

# Kuunnelkaa!

Vaiennetut, kuullut, kertovat ja kerrottavat äänet

Suzanne Lebeaun näytelmässä *Le bruit des os qui craquent*

Pro Gradu -tutkielma

Turun Yliopisto

Historian, kulttuurin ja

taiteiden tutkimuksen laitos

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2017

Laura Sillanpää

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

## **TURUN YLIOPISTO**

**Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos**

**SILLANPÄÄ, LAURA: Kuunnelkaa! Vaiennetut, kuullut, kertovat ja  
kerrottavat äänet Suzanne Lebeau näytelmässä  
*Le bruit des os qui craquent***

**Pro gradu -tutkielma, 89 s.**

**Yleinen kirjallisuustiede**

**Toukokuu 2017**

---

Suzanne Lebeau (s. 1948) on quebeciläinen näytelmäkirjailija, joka kirjoittaa erityisesti lapsille ja nuorille. Hän on tunnettu ja palkittu draamaatikko, mutta hänen teoksistaan ei ole juurikaan aiempaa tutkimusta. Näytelmä *Le bruit des os qui craquent* käsittelee Lebeaulle tyypillisesti vaikeaa aihetta eli tässä tapauksessa lapsisotilaiden traumaattisia kokemuksia.

Tutkimukseni käsittelee äänien ja hiljaisuuksien ilmenemismuotoja Lebeau näytelmässä. Ääni on käsitteenä ja sanana moninainen. Ääni voi olla fysiologinen ääni, mutta sen voi nähdä viittaavan myös identiteettiin ja subjektiviteettiin. Adriana Cavarero puhuu äänen yhteydessä ainutlaatuisuuden äänellisestä ontologiasta. Ääni liittyy kuuloaistimukseen konkreettisten äänien todellisuudessa, mutta toisaalta ääni on kirjallisuudessa luettu myös kertojan äänenä. Ääni ja tarinan kertominen kytkeytyvät toisiinsa tutkimuksessani. Hahmotankin äänet monimerkityksellisinä teoksen maailmassa. Ääni on näytelmän päähenkilön ääni ja hänen yrityksensä ilmaista itsejensä äänensä avulla. Äänet näyttäytyvät myös oleellisina kommunikaation näkökulmasta. Lapsisotilaiden todellisuudessa lasten äänet vaimennetaan eikä vastavuoroinen kommunikaatio ole mahdollista.

Tutkimani näytelmä kuvaa Elikia-nimisen lapsisotilaan pakomatkaa lapsisotilasleiristä. Kerronnan toinen taso tapahtuu Elikian kuoleman jälkeen sairaanhoitajan todistaessa äänettömän tutkintakomission edessä. Molemmat aika- ja tapahtumatasot kertovat Elikian elämästä ja kuolemasta. Lebeau näytelmässä päähenkilö käyttää ääntään suoran puheen, monologimaisen puhekerronnan sekä päiväkirjakirjoittamisen kautta. Päiväkirjakerronta on osa Elikiaa puolustavaa todistusta, jonka draaman kolmas henkilöahamo, sairaanhoitaja Angelina, esittää näytelmässä.

Näytelmän päähenkilö työstää traumakokemuksiaan kirjoittamalla niistä. Trauma läpäisee yksilön kaikki elämäkokemukset sekä värittää teoksen kerronnan tavan ja muodon. Tutkimuksessani käsittelen äänenkäyttöä kuvauksena traumatisoidun päähenkilön identiteetin rakennusprosessista, todistuksena hänen kerrottavasta itsestään. Ääni kietoutuukin juuri tarinan ja kertomuksen käsitteisiin, sillä Elikian ääni kertoo tytön elämäntarinan pirstaleisuudesta. Traumakerrontakin näyttäytyy Elikian tapana käyttää ääntään. Tässä tutkimuksessa ääni on siis myös traumakertomuksen ja traumakirjoittamisen ääni. Trauman vaikutukset kaikuvat kuitenkin traumatisoitunutta yksilöä yhteisöllisemmin. Teoksen äänet ja hiljaisuudet pyrkivät vastuullistamaan ja osallistamaan ympäröivän yhteisön, johon myös teoksen lukija kuuluu. Lopulta äänestä puhuttaessa kyse on ennen kaikkea puhumisen ja kuuntelemisen eettisestä vastuusta ja siitä, miten ja kenen ääntä kuunnellaan.

Ääni, melu, puheääni, hiljaisuus, lapsisotilas, identiteetti, subjekti, kommunikaatio, todistus, trauma, tarina, kertomus, kuunteleminen, kuuleminen

## SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkielman lähtökohdat.....	1
1.2. Suzanne Lebeau ja ranskankielisen näytelmätradition esimerkinäytelmä.....	4
1.3. Tutkimuskysymys ja teoreettinen kehys.....	9
2. ÄÄNET JA MELU RAJAAVAT TODELLISUUDEN.....	15
2.1. Näytelmän konkreettisen todellisuuden äänet.....	15
2.2. Sodan todelliset ja symboliset äänet.....	22
2.3. Lapsisotilaiden meluäänet.....	28
3. ELIKIAN KUULEE PUHEÄÄNESSÄÄN.....	34
3.1. Tyttölapsisotilaan sukupuoli-identiteetti.....	34
3.2. Puheääni puhekerrontana ja kommunikaationa.....	41
3.3. Kerrotuksi tulemisen halu.....	47
4. ÄÄNI TODISTUKSENA, TRAUMANA JA EETTISYYDEN ILMAISIJANA.....	54
4.1. Elikian päiväkirja Angelinan todistuksessa.....	54
4.2. Traumakertomuksen ääni.....	63
4.3. Eettinen vastuu kuunnella.....	74
5. LOPUKSI.....	85

## LÄHTEET

## 1. JOHDANTO

### 1.1. Tutkielman lähtökohdat

Näytelmä on tekstityyppinä erityislaatuinen, sillä sen sanat ovat repliikkejä, jotka on tarkoitettu puhuttavaksi. Lähtökohtaisesti ajatellen näytelmäteksti on siis jo muodoltaan kirjoitettua ääntä. Käsittämäni lapsisotilaista kertovan Suzanne Lebeaun näytelmän nimi *Le bruit des os qui craquent* (2006), ”Murtuvien luiden ääni”, viittaa suoraan ääniin.<sup>1</sup> Ääni ja hiljaisuus sekä äänen käyttäminen oman tarinan kertomiseen ovat Lebeaun näytelmässä keskeisiä. Tutkielmassani pohdin, miten teoksessa ääni näyttäytyy paitsi kommunikaatioyrityksenä myös äänen vaimentamisena. Käsittelen myös draaman ääniä minuuden ilmentäjänä sekä äänen merkitystä traumakerrontana.

Ääni on käsitteenä ja sanana monimuotoinen. Riitta Jytilä ja Hanna Meretoja (2014, 58) kirjoittavat, että ääni on keskeistä kirjallisuudessa, jonka juuret ovat suullisessa kerrontaperinteessä. Ääni viittaa sellaisenaan kuuloaistimuksiin ja fysiologisiin ääniin, jotka voidaan määritellä fysikaaliseksi aaltoliikkeeksi ja mitata desibeleinä ja hertseinä.

---

<sup>1</sup> Näytelmän nimen käänös ja tekstin suomennokset ovat minun. Tästä lähin käytän primäärilähteestäni etukirjainlyhennystä LBOC.

Tutkielmassani äänellä on monta muotoa. Äänen voi jakaa myös kolmeen seuraten englannin ja ranskan kielen jakoa: sound/son, voice/voix, noise/bruit eli ääni, puhe- ja meluääni. Suomen kielessä pelkkä ääni voi viitata myös ihmisen puheääneen. Äänen käsite liittyy eri tapoihin käsittää kirjallisuuden erilaiset subjektit (Jytilä & Meretoja, 2014, 62). Ääni on siis puhetta, joka kietoutuu subjektiuteen, oman äänensä käyttämiseen, kuulluksi tulemiseen.

Lebeaun teos *Le bruit des os qui craquent* näyttää äänen suhteessa kommunikaation problematiikkaan: ääni on teoksessa yhtäältä vastavuoroisen kommunikaation yritystä ja toisaalta väkivallan pelossa vaikenemista. Lebeaun näytelmän voi nähdä myös kuvaavan lapsisotilaan traumakerronnan äänen purkauksia. Kirjallisuustieteessä ääntä on myös analysoitu narratologisesti kertojan ja henkilöhahmojen ääninä. Äänen tuottamiseen kuuluu oleellisena eettinen vastuu: kuka puhuu ja ketä kuunnellaan. Tarkastelen tutkielmassani, miten teoksen monitasoinen ja -ääninen elämäntarinakerronta rakentuu. Tarkoitukseni on paitsi avata eettis-filosofisin termein teoksen päähenkilön ääntä minuuden ilmentäjänä myös laajemmin tutkia tekstiin kirjoitettujen äänten ja hiljaisuuksien merkityksiä tekstianalyysin ja Adriana Cavareron, Hannah Arendtin sekä Martin Buberin ajatusten valossa. Aion pohtia tässä tutkielmassa, miten ääni liittyy traumatisoidun kertojan identiteetin rakennusprosessiin eli miten ääni ilmenee traumakerrontana ja Elikian elämäntarinana. Tutkin myös, miten ääni ja hiljaisuus vaikuttavat ja vahvistavat ympäröivän yhteisön sekä teoksen lukijan vastuullistamisen sanomaa teoksessa.

Äänen keskeisyys Lebeaun näytelmässä näkyy kirjoittajan tekstin alkuun sijoittamissa mottoissa, jotka kiinnittävät lukijan huomion hiljaisuuteen ja ääneen kertomisen tärkeyteen (LBOC, 6–7), sillä hiljaisuus ei voi olla tekijän valitsemien mottojen tarjoama ratkaisu lapsisotilastilanteeseen. Mottojen kirjoittajien teemalliset ja henkilöhistorialliset yhteydet natsien keskitysleireihin alleviivaavat Lebeaun esittämää mahdollisuutta rinnastaa natsien keskitysleirit hiljaisesti hyväksyneet ja lapsisotilastilanteen huomiotta jättäneet. Laajennan tämän rinnastuksen analyysii käsitellessäni teoksen traumakerrontaa.

Lebeau on lainannut teoksensa motot neljältä eri kirjoittajalta. Ensimmäisenä on ote U2-yhtyeen Bonon puheesta Amnesty Internationalin palkintogaalassa. Bonon lainaus kertoo holokaustin uhrien kuljetuksesta natsien kuolemanleirille. Kuljetettavan lapsen suurin painajainen ei ole natsien kammottava kohtelu vaan sivustaseuraajien hiljainen hyväksyntä. Bonon laina Lebeaun tekstin yhteydessä korostaa sivustakatsojien roolia. Lebeau näyttää motolla, että hänen tekstinsä pyrkii koskettamaan juuri ”[n]äitä mykkiä kasvoja” (”Ces visages

muets”) (LBOC,6), niitä, jotka katsovat äänettöminä sivusta. Toisen moton kirjoittaja Thierry Van Huembeek alleviivaa, miten ”huopatossujen hiljaisuus” on pelottavampaa kuin ”saappaitten melu” (”Autant et encore plus que le bruit des bottes, je crains le silence des pantoufles.”) (LBOC, 7). Kolmas motto, kirjailijana tunnetun Primo Levin laina, on lyhyt ja ytimekäs. Se kehottaa pyrkimään ei ymmärtämiseen vaan tiedon lisäämiseen. Primo Levi liittyy myös tarinankertomisen tärkeyteen, sillä hän on selvinnyt natsien leireiltä ja kirjoittanut siitä.<sup>2</sup> Boris Cyrulnik on natsivallan kokenut psykiatri, jonka tekstikatkelma tähdentää kertomisen merkitystä. Ranskalainen kirjallisuuden tutkija Patricia Richard-Principalli (2012, 2) analysoi artikkelissaan Lebeaun näytelmän mottojen merkitystä ja nostaa esiin Cyrulnikin käyttämän käsitteen ”résilience” ja itselleen anteeksiantamisen tärkeyden.<sup>3</sup> Cyrulnik kirjoittaa itselleen kertomisen merkityksestä:

[...] olen pakotettu kertomaan itselleni oman tarinani saadakseni selville, kuka olen, ja koska te ette ole kykeneviä kuulemaan sitä, minä menen omaan sisimpääni ja erittelen yksityiskohtaisesti käsittämättömän koettelemuksen, joka määrittää olemisen projektiani [...] ([..] je suis contraint à me raconter ma propre histoire pour découvrir qui je suis et comme vous n’êtes pas capable de l’entendre, je vais dans mon for intérieur me détailler sans cesse l’immense épreuve qui gouverne en secret mon projet d’existence [...]) (LBOC, 7.)

Cyrulnikin lause avaa tutkimani tekstin päähenkilön kokemuksia lapsisotilasleirillä ja hänen tapaansa käsitellä niitä kirjoittamisen kautta. Kirjoittaminen on oman äänen käyttämistä äänettömän median kautta. Motto korostaa omaan sisimpään tehtävän matkan ja siitä kertomisen merkitystä – siitäkin huolimatta, että matkakertomusta ei kukaan kykenisi kuulemaan. Motot yhdessä vaativat lukijaa kiinnittämään huomiota, kenen tarinaa ja ääntä kuunnellaan.

Lapsisotilaista on kirjoitettu ja lapsisotilaat ovat itsekin julkaisseet tarinoitaan, mutta tyttölapsisotilaiden osuus tarinoista on pienempi, jopa olematon (Richard-Principalli, 2012, 8). Teksti on omistettu ”kaikille maailman Elikioille” (”*A toutes les Elikia de la Terre*”) (LBOC, 5). Lebeaun pyrkimys onkin tavallaan universalisoida kirjoittamansa fiktiivisen yksilön tarina. Hän kirjoittaa yhdestä fiktiivisestä työstä, mutta hänen pyrkii tavoittamaan todellisten

<sup>2</sup> Primo Levin pääteoksena pidetään vuonna 1947 italiaksi ilmestynyttä teosta *Se questo è un uomo* (Tallinenko on ihminen, 2005).

<sup>3</sup> ”Résilience” tarkoittaa suomeksi lannistumattomuutta, sitkeyttä. Se merkitsee myös materiaalin paineen sietokykyä ja fysiikan kappaleen kestävyyttä. Resilienssi psykologian käsitteenä on yksilön kykyä kohdata elämänsä vaikeudet.

lapsisotilaiden kokemukset. Lebeau teksti pyrkii antamaan äänen tytöille, ”Elikioille”, jotka ovat eläneet ja kuolleet lapsisotilaina.

## 1.2. Suzanne Lebeau ja ranskankielisen näytelmätradition esimerkinäytelmä

Suzanne Lebeau (s. 1948) on kanadanranskalainen näyttelijä ja näytelmäkirjailija. Hän on kirjoittanut lähinnä lapsi- ja nuorisoyleisöille suunnattuja näytelmiään 1970-luvulta alkaen. *Le bruit des os qui craquent* -näytelmä on kirjoitettu vuonna 2006. Näytelmää on esitetty erityisesti Ranskassa ja Kanadassa. Se on myös käännetty seitsemälle kielelle. Lebeau teoksista ei kuitenkaan juuri ole aikaisempaa tutkimusta. Patricia Richard-Principalli on kirjoittanut artikkelin, joka käsittelee Lebeau kyseistä näytelmää. Richard-Principalli korostaa Lebeau asemaa nuorille suunnattujen näytelmien kirjoittajana. Hän mainitsee Lebeau käsitelleen lapsuuden ja sodan teemoja myös muissa teoksissaan. (Richard-Principalli, 2012, 1.)

Chartreuse de Villeneuve-Lez-Avignon -residenssin entinen johtaja Françoise Villaume (2013, 6) määrittelee Lebeau poliittisesti sitoutuneeksi kirjailijaksi. Lebeau on tehnyt elämäntyönsä näytelmäkirjailijana. Arendtin (1998, 188) mukaan teatteri on poliittista taidetta, sillä vain teatterissa on ihmisen poliittinen elämä esitetty taiteellisessa muodossa. Lebeau drammat voikin nähdä juuri poliittisena taiteena. Villaume tosin toteaa Lebeau kirjoittavan ennen muuta tarinoita toivosta. Vaikka Lebeau kirjoittaa lapsille, hänen teoksensa käsittelevät vaikeita aiheita. Esimerkiksi espanjalainen tutkija ja kirjailija Itziar Pascual kirjoittaa artikkelissaan Lebeau urasta ja teoksista, joiden aiheet ovat Pascualin mukaan paitsi poliittisesti myös psykologisesti painavia. *Une lune entre deux maisons* (1980) on Lebeau ensimmäinen julkaistu näytelmäteksti, joka on suunnattu 3–5-vuotiaille. (Pascual, 2013, 13.) Näytelmä, joka oli Lebeau kansainvälisen menestyksen alku, kertoo lapsen kokemasta pelosta. Muissa näytelmissään kirjailija käsittelee aiheita, jotka koskettavat muiden muassa lapsen hulluutta, köyhyyttä lapsen arjessa ja lapsipotilaan eutanasiaa. Inesti on aiheena hänen näytelmässään *Petite Fille dans le noir* (1991). Pascual (2013, 18) siteeraa artikkelissaan Lebeauta, joka toteaa, että aikuisilla on usein tarkka käsitys siitä, mistä lasten esityksessä lapsille voi puhua. Tämä käsitys taas heijastuu didaktisesta valtasuhteesta, jossa lapsen mielipide merkitsee vähemmän kuin aikuisen ajatukset aiheesta. Pascualin mukaan Lebeau ei halua aliarvioida lasten kykyä



käsitellä vaikeita ja isojakin aiheita. Rajat ja rajoitteet ovat Lebeaun mielestä useimmiten aikuisten asettamia. (Pascual, 2013, 18.) *Le bruit des os qui craquent* ei ole helppo näytelmä aikuisille tai lapsille.

Pascualin mukaan Lebeaun kirjailijalaatua määrittää lapsille kirjoittaminen. Sadun kerronta on myös läsnä hänen tuotannossaan. Lebeau on paitsi kokeillut draamallisen muodon mahdollisuuksia Bertolt Brechtin, Samuel Beckettin tai Heiner Müllerin viitoittamalla tiellä myös tutkinut näytelmissään teatraalisuuden ja kerronnallisuuden suhteita. Pascualista teatterin toiminnallisuus ja kerronnan monet muodot eivät asetu vastakkain Lebeaun tuotannossa. (Pascual, 2013, 63–65.) Näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* puhekerronta kuitenkin pysäyttää dynaamisen toiminnan. Pascual (2013, 65) toteaa, että Lebeaun näytelmiinsä kirjoittama kerronta kerrotaa aiheen käsittelyn ja merkitykset. Teoksen *Le bruit des os qui craquent* monikerroksinen kerronta tuo mielenkiintoisia tasoja teokseen – ajoittain kuitenkin näyttämötoiminnan, rytmin ja jännitteen kustannuksella. Pascual toteaa, että Lebeaun näytelmät ovat ennen kaikkea kokonaisvaltaista teatteria, joka pyrkii käytännöillään kaatamaan sovitut rajat ja sovinnaiset määreet erityisesti suhteessa siihen, mitä ja miten lapsille tehdään teatteria (Pascual, 2013, 67).

Näytelmä *Le bruit des os qui craquent* esittelee nuoren tytön, jonka tarkoitus on puhutella toisia nuoria, sillä näytelmä on kirjoitettu nuorille. Näytelmän lapsisotilas-aihe on kuitenkin vaikea, joten lukija saattaa kysyä, onko teksti todella tarkoitettu lapsiyhteisölle. Lebeau itse korostaa etsivänsä kysymyksiä, jotka koskettavat paitsi lapsia myös aikuisia; hän ei koe tärkeäksi tehdä eroa lasten ja aikuisten välille. Lapsille voi kirjoittaa aiheesta kuin aiheesta (Lebeau, 2012, 45). Dimitri Schlesinger (2013, 105), ranskalainen opettaja, jonka kanssa Lebeau on työskennellyt, toteaa haastattelussa, että Lebeau on kirjoittanut esityksen *Le bruit des os qui craquent* yli 9-vuotiaille lapsille; Lebeausta se on ikä, jolloin he voivat kuulla näytelmän sanoman. Kirjailija haluaa kunnioittaa lapsia näyttämällä, millaisessa todellisuudessa lapset elävät. Tekstin *Le bruit des os qui craquent* tapa käsitellä arkaa aihetta on poeettinen ja etäännyttävä. Etäännyttäminen tapahtuu kerronnan keinoin. Lebeaun näytelmä ei korosta väkivaltaa. Väkivallan kertomukseksi muuttaminen tekee aiheesta myös yleisölle helpommin lähestyttävän. Näytelmän eettisen sanoman painottaminen saattaisi kääntyä opetukselliseksi julistamiseksi, jollei teoksen avoin loppu jättäisi tilaa lukijan tulkinnoille. Lebeaun näytelmällä on vahva eettinen sanoma, mutta eettinen sanomahan ei sellaisenaan tee näytelmästä opetuksellista, vaan tapa, jolla eettinen

sanoma välitetään katsojalle. Lebeaun teos ei yksinkertaista sanomaansa tai esitä sitä lukijan ymmärryskykyä vähätellen. Silti Angelinan monologeissa on julistuksellisuutta, sillä Angelinan tunteisiin vetoava kommentointi vaikuttaa ajoittain yritykseltä opettaa, miten asioiden tulisi olla. Angelinan henkilöahmon syyllistävästä puhetavasta huolimatta näytelmä ei kuitenkaan kokonaisuutena ole opetuksellinen. Draama itse asiassa vain pyrkii tekemään lapsisotilaisiin kohdistetut vääryydet näkyviksi. Teos ei julista yksinkertaistavaa ratkaisua tai nimeä syyllistä, joka yksinään kantaisi vastuun tapahtuneesta. Näytelmä näyttää väkivallan tekojen monimutkaisen luonteen ja jokaisen sivustaseuraajan, jopa lukijan, osallisuuden tapahtumiin. Teos ei siis opeta vaan osallistaa.

Lebeaun draama jakautuu säkeisiin. Säjako ei noudata Molière'n aleksandriinia, mutta muistuttaa ranskankielisen kielialueen draaman traditiosta. Ranskankielisen draaman voi sanoa olleen kautta vuosisatojen muototietoista ja universaaliutta ihannoivaa. Klassismin ajoilta periytyvä ylevöittäminen ja pyrkimys käsitellä aiheita universalistisesti leimaavat edelleen ranskankielisen kielialueen draamakirjallisuutta. Ranskan klassismin kolmen ykseyden tragedioita ja komedioita (esimerkiksi Racine, Molière) esitetään edelleen Ranskassa ja muualla (Vertainen, 1998, 48).<sup>4</sup>

Nykykirjallisuus Ranskassa on perinteensä tuntevaa ja sen syvällisesti tiedostavaa. Nykyteatteriteksteissä voi nähdä myös vaikutuksia 1960-luvun draamakirjallisuuden kehityksestä. 1960-luvulta lähtien ”nouveau romanin” kirjoittajien vaikutuksesta (Sarraute, Duras) teatterissakin vaikutti eräänlainen ”nouveau théâtre”, joka näyttäytyi ruumiittomina ääninä, määrittelemättöminä tapahtumapaikkoina ja draaman ”merkityksen etsinnän” hylkäämisinä (Coward, 2004, 379). Vaikka Lebeau ei olekaan ranskalainen, vaan quebeciläinen, voi draamassa *Le bruit des os qui craquent* nähdä viitteitä enemmän ranskankielisen draamatradition klassisen universalisuuden kautta ylevöittämisen kuin uuden teatterin perinteeseen. Lebeaun näytelmä on varsin perinteinen draamateksti, jonka perinteisyyttä runollinen kieli korostaa. Tekstin jakaminen riveille kuin säkeisiin on esimerkki viitteestä perinteiseen, ranskalaiseen draamaan. Tämä korostaa myös tekstin lyyrisyyttä sekä luo konkreettista tilaa sanoille. Sanat saavat sivuilla tilaa samalla tavalla kuin Lebeaun teksti kokonaisuudessaan luo tilaa tyttölapsisotilaan äänelle puhua. Olen tehnyt teoksesta

---

<sup>4</sup> Kolmen ykseyden sääntö vaatii, että näytelmän yhden pääjuonen tulee tapahtua yhden vuorokauden aikana yhdessä tilassa (Vertainen, 1998, 46).

työkäännöksen, jota käytän tutkielmassani. Tässä käännöksessä olen pyrkinyt noudattamaan säejakoa. Lebeaun draaman repliikkien lauseet katkeavat säkeenylityksiin ja rytmittävät puhutuksi suunniteltua tekstiä. Tämä tapa paitsi korostaa yhteyttä ranskalaiseen draamatraditioon myös alleviivaa puherytmin tärkeyttä.

Lebeaun valinta jättää teksti sijoittamatta johonkin tiettyyn maahan, lisää myös tekstin universaaliuden tavoittelua. Tarkoituksena on saada lukija näkemään, että lapsisotilaita voisi olla missä maassa tahansa. Ilmiö on universaali, mutta tarina ei sitä ole. Tosin näytelmän luonnosta löytyvät papaijat ja kookospähkinät paikallistavat draaman eksoottisen lämpimään maahan. Kriittisesti tarkasteltuna voidaan kuitenkin todeta, että kirjoittaja olisi myös voinut sijoittaa teoksensa Kongon demokraattiseen tasavaltaan, johon viitataan Namba-nimisellä kaupungilla. Tosin Namba-nimisiä kaupunkeja löytyy muistakin Afrikan maista (Pascual, 2013, 50). Ranskalaisen draamaperinteen pyrkimys universaaliuteen aineksilla, joita on lainattu toisista kulttuureista, näyttäytyy eräänlaisena kulttuurikolonialistisena jälkenä, jonka jäänteitä voi löytää myös Lebeaun tekstistä. En kuitenkaan keskity teoksen tähän piirteeseen tutkielmassani ja koenkin termin ”kulttuurikolonialismi” sellaisenaan Lebeaun tekstin yhteydessä jollon aiheettomana niin ainakin liioittelevana.

Draamassa *Le bruit des os qui craquent* on kolme henkilöä: 13-vuotias Elikia, 8-vuotias Joseph ja sairaanhoitaja Angelina. Näytelmän rakenteessa vuorottelevat Elikian ja Josephin pakomatkatkohtaukset sekä Angelinan monologit. Lasten pakotarinan tapahtumapaikkana on nimettömän maan viidakkomainen luonto, ”metsä, sen kosteus, pimeys ja päivänvalon välähdykset” (”une forêt, sa moiteur, sa noirceur et ses éclaircies”) (LBOC, 8). Viikkojen metsässä harhailun jälkeen Elikia ja Joseph löytävät tiensä Josephin kotiseuduille, jonka sairaalan ovet aukeavat matkan uuvuttamille lapsille. Lasten pakomatka jakaantuu kymmeneen kohtaukseen: ”Pakomatka, Kohtaaminen, Joki, Tämä sota, Elikian painajaiset, Älä luota kehenkään, Joseph ja nälkä, Palmulehto, Saapuminen sairaalaan ja Peili”. (”La fuite, La rencontre, La rivière, Cette guerre-là, Les cauchemars d’Elikia, Se méfier de tous, Joseph et la faim, La palmeraie, Arrivée à l’hôpital, Le miroir”).

Teoksessa tapahtumia raportoivat Elikia, Joseph ja Angelina. Gérard Genette tarkastelee kerronnan äänestä puhuessaan sitä henkilöä, joka raportoi tapahtumat. Ääni voi Genetten mukaan liittyä toimiviin, kertoviin ja passiivisesti kerrontaan osallistuviin hahmoihin. (Genette,

1980, 213.) Lebeaun näytelmässä passiivisina kuuntelijoina ovat Angelinan todistuksen äänettömäksi jäävän tutkintalautakunnan jäsenet. Tarkemmin tarkasteltuna näytelmän tasolla kolme henkilöä kertoo tarinaa neljässä eri muodossa: todistuksena, päiväkirjana, reflektiona ja dialogina. Kaikki näytelmän kertojat ovat homodiegeettisiä eli osallistuvat tarinaan. Elikia käyttää ääntään kolmella kerronnan tavalla näytelmässä. Hän puhuu suoraa puhetta, puhekerrontaa sekä kirjoittaa päiväkirjaansa, jonka tekstejä Angelina lainaa. Elikian puhekerronnan ääni aloittaa näytelmän.

Elikian tarinan kerronta tapahtuu kahdessa aikatasossa, sillä Elikia ja Joseph käyvät läpi kokemuksiaan ja pelkojaan dialogissa, jossa on kaksi ajallista tasoa. Preesensissä Elikia ja Joseph kommunikoivat suoraan toistensa kanssa. Menneet aikamuodot tuovat mukaan hahmojen itsereflektiota sekä lisäävät etäisyyttä koettuun karkumatkaan. Kyse on ”puhekerronnan” yhdistämisestä lihavoituun ”suoraan puheeseen”(LBOC, 8).<sup>5</sup> Puhekerronta eli suoran puheen rinnalla teoksessa käytetty tekstilaji tarkoittaa Elikian ja Josephin repliikkien osia, joissa sanat eivät ole osoitettu vastaanäyttelijälle. Teoksen puhekerronta avaa käsiteltävää aihetta tekstissä elettyä hetkeä laajemmin. Näytelmäteksteissä on tapana käyttää termiä ”syrjään puhuminen”, kun halutaan kuvata vuorosanoja, joissa henkilö ajattelee ääneen tai kommentoi parhaillaan tapahtuvaa tilannetta, ilman että muut näyttelijät kuulevat sanottua (Steinby & Tanskanen 2013, 327). Käytän kuitenkin Lebeaun omia termejä kuvaamaan dialogisen puheen ja itsereflektion vaihtelua, sillä teoksen puhekerronnan nimeäminen ”syrjään puhumiseksi” kääntäisi teoksen systemaattisen puhekerronnan pelkäksi näytelmäkonventioksi. Puhekerronta ei Lebeaun näytelmässä ole syrjässä puhumista, vaan se on erityisen keskeisessä asemassa teoksen tavassa kertoa lapsisotilaiden elämistä kauhuista ja peloista. Puhekerronta on teoksen kerronnallinen ratkaisu ei pelkkä tehokeino.

Teoksen aikarakenne jakautuu kahteen. Pakomatka kestää joitakin viikkoja, sillä Joseph laskee kahdeksannessa kohtauksessa olleensa siepattuna ”[v]iisi viikkoa ja kolme päivää” (”Cinq semaines et trois jours...”) (LBOC, 70). Tarkkaa aikaa, jonka Joseph on viettänyt kapinallisten leirissä ennen pakomatkaa, ei kerrota, mutta Elikia toteaa lasten olleen pakomatalla ”kauan” (”depuis longtemps”) (LBOC, 70). Pakomatka kestää siis joitakin päiviä tai viikkoja. Matkasta selvittyään lapset saapuvat sairaalaan, jossa he tapaavat Angelinan. Angelinan todistukset

---

<sup>5</sup> Lebeau käyttää tekstissään termejä ”la parole récit” ja ”les paroles directes”.

tapahtuvat draamassa ajallisesti etäämmällä, sillä Angelina todistaa Elikian kuoltua. Ennen kuolemaansa Elikia on viettänyt kaksi vuotta sairaalassa. Aikarakenteen kerroksisuudesta huolimatta teos on muodoltaan sängen yksiselitteinen. Vuorotellen seurataan joko lasten pakomatkaa tai Angelinan monologimuotoisia todistuksia. Teoksen päättää Angelinan viimeinen monologi, ”Viimeisen todistuslausunnon jälkeen” (”Après la dernière comparution”) (LBOC, 87).

### 1.3. Tutkimuskysymys ja teoreettinen kehys

Tutkimukseni keskittyy äänen ilmenemismuotoihin ja käyttötapoihin Suzanne Lebeaun näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* sekä siihen, miten toinen kohdataan kommunikaatiossa Lebeaun draamassa. Keskeistä tutkielmassani on eettinen problematiikka, jonka fokuksena on tilanne, jossa ääni näyttäytyy vaaratekijänä. Vaimentaminen ja äänettömyys ovat tärkeitä teemoja teoksessa. Lebeaun näytelmässä äänen voi nähdä paitsi konkreettisena kuultuna äänimaailmana ja todistuksenomaisena päiväkirjan äänenä myös kollektiivisena kehotuksena kuunnella. Ääni tarkoittaa siis fyysikaalista ilmiötä mutta myös yritystä kommunikoida traumakokemuksista.

Vastavuoroinen kommunikaatio on mahdollista silloin, kun joku puhuu ja toinen kuuntelee. Tämä tilanne rinnastuu teatterin esitystilanteeseen, jossa yksi asettuu toisen eteen puhumaan. Osat eivät kuitenkaan vaihdu teatteritilanteessa. Keskustelutilannetta ja vastavuoroista kommunikaatiota luonnehtii näyttämöä enemmän vuoropuhelu. Toki näyttämöteoskin parhaimmillaan ”kommunikoi” katsojansa kanssa. Ihmisten välisen kommunikaation keskiössä yleisemmin ovat puhuja ja kuuntelija sekä näiden vaihtuvat roolit. Kommunikaatio on osa ihmisen luontoa, sillä kommunikaatio auttaa ihmisiä sopeutumaan erilaisiin sosiaalisiin ja fyysisiin ympäristöihin (Heath & Bryant, 2000, 42–43). Kommunikaatio on osa ihmisenä olemista. Pohdin tässä tutkielmassa, miten kommunikoiva ääni ilmenee Lebeaun teoksessa. Näytelmä kertoo, miten pelko autoritäärisessä lapsisotilasyhteisössä estää äänenkäytön. Teos kuitenkin pyrkii näyttämään, miten paennut lapsisotilas voi löytää uudelleen äänensä, ja miten hän voi sanoittaa traumakokemuksensa. Lebeaun draamateksti haluaakin antaa äänen lapsisotilaille ja luoda kommunikaatioyhteyden lapsisotilaan ja valtaapitävien aikuisten välille.

Näytelmässä ääni on paitsi kommunikaation vastakohtana esittäytyvä väkivaltatilanteiden melu ja väkivallan pelon vaimentama ääni myös puheääni, joka pyrkii vastavuoroiseen kommunikaatioon sekä ilmentämään identiteettiä ja yksilön tarinaa.

Keskeistä tarkastelussani ovat ääni luonnon ääninä, ihmisäänenä ja subjektin ainutkertaisuuden ilmauksena sekä hiljaisuus ja äänen vaimentamiseen liittyvä väkivalta. Ääni kommunikaationa, vaarana, elämäntarinana sekä traumakerrontana ovat tutkielman keskiössä. Itävaltalais-israelilaisen filosofin Martin Buberin kirjoitukset ja feministifilosofi Adriana Cavareron ajatuskulut yksilön tarpeesta kuulla toisten kertomuksia, kommunikaatiosta suhteessa olemisena ja äänestä yksilön ainutkertaisuuden ilmauksena auttavat tarkastelemaan teoksen äänen ja kommunikaation suhteita. Saksalaisen poliittisen filosofin Hannah Arendtin ajatukset tukevat kerrottavan minuuden ja äänenkäytön kollektiivisen vastuun analyyseni.<sup>6</sup> Käytän ääntä paitsi sen fysikaalisessa merkityksessä (ääninä) myös kuvaamaan kerrontaa (kertojan ääntä ja kertojan ääneen liittyviä identiteettikysymyksiä). Ääni ja äänen valta toimivat myös metaforisina ilmaisuina.

Lebeaun kirjailijuutta määrittää poliittisuus; hän haluaa ajaa lapsen asiaa. Arendtin voi nähdä käsittelevän teoksissaan erityisesti äänen filosofiaa ja poliittista toimijuutta. Sekä eettiset että poliittiset painotukset näkyvät Lebeaun teoksissa. Tämän vuoksi Arendt ja Cavarero (2000, 56), joka toteaa tulkitsevansa Arendtin poliittista ajattelua feministisen tutkimuksen valossa, toimivat keskeisimpänä teoreettisena kehyksenä tässä tutkimuksessa. Lebeaun teoksen *Le bruit des os qui craquent* kerronta paljastaa kertojien valta-asetelman, lasten ja aikuisten maailman eron. Angelina todistaa äänettömän tutkintalautakunnan edessä Elikian puolesta. Tutkintalautakunta edustaa draamassa valtaapitäviä päättäjiä. Yhtään tutkintalautakunnan kommenttia ei kuulla näytelmän aikana. Se ei keskity Elikian päiväkirjoitteiden lukemiseen, vaan se esitetään kärsimättömänä Angelinan lukiessa päiväkirjaa. Tutkintalautakunta ei lopulta kuulekaan lapsen kertomusta.

Mainitsemani äänen jaottelu kolmeen selventää äänien suhdetta myös Lebeaun teoksessa. Sound/son-sana kuvaa fysikaalisia ääniä. Se on ulkoiseen todellisuuteen liittyvä äänimaailman sana. Noise/bruit on melun, hälyn tai häiritsevän äänen taso. Melu on siis ei-toivottua ääntä. Voice/voix viittaa kertojan ääneen, joka on myös kuultua ääntä. Voix-sana ranskaksi tarkoittaa

---

<sup>6</sup> Hannah Arendt (1906–1975) on saksalaissyntyinen poliittisen filosofian teoreetikko, joka sai vaikutteita fenomenologiasta, Immanuel Kantilta ja Aristoteleelta.

puheääntä, joka liittyy sanan myös tiiviimmin kommunikaation yhteyteen. Käytänkin myös ääniteoriaa ja äänen tutkimusta tutkielmassani. Genette (1980, 212) hyödyntää narratologiassaan *voix*-sanaa kuvatessaan kertojan ääntä. Cavarero taas käyttää italian *voce*-sanan liittäen sen subjektin ainutkertaisuuteen. Hän jatkaa Arendtin ajatusten kehittelyä, mutta hän keskittyy toiselle suunnatun puhujan äänen ruumiillistuneeseen ainutkertaisuuteen (Kottman, 2005, vii). Elikiankin ääni on lähtökohtaisesti ainutlaatuinen, ja se ankkuroituu Elikian ruumiillisiin kokemuksiin lapsisotilaana.

Cavarero määrittelee puheen, jonka hän näkee nykykäytössä usein tarkoittavan yleisen verbaali-ilmaisun kenttää. Cavarerolle puhe on kuitenkin tarkkaan ottaen paikka- ja aikasidonnainen äänellinen artikulaatio yhden suusta toisen korvaan. (Cavarero, 2005, 14.) Käytän tässä tutkielmassa sekä ”ääni” että ”puheääni” sanoja. Käytän ääntä yleisenä terminä ja puhetta ihmisäänen viitatessani silloin, kun kyse on merkityksen välittämisestä. Cavarero pyrkii tarkastelemaan puhetta äänenä eikä kielenä. Tämä näkökulma on kiinnostava, joskin haastava, kun halunani on analysoida kaunokirjallista tekstiä. En koe voivani kieltää kaunokirjallisen teoksen tekstuaalista luonnetta, joten aion tässä tutkielmassa tutkia tekstin kieltä puheena ja äänenä. Tutkimalla tekstissä ilmenevää äänenkäytön ruumiillisuutta ja ainutlaatuisuutta on kenties mahdollista pohtia ääntä myös ilman kielen ylivaltaa. Cavarero (2005, 16) esittää, että dialogiin ja kommunikaatioon keskittyvät filosofiat ovat usein lingvistisiä, eivätkä ne ota tarpeeksi huomioon äänellisen kommunikaation vastavuoroisuutta. Tutkielmassani käyttämäni Buberin ajatukset maailmassa olemisesta kommunikaatiosuhteena perustuvat relationaalisuuteen. Kommunikaatiosuhteiden pohtimisen buberilaisittain voi nähdä paitsi lingvistisenä myös yksilöllisyyden ja ainutlaatuisuuden mahdollistavana suhteena. Kuitenkin kommunikaatio on kautta Buberin teorian kielipainotteista. Lebeaun näytelmässä ei ole pitkiä parenteseja, joten näytelmämuotonsa puolesta se keskittyy sanalliseen kommunikaatioon kirjallista ohjeistusta enemmän. Puhe on sekä kieltä että ääntä Lebeaun näytelmässä.

Lebeaun draamatekstissä Elikian tarina kertoo Elikian identiteetistä lapsena ja sotilaana. Käsittelen tutkielmassani ääntä tavalla, joka kiinnittää ihmisen puheäänien hänen identiteettiinsä ja subjektiuteensa. Subjekti on kieliopillinen termi, lauseen tai virkkeen tekijä. Filosofisesti se on abstraktimpi käsite kuin ”minä” tai ”itse”.<sup>7</sup> Arendt tiivistää Heideggerin ajatuksia ”itsestä”

---

<sup>7</sup> Englanniksi ”the self” on suomeksi käännettynä minä tai itse. Käytän molempia käännöksiä tutkielmassani.

toteamalla, että ”itse” on ihmisen olemassaolon määritelmä ilman henkilön ominaisuuksia (Arendt, 1981, 182). Subjektin käsite mahdollistaa useamman ”minän” puolen (esimerkiksi toiminnallinen ja tiedollinen subjekti) erittelevän käsittelyn (Meretoja, 2014, 6.) Käytän Elikian puheääntä käsitellessäni sekä identiteetin että subjektin käsitteitä. Subjekti on fragmentaarinen tutkielmassani. Identiteetin näen subjektia suppeampana käsitteenä, joka liittyy narratiivisuuteen sekä subjektin ominaisuuksien ja roolien ilmenemiseen. Elikian subjekti (kokemuksellinen, tiedollinen, jne. toimijuus) on moninainen näytelmässä. Subjekti, tarina ja kertomus liittyvät tutkielmassani toisiinsa muun kertomisen ja Cavareron ”kerrottavan itsen” käsitteen kautta.<sup>8</sup> Meretoja toteaa, että narratiivinen käänne problematisoi kertomuksen muotona, jossa subjekti on narratiivin koossapitävä voima. Subjektiudesta voi kuitenkin edelleen puhua, kun otetaan huomioon subjektin antiessentiaalinen, historiallinen ja muuttuva luonne. (Meretoja, 2014, 1–2.) Tämän huomioiden näenkin Lebeaun näytelmässä kertomuksen tapana, jolla Elikian muuttuvasta subjektiudesta kertova tarina muokataan juonelliseksi ja kerrottavaksi.<sup>9</sup> Lebeaun näytelmässä ei tosin draamamuotonsakaan vuoksi ole rakennetta koossapitävää keskussubjektia. Kertojakin on yleisesti ottaen varsin harvinainen hahmo nykydraamassa.

Teatterintutkija Mark Fortier puhuessaan subjektista ja teatterista määrittää subjektin kaksijakoiseksi: siksi joka on muokattu jonkin toisen vallan alla (kapitalismi, patriarkaatti, jne.) subjektiksi (vrt. ”subjected”) ja siksi, joka on kieliopillisesti ja liberaalissa poliittisessä teoriassa nähty subjektina, itsenäisenä toimijana. Hän puhuu subjektista myös agenttina, joka kykenee toiminnallaan vaikuttamaan ympäröivään todellisuuteen. (Fortier, 1997, 53.) Teatterista puhuttaessa on kiinnostavaa agent- ja subject-sanojen suhde actor-sanaan, teatterin toimijaan eli näyttelijään. Paitsi teatterissa myös todellisuudessa puhe on toimintaa, subjektina olemista. Lebeaun näytelmässä monessa kohtauksessa puhe korvaa toiminnan. Cavareron näkökulmasta taas juuri ääni antaa muodon yksilön ainutlaatuiselle olemiselle (Cavarero, 2004, 173). Arendt (1998, 178–179) myös toteaa, että sanaton toiminta ei olisi enää toimintaa, koska siinä ei olisi enää toimijaa. Tekijä on Arendtille samalla myös sanojen puhuja. Toki teatterissa sanattomuus ja toiminta saattavat olla jopa puhetta vaikuttavampia tekijöitä. Ihmisenä olemista ei voi

---

<sup>8</sup> Cavareron käsite on englanniksi ”narratable self”, jonka taivuttamisen ja käytön helpottamiseksi käänän ”kerrottavana itsenä”. Toinen mahdollinen käänös olisi ”kerrottavissa oleva itse”.

<sup>9</sup> Shlomith Rimmon-Kenan (1983, 3–4) määrittelee tarinan kronologisessa järjestyksessä esitetyiksi tapahtumiksi ja kerronnan tapahtumien prosessointi- ja esitystavaksi. Kertomus on sarja toisiaan seuraavia tapahtumia, jotka kertovat juonen avulla tarinan.



tietenkään redusoida teatteriin, vaikka William Shakespearen (versio vuodelta 1863) näytelmää *As you like it* lainaisikin: ”All the world’s a stage / And all the men and women merely players”.<sup>10</sup> Maailma ei ole ”vain” teatteria, vaan teatteri ja draama heijastavat maailmaa.

Ääni ilmenee myös traumakerrontana Lebeaun teoksessa. Traumaa teoretisoineen traumakerronnan klassikon Cathy Caruthin (1996, 3) mukaan Freud käyttää kirjallisuutta esimerkkinä traumaattisen kokemuksen kuvauksissaan, sillä psykoanalyysi ja kirjallisuus ovat molemmat kiinnostuneita tietämisen ja ei-tietämisen monimutkaisista suhteista. Käytän analyysissäni Caruthin teoriaa, mutta kritisoin myös sitä teoksen lähiluvun ja uudemman traumateorian avulla. Caruth toteaa, että vaikka termi ”trauma” merkitsi ennen ruumiillista vammaa, siitä on tullut erityisesti Freudin tulkitsemana mielen haavaan viittaava käsite (Caruth, 1996, 3).<sup>11</sup> Tutkielmassani trauma on sotatilassa kasvaneen lapsen mieleen jäänyt jälki. Caruth tarkoittaa, että trauma ei ole tietoisuuden osa ennen kuin se ilmenee toistuvina painajaisina ja hallusinaatioina sekä selviytyjän tekoina (Caruth, 1996, 4). Tosin kenties tämäkään ei vielä riitä trauman tiedostamiseen, kuten Lebeaun teos osoittaa. Analysoin tässä tutkielmassa, miten traumaattiset kokemukset näkyvät Elikian tarinassa ja äänessä. Trauma muokkaa yksilön identiteettiä ja tarinaa peruuttamattomasti. Trauma syntyy katastrofitapahtumasta tai yllättävästä kokemuksesta, jota ei kykene käsittelemään (Caruth, 1996, 11). Pohdinkin tutkielmassani kirjoittamisen ja kertomisen merkitystä traumaattisen kokemuksen käsittelyssä. Trauman äänien analysoiminen on osa aikomustani selvittää, millaisia erilaisia ääniä Lebeaun näytelmässä kuullaan ja mistä niiden kuuleminen tai kuuntelematta jättäminen kertoo.

Aloitan tutkielmani ensin konkreettisista äänistä, jotka liittyvät erityisesti äänen muuttumiseen meluksi ja peloksi. Pohdin, miksi pelko muuttaa lapsen äänen (voix) hälyksi (bruit). Esittelen, miten pelko vääristää lapsen kuulemat äänet (son) pelottavaksi meluksi (bruit). Käsittelem myös, millä tavoin pelko synnyttää äänen poissaoloa ja äänien vaimentamista. Keskityn ensiksi pohtimaan äänten konkretiaa: parenteesien ilmentämiä ääniä, sodan ääniä sekä lapsisotilaiden ääntä meluna. Tämän jälkeen jatkan äänen ja hiljaisuuden analyysiä tarkastelemalla puheääntä (voix) ja vastavuoroista kommunikaatiota teoksessa. Lebeaun teos sisältää enemmän kommunikaation yrityksiä kuin toimivaa kommunikaatiota. Esittelen kommunikaatiopohdintojen jälkeen, miten puheääni ilmentää Elikian identiteettiä ja hänen

---

<sup>10</sup> Teoksesta on useampi suomennos: *Miten haluatte* (suom. Paavo Kajander, 1910, SKS) ja *Kuten haluatte* (suom. Kirsti Simonsuuri, WSOY, 2010). Alkuperäisteos on arvioitu ilmestyneen noin vuonna 1599.

<sup>11</sup> Kreikaksi trauma merkitsi alkujaan ruumiin haavaa tai loukkaantumista (Caruth, 1996, 3).

yksilöllistä tarinaansa. Äänen voi nähdä paitsi yksilöpsykologisena myös eräänlaisena ontologisena yksikkönä. Oma ääni liittyy voimakkaasti identiteetin luomiseen ja omana itsenä, subjektina, olemiseen. Ääni on osa sitä, millaisena minua pidetään, millaisena minä pidän itseäni ja sitä, miten minä määrittyy suhteessa olemiseen. Cavarero näkee subjekti-käsitteen korvaajana ”ainutkertaisuuden äänellisen ontologian”, jonka mukaan oleminen määrittyy yksilöllisenä äänenä.<sup>12</sup> Tämä määritelmä Cavareron mukaan huomioi myös jokaisen yksilöllisyyden toisin kuin käsitteet ”ihminen” tai ”subjekti”. Ääni ilmentää ainutlaatuista olemista ja spontaania omaa kommunikaatiota. (Cavarero, 2005, 173.) Tässä tutkimuksessa käsittelenkin sitä, miten Elikian subjektiuus ilmenee juuri äänen ja äänenkäytön kautta. Tämän lisäksi analysoin myös päiväkirjan ja Angelinan todistusten suhdetta teoksen ääneen traumakerrontana. Tarkastelen Elikian päiväkirjaa Elikian autenttisena äänenä ja entisen lapsisotilaan pyrkimyksenä koota itsensä uudelleen traumaattisten kokemusten jälkeen. Avaan myös trauman hiljentämän äänen vaikutuksia teoksen päähenkilön mahdollisuuksiin käsitellä sisäisiä, eettisiä ristiriitojaan. Tutkielmani lopuksi keskityn kollektiivisen vastuullistamisen sanomaan ja kuuntelemisen vastuun käsittelyyn. Kyseenalaistan äänettömän kuulijakunnan aseman ja pohdin, kuka kuuntelee ja kenen ääntä lopulta kuunnellaan.

---

<sup>12</sup> Cavareron käsite on englanniksi ”vocal ontology of uniqueness”.

## 2. ÄÄNET JA MELU RAJAAVAT TODELLISUUDEN

### 2.1. Näytelmän konkreettisen todellisuuden äänet

Äänet ja äänimaisemat ovat tärkeässä osassa Lebeaun teoksessa kuullun, fysikaalisen todellisuuden tasolla. Musiikkitieteilijä Susanna Välimäki (2014, 28) toteaa, että korvien sulkemisen mahdottomuus tekee kuulon kautta minän ja maailman erottelun vaikeammaksi kuin näköaistin avulla. Ääni ankkuroi meidät ympäristöömme. Näytelmän todellisuuden fyysiset äänet tulevat ilmi erityisesti tekstin näyttämöohjeissa. Parenteeseihin on kirjoitettu näytelmän äänimaisema. Seuraavaksi analysoin parenteesitekstien ja joidenkin tarkentavien vuorosanojen tapaa määrittää teoksessa ilmenevää äänellisesti ympäröivää todellisuutta. Semiootikko ja äänentutkija Theo van Leeuwenin mukaan ääni tulee meille joka puolelta. Se ympäröi meidät ja sijoittaa meidät keskelle maailmaa. (Leeuwen, 1999, 196.) Näytelmän maailma ympäröivine äänineen ilmenee Lebeaun teoksessa näyttämöohjeiden ja konkreettisten, ääniin viittaavien repliikkien kautta. Nämä äänet ympäröivät myös lukijan ja vievät teoksen maailmaan.

Näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* on johdannossa mainitussa järjestyksessä vuorotellen kymmenen kohtausta ja kymmenen Angelinan todistusta. Kohtausten parenteesitekstit tuovat lukijalle lisätietoa toiminnan tavasta ja paikasta. Parenteseissa on äänimaiseman ja hiljaisuuksien kuvauksia, joista esimerkkinä on näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa ”[h]yvin pitkä hiljaisuus... niin että voi kuulla kärpäsen lentävän” (”[t]rès long silence dans la nuit... pour entendre une mouche voler”) (LBOC, 17).<sup>13</sup> Kärpäsen lennon kuuleminen on ranskalainen idiom, sanontatapa. Idiom kuvaa myös haluttua ympäristöä, metsää, sen pimeyttä ja yön hiljaisuutta. Musiikkitieteilijä Juha Torvinen kirjoittaa artikkelissaan, miten hiljaisuus voidaan ymmärtää äänten poissaoloksi. Hiljaisuus riippuu siitä, mitkä äänet eivät ole kuultavissa. Torvisen mukaan, kun tutkitaan tilanteesta puuttuvia ääniä, saadaan tietoa äänen poliittisista ja kulttuurisista merkityksistä. (Torvinen, 2014, 23.) Näin tarkastellen voidaan sanoa, että Lebeaun näytelmästä puuttuvat lähes kokonaan ihmisympäristön äänet ja äänet eivät

---

<sup>13</sup> Parenteesitekstit on merkitty alkuperäistekstissä kurssiivein.

myöskään sijoita tapahtumia mihinkään tiettyyn maahan. Yhtäältä teoksessa luonto on ihmistä hallitsevampi: pakenevat lapset ovat pimeyden ja luonnon armoilla. Toisaalta juuri ihmismiljöön sotatila ja siihen liittyvä pelko määrittävät tekstin äänettömyyttä. Teoksessa ympäristön ääniä ei kuvailla monisanaisesti. Sotatila ikään kuin metaforisesti hiljentää luonnon – sekä ihmisluonnon että ympäröivän luonnon äänet. Lebeaun ensimmäisen kohtauksen hiljaisuuden kuvaus ja sen muotoilu ”voi kuulla kärpäsen lentävän” jättää näyttämöohjeen avoimeksi. Lukija voi kuvitella kärpäsen lennon tai olla kuvittelematta. Kärpäsen lentoääni on hiljainen surina, joka voi piinata vain pimeässä. Kärpäsen lentoäänien mahdollinen kuuleminen korostaa yön äänetöntä hiljaisuutta. Kaikki muut nukkuvat paitsi kärpäset ja karkaavat lapset.

Ensimmäisessä kohtauksessa kuullaan myös ”*määrittelemätön kahisevan ruohikon ääni, hyvin kaukaa*” (*”un bruit indéfinissable d’herbes froissées, très lointain”*) (LBOC, 16). Ääni siis paitsi luo yleistä tunnelmaa on myös merkki vaarasta. Ääni on dynaaminen: se voi liikuttaa meidät joko lähemmäs tai kauemmas tietystä pisteestä ja se voi muuttaa suhdettamme kuulemaamme (Leeuwen, 1999, 18). Näytelmässä määrittelemätön ääni voi olla lähtöisin ihmisestä tai eläimestä, joka saattaa uhata lasten turvallisuutta, joten on paettava hiljaisuudessa. ”Hyvin kaukaa” lisää äänen kuvausta, ja se kertoo etäisyydestä ääneen. Koska yö on hiljainen, jopa kaukaisen äänen voi kuulla. Leeuwen (1999, 14) toteaa, että ääni on media, joka ympäröi. Lebeaun näytelmässäkin vaara voi olla missä tahansa. Koska äänen lähdettä tai suuntaa ei kykene määrittämään, se lisää tuntemattoman äänen aiheuttamaa pelkoa. Rahisevan ruohikon ääni lisää paitsi lasten jännitystä myös koko kohtauksen jännitettä.

Lebeaun näytelmässä pelko pukeutuu hiljaisuuteen. Parenteesiteksteistä löytyy myös tekstiin kirjoitettuja hiljaisuuksia. Näytelmän alussa äänet merkitsevät mahdollista vaaraa esimerkiksi lapsia etsiviä sotilaita tai villieläimiä. Elikia estääkin Josephin puhumisen, jotta kukaan ei kuulisi heitä: ”*Elikia laittaa käden hänen suulleen.*” (*”Elikia lui met la main sur la bouche.”*) (LBOC, 16.) Joseph yrittää päästä irti Elikian otteesta, mutta tällöin tyttö uhkaa häntä väkivallalla. Elikia tuntee paremmin metsän vaarat ja hänellä on ase mukanaan. Näytelmän ensimmäinen kohtaus esittelee tapahtumapaikan ja keskeiset henkilöt sekä heidän äänenkäyttöön liittyvän valtasuhteensa.

Puhe täyttää draaman äänimaiseman. Elikia ja Joseph puhuvat toisilleen, mutta he eivät voi käyttää ääntä. Pelokkaat lapset puhuvat hiljaa joen rannalla. Parenteesiteksti toteaa: ”*He kuiskivat.*” (”*Ils chuchotent.*”) (LBOC, 27.) Pelon ilmapiirissä kuiskaaminen on paitsi merkki mahdollisesta vaarasta myös tapa olla läheisessä kanssakäymisessä toisen kanssa. Äänen ja kuuntelijan suhteessa on kyse kuvitteellisesta tai todellisesta intiimiydestä, esimerkiksi puheessa intiimi etäisyys onnistuu kuiskaamalla (Leeuwen, 1999, 27). Kuiskaaminen on tapa käyttää ääntä, jota käytetään, kun pyritään olemaan äänettä. Äänettä puhuminen eli kuiskaaminen on siis eräänlainen äänenkäytön paradoksi, jonka pelko siitä, että ulkopuolinen kuulisi äänen, saa aikaan. Toisaalta kuiskaaminen luo yhteyden Josephin ja Elikian välille. Leeuwenin (1999, 197) mukaan kuuleminen tekee osalliseksi ja luo yhteyttä. Kuiskaamalla Elikia ja Joseph luovat siis yhteisen kuuntelemisen, kuulemisen ja puhumisen tilan sekä tavan.

Lebeaun näytelmän Elikian ja Josephin kohtausten taustääänet tapahtuvat pakomatkan aikana metsässä. Leeuwen (1999, 93) toteaa, että ääni matkaa ajassa ja tilassa. Helikopterin lähestyvä ääni kertoo lasten vähenevästä etäisyydestä armeijan sotilaisiin. Helikopterin ääni ei ole osa viidakon tavallista äänimaisemaa, vaan se on merkki ihmisistä. Helikopterin ääni tarjoaa Josephille pelastusta: ”**Elikia, olemme pelastuneet!**” (”**Elikia, on est sauvés!**”) (LBOC, 51.) Elikia käskee poikaa vaikenemaan. ”**Ole hiljaa! / Idiootti, älykääpiö. Haluatko, että meidät saadaan kiinni?**” (”**Tais-toi! / Idiot, imbécile. Tu veux nous faire prendre?**”) (LBOC, 51.) Elikia kutsuu poikaa ”idiotiksi ja älykääpiöksi”, sillä pojan huutaminen voi johtaa lasten kiinni jäämiseen. Joseph ei halua kuunnella Elikian sanoja. Poika seuraa helikopterin ääntä jättäen Elikian yksin. Parenteesiteksti kertoo, miten Elikia kuulee, ”*lähtevän helikopterin*” (”*l’hélicoptère qui décolle*”) (LBOC, 55). Elikia luulee etääntyvän helikopterin äänen merkitsevän Josephin etääntymistä hänestä. Joseph kuitenkin palaa järkyttyneenä takaisin Elikian luo (LBOC, 57). Leeuwenista (1999, 196) ääni yhdistää, mutta näkeminen ulottuu vain pintaan. Ääniin kohdentavana näytelmänä Lebeaun draaman voi siis sanoa menevän pintaa syvemmälle. Aika lapsisotilaana on ikään kuin mennyt Elikian ihon alle, ja se vaikuttaa myös hänen aistikokemuksiinsa. Elikia yhdistääkin kokemuksensa perusteella helikopterin äänen osaksi armeijaan liittyviä ääniä. Leeuwen määrittelee, että sekä ääni että kuva voivat luoda suhteen esitettävän subjektin ja halutun vastaanottajan välille. Molemmissa tapauksissa tämä suhde liittyy etäisyyteen joko hierarkkisuutta luovan perspektiivin tai sosiaalisen etäisyyden kautta. (Leeuwen, 1999, 14.) Voidaan siis sanoa, että näkemisen ja kuulemisen välinen etäisyys

on toisenlainen. Elikia voikin kuulla vaaran helikopterin muodossa jo kauempaa. Josephille näkeminen taas on kuulemista tärkeämpää. Hänen on nähtävä, jotta hän ymmärtäisi vaaran, jonka Elikia voi kuulemalla aavistaa.

Pelon jännitteinen tunnelma luodaan monessa kohtauksessa äänimaiseman avulla. ”Joseph ja nälkä” -kohtauksessa nälkäinen Joseph haluaisi etsiä ruokaa läheisestä kylästä. Kohtauksessa parenteesitekstin heinikon rahinan katkaisevat kylän kuolinjuhlien ”*etäisyyden vaimentamat laulut*” (”*des chants étouffés par la distance*”) (LBOC, 61). Tämä luo voimakkaan draamallisen jännitteen kohtaukseen. Lähellä on kokonainen kylä, joka on Josephille mahdollisuus ja Elikialle uhka. Vaimeat laulut on ilmaistu ranskaksi sanalla ”*étouffé*”, joka tarkoittaa tukahdutettua ääntä. Parenteesin mukaan etäisyys tukehduuttaa laulun vaimeaksi. Kylä on lähellä mutta kaukana. Se on kaukana fyysisesti mutta myös henkisesti. Lapsisotilasmaailman etäännyttää Elikian kylän äänistä. Joseph ajattelee voivansa löytää riisiä kylästä, mutta Elikia on vakuuttunut, että kukaan ei halua jakaa ruokaansa. ”**Kapinallisten alueilla / se, jolla on riisiä, ei jaa sitä. / Kukaan ei jaa riisiä kenenkään kanssa.**” (”**Dans les zones des rebelles, / celui qui a du riz ne partage pas. / Personne ne partage le riz avec personne.**”) (LBOC, 62.) Asenne ääneen vaikuttaa ääneen suhtautumiseen. Josephin kokemattomuus saa hänet luottamaan tuttuihin ääniin. Elikian viettämä aika viidakossa on puolestaan saanut hänet kuulemaan tutut äänet toisin. Vuodet lapsisotilaina saavat hänet kuulemaan vaaran kaikkialla.

Koko näytelmän aikana kuullaan ainoastaan yksi aseiden laukaus näytelmän lopussa, jolloin Elikia ampuu peiliä sairaalassa. Kohtauksessa Elikia ampuu omaa peilikuvaansa, välttääkseen katsomasta itseään. Laukausta seuraa Josephin juoksun ääni. ”*Askelten ääniä, kiihtyvää juoksua, Joseph tulee sisään juosten.*” (”*Des bruits des pas, une course effrénée, Joseph entre en courant.*”) (LBOC, 83.) Oman peilikuvan kohtaaminen silmästä silmään on Elikialle mahdotonta. Josephin huoli Elikiaa taas kuuluu kiihtyvien askelten äänissä. Huoneessa Joseph antaa Elikialle peilin palasen, jotta Elikia näkisi, miten kauniina Joseph hänet näkee. Joseph tarjoaa Elikialle mahdollisuutta nähdä itsensä toisin. Pakomatkan aikana Josephille maailmassa olo on visuaalisuuteen kiinnittyvämpää kuin Elikialle. Leeuwen vertaa kuvaa ja ääntä. Hänen mukaansa ääni verrattuna kuvaan on materiaaliton ja katoava, sillä se ei ole koskettavissa oleva esine. Leeuwenista kuva tekee tarkan jaon näkemisen subjektin ja näkemisen objektin välille. Nähty kohde ilmentää objektia, muuttumatonta olemusta ja muotoa. Näkemisen tekijä,

tarkkailija, kontrolloi objektia, mutta pysyy siitä etäällä. Katsominen on vallassa olemista. (Leeuwen, 1999, 195.) Tavallaan Joseph kykenee paremmin hallitsemaan todellisuutta, jossa elää, sillä hän keskittyy näköaistin kautta tehtyihin havaintoihin. Ääntä ei voi hallita, siksi eläimen kaltaisesti äänien varassa elävä Elikia onkin hauraammassa tilassa sekä fyysisesti että psyykkisesti saavuttuaan sairaalaan. Hallinnan tunteen menettäminen näkyy Elikian tavassa kuulla ympäröivä maailma uhkaavana pakomatkan aikana. Oman kuvan näkeminen rauhoittaa Elikian kohtauksessa eli visuaalinen havainto on tärkeä myös Elikialle hänen päästyä perille sairaalaan. Tämän jälkeen Elikia ei enää tartu aseeseen ampuakseen.

Ensimmäisessä todistajanlausunnossa Angelina kertoo puhuvansa ”Elikia Mandoken puolesta” (”pour Elikia Mandoke”) (LBOC, 18). Tässä kohtauksessa parenteesitekstit eristävät Angelinan kertomaan Elikian tarinaa yksin. Angelinan hiljaisuudet voivat olla ”hengityshetkiä” (”des moments de respiration”) (LBOC, 18). Pascual (2013, 47) toteaa, että Angelina ei ole koskaan suoraan vuorovaikutuksessa näytelmän ajassa Elikian kanssa. Tämä johtuu Angelinan asemasta todistajana, joka antaa äänen Elikialle. Angelina on aina eristävässä valokeilassaan yksin (Pascual, 2013, 47). Nähdäkseni tämä kahtiajako myös korostaa lasten ja aikuisten maailmojen välistä kohtaamattomuutta sekä aikuisten ja lasten äänien erottamista näytelmän todellisuudessa. Angelina kuitenkin pyrkii keskustelemaan Elikian kanssa, mutta itse näytelmässä näitä keskusteluja ei kuulla. Angelinan ääni on ainut kuultu elementti todistuskohdauksissa. Angelinan kohtausten parenteesit kertovat, että todistuskohdauksen äänimaiseman hiljaisuudet voivat olla myös merkki kuulijakunnan kysymyksistä. ”Sairaanhoitajan hiljaisuudet voivat olla [...] aikaa ulkopuolisille kysymyksille” (”Les silences de l’infirmière peuvent être [...] du temps pour des questions qui lui viennent de l’extérieur”) (LBOC, 18). Ensimmäinen hiljaisuus onkin ”[k]ysymyksen mittainen” (”[s]ilence d’une question”) (LBOC, 18). Monologeja rytmittävät hiljaisuudet. Lebeauin näytelmässä päätäntävaltaisen tutkintalautakunnan kysymykset eivät olekaan sanoja vaan hiljaisuuksia. Angelinan kohtausten parenteesitekstien tarjoama äänimaisema täyttyy vain Angelinan sanoista ja kuulijoiden äänettömyydestä.

Angelinan lukiessa päiväkirjaotteita kuulustelijajoukko ei jaksa kuunnella Elikian sanoja: ”Aivan kuin hän reagoisi kärsimättömään liikehdintään. ANGELINA: Se ei kestä kauan. / Hänen sanansa kertovat minun sanojani paremmin. / (hampaiden välistä) Jos hän on nähnyt kirjoittamisen vaivan, / te voisitte hyvin / käyttää kaksi minuuttia ajastanne kuuntelemiseen.”

(*Comme si elle réagissait à des mouvements d'impatience.* ANGELINA: Ce ne sera pas très long. / Ses mots racontent mieux que les miens. / (*entre les dents*) Si elle a pris la peine / de l'écrire, vous pouvez bien/ prendre deux minutes de votre temps pour écouter.") (LBOC, 81.) Angelina vaatii kärsimätöntä kuulijajoukkoa kuuntelemaan. Parenteeseihin kirjoitetut hiljaisuudet kuuluvat Angelinan tavassa puhua. Lukija kuulee äänettömyyden painostuksen. Tapa puhua "hampaiden välistä" korostaa näyttelijäntyön kautta, että Angelina ei ole samaa mieltä kuin tutkintakomissio. Angelina siis näyttää puhetyylillään ja -äänellään arvostavansa Elikian tarinaa tutkintakomissiota enemmän.

Angelinan puheääneni konkreettisenä äänenä on merkittävä Elikialle. Angelinan äänen merkitys ääniympäristön muutoksena korostuu kohtauksessa, jossa Elikia kertoo saapumisesta sairaalaan. Metsän äänet vaihtuvat ihmisääneen. Angelina on kertonut edellisessä todistuksessaan, että hän on "huolestunut kuullessaan oksien katkeavan" ("Je me suis inquiétée / quand j'ai entendu les branches craquer") (LBOC, 76). Angelina pelkää, että katkeavien oksien ääni on uhka. Lukija ymmärtääkin lukiessaan näytelmää eteenpäin, että seuraavassa kohtauksessa Elikiaa odottaa sairaalassa Angelina. Kohtauksessa "Saapuminen sairaalaan" Elikia kertoo kuulleensa askeleet, jotka kulkivat ovelta portille (LBOC, 77). Elikian ensimmäinen kosketus Angelinaan on sairaanhoitajan askelten äänen kautta.

Askelten äänet ovat keskeisiä Elikian tarinan käännekohtissa. Kapinallisten saapuessa Elikian kotikylään Elikia kuulee "[s]aappaiden äänet" ("[d]es bruits des bottes") (LBOC, 36) ja selvitessään pakomatkasta sairaalaan askelten äänet ovat hänen muistikuvassaan voimakkaasti läsnä. Sairaalan portilla Elikia haluaisi "huutaa, / mutta yhtäkään ääntä ei tule ulos" ("crier / mais pas un son ne sortait") (LBOC, 77) hänen suustaan. Hän on pelastumisensa kynnyksellä, mutta hän on menettänyt äänensä. Elikia näkee itsensä kapinallisena, ja se vie hänen äänensä. "Olin kapinallinen. / Olisin aina kapinallinen. / Kaikki minussa paljasti sen." ("J'étais une rebelle / Je serais une rebelle. / Tout me trahissait.") (LBOC, 77.) Kapinallisen leima ei irtoa hänestä, vaikka hän haluaisi. Elikia kuulee Angelinan askeleet ja äänen, mutta hän ei kykene vastaamaan niihin. Hän on edelleen enemmän viidakon eläin kuin ihminen.



Ihmisiäni halkoo sairaalaan ympäristön hiljaisuuden. Leeuwenin (1999, 196) mukaan ääni yhdistää.<sup>15</sup> Ääni on siis esimerkiksi ympäristöön yhdistävä kokemus. Puheääni taas voi luoda yhteyden yksilöiden välille, sillä se resonoi yhtä aikaa ihmisessä ja ihmisen ulkopuolella, omissa ja toisen korvissa. Angelinan ääni yhdistää Elikian inhimillisten äänien maailmaan. Tämän kohtauksen ja lapsisotilaiden kohtalon ympärillä vallinneen hiljaisuuden rikkoo sama ääni: Angelina.

Ääni huusi:

”Onko siellä joku?”

Se ei ollut käskyjä antavan aikuisen ääni,  
mutta en uskaltanut vastata.

Ääni lähestyi ja toisti: ”Onko siellä joku? Onko siellä joku?”

Ääni oli nyt niin lähellä, että aloin täristä.

”Olen varma, että siellä on joku.

Sanokaa minulle sana, vain yksi sana... olkaa niin kilttejä,”  
naisen ääni toisteli.”

(Une voix a crié: / « Il y a quelqu'un? » / Ce n'était pas une voix d'un adulte qui donne des ordres, / mais je n'ai pas osé répondre. / La voix s'est rapprochée et répétait: / « Il y a quelqu'un? Il y a quelqu'un? » / La voix était maintenant si proche que je me suis mise à trembler. / « Je suis sûre qu'il y a quelqu'un. / Dites-moi un mot, un seul mot... s'il vous plaît. » / répétait la voix de la femme.)

(LBOC, 78.)

Tässä lainauksessa sana puheääni (”voix”) toistuu viisi kertaa. Elikian kuulema ääni on vakuuttunut, että joku, jolla myös on ääni (voix), on portin toisella puolella. Tämä Elikian ja Angelinan kohtaaminen tapahtuu juuri äänen kautta. LaBellen mukaan puheääni on ekspressiivinen signaali, joka tiedottaa jonkun toisen ruumiin ja yksilön läheisyydestä. Puheääni kertoo kuoleman ja elämän, poissaolon ja läsnäolon jännitteestä. Puheääni on aistimellinen ja materiaalinen. (LaBelle, 2010, 149.) Näin ajatellen voidaan sanoa, että Elikia pääsee takaisin toisten ihmisten ruumiilliseen läheisyyteen. Kuuloaistinsa avulla Elikia löytää perille. Hänelle ääni on sairaalaan saapumiskohtauksessa pelastava voima. Elikian kuulema naisen ääni on varma, että Elikia on joku. Elikia puolestaan tunnistaa, että ääni, jonka hän kuulee, ei ole komentavan aikuisen ääni: ”Se ei ollut käskyjä antavan aikuisen ääni.” (”Ce n'était pas une voix d'un adulte qui donne des ordres.”) (LBOC, 78.) Angelina haluaa, että Elikia käyttää ääntään, hän pyytää sitä. Aikuisen äänen läheisyys saa tytön vapisemaan. Angelina uskoo, että portin takana on vaarattomia lapsia, joten lapset lopulta pelastuvat, vaikka Elikia ei – vielä – kykene puhumaan sairaanhoitajalle. Tässä kohtauksessa ja koko näytelmässä

<sup>15</sup> Leeuwen käyttää tässä yhteydessä englanniksi sanaa ”sound”.

Angelinan ääni rikkoo konkreettisella tavalla ensin yön, sitten pakomatkan ja lopulta Elikian viettämien lapsisotilasvuosien hiljaisuuden.

## 2.2. Sodan todelliset ja symboliset äänet

Lebeaun näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* sodan äänet ovat läsnä, mutta lähinnä kertomuksien muodossa. Konkreettisia taistelunääniä ei ole kirjoitettu näytelmään. Pascual (2013, 26) kirjoittaa Lebeaun tavasta käyttää näytelmissään symbolisia hahmoja. Näytelmässä sota ja sotilaat ovat aikuisten maailman mielettömyyden symboleja. Sotilaat ovat Elikiaista eräänlaisia ”hirviöitä”. Hirviöimäisimpänä kuvauksena julmasta sodankäynnistä voi pitää Elikian päiväkirjan ”Josén tarinaa” (*”L’Histoire de José”*), joka on merkittävä osa Elikian tarinaa.<sup>16</sup> Elikia alkaa kertoa myyttiä ”Joki”-kohtauksessa (LBOC, 27–33), jossa Joseph haluaa kuulla tarinan joen varrella. Elikia ei kuitenkaan koskaan jatka ”Josen tarinaa” loppuun asti, sillä maailmanluomiskertomus päättyy kohtauksessa *”[p]itkään hiljaisuuteen”* (*”Long silence”*) (LBOC 30–31). Hän ei kykene kertomaan tarinaa loppuun. Angelina lukee Elikian päiväkirjasta syyn tarinan vaimenemiseen (LBOC 35–37). Muisto tarinan kertomisesta kuolleelle pikkuveljelle on liian tuskallinen. Hiljaisuus on vallinnut myös heinikossa, jossa Elikia on piileskellyt perheensä kanssa paeten kapinallisia lapsisotilasjoukkoja. Tämä tarina on vaiettu osa Elikian tarinaa. Kohtauksen pitkä hiljaisuus kertoo Elikian kyvyttömyydestä kertoa tarinaa loppuun.

Päiväkirjalainassa Elikia kertoo maailmanluomistarinaa pikkuveljelleen: ”Kaikki oli hiljaista. / Kuului ainoastaan minun ääneni Josén korvassa.” (*”Tout était silencieux. / Il n’y avait que ma voix dans l’oreille de José.”*) (LBOC, 35.) Hiljaisuuden rikkoo ainoastaan Elikian rauhoittava puhe pikkuveljelleen; hänen äänensä on puhetta pikkuveljen korvassa. Lukija ymmärtää heti Elikian läheisen suhteen veljeensä ja halun suojella pientä poikaa. Isosiskon kertomus katkeaa, kun Elikian isä vaatii tyttöä olemaan hiljaa, jotta lähestyvät kapinalliset eivät kuulisi heitä. Isä lyö tyttöä, jotta tämä hiljenisi. Isä käyttäytyy väkivaltaisesti Elikiaa kohtaan ensimmäistä kertaa hänen tarinansa siinä vaiheessa, jolloin sodan äänet tunkeutuvat hänen elämäänsä kapinallisten

---

<sup>16</sup> *”L’Histoire de José”* on versio afrikkalaisen ylijumalan, Amman, maailmanluomismyytistä.

lapsisotilaiden muodossa. Tarina kertoo, miten Elikialla oli veli, isä ja äiti sekä koti, ennen kuin sota tuhosi kaiken. Tullessaan väkivalloin liitetyksi osaksi lapsisotilasjoukkoja Elikia kuvaa päiväkirjassaan perhettä uhkaavia kapinallisia, jotka ovat ”saappaiden ääni” (”le bruit des bottes”) (LBOC, 36). Sodan ääni eli saappaiden ääni lähestyy kylää. Saappaiden ääntä seuraavat huudot, jollaisia Elikia ei ole koskaan ennen kuullut. Ne ovat ”[m]aailmanlopun huutoja” (”[d]es cris de fin du monde”) (LBOC, 36). Elikia kuvaa ensimmäistä kohtaamistaan sodan ja väkivallan äänien kanssa. Kohtaus, jossa Elikiasta tulee osa kapinallisten joukkoa, on monella tapaa hänen siihenastisen elämänsä ja maailmansa loppu.

Saappaiden ääni, jonka hän kuulee uhkaavana piileskellessään, seuraa häntä itseään myöhemmin. Hänestä tulee ”saappaiden ääni”, sillä hänen sotilasunivormuunsa kuuluvat samat saappaat. Elikian saappaat ja niiden mahdollisen äänen merkitys korostuu, kun Joseph kutsuu Elikiaa näytelmän alussa ”saapastytöksi” (”la fille aux bottes”) (LBOC, 10). Saappaat ovat yksi monista symboleista, joita Lebeau käyttää näytelmässään. Pascual (2013, 33) esittelee, miten Lebeau käyttää paitsi myyttisiä ja satujen symbolisia elementtejä myös nykyaikaisia, tähän hetkeen kiinnittyviä kuvia ja esineitä. Saappaat näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* saavat symbolisen ja konkreettisen merkityksen. Ne ovat konkreettisesti tärkeitä lapsisotilaille, sillä ne auttavat selviytymään vaikeassa maastossa. Ne kuvaavat myös, miten lapsi yrittää täyttää liian isot saappaat. Saappaiden ääni on kapinallisten sotaisa ääni. Pakomatkan aikana Elikia kuitenkin kääntää saappaiden symbolisen painoarvon ja muuttaa niiden merkityksen. Hän antaa ne Josephille, jonka jalat ovat kävelystä haavoilla (LBOC, 32). Hänen kokemuksensa ja sotilasmenneisyytensä pelastavat Josephin kapinallisten kynsistä. Joseph kirjaimellisesti kävelee Elikian jalanjäljissä. Hän ei kuitenkaan kävele lapsisotilaaksi vaan Elikian avustuksella pois päin lapsisotilaiden leiristä. Saappaat, jotka ovat sodan tuhon symboli, pelastavat Josephin hengen. Elikian sijaan Joseph kävelee sairaalasta kouluun.

Kapinallisten joukkojen uhka eli saappaiden ja huutojen äänet katkaisevat Elikian kertoman Josén tarinan. Päiväkirjan mukaan José-pikkuveljen huudon ja niskan katkaisee eräs perheen heinikosta löytäneistä kapinallisista. José huutaa ”niin kovaa” (”si fort”) (LBOC, 37), että hänet tapetaan, ”jotta hän hiljenisi” (”pour le faire taire”) (LBOC, 37). Mielivaltainen väkivalta tunkeutuu Elikian elämään vaimentamalla hänen veljensä huudon. Veljen huutoa seuraa hiljaisuus. ”Hiljaisuus halkaisi yön kuin liian tehokkaasti teroitettu / kirves.” (”Le silence a tranché la nuit comme une hache / trop bien aiguisée.”) (LBOC, 37.) Lapsisotilaiden väkivalta

tuottaa kuoleman hiljaisuutta. Hiljaisuus on liian teräväksi teroitettu kirves, joka halkaisee yön. Sodassa hiljaisuuskin voi olla liian hiljaista.

Elikia elää maassa, jossa ihmisten vuorovaikutus on vääristynyt sotatilan vuoksi. Leeuwen (1999, 93) toteaa, että ääntä voidaan käyttää esittämään ympäristöämme sekä kuvaamaan toimintaa ja ihmisten vuorovaikutusta. Elikia tuokin esille sodan mielettömyyden, kun kuudennessa kohtauksessa parenteesiteksti kertoo ”*helikopterin äänen*” (”*un bruit d’hélicoptère*”) lähestyvän (LBOC, 51). Lasten todellisuudessa helikopterin ääni liittyy sotilaisiin ja armeijaan. Joseph, jonka isovelji on sotilas, uskoo pelastuksen tulleen, mutta Elikia ei enää luota armeijan sotilaisiin. ”**Armeija, kapinalliset, aivan sama asia. [...] He ovat kaikki samanlaisia, / kykenemättömiä erottamaan / vauva riisisäkistä.**” (”*L’armée, les rebelles, c’est pareil. [...] Ils sont tous pareils, / incapables de faire la différence/ entre un bébé et un sac de riz.*”) (LBOC, 52.) Joseph ei halua kuunnella, vaan 8-vuotiaan lapsen tavoin ”*tukkaa korvansa*” (”*Joseph se bouche les oreilles*”) (LBOC, 52). Elikia on kuullut ja nähnyt, miten sotilaat ja kapinalliset toimivat samalla tavalla. Joseph ei kuuntele Elikiaa, sillä hän ei halua uskoa, että hänen sotilaaksi ryhtynyt veljensä voisi syyllistyä samoihin väkivallan tekoihin kuin kapinalliset. Lasten erilaiset kokemukset ja ikäero näkyvät erilaisessa suhtautumisessa lähestyvään helikopterin ääneen. Ääni ei siis sellaisenaan ole vaarallinen tai vaaraton. Ääneen liittyy aina tulkinta, joka heijastaa aikaisempia kokemuksia. Tässä tapauksessa tulkinta äänestä liittyy äänen joko turvallisen tai vaarallisen piiriin.

Sodassa hallitaan väkivallalla. Lebeaun draamassa kapinallisten valta on anarkiaa, hallitsematonta kapinaa ja väkivaltaisia tuhotekoja. Näytelmä ei anna parempaa kuvaa hallinnollisen vallan joukoista, sillä Elikia toteaa armeijan ja kapinallisten motiivit yhtä turhiksi: ”**Varastaessaan, tuhotessaan, syödessään, tappaessaan. raiskatessaan... / he ovat kaikki samanlaisia.**” (”*Pour voler, saccager, manger, tuer, violer... / ils sont tous pareils.*”) (LBOC, 52). Sodassa kaikki vain seuraavat käskyjä, tiivistää Elikia. ”**Kaikki tottelevat.**” (”*Tout le monde obéit.*”) (LBOC, 52.) Väkivallan pelko saa sotilaat ja kapinalliset tottelemaan. Elikia on nähnyt liikaa väkivaltaa, eikä hän näe mitään eroa kapinallisten ja sotilaiden välillä. Hän on nähnyt, miten moraalit menettää merkityksensä sotatilassa. Elikia tuntee inhimillisen itsekkyyden, johon sotatila ajaa ihmiset.

Aseet ovat merkittäviä väkivallan ja vallan välineitä sodassa. Elikialla on kalashnikovinsa. Hän voi nousta puolustamaan Josephia, koska hänellä on leirin pomon, Rambon, antama ase. Elikian ja aseiden suhteesta kerrotaan eniten Angelinan monologeissa. Angelina vastaa kuudennessa todistajanlausunnossa aivan kuin häneltä olisi kysytty Elikian aseiden käytöstä. Hän kyseenalaistaa tuomioistuimen naiiviuden. ”Käyttikö Elikia aseita? / Kysyttkö sitä tosissanne?” (”Si Elikia s’était servie de son arme? / Vous posez la question sérieusement?”) (LBOC, 58.) Angelina kertoo, että ”[a]seiden käyttö on ensimmäinen asia, / jonka lapset oppivat / kapinallisten leirissä.” (”Manier une arme est la première chose / que les enfants apprennent / dans les camps des rebelles.”) (LBOC, 58.) Toinen opittu asia on Angelinan mukaan ”tappaminen” (”[I]a deuxième chose: c’est tuer”) (LBOC, 58). Aseiden käsittelyn oppiminen on aseiden käyttöä varten. Angelina myös neljännessä todistajanlausunnossaan toteaa, että ”[n]yt kaikki pelkäävät aseita. / Jopa pienimmät / tunnistavat kalashnikovin.” (”Maintenant, tout le monde a peur des armes. / Même les plus petits / reconnaissent une kalachnikov.”) (LBOC, 43.) Kalashnikov on väkivallan väline. Näitä väkivallan merkkejä on Angelinan mukaan ”tässä maassa enemmän kuin kenkiä” (”[e]lles sont plus nombreux que les souliers / dans le pays”) (LBOC, 43). Väkivalta on aseiden muodossa joka puolella. Vertaus kenkään esittää kalashnikovin jokapäiväisenä käyttöesineenä. Elikian ase tekee työstä sotilaan. Se on tappoväline, mutta myös hänen turvansa.

Väkivalta ja aseet ovat arkea lapsisotilaiden leirissä. Elikia kertoo päiväkirjassaan, miten Rambo on valinnut hänet puolisoiksi (LBOC, 38). Tämän vuoksi hän on saanut aseiden ja valta-aseman lapsisotilaiden hierarkkisessa yhteisössä. Vaikka lapsisotilaat on vaimennettu kuuliaisuuteen ja äänen käyttäminen on riskialtista, Elikian aseistetulla äänellä on merkitystä. Sillä, jolla on valta, on valta hiljentää toiset. Elikia saa tämän vallan tullessaan Rambon puolisoiksi: ”Kuuluin pomolle ja minulla oli ase. / Minulla oli kalashnikov. / Pystyin hiljentämään toiset, / rankaisemaan heitä. / Se jolla on ase on aina oikeassa.” (”J’appartenais au chef et j’avais une arme. / J’avais une kalachnikov. / Je pouvais les faire taire, / les faire punir. / Celui qui a une arme a toujours raison.”) (LBOC, 40.) Ote kertoo paitsi lapsisotilaan armottomasta arjesta myös pelosta, jonka varjossa lapset yrittävät elää. Elikia kuuluu ”pomolle”, hänellä ei ole itsenäisyyttä tai päätäntävaltaa, mutta hän takertuu aseiden antamaan turvaan. Antropologi Alcinda Honwana (2006, 84) toteaa, miten johtajien seksiorjiksi valitsemat tytöt ovat etuoikeutettuja lapsisotilaiden keskuudessa, sillä he saavat erikoisaseman.

Aseellahan Elikia voi rankaista toisia; hän voi vaimentaa toiset. Honwanan mukaan naispuolisten sotilaiden rooli on vaikea sotatilassa. Naissotilaiden on taisteltava paikastaan yhteisössä ja heidät alistetaan seksuaalisella ahdistelulla ja väkivallalla. (Honwana, 2006, 78.) Sotatilan sallima seksuaalinen väkivalta on vaimentanut Elikian äänen.

Kohtauksessa ”Tämä sota” Joseph kysyy Elikialta sodasta: ”Kun sodit, Elikia... Ketä vastaan se oli?” (”Quand tu faisais la guerre, Elikia... / c’était contre qui?”) (LBOC, 40.) Elikian mukaan sodassa ”ei ole hyviä, siinä ei ole kuin pahoja” (”Il n’y pas de bons, il n’y que des méchants”) (LBOC, 40). Lapset elävät vaaratilassa, jota Joseph ei Elikian mukaan ymmärrä. Elikia näyttää repliikillään, miten sotatilassa vaaran tunteminen saa epäilemään kaikkea. ”Joseph ei ymmärtänyt, / että jokainen lehti oli uhka / jokainen puu, jokainen metsän hengitys. Hän ei ymmärtänyt, että vaaralla / oli kaikkien univormujen värit, / viattomimmankin lapsen katse.” (”Joseph ne comprenait pas / que chaque feuille était une menace, / chaque arbre, chaque respiration de la forêt. Il ne comprenait pas que le danger / avait la couleur de tous les uniformes, / le regard de l’enfant le plus innocent.”) (LBOC, 28.) Elikia näkee ja kuulee uhan, vaaran sekä sodan kaikkialla.

Joseph ei ole menettänyt uskoaan armeijan sotilaisiin, koska hänen veljensä on sotilas. Lopulta myös Joseph joutuu tajuamaan sodan karuuden. Armeijan helikopterin ääni ei tarkoita pelastumista, vaan Joseph näkee, miten armeijan sotilaat tappavat pienen kapinallisen yhtä julmasti kuin kapinalliset itse. Kohtauksessa ”Älä luota kehenkään” Elikia kuunteleekin Josephin kertomusta tästä sotilaiden tappamasta pikkukapinallisesta. Tarinan loputtua ”*Elikia on hiljaa ja pitkän ajan jälkeen...* (”*Elikia garde le silence et longtemps après...*”) (LBOC, 57.) Tekstiin on kirjoitettu pitkä, merkittävä hiljaisuus. Elikia antaa aikaa Josephin kokemukselle. Sen jälkeen hän pohtii konkretian, konkreettisen vaatekerran, kautta lapsisotilaiden kokemaa ristiriitaa. Elikia ihmettelee, kuka on voinut ommella pikkuiset sotilasunivormut.

Kun kapinalliset veivät minut mukanaan, minä olin 10 vuotta.  
He antoivat minulle sopivankokoisen univormun.  
Minä mietin äitiäni, joka oli ompelija.  
Olisiko hän ommellut univormuja  
lapsille?  
Pieniä lahkeita, pieniä hihoja...  
Mitä he ajattelivat ommellessaan,  
nämä ompelijattaret?”

(Quand les rebelles m'ont prise, j'avais 10 ans. / Ils m'ont donné un uniforme à ma taille. / Je pensais à ma mère qui était couturière. / Est-ce qu'elle aurait cousu des uniformes / pour des enfants? / Des petites jambes, de petites manches... / A quoi elles pensaient en cousant, / ces couturières-là?)  
(LBOC, 57.)

Elikian pohdinta on riipaiseva. Siihen liittyy paitsi muisto äidistä, josta hän ei muuten puhu, myös pohdintaa aikuisten vastuusta. Miksi kukaan ompelisi pikkuruusia univormuja? Ranskaksi Elikia puhuu ”jaloista” ja hihoista eikä housunlahkeista ja hihoista. Vaikka tosin ranskaksi lahkeesta käytetäänkin sanaa ”jalka”, valittu sana voisi kuitenkin olla tarkempi ”jambe de pantalon” eli suoraan käännettynä ”housunjalka” (housunlahje). Suomeksi käännettynä yksityiskohta ”jalka” on kiinnostava, sillä huomio kiinnittyy lukiessa vaatteita enemmän pieniin kehoihin univormujen sisällä. Jonkun äiti on kenties ommellut jonkun toisen äidin lapselle univormun. Elikian repliikki saa lukijan pohtimaan, mitkä ovat sellaiset maat, hallitukset, aikuiset, jotka sallivat, että lapsille tehdään sotilasunivormuja eikä koulupukuja. Elikia ei syytä tai osoittele, mutta lapsen ihmetyksessä on aitoa ymmärtämättömyyttä. Lukijakin kysyy, miten tällaista voi sattua – edes sodassa.

Sota kovettaa lapsisotilaat tappajiksi. Elikia kuitenkin kertoo Josephille, miten vaikeaa tappaminen oli ensimmäisen kerran. ”Ensimmäisellä kerralla / minun käteni oli kivenkova, / sormeni kieltäytyivät, / pääni karjui, kehoni itki ja vastusteli. / Kuolemanpelko päätti minun puolestani. / Toisella kerralla, siitä tuli refleksi. / Sitten siitä tuli jokapäiväistä elämää.” (”La première fois / j'avais la main dure comme la pierre, / mes doigts refusaient, / ma tête hurlait, mon corps pleurait et se révoltait. / C'est la peur de mourir qui a décidé pour moi. / La deuxième fois, c'était déjà un réflexe. / Puis c'est la vie quotidienne.”) (LBOC, 65–66.) Elikian sanojen perusteella voi todeta, että pelko saa vastustelun vaikenemaan. Elikian ”pää karjuu”, mieli huutaa vastaan, mutta pelon uhan alla lapsi tottuu tappamisen rutiiniin. Tappamisen toistuminen turruttaa mielen hyväksymään väkivallan osana arkea. Selviytyäkseen hengissä lapsisotilas on valmis tappamaan. Honwana kirjoittaa, miten lapsisotilas ei ole varsinainen sotilas vaan paremminkin kapinallisryhmän taistelija, joka useimmiten ei ole koulutettu tehtävänsä ja joka taistelee huumeiden vaikutuksen alaisena. Tämän kaltaiset joukot eivät osoita armoa kenellekään vaan tappavat sekä tuttuja että tuntemattomia samalla tavalla (Honwana, 2006, 51.) Lebeaun näytelmässä esimerkiksi julma tapa, jolla Rambo tappaa ystävänsä Justicen, kertoo sotatilan ja lapsisotilaiden arjen armottomuudesta (LBOC, 41–42). Sotatila vaimentaa

lapsisotilaiden tunteet ja johtaa lasten vaikenemiseen. Elikia on myös ollut tunteeton tappaja, mutta pakomatka Josephin kanssa muuttaa hänet.

### 2.3. Lapsisotilaiden meluäänet

Muusikko ja säveltäjä Raymond Murray Schafer toteaa, että melun (bruit/noise) käsite on muuttunut vuosisatojen aikana. Englanniksi sen merkityksiä ovat ei-haluttu ääni, epämusikaalinen, kova ääni ja häiriö signaalilähettävässä laitteessa. (Schafer, 1994, 182.) Lebeaun näytelmän alussa meluaminen (bruit) tarkoittaa lapsille pelkoa kuolemasta: ”**Hiljaa! Haluatko tulla tapetuksi?**” (”**Tais-toi! Tu veux te faire tuer?**”) (LBOC, 13.) Joseph on yrittänyt huutaa ja Elikia koettaa vaimentaa tämän. Lapsisotilaan ääni kuullaan tässä ei-haluttuna äänenä eli meluna, joka on vaimennettava. Näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* äänen vastakohtana näyttäytyy hiljaisuuden lisäksi myös äänettömyys ja erityisesti vaimentaminen. Schafer esittelee runollisessa kirjoituksessaan hiljaisuuden länsimaisen määritelmän. Schaferin mukaan täydellinen hiljaisuus on ihmisen persoonan poissulkemista. Ihminen pelkää äänen poissaoloa kuten hän pelkää elämän poissaoloa. Lopullinen hiljaisuus on kuolema. Länsimaissa hiljaisuus on negatiivinen tyhjiö. (Schafer, 1994, 256.) Schaferin ajatuksien valossa myös näytelmän ei-länsimainen maailma esittäytyy todellisuutena, jossa hiljaisuus yhtäältä merkitsee kuolemaa. Toisaalta teoksen lapsipäähenkilöiden on pysyteltävä hiljaa selviytyäkseen. Näytelmässä hiljaisuus ei ole välttämättä negatiivista sellaisenaan, mutta pelon vuoksi vaikenemisen ja puheäänien vaimentamisen voi nähdä yksilön ihmisarvon poissulkemisena. Teoksessa kommunikaatio ei myöskään ole mahdollista, sillä ääni on vaaran merkki. Leirissä on oltava hiljaa, koska puhuminen vaarantaa hengen. Yksilön äänellä ja yksilöllä ei ole arvoa. Asema ja ase luovat arvon yhteisössä, joka toimii väkivallan ja uhkailun voimalla. Lapsisotilaiden maailmassa kommunikaatio on kuiskimista ja äänenkäyttö kielletty. Lapselta viedään vapaus puheen tuottamiseen, kun hänestä tehdään lapsisotilas.

Näytelmäteksti alkaa Elikian vuorosanalla, jossa viitataan ääneen: ”He nukkuivat kuin porsaas. / Kuorsasivat kuin siat.” (”Ils dormaient comme des porcs. / Ronflaient comme des cochons.”) (LBOC, 9.) Kuorsaus säestää ensimmäistä repliikkiä. Lapsisotilaat pitävät porsaiden ääntä. Elikia rinnastaa ranskalaisella sanonnalla nukkujat sikoihin, joiksi he ovat muuttuneet



väkivaltaisessa viidakossa. Näytelmän päähenkilö kertoo tarkkailleensa yön hiljaisuudessa tilannetta suunnitellen pakoa. Elikia on laittanut kannabista riisiin sekaan, jotta voisi huumata muut paitsi Josephin hiljaisiksi. Lapsisotilaiden ääni on varomatonta melua teoksen ensimmäisessä kohtauksessa. Ensimmäinen repliikki kertoo, että Elikian tehtävä leirin tyttönä on ollut valmistaa muille ruokaa. Näin hän on voinut huumata muut ja tehdä hänen ja Josephin pakomatkan mahdolliseksi.

Elikian kolme ensimmäistä repliikkiä, jotka on osoitettu suoraan Josephille viittaavat ääniin ja hiljaisuuteen. Lauseet ovat lyhyitä äännähdyksiä (Pascual, 2013, 52).

**ELIKIA**

**Hiljaa !**

**JOSEPH**

**Sinä murrat luuni.**

**ELIKIA**

**Hiljaa! Ole hiljaa! Nouse ylös metelöimättä.**

**JOSEPH** (*unisena*)

**Haluan nukkua vielä.**

**ELIKIA**

**Hiljaa! Jos haluat palata kotiin, kokonaisena, nouse nyt heti ylös.”**

**(ELIKIA: Chut! / JOSEPH: Tu me casses les os. / ELIKIA: Chut! Tais-toi! / Lève-toi sans faire de bruit. / JOSEPH** (*dans son sommeil*): **Je veux dormir. / ELIKIA : Chut! / Si tu veux retourner chez toi, en entier, / lève-toi tout de suite.)**

(LBOC, 9–10.)

Näytelmä lähtee liikkeelle äänen vaimentamisesta: ”**Hiljaa!**” (”**Chut!**”) (LBOC, 9.) Tällä äänellä Elikia vaimentaa Josephin. Elikia käskää Josephin olla hiljaa, jotta pikkupoika ei herättäisi nukkuvia. Joseph ei näe Elikiaa, mutta hän tunnistaa Elikian korvaan kuiskaavasta äänestä. ”En nähnyt, kuka minulle puhui / korvaan / mutta arvasin, että se oli saapastyttö.” (”Je ne voyais pas celle qui me parlait / dans l’oreille / mais je devinais la fille aux bottes.”) (LBOC, 10.) Lapset lähtevät karkumatkalle hiljaisuudessa, vaikka koko matkan – ja näytelmän – tarkoitus on tuoda kuuluville Elikian, tyttölapsisotilaan, ääni. Elikian tyttöys kiinnittää lukijan huomion, sillä naisprotagonistit ovat harvinaisia Lebeaun tuotannossa (Pascual, 2013, 47). Päähenkilön tyttöys näyttäytyykin merkittävänä tarkasteltuna suhteessa Lebeaun muuhun tuotantoon.

Josephin ensimmäinen suoran puheen repliikki kertoo Elikian vallasta: ”[s]inä murrat luuni”. Elikialla on valta näiden kahden päähenkilön suhteessa. Hän voi murtaa pienen Josephin käden, vaikka hänen tarkoituksensa on pelastaa poika. Repliikki on myös viittaus näytelmän nimeen.

Elikia kuuluu joukkoon, jota murtuvien luiden ääni seuraa, sillä myös Elikia on ollut lapsisotilaana tappaja. Näytelmä esittelee ensimmäisillä repliikeillään paitsi äänen ja hiljaisuuden valtakunnan myös väkivallan uhan. Tämä on paikka, jossa on osattava olla hiljaa, jotta luut eivät murru, julistaa näytelmän ensimmäisen kohtauksen alateksti. Murtuvat luut ovat juuri väkivallan ääniä (Pascual, 2013, 47). Pelko kutoutuu lasten hiljaisuuteen ensimmäisessä kohtauksessa.

Näytelmän nimen *Le bruit des os qui craquent* ranskan verbi ”craquer” muuttuu kääntäessäni sen ”murtua”-verbillä, sillä alkuperäisellä sanalla on enemmän äänellistä ja merkityksellistä syvyyttä.<sup>17</sup> Kun luu menee poikki, se murtuu napsahtaen. Tätä ääntä ”craquer” kuvaa. Olen suomentanut otsikon sanan ”bruit” sanalla ”ääni” eli ”murtuvien luiden ääni” enkä siis ”murtuvien luiden melu”.<sup>18</sup> Ranskaksi sana ”bruit” viittaa myös esimerkiksi lintujen lauluun ja aaltojen ääneen (vrt. englanniksi ”the sound of the birds” ja ranskaksi ”les bruit des oiseaux” sekä ”the sound of waves” verrattuna ranskan ”le bruit des vagues”). Eri kielissä ”melun” sisältö on nyansseiltaan erilainen. Yleisesti ottaen ”melun” tarkin merkitys on kuitenkin kytköksissä ”ei-haluttuun ääneen”. (Schafer, 1994, 183.) Suomen sana ”melu” vastaa paremminkin englannin sanaa ”noise” kuin ranskan sanan ”bruit” laajempaa käyttöä. Suomeksi ”melu” on jokseenkin harhaanjohtava luiden murtumisääntä kuvattaessa. Murtuvasta luusta ei lähde selkeästi tunnistettavaa ääntä. Tosin ”melun” liittäminen murtumiseen saattaisi lisätä murtumisäänen häiritsevyyttä. Sanana ääni (sound/son) ei sisällä häiritsevyyden aspektia, vaan se on neutraalimpi merkitykseltään. Kuten edellä totesin ranskaksi sanan ”bruit” käyttö on kuitenkin laajempaa kuin suomenkielisen melun. Tämän vuoksi olenkin kääntänyt murtuvan luun äänenä enkä meluna.

Teoksen nimen merkitys suhteessa lapsisotilaiden ääniin meluna paljastuu, kun Elikia toteaa tunteneensa olonsa ilman asettaan heikoksi kuin pieni lintu nälkäisen kädessä. Tätä oloa seuraa ranskaksi määritelmä ”avec le bruit des os qui craquent” (LBOC, 38). Lause on monimerkityksinen ”avec”-partikkeleineen (”kanssa”). Lintu eli Elikia on nälkäisen kädessä kuoleman vaarassa. Herää kysymys, onko murtuvien luiden ääni mielikuvan taustaääni eli murtuvatko jonkun toisen luut vai tuleeko aseeton pikkulintu syödyksi. Murtuvien luiden ääni

<sup>17</sup> Vrt. englannin ”cracking bones”. Kyse voisi olla siis myös luiden naksumisesta tai raksahduksesta.

<sup>18</sup> Englanniksi teos on *The Sound of Cracking Bones* (transl. Julia Duchesne & John Van Burek) eli tässäkin tapauksessa on käytetty sanaa ”sound” eikä ”noise”.

liittyy kuoleman pelkoon ja väkivallan uhkaan. Lause tihkuu syödyksi tulemisen pelkoa. Murtuvien luiden ääni kuvaakin lapsisotilaan pelkoa. Pelko omista sekä toisten luiden murtumisesta ja murtamisesta vaimentaa ja jopa mykistää lapsen.

Äänen päästäminen voi olla turmioksi lapsisotilaiden keskuudessa. Näytelmän toisessa Elikian ja Josephin kohtauksessa palataan tarinan ajassa taaksepäin ja käydään läpi Josephin tulo lapsisotilaiden leiriin. Hyppy ajassa taaksepäin tuo menneet tapahtumat osaksi lasten pakomatkaa. Joseph toteaa kohtauksessa, jossa kerrotaan, miten Elikia väliintulollaan pelastaa Josephin käden menetykseltä, että hänen ”ei olisi pitänyt huutaa.” (”Je n’aurais pas dû crier...”) (LBOC, 22.) Elikia puolestaan huutaa pelastaakseen Josephin Killer-nimisen lapsisotilaan hullulta vihalta. Pascual (2013, 48) väittää lasten kieltäneen omat nimensä ja juurensa valitessaan väkivaltaiset nimityksensä kuten Killer ja Rambo. Teoksen perusteella on kuitenkin mahdotonta sanoa, ovatko nimet annettuja vai valittuja. Elikia ei kommentoi sotilaiden nimiä. Kohtaus näyttää, miten ääni ja valta kietoutuvat toisiinsa lapsisotilaiden leirissä. Elikia huutaa puolustaakseen Josephia. Elikian Josephin pelastavan vuorosanan jälkeen Joseph luonnehtii Elikian tapaa käyttä ääntään: ”Hän karjui.” (”Elle hurlait.”) (LBOC, 24.) Kohtaus kuvaa vaikutusta, joka pienellä pojalla on Elikiaan. Elikian kuori murtuu. Elikia ei vain huuda, vaan hän karjuu pelastaakseen pienen pojan. Pojan näkeminen herättää Elikiaassa suojeleuvaiston. Hän myös kykenee käyttämään ääntään, karjumaan, silloin, kun hänen aseensa suojaa häntä. Elikia uhkaa tappaa Killerin, jos hän ei jätä pikkupoikaa rauhaan. Elikian ase ja asema johtavan sotilaan vaimona mahdollistavat äänenkäytön lapsisotilaiden keskuudessa.

”Joseph ja nälkä” -kohtauksessa Elikia vaatii, että Josephin on lopetettava meluaminen. Josephin on lakattava valittamasta nälkäänsä, sillä Elikialla ”**myös on nälkä**”, mutta hän on nälästään ”**vaiti**” (”[m]oi aussi j’ai faim et je me tais”) (LBOC, 63). Selviytyäkseen on osattava olla valittamatta, on osattava vaieta. Josephista hänen kuuluu saada riisiä, sillä hän on mielestään syytön: ”**En ole tehnyt mitään väärää.**” (”Je n’ai rien fait de mal.”) (LBOC, 63.) Joseph haluaa pitää ääntä itsestään, kun taas Elikia on oppinut, että selviytyäkseen on kyettävä olemaan paitsi syömättä myös vaiti. Joseph ei ole ehtinyt olla kapinallisten joukossa yhtä pitkään kuin Elikia, joka on viettänyt kolme vuotta lapsisotilaana. Elikia tietää taustansa: ”**Kyllä, minä pystyn tappamaan / kylän kaikki asukkaat / riisikourallisen tähden. / Me teimme sitä joka päivä.**” (”Oui, je suis capable de tuer / tous les habitants du village / pour

**une poignée du riz. / On le faisait tous les jours.**”) (LBOC, 64.) Elikia sanoo ääneen oman hurjuutensa ja tappajan menneisyytensä. Toteamalla pystyvänsä katkaisemaan kuolinjuhlat, hän on yhtä aikaa sekä se, joka lapsisotilaan roolissaan alistuu vaikenemaan, kuin myös se, joka tietää, miten toisten äänet hiljennetään. Sanomalla ääneen, että hän kykenee tappamaan, Elikia rohkaisee itseään toimimaan.

Elikian lähtiessä kylään ryöstöretkelle Joseph jää odottamaan. Poika pelkää ampumisääniä ja ”tukkii korvansa” (”je me bouchais les oreilles”) (LBOC, 65). Josephin suhde väkivallan ääniin on naiivi ja suora. Hänen nuoruutensa ja kokemattomuutensa korostuu hänen toistuvassa tavassaan peittää korvansa. Lapset usein ajattelevat, että sitä, mitä ei kuule tai näe, ei ole olemassa. Elikia on nähnyt ja kuullut liikaa 13-vuotiaaksi. Hän ei voi enää peittää korviaan tai silmiään. Kohtaus on myös käännekohta Elikian suhtautumisessa maailmaan. Tapahtumat osoittavat, että aika Josephin kanssa on tehnyt vaikutuksen tyttöön. Elikia ei enää kykene tappamaan. Hän palaa kylästä tyhjin käsin. Aikaisemmin Elikia toteaa tappamisen olleen ”**niin helppoa**” (”**Avant... C’était si facile...**”) (LBOC, 65). Tämän kohtauksen jälkeen Josephin ei tarvitse enää peittää korviaan peläten kuulevansa ampumisääniä. Kohtauksessa Elikiassa tapahtunut muutos ei näy vain suhteessa ääniin vaan hänen muuttuneessa tavassaan toimia.

Ensimmäisen kohtauksen lopussa Elikia vielä vaatii Josephia olemaan hiljaa aseella uhaten: ”**Hiljaa. Ole hiljaa. Jos huudat, tapan sinut.**” (”**Tais-toi. Tais-toi. Si tu cries, je te tue.**”) (LBOC, 17.) Tätä uhkausta seuraa ”pitkä hiljaisuus” (”*long silence*”) (LBOC, 17). On oltava vaiti tai vaihtoehtona on kuolema. Elikia voi tappaa sekä tutun että tuntemattoman. Joseph kuulee Elikian sanat. Pitkä hiljaisuus alleviivaa Josephin pelkoa Elikian tappouhkauksesta. Elikia toistaa sen puhekerronnassaan. ”Minä olin sanonut: ’Tapan sinut’ / ja Joseph oli kuullut sen.” (”J’avais dit: « Je te tue » / et Joseph l’avait entendu.”) (LBOC, 17.) Elikia uhkaa Josephia kuolemalla, sillä äänen pitäminen, meluaminen, merkitsee kuolemaa. Elikia toteaa, että hän ”ei kuullut enää Josephin hengitystä” (”je ne l’entendais plus respirer”) (LBOC, 17). Tappouhkaus vaimentaa jopa Josephin hengityksen äänet. Elikia etsii poikaa käsillään, sillä hän ei näe pimeässä. Pimeys korostaa äänien merkitystä pakomatkan alkaessa. Ääni vaatii äänelle antautumista (Leeuwen, 1999, 196). Tästä Leeuwenin näkökulmasta tulkittuna voidaan sanoa, että Josephin on luotettava Elikiaan. Pimeä vaatii pakenevia lapsia luottamaan kuuloaistiin

näköaistia enemmän. Lebeaun näytelmään kirjoittama pimeys nostaa kuuloaistin tapahtumien keskiöön.

Pimeä on merkittävässä osassa näytelmässä. Elikia ei nuku sairaalassa öisin, sillä hän pelkää pimeän ”nielaisevan” hänet (LBOC, 50). Pimeä on paitsi osa Elikiaa myös sodan ja hiljaisuuden maailma, jossa vaara vaanii. Matkan aikana lapset liikkuvat öisin ja nukkuvat päivisin. Pimeässä on liikuttava, sillä kulkeminen on liian vaarallista päiväsaikaan. Näkyminen ja kuuluminen ovat pakomatalla mahdottomuuksia. Perusturvallisuuden tunteen rikkouduttua Elikia ei tunne olevansa sairaalassakaan turvassa pimeältä. Teoksen nimi ”Murtuvien luiden ääni” liittyy pimeään maailmaan, jossa kommunikaatio on lapsisotilaille mahdotonta ja äänen tuottaminen vaaratekijä. Hiljaisuus, joka seuraa luiden murtumista, on todellinen pelon aiheuttaja. Murtuvien luiden maailmassa hätähuuto voi vaarantaa hengen. Lapsisotilaan arjessa lapsen ääni on melua (bruit) tai epäinhimillistä ääntä (son). Lapsisotilas epäinhimillistyy sitä kautta, että häneltä evätään oikeus omaan ääneen (voix), kommunikaatiomahdollisuudesta puhumattakaan. Kommunikaatio vaatii tilan, jossa lapsisotilaan ääni ei ole enää melua, vaan puheääntä, jolla on kuuntelija tai vastavuoroinen keskustelukumppani. Puheäänistä poikkeavat äänet ilmenevät teoksessa ympäristön ja ihmisten konkreettisina ääнинä sekä hiljaisuuksina ja paitsi sodan meluna myös lasten äänten redusoimisena haittaääniksi.

### 3. ELIKIAN KUULEE PUHEÄÄNESSÄÄN

#### 3.1. Tyttölapsisotilaan sukupuoliutettu identiteetti

Puheääni (voix) on ihmisen tapa ilmaista olemistaan maailmassa. Adriana Cavarero (2005, 173) kirjoittaa äänestä olemisen ruumiillistuneena muotona. Näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* Elikian ääni kertoo hänen olemisen tavastaan ja siitä, millainen Elikia on. Elikian hahmon ääni ilmenee kerrontana ja omaelämäkerrallisena kirjoittamisena. Olemisen ilmentyminen äänenä liittyy subjektiuden ja identiteetin käsitteisiin. Elikian elämäntarinan kertomisen voi lukea tukeutuen Cavareron ”kerrottavan itsen” käsitteeseen (Cavarero, 2000, 33). Elikian ääni ilmentääkin Elikian identiteetin eri puolia. Tarkastelen tässä luvussa, miten Elikian puheääni ilmentää hänen tapaansa olla maailmassa. Käsittelen ensin Elikian subjektiutta ja hänen identiteettinsä eri puolia, minkä jälkeen pohdin teoksen kommunikaatiota ja kerrontaa. Luku päättyy analyysiin yksilön halusta ”tulla kerrotuksi”. Cavareron (2000, 88) mukaan vastavuoroinen tarinankerronta on tarpeellinen osa identiteettiä, joka on aina yhteydessä toisiin elämiin ja joka tarvitsee toisen tarinan. Tarinankerronta näyttäytyykin oleellisena osana prosessia, jossa lukija pyrkii ymmärtämään Elikian äänen ja identiteetin muodostumista. Elikian erilaiset olemisen muodot ja tavat värittävät hänen haluaan, tarvettaan ja tapaansa kertoa tarinansa.

Lebeaun näytelmä *Le bruit des os qui craquent* kertoo Elikian tarinan. Tämä tarina auttaa lukijaa ymmärtämään, kuka Elikia on. Kysymykseen kuka Elikia on, löytää osittaisen vastauksen vastaamalla kysymykseen, millainen hän on. Elikialla on erilaisia attribuutteja: hän on tyttö, lapsi, sotilas ja näytelmän lopussa kuolemansairas. Elikian identiteetti on kuitenkin tätä kompleksisempi ja moninaisempi. Elikia esitetään teoksessa tappajana, mutta toisaalta myös ”pienien sairaiden suojelusenkelinä” (“l’ange gardien des petits malades”) (LBOC, 49). Hänen hahmonsa on ristiriitainen. Ristiriitaisuus ilmenee myös hänen tavassaan käyttää kieltä ja kertoa tarinaansa. Hän paljastaa epävarmuutensa puhekerronnan kautta esimerkiksi esittäessään rohkeaa Josephille ja seuraavassa lauseessa kertoessaan puhekerronnassa peloistaan. Teoksen kerronta vahvistaakin Elikian osista koostuvaa kertomusta itsestään, subjektiudestaan ja identiteetistään lapsisotilaana. Tosin vaikka Arendista kertomus voi vastata

kuka-kysymykseen, hän kuitenkin kritisoi tapaa, jolla halutessamme määrittää, kuka joku on, sanastomme harhauttaa meidät ja kuvailemmeikin, mitä hän on, hänen tyyppiään, ja näin hänen ainutlaatuisuutensa katoaa meiltä (Arendt, 1998, 181). Cavarero myös tekee eron sen välillä, kuka ja mitä joku on. Toisaalta hän myöntää, että se, kuka joku on, on aina yhteydessä siihen, mitä joku on. Tarina kertoo siis paitsi kuka myös mitä joku on. (Cavarero, 2000, 73.) Näin ollen nähdäkseni Elikian tarina ilmentää paitsi ”Elikian olemusta” myös Elikian hahmoon liittyviä eri ominaisuuksia ja identiteettimääritteitä. Arendtille ja Cavarerolle identiteetti ei pohjaudu identifikaatioprosessille tai identiteetin sosiaaliselle konstruktiolle, vaan enemmän sille kategorisoimattomalle ainutlaatuisuudelle, jonka yksittäinen olemassa oleva suunnittelee (Cavarero, 2000, 73). Näin ajateltuna Elikian identiteetti määrittyy hänen tarinansa kautta. Näytelmä ei kenties kykene tavoittamaan Elikian olemisen tapaa, mutta lukija saa tietoa Elikian eri puolista sekä hänen tarinansa vaiheista. Lukiessaan Elikiaista lukija voi saada kokemuksen tytön ainutlaatuisuudesta.

Lebeaun teoksessa Elikian puheääni ilmaisee paitsi lapsen identiteettiä myös subjektiutta. Lapsen identiteetti tai minäkäsitys ei ole niin artikuloitu kuin aikuisella. Elikia kuitenkin identifioituu lapsisotilaaksi. Toisaalta hän on kokeva ja kertova subjekti. Yksilö ei määritä identiteettiään itse, vaan se rakentuu sosiaalisissa yhteyksissä. Aika lapsisotilaana leimaa Elikian identiteettiä. Subjekti taas on identiteettiä abstraktimpi käsite. Subjekti on ainutlaatuinen kokija ja tekijä, jolla on yksilöllinen tietoisuus. Se tarkoittaa identiteettiä laajempaa käsitystä minuudesta (toiminnallinen, tiedollinen, kokemuksellinen). Meretojan mukaan subjekti muodostuu niistä teoista ja diskursseista, jotka tuottavat ”minän”. Identiteetti vastaa tarkemmin subjektin ”kuka?”-kysymykseen. (Meretoja, 2014, 6–7.) Narratiivinen identiteetti puolestaan tarkoittaa sitä, miten yksilö voi kertomusten kautta määrittää omaa itseään. Identiteetti luo koherenssia ja mahdollistaa yksilön erittelemisen muista (Meretoja, 2014, 7). Lebeaun näytelmässä on siis kyse sekä lapsisotilaan narratiivisesta identiteetistä että Elikian kokevasta subjektiudesta. Elikian subjektiutus näyttäytyy prosessuaalisena ja muuttavana. Hänen erityisyytensä ilmenee hänen tarinansa kautta. Elikian narratiivista identiteettiä värittävät hänen kokemansa ja tiedostamansa asiat lapsisotilaana.

Cavareroa (2005, 181) mukailen Elikian ainutlaatuisuus ilmenee Elikian äänessä. Elikian puhumisen muoto ja ääni vaihtelevat. Konkreettisesti hänen tapansa puhua voi luonnehtia toteavaksi, faktuaaliseksi. Kun Elikia kertoo Rambon tappamasta Justicesta, hän puhuu Justicen

auki avatusta vatsasta: ”Vatsa, he eivät sulkeneet sitä... / Justice oli kuollut. Minä olin helpottunut... Minä pelkäsin Justicea...” (”Le ventre, ils ne l’ont pas refermé... / Justice était mort. / Moi, j’étais soulagée... / Justice me faisait peur...”) (LBOC, 42.) Elikia kykenee kommunikoimaan kokemuksensa ja sitä kautta minuutensa toisille. Hän voi myös sanoittaa tunteitaan, saattaa ne kuultavaan muotoon. Elikian puhe on koko ajan siistittyä, jopa Justicen avatusta vatsasta puhuminen on etäännytettyä. Sana ”soulagée” kuulostaa tarkoin valitulta 13-vuotiaan viidakossa kasvaneen lapsen suuhun. Olotilana ”huojentunut” vaatii tilanteen analyysiä ja mielen hallintaa, ja ilmaisuna se on harkittu.

Yleisesti ottaen Lebeau näytelmän kieli on paitsi yksinkertaista myös paikoin runollista. Lebeau perustelee huolitellun puheenparren käyttöä sanomalla, että hän ei voi sietää köyhää kieltä, joka kaventaa mielikuvituksen mahdollisuuksia. Kanadalaiskirjailija ei pidä ajatuksesta, jonka mukaan teatterin kielen tulisi olla populaarin kielen kopio. (Lebeau, 2012, 37.) Quebecissa kirjailijat ovat ranskan kielen valtiollisen aseman vuoksi paitsi uudistaneet kielenkäyttöä (langage) myös joutuneet puolustamaan kieltä (langue), jotta se säilyttäisi edelleen asemansa kulttuurin ja kommunikaation kielenä (Jack, 1996, 96). Lebeaukin arvostaa ranskan kieltä ja sen mahdollisia variaatioita, sillä hänestä jokainen näytelmä vaatii omanlaistaan kieltään. Lebeau ei kuitenkaan halua kirjoittaa ”katujen kieltä”. (Lebeau, 2012, 37.) Huoliteltu kieli luo kiinnostavan, joskin etäännyttävän, ristiriidan Elikian hahmoon. Hän puhuu huolitellusti ja käyttää metaforia ja vertauksia, kuten kuvaillessaan alkavaa pakomatkaa sanoen: ”Aika painoi olkapäilläni / kuin öljytynnyri.” (”Le temps pesait sur mes épaules / comme une barrique d’huile.”) (LBOC, 11.) Toisaalta metaforiset ilmaisut liittyvät toimivalla tavalla Elikian konkreettiseen kokemuspäiriin, kuten hänen kertoessa Justicesta: ”Hän tappoi niin kuin söi, / pesemättä käsiään.” (”Il tuait comme il mangeait, / sans se laver les mains.”) (LBOC, 41.) Lauseenvastikkeen ”pesemättä käsiään” käyttö kuitenkin tekee lauseesta yleiskielisen puhekielisen sijaan. Elikian tapa puhua lisää hahmon aikuismaista kypsyyttä. Huoliteltu puhe vähentää lapsihahmon todenkaltaisuutta. Elikian puhe ei vaikuta vuosia viidakossa viettäneen ja raakalaismaisten tekojen keskellä eläneen puheelta. Toisaalta puheen poeettisuus on kiinnostavaa, sillä se luo kaunopuheisen yhteyden klassisen draaman traditiosta kumpuaviin traagisiin hahmoihin.

Elikian puhe ei ole tavallisen lapsen puhetta, vaan lukija voi nähdä, miten Elikian kokemat kauheudet ovat antaneet hänelle perspektiiviä kertoa tapahtuneesta. Elikian ääni päiväkirjassa



on välillä niin viisas ja hänen ymmärryksensä niin laaja, että on vaikea uskoa Elikiaa 13-vuotiaaksi. ”Haluan, että sanani ovat hyödyllisiä... / Haluan sanoa heille, jotka sotivat, / että jos kivääri tappaa sen, joka pelkää / se tappaa myös aseenkantajan sielun.” (” « Je veux que mes mots soient utiles... / Je veux dire à ceux qui font la guerre / que si le fusil tue le corps de celui qui a peur, / il tue aussi l’âme de celui qui le porte. » ”) (LBOC, 19.) Tässä otteessa Elikia hahmottaa oman kokemuksensa suhteessa toisten lapsien aiempiin kokemuksiin. Hän muotoilee moraalifilosofisia väittämiä runolliseen muotoon. Toisessa kohtauksessa Elikia pohtii katsoessaan Josephia, miten hän tuntee Josephin tarinan, koska tuntee oman tarinansa ja siksi kaikkien lapsisotilaiden tarinan. ”Tunnen hänen tarinansa. / Se oli minun tarinani... / ja kaikkien niiden lapsien, / jotka saapuvat pimenevässä yössä, / selässään riisisäkki, öljytynnyri, vesikanisteri, ammuspakkaus, papuja, vuohi vatsa avattuna. / Kaikki tulevat etelästä / ja marssivat pohjoista kohti, kivääri selässään.” (”Je connais son histoire. / C’était mon histoire... / et celle de tous les enfants / qui arrivent à la nuit tombante, / le sac de riz sur le dos, le baril d’huile, les réserves d’eau, les munitions, les haricots, la chèvre éventrée. / Tous ils viennent du sud / et marchent vers le nord, le fusil dans le dos.”) (LBOC, 21–22.) Lebeau Elikian suulla ikään kuin muuttaa Elikian kokemuksen universaaliksi, kaikkien lapsisotilaiden kokemukseksi. Elikian väite, että hänen tarinansa on kaikkien tarina, on universalisoiva, sillä tutkimusten mukaan lapsisotilaiden tarinat ovat moninaisia (ks. Rosen, 2005, 17). Elikian kertomuksen voi kuitenkin nähdä yhtenä kuvitteellisena tapana hahmottaa lapsisotilaan tarina.

Elikian ääni on myös tyttölapsisotilaan ääni. Cavarero (2005, 15) kirjoittaa metafyyysisestä strategiasta, joka on neutralisoinut äänen voiman ja jättänyt kuulematta äänien moninaisuuden. Lebeau draaman voi nähdä vastaavan tähän haasteeseen tarjoamalla tyttölapsisotilaalle mahdollisuuden käyttää ääntään tarinansa kertomiseen. Näytelmässä Elikia identifioituu ja identifioidaan tytöksi. Tyttöjen kokemuksista sodassa ei löydy juurikaan tietoa, sillä esimerkiksi tyttöjen seksuaalisesta hyväksikäytöstä sotilasjoukoissa vaietaan eri maissa ympäri maailmaa (Honwana, 2006, 79). Tytöistä puhutaan enemmän sodan uhreina kuin aktiivisina toimijoina. Lebeau antaa teoksessaan äänen Elikialle. Kirjallisuudessa antamalla ääni marginaaliryhmän edustajalle (esimerkiksi naiselle) on haluttu korostaa jokaisen oikeutta käyttää ääntään tullakseen kuulluksi (Jyttilä & Meretoja, 2014, 64). Tyttölapsisotilaalle äänen antaminen on poliittisesti tärkeä teko, sillä tietoa sodan vaikutuksista lapsiin on eniten pojista. Tämän vuoksi esimerkiksi avustusjärjestöjen yhteiskuntaan uudelleen integroivat yhteistyöohjelmat keskittyvät lähinnä poikiin (Honwana, 2006, 75). Lebeau kiinnittää huomion

tytön kokemuksiin sodassa. Lebeaun kertojavalinnan poliittisuus vahvistuu tarinankerronnan keskeisellä asemalla teoksessa. Kottmann tiivistää Cavareron korostavan tarinan kertomisen poliittisuutta, sillä ymmärrettäessä politiikka Arendtin tapaan ”moninaisena ja interaktiivisena näyttäytymisen tilana” elämäntarinoiden vastavuoroinen kertominen on poliittista toimintaa (Kottman, 2000, xxiii). Elikian tarinan kertomisen voi siis lukea paitsi poeettisena myös poliittisena tekona. Elikia on teoksessa kertojana ja kerrottavana. Lebeau onkin valinnut kertojikseen tytön ja naisen. Nämä kaikki valinnat ovat poliittisia. Lebeaun näytelmässä äänen käyttö ja tytön puhumisen mahdollistaminen liittyvät siis myös valitun aiheen poliittisuuteen.

Näytelmä kertoo julmuuksista, joita tyttö sotilaan univormussa kohtaa sotatilassa. Lebeau ei kerro näytelmässään seksuaalisista väkivaltaisuuksista suoraan, vaan antaa Angelinan tiivistää kokemukset listaksi: ”Tunnen tyttöjen elinolosuhteet / kapinallisten leireissä Elikian kirjoitusten pohjalta, / mutta minun on vaikea tehdä tilanteesta tiivistelmää. / Jokapäiväisten nöyryytysten, huonon kohtelun, epäreilujen rangaistusten kasaantuminen luo kauhun.” (”Je connais les conditions de vie des filles dans / les camps de rebelles par le cahier d’Elikia, / mais c’est difficile de résumer. / C’est l’accumulation / des humiliations quotidiennes, / des mauvais traitements, / des punitions injustes qui crée la terreur.”) (LBOC, 67.) Tämä tapa listata ei hekumoi väkivallalla, vaan banalisoi seksuaalisen hyväksikäytön, jonka pelossa Elikia ja muut lapsisotilastytöt ovat eläneet. Ilmaisun ”mauvais traitements” eli ”huono kohtelu” vaikuttaa eufemismilta tässä yhteydessä. Listan pelkkä pilkuttaminen jättää kauhun kokemukset avoimeksi. Ja-sanan puuttuminen jättää listan avoimeksi eli Angelina ikään kuin sanoo, että lista voisi jatkua loputtomiin.

Elikian painajainen liittyy hänen sukupuoliseen identiteettiinsä. Joseph kertoo, että Elikia näkee aina uudelleen saman painajaisen pienistä tytöistä, jotka hän synnyttää aseet käsissä ja myöhemmin jopa aseet käsien tilalla (LBOC, 45). Dialoginen suora puhe kahden lapsen välillä on intensiivistä. Joseph toteaa puhekerrontana dialogin keskellä, että Elikia pelkäsi aina huutavansa unissaan, sillä huuto voisi saattaa seuraajat heidän jäljilleen (LBOC, 45). Kauhukokemuksista on oltava hiljaa. Lapset ovat olleet matkalla jo jonkun aikaa. Molemmat nukkuvat, mutta Joseph herää, kun Elikia mutisee unissaan. Joseph yrittää rauhoitella Elikiaa sanoen, että unen lapset ovat vain pikkutyttöjä. Elikia purkaa painajaiskauhuaan Josephille osoitetussa monologissa.

**ELIKIA**

Aseistetut pikkutyöt !  
 Yöllä kun kävelen,  
 kun etsin oikeaa reittiä,  
 kun välttelen ansoja ja vaaroja,  
 olen vahvempi  
 kuin nämä hirviömäiset pikkutyöt.  
 Minä onnistun pitämään ne hiljaisina.  
 Päivällä kun luotan auringonvaloon,  
 he saapuvat, he valtaavat minut.  
 en voi koskettaa heitä, tunnen heidät  
 jopa ihoni alla.

(ELIKIA: *Des petites filles avec des armes / La nuit quand je marche / quand je cherche la route, / que je préviens les pièges et les dangers, / je suis plus forte/ que ces monstrueuses petites filles. / Je peux les faire taire. / Le jour quand je me fie à la lumière, / elles s'installent, elles m'envahissent. / Elles me blessent. Elles me tuent. / Je ne peux pas les chasser, / je ne peux pas les toucher, je les sens / jusque sous la peau.*)

(LBOC, 46–47.)

Elikia sanoittaa pelkonsa, tekee pelot olevaksi kertomalla ne Josephille. Monologi on suoraa puhetta. Preesensissä kerrotun suoran puheen etuna on ilmaistun tunteen ja tilanteen intensiivisyys. Preesens aikamuotona lisää lukijan vaikutelmaa hetken jakamisesta henkilöiden kanssa. Preesenskerronnassa aikamuoto saa aikaan vaikutelman kertomisen ja asioiden kokemisen samanaikaisuudesta (DeIConte, 2007). Elikian painajaisista kertovan kohtauksen väkivaltaiset mielikuvat ja päähenkilön ahdistuksen tunteet piirtyvät lukijan mieleen voimakkaina kuvina, sillä niitä ei pehmennetä tai selitetä Elikian etäännyttävällä kerronnalla. Painajaisessa Elikiaista syntyvät pikkutyöt, joiden kädet on korvattu aseilla, on niin vaikuttava unikuva, että sen selittäminen puhekerronnalla veisi voimaa sanomalta.

Unen kerrontatapa on metaforinen. Unikuvassa sekä tyttöys että väkivalta sulautuvat vauvaan, jonka voi nähdä viattomuuden symbolina. Elikia kertoo unikuvan kautta niistä kauhukokemuksista, jotka ovat muokanneet hänen minäkuvaansa sekä ruumiillista ja seksuaalista identiteettiään. Honwanan (2006, 77) mukaan sosiaalinen sukupuoli ja naisidentiteetti ohjaavat naisten kokemuksia sodasta. Vaikka Elikia ei kerro suoraan leirien tyttöihin kohdistuvasta seksuaalisesta väkivallasta, Elikian uni heijastelee tyttölapsisotilaan kokemia kauhuja. Angelinan mukaan Elikia ei halunnut puhua seksuaalisesta väkivallasta lapsisotilasjoukossa, jossa oli ”viisi tyttöä kuuttakymmentä miestä kohden” (”cinq filles pour soixante hommes”) (LBOC, 67). Angelina kuitenkin kertoo todistuksessaan, että Elikian keho oli ”arpien peitossa” (”le corps couvert de cicatrices”) (LBOC, 67). Honwana (2006, 80) selittää

lapsisotilaiden äärimmäisen seksuaalisen väkivallan kokemuksista vaikenemista kulttuurisilla tabuilla ja sosiaalisilla seuraamuksilla, joita esimerkiksi raiskauksella voi olla. Vaikenemisen syynä on paitsi trauma myös sosiokulttuuriset normit, jotka asettavat tytöt kulttuurisesti eriarvoiseen asemaan. Hiljaisuus näissä tilanteissa on voimakas kieli, joka on täynnä merkityksiä (Honwana, 2006, 80). Elikeikin vaikenee, mutta hän onnistuu kirjoittamaan kokemuksistaan päiväkirjaansa.

Unimonologin ääni on seksuaalista väkivaltaa nähneen ja kokeneen tytön ääni. Elikeikin identiteetin rikkonaisuus näkyy Elikeikin alitajunnasta kumpuavien unikuvien kautta. Elikeik, itsekin vielä kehoitaan tyttö, synnyttää unessa elinkelvottomia, väkivaltaisia tyttölapsia. Honwanan (2006, 85) mukaan lapsisotilaana lapsen synnyttäminen on raskasta paitsi äidin nuoruuden vuoksi myös siksi, että leirien olosuhteet, ruoka- ja vesipula sekä perushygieniavaje tekevät leireistä epäinhimillisiä olosuhteita vauvoille. Elikeikin unen voi tulkita niin, että Elikeik on joko saanut tai pelännyt saavansa lapsen tai lapsia leirillä. Elikeikin unen voi myös tulkita yleistäen siten, että väkivalta synnyttää elinkelvottomia tyttöjä. Raiskaus tuhoaa tyttölapsisotilaiden omanarvontunnon (Honwana, 2006, 91). Raiskatun identiteetti on ikuisesti raiskauksen merkitsemä. Raiskaus myös rikkoo turvalliset ihmissuhdemahdollisuudet. Näytelmä antaa äänen Elikeikin seksuaalisen hyväksikäytön kokemuksille mutta pukee ne runolliseen muotoon.

Uni sijoittaa Elikeikin naisten ruumiilliseen jatkumoon. Äänitutkija ja -taiteilija Norie Neumarkin mukaan ääni on kirjoitettu keholla (Neumark, 2010a, xvii). Tätä Neumarkin metaforisesti muotoiltua ajatusta sovellettaessa Elikeikin äänen voi kuulla hänen kehollisten kokemusten kuvauksissaan. Elikeik kertoo samassa unikohtauksessa paitsi unityttölapsistaan myös isoäidistään, jonka ohjetta hän ei ole voinut täysin noudattaa. Neumark (2010a, xx) myös määrittelee, että ääni on paradoksaalisesti subjektiviteetin, intersubjektiviteetin ja merkityksen risteyspisteessä. Elikeikin on kokeva subjekti suhteessa toisiin sukunsa naisiin. Elikeik kertoo hänen isoäitinsä neuvoneen Elikeikaa olemaan ylpeä itsestään: ”Hän kehotti pitämään pään ylhäällä. Aina. / Isoäitiparka, / hän ei tuntenut kapinallisia. / Kapinallisten keskuudessa, pään ylhäällä pitäminen merkitsee kuolemaa.” (”Elle disait de garder la tête haute. Toujours. / Pauvre grand-mère, / elle ne connaissait pas les rebelles. / La tête haute, chez les rebelles, c’est la mort.”) (LBOC, 47.) Isoäiti ei tiennyt, millaista elämää hänen lapsenlapsensa eläisi. Isoäidin elämänohje muuttuu lapsisotilaana ylpeäksi eleeksi, joka on kuolemanvaarallinen. Tämän

vuoksi Elikia sanoo pitäneensä päänsä sijaan sielunsa ylhäällä eli väkivaltaisten käsien ulottumattomissa.

Elikian uni paljastaa pelon, miten hänestä syntyvät lapset yrittävät viedä hänen sielunsa: ”Ne hyödyntävät untani / viedäkseen sieluni.” (”Elles profitent de mon sommeil / pour s’emparer de mon âme.”) (LBOC, 47.) Äänen kannalta katsottuna suhde näihin sielunryöstöpelkoihin ja siihen alitajuiseen massaan, joka ahdistaa Elikiaa, tiivistyy lauseeseen: ”Yöllä [...] Onnistun pitämään ne hiljaisina.” (”La nuit [...] Je peux les faire taire.”) (LBOC, 47.) Isoäidin ja unilasten äänet seuraavat Elikiaa pakomatulle. Hän hallitsee äänet öiseen aikaan ollessaan hereillä, sillä Elikia ja Joseph liikkuvat öisin ja nukkuvat päivisin. Päivisin Elikia yrittää hakea turvaa isoäidistään ja hänen sanoistaan, vaikka hän ei ole voinutkaan noudattaa niitä täysin. Neumarkin mukaan koska ääni kumpuaa ruumiista, ääntä määrittää kulttuuristettu ruumis. Kehollistettu ääni on aina kulttuurin välittämä ja sitä muokkaa muun muassa sekä biologinen että sosiaalinen sukupuoli, etnisyys, rotu ja historia. (Neumark, 2010b, 97.) Lebeaun näytelmässä Elikian ääni on kehollistettu ja sen myötä sukupuolitettu. Teos kokonaisuudessaan rakentaakin tytön narratiivista identiteettiä karujen kokemusten kirkastamasta ”suojelusenkelistä”. Unikohtaus kertoo Elikian identiteetin rikkonaisuudesta sekä traumaattisten kokemusten vaikutuksesta Elikian liian aikaisin sukupuolitettuun ja seksualisoituun identiteettiin.

### 3.2. Puheääni kerrontana ja kommunikaationa

Elikian omaääninen kerronta jakautuu puhekerrontaan ja suoraan puheeseen. Elikian oma kertojaääni puhekerrontana lisää näytelmän kerrontaan toisen aikatason. Näin osoitetaan heti draaman alussa lukijalle, että teoksessa eletty pakomatka, näytelmän toiminnan hetki, ei ole ainut todellisuus, joka lukijalle esitetään. Alusta alkaen näytelmä näyttää tilanteen ja Elikian henkilöhaahmon katsottuna toisesta hetkestä, ajallisesti kauempaa. Kerronta on fragmentaarista, sillä tarinaa kerrostetaan ja laajennetaan paitsi kertojaa vaihtamalla myös luomalla päähenkilön oman kerronnan sisällä ajallista etäisyyttä tapahtumahetkeen. Richard-Principalli (2012, 2, 4) toteaa Lebeaun käyttäneen vastaavanlaisia kerrontamalleja myös muissa näytelmissään. Vaikka teoksen *Le bruit des os qui craquent* useat kerrontatasot ovat ensisijaisesti rakenteellisia, ne voi nähdä myös draamallisina. Moninaiset kerrontaratkaisut tuottavat myös muita kuin

kerrontateknisiä merkityksiä suhteessa teoksen sisältöön. Elikialla on niin paljon sanottavaa, että hänen on sanottava se useassa eri muodossa. Elikia hakee monin kerrontamuodoin kommunikaatiolleen erilaisia kanavia, eri tapoja tavoittaa kuulijansa, lukijansa: hän puhuu suoraa puhetta Josephille, taustoittaa omia ajatuksiaan ja tuntemuksiaan puhekerronnan kautta lukijalle. Lopulta Elikia antaa päiväkirjansa Angelinan luettavaksi.

Näytelmän toinen kohtaus on hyppy ajassa, jolloin Elikian tapa käyttää puhekerrontaa vie lukijan todistamaan aiemmin tapahtunutta. Lähes koko kohtaus tapahtuu puhekerronnassa ja menneessä aikamuodossa. Kohtaus kertoo Josephin saapumisesta leiriin. Tämä muisto pysäyttää näytelmän toiminnan ja keskittyy tilanteen taustoittamiseen. Koko kohtauksen mittainen puhekerronta osoittaa, miten puhekerronta ei näytelmämuodossa saa toimintaa etenemään vaan keskittyy kuvailemaan ja kertomaan. Ainoat suoran puheen lauseet ovat Elikian karjumat käskymäiset vaateet Josephin jättämisestä rauhaan: **”Nyt riittää!”** (**”Ca suffit!”**) (LBOC, 24.) Tämä ainoa suoran puheen repliikki saa painoarvoa ollessaan kohtauksen ainut suoraan sanottu osio. Kohtaus paitsi pysäyttää toiminnan myös taustoittaa Elikian henkilöahmoa sekä Elikian ja Josephin suhdetta, joka saa syvyyttä tämän kohtauksen aikana.

Elikian sisäisten ristiriitojen kuvaamisessa vuorosanan jako suoraan puheeseen ja puhekerrontaan toimii kautta teoksen tarkentavasti. Pakomatkan lopussa Elikia kehottaa Josephia kysymään vanhemmiltaan, ottaisivatko he yhden tyttären lisää. Tällä repliikillä Elikia näyttää oman epävarmuutensa. Hän on seurannut Josephia pojan kotiseudulle. Elikialla ei ole kotia, johon palata, mutta hän ajattelee kenties voivansa löytää uuden perheen Josephin perheen luota. **”Sinun on ensin kysyttävä äidiltäsi / ja isältäsi / haluavatko he yhden tytön lisää. / Tytön joka on varastanut, joka on tappanut, / joka on kenties tappanut heidän poikansa.”** (**”Tu dois d’abord demander à ta mère/ et à ton père / s’ils veulent une fille de plus. / Une fille qui a volé, qui a tué, / qui a peut-être tué leur fils.”**) (LBOC, 75.) Otteesta näkyy, että Elikia ei ole varma, selviävätkö lapset hengissä pakomatkastasta. Tällaisissa kohdissa Elikian puhekerronta on totuudellisempaa kuin pinnallisemmaksi jäävä suora puhe. Elikia sanoo Josephille suorassa puheessa, että kysy, ottavatko vanhempsi uuden tyttären ja kuitenkin sisäisesti epäilee omaa kelpoisuuttaan kenenkään tyttäreksi.

Kerrontamuoto mahdollistaa, että Elikia voi tarkastella kokemiaan tapahtumia ja niiden vaikutuksia hänen kokemukseensa itsestään ajallisesti kauempaa. Hän voi elää tarinaansa ja samalla kertoa siitä.

ELIKIA

**Yksin pelkään liikaa.**

Hän nosti katseensa  
nähdäkseen pilkkasinko häntä.

Vihani suli.

Hän oli liian pieni ymmärtääkseen.

**Sinulla oli onnea.**

**En käyttänyt asettani lyömiseen.**

(ELIKIA : **Toute seule, j'ai trop peur.** / Il a levé la tête / pour voir si je me moquais de lui. / Ma colère a fondu. / Il était trop petit pour comprendre. / **Tu as eu de la chance.** / **Je n'ai pas pris mon arme pour frapper.**)

(LBOC, 14.)

Kohtauksessa Elikia on juuri lyönyt Josephia, joka ei jaksa enää juosta. Kun Elikia myöntää pelkonsa suorassa puheessa, hän tarkentaa puhekerronnalla ymmärrystään tilanteesta. Suoran puheen ja puhekerronnan vuorottelu laajentaa lukijan kuvaa Elikiaista. Lapsisotilaana Elikialle tapahtuu asioita, mutta lapsisotiluuden jättäessään, hän ryhtyy aktiiviseksi toimijaksi. Tällöin hän kykenee taas kommunikoimaan toisten kanssa. Hän saa takaisin puhujan positionsa. Kaksitasoinen kerronta palauttaa lukijan äänien ja vaijentamisen maailmaan. Elikian ääni lapsisotilaana on vaiennettu. Tytöllä ei ole ollut tilaa puhua, siksi hänellä on entistä suurempi tarve kertoa tarinansa.

Elikian puheäänien kaksitasoiselle kerronnalle, äänen useammalle ilmaisutavalle, voi etsiä syytä Angelinan monologeista. Angelina toteaa kuudennessa todistuksessaan, että hän ei juurikaan esittänyt suoria kysymyksiä Elikialle. ”Elikia ei vastannut milloinkaan suoraan / kysymyksiin. / Hän puhui kun oli siihen valmis... / Aivan kuin hänen sisäinen monologinsa olisi tulvinut yli äyräiden...” (”Elle ne répondait jamais directement / aux questions. / Elle parlait quand elle était prête... / Comme si son monologue intérieur débordait...”) (LBOC, 58–59.) Tästä sisäisen monologin ylitsevuotavuudesta voi löytää syyn kerrontaratkaisuuun. Puhekerronta lukijalle on osa tätä vaimennettua sisäistä monologia. Elikia on ollut äänetön niin kauan, että hänen äänensä etsii ulospääsyä kaikin mahdollisin keinoin. Toisaalta näytelmä esittää kirjoittamisen päähenkilön tapana jäsentää maailmaa, sillä Angelinan mukaan Elikia ei puhunut paljon, vaan ”[h]än puhui, kun oli siihen valmis.” (”Elle parlait quand elle était prête...”) (LBOC, 59.) Puhekerronnan avulla sekä kirjoittamalla Elikia kykenee jäsentelemään kokemuksiaan. Angelinan mukaan, vaikka Elikia ei puhu paljon, hänellä on paljon sanottavaa.

Angelinan ja Elikian itsensä kertomana hahmo nimeltä ”Elikia” herättää lukijassa empatian tunteita ja sääliä. Lebeaun teoksen *Le bruit des os qui craquent* pohjatunteena voi pitää empatiaa, myötätuntoa, joka lukijassa herää Elikiaa kohtaan. Filosofin Martha Nussbaum (2004, 49–50) rajaa myötätunnon tuntemukseksi, joka syntyy, kun vakavia, pahoja asioita tapahtuu ihmiselle ilman ihmisen omaa syytä. Lapsen asema usein vielä korostaa syyntakeettomuutta. Lebeaun teoksen lukijan on helppo kokea empatiaa lasta kohtaan. Lapsi, jopa lapsisotilas, näyttäytyy viattomampana kuin aikuinen. Martin Buberin määrittelemässä maailmassa olemisen Minä-Sinä -kommunikaatiosuhteena vaatii kykyä asettautua toisen asemaan, kykyä kuunnella, jotta voisi oppia itsestä ja toisesta. Tässäkin taustalla on empatian kokeminen, toisen osaan asettautuminen. Lebeaun teos haastaa lukijan tasavertaiseen suhteeseen lapsisotilaan kanssa. Lapsisotilas puhuttelee teoksessa lukijaa suoraan puhekerronnan ja kirjoitustensa kautta. Buber (1999, 33) toteaa, että minä tarvitsee sinän tullakseen minäksi. Elikian sinänä toimivat Joseph, Angelina ja näytelmän lukija enemmän kuin Angelinan äänetön kuulijajoukko, joka päättää olla kuulematta Elikian tarinan ääntä.

Vastavuoroisen kommunikaation voi nähdä laajimmillaan ihmisten välisenä olemisen ehtona. Kommunikaatio on prosessi, jossa ihmiset jakavat symboleja luodakseen interaktiivisesti merkityksiä (Heath & Bryant, 2000, 49). Buber on kirjoittanut kommunikaatiosta erilaatuisina suhteina minän ja toisen välillä. Buberille (1999, 25) kommunikointi on kaksitahoista. Buber näkee kohtaamisen olemassaolon perusprinsiippinä. Kohtaaminen toisen kanssa saa aikaan yhteyden maailmaan (Buber, 1999, 28). Elikian kohtaaminen Josephin kanssa antaa tytölle tarvittavan rohkeuden pakomatkaan: ”JOSEPH: **Miksi otat minut mukaasi?** ELIKIA: **Yksin minä pelkään liikaa.**” (”JOSEPH: **Pourquoi tu m’amènes avec toi?** ELIKIA: **Toute seule j’ai trop peur.**”) (LBOC, 14.) Josephin kanssa Elikia uskaltaa palata leiristä maailmaan. Toisen voi kohdata subjektina verbaalisessa tai ei-verbaalisessa kommunikaatitilanteessa. Vastavuoroisesta kohtaamisesta Buber käyttää dialogista Minä-Sinä-termiä, jonka vastakohtana toimii monologinen Minä-Se-kommunikaatio (Buber 1999, 35). Elikia on lapsisotilaana tottunut Minä-Se-kommunikaatioon, joka kapinallisten joukoissa on paitsi käskyttämistä myös kuuntelemattomuutta. Lapsisotilas on sotilasleirissä ”[s]e”, ”pieni likainen asia” (”sale petite chose”) (LBOC, 23), asia tai esine, ei toimija tai puhuja. Jos yleisesti ajatellen kommunikaatio auttaa sopeutumaan erilaisiin sosiokulttuurisiin konteksteihin (Heath & Bryant, 2000, 42), niin lapsisotilaan kommunikaatio perustuu vain käskyjen kuuntelemiseen ja niiden



tottelemiseen. Pelko määrittää tätä yksisuuntaista kommunikaatiota, jossa vastaväitteiden vaimentaminen on vallitseva toimintamalli sotilasleirin ilmapiiressä.

Näytelmän alussa Elikian suora puhe Josephille on määräilevää, mutta lasten sekä sanallinen että sanaton kommunikaatio muuttuvat näytelmän kuluessa. Lapsisotilaiden keskuudessa ei ole tilaa Buberin Minä-Sinä-kommunikaatiolle; lapsisotilaat käskyttävät ja tottelevat käskyjä vastaan panematta. Elikia käyttää lapsisotilaan kieltä puhuessaan toiselle lapsisotilaalle (Pascual, 2013, 52). Alussa Elikian ja Josephinkin väliset suoran puheen osiot ovatkin lähinnä käskymuodossa, kuten esimerkiksi Elikian repliikki: ”**Seuraa minua, seuraa, seuraa. Juokse.**” (”**Suis-moi, suis, suis. Cours.**”) (LBOC, 12.) Lapsisotilaskielen käskyt katkeavat Josephin kysymykseen: ”**Miksi otat minut mukaasi?**” (”**Pourquoi tu m’amènes?**”) (LBOC, 13.) Kysymykset ja niihin etsityt vastaukset ovat vastavuoroisen kommunikaation alku. Miksi-kysymys saa suuren merkityksen dialogissa, jossa Elikia pohtii puhekerrontana epävarmuuttaan vastata kysymykseen. ”Niin kuin minulla olisi vastaus...” (”Comme si j’avais une réponse...”) (LBOC, 14.) Elikia ei kykene vastaamaan Josephin kysymykseen suoraan. Buberin Minä-Sinä-kommunikaation alku on Elikian tunteita avaavassa ensimmäisessä kysymys- ja vastausparissa:

JOSEPH  
**En ole koskaan ollut koulussa.**  
**En voi auttaa sinua.**  
**Miksi otat minut mukaasi?**

ELIKIA  
**Yksin minä pelkään liikaa.**

(JOSEPH : **Je ne suis jamais allé à l’école. / Je ne peux pas t’aider. / Pourquoi tu m’amènes avec moi ?** ELIKIA : **Toute seule j’ai trop peur.**)  
 (LBOC, 14.)

Teoksen suora puhe kehittyy Elikian ja Josephin välillä näytelmän ja pakomatkan kuluessa. Pascual (2013, 52) analysoi Elikian puheen muuttumista näytelmän kuluessa. Hänestä Elikian puhetapa näyttää, miten tyttö palaa painajaismaisista lapsisotilaskauhuista tavalliseen elämään. Elikia ei kuitenkaan itse asiassa koskaan palaa tavalliseen elämään vaan jää sairaalaan, jossa hän kuolee 15-vuotiaana. Pascualin mukaan Elikian kommunikaatio muuttuu lapsisotilaan lyhyistä lauseista kohti laajempia pohdintoja väkivallan ja sodan luonteesta (Pascual, 2013, 52–53). Voidaan sanoa, että Joseph ensimmäisenä mahdollistaa Elikialle näytelmän kuluessa Buberin termein Minä-Sinä-kommunikaation eli toisen kohtaamisen tasavertaisena. Josephissa Elikia löytää uudelleen ”pikku veljen” ja tämä ”tunne täyttää hänet oudolla hellyydellä” (”le

sentiment d'avoir retrouvé un petit frère / me remplissait d'une étrange douceur") (LBOC, 72). Joseph välillisesti muuttaa Elikian suhteen itseensä ja toisiin.

Elikian paljastettua ensimmäisessä kohtauksessa pelkonsa hän palaa puhetavassaan suoraviivaisiin käskyihin kuin tunnepurkauksen pelottamana. ”**Juo.**” (”**Bois.**”) (LBOC, 14.) ”**Lopeta!**” (”**Arrête!**”) (LBOC, 15.) Tämän jälkeen Elikia esittää ikäkysymyksen Josephille. Joseph vastaa olevansa kahdeksan. Elikia ymmärtää täyttäneensä jo 13 vuotta. Kysymys iästä rikkoo uudelleen lapsisotilaan puhettavan ja suojajanssarin. Elikia paljastaa itsensä kertoessaan puhekerronnalla lukijalle, että ”metsässä ei juhli kuin kapinallisiin liittämispäivää” (”Dans la forêt, ils ne fêtent que le jour où tu es pris”) (LBOC, 15). Toisten syntymäpäiviä ei tiedetä eikä niistä kysytä. Syntymäpäivä on tärkeä osa identiteettiä, ajatus oman tarinan alusta, jota ei voi itse muistaa. Cavarerokin määrittää, että minän yhtenäisyys identiteetin kanssa on syntymän ihmeessä, mutta se katoaa samassa hetkessä (Cavarero, 2000, 38–39). Syntymäpäiväkeskustelu on Elikialle muistutus siitä, kuka hän todella on. Elikia kuitenkin palaa takaisin vielä käskyttämiseen, kun heinikko rahisee. Kohtaus päättyy monikon ensimmäiseen imperatiiviin. ”**Etsikäämme joki.**” (”**Cherchons la rivière.**”) (LBOC, 17.) Lause on käskylause, mutta toimijuus on yhteistä. Se on enemmän ehdotus ja kehotus kuin käsky. Lapset jatkavat matkaa yhdessä.

Lebeaun suoran puheen rinnalle lisäämä puhekerronta nostaa esiin näkökulman, joka saa pohtimaan, ”miten asiat oikeastaan menivät”. Lapset näyttelevät kohtausta ja samalla täydentävät sen sisältöä puhekerronnalla. Tämä tuo ajattelun kommunikaation ja toiminnan rinnalle. Joseph haluaa kuulla ”Josén tarinan”: ”**Kerro minulle Josén tarina.** / Hän kutsui maailmanluomistarinaa Josén tarinaksi.” (”**Raconte-moi L'Histoire de José.** / Elle appelait l'histoire de la création de la Terre/ L'Histoire de José.”) (LBOC, 30.) Joseph kertoo puhekerronnalla, mistä tarinasta ”Josén tarinassa” on kysymys. Puhekerronta vie siis näytelmän muistelemisen, kertomisen ja todistamisen äärelle. Arendt (1978, 85) kirjoittaa, että ajatellessa ihminen ei ole oikeastaan läsnä hetkessä; kuvittelun ja muistelemisen maailma tekee näkymättömän näkyväksi. Puhekerronta ajattelun muodossa murtaakin näytelmän nyt-hetken. Yleisesti puhekerronta Lebeaun näytelmässä on puhetta itselle ja lukijalle sekä yleisölle eli yrittystä tulla kuunnelluksi ja ymmärrettyksi.

Cavarero (2005, 13) puhuu ainutlaatuisuuden äänellisestä kommunikaatiosta, jossa ennen puheen merkitystä kantavaa funktiota on kyse relationaalisuudesta eli materiaalisten, empiiristen ja akustisten yksilöllisten äänten suhteesta.<sup>19</sup> Elikian ääni on suhteessa Josephin ääneen näyttämön tasolla, ja kerronnan tasolla Elikian ääni kommunikoi Angelinan äänen kanssa. Arendt (1998, 4) toteaa, että ihmiset kokevat merkityksellisyyttä, koska he kykenevät keskenään puhumaan ja muodostamaan puhumalla merkityksiä yksin ja yhdessä. Puhumalla Elikia voi pukea pelkonsa sanoiksi. Angelinalla on puolestaan ääni, joka Elikiasta ei ole ”käskevän aikuisen ääni” (”une voix d’un adulte qui donne des ordres”) (LBOC, 78). Tyttö luottaa Angelinaan, joten hän voi jakaa tälle tarinansa. Heti ensi kohtaamisella Angelina pyytää, että Elikia puhuisi hänelle: ”Sanokaa minulle sana, vain yksi sana...” (”Dites-moi un mot, un seul mot...”) (LBOC, 78.) Angelina teitittelee Elikiaa tai sitten sairaanhoitaja aavistaa, että portin takana on useampi henkilö. Elikia ja Angelina kertovat sairaalaan saapumisen toisiaan seuraavissa monologeissa (LBOC, 76–79). Näyttämöllisesti heidän monologinsa siis muodostavat dialogin, sillä Elikia ja Angelina täydentävät toistensa kerrontaa. Angelinan lause: ”Onko siellä joku?” (”Il y a quelqu’un?”) (LBOC, 76) kuullaan myös Elikian kertomana: ”Une voix a crié: / « Il y a quelqu’un? » ” (LBOC, 78.) Kun Angelina kertoo kysyneensä, ”[m]inä kysyin” (”J’ai demandé”) (LBOC, 76), kuulee Elikian sen äänenä, joka ”huusi” (”a crié”) (LBOC, 78). Suhde omaan ja toisen ääneen on erilainen. Minä-Sinä-kommunikaatio on näytelmässä rikkonainen. Elikia pelkää aikuisen ääntä, mutta Angelina voittaa tytön luottamuksen. Vaikka lukija ei kuule Elikian ja Angelinan käymiä dialogeja, Lebeaun teos osoittaa, että dialoginen kommunikaatio on ollut mahdollista myös Elikian ja Angelinan välillä.

### 3.3. Kerrotuksi tuleminen halu

Meretojan mukaan subjektin toimijuudelle oleellista on kertomuksiin perustuva merkityksen muodostusprosessi. Meretoja toteaa, että kertomuksen ja subjektin suhteen voi käsittää yhtä aikaa paitsi tietoteoreettisena ja kognitiivisena myös ontologisena ja rakenteellisena kategoriana. (Meretoja, 2014, 6–7.) Yksilön voi siis nähdä jäsentävän maailmasta saatua tietoa kertomusmuodon avulla. Toisaalta ihmistodellisuus hahmottuu kertomusten verkostona, jossa

---

<sup>19</sup> Cavareron ainutlaatuisuuden äänellinen kommunikaatio on englanniksi ”vocal communication of uniqueness”.

kertomuksilla voi sanoa olevan todellisuutta muokkaava ja inhimillistä kokemusta rakentava ulottuvuus. Meretojasta narratiivisen käänteen voi nähdä merkkinä kertomuksen ontologisesta tärkeydestä. Kertomusmuoto määrittää tapaamme olla maailmassa. Näin subjekti itse asiassa rakentuu kertomuksen tulkintaprosessissa, joka saa muotonsa sosiokulttuurisessa tavassa muodostaa merkityksiä. (Meretoja, 2014, 1–2.) Tämän ajatuksen valossa teosta tarkastellessa voidaan sanoa, että kertomus on myös tapa, jolla Elikia hahmottaa olemistaan maailmassa. Näytelmän kertomuksien kautta lukija siis tutustuu näytelmäahmoon nimeltä Elikia. Cavareron (2000, 33) kerrottavan itsen käsite ikään kuin ohittaa subjektin asettaen keskiöön kertomisen ja kerrottavana olemisen tärkeyden. Tästä näkökulmasta Elikian kertoman ja Elikiaa kerrottavan tarinan voi tulkita teoksesta luettavana kokemuksena Elikian olemisen ainutlaatuisuudesta. Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen ja tarinankerronta ovat teoksessa merkittäviä Elikian minuuden koherenssille ja sen muokkaantumiselle. Elikia on Elikia kertovan äänensä kautta. Ääni näyttäytyy puheena ja kuulluksi tulemisena. Puheääni tarinankerronnan muodossa tekee Elikian olevaksi.

Cavarero (2005, 177) kirjoittaa, miten ääni on aina yksilöllinen, ja miten äänen voi tunnistaa yksilölliseksi, vaikka ei tuntisi ääntä. Yksilöllisyys on siis äänessä. Cavarero näkee sekä äänen että tarinan olennaisina määritteinä ihmisen olemassa olemiselle. Hän toteaaikin aiemmassa teoksessaan (Cavarero, 2000, 34), että tunnistamme minän kerrottavuuden toisessa, vaikka emme tuntuksikaan tarinaa. Ääntä ei siis tarvitse tuntea tunnistaakseen äänen yksilöllisyyden eikä yksilön tarinaa tarvitse tuntea, jotta tunnistaisi minän kerrottavuuden. Yksilöllisyys ja kerrottavuus rajaavat subjektiä Cavareron näkökulmasta. Tulkinnassani Lebeaun teoksesta *Le bruit des os qui craquent* sovellan paitsi Cavareron ajatusta ihmisäänen ainutlaatuisuudesta myös kerrottavan itsen käsitettä, sillä nähdäkseni teoksessa Elikian ääni ilmaisee hänen ainutlaatuista kerrottavaa minäänsä. Näin ollen Elikian ääni ilmenee Elikian tarinana. Lebeaun tekstissä äänelle on olennaista tarinamuoto, ja siinä ääni toimii tarinan metaforana. Kuuntelemalla Elikian ääntä lukija kuuntelee Elikian tarinaa. Tutkimassani näytelmässä tarina ja ääni ovat siis kiinteässä yhteydessä toisiinsa.

Elikia kirjoittaa sairaalassa ollessaan päiväkirjaa kokemuksistaan. Oman tarinan kertominen tarkoittaa etäisyyden ottamista itsestä, itsen toisintamista sekä itsen näkemistä toisena (Cavarero, 2000, 84). Tarinan kertomiseen tarvitaan itsereflektiivinen subjekti, joka voi tarkastella itseään. Elikia kykenee saamaan tarvittavan etäisyyden kertoessaan tarinaa joko

puhekerronnassa taikka päiväkirjassaan. Näytelmä ei kerro Elikian kirjoittamisesta näytelmän ajassa, vaan kaikki Elikian päiväkirjaan liittyvä kuullaan Angelinan monologeissa. Angelina kertoo, miten Elikia suostuu vaihtamaan aseensa kynään ja vihkoon. Teko on merkittävä, sillä Elikialle ase on tärkeä eikä hän halua luovuttaa sitä pois. ”Kun hän saapui sairaalaan, / yritimme ensimmäiseksi / ottaa häneltä aseensa pois. / Jos koskimmekaan asetta, / hän kääntyi palloksi ja murisi / kuin villielukka.” (”Quand elle est arrivée à l’hôpital, / la première chose qu’on a essayé de faire / a été de lui enlever son arme. / Aussitôt qu’on touchait l’arme / elle se roulait en boule et rugissait / comme une bête sauvage.”) (LBOC, 43.) Ase on osa pelon varassa elävää, eläimellistä ”villielukka”-Elikiaa. Eläimellisesti käyttäytyvä aseistettu ihminen on paradoksaalinen, sillä asehan on ihmisten kehittelemä tappoväline. Tästä paradoksista huolimatta aseensa aiheuttama pelko saa ihmiset helposti toimimaan vaistonvaraisesti, pelon ohjaamina eli niin sanotusti eläimen tavoin. Ase onkin näytelmässä Elikialle kuin hänen ruumiillinen osansa, jota ilman hän tuntee olonsa ”niin pieneksi, niin herkästi rikkoutuvaksi” (”si petite, si fragile”) (LBOC, 38). Hänen kalashnikovinsa on hänen turvansa. Angelina kertoo, miten Elikia lopulta suostuu luovuttamaan aseensa pois: ”Sinä päivänä, jolloin hän antoi meille aseensa, / hän pyysi saada kirjoitusvihon. / Tämän vihon...” (”Le jour où elle nous a remis son arme, / elle a demandé un cahier. Ce cahier-là...”) (LBOC, 60.) Päiväkirjavihosta tulee hänen uusi aseensa. Elikia ei kuitenkaan itse puhu näytelmässä kirjoittamisen tärkeydestä.

Päiväkirjalainat ovat Elikian äänen osa-alue, jonka Angelina puhuu kuultavaksi. Angelina kertoo, miten Elikia lopulta luovuttaa aseensa: ”Vaadittiin paljon kärsivällisyyttä, / paljon huolta ja lempeyttä, / jotta hän suostui antamaan sen meille.” (”Il a fallu beaucoup de patience, / beaucoup de soins et de tendresse / pour la convaincre de nous la remettre.”) (LBOC, 59.) Kärsivällisyys ja lempeys ovat Angelinan keinot voittaa Elikian luottamus. Näin tyttö kykenee luovuttamaan aseensa, ja hän alkaa kirjoittaa päiväkirjaansa. Elikia uskoo lopulta päiväkirjansa Angelinalle ja antaa tarinansa sairaanhoitajan kerrottavaksi. Angelina toteaa tutkimuskomissiolle, että Elikia olisi halunnut tulla, mutta Angelina on paikalla Elikian sijaan: ”Hän pyysi minua antamaan teille tämän vihon.” (”Elle m’a demandé de vous remettre ce cahier.”) (LBOC, 19.) Elikia on uskonut vihkonsa eli tarinansa Angelinan käsiin. Tämä kertoo heidän suhteensa läheisyydestä ja vihon merkityksestä Elikialle.

Elikian päiväkirjatekstit ovat osa Elikian tarinankerronnallista puheääntä, kenties jopa sen kaikkein merkittävin osa. Elikia toteaa kirjoittaneensa tämän tekstin, koska ”[h]eidän täytyy saada tietää” (”Ils doivent savoir.”) (LBOC, 18.) Kirjoitettu teksti on tehty kommunikaatiotarkoitukseen. Se on päiväkirja, mutta Elikia on tarkoittanut sen päättäjien ja aikuisten luettavaksi. Hän ilmaisee päiväkirjan äänellään omaa ainutlaatuisuuttaan, ainutlaatuisuuden äänellistä ontologiaansa (Cavarero, 2005, 173) eli sitä minuuttaan, joka ilmenee yksilöllisessä äänessä. Äänestä puhuttaessa Cavarero korvaa ”ihmisen” tai subjektin yleistävät kategoriat ”ainutlaatuisuuden äänellisellä ontologialla”, sillä, että oleminen on perustavanlaatuisesti äänellistä. Elikian yksilöllinen ääni ilmentää Elikian yksilöllistä olemista. Tämän äänen voi kuulla päiväkirjan sivuilla.

Elikia käyttää ääntään tarinan kerrontaan. Cavarero (2000, 28) eriyttää tarinan ja kerronnan sanomalla, että tarina on olemassa ennen kerrontaa. Elikialla on tarina ennen kuin se on edes kerrottu. Lebeaun näytelmässä ääni ja tarina ilmenevät tarinankerrontana, joka antaa muodon Elikian kokemuksille eli hänen äänelliseksi määrittyvälle ainutlaatuisuudelleen. Äänen kautta Elikia on olemassa ja täten hän voi kertoa tarinansa. Cavarero (2005, 13) kehittelee ajatusta äänen ensisijaisuudesta ennen merkitystä ja puhetta, ja siitä, miten ainutlaatuisuus näkyy äänessä. Elikian ääni on siis Cavareroa mukaillen olemassa ilman puhettakin. Elikian tarinan tekee tärkeäksi koettu ei kerrottu minuus, ja hänen tarinansa on olemassa äänettäkin. Vaikka tutkintakomissio ei kuuntele Elikiaa eikä voi enää kuulla Elikian ääntä, Angelina kertoo hänen tarinansa.

Elikian tarinan fragmentaarisuus kuvaa Elikian subjektiuden pirstaleisuutta. Itsen todellisuus on välttämättä fragmentaarinen ja muuttuva eli elämäntarinallakaan ei ole keskuksenaan koherenttia, kokonaista identiteettiä (Cavarero, 2000, 63). Lebeaun näytelmäkään ei anna kokonaista kuvaa Elikiaista ja hänen tarinastaan, vaan lukija kuulee vain katkelmia tapahtuneesta. Katkelmat kuitenkin yhdessä muodostavat kertomuksen. Kertomusmuodon avulla yksilö voi löytää mielekkäitä yhteyksiä toisiaan seuraavien tapahtumien välille (Meretoja, 2014, 5). Kertomalla tarinansa itselleen Elikia voi ymmärtää paremmin häntä kohdanneet koettelemukset. Kirjoittaminen on myös tapa jäsentää kokemuksia. Kerrottava itse ei kuitenkaan Cavareron mukaan ole riippuvainen tekstistä; se ei siis ole välttämättä kirjoitettu, vaan kerrottava minä on olemassa enemmän kertomisimpulssina kuin tarinallisena lopputuotteena. Tämän vuoksi minä on juuri kerrottava, ei kerrottu (Cavarero, 2000, 34–35).

Tämä korostaa tarinan prosessia enemmän kuin lopputulemaa. Elikialle kirjoittaminen on tapa jakaa hänen tarinansa, sillä hän tietää kuolevansa. Päiväkirjassa Elikia voi kirjoittaa asioista, joista on liian vaikeaa puhua. Päiväkirja on Elikian omaääninen tarina.

Angelina ei kerro koko tarinaa. Tärkeämpää kuin tarina, on halu kertoa tarina, halu tulla kuulluksi. Cavarerolle (2000, 62) tarinan osia oleellisempaa on ihmisen omaelämäkerrallisen kerronnan halu, jonka kautta ainutlaatuisuus ja ykseys saavat ymmärrettävän muodon. Cavareron kerrottava minä avaa Elikian tarinan kertomisen tarvetta, joka saa tukea tästä Cavareron (2000, 41) olemista määrittävästä halusta ”tulla kerrotuksi”. Oleminen on näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* toiselle kertomista ja täten ennen kaikkea kuulluksi tulemisen haluamista. Angelina kuulee Elikian tarinan. Kuuleminen on kuulohavaintoon ja kuuloaistin avulla tiedon keräämiseen liittyvä sana. Elikian mielestä ”heidän” (”ils”) (LBOC, 18), kaikkien aikuisten, olisi myös kuunneltava. Kuunteleminen merkitsee tässä yhteydessä aktiivista toimintaa, huomioon ottamista ja kuultuun tarinaan keskittymistä. Elikialle on tärkeää sekä kertoa että tulla kuulluksi ja kuunnelluksi. Kertominen on väline saattaa kertomus kuultavaan muotoon.

Elikian eletty elämä eli hänen tarinansa näkyy Elikian ruumiissa, kun hän kuolee Kinan sairaalassa aidsiin. Cavarero täsmentää äänellisen yksilöllisyyden ankkuroituvan ruumiiseen, yksilöllisyyden ruumiilliseen kokemukseen (Cavarero, 2005, 4). Draaman henkilöhahmo saa luunsa ja lihansa näyttelijästä teatterin lavalla. Lukijalle Elikia muodostuu sanoista, tarinan tekstuaalisista osasista. Cavarerolle (2005, 175) ääni on puhujan ääni, ja puhuja on ruumiillinen yksikkö, ”lihaa ja luita”. Tämä ajatus soveltuu draaman yhteyteen, sillä draama on taiteenlaji, joka on välineellinen eli se vaatii muita taidemuotoja (esimerkiksi ohjaus- ja lavastustaide) muuttuakseen teatteriksi. Teatterissa draaman teksti välittyy näyttelijän tulkinnan kautta (Ilmonen, 2014, 216). Näyttelijän ihmiskeho on väline sanojen ilmentämiseen teatterin lavalla. Näytellyn henkilöhahmon fiktiivinen oleminen ankkuroituu näyttelijän esittävän äänen ruumiillisuuteen ja esitetyn ainutlaatuisuuteen hetkellisyyteen. Draaman henkilöhahmo on siis lavalla representaatio äänellisen ontologian ainutlaatuisuudesta. Kirjoitettu ääni ankkuroituu esittäjän ääneen ja kehoon.

Elikian ruumiillinen kokemus lapsisotilaan arjesta on väkivallan merkitsemä. Näytelmä kuvaa Elikian kehoa tekstin kautta: paitsi Angelina, joka kertoo Elikian kehon arvista ja muista väkivallan merkeistä, myös Elikia puhuu kehollisista kokemuksistaan. Cavareron (2005, 177)

mukaan ihmisääni tekee subjektiksi sen, josta ääni tulee, sillä ihmisäänellä on kurkku ja suu. Elikia puhuu näytelmässä suustaan, sillä katsoessaan itseään peilistä sairaalassa, Elikia pelkää näkevänsä ”**haavoittuneet suunsa juonteissa**” (”**les blessés dans les plis de ma bouche**”) (LBOC, 84). Hän pitää suutaan väkivaltaisena, sillä haavoittuneet, jotka symboloivat kuolleita ja pahoinpideltyjä, ovat jääneet kiinni hänen suunsa juonteisiin. Vaikka Joseph vakuuttaa, että näin ei ole, Elikian epäusko oman suunsa ja ruumiillisuutensa mahdollisuuteen ilmentää muuta kuin väkivaltaa on liian suuri. Väkivalta lisää väkivaltaa ja tekee mykäksi. Kohtauksessa Elikia on juuri ampunut peilin lasin rikki eli hän ei ole vielä vaihtanut asettaan kynään ja aloittanut tarinankerrontaa. Elikia ei pysty vielä katsomaan itseään tai menneisyyttään silmiin.

Angelinan kertoma päiväkirjaote Elikian kylään hyökänneistä sotilaista kuvailee, miten Elikia tuli lapsisotilas. Cavarero (2000, 44) toteaa teoksessaan, miten jokaisen elämäntarinan voi tiivistää yhteen tekoon. Elikia kirjoittaa päiväkirjaansa ”Josén tarinaan” liittyen: ”Poltin elämäni kymmenen ensimmäistä vuotta / äitini silmien edessä / ja heistä, jotka olivat häpäisseet äitini, / tuli veljiäni.” (”J’ ai brûlé les dix premières années de ma vie / sous le regard de ma mère / et ceux qui l’avaient humiliée / devenaient mes frères.”) (LBOC, 37.) Tarinassa Elikia on juuri joutunut polttamaan kotitalonsa. Cavareron (2000, 44) mukaan identiteetti tiivistyy kertomukseen yhdestä teosta. Elikian identiteettiä määrittää tässä tarinan kohdassa lapsisotilaaksi muuttuminen. Tämä kapinallisiin liittämisen tarinan Angelina kertoo yrityksenä selittää, ”miksi Elikia ei ollut karannut” aiemmin (”pourquoi Elikia ne s’était pas sauvée”) (LBOC, 34). ”Josén tarina” kertoo, miten Elikialla ei ollut enää paikkaa, johon palata. ”Josén tarina” onkin avainasemassa Elikian elämäntarinassa.

Päiväkirjan kertoman Josén tarinan alkuperäisen kertomishetken voi myös nähdä hetkenä, jolloin vaikenemisesta tulee Elikialle tapa selviytyä hengissä. José-veljen kuolema vie Elikian äänen ja Josephin ilmestyminen lapsisotilaiden leiriin ikään kuin antaa Elikialle hänen äänensä takaisin. Poliitikantutkija Lauri Siisiäinen (2013, 8) pohtii Foucault’n suhdetta ääneen. Hän toteaa, että myös Foucault’lle ääni on muutakin kuin ”puhdas ääni”; se on melu ja parkaisu. Tämä politisoitunut ääni on myös läsnä teoksessa *Le bruit des os qui craquent*. Ääni on Siisiäisen (2013, 8) mukaan Foucault’lle kapinallista vastarintatoimintaa. Elikian äänenkäytön ja tarinankerronnan voi nähdä monella tapaa kapinallisena, sillä hän rikkoo lapsisotilaan hiljaisuuden. Elikia lähtee pikkupojan kanssa pakomatkalle, joka johtaa hänet vaihtamaan aseensa kirjoitusvälineisiin. Vaikka Elikia ei kykene kertomaan tarinaansa loppuun, tyttö



kuitenkin saa Josephista uuden toverin. Elikian kertomasta ”Josén tarinasta” tulee päiväkirjassa Elikian tarina. Elikian ei ole tarkoituskaan kertoa koko tarinaa, ei ”Josen tarinaa” eikä hänen omaa elämäntarinaansa. Elikian tarina näytelmässä koostuu monista eri palasista. Näistä muodostuu moninainen prisma, jonka läpi Elikia ja Elikian tarina heijastuvat.

Joseph on tärkeä katalysaattori Elikian halussa kertoa ja kuulla oma tarinansa. Joseph saa Elikian taas kertomaan tarinoita. Elikian nähdessä ensimmäisen kerran Josephin, hän tunnistaa pelon pojan silmissä. Hän projisoi oman kauhukokemuksensa vasta leiriin saapuneeseen poikaan, johon hän myöhemmin kiintyy. Näytelmä esittelee Josephin tulon leiriin Elikian identiteetin muodostukselle merkittävänä hetkenä, joka muuttaa Elikian elämän ja siitä kertovan tarinan. Elikia huutaa ja puolustaa poikaa: ” **Sinulla ei ole oikeutta! / Rambo ei ole vielä jakanut vastasaapuneita. / Hän on se joka päättää / ja jos kosket hiukseenkaan hänen päässään, / listin sinut kuin kapisen koiran.**” (”Tu n’as pas le droit! / Rambo n’as pas attribué les recrues. / C’est lui qui décide / et si tu touches à un cheveu de sa tête, / je t’abats comme un chien galeux.”) (LBOC, 24.) Elikian oikeudentunto herää ja hän pelastaa pojan hengen, kuin löytääkseen uudelleen José-veljensä, jonka henkeä hän ei kyennyt pelastamaan. Samalla Elikia löytää myös uudelleen itsensä, sen tarinan, jonka osa hän haluaa olla.

#### 4. ÄÄNI TODISTUKSENA, TRAUMANA JA EETTISYYDEN ILMAISIJANA

##### 4.1. Elikian päiväkirja Angelinan todistuksessa

Angelina sanoo tullessaan todistamaan Elikian nimissä: ”Olen todistamassa Elikia Mandoken puolesta...” (”Je viens témoigner pour Elikia Mandoke...”) (LBOC, 18.) Elikia selviää kuolemanvaarasta, mutta kuoleekin sairaalassa aidsiin, joten hän ei voi olla itse todistajana. Angelina puhuu suoraan tutkintakomissiolle, sillä hän on kuultavana Elikiaan liittyvässä tutkinnassa. ”Comparution”-sana, jolla viitataan Angelinan monologikohtauksiin, vie Angelinan tuomioistuimen eteen tai jonkinlaisen tutkintakomission kuultavaksi.<sup>20</sup> Kirjallisuudentutkija Shoshana Felmanin (1992, 2) mukaan todistus elämästä ei ole vain todistus yksityisestä elämästä, vaan tekstin ja elämän yhtymäkohta, tekstuaalinen todistus, joka läpäisee meidät oikean elämän tavoin. Tästä Felmanin muotoilemasta näkökulmasta voidaan sanoa, että Angelinan kertomana Elikian tarina tulee lukijalle todeksi. Angelinahan voi puhua Elikian puolesta, sillä tyttö on jättänyt päiväkirjansa Angelinalle. Päiväkirjan tarina toimii tutkintakomission edessä ikään kuin Elikian puolustuksena ja Felmanin määrittelemänä tekstuaalisena todistuksena. Tässä luvussa käsittelem ensin Elikian päiväkirjaa todistuskappaleena ja Angelinaa tutkintalautakunnan ulkopuolisena todistajana. Jatkan Elikian traumakerronnan erittelyyn ja päätän luvun teoksen eettisen vastuunkannon teeman pohdintaan.

Lebeaun parenteesit korostavat, että tärkeää ei ole, missä ja kenelle tarkkaan ottaen Angelina Elikian puolesta todistaa. *“Ei ole tärkeää tietää, missä ja miksi hän todistaa. Vain todistaminen itsessään on tärkeää.”* (”Il n’est pas important de savoir où et pourquoi elle témoigne. Seul le témoignage importe.”) (LBOC, 18.) Näyttämöohje kertoo, että tärkeämpää kuin todistuksen tapahtumakonteksti on sen sisältö. Todistaminen on keskiössä. Angelinan todistuksessa keskeistä ja temaattisesti tärkeää on Elikian vaimennetun äänen esiintuominen. Todistustilanne kerrontatilanteena etäännyttää Elikian päiväkirjan kokemukset todistuskappaleiksi. Angelina on seurannut tapahtumia sivusta. Tämä positio mahdollistaa, että hän voi nähdä asiat yhteyksissään. Cavarero (2000, 53) toteaa, että tarinankerronta on vanhin tapa pitää huolta siitä,

<sup>20</sup> ”Comparution” tarkoittaa ”ilmestymistä”, tuomioistuinta, virallista esiintymistä, julkiasua tai ulkomuotoa.

että yksilöllisyys ja sattumanvaraisuus saavat äänensijansa.<sup>21</sup> Lebeaun teoksessa todistustilanne luo dramaattisen tilanteen tarinankerronnalle ja näin Angelinan todistusmuotoisen tarinankerronnan kautta Elikian yksilöllinen ääni tulee kuulluksi. Cavareron (2000, 56) mukaan on mahdotonta itse objektiivisesti nähdä oman halun materialisoitumista elämäntarinaksi ilman, että muisti aiheuttaisi virheitä kerronnassa. Cavarerolle joku muu kuin kokija itse voi parhaiten toimia elämäntarinan kertojana. Tästä näkökulmasta teosta tarkastellessa voidaan todeta, että Elikia ei voi nähdä tai kertoa koko tarinaansa, ja siksi Angelina esittää Elikian tarinan toisille aikuisille, tutkintakomissiolle. Hän haluaa antaa päiväkirjan heille. ”Minun on annettava teille vihko, / voitte siten ymmärtää / itse. / Hän sanoi, että suun on katsottava eteenpäin... / vaikka se oli hänelle vain vähän aikaa.” (”Je dois vous laissez le cahier, / vous pourrez vous rendre compte / par vous-mêmes. / Elle disait que la bouche doit regarder devant... / même si pour elle devant était peu de temps.”) (LBOC, 68.) Ranskaksi muotoilu ”je dois vous laissez” (suorana käännöksenä ”minun täytyy jättää teille”) korostaa Angelinan pakottavaa tarvetta antaa Elikian vihko tutkintalautakunnan luettavaksi. Elikian päiväkirja on Angelinan mukaan avainasemassa Elikian tarinan ymmärtämisessä.

Angelina kertoo näytelmässä kuolleen tytön tarinan. Arendt kirjoittaa, että ihmisen olemus saa muotonsa vasta, kun ihminen kuolee ja jäljelle jää vain tarina. Vasta kuoltuaan ihminen voi olla identiteettinsä valtiasta, sillä elämän mahdolliset seuraukset eivät seuraa häntä kuolemaan. (Arendt, 1998, 193.) Näin ajatellen kuolema ikään kuin metaforisesti sulkee yksilön kertomuksen jonkun toisen kerrottavaksi. Kokonaiskuva yksilön olemuksesta on itse asiassa vaikea muodostaa edes kuoleman jälkeen. Lebeaun teoksessa Arendtin ajatuksen voi kuitenkin sanoa vaikuttavan: Elikia on kuollut, joten Angelinan tehtävä on kertoa hänen tarinansa. Toisin sanoen Lebeaun teoksessa Elikian identiteetti näyttäytyy lukijalle kokonaisuutena tarinana vasta Elikian kuoleman jälkeen. Elikiaa näyttävät jäävän suremaan vain Angelina ja Joseph. Yhdistän tässä yhteydessä suremisen ja tarinankerronnan, sillä Cavareron mukaan sureminen on osa muistin narratiivista työtä. Toisten yhteistyötä tarvitaan, jotta sen, joka ei enää ole elossa, tarina voitaisiin saattaa loppuun. Tarinaa toistetaan, kunnes se katoaa unohtukseen. (Cavarero, 2000, 100–101.) Angelinalle on tärkeää, että Elikia muistetaan. Hänen on siis kerrottava Elikian tarinan loppuun. Cavarero (2000, 101) lisää, että kuolema päättää kuolevan elämän, mutta sille, joka jää jälkeen, kuolema tulee lopulliseksi vasta unohtamisen muodossa. Teoksessa Angelina

---

<sup>21</sup> Termi on käännetty Cavareron tekstissä englanniksi *accidentality* (italiaksi *accidentalia*) eli sattumanvaraisuus siitä, että on juuri tämä yksilö eikä kukaan muu.

ei halua unohtaa Elikiaa, vaan hän kertomalla ylläpitää tytön muistoa. Hänen todistuksensa pitää Elikian tarinan elossa.

Elikia ei kykene kertomaan Josén tarinaa Josephille. Muisto veljen menettämisestä on liian tuskallinen. Hän kuitenkin kykenee kirjoittamaan sen. Josén tarina onkin esimerkki tavasta, jolla Lebeau jakaa Elikian tarinan osat paitsi Elikian kerrottavaksi myös Angelinan täydennettäväksi. Angelina kertoo ne osat Josén tarinaa, joita Elikia ei kykene kertomaan Josephille. Elikia aloittaa tarinan, mutta vain Angelina voi kertoa tarinan loppuun. Cavarero (2000, 40) kirjoittaa, miten julkinen, kerrottava minä rakentuu suhteessa toisiin. Tämä tarkoittaa Cavareron ajatteluun paljon vaikuttaneelle Arendtille, että elämäkerran sopivin kertoja on aina joku muu kuin yksilö itse (Cavarero, 2000, 33). Arendtillehan elämäkerrat syntyvät maailmassa olemisesta, subjektiksi tulemisesta tarinoiden verkossa, mutta kukaan ei ole oman elämäntarinansa kirjoittaja (Arendt, 1998, 184). Kerrottava on Arendtille näyttelijä, tekijä ja kokija, mutta ei tarinan kertoja. Cavarerokin puhuu toisen kertojan vaateesta, mutta hän on maltillisempi. Hän toteaa, että muistin rajaama elämäntarina ei riitä yksilölle (Cavarero 2000, 40). Vaikka omaelämäkerrallinen kertominen on mahdollista, se on rajallista. Cavarero (2000, 41) lisääkin Arendtin näkemykseen ”halun” näkökulman. Hän määrittelee sen jokaisen haluksi etsiä identiteettinsä yhteyttä kerrottavasta elämäntarinastaan. Kertojana voi toimia henkilö itse tai ulkopuolinen henkilö. Lebeau on kirjoittanut tarinaansa Angelinan, jonka avulla lukija kuulee Elikian tarinan eri osat kokonaisuutena. Angelina nimeää tytön ensimmäisenä lauseenaan näytelmässä; hän ainoana tunnustaa Elikian Elikiana. Hän tuntee tytön koko nimen ja nimen symbolisen merkityksen, toivon, jonka hän paljastaa vasta näytelmän viimeisellä sivulla. Angelina on Elikian tarinan välittäjä.

Elikia on selvinnyt kriisistä, joka oli tuhota hänet. Caruthin (1996, 5) mukaan kriisiä luonnehtii sen tapa yhtäaikaisesti uhmata ja vaatia todistajaa. Elikia ei kykene puhumaan kokemuksistaan, vaan hän kokee ensin vaikeaksi kertoa tekemisistään lapsisotilaana. Angelina selittää tutkintalautakunnalle: ”Kuten jo teille kerroin, hän ei puhunut / mielellään tekemästään.” (“Comme je vous ai déjà dit, elle ne parlait pas / volontiers de ce qu’elle avait fait.”) (LBOC, 58.) Elikia kuitenkin kirjoittaa ja lopulta hän haluaa kertoa kaikesta kokemastaan myös tutkintalautakunnalle. Angelina toteaa: ”Hän oli valmis kertomaan kaiken / jopa pienimmät yksityiskohdat.” (“Elle était prête à tout raconter / même les plus petits détails.”) (LBOC, 18.)

Angelina todistaa paitsi Elikian kriisistä ja traumasta myös hänen tarpeestaan kertoa tarinansa jopa kuolemansa jälkeen.

Cavareroa ja Arendtia mukaillen elämä, joka ei tapahdu julkisessa tilassa suhteessa toisiin, ei ole ollut olemassa yhteisessä tilassa (ks. Cavarero, 2000, 57). Elikian elämä ei ole ollut olemassa tutkintalautakunnan edustamalle julkiselle tilalle, ennen kuin Angelinaa kuullaan ja hän todistamalla kykenee jakamaan Elikian tarinan julkisesti. Tämä kuitenkin tapahtuu vasta tytön kuoleman jälkeen. Tätä ennen Elikialla ei ole lapsisotilaana ollut esittäytymisen tilaa, jossa olla olemassa poliittisena ja yksilöllisenä toimijana. Lasta ei tosin lähtökohtaisesti pidetä yhteiskunnallisesti täysivaltaisena poliittisena toimijana. Tutkintalautakunta tyrmääkin Angelinan yrityksen jättää Elikian päiväkirja lautakunnan luettavaksi. Silti Cavarerosta (2000, 58) ”kuka” joku on, vaatii interaktiivisen tilan, jotta se voisi ilmetä muille. Hänen mukaansa ihmisellä on itse asiassa pelko siitä, että elämä ei muodosta elämäntarinaa, jos sillä ei ole yleistä tilaa, jossa manifestoitua. Cavareron muotoilema tarinattomuuden pelko ei välttämättä rajoitu elämäntarinan olemattomuuteen. Ihminen myös tarvitsee omalle olemassaololleen todistajan, jotta uskoisi olevansa olemassa. Lebeaun näytelmässä tällainen todistaja Elikian tarinan olemassaololle on Angelina.

Puhuminen äänenkäyttönä on todistuksellista toimintaa Lebeaun draamassa. Todistaminen tarkoittaa vannomista, kertomista, lupaamista ja puheentuottamista tarkoituksena tarjota todistusaineistoa totuudesta; se on toimintaa puheen kautta (Felman, 1992, 5). Lebeaun teoksessa Angelinan kohtauksissa puheääni ottaa näyttämötoiminnan osan. Todistava ääni on toimintaa näissä kohtauksissa. Lebeaun näytelmän mukaan sanat ovatkin aseita vahvempia. Elikian ääntä todistuksena ei vahvasta ase käden jatkeena vaan kynä, vihko ja kirjoitustaito. Yleisesti ajatellen todistaminen on oikeuteen liittyvä termi, jossa todistajan on todistettava silloin, kun faktoista tarvitaan lisätietoa, ja kun totuus ja totuutta tukeva todistusaineisto kyseenalaistetaan (Felman, 1992, 6). Lebeaun näytelmässä todistaminen tapahtuu tutkintalautakunnan edessä eli ikään kuin lakiin liittyvässä tilanteessa. Kyseessä ei ole oikeusistunto, mutta tilanne esitetään vastaavanlaisena. Todistamisen tila on kuitenkin näytelmässä paitsi konkreettinen myös metaforinen. Tutkintalautakunnan äänettämyys korostaa tilan metaforista luonnetta, jossa tärkeämpää kuin lautakunnan kuuntelu on lukijan keskittyminen kuuntelemaan Elikian sanoja. Arendt (1998, 176) määrittelee, että ihmisten

erityisyys johtaa siihen, että kieli on välttämätön kommunikoimiseen. Elikialle kieli muodostuu tavaksi kommunikoida paitsi näytelmän todellisuuden aikuisten myös lukijan kanssa.

Felman (1992,6) esittää, että oikeusistunto dramatisoi totuuden kriisin. Teoksessa tutkintalautakunnan edessä todistaminen on draamallisesti jännitteinen tilanne, jossa puidaan Elikian versiota tapahtumista. Lebeaun draama ei tavoittele totuutta lapsisotilastilanteesta, mutta se esittelee erään lapsisotilaan totuuden sotatapahtumista. Felman (1992, 4) kirjoittaa ei-vapaaehtoisesta todistamisesta, joka tarkoittaa todistusta traumaattisesta tapahtumasta, rikoksesta tai mieltä järkyttävästä kokemuksesta. Elikian päiväkirjan todistuksen voi nähdä ei-vapaaehtoisena todistuksena, sillä hänen kokemuksensa, jotka ovat järkyttäneet tytön mielen tasapainoa, ylittävät rationaalisen ymmärryksen rajat. Felmanista todistus koostuu osasista, joita muisti ei kykene käsittelemään (Felman, 1992, 5). Teoksessa Elikia koettaa muistella kokemaansa kirjoittamalla muistikuvat päiväkirjaansa. Angelina konkreettisesti todistaa Elikian puolesta, mutta tavallaan koko näytelmä on metaforinen todistus Elikian elämästä. Kyse on toisiinsa limittyvistä todistuksen osasista. Todistus on tapa käyttää ääntään, todistaa olemassaolonsa ja arvonsa, tarinansa merkitys. Todistus ei kuitenkaan ole kokonainen täydellinen lausunto kaikista tapahtumista (Felman, 1992, 5). Lukijakaan ei saa Elikian elämästä täydellistä kuvaa Angelinan todistuksen perusteella. Angelinan todistuksen fragmentaarinen muoto onkin tärkeä paitsi dramaturgisesti myös todistuksellisesti ja tarinallisesti.

Kerronnan ajallisuus näytelmän *Le bruit des os qui craquent* sisällä määrittyy Angelinan todistustilanteesta käsin; hänen todistuksensa sisältää eniten tietoa. Genette (1980, 216) toteaa, että kielen luonteesta johtuen kerronta sitoutuu aina aikaan mutta ei välttämättä paikkaan. Ajallisuus määrittää kertojan suhteen tapahtuvaan tai tapahtuneeseen. Lebeaun näytelmän kerronnallinen aika kietoutuu Elikian elämän ympärille. Muut näytelmässä kerrotut tapahtumat ovat jo tapahtuneet, kun Angelina todistaa nimettömälle yleisölleen. Angelinan viimeinen monologi asettaa tapahtumat ajalliseen yhteyteensä: Elikia on kuollut ja kaikki on jo tapahtunut. Tarinan ajassa Elikian viimeisen sairaalakohtauksen ja Angelinan viimeisten todistusten välissä on kulunut kaksi vuotta, jotka Elikia on Angelinan mukaan viettänyt sairaalassa. Kun kerronta ja tarina kohtaavat, kerronnan ajallinen ero loppuu ja ollaan tässä ja nyt -hetkessä (Genette, 1980, 227). Angelinan viimeinen monologi, ”Viimeisen todistajalausunnan jälkeen” (”Après la dernière comparution”), on näytelmän nyt-hetki (LBOC, 87). Tällä viimeisellä monologilla ei

ole enää näytelmän sisään kirjoitettua kohdeyleisöä, vaan se on suoraa puhetta lukijalle. Angelinan viimeinen todistus tähtää lukijan emootioiden aktivoimiseen.

Lainatessaan todistuksessaan Elikian päiväkirjaa Angelina vie tarinan lähemmäs lapsisotilastarinan mennyttä aikaa ja erityisesti Elikian omakohtaista kokemusta. Teoksessa kokonaisuudessaan päiväkirjakerronnan funktio on antaa autenttinen ääni Elikian kokemuksille. Päiväkirjakerronta esittää Elikian kokeman henkilökohtaisena totuutena. Angelina ei todistuksissaan kyseenalaista kirjoitetun totuudellisuutta. Elikia vaikuttaa paitsi luotettavalta myös vilpittömältä kertojalta ja lukijalla ei ole perustetta epäillä lapsen sanoja, vaikka traumakokemusten voi nähdä vaikuttavan Elikian kertomisen tapaan. Elikia on 13-vuotias, kun hän alkaa kirjoittaa vihkoonsa. Herää kysymys, miten syvästi traumatisoitu lapsi voi ymmärtää tapahtumat, mitä hän voi sanoa ja mitä hän voi ymmärtää. Felmanin mukaan psykoanalyysi arvioi uudelleen todistamisen käsitteen toteamalla, että yksilöllä ei tarvitse olla hallussaan koko totuutta kyetäkseen todistamaan. Puhe on todistuksellista, vaikka puhuva subjekti on todistaa totuudesta, joka karkaa häneltä. Totuus ei ole puhujan saavutettavissa. (Felman, 1992, 15.) Elikia kuitenkin tavoittaa kokemuksellisen totuutensa tai ainakin osan siitä. Todistuksen totuushan on aina osittainen, fragmentaarinen. Lebeaun teksti ei pyrikään esittämään yhtä kokonaista totuutta, sillä Elikian kertoma on hänen oma koettu totuutensa. Kirjallisuudentutkija Allison Mackay toteaa, että esimerkiksi entisen lapsisotilaan Ishmael Beahin muistelmateosta *A Long Way Gone: Memoirs of a Boy Soldier* (2007) on kritisoitu faktuaalisista virheistä. Lapsisotilaiden kirjoitusten totuudellisuuteen liittyvät keskustelut osoittavat, miten henkilökohtaiset kertomukset toimivat huonosti ”todistuksina” ihmisoikeuksiin liittyvissä kysymyksissä, sillä omaelämäkerrallisessa kirjoittamisessa totuuden ja fiktion välinen raja on häilyvä. (Mackay, 2013, 102.) Mackayn väite, jonka mukaan lapsisotilaiden henkilökohtaisten tarinoiden väritetty totuus ei voisi toimia todistuksena ihmisoikeuskysymyksissä, on kiistanalainen. Faktan ja fiktion osittainen sekoittuminen ei yksiselitteisesti poista kertomuksen todistuksellista arvoa, varsinkaan jos kyse on tarinankerronnan tärkeydestä ja tietoisuuden herättämisestä enemmän kuin syyllisten ja syyttömien etsinnästä. Elikiankin tarinassa kyse on itse asiassa totuutta enemmän kokemuksellisuudesta. Lebeau fiktiivisellä lapsisotilastarinallaan kykenee myös välttämään Mackayn mainitsemat vaateet totuudellisuudesta. Elikian kirjoittaessa päiväkirjaa kynästä tulee

hänen aseensa ja puolustusvälineensä. Angelinan todistuksessa Elikian päiväkirjan kertoma lapsisotilastarina on kuin Elikian muistoilla ladattu ase.

Angelina on sattumanvarainen todistaja Elikian tarinalle; hän ei ole lähiomainen tai ystävä. Sairaanhoidajana Angelina edustaa hoivaavaa naiseutta, aivan kuin tarinasta puuttuvaa Elikian äitihahmoa. Miehet ovat protagonisteja ja naiset nähdään usein sotatilakertomuksissa niinä, jotka hoitavat haavoittuneita (Honwana, 2006, 76). Angelina on ollut ”sairaanhoidaja / Kinan lastensairaalassa ja minä... / Kahdentoista vuoden ajan.” (”infirmière / à l’hôpital pour enfants de Kina et je... / Depuis douze ans.”) (LBOC, 25.) Angelina on itsensä esitellessään jatkamassa lausettaan, mutta hän keskeyttää lauseen aivan kuin kuullen lisäkysymyksen. Keskeyttävää kysymystä ei kuitenkaan ole merkitty parenteesitekstiin. Vastaus eli ”kahdentoista vuoden ajan” on aika, jonka Angelina on ollut töissä sairaalassa. Hän on siis kokenut sairaanhoidaja ja tuntee tilanteen. Tämä antaa uskottavuutta Angelinan tarinamuotoiselle todistukselle.

Angelinan hahmossa korostuu stereotyyppinen hoivaava puoli naiseudesta. Cavarerosta (2000, 54) juuri naiset ovat erinomaisia kertojia, sillä heillä on taipumus partikulaarisen arvostamiseen. Vaikka Cavareron väite on ”naista” essentialisoiva, Angelina näyttäytyy juuri naisena, jolle on tärkeää kertoa erityisesti Elikian tarina. Näytelmän kannalta on oleellista, että Elikian puolesta todistaa aikuinen nainen. Angelinalla on aikuisena enemmän auktoriteettia puhua asioista sellaisina, millaisina ne sodan todellisuudessa näyttäytyvät. ”Tämä likainen sota, joka on pesiytynyt tänne... / Tutkintakomission jäsenen kommentti. / Kenelle haluatte, että sanon sen, mitä näen, jos en voi sanoa sitä täällä?” (”Cette guerre sale qui s’est installée ici... / *Commentaire d’un membre de la commission.* / A qui voulez-vous que je dis ce que je vois si je ne peux pas le faire ici?”) (LBOC, 26.) Hän uskaltaa sanoa sotaa likaiseksi. Angelinalla on aikuisen uskallus kertoa, miten asioiden tulisi olla. Hänellä on myös käsissään Elikian päiväkirja, joka lisää todistuksen tehoa: ”Luen koko kertomuksen, koska Elikia kirjoittaa todella hyvin / ja koska yksityiskohdat saavat meidät ymmärtämään / mitä tapahtuu / 10-vuotiaan tytön päässä.” (”Je lis tout le récit parce qu’Elikia écrit très bien / et que les détails nous font comprendre / ce qui se passe / dans la tête d’une enfant de 10 ans.”) (LBOC, 34–35.) Angelina selittää komissiolle, että päiväkirja on suora tie Elikian mieleen. Päiväkirjan tekstit saavat lukijan herkistämään korvansa kuullakseen, mitä lapsisotilaalla on sanottavaa. Elikian päiväkirjatekstit pyrkivät luomaan emotionaalista ja älyllistä kommunikaatioyhteyttä lukijaan.



Elikian asean vaihtaminen kynään on symbolisesti merkittävä teko (LBOC, 60). Kirjoittamisen tärkeys teoksessa näkyy lainauksesta, jossa Angelina kuvailee kasvottomalle tutkintakomissiolle Elikian päiväkirjaa:

Hän kirjoitti vihkoon  
varmistaakseen, että hän ei unohtaisi mitään ja sanoakseen  
sen mitä ei uskaltanut sanoa ääneen.  
Hän sanoi, että suun sanat  
eivät voi kertoa kaikkea,  
että ne ovat liian lähellä vihaa  
ja kostoa.

(”Elle écrivait dans un cahier / pour s’assurer qu’elle n’oubliait rien et pour dire / ce qu’elle n’osait pas dire à voix haute. / Elle disait que les mots de la bouche / ne peuvent pas tout raconter, / qu’ils sont trop près de la haine / et de la vengeance.”)  
(LBOC, 19.)

Tämä ote kuvaa Elikian tapaa käyttää ääntään ja todistaa kokemastaan kirjoittamalla kauhukokemuksensa. Elikia kertoo tarinansa päiväkirjassaan, koska hän ei halua unohtaa yksityiskohtia. Hän kokee tärkeäksi kertoa tarinansa. Kirjoittaminen on myös tapa puhua asioista, joista on liian vaikea puhua ääneen. Kirjoittaminen on siis Elikialle äänenkäyttöä ilman ääntä. Hän toteaa, että ”suun sanat / eivät voi kertoa kaikkea” (les mots de la bouche / ne pas tout raconter”) (LBOC, 19). Elikian ilmaisu, jonka mukaan puhutut sanat ovat liian lähellä vihaa, on kiinnostava. Puhutut sanat ikään kuin vääristyvät helposti kostoksi tai vihaksi. Äänenkäyttöön liittyy riski väärinymmärretyksi tulemisesta. Tämän välttääkseen Elikia ei puhu kokemuksistaan, vaan hän valitsee kirjoittamisen tavakseen käsitellä ja muistella kokemaansa. Lapsisotilaat ovat aihe, joka herättää paljon tunteita ja ahdistusta. Tällaista aihetta on käsiteltävä monitahoisesti herättämättä kostoa tai vihaa. Päiväkirjateksteissä aiheen väkivaltaisuus etäännytetään kertojavalinnalla: Angelinan ääni lukee kärsimättömälle yleisölle otteita lapsisotilaan kokemuksista. Dori Laub (1992, 71) toteaa, että todistajat puhuvat jollekulle, jota he ovat odottaneet. Elikia ja Angelina molemmat kaipaavat kuuntelijaa.

Vaikka Angelinalla on tarve jakaa Elikian tarina ja hän käyttää todistuksessaan tehokeinona tunteisiin vetoavia otteita Elikian päiväkirjasta, hänen odotuksensa tutkintalautakunnan aktivoimisesta ei siltikään toteudu. Angelina jopa anoo kuulijoitaan lukemaan koko päiväkirjan, jossa Elikia kuvaa yksityiskohtaisesti lapsisotilasvuosiaan:

[...] ja hänen vihostaan tuli hänen luottokuuntelijansa.  
Hän kuvailee päivä päivältä  
kapinallisten kanssa viettämänsä kolmea vuotta.

Jokaiselta sivulta  
tunsin lukeneeni pahimman.  
Seuraavalla sivulla  
oli kuitenkin varauduttava taas uusiin yllätyksiin.  
Minä pyydän,  
ottakaa tarvittava aika ja lukekaa hänen päiväkirjansa.  
Voitte muodostaa paremman käsityksen tapahtuneesta.

([...] et son cahier est devenu son confident. / Elle décrit jour après jour / ses trois ans avec les rebelles. / A chaque page, / j'avais le sentiment d'avoir lu le pire. / La page suivante / me réservait toujours des surprises. / Je vous en prie, / prenez le temps de lire son cahier. / Vous pourrez vous faire une idée plus juste.)  
(LBOC, 68.)

Lainaus tiivistää päiväkirjatekstin tarkoituksen todistuskappaleena. Elikia voi päiväkirjan sivuilla kertoa tarinansa omin sanoin, yksityiskohtia unohtamatta – jopa haudan takaa. Angelinan kuulijat eivät kuitenkaan ole valmiita kohtaamaan päiväkirjan totuutta. Lapsi ei ole vastuussa teoistaan, joten lapsen ääni sivutetaan. Lukija kokee käytöksen epäoikeudenmukaisena. Frickerin (2007, 20, 28) mukaan todistuksellinen epäoikeudenmukaisuus tapahtuu silloin, kun jonkun kykyä tietää ei arvosteta; keskeisintä on identiteettiin liittyvä, ennakkoluuloihin perustuva, uskottavuusvaje. Elikian todistuksen vähättely on ennen muuta eettisesti ongelmallista. Arendt (1998, 175) toteaaakin, että ihmisten puheen ja toiminnan perusedellytyksenä on ihmisten moninaisuus. Tätä moninaisuutta luonnehtii tasa-arvoisuus ja erityisyys. Tasa-arvoisuus mahdollistaa toisten ymmärtämisen. Elikialle ei anneta tasa-arvoista asemaa, vaikka Elikia on lukijalle uskottava todistaja omista kokemuksistaan. Kenties Elikian kuolema kuitenkin tekee Elikian tarinan vähemmän merkittäväksi tutkintakomissiolle. Se ei voi tuomita lasta, varsinkaan kuollutta lasta.

Heikomman puolustaminen nousee keskeiseksi tematiikaksi näytelmässä. Puolustaminen yhdistyy todistamisen käsitteeseen. Angelina todistaakin tutkintakomissiolle ja lukijalle Elikian taustasta ja syistä päätyä lapsisotilaaksi. Tutkintakomission kiireisyys ei saa ymmärrystä lukijalta, sillä Lebeaun dramaturgian ja näytelmän rakenneratkaisujen tukemana lukija on Elikian puolella. Angelina puolustaa Elikiaa kaikissa todistuksissaan. Kun Angelina puhuu Elikiaista ja aseesta, hän toteaa: ”Kyllä, Elikialla oli ase, / kalashikov tietysti. / Kaikki tuntevat ne. / Ne ovat lukuisampia kuin kengät / tässä maassa!” (”Oui, Elikia avait une arme, / une kalachnikov, évidemment. / Tout le monde les connaît. / Elles sont plus nombreuses que les souliers / dans le pays!”) (LBOC, 43.) Angelina aloittaa repliikkinsä sanalla ”kyllä”, joka luo illuusion esitetystä kysymyksestä, jota lukija ei kuule. Se on myös painokas vahvistus ja

lisää vaikutelmaa Angelinan puolustusinnosta. Angelina puolustaa Elikian asetta vetoamalla aseiden yleisyyteen, siihen, että aseiden hallussapito ei tee Elikiasta rikollista, sillä kaikki kyseisessä maassa tuntevat kiväärit. Angelina todistaakin Elikian inhimillisyyden puolesta. Kaiken kaikkiaan todistaminen näyttäytyy Lebeaun näytelmässä merkittävänä paitsi dramaattisena tilanteena ja Angelinan hahmon Elikian päiväkirjaan pohjautuvana todistuksena myös teoksen kerronnalle ja sanomalle keskeisenä puhe- ja toimintamuotona.

#### 4.2. Traumakertomuksen ääni

Elikian päiväkirjan voi lukea myös todistuksena Elikian traumasta. Caruthin (1996, 4, 91) mukaan traumakertomus pyrkii kertomaan todellisuudesta tai totuudesta, joka ei ole tavoitettavissa muuten; trauman voi määritellä reaktiona odottamattomaan tapahtumaan, jota ei ymmärrä tapahtumahetkellä. Näin määriteltynä Elikian trauma on siis syntynyt lapsisotilaana koetuista julmuuksista ja kauhukokemuksista, joita hän ei lapsena kykene käsittelemään. Hän kuitenkin yrittää kirjoittaa niistä, jotta hän ei unohtaisi. Angelina puolestaan kertoo, jotta Elikiää ei unohdettaisi. Kertomisen ja muistin käsitteet kietoutuvat toisiinsa omaelämäkirjallisen kirjoittamisen, trauma- ja tarinankerronnan kautta. Elikian ääni ilmenee näin ollen myös traumasta kirjoittamisena. Caruth (1996, 9) etsii tapoja lukea ja kuunnella trauman kieltä ja trauman mykän kärsimyksen toiston vaatimaa hiljaisuutta. Tästä näkökulmasta teosta lukiessa Elikian ääni on traumatisoidun lapsen ääni. Trauma on mykistänyt hänet, mutta hän saa äänensä kuuluville päiväkirjansa ansiosta, sillä hän työstää traumaansa kirjoittamisen avulla. Tässä kappaleessa käsittelem, miten ääni ilmenee traumakerrontana Lebeaun näytelmässä. Käytän analyysissäni Caruthin ajatuksia traumasta, mutta myös kritisoin niitä uudemman traumateoriatutkimuksen valossa sekä tutkimaani teosta tulkiten.

Elikian lapsisotilasajan aiheuttamaan traumaan liittyy kiinteästi traumakertomuksen kuuntelemisen ja kuulemisen ongelmallisuus. Caruth (1996, 5) esittääkin, että kriisin kokemisesta herää keskeisiä ongelmia, joiden keskiössä ovat kuuntelemisen, tietämisen ja ilmentämisen problematiikka. Näytelmä *Le bruit des os qui craquent* esittää lukijaa haastavan kysymyksen: kuka on valmis kuulemaan Elikian traagisen tarinan? Mackay puolestaan kysyy artikkelissaan, miten voimme kuulla lapsisotilaan äänen, kun se esittyy perustavanlaatuisesti

äänettömänä hahmona kirjallisuuden lukijoiden ja kirjoittajien piirissä (Mackay, 2013, 100). Elikia on tällaisen lapsisotilaana äänettömäksi vaimennetun hahmon representaatio. Mackayn tutkimat lapsisotilaskertomukset kuvaavat siirtymää aseiden vallan voimasta kynän ja tarinankerronnan parantavaan voimaan. Tarinan kertominen mahdollistaa Mackayn tutkimissa teoksissa lapsisotilaan jonkinasteisen parantumisen. (Mackay, 2013, 102.) Kirjoittamisen terapeutin merkitys korostuu myös Lebeaun näytelmässä. Näytelmän tasolla Elikia itse kirjoittaa, jotta toiset lapset eivät joutuisi kokemaan samoja kauhuja: ”Hän kirjoitti / jotta hänen maansa lapset / [...] eivät joutuisi elämään sitä, minkä hän oli elänyt” (”Elle écrivait / pour que les enfants de son pays / [...] ne vivent pas ce qu’elle avait vécu”) (LBOC, 87–88). Elikia kirjoittaa tullakseen kuulluksi ja estääkseen tarinansa toistumisen. Koska tarina jää Angelinan kertomana elämään, Elikian traumaattisilla kokemuksilla on käsitettävä merkitys.

Caruth toteaa, että tarina traumasta ilmentyy sen loputtomassa vaikutuksessa elämään (Caruth, 1996, 7). Elikian traumatisoitu mieli näkyy hänen aikuisten ja yön pelossaan. Luottamus itsen ja aikuisiin on katkennut traumaattisten kokemusten seurauksena. Elikia ei suostukaan antamaan pois asettaan edes saavuttuaan sairaalaan: ”Tiedättekö, että hän säilytti asettaan / lakanaan käärittynä yli kuukauden. / Hän nukkui käsi kalashnikovinsa päällä.” (”Vous savez qu’elle a gardé son arme / enveloppée dans le drap plus d’un mois. / Elle dormait la main sur sa kalachnikov.”) (LBOC, 59.) Pelko tekee Elikian traumahaavan olemassaolon tiedostamisen aluksi vaikeaksi. Näytelmässä Angelina kertoo, miten Elikia ei pystynyt nukkumaan aseiden luovuttamisen jälkeenkään. ”Hänellä oli vaikeuksia nukkua loppuun asti... / Kuten kaikilla lapsilla / jotka tulevat takaisin sodasta. / Näille lapsille, uni on ansa”. (”Elle a eu du mal à dormir jusqu’à la fin... / Comme tous les enfants / qui reviennent de la guerre. / Pour ces enfants, le sommeil est un piège.”) (LBOC, 49.) Unen ahdistavuuden voi tulkita johtuvan Elikian painajaisien pelosta. Trauma määrittää paitsi Elikian elämää myös hänen kuolemaansa, johon Angelinan käyttämä ”loppuun asti” viittaa. Angelina käyttää puhuessaan monikkomuotoa (”näille lapsille”), joka osoittaa, että Elikia on yksi monista.

Elikian elämä on lapsisotilasajan traumojen merkitsemä. Caruthin mukaan trauma ei synny vain tuhon kokemuksesta, vaan sen syntyyn vaikuttaa myös ”henkiinjäämisen mysteeri” (Caruth, 1996, 58). Se, että on selvinnyt kuolemasta, aiheuttaa kriisin elämän kanssa. Lapsisotilaselämän traumaattinen kokemus on sietämätön, mutta niin on siitä selviäminenkin. Lebeaun teoksesta ei voi lukea suoraan tätä Caruthin määrittelemää trauman piirrettä, sillä näytelmä osoittaa

loppuratkaisullaan, että Elikia ei selviä kokemastaan hengissä. Lasten pakomatka onnistuu, mutta Elikia kuolee sairaalassa. Elikian trauma ei siis ilmenny siitä selviämisenä vaan siinä, miten väkivaltaiset kokemukset värittävät tytön koko olemusta ja hänen loppuelämäänsä. Kun Elikia lopulta luopuu aseestaan, hänen mielellään on mahdollisuus pyrkiä parantumaan. Elikian tapa selviytyä onkin keskittyä siihen, miten hän voi edesauttaa muiden hengissä selviytymistä: hoivata lapsia sairaalassa, vakuuttaa Josephin vanhemmat siitä, että Josephin on päästävä kouluun, kertoa tarinansa, jotta muita lapsia voisi pelastua. Ajatus toisten auttamisesta helpottaa Elikiaa omassa traumatyössään.

Caruth kirjoittaa traumasta ”huutavan haavan tarinana”, joka pyrkii kertomaan muuten tuntemattomaksi jäävästä todellisuudesta. (Caruth, 1996, 4.) Caruth käyttää haavan metaforaa kuvaamaan trauman luonnetta. Trauma huutavan haavan tarinana on kiinnostava sekä äänen, trauman että tarinan käsitteiden kannalta Lebeaun teosta luettaessa. Toisaalta voidaan kysyä, ovatko tutkimassani näytelmässä itse asiassa huuto ja tarina traumaakin oleellisempia. Lebeaun draamassahan oikeus äänenkäyttöön näyttäytyy traumatyötäkin keskeisempänä. Tosin Elikian traumakokemus liittyy myös siihen tosiasiaan, että häneltä on viety vapaus ja oikeus käyttää ääntään. Elikian päiväkirjan tarinat ovat siis kuitenkin osittain Caruthin määrittelemiä huutavia haavoja, joita Elikia koettaa kirjoittamisen avulla hahmottaa ja tiedostaa. Caruth (1996, 4) on myös kiinnostunut siitä, miten trauman kieleen ja tarinoihin ovat kietoutuneet tietämisen ja tietämättömyyden monimutkaiset suhteet. Trauman tiedostaminen ja siitä puhuminen on vaikeaa, mutta samalla se tulee todelliseksi kuuntelijan läsnä ollessa. Näin ajatellen Elikian traumaattiset kokemukset tulevat todellisiksi lukijalle vasta Angelinan kertomina. Puhuminen ja kirjoittaminen eivät teoksessa kuitenkaan sellaisenaan paranna kenenkään traumaa, mutta ne auttavat työstämään sitä. Lebeau kirjoittaa Elikian tarinan, jotta lukijat kuuntelisivat lapsisotilastraumastaan kertovan Elikian ääntä.

Traumasta puhuminen johtaa näytelmän lukijan kokemaan myötätuntoa Elikiaa kohtaan. Caruthin mukaan ääni voidaan nähdä paitsi yksilön suhteena omaan menneisyyden tapahtumiinsa myös tarinana, jossa oma trauma on yhteydessä jonkun toisen traumaan. Tämän vuoksi trauma voi johtaa kohtaamiseen toisen kanssa, sillä on mahdollista kuunnella toisen haavan ääntä ja puhetta. (Caruth, 1996, 8.) Angelina käykin itse asiassa samalla läpi omia sotatraumojaan todistaessaan Elikian kokemuksista. Angelina ei puhu itsestään paljon, mutta hänen työtään koskevissa kommenteissa kuulee sairaanhoitajan väsymyksen ja turhautumisen:

Alussa hoidin hymyillen  
 puhtailla sideharsoilla  
 ja osasin tehdä sen todella hyvin.  
 Nyt, tarvitaan enemmän kuin hymy  
 tai valkoista sideharsoa  
 hoitaakseni lapset, jotka saapuvat sairaalaan.  
 Joka päivä näen saapuvien lapsien  
 olevan yhä huonommassa kunnossa.

(Au début, je soignais avec un sourire / et de la gaze propre / et je savais le faire très bien. / Maintenant, il faut plus qu'un sourire / ou de la gaze blanche / pour soigner les enfants qui arrivent à l'hôpital. / Tous les jours je vois les enfants / arriver de plus en plus mal en point.)  
 (LBOC, 25.)

Angelina on nähnyt liikaa kuolevia lapsia: ”näen pieniä ruumiita / käärittyinä valkoisiin lakanoihin / lähtevän takaovesta / sen sijaan että näkisin lasten / lähtevän etuovesta / palatakseen kouluun” (”je vois de petits corps / enveloppés de draps blancs / sortir par la porte de derrière / au lieu de voir des enfants / sortir par la porte de devant / pour retourner à l'école”) (LBOC 26). Tässä katkelmassa Angelina puhuu monikossa ”pienistä ruumiista” ja ”lapsista”, mutta näin juuri käy Elikiallekin. Lukija kuuntelee Angelinan tarinafragmentteja Elikian sisäisistä haavoista ja aistii todistajan oman traumatilan. Trauma määrittyykin kokemukseksi, jota on vaikea tietoisesti käsittää. Elikia pyrki kirjoittamalla kokemuksistaan tekemään kokemuksestaan ja näin ollen traumastaan ymmärrettävän. Angelina kertomalla Elikiaista käsittelee omaa kauhuaan ja pettymystään asioiden tilasta. Caruthin mukaan trauma vaatii traumatisoitua toistamaan sitä. Trauma on kärsimys psyykelle, koska se ei ole kokemuksellisesti käsitettävissä.<sup>22</sup> (Caruth, 1996, 61.) Lebeaun näytelmän rakenteen voi tulkita traumakerronnan näkökulmasta siten, että Elikia ei voi käsittää hänelle tapahtunutta, siksi hänen traumatarinansa tarvitsee toisen kertojan eli Angelinan. Toisaalta myös Angelina tarvitsee Elikian tarinaa voidakseen kertoa omasta näkökulmastaan, mikä sotatilanteessa ja lasten kohtelussa on vialla.

Aika lapsisotilaana on vaurioittanut Elikian psyykettä. Monissa yhteisöissä kotiin palaavat lapsisotilaat saatetaan uudelleen yhteiskuntakelpoisiksi puhdistusrituaalilla, jossa symbolisesti puhdistetaan ”saastuneet lapset”. Näin lapsen uskotaan jättävän sotakokemukset taakseen ja unohtavan traumaattiset tapahtumat. (Honwana, 2006, 112.) Tällaiset tavat ovat kulttuurisia ja heimouskontojen rituaaleihin verrattavissa. Niiden yhteisöllinen merkitys lienee yksilöllistä

---

<sup>22</sup> Kokemuksellisesti käsitettävissä on alkuperäisteoksessa englanniksi ”available to experience”.

merkitystä suurempi. Ennen kuin lapset ovat läpikäyneet puhdistusrituaalin, heidät pidetään poissa kylästä: he eivät voi nukkua sängyssään tai tavata sukulaisiaan (Honwana, 2006, 112). Tämä on yhteisön tapa ottaa lapset takaisin jäsenikseen. Rituaalin psykologisia vaikutuksia on vaikea arvioida. Verbalisaatio ei ole oleellinen osa parantumisrituaalia, vaikka lapsia saatetaankin pyytää kertomaan kokemuksistaan (Honwana, 2006, 112). Tämä on kuitenkin tärkeää heimon ja lapsen tavassa käsitellä traumatisoivia muistoja. Tässä alaluvussa käyttämäni Caruthin tutkimus ja klassinen traumateoria ovat tiiviissä yhteydessä holokaustin traumakokemuksiin ja länsimaiseen, tiettyyn historialliseen ajanjaksoon liittyvään tapaan määrittellä trauma. On siis aiheellista kysyä, miten hyvin sitä voi suoraan soveltaa teokseen, jonka käsittelemä trauma sijoittuu kulttuurisesti ja geopoliittisesti hyvin erilaiseen maaperään. Tutkimani teoksen tekijä on kuitenkin länsimainen, joten teoksen ei-länsimaisen kulttuurisen kontekstin voi nähdä jo lähtökohtaisesti länsimaisin silmin tarkasteltuna. Kanadanranskalainen Lebeau ehdottaakin Elikialle ei edellä kuvailtua rituaalipuhdistusta vaan kynän käyttöä eli kirjailija tarjoaa Elikialle länsimaista, yksilöpsykologiaa painottavaa tapaa käsitellä traumakokemuksiaan. Dramatikko ei myöskään tarkenna päähenkilönsä kulttuurista kontekstia eikä määrittele tarkalleen tapahtumamaata. Kapinallisten liittäessä Elikian osaksi lapsisotilasjoukkoa tyttö leikataan irti perheestään ja yhteisöstään sekä niiden tarjoamasta kulttuurisesta ja sosiaalisesta miljööstä. Elikian kokemukset irrottavat hänet yhteisöstään, mutta eivät välttämättä kulttuurisesta perimästään. Honwana (2006, 91) vahvistaa, että vangiksi ja seksiorjaksi joutuminen tuhoavat kodin-, turvallisuuden- ja omanarvontunteet sekä yleisemmin jopa luottamuksen tulevaisuuteen. Lebeaun draamassa Elikia ei halua yrittää ottaa yhteyttä äitiinsä: “Elikia ei koskaan sallinut / että etsisimme hänen äitinsä.” (“Elikia n’a jamais permis / qu’on essaie de retrouver sa mère.”) (LBOC, 37.) Elikia on menettänyt yhteyden itseensä, perheeseensä ja juuriinsa. Hän ei edes kykene kohtaamaan äitiään kokemansa ja tekemänsä jälkeen. Tämä tavallaan selittää lukijalle Elikian henkilön kulttuurisen kontekstin vaillinaista määrittelyä. Kysymys ei ole missä, vaan mitä on tapahtunut. Kulttuurinen ylimalkaisuus keskittää kerronnan Elikian yksilöllisiin kokemuksiin, mutta se saattaa vääristää ei-länsimaisen traumakokemuksen kuvausta.

Näytelmän alun motot ja niiden yhteys toisen maailmansodan kauhukokemuksiin kiinnittävät huomion niihin traumoihin, joista on jo kirjoitettu eli erityisesti holokaustin uhrien kertomuksiin. Näiden kertomusten tutkimiseen myös Caruthin edustama perinteinen traumateoria perustuu. Muistutus holokaustin kauhuista lapsisotilaista kertovan näytelmän

alussa saa lukijan tajuamaan, miten lapsisotilastilanne on saanut selkeästi vähemmän huomiota. Traumateorian yhteys holokaustin historiaan muistuttaa siis samalla lapsisotilaiden vaillinaisesti kuullusta ja tutkitusta traumakertomuksesta. Nostamalla motoiksi holokaustiin liittyviä lainauksia Lebeau luo traumakerronnallisen ja historiallisen kontekstin, jota vasten lukija voi peilata Elikian traumaattisia kokemuksia ja niiden kuuntelemista välttelevää tutkintalautakuntaa. Cyrulnik kuvailee Lebeaun lainaamassa motossa omaa traumakerrontaansa: ”[A]ion kertoa omatunnolleni lakkaamatta, yksityiskohtia unohtamatta, siitä valtavasta koettelemuksesta, joka salaa määrittää olemisen tapaani [...] Aion olla oman kohtaloni kirjoittaja ja kokija sekä taistelujeni ainoa valtuutettu todistaja. (”[J]e vais dans mon for intérieur me détailler sans cesse l’immense épreuve qui gouverne en secret mon projet d’existence [...] Je vais devenir auteur-acteur de mon destin et seul témoin autorisé de mes combats.”) (LBOC, 7.) Cyrulnik toteaa, että traumaattiset kokemukset määrittävät hänen olemistaan. Samalla tavalla Elikia määrittyy suhteessa hänen kokemuksiinsa lapsisotilaana. Cyrulnik viittaa myös todistamisen käsitteeseen, jota klassisessa traumateoriassa käytetään kuvaamaan traumakerrontaa. Lebeaun motot haastavat siis lukijaa keskittymään traumatisoidun lapsisotilaan tarinaan samalla intensiteetillä kuin holokaustin uhrin keskitysleirikokemuksiin. Samalla Lebeau tulee kirjoittaessaan länsimaisesta näkökulmastaan ei-länsimaisesta lapsesta rinnastaneeksi lapsisotilaan trauman ja holokaustin uhrin sekä näiden molempien traumatisoivien tapahtumien sivustaseuraajien traumatilat. Tämän voi nähdä liiallisena yleistämisenä. Tällaista yleistämisen kritiikkiä on osoitettu myös Caruthille ja traumateorialle, sillä muiden muassa kirjallisuudentutkija A. J. Kabir (2014, 64) alleviivaa, että länsimainen trauman analysointivälineistö ei riitä sovellettavaksi kaikkialle. Hänen mukaansa kulttuuriset ja maantieteelliset erot rajoittavat trauman yleistämistä ei-länsimaiseen kontekstiin. Kirjoittaessaan Elikiaista omasta länsimaisesta näkökulmastaan Lebeau tulee osittain länsimaistaneeksi Elikian ei-länsimaisen trauman.

Teoksen nimi *Le bruit des os qui craquent* liittyy paitsi kuuloaistimukseen myös trauman kokemukseen. Teosnimi poikkeaa muista Lebeaun teosten nimistä merkittävästi (Pascual, 2013, 46), joten nimen merkitys korostuu. Murtuvien luiden äänet kertovat, miten jokin sisällä, pinnan alla, menee rikki. Teoksen nimi viittaa lapsisotilaan sisäiseen haavaan eli traumaan. Murtuva luu kertoo sisärakenteen rikkoutumisesta. Siihen liittyvä ääni on joko äänetön tai naksahdusmainen, vähäpätöisen oloinen. Käsi napsahtaa poikki helposti, mutta sen aiheuttama vamma parantuu hitaasti. Resilienssin etsintä työntää Pascualin (2013, 65) mukaan Lebeaun



henkilöhahmoja ylittämään itsensä, selviämään. Resilienssi, joka siis tarkoittaa tässä yhteydessä kykyä päästä ”takaisin raiteilleen” ison psykologisen tai fyysisen koettelemuksen jälkeen tai tapaa selvitä traumaattisesta kokemuksesta, vaihtelee: osa ihmisistä selviää mieleltään ehjänä, kun taas toiset voivat kärsiä jonkinasteisista mielenterveydellisistä ongelmista (Prince-Embury, 2013, 3). Näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* Elikia pyrkii resilienssiin traumaattisen lapsisotilaselämän jälkeen. Saapuessaan sairaalaan hänellä ei ole akuutteja, fyysisiä vammoja, sillä Angelina toteaa yhdeksännessä todistuksessaan, että ”hän vaikutti olevan hyvässä kunnossa” (”elle semblait en bonne santé”) (LBOC, 80). Kuitenkin oman kuvan ampuminen ja painajaisuni kuvaavat konkreettisesti, että Elikian mieli on rauhaton. Elikian uni näyttää tytön aseman vaikeuden: hän on joutunut tekemään asioita, joita hän ei kykene hyväksymään. Itselleen anteeksiantaminen ja tehtyjen tekojen hyväksyminen, resilienssi, on entiselle lapsisotilaille vaikea tehtävä. Tutkimusten mukaan lasten resilienssiä on todettu edesauttavan suhde aikuiseen, joka hoitaa ja välittää lapsesta (Prince-Embury, 2013, 21). Angelina edustaa Elikialle turvaa. Hän on välittävä aikuinen, ja juuri Angelina auttaa Elikiaa etsimään resilienssiä.

Elikia kirjoittaa päiväkirjaansa tavoitellen resilienssiä. Kirjoittamisen merkityksen korostaminen toistuu Lebeaun näytelmissä, joissa henkilöhahmot usein kehittyvät ja kasvavat kirjoittamisen kautta (Pascual, 2013, 66). Se on merkittävässä osassa myös näytelmässä *Le bruit des os qui craquent*. Kirjoittaminen vie Elikian takaisin tavalliseen todellisuuteen. Hän pyrkii kirjoittamalla ymmärtämään menneisyyttään ja antamaan itselleen anteeksi. Omaelämäkerrallinen kirjoittaminen tarjoaakin kirjoittajalleen mahdollisuuden arvioida uudelleen menneisyyttään (Henke, 2000, xv). Elikia kirjaa päiväkirjaansa kaiken kokemansa; hän voi pyrkiä resilienssiin kirjoittamalla ja nähdä kokemansa kokonaisuutena. Näin ollen hän voi hahmottaa kokonaisemman kuvan itsestään. Kirjallisuudentutkija Suzette Henken mukaan luomalla kirjoittamisen kautta koherentin subjektiposition omaelämäkerrallinen kirjoittaminen mahdollistaa pirstaleisen itsen kokoamisen psykologiseksi toimijaksi. Siitä mistä ei voi puhua, voi kirjoittaa. (Henke, 2000, xvi, xix.) Kirjoittaminen auttaakin Elikiaa eheytyämään.

Richard-Principallin (2012, 7) mukaan Elikia saavuttaa resilienssin. Richard-Principalli (2012, 2, 4) esittää, että kaksijakoinen kerronta näytelmässä korostaa resilienssin merkitystä. Itse näen Elikian resilienssin kannalta tärkeämpänä Elikian päiväkirjan kirjoittamisprosessin. Lebeaun

teoksen perusteella ei nähdäkseni voi sanoa mitään varmaa Elikian resilienssin tavoittelun onnistumisesta. Näytelmässä hän viimeisessä kohtauksessaan ampuu omakuvaansa peilin pinnassa (LBOC, 83). Useimmat psykoanalytytikot uskovat, että traumaattinen kokemus johtaa psyykkiseen pirstaloitumiseen. Lacanilaisittain kyse on siitä, että ei tunnista omaa peilikuvaansa (Henke, 2000, xv–xvi). Näytelmässä Elikia toteaa, että pikku-Elikia on kadonnut hänen peilikuvastaan (LBOC, 82). Elikia ei ole voinut ilmaista itseään tai olla oma itsensä lapsisotilaana. Hän onkin hävittänyt yhteyden itseensä. Elikia pohtii tätä katkennutta yhteyttä sairaalassa: ”Missä hän on, pikku-Elikia?” (”Où est-elle, la petite Elikia?”) (LBOC, 82). Elikialla on vaikeuksia tunnistaa itseään peilistä, sillä tyttö, joka hän oli ennen lapsisotilasaikaansa, on hävinnyt peilikuvasta.

Trauma palaa vainoamaan painajaisten muodossa (Caruth, 1996, 91). Elikiaakin ahdistavat painajaisunet aseistetuista tyttölapsista, jotka yrittävät vaimentaa hänet. Elikian toistuva uni on seksuaalisen väkivallan uhrin uni. Seksuaalinen väkivalta ei ole seksuaalinen vaan aggressiivinen teko; raiskaus on pelotteluprosessi, jolla miehet pitävät naiset pelon vallassa (Honwana, 2006, 88). Lebeau ei puhu suoraan seksuaalisesta väkivallasta, vaan antaa Elikian alitajunnan toistaa samoja, tyttöä vainoavia unikuvia. Hienovarainen tekniikka mahdollistaa traumasta puhumisen ilman alleviivaamista. Caruth toteaa, että traumaattinen painajainen ei ole traumaattinen painajaisen sisällä, vaan siitä tulee traumaattinen, kun painajaisesta herää (Caruth, 1996, 64). Näytelmässä Joseph herättää Elikian ja *“Elikia herää hätkähtäen”* (*“Elikia se réveille en sursaut”*) (LBOC, 45). Elikia haluaa heräämällä vaijenta unijakson hirviömäiset tyttölapset, sillä hän ei osaa käsitellä niiden hirviömäisyyttä. Kauhukokemus kuitenkin pysyy Elikian mielessä ja palaa painajaisena. Uni kertoo tytön ahdistuksesta ja Elikian tarpeesta antaa itselleen anteeksi. Unimuoto mahdollistaa näytelmässä kerronnan, jossa Elikian alitajunta voi puhua suoraan lukijalle ilman analyysia, johon Elikia ei itse ole vielä valmis.

Caruthin ajatukset ja perinteinen traumateoria viittaavat Freudiin ja länsimaiseen ajatteluperinteeseen. Caruth (1996, 59) analysoi Freudin teosta *Beyond the Pleasure Principle* (alkuperäisteos *Jenseits des Lustprinzips*, 1920) ja toteaa, että toistuva, traumaattinen uni on Freudista problemaattinen, sillä sitä ei voi selittää alitajuisen merkityksen avulla. Se palaa uneksijan mieleen ainoastaan selittämättömällä tavalla, vastoin henkilön tahtoa. Freudin unien alitajuisien selityksien teoria on kiistanalainen. Traumaattinen uni ei ole kenties problemaattinen siksi, että sillä ei ole yksiselitteisesti todennettavaa alitajuisista selitystä, vaan

siksi, koska sen taustalla on traumatisoiva kokemus. Painajaisuudessa trauman syy sekä vaikutus ja seuraus kietoutuvat toisiinsa. Lebeau näyttelmässä Elikia ei kuitenkaan halua ajatella aseistettuja tyttölapsia, mutta uni palaa hänen mieleensä, vastoin Elikian tahtoa. Kyseisessä draamassa juuri toisto on yksi tapa kertoa Elikian traumasta. Samat asiat ja tapahtumat toistuvat näytelmän kerronnallisessa rakenteessa, kun Elikia ensin kertoo ja sen jälkeen Angelina kommentoi lainaten Elikian päiväkirjaa (ks. esim. LBOC, 30–39). Paitsi painajaisen pakkotoisto myös toisteinen kerronta korostavat molemmat trauman käsittelyä teoksessa. Caruth lisää Freudin määritelleen, että traumasta tulee tietoiseksi vasta toistuvien painajaisten, hallusinaatioiden ja kertautuvien sattumusten kautta (Caruth, 1996, 4). Traumasta ja Elikian painajaisuudesta puhuttaessa unen toistuvuus ja sen paitsi symbolisesti myös konkreettisesti väkivaltaiset kuvat ovat kuitenkin sellaisinaan olennaisimpia kuin unen alitajuiset, länsimaiseen kulttuuriseen kontekstiin liittyvät selitykset. Myös kirjallisuudentutkija Stef Craps kritisoi muiden muassa Caruthin ajatuksia traumateoriasta, jonka ongelmakohtina hän näkee ei-länsimaisten traumakokemusten marginalisoinnin, tietyssä länsimaisen kulttuurin vaiheessa syntyneen trauman määritelmän universalisoinnin ja normatiivisen traumaestetiikan vaateen luomisen (Craps, 46, 2014). Tämä tarkoittaa, että perinteinen traumateoria ei ole ottanut tarpeeksi huomioon eurokeskeisyyttään. Kulttuuristen traditioiden vaikutusta ei olekaan huomioitu kulttuurisen trauman tutkimuksessa (Craps, 2014, 50). Tästä näkökulmasta voi ajatella, että Caruthin Freudin teorioihin pohjaavat ajatukset avaavat ja supistavat näytelmän luentaa.

Elikian unta ei voi redusoida freudilaiseen tulkintaan eikä sovittaa länsimaisen trauman käsitteeseen sopivaksi. Teoksessa uni on merkki traumasta mutta myös metafora todellisuudesta ja tietenkin myös dramaturginen tehokeino. Vaikka unen ilmentämä seksuaalinen väkivalta on keskeisessä osassa Elikian traumakertomuksessa, näytelmässä trauma on monisyisempi kuin vain ”huutava haava” tai toistuva uni. Teoksessa konkretia ja metafora kietoutuvat yhteen tavalla, jossa lopputuloksena on ennen kaikkea monisyinen taideteos. Teos kuvaa kokonaisuudessaan Elikiaa kokevana ja tuntevana subjektina. Seksuaalisen hyväksikäytön trauma on osa Elikian subjektiivutta. Raiskaus on suora hyökkäys naisen fyysistä koskemattomuutta ja identiteettiä vastaan. Se tuhoaa perusolettamuksia maailman turvallisuudesta, omanarvontunnosta ja merkityksen tunteesta. (Honwana, 2006, 90.) Seksuaalinen hyväksikäyttö määrittääkin Elikian olemista ja hänen tekemisiään maailmassa.

Elikia onnistuu pakenemaan leiristä, mutta hän ei koskaan kasva aikuiseksi naiseksi. Seksuaalinen väkivalta jää hänen kokemuksekseen seksuaalisuudesta.

Elikian mieli on murrettu lapsisotilaana. Hänen perheensä on tapettu, koti tuhottu ja yhteys sukuun katkaistu. Hänen lapsuutensa, ja lopulta hänen elämänsä, viedään häneltä. Kaiken kokemansa jälkeen olisi mahdollista, että Elikia olisi psykopaatti. Osallistuminen väkivallan tekoihin ja kuoleman tuottamiseen merkitsee lapsisotilaat niin henkisesti kuin fyysisesti (Honwana, 2006, 50). Elikia kuitenkin kykenee käsittelemään kokemuksiaan kirjoituksissaan eikä osoita psykopatologisia oireita. Richard-Principallista (2012, 4) Elikian käyttämä kieli sekoittuu Lebeau kirjailijan ääneen ja myös teoksen moninaiset aikatasot ja kertomisen tavat tekevät vaikeammaksi Elikian kielellisen tunnistamisen. Elikian kielen käyttö ei siis tästäkään näkökulmasta ilmaise hänen kokemaansa traumaa. Elikia on myös toimintakykyinen kokemansa jälkeen. Tämä kertoo kyvystä käsitellä traumaattisia kokemuksia. Angelina kertoo, miten Elikia auttoi toisia lapsia sairaalassa: ”Hän tuuditti itkevät vauvat uneen / Hän juotti niitä / kärsivällisemmin kuin minä enää jaksoin. / Hän kertoi tarinoita niille / jotka heräsivät hätkähtäen.” (”Elle berçait les bébés qui pleuraient, / elle les faisait boire / avec une patience que je n’avais plus. / Elle racontait des histoires à ceux / qui se réveillaient en sursaut.”) (LBOC, 49.) Elikia löytää paikkansa sairaalassa, josta hän ei koskaan pääse pois. Sosiaalinen integraatio takaisin yhteisöön on vaikeaa sodan läpikäyneille lapsille (Honwana, 2006, 145). Voidaan siis ajatella, että Elikian psyyke kykenee käsittelemään kokemukset, mutta hän ei kuitenkaan saa mahdollisuutta integroitua takaisin yhteisöönsä. ”Minulla ei ollut kuin yksi elämä eletävänä, vain yksi” (”Je n’avais qu’une vie à vivre, une seule”) (LBOC, 88). Elikialle ei tule toista mahdollisuutta.

Vaikka Angelina tuottaa todistuksessaan positiivista kuvaa Elikiaista ja ”suojelusenkeli” (”l’ange gardien”) (LBOC, 49) on Angelinan tapa nähdä Elikia, niin tyttö itse ei kykene katsomaan itseään peilistä, sillä häntä ahdistaa nähdä kasvonsa: ”**Pelottaa nähdä pikkutyttöjen silmät / omissa silmissäni / Rambon hyväilyt poskillani / haavoittuneet suuni juonteissa**” (”**Peur de voir les yeux des petites filles / dans mes yeux / les caresses de Rambo sur mes joues, / les blessés dans les plis de ma bouche**”) (LBOC, 84). Hänen kokemuksensa omasta subjektiudestaan sekä tarinastaan kietoutuvat traumaattisiin kokemuksiin. Caruth (1996, 62) esittää, että koska mieli ei pysty käsittelemään suoraan oman kuolemansa mahdollisuutta, eloonjäämisestä tulee traumatisoituneelle todistus

mahdottomuudesta elää. Lebeaun näytelmäkin on tragedia, sillä kaiken kokemansa jälkeen myös Elikia kuolee. Elikia kuitenkin kuolee aidiin, joka ei ole psyykkinen vaan fyysinen sairaus ja konkreettinen seuraus lapsisotilaselämästä. Vaikka Caruthin poeettinen ilmaus traumatisoituneen mahdottomuudesta elää kuulostaa pateettiselta Elikian tarinasta puhuttaessa, tosiasiallisesti tarinan tasolla Lebeau ei kirjoita Elikialle mahdollisuutta elää ja kasvaa aikuiseksi.

Angelina kertoo teoksen päättävässä monologissaan pitäneensä Elikian päiväkirjatekstin itsellään, jotta voisi sen avulla ymmärtää, ”miten hoitaa / sellaisia haavoja, jotka eivät vuoda verta” (”comment soigner / les blessures qui ne saignent pas”) (LBOC, 87). Caruthia (1996, 4) mukailen Elikian trauma ”huutavana haavana” saakin kuuntelijan Angelinasta. Angelina viittaa verettömillä haavoilla lapsisotilaiden psyykkisiin vaurioihin ja karuihin koettelemuksiin. Trauma näyttäytyy teoksessa kuitenkin Elikian yksittäistä haavaa suurempana ja se koskee välillisesti myös Angelinaa. Hän pyrkii oppimaan Elikian kertomuksesta hoitaakseen paremmin toisia lapsia ja heidän traumojaan. Angelina kuitenkin kokee riittämättömyyttä sairaanhoitajan tehtävässään, sillä hän ei kykene pelastamaan lasten henkiä. Sairaalaan tullessaan Elikia pukee päälleen Angelinan lainaaman kukkapaidan (LBOC, 81). Angelina yrittää suojella jopa konkreettisesti omilla vaatteillaan tyttöä, mutta hän ei pysty pelastamaan Elikiaakaan. Näytelmässä trauma on kokemus, joka koskettaakin paitsi Elikiaa myös Angelinaa. Angelinan trauma on siinä, että hän joutuu todistamaan yhä uudelleen lasten käsittämättömiä kuolemia. Cavarero (2005, 15) kehottaa lukemaan äänen, joka on kielen takana. Tästä näkökulmasta Lebeaun näytelmää lukiessa ääni on moninaiseksi määrittävän trauman ja sen aiheuttaman kivun ääni.

Lebeaun teos tarjoaa klassista traumateoriaa laajemman käsityksen paitsi traumasta myös syyllisistä ja uhreista. Kirjallisuudentutkija Michael Rothberg (2014, xv) toteaa, että nykyaikaisessa, globalisoituvassa maailmassa pelkät syyllisen, uhrin ja sivustakatsojan kategoriat eivät traumatilanteessa riitä. Elikia on uhri, tappaja ja osallinen subjekti, sillä hän on joutunut myös todistamaan väkivaltaisuuksia.<sup>23</sup> Lebeaun teos sekoittaa nämä roolit, sillä se

---

<sup>23</sup> Rothberg käyttää termiä osallinen subjekti (englanniksi implicated subject). Tällä hän tarkoittaa, että globaalin pääoman aikana kenenkään ei oikeastaan ole mahdollista vetäytyä sivustakatsojan rooliin. Kaikki ovat osallisia ajassa, jossa yhden traumakokemus liittyy toisen hyvinvointiin (vrt. globaalin kapitalismin monet esimerkit). Osallinen subjekti ei ole syyllinen tai uhri, vaan molempia yhtä aikaa. (Rothberg, 2014, xi.)

näyttää sekä traumatisoidun tytön että traumatisoidun aikuisen, jotka molemmat taistelevat vastuun ja syyllisyyden kanssa. Elikia on tappanut, mutta hän ei voi olla vastuussa teoistaan. Angelina kokee, että hän ei kykene enää tekemään työtään ja pelastamaan lasten henkiä. Molemmat ovat nähneet liikaa kuolemaa. Craps (2014, 50) vaatii ei-länsimaisen trauman tunnustamista omaehtoisesti, sillä hänestä keskittyminen yksilölliseen psyykkeeseen jättää kyseenalaistamatta olosuhteet, jotka johtivat traumatisoitumiseen. Lebeaun teos on länsimaisuuden ja ei-länsimaisuuden välimaastossa. Sen kirjoittajan länsimaisuus näkyy niissä keinoissa, joita teos tarjoaa Elikian trauman purkamiseen. Teos myös kertoo siis sekä yksilön traumasta että siitä, miten yksilön trauma linkittyy koko yhteisön läpäisevään traumaan. Angelina yrittää osallistuttaa tutkintalautakunnan jäsenet kertomalla hänen ja Elikian kokemuksista. Lebeaun teoksessa kaikki ovat osallisia traumaan, siksi uhreja, syyllisiä ja sivustakatsojia ei voi yksiselitteisesti nimetä. Teoksessa trauma osallistaa ne, jotka kykenevät sen näkemään ja kuulemaan. Lukija on myös osallinen, sillä hän todistaa tapahtumia kykenemättä vaikuttamaan niihin. Lopulta teos kertoo paitsi lapsisotilaan väkivallan kokemusten traumasta myös yhteisön vaijennamisen ja vaijennemisen traumasta.

#### 4.3. Eettinen vastuu kuunnella

Teoksen tarjoama toivon ääni on traumakierteen pysäyttämisessä. Angelina vetoaa suoraan tutkintalautakuntaan: ”[O]ttakaa tarvittava aika ja lukekaa hänen päiväkirjansa. / Voitte muodostaa paremman käsityksen tapahtuneesta.” (”[P]renez le temps de lire son cahier. / Vous pourrez vous faire une idée plus juste.”) (LBOC, 68.) Päiväkirjan lukemiseen vetoaminen on myös kirjailijan epäsuora vetoamus lukijalle kuunnella Elikian vaimennettua ääntä. Kuunnelkaa, älkää jääkö sivustakatsojiksi, vaan toimikaa toisin kuin Angelinan kuuntelijajoukko. Lukijalla on eettinen vastuu kuunnella Elikian vaimennettua ääntä.

Tutkijakomission esitetään käyttäytyvän kärsimättömästi; se ei keskity kuuntelemaan Elikian tarinaa. Cavarero (2000, 34) toteaa, että minän kerrottavuudessa oleellisinta on se, että me tunnistamme toisessa hänen kerrottavan minänsä, vaikka emme tietäisi henkilöstä vielä mitään. Ihminen siis tunnistaa toisessa toisen tarinan. Nähdäkseni kaikenlaisen syrjinnän voi nähdä kieltäytymisenä kuulla toisen tarina. Lebeaun näytelmässä tutkimuskomissio sulkee korvansa

Elikian tarinalta eli hänen ”maailmassa olemiseltaan”. Elikian sanat saavat näytelmässä osakseen äänettömän kuulijakunnan vähättelyn. Tutkijakomissio tällä reaktiolla kieltää Elikian tarinan olemassaolon. Teko on osittain faktuaalisesti epäuskottava, mikäli kysymyksessä tosiaan on kansainvälinen tai kansallinen tuomioistuin. Viittaa epäuskottavuudella näytelmän lähtökohtaan, jossa Angelina toteaa alussa tullessaan todistamaan Elikia Mandoken puolesta. Koska tutkintalautakunta on kutsunut tytön paikalle, vaikuttaa epätodennäköiseltä, että heitä ei kiinnostaisi, mitä hänellä tai hänen puolestaan todistavalla naisella on sanottavanaan. Tällaista toki saattaa tapahtua myös todellisuudessa, jossa lapsisotilaiden tarinat ovat jääneet kuulemattomiin. Tutkintalautakunnan hiljaisuuden voikin lukea teoksessa paitsi konkreettisenä myös metaforisena vaikenemisena. Todistustilanne on rajattuine äänineen dramaattisesti kiinnostava, sillä se saa lukijan ehdoitta puolustamaan Elikian tarinaa ja keskittymään sen kuuntelemiseen.

Näytelmän *Le bruit des os qui craquent* suurin rakenteellinen väkivalta ei tapahdu kapinallisten iskuissa vaan tavassa, jolla tutkintalautakunta sivuuttaa Elikian tarinan. Tarinankertojat toivovat yleisöä, joka tunnustaa kertomuksen totuudellisuuden ja hyväksyy kertomuksen ja kertojan eettisen vastuun (Schaffer & Smith, 2004, 6). Tutkintalautakunta ei ole tällainen yleisö Elikian tarinalle. Kuuntelijakunta vaientaa Elikian tarinan, sillä he eivät kykene kuulemaan sitä. Vaimentaminen on olennainen osa näytelmätekstiä *Le bruit des os qui craquent*. Hiljaisuus on vaitonainen vastaus Angelinan lukemiin päiväkirjaoitteisiin. Vaimentaminen on teko, kun taas hiljaisuus on tila. Äänettömyydellä on monia ilmenemismuotoja Lebeauin näytelmässä.

Laubin mukaan trauman kuuntelija joutuu ainutlaatuiseen tilanteeseen, sillä hän kuuntelee tiedostamisen prosessia eli jotakin, mitä ei vielä ole tiedostettu. Traumakertomuksen kuunteleminen ja kuuleminen synnyttävät tietämisen prosessin ja tilan. Todistus traumasta sisältää sen kuuntelijan. (Laub, 1992, 57.) Trauman kuuntelija kuuntelemalla traumasta jäsentää siis tietoa trauman kokemuksesta. Suuri trauma ikään kuin lamaannuttaa traumatisoidun mielen tallennusmekanismit, jolloin kuuntelija on oleellisessa osassa trauman hahmottamisessa. Angelina on auttanut Elikian trauman käsittelyssä antamalla vihon ja kynän. Angelina myös auttaa lukijaa käsittelemään Elikian traumaa tarjoamalla tietoa tapahtuneesta eri muodoissa. Laub (1992, 57) tähdentää, että kuunnelleessaan kuuntelija kokee trauman osittain myös itse. Laubin tarjoamasta näkökulmasta tulkittuna tutkintakomission kieltäytyminen Elikian päiväkirjan lukemisesta on siis myös kieltäytymistä uudelleenkokemasta Elikian traumaattisia

elämänvaiheita. He eivät ikään kuin kykene käsittelemään tätä tietoa. Tämän voi ajatella tutkintalautakunnan kiireenä: heille Elikia on vain yksi lapsisotilas muiden joukossa. Reaktio voi olla myös välttelevä tai Elikian kohtaloa ja kokemuksia vähättelevä. Lukija ei saa tietoa tutkintalautakunnan motiiveista Angelinan todistuksen kautta. Ainoastaan Angelinan viimeisen monologin alku avaa tutkintalautakunnan välinpitämättömyyden asennetta:

Tutkintalautakunnan jäsenet saapuivat  
ajoissa aterialle, joka oli valmistettu heille  
pieneen ravintolaan meren rannalla.  
En antanut heille vihkoa  
niin kuin Elikia oli pyytänyt minulta.  
"Virallisia raportteja ei kirjoiteta  
lasten kirjoitusten perusteella."  
Sillä tavoin he minulle sanoivat.

("Les membres de la commission sont arrivés à / temps pour le repas qu'ils s'étaient fait  
préparer / dans le petit restaurant qui donne sur la mer. / Je ne leur ai pas laissé le cahier  
/ comme Elikia me l'avait demandé. « On ne rédige pas les rapports officiels / avec des  
propos d'enfants. » C'est qu'ils m'ont dit.")  
(LBOC, 87.)

Angelinan sanoissa kuultaa halveksunta tutkintalautakunnan välinpitämättömyyttä kohtaan. Kommentti saapumisesta rantaravintolaan ajoissa alleviivaa tutkintalautakunnan kiireisyyttä ja haluttomuutta ottaa luettavakseen Elikian päiväkirjaa. Angelina ei voi täyttää Elikian antamaa tehtävää. Lukija ei myöskään kuule koskaan Elikian päiväkirjan tarinaa kokonaisuudessaan.

Laubista (1992, 58) kuuntelijan täytyy tunkea trauman uhrin voitot, tappiot ja hiljaisuudet, jotta ne voivat saada todistuksen muodon. Angelina tunteekin Elikian vaiheet päiväkirjan perusteella. Hän kertoo Elikian elämää ja subjektiivista määrittäneistä lapsisotilasajan traumaista. Angelinaa voi pitää paitsi Elikian kokemusten myötäeläjänä myös itse sodan traumatisoituna. Angelina elää Elikian kertomusten mukana eläytymällä ja liikuttamalla niistä, kuten seuraava parenteesiteksti kertoo: "*Sairaanhoitaja on hiljaa. Hän on hyvin liikuttunut / lukemastaan*" ("*Silence de l'infirmière qui est très émue par ce / qu'elle lit*") (LBOC, 35). Elikia itse jää hiljaisuuden vangiksi kuollessaan. Sairaalassa hän ei myöskään heti kykene puhumaan kokemuksistaan. Laub toteaa, että traumasta puhuvat valitsevat mieluummin hiljaisuuden, sillä heitä pelottaa kuunnelluksi tuleminen ja itsensä kuuntelu. Hiljaisuus on traumatisoituneille pakopaikka. (Laub, 1992, 58.) Elikia kuitenkin rikkoo hiljaisuuden kirjoittamalla. "Elikia ei halunnut puhua väkivaltaisuuksista / joita hän oli kokenut / eikä väkivaltaisuuksista joita hän oli aiheuttanut. / Hän kirjoitti." ("Elikia ne voudrait pas parler des violences / qu'elle avait subies



/ ni des violences qu'elle avait fait subir. / Elle écrivait.”) (LBOC, 67–68.) Elikialla ei kuitenkaan ole tarpeeksi aikaa kertoakseen tarinansa. Laubin mukaan kuuntelijan on kuunneltava ja kuultava hiljaisuus eli kunnioitettava sekä odotettava kertojan vaatima kertomisaika (Laub, 1992, 58). Angelina kunnioittaa sairaalassa Elikian tarvitsemaa hiljaisuutta: ”Yritin olla esittämättä hänelle / liikaa kysymyksiä.” (”J’essayais de ne pas lui poser / trop de questions.”) (LBOC, 59.) Tutkintalautakunta kuuntelemattomuus tekee lukijasta Angelinan todistuksen todellisen kuuntelijan, joka prosessoi Elikian traumaattista elämäntarinaa. Elikia taas on jo päiväkirjaa kirjoittamalla käsitellyt hänelle tapahtunutta. Laub (1992, 62) esittää, että tietämisen löytäminen on tapahtuma itsessään; todistuksen tieto ei ole todistajan toistamissa faktoissa vaan tieto tapahtumasta syntyy siitä kertomalla. Elikian tarinan merkitys syntyykin siis tarinan kuuntelijan muodostamissa yhteyksissä. Elikian tarinan ensimmäinen kuuntelija on Angelina. Angelinan kuuntelijana toimii tutkintalautakunnan sijaan lukija.

Angelinan todistajanlausuntojen näyttämöllinen jännite tutkintakomission edessä syntyy näyttämön painostavasta hiljaisuudesta. Jännite tiivistyy komissioon, jolle Angelinan sanat on osoitettu, mutta jonka näytelmä jättää äänettä. Richard-Principalli (2012, 8) toteaa äänettömän kuulijakunnan viittaavan kansainvälisten yhteisöjen välinpitämättömyyteen. Myös Mackayn (2013, 100–101) mukaan lapsisotilaskertomukset kutsuvat lukijat potentiaalisiksi todistajiksi tunnistamaan vallankäytön monimutkaiset lainalaisuudet; protagonistin tuhottu yhteys perheeseensä saa lukijan pohtimaan kansainvälisen vallankäytön suhteellisuutta. Richard-Principallin tulkinta tutkintalautakunnasta kansainvälisen yhteisön symbolina on vain yksi mahdollisuus, joka nostaa esiin Lebeaun position ei-länsimaisesta aiheesta kirjoittavana länsimaisena kirjailijana. Länsimainen kirjailija osoittaa kynällään kansainvälisten yhteisöjen valtasuhteita sekä niiden harjoittamaa rakenteellista väkivaltaa ja siihen linkittyvää välinpitämättömyyttä. Tutkintakomissiohan on Lebeaun teoksessa anonyymi, joten se voi symboloida kaikkea ja ei mitään. Kuulijakuntaa on täten mahdotonta määrittää yhdeksi tietyksi yhteisöksi. Sulkemalla Angelinan kuulijakunnan äänettömyyteen, näytelmä korostaa kuulijakunnan anonyymisyyttä ja kasvottomuutta. Lukija joutuu päättämään todistusta kuuntelevan tutkintakomission mission ja päämäärän, joita ei mitenkään tarkenneta tekstissä.

Richard-Principallista Angelina purkaa todistuksessaan pettymystään hallintakoneistoon, tutkintakomissioon, joka ei tee asioiden muuttamiseksi mitään. Richard-Principallin mielestä

tämä johdattaa lukijan uskomaan muutoksen voimaan yksilötasolla. Yksilö voi muuttaa asioiden tilan, vaikka yhteisö ja vallitseva järjestys ei muutosta edistäkään. (Richard-Principalli, 2012, 5.) Toisaalta minkäänlaista todellista muutosta ei nähdä Lebeaun näytelmän todellisuudessa, sillä tutkintakomissio ei edes lue Elikian päiväkirjaa. Kenties näytelmäkirjailija toivookin muutosta faktuaalisessa todellisuudessa. Kuulijoiden näyttäminen äänettöminä toimii kerronnallisena keinona, joka asettaa lukijat tutkintakomission asemaan. Lukija, toisin kuin tutkintalautakunta, haluaa kuulla Elikian tarinan kokonaisuudessaan. Koska lukija tutustuu Elikiaan myös Josephin ja Elikian pakomatkan kautta, lukija kiintyy Elikiaan ja haluaa estää Elikian kaltaisten lapsisotilaiden kärsimykset.

Vaikka Lebeau tunnetaan erityisesti lapsille ja nuorille kirjoittavana draamakirjailijana, *Le bruit des os qui craquent* ei ole yksiselitteisesti vain lapsille suunnattu näytelmä. Lebeau tuo lastennäytelmäkirjallisuuteen harvoin käsitellyn, väkivaltaisen teeman (Richard-Principalli, 2012, 7). Nuorison voi nähdä yhtenä teoksen kohderyhmistä. Teoksen esittelemät ongelmat ovat kuitenkin rakenteellisia, jolloin näitä ei voi pitää lasten ratkaistavissa olevina kysymyksinä. Kyse on globaaleista eettisistä kysymyksistä, asioista, joita lapset eivät voi muuttaa. Näytelmän nuori päähenkilö tekee kuitenkin näytelmästä samaistuttavan nuorille. Yhtäältä Elikian halu palata kouluun on kokemus, johon kuka tahansa lapsi voi samaistua. Toisaalta Angelinan monologiin sisältö on selvästi suunnattu aikuisyleisölle, joka ei halua kuulla tapahtumien todellista luonnetta. Nähdäkseni lapsille ja nuorille on joka tapauksessa kyettävä puhumaan myös vaikeistakin aiheista. Lebeaun draamassa *Le bruit des os qui craquent* väkivaltaiset tapahtumat kerrotaan; niitä ei eletä näytelmän todellisuudessa. Tämä jo antiikin draamatikkujen käyttämä tapa muotoilla väkivallan teot monologikuvailuksi etäännyttää tapahtumien väkivaltaisuuden. Väkivallan kuvaukset ovat kuitenkin niin voimakkaita teoksessa, että lasten näytelmänä teosta on vaikea pitää, vaikka se nuorisoyleisölle soveltuisikin.

Richard-Principallin mukaan tekstin tapa käsitellä arkaa tematiikkaa keskittyy yksilön psykologisiin selviytymisprosesseihin, mutta se ei ota huomioon tapahtumien historiallista, poliittista ja sosiaalista kontekstia (Richard-Principalli, 2012, 9). Teos ei yhdistä tapahtumiaan mihinkään konkreettiseen maahan tai sotatilanteeseen, jolloin asiayhteyksien kontekstuaalinen ymmärtäminen on mahdotonta. Nähdäkseni paikkojen nimettömyys jättää liian paljon kysymyksiä. Toisaalta esimerkiksi tapahtumamaan nimeämättä jättäminen mahdollistaa myös

sen, että näytelmä voisi tapahtua missä vain. Lebeaun näytelmä maalaa lapsisotilastilanteen universaalein, paikantamattomin värein. Teoksen universaalit puitteet tekevät konkreettisen vastarinnan mahdollisuuksien hahmottamisen hankalaksi, vaikka kuuntelijajoukon jäätävä hiljaisuus vaatiikin lukijaa aktiiviseen vastarintaan. Richard-Principalli korostaa Lebeaun draaman näyttävän sodan absurdiuden. Hänen mukaansa Lebeaulle syitä tärkeämpiä ovatkin lapsisotilastilanteen seuraukset. (Richard-Principalli, 2012, 8.) Näytelmä ei loppujen lopuksi annakaan selityksiä sodalle tai lapsisotilasilmiölle, sillä sotatilanteen syy- ja seuraussuhteet jäävät tarkentamatta Lebeaun näytelmässä. Toisaalta Lebeaun draamateksti näyttää lapsisotilastilanteen väkivallan myös juuri rakenteellisena ja poliittisena ongelmana kertoessaan, miten lapset joutuvat osaksi sotaa tahtomattaan, ja miten väkivalta ilmenee paitsi kapinallisten myös hallituksen joukoissa.

Lebeau kirjoittaa kirjailijan sanassaan draamatekstin jälkeen (LBOC, 90–93), miten lapsisotilaista kertovat uutiset ja entisten lapsisotilaiden tapaaminen saivat hänet kirjoittamaan näytelmän. Lebeau tekikin paljon tutkimustyötä ja testasi aihettaan lapsiryhmien kanssa ennen kuin alkoi kirjoittaa siitä (ks. Lebeau, 2013, 128–129). Näytelmässä *Le bruit des os qui craquent* Angelinan voi nähdä asettuvan lähimmäs Lebeaun omaa positiota, vaikka toki Angelinankin hahmo on keskellä nimeämättömän maan sodan tapahtumia toisin kuin niistä kirjoittava kirjailija. Elikia on ikään kuin mallitapaus, jota kirjailija Lebeau käsittelee varsin abstraktilla tasolla. Angelinakin taas haluaisi kertoa enemmän kuin kuulijat haluavat kuulla (ks. esim. LBOC, 26). Alun mottojen sivustakatsojien hiljaisuus on näytelmän ja Lebeaun mukaan rikottava. Näytelmä osallistaa myös lukijat ja sanoo toivon olevan meidän teoissamme ja päätöksissämme.

Angelinalla on vastuu kertoa Elikian puolesta. Lukijan vastuu on herkistää korvansa lapsisotilastytön tarinalle. Angelina mainitsee monologissaan Elikian toiveikkaan vetoamuksen: ”Heidän täytyy saada tietää. Heidän tarvitsee tietää... / Kun he saavat tietää, he lopettavat kaiken tämän.” (”« On doit savoir. Ils doivent savoir... / Quand ils vont savoir, ils vont arrêter tout ça. »”) (LBOC, 18.) ”Heillä” Angelinan mukaan Elikia viittaa ”heihin, jotka kuuntelevat, / heihin, jotka päättävät, heihin, jotka myyvät aseita. / Teihin, minuun, poliitikkoihin. / Aikuisiin.” (”Pour elle, « ils » voudrait dire ceux qui écoutent, / ceux qui décident, ceux qui vendent les armes. / Vous, moi, les hommes politiques. / Les adultes, j’imagine.”) (LBOC, 18.) Angelinan kuuntelijat tekstissä edustavat aikuisia, vallassaolijoita,

päätäjiä, ”teitä”. Te-sana viittaa myös lukijaan. Lukijan on valittava, ottaako hän passiivisen vai aktiivisen kuuntelijan roolin. Jättämällä kuuntelijajoukon ilman ääntä ja kärjistämällä Angelinan todistuksen täysin yksittäin, varmistaa Lebeau haluamansa kuuntelemisen vastuun sanoman perillemenon. Tämä toimintatapa kuitenkin luo myös yksinkertaistavan, jopa saarnaavan sävyn Angelinan todistuksiin. Näytelmän sisällä päätäntävällän luovuttaminen äänettömälle tutkintakomissiolle ei ole toimivin ratkaisu, sillä muutoksen mahdollisuus on toisaalla, todellisissa konfliktitilanteissa, joissa päätäjillä on nimi. Angelina sanoo viimeisiksi sanoikseen tutkintalautakunnalle: ”Teidän on esitettävä nämä kysymykset raportissanne... ja teidän on löydettävä vastauksia ja ratkaisuja.” (”Ces questions-là, c’est vous qui devrez les / poser dans votre rapport... et qui devrez / trouver des réponses et des solutions.”) (LBOC, 86.) Tutkintalautakunta kuitenkin väistää vastuun päätöksistä, sillä se ei tutustu tarkemmin Elikian päiväkirjaan. Raportin tarkoituksesta tai lopullisesta sisällöstä ei näytelmässä enää puhuta. Angelinan viimeiset todistukset saavat lukijan pohtimaan, miten päätäntävaltaa ei pitäisi antaa äänettömille ja kasvottomille tuomioistuimille. Lapsisotilaskysymys on kuitenkin rakenteellinen, kansainvälinen ja poliittinen ongelma. Vain yksilötasolta löytyvä ratkaisu ei täten riitä.

Rosen (2005, 16) kirjoittaa humanitäärisen kertomuksen luomasta illuusiosta lapsisotilaan viattomuudesta. Humanitääriset järjestöt ovat vahvistaneet kuvaa lapsisotilaista korostaen heidän uhriasemaansa. Lebeau kirjoittaa jatkoa tälle narratiiville, sillä Elikian perheen tuho liittyy Elikian osaksi lapsisotilasjoukkoa. Rosen kritisoi humanitäärisiä järjestöjä, jotka vahvistavat tämänkaltaisia uhri-narratiiveja. Hänen tutkimuksensa mukaan osa lapsisotilaista liittyy itse asiassa omasta tahdostaan lapsisotilaaksi, sillä jotkut lapsista näkevät lapsisotilasjoukot mahdollisuutena edetä elämässään. (Rosen, 2005, 17.) Rosenin väite vaikuttaa poleemiselta, jota se pyrkii olemaankin väittäessään lapsisotilaiden yksinkertaistavaa uhriuttamista vastaan. Rosen koettaa osoittaa, että joillakin lapsisotilailla saattaa olla naiiveja haaveita vallasta, jonka avulla voi saavuttaa arvoaseman. Lapsisotilas ei siis ole hänen näkemyksensä mukaan aina vain yksiselitteisesti pelkkä uhri.

Richard-Principallin näkemyksen mukaan Lebeau kuvaa sotatilannetta realistisemmin kuin useimmat lastenkirjailijat hänen korostaessaan lapsisotilaan vaikeutta tasapainotella uhrin ja tappajan osissa (Richard-Principalli, 2012, 7). Elikia tuntee todellisen sodan, jossa ei ole selkeästi hyviä tai pahoja, eikä Elikian hahmokaan ole yksiselitteisen hyvä ja viaton.

Ensimmäisen kerran Angelinan lukiessa Elikian päiväkirjaa hän lainaa tytön toteamusta aseista ja pelosta, jotka yhdessä tuhoavat sielun: ”Haluan sanoa heille, jotka sotivat, / että jos kivääri tappaa sen, joka pelkää / se tappaa myös aseenkantajan sielun.” (” « Je veux dire à ceux qui font la guerre / que si le fusil tue le corps de celui qui a peur, / il tue aussi l’âme de celui qui le porte. » ”) (LBOC, 19.) Angelinan ensimmäinen todistus päättyy Elikian sanoihin, joten lause jää resonoimaan kohtausten väliseen hiljaisuuteen. Elikian oma ”sielu” on murrettu. Hän on tappanut niitä, jotka pelkäävät. Hänen omatunnollaan on tappajan painolasti, mutta samaan aikaan lapsisotilas on myös vallitsevan tilanteen uhri. Honwana (2006, 50) toteaa, että vaikka lapsisotilaiden moraalinen vastuu on rajoitettu olosuhteiden vuoksi, sitä ei voi pitää kokonaan olemattomana. Selviytyäkseen Elikia on joutunut vaimentamaan omatuntonsa äänen. Näytelmän kuluessa Elikia kuitenkin erkanelee lapsisotilaan roolistaan ja hän ei enää kykene tappamaan. Laub (1992, 69) analysoi, että trauman sanallistaminen voi kesyttää usein hahmottomaksi jäävän traumakokemuksen, jolloin kertominen mahdollistaa trauman uhrin kokeman pahuuden ulkoistamisen uudelleen. Kertomalla ja kirjoittamalla kokemastaan Elikian ei tarvitse enää pitää pahuutta itseään täysin määrittävänä tekijänä.

Lebeaun näytelmässä laki tutkintakomission muodossa ei anna vastauksia esitettyihin kysymyksiin lapsisotilaan asemasta sekä uhrina että tappajana. Angelina kysyy suoraan tutkintakomissiolta: ”Miten heitä on käsiteltävä? / Uhreina / vai pyöveleinä?” (”Comment faut-ils les traiter ? / Comme des victimes / ou comme des bourreaux ?”) (LBOC, 86.) Eri kertojaratkaisuin Lebeaun draama onnistuu näyttämään Elikian sekä lapsena että sotilaana, uhrina ja tappajana. Näytelmäteksti avaa myös Angelinan sanojen kautta Elikian valintoja lapsisotilaana – syyttämättä tai tuomitsematta. Angelina yrittääkin vakuuttaa Elikialle itselleen, että 10-vuotias lapsi ei voi olla syyllinen totellessaan aikuisten käskyjä. Angelina sanoo Elikialle, että ”10-vuotiaana / hän oli lapsi / ja lapsi, joka tottelee aikuisia / ei voi olla syyllinen” (”qu’à 10 ans / elle était un enfant / et qu’un enfant qui obéit aux adultes / ne peut pas être coupable”) (LBOC, 59). Empatian tunteisiin vetoavat kärjistyksen, kuten Elikian perheen väkivaltainen loppu Elikian syynä ajautua lapsisotilaaksi, auttavat lukijaa emotionaalisesti sitoutumaan Elikian kertomaan tarinaan. Vaikka Lebeaun Elikia ei ole yksiselitteisesti vain tilanteen uhri, hänen uhri-aseidensa korostuu tappajan roolin jäädessä taustalle. Rosenin (2005, 132) mukaan on liian yksinkertaistavaa sanoa, että lapsisotilas olisi ainoastaan hauras ja

hyväksikäytetty. Elikia onkin kompleksinen hahmo, jonka tietoisuus lapsen viattomuudestaan ja toisaalta osallisuudesta väkivaltaisiin hirmutekoihin kuuluu Angelinan todistuksissa.

Teoksessa *Le bruit des os qui craquent* Elikian ääni edustaa lapsen ääntä. Lapsi yrittää saada näytelmässä äänensä kuuluville. Johdannossa mainitsemiini kolmeen äänen aspektiin, sound/son, voice/voix, noise/bruit voi suhtautua eettisesti eri tavoin. Lebeaun teos herättää kysymyksen Elikian lapsisotilaan äänestä. Lapselle ääni (bruit) on teoksen alussa merkki vaarasta, kun taas näytelmän lopussa Elikia haluaa tulla kuulluksi. Hänellä on mahdollisuus käyttää (puhe)ääntään (voix) kertoakseen tarinansa. Cavarerosta (2000, 87) etiikan perustaksi määritetty jokaisen ihmisen henkilökohtaisen identiteetin tunnustaminen; tämä identiteetti määritetty hänen tarinansa kautta. Tarina ja identiteetti eivät kuitenkaan ole täysin yhteneväisiä. Esimerkiksi Angelina ei voi kertoa kuin osatotuuden Elikian identiteetistä. Pelkkä identiteetin tunnustaminen ei siis riitäkään etiikan perustaksi. Etiikanhan tulisi perustua jokaisen yksilöllisyyden ja ainutkertaisuuden arvostamiseen. Tämän arvostamisen taas voi johtaa jokaisen ainutkertaisen identiteetin, ja sitä määrittävän tarinan, kunnioittamisesta. Pelkkä tunnustaminen ei siis riitä, vaan identiteettiä ja yksilön tarinaa on myös arvostettava. Cavarero puhuu olemisen ankkuroitumisesta yksilön tarinaan, mutta ajatus soveltuu myös jokaisen äänen tunnustamiseen. Eettisesti merkittävää on siis tunnustaa toisen ääni ja arvostaa sitä kuuntelemalla hänen tarinansa. Tämän lisäksi vaaditaan vielä halua ymmärtää ja antaa aikaa toisen tarinalle. Myös lapsisotilaan äänellä on oikeus tulla kuulluksi.

Elikian puheääni on teoksessa sekä bruit- että voix-ääntä, kun taas Angelinalla on aikuisena vain voix-ääni. Eettinen näkökulma korostuu voix-sanan suhteessa bruit/noise-sanaan. Ihmisen voix-ääntä kuuluu kuunnella, kun taas melun (bruit) välttely ei ole sellaisenaan moraalisesti väärin. Lapsen äänen vaimentaminen on helpompaa kuin aikuisen. Lapsen ääntä saatetaan pitää meluna (esimerkiksi lapsi kaupan makeisosastolla) ilman, että suhtautuminen ”lapsen häiritsevään meluamiseen” olisi moraalisesti kyseenalaista. Siinä, missä aikuisen ääntä ei voida hiljentää yleistä moraalialoukkaamatta, lapsen ääni voidaan. Tästä syntyy Lebeaun teoksen ulkoinen jännite Angelinan todistuskohdauksissa, joissa tutkintalautakunta ei pidä Elikian ääntä kuuntelemisen arvoisena. Lapsisotilaalla on ikänsä vuoksi niin sanotusti moraalisesti riittämätön arviointikyky, toisin sanoen lasta ei pidetä lain edessä moraalisesti samalla tavalla vastuullisena kuin aikuista (vrt. alaikäisen lievempi rikosrangaistus). Lapsisotilas kuitenkin joutuu elämään tappajan ja uhrin aseman ristitulessa lopun elämäänsä. Lebeaun näytelmän

mukaan aikuisten moraaliseksi velvollisuudeksi jää auttaa näitä traumatisoituneita lapsia. Tämä alkaa sillä, että ympäröivä yhteisö tunnustaa lapsisotilaan äänen puheäänenä (voix) melun (bruit) sijaan.

Martha Nussbaumin mukaan emootiot ovat tärkeitä eettisen ajattelun kehittymisessä, ja näitä eettisiä totuuksia voidaan kuvata täsmällisesti vain kaunokirjallisella kielellä (Nussbaum, 1990, 40–41, 5). Nussbaumista tunteet ovat keskeisiä eettisessä toimijuudessa, joten Nussbaumia mukaillen Lebeaun teoksen *Le bruit des os qui craquent* voi siis sanoa käsittelevän eettisiä kysymyksiä fiktion kautta. Kaunokirjallisuuden herättämät emootiot ovat Nussbaumista (1990, 40) luotettavampia kuin intellektuaaliset laskelmoinnit. Eettinen toimijuus on tällöin kytköksissä tunteisiin enemmän kuin älyllisten maksimien seuraamiseen. Lebeaun draama saa lukijan emotionaalisesti sitoutumaan Elikian traagiseen tarinaan. Lukija tuntee myötätuntoa Elikiaa kohtaan, sillä Nussbaumin ja Aristoteleen (ks. Nussbaum, 2004, 50; Aristoteles, 2012, 171) ajatuksia soveltaen tragedian päähenkilö Elikia ei voi olla täysin syyllinen kokemuksiinsa traagisiin käännteisiin. Elikian syyntakeettomuus vahvistaa yhtä aikaa tarinan traagisuutta sekä lukijan myötätunnon kokemusta.<sup>24</sup> Nussbaumista tunne- ja kognitiivinen ulottuvuus kietoutuvat toisiinsa eettisessä toimijuudessa (Nussbaum, 1990, 41). Tunteet kertovat meille siitä, mitä pidämme oikeana ja vääränä. Lebeaun näytelmä saa lukijan tuomitsemaan lapsisotilaiden elämien tuhoamisen. Nussbaumin (1990, 42) mukaan emootiot voivat kertoa totuuksia ihmiselämästä. Lebeaun kaunokirjallinen teos tarjoaakin eettisen ajattelun mallia, joka pohjautuu empatian tunteeseen. Nussbaum toteaa, että kaunokirjallisuus tarjoaa paikan tunteille, sillä romaanin vuorovaikutus lukijan kanssa tapahtuu tunteiden kautta. Tarina saa lukijan näkemään roolinsa eettisen ymmärryksen kasvattajana. Nussbaum näkee lukukokemuksen juuri moraalisena kokemuksena. (Nussbaum, 1990, 290–291, 162.) Tosin Floora Ruokonen (2002, 209) kritisoi Nussbaumin näkemystä todeten, että lukiessa moraalinen kokemus on erilainen verrattuna käytännön elämän kokemuksiin, sillä lukeminen ja käytännön eettinen toiminta ovat erillisiä niiden kokemuksen osalta. Elikian tarinan lukeminen ei sellaisenaan johdakaan maailmanpoliittiseen muutosprosessiin.

---

<sup>24</sup> Katharsis on Aristoteleen ajatus klassisen tragedian aiheuttamasta vaikutuksesta, jossa keskeistä on kauhun, säälin ja pelon tunteiden synnyttäminen sekä näiden tunteiden eräänlainen puhdistuminen (ks. Aristoteles, 2012, 164). Sääli Elikiaa kohtaan ei saa yksinään aikaan katharsista eikä Lebeaun näytelmää voi pitää klassisen katarttisena, sillä lukukokemus lapsisotilaan kauhukokemuksista on enemmän myötätuntoa herättävä kuin puhdistava.

Emotionaalinen side Elikiaan saa lukijan suremaan Elikian kohtaloa ja toivomaan, että tällaista ei tapahtuisi toisille lapsille. Tämä ei kuitenkaan riitä käytännön tasolla asioiden tilan muuttamiseen. Lebeaun teos ehdottaa muutoksen mahdollisuutta, mutta se ei osoita tapaa tai tilaa käytännön muutoksen toteutumiselle. Ruokonen myöntää, että kaunokirjallisuus kertoo jostakin, joka jää tavoittamattomiin ilman kaunokirjallisuutta, mutta koska kokemus ei vastaa todellisuutta, Ruokonen näkee lukukokemuksen ennemminkin esteettis-moraalisena kuin puhtaasti moraalisenä (Ruokonen, 2002, 216–217). Koska lukijan ei tarvitse todellisuudessa tuomita tai olla tuomitsematta Elikiaa ja hänen tekojaan, on lukijan moraalinen vastuu pienempi. Lukijalla on vastuu kuunnella, mutta ei toimia, sillä lukija ei voi pelastaa Elikiaa, joka on jo kuollut näytelmän nykyhetkessä. Teoksen lapsisotilaan äänen kuuntelemisen sanoma kuitenkin kehottaa vaalimaan kaikkien lasten oikeutta kasvaa aikuisiksi. Ruokosen (2002, 218) mukaan eettisten arvovalintojen vaikeus ja niiden ”yhteismitattomuuden” traagisuus muuttuu kenties siedettäväksi lukijan ulkopuolisen tarkkailijan roolista katsottuna. Tästä näkökulmasta tarkasteltuna Lebeaun teoksen lukija voi siis itkeä Elikian surullista kohtaloa, koska hänen ei tarvitse päättää siitä. Lopulta Lebeaun teos jättää kysymyksen toivosta avoimeksi. Tunnesiteen luominen traagiseen päähenkilöön ei pelkästään riitä toivon elossa pitämiseen. Todellisen toivon teokseen luo Angelinan palo kertoa Elikian tarina. Todellinen muutos voi tapahtua, kun Elikian nimeämät ”he” eli aikuiset kuuntelevat Elikian tarinan ja toimivat niin, että tällainen lasten elämien tuhoaminen ei voi jatkua.

Lebeaun draama *Le bruit des os qui craquent* kietoutuu tematiikkaan, joka keskittyy pohtimaan, kuka saa puhua ja kenen ääntä kuunnellaan. Elikialle äänenkäyttö on paitsi vapauttavaa myös valtaa. Luovan kirjoittamisen tutkijat Celia Hunt ja Fiona Sampson (2006, 24) sanovat äänen liittyvän auktoriteettiin ja oikeuteen saada äänensä kuuluville. Tyttönä ja lapsisotilaana Elikian ääni on ollut liian kauan vaimennettuna. Näytelmän sanoma tiivistyy Elikian äänen oikeuteen tulla kuulluksi. Jotta tämä ääni tulisi kuulluksi, on lukijan – toisin kuin tekstin tutkintakomission – kuunneltava Elikiaa. Lebeau mainitsee teoksensa kolmessa omistuskirjoituksessa jokaisessa sanan ”toivo” (*l’espoir*). Lebeaun draama on omistettu niille, jotka ”pitävät toivon elossa” (*gardent l’espoir vivant*). (LBOC, 5.) Näytelmän tarkoitus on pitää Elikian tarina elossa. Elikian päiväkirjan äänen avulla Angelina kykenee ikään kuin herättämään kuolleen toivon uudelleen henkiin. Äänen metaforinen valta kuuluukin niille, ”jotka kuuntelevat” (*ceux qui écoutent*) (LBOC, 18). Toivo pidetään elossa kuuntelemalla.



Draama on hidas laji, joka ei yksinään muuta yhteiskuntaa. Lebeaun näytelmä *Le bruit des os qui craquent* voi kuitenkin muuttaa lukijan tapaa kuunnella hiljaisiksi vaiennettujen tarinoita. Elikian lyhyt elämäntarina auttaa lapsi- ja aikuiskatsojaa ymmärtämään lapsisotilaan koettelemuksia. Lebeaun (2012, 45) mukaan vasta välinpitämättömyys aiheuttaa todellista epätoivoa. Hänen näytelmänsä osoittaa, että meillä ei ole enää varaa välinpitämättömyyteen. Teoksen lukija kuulee Elikian päiväkirjamerkinnöissä paitsi tytön kärsimyksen myös hänen idealistisen toiveensa asioiden tilan muuttumisesta. Elikia voi antaa äänen lapsisotilaiden järkyttävälle kokemuksille, jotta tällaista ei enää tapahtuisi. Toivo on kyvyssä kuunnella ja ymmärtää, jotta Elikian kaltaisten lasten ei tarvitsisi enää elää ja kuolla lapsisotilaina.

## 5. LOPUKSI

Tässä tutkielmassa olen tarkastellut äänen ilmenemistä Suzanne Lebeaun teoksessa *Le bruit des os qui craquent*. Olen tutkinut teoksen konkreettisia, kerronnallisia ja tarinallisia ääniä. Ne liittyvät elämäntarinakerronnan, trauman ja todistamisen kysymyksiin. Teoksessa ääni on keskeistä niin konkreettisen todellisuuden tasolla kuin metaforisesti ilmentäessään itseyyttä ja traumatisoitunutta yksilöä. Lebeaun teoksessa ääni on paitsi identiteetin ilmentäjä myös subjektin maailmassa olemisen tapa.

Lebeaun näytelmää ei ole tutkittu juurikaan, joten tutkielmani syventää tämän draaman analyysiä sekä tarjoaa ääntä ja sen monia merkityksiä avaavia tulkintoja teoksesta. Tutkimukseni tarkastelee kyseisen näytelmän äänen erilaisia Aspekteja ja pyrkii luomaan siltoja näiden äänen eri osa-alueiden välille. Esitän tutkielmassani äänen monitieteisenä, verkkomaisena käsitteenä, jonka käyttö on perusteltua paitsi identiteetti- ja subjektikysymyksissä myös konkreettisten äänien ja metaforisempien traumakertomusten kuuntelussa. Äänen ilmeneminen osallistavana traumana, joka sijoittuu länsimaisen ja ei-länsimaisen trauman välimaastoon, alleviivaa traumakertomusten muuttuvaa luonnetta ja kannustaa trauman moninaisuuden käsittelyyn yhä laajemmin. Kyseessä on myös lasten- ja nuortenkirjallisuudeksi luokiteltava näytelmä, joita ei ole tutkittu aikuisten näytelmäkirjallisuutta vastaavaa määrää. Tämän vuoksi tutkimuskohdevalintani nostaakin marginaalista esiin tutkimuksellisesti kiinnostavan ja myös aikuislukijoita puhuttelevan teoksen. Lebeaun draama ei tiivisty yhden asian opetukselliseksi sanomaksi, vaan se pohtii laajasti lapsisotilaisiin liittyviä eettisiä kysymyksiä. Tutkimukseni pyrkii Lebeaun teoksen tavoin lisäämään keskustelua lapsisotilaiden tarinoista ja heidän oikeudestaan saada äänensä ja kertomuksensa kuuluville.

Kommunikaation mahdottomuus ja mahdollisuus kommunikaatioon ovat keskeisiä luennassani teoksesta. Äänen käyttö näyttäytyy lasten välisessä kommunikaatiossa mahdollisena buberilaisena Minä-Sinä-suhteena. Tälle vastakohdaksi nousee lapsisotilaan vaijennus ja Minä-Se-kommunikaatio, joka ei ole tasaveroista tai vastavuoroista. Lapsisotilaiden äänet vaijennetaan pelolla. Elikian etääntyessä lapsisotilasleiristä hän kykenee käyttämään

konkreettisella ja metaforisella tasolla ääntään yhä monipuolisemmin. Lebeaun teoksessa ääni on paitsi kommunikaatiota myös kommunikaation puutetta. Teos osoittaa, miten lapselta on lapsisotilaana viety ääni. Konkreettiset äänet ja äänien vaimentaminen ovat oleellisia näytelmässä. Konkreettiset äänet kertovat sodan ja pelon äänistä sekä niiden tuottamasta äänettömyydestä.

Trauma on merkittävässä asemassa paitsi teoksen kerronnallisessa rakenteessa myös päähenkilön pyrkimyksessä purkaa traumaansa kirjoittamalla. Kirjoittaminen on mahdollisuus sanoittaa sellaisia asioita, joista on liian vaikea puhua ääneen. Trauma on näytelmässä moninainen ja monimerkityksellinen, sillä se määrittyy klassisena mutta myös trauman perinteistä määrittelyä laajempaan. Sotatilän trauma ei kosketa vain Elikiaa, vaan se on yhteisöllinen. Angelina kantaa todistuksessaan paitsi Elikian trauman jälkiä myös omaa traumaansa. Yksilöllinen trauma on teoksessa myös osa isompaa yhteisöllistä traumaa, sillä sota jättää traumajälkensä kaikkiin. Lapsisotilaskysymyksen suhteen kaikki ovat osallisia subjekteja Rothbergin käsitteen avulla määriteltynä. Angelina todistaa Elikian traumasta, mutta hän tulee myös paljastaneeksi oman turhautumisensa ja jopa traumatisoituneisuutensa. Lebeaun näytelmän sotaisassa maailmassa ei ole syyllisen, uhrin ja sivustakatsojan selkeitä kategorioita, vaan ne limittyvät toisiinsa.

Teoksen sanomana on lukijan eettinen vastuu kuunnella ja pyrkiä muuttamaan tilanne. Lebeauta voi pitää syystä poliittisena, lapsille ja nuorille kirjoittavana draamatikkona. Päiväkirjan kirjoittaminen ja kirjoittaminen yleisestikin esitetään lapsisotilaan tapana käsitellä traumaattisia kokemuksiaan. Elikia tarvitsee päiväkirjaa työstääkseen traumaansa. Angelinan todistuksessa päiväkirjasta tulee tunteisiin vetoava todistuskappale, jonka kautta lukija voi kuulla Elikian äänen autenttisimmillaan.

Elikian äänen voi myös lukea tapana kertoa hänen subjektiudestaan ja identiteettinsä ilmenemistavoista. Näytelmässä ääni kertoo, miten, mitä ja kuka Elikia on. Cavareron termi äänestä ainutlaatuisuuden äänellisenä ontologiana toimii kuvatessa sitä, miten Elikian ainutlaatuisuus ilmenee äänenä. Elikia ilmaisee Cavareron termein kerrottavan minänsä halun tulla kerrotuksi, kun Angelina kertoo hänen tarinansa. Cavareron ja Arendtin mukaan yksilön tarinan yksilöä itseään kokonaisemmin voikin kertoa juuri toinen ulkopuolinen kertoja. Vaikka Elikian minä on kerrottavissa oleva, ei kerrottu, tarina tahtoo tulla kerrotuksi. Elikia myös haluaa, että hänen tarinaansa kuunnellaan.

Kerrottavan itsen kannalta oleellista on yksilön kyky tai kykenemättömyys tunnistaa toisessa toisen tarina. Syrjintä, toisen ihmisyyden kieltäminen, alkaa kykenemättömyydestä kuunnella toisen tarinaa. Lebeaun näytelmässä todistuskohtausten tutkintakomissio ei ota aikaa kuunnellakseen, joten lukijan on aktivoitettava. Teos osoittaa, että kuuntelemisen voi nähdä eettisyyden ilmaisuna, eettisesti merkittävänä toimintana. Elikian kohtalo tuntuu lukijasta epäoikeudenmukaiselta, moraalinvastaiselta, ja siksi Elikian äänen kuunteleminen johtaa lukijan kaipaamaan eettisempää toimintamallia. Martha Nussbaumista kaunokirjallisuus ilmentää emootioihin pohjautuvaa eettistä toimintaa paremmin kuin älylliset moraalikoodistot ja Lebeaun näytelmä vetoaakin emootioita herättämällä lukijan eettiseen ajatteluun. Kyseinen draama ei kuitenkaan ymmärrettävästi yksin kykene muuttamaan eettisesti arveluttavaa lapsisotilastilannetta. Vaikka Lebeaun teos käsittelee eettisiä kysymyksiä, kyse on siis lopulta näytelmän lukemisesta ei vain eettisyyttä vaan paremminkin esteettis-eettisyyttä painottaen eli ottaen huomioon myös näytelmän taiteellisen arvon. Lebeaun näytelmä on siis poeettinen ja poliittinen. Se saa lukijan kauhistumaan ja myötäelämään, sillä perinteisen tragedian tapaan teos herättää kauhua ja sääliä, mutta sen sanoma ei tiivisty pelkäksi moraaliseksi maksimiksi.

Keskeisimmäksi näytelmässä nouseekin yksinkertaisesti äänen antaminen tyttölapsisotilalle. Ääni (bruit) on teoksen alussa vaaran merkki, mutta näytelmän lopussa Elikia haluaa äänensä (voix) kuuluville. Hän käyttää ääntään (voix) kertoakseen tarinansa. Lebeaun Elikia on kuitenkin fiktiivinen hahmo, jonka äänen ja tarinan Lebeau esittää eräänlaisena malliesimerkkinä. Lebeau kirjoittaa tytön tarinan omasta länsimaisesta näkökulmastaan. Hän osittain ohittaa lapsisotilaiden kokemusten yksilölliset ja kulttuuriset kontekstit. Fiktiivisyytensä vuoksi Elikian ääni on enemmän kuin yhden lapsen ääni. Tämä tarkoittaa, että Elikia voi kertoa enemmän kuin yksi todellinen henkilö, mutta hänen kertomansa värityy hänet luoneen länsimaisen kirjoittajan ajatteluprosesseista. Fiktiivisyydestään huolimatta Elikia voi kertoa näytelmässä tarinansa, jakaa kokemansa. Tähän jakamiseen tarvitaan Angelina, joka voi kommunikoida Elikian tarinan. Angelina myös nimeää Elikian ja kertoo hänen nimensä merkityksen, jolla on tekstissä myös symbolista arvoa. Elikian lingalankielinen nimi tarkoittaa toivoa.

Lopetan tutkielmani siihen, mistä matkani Suzanne Lebeaun näytelmän *Le bruit des os qui craquent* maailmaan alkoi eli kylmästä, puulämmitteisestä nukketheateriverstaasta Strasbourgin laitakaupungilla marraskuussa vuonna 2008, jolloin heräsin asuntovaunumajoituksessani

viileään marraskuiseen aamuun. Astuin sisään verstaan ovesta. Tumma poika kulahtaneen sinisessä, liian isossa toppapuvussa oli työntämässä mäntyhalkoa lämmitysuuniin. ”Yaoundé,” poika sanoi nimekseen.

Teimme Yaoundén kanssa töitä samassa tilassa muutaman viikon. Poika nauroi ja vitsaili kuin kuka tahansa 17-vuotias nuorimies. Hän oli kotoisin Kongosta. Yaoundé, niin kuin minäkin, auttoi verstaalla Gilbert Meyerää, nukketeatterin johtajaa. Gilbert Meyer oli tutustunut Yaoundéen entisten lapsisotilaiden uudelleenkoulutus- ja taidekeskus Espace Masolossa, Kongon demokraattisessa tasavallassa. Yaoundé teki pieniä nukkeja puusta. Kuulin Gilbertiltä, että poika oli entinen lapsisotilas. Tämä poika, jonka kanssa jaoin teekuppini aamuhyisessä verstaassa, oli tappanut, kenties raiskannut, silponut ja tuhopolttanut. Se ei kuitenkaan näyttänyt tuhonneen poikaa.

Yhtenä aamuna, kun tulin verstaalle Gilbertin kolmevuotias tyttö, Elikia Meyer, istui Yaoundén polvella. Yaoundé luki Elikialle kirjaa, joka oli löytynyt läheisen kierrätyskeskuksen roskalaatikosta. Minä keitin meille kaikille teetä. Elikia halusi, että kertoisin hänelle sadun. Totesin, että Yaoundélla oli minua enemmän tarinoita kerrottavanaan. Suzanne Lebeau oli myös kiinnostunut hänen tarinoistaan. Kinshasassa kaksi vuotta aiemmin Lebeau tapasi Yaoundén Espace Masolossa Kongon demokraattisessa tasavallassa, jonne hän oli matkustanut saadakseen lisää tietoa lapsisotilaista (Lebeau, 2013, 132–134). Lebeau omistaakin näytelmänsä *Le bruit des os qui craquent* muiden muassa Yaoundélle.

Keväällä 2017 kirjoitan tätä tutkielmaa ja suunnittelen nukketeatteriesitystä Lebeaun näytelmästä. Lähetän asiasta sähköpostin Gilbert Meyerille ja Suzanne Lebeaulle. Lebeau on innoissaan teoksen suomalaisesta nukketeatteriversiosta. Gilbert on iloinen, että aion tarttua lapsisotilasaiheeseen. Gilbert jatkaa edelleen työtään Espace Masolossa entisten lapsisotilaiden kanssa. Lapsisotilaiden tarinat ovat yhä ajankohtaisia Kongossa. Gilbertin vastausviestin lopussa 10-vuotias Elikia Meyer lähettää minulle terveisiä. Elikia Meyer on nyt sen ikäinen kuin Lebeaun näytelmän Elikia joutuessaan osaksi lapsisotilasjoukkoa.

Suzanne Lebeaun näytelmän *Le bruit des os qui craquent* toivo on muutoksen mahdollisuudessa. Tarinoiden kirjoittaminen, kertominen ja kuunteleminen auttavat lapsia ja aikuisia ymmärtämään maailmaa, jossa he elävät. Vaikka näytelmän Elikia kuolee, toivo jatkaa elämää kuunnellessamme aiemmin vaietuksi vangittuja tarinoita.

## LÄHTEET

### 1. Primäärilähde

Lebeau, Suzanne (LBOC) 2013 (2006), *Le bruit des os qui craquent*. Montreuil-sous-Bois : Éditions Théâtrales Jeunesse.

### 2. Sekundäärilähteet

Arendt, Hannah 1998, *The Human Condition*. (2<sup>nd</sup> edition). Chicago: The University of Chicago Press.

----- 1978, *The Life of the Mind*. New York: Harcourt Inc.

Aristoteles 2012, *Retoriikka. Runousoppi*. (Aristoteleen teokset, Osa IX). Suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Selitykset Juha Sihvola. Helsinki: Gaudeamus.

Canovan, Margaret 1998, "Introduction". – Hannah Arendt (1958), *The Human Condition*. (2<sup>nd</sup> edition). Chicago: The University of Chicago Press.

Caruth, Cathy 1996, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

Cavarero, Adriana 2000, *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood (Tu che mi guardi, tu che mi racconti, 1997)*. Transl. Paul A. Kottman. London: Routledge.

----- 2005, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression (A più voci: Per una filosofia dell'espressione vocale, 2003)*. Transl. Paul A. Kottman. Stanford, California: Stanford University Press.

Chion, Michel 1994. *Audio – Vision. Sound on Screen (Audio-Vision, 1990)*. Ed. and transl. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Coward, David 2004, *A History of French Literature – From Chanson de geste to Cinema*. (2<sup>nd</sup> Ed. First edition 2002). Oxford: Blackwell Publishing.

Craps, Stef 2014, "Beyond Eurocentrism: trauma theory in the global age". – Gert Buelens, Sam Durrant, Robert Eaglestone (ed.), *The Future of Trauma Theory. Contemporary Cultural and Literary Criticism*. New York: Routledge, 45–63.

DelConte, Matt 2007, "A further study of present tense narration: the absentee narratee and four-wall present tense in Coetzee's *Waiting for the Barbarians* and *Disgrace*". Julkaistu

lehdessä *Journal of Narrative Theory*. Michigan, Eastern Michigan University, Department of English Language and Literature. Saatavissa Literature Resource Center -tietokannasta: <http://go.galegroup.com.ezproxy.utu.fi:2048/ps/dispatchBasicSearch.do?prodId=LitRC&userGroupPName=turkecco> Haettu 17.11.2015

Felman, Shoshana 1992, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching". – Shoshana Felman & Dori Laub, M.D., *Testimony. Crises of Witnessing on Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 1–56.

Fricker, Miranda 2007, *Epistemic Injustice – Power and the Ethics of Knowing*. Oxford: Oxford University Press.

Genette, Gérard 1980, *Narrative Discourse (Discours du récit, 1972)*. Transl. Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.

Heath, Robert L. & Bryant, Jennifer 2000, *Human Communication Theory and Research: Concepts, Contexts and Challenges*. (2<sup>nd</sup> edition). Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.

Henke, Suzette A. 2000, *Shattered Subjects. Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*. New York: St. Martin's Press.

Honwana, Alcinda 2006, *The Ethnography of Political Violence: Child Soldiers in Africa*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.

Hunt, Celia & Sampson, Fiona 2006, *Writing – Self and Reflexivity*. Houndmills et al: Palgrave Macmillan.

Ilmonen, Kaisa 2014, "Teatterin monet välineet". – Yrjö Heinonen (toim.), *Taide, kokemus ja maailma – Risteyksiä tieteidenväliseen tutkimukseen*. Turku : Turun Yliopisto, Utukirjat, 216–223.

Jack, Belinda 1996, *Francophone Literatures: An Introductory Survey*. New York: Oxford University Press.

Jytilä, Riitta & Meretoja, Hanna 2014, "Ääni ja kirjallisuus". – Yrjö Heinonen (toim.), *Taide, kokemus ja maailma – Risteyksiä tieteidenväliseen tutkimukseen*. Turku: Turun Yliopisto, Utukirjat, 58–65.

Kabir, Anaya Jahanara 2014, "Affect, Body, Place: Trauma Theory in the World". – Gert Buelens, Sam Durrant, Robert Eaglestone (ed.), *The Future of Trauma Theory. Contemporary Cultural and Literary Criticism*. New York: Routledge, 63–76.

Kottman, Paul A. 2005, "Introduction". – Adriana Cavarero, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression (A più voci: Per una filosofia dell'espressione vocale, 2003)*. Transl. Paul A. Kottman. Stanford, California: Stanford University Press, vii–xxv.

LaBelle, Brandon 2010, "Raw Orality: Sound Poetry and Live Bodies". – Norie Neumark, Ross Gibson and Theo van Leeuwen (ed.), *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Massachusetts: The MIT Press, 147–172.

Laub, Dori, M.D. 1992, "Bearing Witness, or the Vicissitudes of Listening". – Shoshana Felman & Dori Laub M.D., *Testimony. Crises of Witnessing on Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge, 57–75.

Lebeau, Suzanne 2012, *Le vrai désespoir, c'est l'indifférence. Entretien avec Emile Lansman*. Haastattelu toteutettu 9.11.2012 Montrealissa. Montréal: Lansman Editeur.

Leeuwen, Theo van 1999, *Speech, Music, Sound*. London: Palgrave Macmillan.

Mackay, Allison 2013, "Troubling Humanitarian Consumption : Reframing Relationality in African Child Soldier Narratives". Julkaistu lehdessä *Research in African Literature*. Winter 2013. Vol 44. Issue 4, 99–124. Saatavissa ebsco-tietokannasta:  
<http://web.b.ebscohost.com.ezproxy.utu.fi:2048/ehost/detail/detail?vid=4&sid=7a02c4d7-3b58-4f75-8693-f4c832e65afc%40sessionmgr2&bdata=JnNpdGU9ZWZWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=91717921&db=aph> Haettu 9.1.2017

Meretoja, Hanna 2014, *The Narrative Turn in Fiction and Theory. The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Neumark, Norie 2010a. "Introduction: The Paradox of Voice". – Norie Neumark, Ross Gibson and Theo van Leeuwen (ed.), *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Massachusetts: The MIT Press, xv–xxxiii.

----- 2010b. "Doing things with voices: Performativity and Voice" – Norie Neumark, Ross Gibson and Theo van Leeuwen (ed.), *Voice. Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. Massachusetts: The MIT Press, 95–118.

Nikolajeva, Maria 2010, *Power, Voice and Subjectivity in Literature for Young Readers*. New York: Routledge.

Nussbaum, Martha C. 2004, *Hiding from Humanity. Disgust, Shame and the Law*. Princeton: Princeton University Press.

----- 1990, *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York: Oxford University Press.

Pascual, Itziar 2013, "Les Traces de l'espoir. Parcours dramaturgique dans l'œuvre de Suzanne Lebeau." (Osia aikaisemmin julkaistusta teoksesta Itziar Pascual 2007, *Suzanne Lebeau: las huellas de la esperanza*. Madrid: Assitej España.) – Françoise Villaume (ed.), *Le Choix de Suzanne Lebeau*. Montreuil: Éditions Théâtrales, 9–117.

Prince-Embury, Sandra & Saklofske, Donald H. 2013, "Translating Resilience Theory for Application: Introduction". – Sandra Prince-Embury, Sandra & Donald H. Saklofske (ed.), *Resilience in Children, Adolescents, and Adults – Translating Research into Practice*. New York: Springer, 3–7.

Richard-Pricipalli, Patricia 2012, "L'enfance en guerre au théâtre : l'exemple de Suzanne Lebeau". *Enfants en temps de guerre et littérature de jeunesse (20<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles)*. France. Saatavissa [www-muodossa](http://www.muodossa): <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00758120/document> Haettu 21.2.2017



- Rimmon-Kenan, Shlomith 1983, *Narrative fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen.
- Rothberg, Michael 2014, "Preface: beyond Tancred and Clorinda – trauma studies for the implicated subject". – Gert Buelens, Sam Durrant, Robert Eaglestone (ed.), *The Future of Trauma Theory. Contemporary Cultural and Literary Criticism*. New York: Routledge, x–xiii.
- Rosen, David M. 2005, *Armies of the Young – Child Soldiers in War and Terrorism*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ruokonen, Floora 2002, "On elämä vakava, taide iloinen: Huomautus Martha Nussbaumin *Love's Knowledgeen*". – Leila Haaparanta & Erna Oesch (toim.), *Kokemus*. Acta Philosophica Tamperensia vol 1. Tampere : Tampere University Press, 204–223.
- Schafer, R. Murray 1994 (1977), *Our Sonic Environment and The Soundscape. The Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Schaffer, Kay & Smith, Sidonie 2004, *Human Rights and Narrated Lives: The Ethics of Recognition*. New York: Palgrave Macmillan.
- Schlesinger, Dimitri 2013, haastattelutalenne "Un Partenariat exemplaire" – Françoise Villaume (ed.), *Le Choix de Suzanne Lebeau*. Montreuil: Éditions Théâtrales, 100–105.
- Shakespeare, William 1863 (1599), *As You Like it*. Saatavissa <http://literature.proquest.com.ezproxy.utu.fi:2048/searchFulltext.do?id=Z000849103&childSectionId=Z400849119&divLevel=&queryId=2951047424007&area=drama&forward=textsFT&pageSize=&print=No&size=18Kb&queryType=findWork&fromToc=true&warn=Yes> Haettu 3.10.2016
- Siisiäinen, Lauri 2013, *Foucault and the politics of hearing*. New York: Routledge.
- Steinby, Liisa & Tanskanen, Katri 2013, "Näytelmäkirjallisuus eli draama". – Aino Mäkikalli ja Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura, 255–350.
- Surer, Paul 1964, *Le Théâtre Français Contemporain*. Paris: Société d'Édition et d'Enseignement Supérieur.
- Torvinen Juha 2014, "Ääni ilmiönä". – Yrjö Heinonen (toim.), *Taide, kokemus ja maailma – Risteyksiä tieteidenväliseen tutkimukseen*. Turku : Turun Yliopisto, Utukirjat, 21– 27.
- Vertainen, Tuija 1998, *Ranskan kirjallisuuden historia – esiromantiikasta postmoderniin*. Helsinki: Finn Lectura.
- Villaume, Françoise 2013, "Lettre de Françoise Villaume à Suzanne Lebeau, en guise de préface" – Françoise Villaume (ed.), *Le Choix de Suzanne Lebeau*. Montreuil: Éditions Théâtrales, 5–7.
- Välimäki, Susanna 2014, "Äänellinen minuus ja soiva maailma". – Yrjö Heinonen (toim.), *Taide, kokemus ja maailma – Risteyksiä tieteidenväliseen tutkimukseen*. Turku : Turun Yliopisto, Utukirjat, 27– 36.