

Sofia Vartiainen

Endgamen naurut

Tutkimus naurun merkityksestä Samuel Beckettin
näytelmässä *Endgame*

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma
Tampereen yliopisto, toukokuu 2008

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
Teatterin ja draaman tutkimus

VARTIAINEN Sofia: *Endgamen* naurut. Tutkimus naurun merkityksestä Samuel Beckettin näytelmässä *Endgame*

Pro gradu -tutkielma

Toukokuu 2008

Pro gradu -tutkielmani käsittelee fyysisten naurujen ja naurusta puhumisen merkitystä Samuel Beckettin näytelmässä *Endgame*. Tutkimuskohteenani on näytelmätekstin sisällä elävä esityksen mahdollisuus, jonka Beckett on näyttämöohjeissaan ohjannut mahdollisimman pitkälle. Näytelmässä on runsaasti erilaisia nauruja ja mielipiteitä nauruista, joita tutkin mm. Henry Bergsonin, Aarne Kinnusen ja F.H. Buckley'n naurun teorioiden avulla.

Endgame on lukuisista naurun esimerkeistään huolimatta varsin synkkä näytelmä, jota kirjoittaja itsekkin luonnehtii suorastaan epäinhimilliseksi. Näytelmä ei ole tragedia eikä komedia, ja määrittelenkin *Endgamen* moderniksi tragikomediksi, joka antaa minulle tyylilajina luvan muodostaa nauruista omat tulkintani. Moderni tragikomedialla ei teatterin muotona pyri täydelliseen selitettävyyteen, ja näytelmän naurujen tutkimisessa ei myöskään pyritä siihen.

Tutkielmassa näytelmän naurujen merkitystä tutkitaan erilaisten esimerkkien avulla henkilöhahmojen rakentamisen ja näytelmän rakenteen muodostamisen kannalta, ja pohditaan millä tavalla naurun esimerkit vaikuttavat sekä henkilöhahmojen kehitykseen, että näytelmän voimakkaaseen lopputulokseen. Vahvistavatko naurut näytelmän synkkiä teemoja, vai auttavatko ne kenties lieventämään niitä? Mitä naurut todella paljastavat?

Asiasanat: moderni tragikomedialla, näytelmäteksti, esitys, Henri Bergson, Aarne Kinnunen, F. H. Buckley, nauru, komiikka, huumori, ylemmyysteoria, metateatteri

SISÄLLYS

1 JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskysymykset	1
1.2 Tutkimuskohde ja lähteet	2
1.3 Tutkimuskohteen määrittely	4
1.4 Näytelmätekstin sisällä elävä esitys	7
1.5 Esimerkkien valitseminen	9
1.6 Tutkielman rakenne	10
2 NAURUN LÄHTÖKOHDAT	12
2.1 Naurun määrittelemine	12
2.2 Koomisen määrittelemine	15
2.3 Koomisen tekemine	17
2.4 Naurun sosiaalinen merkitys	20
3 AIDOLTA VAIKUTTAVA NAURU	28
3.1 Nauraa itsekseen	28
3.1.1 Clovin lyhyet aloitusnaurut	28
3.1.2 Hammin tarinanauru	32
3.2 Nauraa toisen seurassa	37
3.2.1 We're not beginning to mean something?	37
3.2.2 He's offered a job as a gardener	42
3.3 Nauraa yhdessä	45
3.3.1 When we crashed our tandem and lost our shanks	45
3.3.2 I swear on my honour	47
3.4 Nauraa toiselle	50
4 PAKOTETTU NAURU	57
4.1 Räätälivitsi	57
4.2 Emmekö naura(isi)?	63
4.2.1 Hammin kysymykset	63
4.2.2 Clovin kysymys	68
5 NAURUN KÄSITTELY PUHEESSA	71
5.1 Mikä on hauskaa?	71
5.1.1 Nothing is funnier than unhappiness	71
5.1.2 It's not funny	73
5.1.3 What is there so funny about that?	75
5.2 Ei saisi nauraa	78
5.2.1 One mustn't laugh at those things	78
5.2.2 You weep and weep, for nothing, so as not to laugh	81
6 LOPUKSI	83
LÄHTEET	89
LIITTEET	91

1 JOHDANTO

1.1 Tutkimuskysymykset

Tutkin pro gradu -tutkielmassani naurua Samuel Beckettin näytelmässä *Endgame*. Näytelmässä sekä nauretaan ja puhutaan nauramisesta, että aiheutetaan naurua yleisössä. Jätän yleisön naurun tämän tutkielman ulkopuolelle ja keskityn tutkimaan sellaisia esimerkkejä, joissa joko nauretaan tai puhutaan naurusta. Henri Bergsonin naurun teoriaa tutkinut Aarne Kinnunen tunnistaa kaksi erilaista naurun lajia: fyysisen ja metaforisen naurun. Metaforinen nauru tarkoittaa sitä, että ymmärtää tilanteen, tapahtuman, sanonnan tai muun vastaavan koomisuuden ja osaa nauttia siitä, vaikka nauru ei pääsisikään fyysisesti pinnalle. (Kinnunen 1994, 44.)

Fyysisellä naurulla tarkoitetaan puolestaan sellaista naurua, joka näkyy jonkinlaisena fyysisenä tekona tai reaktiona ulospäin. Naurusta keskusteleminen on niin ikään katsottavissa fyysiseksi teoksi, sillä puhe on ulospäin suuntautunut tarkoituksellinen toiminto, johon toivotaan reaktiota ja vastakaikua. Tutkin tässä pro gradu -tutkielmassa näyttämöllä tapahtuva fyysistä naurua ja naurusta keskustelemista. Pyrin selvittämään mihin erilaisiin tarkoituksiin naurua käytetään niin henkilöhahmojen rakentamisen kuin näytelmän rakenteenkin kannalta.

Samuel Beckettin huumoria tutkinut Ruby Cohn huomioi Beckettin hahmoista, että: "So ambiguous are Beckett's comic heroes that we scarcely know why we laugh, and whether we laugh *at* or *with*." (Cohn 1962, 8). Jatkaisin hänen huomiostaan vielä pidemmälle ja toteaisin että Beckettin koomiset sankarit ovat niin moniselitteisiä, että me tuskin tiedämme miksi he nauravat, ja nauravatko he jollekin vai jonkun kanssa. Ymmärtääksemme hahmojen naurujen merkityksiä, pitääkö meidän ymmärtää heidän naurujensa perusteluja? On myös kyseenalaista, kuinka paljon Beckettin näytelmistä on ylipäättään tarkoitus ymmärtää, ja kuinka paljon on tahallaan jätetty arvailun varaan ja selittämättä. Omasta mielestäni hänen näytelmissään on kaiken ymmärtämistä ja tulkitsemista tärkeämpää se, miltä näytelmä kustakin katsojasta tuntuu ja millaisia ajatuksia näytelmä heissä herättää.

Cohn siteeraa Village Voicen maaliskuun 1958 numeron erästä artikkelia, jossa Beckett kuvailee itse näytelmäänsä seuraavasti: "Rather difficult and elliptic, mostly depending on the power of the text to claw, more inhuman than Godot." (Cohn 1962, 227). Vaikka nykyään teatterintutkimuksessa ei pidetäkään enää tärkeimpänä tutkia käsikirjoittajan tai ohjaajan intentioita, löytyy Beckettin lainauksesta kuitenkin eräs tutkielmani kannalta oleellinen huomio. Beckettin mukaan *Endgame* pohjautuu hyvin pitkälle siihen, millainen raapimisvoima tekstillä on. Olen samaa mieltä Beckettin kanssa, sillä ensimmäinen *Endgamen* tarjoama lukukokemus oli minulle erittäin vaikuttava juuri tekstin riipaisevan vahvuuden takia, joka samalla korosti sekä tekstin epäinhimillisiä että mielestäni myös inhimillisiä puolia. Koska nauru liittyy olennaisesti myös tekstiin, on se yhtä tärkeä osa näytelmän fyysistä ilmaisua kuin puhekin. Tutkin pro gradu -tutkielmassani hieman epäsuoremmin myös sitä, miten nauru myötävaikuttaa tekstin voimakkuuteen.

1.2 Tutkimuskohde ja lähteet

Tutkimani Beckettin näytelmä on ikään kuin kirjoitettu kahteen kertaan, sillä Beckett kirjoitti sen ensin ranskaksi nimellä *Fin de partie* (1957) ja sitten englanniksi nimellä *Endgame* (1958). Näitä kahta voi kuitenkin pitää kokonaan eri näytelminä, sillä Beckett teki *Endgamea* kirjoittaessaan muutoksia *Fin de partieen* muuttaen näytelmän aivan toiseksi. Näytelmä on täynnä sanaleikkejä ja monimerkityksisiä sanoja, joita ei voi kääntää suoraan ranskasta englanniksi, joten teoksen sävy on muuttunut käännöksen yhteydessä huomattavasti. Beckett teki huolellista työtä kääntäessään muuttaen tarkoituksella joitain yksityiskohtia ja repliikkejä merkittävästi, kuten Cohn huomioi:

deletion exceeds addition in *Endgame*. Particularly significant is the omission of details of the Hamm-Clov dialogue about the small boy, the one living being outside the room on stage. Other modifications accentuate the "inhumanity" of the play [...] (Cohn 1962, 270.)

Endgame ei siis ole ranskankielisen näytelmän englanninkielinen käännös, vaan saman näytelmän aivan erillinen, ilmeisesti jopa aikaisempaa epäinhimillisempi versio, jossa komedia on muuttunut farssiksi, valmis päättyneeksi ja rikkinäinen loppuneeksi (Cohn 1962, 270). Näytelmän sävy on mm. näiden muutosten myötä

muuttunut lohduttomammaksi. Tutkin englanninkielistä *Endgamea* aivan omana taideteoksenaan puuttumatta *Fin de partieen* tai kummankaan näytelmän suomenkielisiin käännöksiin analyysissäni.

Endgame on näytelmä, jota useimmiten luonnehditaan synkäksi, mutta joka kuitenkin sisältää paljon huumoria. Se on niin rakenteeltaan kuin tarinaltaankin hyvin kummallinen, eikä siinä ole väliaikaa tai selkeää kohtausjakoa. Näytelmässä ei oikeastaan tapahdu juuri mitään, fyysinen liike on verraten vähäistä, ja hahmojen puheenaiheet poukkoilevat aiheesta toiseen ilman ilmeistä loogisuutta.

Hamm ja hänen palvelijansa tai kumppaninsa Clov odottelevat pienessä asunnossa muutosta nykyiseen tilanteeseensa. Jokin katastrofi on ilmeisesti kohdannut maan, ja näyttää siltä, että Hamm ja Clov, sekä samassa huoneessa roskapöntöissä asuvat Hammin vanhemmat Nagg ja Nell ovat viimeisiä elonjääneitä ulkona kertaalleen näkyvän yksinäisen pojan lisäksi. Hamm istuu tuolissa keskellä näyttämöä, hän on haavoittunut ja vuotaa verta, eikä näe tai voi seistä. Nagg ja Nell istuvat jalattomina roskapöntöissään ja Clov, joka ei puolestaan pysty ollenkaan istumaan, liikkuu ympäriinsä toteuttaen Hammin toiveita. Hän työntää Hammin tuolia ympäri huonetta tämän ohjeiden mukaan, tähystää korkeista ikkunoista elonmerkkejä ja kuuntelee Hammin pakottamana tämän tarinoita.

Sekä Hammin ja Clovin, että Naggin ja Nellin suhde on ristiriitainen. Clov ja Nell haluaisivat molemmat lähteä, mutta eivät omista syistään voi. Samalla sekä Naggin ja Nellin että Hammin ja Clovin välillä on kuitenkin syvää ystävyyttä, rakkautta ja kunnioitusta, joka verhoutuu usein kinastelun ja riitelyn taakse. Kaikki neljä odottavat huoneessa mitä tahansa muutosta peläten muutosta, kinastellen ja keskustellen keskenään ja lopulta vaipuen yksitellen hiljaisuuteen ja mahdolliseen kuolemaan.

Beckettä on tutkittu erittäin paljon ja olen joutunut rajaamaan käyttämäni lähteet aiemmasta Beckett-tutkimuksesta hyvin tarkasti. Olen pyrkinyt ottamaan huomioon sellaiset tutkimukset, jotka ovat oman tutkimukseni kannalta relevantteja ja saatavilla. Huumoria, koomisuutta ja naurua on Beckettin töiden yhteydessä tutkittu aikaisemminkin, etenkin näytelmän *Waiting for Godot* kohdalla. *Endgame* on jäänyt hieman vähemmälle huomiolle, mutta siitäkin on kirjoitettu paljon etenkin

eräänlaisena *Waiting for Godot*in jatko-osana, ja olen pyrkinyt ottamaan siihen liittyvät kirjoitukset erityisesti huomioon, yhtenä esimerkkinä Ruby Cohnin teos *Samuel Beckett: the comic gamut* (1962). Naurun määrittelyssä ja käsittelyssä käytän pääasiassa apunani jo mainitsemaani Aarne Kinnusen tutkimusta *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* (1994), Henri Bergsonin teosta *Nauru* (1994/1900) ja F.H. Buckleyyn tutkimusta *The Morality of Laughter* (2003), sekä useita muita Beckettiin sekä nauruun ja huumoriin kohdistuvia tutkimuksia ja teoksia.

1.3 Tutkimuskohteen määrittely

Nauru yhdistetään helposti komedioihin, ja kirjallisuudentutkija Frederick Karl luokittelee Beckettin yhteiskuntakriittiseksi komediakirjailijaksi teoksessaan, joka käsittelee englantilaista nykykirjallisuutta (Karl 1963, 8). Karl toteaa, että Beckett osaa tehdä synkästä ja kuolemaa tavoittelevasta henkilögalleriastaan ja heidän asuttamasta maailmastaan koomisen, ja listaa keinoja, joilla Beckett on siinä onnistunut:

Principally, his main device is his use of language that mocks, outrages, bores, clots, and exasperates, but language at all times in the hands of an expert. Secondly he uses parody, slapstick, the delayed joke, the juxtaposition of dissimilars, the paralleling of the familiar and unfamiliar – all aimed at creating a reality that is both fantastic and grotesquely true. (Karl 1963, 27.)

Karlin huomiot pitävät hyvin paikkansa, mutta vaikka *Endgamessa* on runsaasti esimerkkejä nauramisesta, ja se herättää yleisössä myös naurureaktioita, se ei kuitenkaan mielestäni ole suoraan luokiteltavissa komediaksi. Ne teemat, joita *Endgamessa* käsitellään, ovat nimittäin hyvinkin vakavia, vaikeita ja jopa surullisia. Bergson määrittää yhdeksi komedian lähtökohdaksi sen, että se ei saa liikuttaa katsojaansa (Bergson 1994, 110). Jos liikutuinkin kyyneliin lukiessani *Endgamea*, voiko se siis olla komedia?

Bergson määrittää draaman ja komedian eroa mm. tekojen ja eleiden kautta. Kun draamassa siirrytään tietyn mielentilan kautta tekoihin, kiinnittyy komediassa huomio teon sijasta eleisiin, asentoihin, liikkeisiin ja kielenkäyttöön, ”joiden kautta tietty mielentila ilmenee vailla päämäärää ja hyötyä” (Bergson 1994, 113). Kun toiminta ja

teko on tahdonalaista ja tiedostettua, on ele taas tahaton, jopa automaattinen. Toiminta on Bergsonin mukaan ”draamassa olennaista, mutta komediassa toissijaista” (Bergson 1994, 114). Tämän määritelmän mukaisesti olisi helppo luokitella *Endgame* komediaksi. Toiminta on hyvin toissijaista näytelmässä, jossa ei oikeastaan tapahdu mitään, ja vähäiset tapahtumat itsessään ovat hyvin automaattisia ja toistuvia.

Bergsonin määrittämät kaksi olennaista komedian edellytystä, henkilön sopeutumattomuus ja katsojan välinpitämättömyys (Bergson 1994, 115), toteutuvat kuitenkin vain puoliksi *Endgamessa*, sillä vaikka henkilöt vaikuttavatkin äärimmäisen sopeutumattomilta yhteiskuntaan, ei ainakaan minua katsojana voi väittää välinpitämättömäksi, jos hahmot muodostuvat minulle tärkeiksi. Yksi komedian ja tragedian tärkeistä eroista on Buckleyn mukaan se, että komedia antaa tunteille ja järjelle luvan levätä ja vain nauttia katsomastaan, kun tragediassa joutuu ajattelemaan enemmän (Buckley 2003, 25). *Endgame* herätti minussa katsojana paljonkin ajateltavaa, joten tämäkään määritelmä ei yksinään riitä.

Yksi tärkeä tapa, jolla Bergson erottaa tragedian ja komedian toisistaan, liittyy hahmon paheisiin ja vikoihin, jotka muodostuvat koomisiksi. Koominen hahmo on koominen ”täsmälleen siinä määrin kuin hän itse ei sitä tiedosta. Komiikka on *tiedostamatonta*.” (Bergson 1994, 19). Kun tragedian henkilö ei muuta käyttäytymistään, vaikka tietäisi kaikkien hänet tuomitsevan, pyrkii koominen vika puolestaan muuntautumaan heti kun se on tunnistettu koomiseksi. Ennen vian tunnistamista, se on asettanut hahmolleen niin tiukat kehykset, joiden sisällä tämä toimii, että henkilön sijasta katsoja näkee enää pelkän vian ja hahmosta tulee tähän vikaan pohjautuva karikatyyri, tyyppi. (Bergson 1994, 18–19, 117.) Hahmot eivät kuitenkaan *Endgamessa* ole pelkkiä karikatyyrejä ja he usein myös tiedostavat heikkoutensa, vaikka eivät pyrkisi niitä muuttamaan.

Buckleyn mukaan komedian ja tragedian välimaastoon sijoittuva näytelmä määrittyy omaan genreensä viimeistään siinä vaiheessa kun johtohahmo saa koomisen paheensa lisäksi syvempiä piirteitä. Tässä vaiheessa nauru loppuu. (Buckley 2003, 9.) *Endgamessa* nauru ei lopu, vaikka hahmot saavatkin uusia piirteitä. Näyttää siis siltä, että näytelmää ei ole tarpeenkaan asettaa kumpaankaan genremuottiin.

Komiikkaa tutkinut Aarne Kinnunen toteaakin että vaikka huumori nähdään useimmiten vain hauskuttamisen ja huvittamisen välineenä, siinä on kyse paljon suuremmasta voimasta: ”Mitä suurempi koomisen voima, sitä vahvemmin vakava on läsnä; jos toinen vahvistuu, vahvistuu toinenkin.” (Kinnunen 1994, 9–10). Martin Esslin tunnistaa samankaltaisen ajatuksen myös Kierkegaardin kirjoituksista.

That the subjective, existing thinker is as much positive as he is negative, can also be expressed by saying that he has as much of the comic as he has of the pathetic. [...] Pathos that is not reinforced by the comic is an illusion; the comic that is not reinforced by pathos is immaturity. (Esslin 1965, 7–8.)

Näitä toteamuksia mukaillen voisi siis olettaa, että *Endgamen* nauru olisi tarkoitettu vahvistamaan sen vakavia ja jopa synkkiä teemoja entisestään.

Endgame on lopulta ehkä kuitenkin helpointa luokitella moderniksi tragikomediksi, joka sijaitsee jossain komedian, tragedian ja absurdin teatterin välimaastossa. Beckett on itse käyttänyt termiä ainakin *Waiting for Godot* näytelmänsä yhteydessä, jonka jatko-osaksi *Endgamea* onkin usein luonnehdittu. John Orr määrittelee modernia tragikomedialta tutkivassa teoksessaan modernin tragikomedian ylempää ja alemmää kulttuuria yhdistäväksi draamaksi, joka on:

a departure from the realist dramas of bourgeois conscience. It is, by contrast, a drama which is short, frail, explosive and bewildering. It balances comic repetition against tragic downfall. It demonstrates the coexistence of amusement and pity, terror and laughter. (Orr 1991, 1.)

Moderni tragikomedialta on tyyliuunnan lisäksi myös kokonaan uusi dramatiikan muoto, joka haastaa teatterin kuluneet konventiot ja niiden ohella myös yleisön (Dutton 1986, 21). Yleisö kohtaa modernissa tragikomedialta maailman, jossa tutut lainalaisuudet eivät enää päde: hahmot ja juoni ovat jämähtäneet paikalleen ja lavan ulkopuolella olevat henkilöt tai tapahtumat, joihin viitataan, voivat yhtä hyvin olla totta tai kuvitelmaa. Yleisölle ei anneta välineitä tulkita symboliikkaa hahmojen kuvailevien nimien, maamerkkien tai lavastuksen takana. Asiat vain tapahtuvat tai ovat tapahtumatta.

Näennäisessä kaaoksessa on kuitenkin eräänlainen looginen järjestys, joka haastaa perinteisen realismin, pysyvät moraalikäsitteet, yhteiskunnallisen järjestyksen ja yleisen tiedon varmuuden. Yksi modernin tragikomedialta keino vaikuttaa perinteisen

järjestyksen kaatumiseen on yleisön shokeeraaminen monin eri keinoin, jotka sotivat järjellistä ajattelua ja logiikkaa vastaan. Modernin ihmisyyden kauheus ja kärsimys näytetään yleisölle sellaisenaan, mutta muistuttaen samalla ettei mikään kauheus pysty karkottamaan naurua kokonaan. Huumori, koomisuus ja nauru ilmaisevat viimeistä toivon kipinää, jota on mahdoton kokonaan sammuttaa. Moderni tragikomedial paljastaa maailman sellaisena kuin se on. Pimeydenkin keskellä on naurua, ja riemun keskellä kyyneleitä. (Orr 1991, 1–9.) Beckettin nauruun erikoistunut Cohn on tosin asiasta hieman eri mieltä: "Beckett's laughter – the laughter he expresses and the laughter he evokes – is a mask for, not a release from, despair" (Cohn 1962, 287). Käsittelen tutkielmassa myös tämän lauseen paikkansapitävyyttä.

Modernin tragikomedian katsojan tehtävänä on selvittää miksi tutut asiat ja esineet ovat lavalla muuttuneet kummallisiksi ja jopa uhkaaviksi:

They [yleisö] have to translate back the strangeness, as a performed disguise of the metonymic, into something they truly recognize, knowing there is no complete translation. Bemused, shocked and inspired, they have to know they are searching for the missing pieces to complete the jigsaw. They also have to know that the pieces will never be found and the puzzle never solved. (Orr 1991, 32.)

Moderni tragikomedial peilaa lopulta mielestäni näyttämökeinoista melkein pätevoimmin nykymaailmaa, jossa ihmiset kokevat välillä olevansa yhtä hukassa kuin hahmot näyttämöllä, eivätkä osaa aina itsekään selittää syitä tekojensa takana. Modernin tragikomedian näyttämöllä tapahtumia, tekoja ja puheita ei tarvitse tai ole tarkoituskaan kokonaan ymmärtää voidakseen tuntea näytelmän koskettavan ja puhuttelevan juuri itseään ja voidakseen ymmärtää jotain tärkeää itsestään ja yhteiskunnastaan, jossa elää.

1.4 Näytelmätekstin sisällä elävä esitys

Näytelmää tutkittaessa on mahdollista tutkia joko nähtyä esitystä, kirjoitettua näytelmätekstiä, kirjoitetun tekstin sisällä elävää esityksen mahdollisuutta tai jotain näiden yhdistelmistä. Näytelmäteksti on kirjallisuutta. Se on näytelmän kirjoitettu versio, jota voidaan tutkia vain sen kirjallisten ansioiden perusteella. Se on jo

itsessään valmis taideteos. Näytelmä on tekstinäkin esitettäväksi kirjoitettu teos, jonka sisällä elää esityksen mahdollisuus, vaikka sitä ei olisi koskaan tarkoitettu fyysisesti esitettävänkään. Esityksen mahdollisuus elää kaikessa näytelmäkirjallisuudessa näytelmätekstin rinnalla ja antaa mahdollisuuden tutkia näytelmää esityksenä, vaikka siitä tehtyä esitystä ei olisi koskaan fyysisesti nähnytään. Tässä tutkielmassa keskitynkin siis tutkimaan juuri tällaista näytelmätekstin sisällä elävää esitystä.

Esitettäväksi kirjoitettu näytelmä on väistämättä kirjoitettu myös ohjattavaksi, ja tutkielmani kohdalla kuvitteellisen näytelmätekstin sisällä elävän esityksen ohjaajana toimin minä itse. Samalla kun lukijana luen näytelmätekstiä, voin katsojana nähdä sen mielessäni valmiina esityksenä. Toimin samalla myös tämän mielessäni tapahtuvan esityksen ohjaajana, sillä mielikuvitukseni täyttää ne aukot, jotka näytelmätekstin ja valmiin esityksen välillä jää täytettäväksi. Puhuessani näytelmästä tai esityksestä tutkielmani puitteissa, tarkoitan siis tätä näytelmätekstissä elävää esityksen mahdollisuutta, jonka sisäinen ohjaajani on täydentänyt valmiiksi. Beckettin tutkinut Enoch Brater toteaaakin, että varsinkin Beckettin myöhäisissä teoksissa tekstiä ja esitystä ei voi millään enää erottaa toisistaan (Brater 1987, 4), ja olen sitä mieltä, että samaa ajattelutapa on totta myös *Endgamen* yhteydessä niin, ettei tekstiä ja esitystä ole tarpeen erottaa toisistaan.

Endgame on hyvin tarkasti esitykseksi kirjoitettu näytelmä kuten Beckettin tuotanto yleisesti, jota kutsutaankin usein valmiiksi ohjatuksi. Näytelmä sisältää hyvin tarkkoja näyttämöohjeita aina hahmojen ulkonäöstä heidän liikkeisiinsä ja puheensa rytmitykseen asti. Beckett-traditiolle uskollinen ohjaaja noudattaa näitä näyttämöohjeita sanatarkasti mitään juurikaan muuttamatta tai lisäämättä, mutta ohjaajan vaikutusta ei voi kokonaan jättää huomiotta. Brater muistuttaa, että koska Beckettin draamallinen teksti jättää kaiken epäolennaisen pois, ja teksti itsessään on ohjekirja tietylle esitykselle, on ohjaajan tehtävänä pitää huoli siitä, että epäolennaisuudet eivät löydä tietään takaisin esitykseen. (Brater 1987, 4.) Sisäinen ohjaajani on ohjannut esityksen hyvin uskollisesti näyttämöohjeita ja näytelmän henkeä noudattaen, mutta tulkintoja on aina väistämättä tehtävä, ja ohjaajalla se oikeus onkin.

1.5. Esimerkkien valitseminen

Teatteri on subjektiiviseen kokemukseen perustuva taidemuoto, jota on vaikea tutkia täydellisen objektiivisesti. Mielestäni täysi objektiivisuus ei teatterintutkimuksessa ole edes tarpeellistakaan, ja olen hyväksynyt sen, että tutkiessani *Endgamea* joudun lopulta turvautumaan omaan subjektiiviseen tulkintaani esityksestä. Teatterin lisäksi myös nauru on vaikea määriteltävä, sillä sekin on sidottu hetkeen tapahtumana, jota on vaikea selittää jälkeenpäin. Naurua herättäneen tapahtuman uudelleen kertominen ei jälkeenpäin välttämättä herätäkään samanlaista reaktiota kuin aikaisemmin. Vitsit kuluvat ja menettävät merkityksensä, ja naurua on hankala toistaa täysin samanlaisena.

Naurusta jää tutkijaa varten alkuperäisen tapahtuman jälkeen jäljelle enää hänen omat tulkintansa siitä. Sen tutkiminen on siis teatterin tavoin lähtökohtaisesti äärimmäisen subjektiivista. En yritä tässä tutkielmassa löytää uutta kattavaa määritelmää naurulle vaan pyrin käyttämään aikaisempien tutkimusten tuloksia sellaisin osin hyödyksi, miten katson ne toimiviksi. Naurun määritelmiä ja tulkintoja tutkittuani joudun kuitenkin lopulta itse esityksen esimerkkejä tarkastellessani tulkitsemaan millaista naurua kulloinkin tarkoitetaan.

Tutkielmani lähtökohdiksi valitsemani esimerkit fyysisestä naurusta ja nauramisesta puhumisesta ovat kohdista, joissa näyttämöohjeissa erikseen mainitaan fyysinen nauraminen tai tekstissä puhutaan nauramisesta. Tässä olen jo joutunut tekemään ensimmäisen rajauksen, sillä kuten Kinnunen huomauttaa, on lukijalla ”oikeus nähdä komiikkaa ja huumoria myös siellä, missä sitä kielletään olevan olemassa” (Kinnunen 1994, 29). Näytelmän maailmassa ohjaajalla on siis tietenkin näytelmätekstin tärkeimpänä lukijana (tai vaihtoehtoisesti ajateltuna näytelmätekstissä elävän esityksen katsojana) oikeus sekä nähdä huumoria ja naurua, että auttaa katsojiakin näkemään huumoria ja kuulemaan naurua myös sellaisissa kohdissa, joissa sitä ei alkuperäisessä tekstissä ole.

Tämän tutkielman puitteissa olen ottanut lukijana, katsojana ja tutkijana siis myös ohjaajan vastuun nauruun liittyvien kohtausten valitsemisessa. Olen suurempaa tulkitsemista välttämättä rajannut Beckett-tradition mukaisesti tutkielmani esimerkit vain

tekstissä mainittuihin fyysisen naurun esimerkkeihin, sekä niihin kohtiin, missä naurusta puhutaan. Näytelmätekstin sisällä elävässä esityksessä nauretaan yhdeksässä eri kohdassa ja puhutaan nauramisesta kahdeksassa. Nauraminen ja siitä keskusteleminen seuraavat kuitenkin usein toisiaan, ja osa esimerkeistä tapahtuu täten myös saman keskustelupätkän aikana.

1.6 Tutkielman rakenne

Ennen kuin voin aloittaa tutkimuskohteenani olevan esityksen analysoimisen, esittelen hieman tutkielmaan vaikuttanutta teoriaa naurun ja koomisuuden takana. Luvussa 2 esittelen ensin naurun lähtökohtia, jonka jälkeen siirryn käsittelemään koomisuutta ja koomisen tekemistä. Päätän luvun naurun yhteiskunnallisen ja sosiaalisen merkityksen pohdintaan.

Luvussa 3 keskityn näytelmästä löytyvien esimerkkien avulla tutkimaan aidolta vaikuttavien naurujen merkityksiä. Koska on hieman kyseenalaista, onko yksikään näytelmässä esiintyvä nauru todella aito tai spontaani, kutsun luvussa 3 käsiteltäviä nauruja aidolta vaikuttaviksi nauruiksi, sillä ne tuntuvat ainakin pikaisella tarkastelulla olevan aitoja ja spontaaneja. Ne eroavat sävyiltään huomattavasti luvussa 4 käsiteltävistä pakotetuista tekonauruista, vaikka ne olisivatkin jossain määrin yhtä suunniteltuja ja pakotettuja. Olen jakanut luvussa 3 käsiteltävät esimerkit itseksseen tapahtuvaan nauruun, toisen seurassa tapahtuvaan nauruun, toiseen kohdistuvaan nauruun ja kahden hahmon yhteiseen nauruun.

Luku 4 sisältää vastaavasti pakotetun eli tekonaurun esimerkkejä. Naggin kertoma räätälivitsi on oikeastaan ainoa esimerkki näytelmässä toteutuvasta tekonaurusta, mutta käsittelen samassa luvussa myös esimerkkejä siitä kun Hamm ja Clov kysyvät toisiltaan pitäisikö heidän nauraa. Jos Hammin ja Clovin kysymysten seurauksena tulisi nimittäin naurua, se ei olisi spontaania vaan jossain määrin pakotettua. Luvussa 5 käsittelen naurusta puhumista tarkemmin keskittyen ensin esimerkkeihin siitä, kun hahmot miettivät mikä on hauskaa, ja jatkaen lopuksi esimerkeistä, joissa puhutaan siitä, miksi ei saisi tai pitäisi nauraa. Lopuksi vedän luvussa 6 tutkielmani tulokset

yhteen, käsittelen vastauksia tutkimuskysymyksiini, ja pohdin lyhyesti mihin suuntaan tutkimusta olisi hyvä tulevaisuudessa jatkaa.

2 NAURUN LÄHTÖKOHDAT

2.1 Naurun määrittelemisen

Naurun määrittelemisessä lähdän liikkeelle Henri Bergsonin ajatuksista naurusta, sillä Bergsonin havainnot ovat innoittaneet häntä seuranneita naurun tutkijoita jatkamaan hänen viitoittamaansa tietä, ja hänen perusväittämänsä ovat yhä suurilta osin erittäin relevantteja. Kinnusen tulkinnan mukaan ”Bergson tarkoittaa naurulla kaikkea koomista ja koomiseen suinkin liittyvää, huumoria ja ironisia vivahteita myöten. Ja nauru on molempien, koomisen ja huumorin synonyymi” (Kinnunen 1994, 42). Bergsonille nauru ei siis välttämättä tarkoita fyysistä toimintaa, vaan nauru voi myös toteutua metaforisena, johon pelkkä koomisen tunnistus jo riittää. Kinnusen termi ’metaforinen nauru’ on mielestäni erittäin osuva kuvailu koomisuuden tunnistamiselle, sillä on tilanteita, joissa ei naura, vaikka tunnistaisikin tilanteen hauskuuden. Tässä tutkielmassa käsittelen kuitenkin vain ulospäin näkyvää, helpommin tunnistettavaa fyysistä naurua.

Fyysinen nauru ei Kinnusen huomion mukaan liity välttämättä komiikkaan millään tavoin, muun muassa sen sosiaalisen funktion vuoksi. Nauru kuuluu normaaliin ihmisten väliseen kanssakäymiseen, eikä sen aikaansaamiseksi tarvita välttämättä komiikkaa, kuten naurava illallisseurue tai toisilleen hymyilevät ja naureskelevat valtionpäämiehet osoittavat. Nauru toimii usein vain yhtenä vuorovaikutuskeinona muiden ohella. On siis naurua ilman komiikkaa ja myös komiikkaa ilman mitään naurua. Tahattomalla ja tahallisella naurulla on myös eronsa. Tahallinen nauru on johonkin tiettyyn päämäärään suuntautunut tarkoituksellinen teko, kun taas tahaton nauru on reaktio lähes mihin tahansa, myös sopimattomiin tilanteisiin. (Kinnunen 1994, 33–40.) Tahaton ja tahallinen nauru eivät ole kumpikaan sidoksissa koomiseen, sillä molemmat voivat esiintyä sekä koomisen yhteydessä että ilman sitä.

Fyysinen nauru voi myös olla reaktio johonkin huumorista ja koomisesta täysin riippumattomaan tekijään tai esimerkiksi toisen ihmisen nauruun. Nauru on joissain tilanteissa myös tarttuvaa: ”The ability of laughter to elicit contagious laughter raises the intriguing possibility that humans have an auditory *laugh-detector* – a neural

circuit in our brain that responds exclusively to laughter.” (Provine 2000, 149.) Naurun tarttuvuuden voikin huomata samassa seurueessa leviävän naurun lisäksi esimerkiksi teatterin yleisössä, jossa voikin todeta suuremman yleisön aiheuttavan suurimmat naurut, kun nauru ”tarttuu” katsojasta toiseen (Bergson 1994, 10–11).

Tarttuva nauru ei kuitenkaan aina liity sellaisiin tilanteisiin, joissa se on sopivaa, ja tämän onkin voinut huomata kuka tahansa, joka kiusallisessa tilanteessa ei ole voinut lopettaa nauramista huomattaessaan jonkun yleensä itselleen läheisen ihmisen nauravan tai pidättävän nauruaan. Tällaisia tilanteita voi olla mm. koulutunnilla, luennolla, illallispöydässä tai jopa hautajaisissa. Naurua tieteellisesti tutkinut Robert r. Provine kertoo myös suurista hysteerisistä nauruepidemioista, jotka levisivät Afrikassa 1960-luvulla kylistä toisiin useiden vuosien ajan lamauttaen useiden koulujen toiminnan pitkiksi kausiksi kunnes henkilöistä toisiin levinnyt tieteellisesti selittämätön nauru saatiin loppumaan (Provine 2000, 131, 130–137). Nauruun liittyy useita selittämättömiä, jopa pelottaviakin elementtejä useiden naurua aiheuttavien myrkytystilojen ja jopa tappavien sairauksien lisäksi (Provine 2000, 153–187).

Naurun syitä ja merkityksiä on tutkinut myös lääkärin vastaanotolla tapahtuvasta naurusta kiinnostunut Markku Haakana, jonka mukaan nauru on ”vuorovaikutuskeino, jolla puheeseen liitetään erilaisia tunteita ja asenteita” (Haakana 2001 136). Haakana huomioi, että vaikka nauru on keskustelututkimuksissa usein tulkittu niin, että se on aina kutsuvaa, ja että siihen on tarkoitus vastata naurulla, näin ei kuitenkaan aina ole. Naurulla on muitakin tehtäviä, eikä se ei aina edes liity huumoriin tai hauskuuteen.

Yksi Haakanan mainitsemista huumorittomista naurun käytöistä liittyy epämukaviin ja kiusallisiin tilanteisiin. Arkaluontoisiin asioihin liittyvä nauru onkin puhujalle varsin tavallinen tapa ilmaista sekä tunnistavansa oman vikansa, että sen että asia kaipaisi muutosta. Tällaiseen nauruun ei yleisesti odoteta vastausta. Nauru on kätevä työkalu myös sellaisissa tilanteissa, joissa haluaa ilmaista kohteliaasti olevansa jostain asiasta eri mieltä. Negatiiviset kommentit ja kritiikit voi kuitata naurulla, jolloin osoittaa ettei ota toisen sanomisia liian vakavasti. (Haakana 2001 136–138, 147, 150, 154.) Vaikka nauru tällaisessa tilanteessa osoittaakin erimielisyyttä, on se kuitenkin lievempää, kuin jos suoraan sanoisi, ettei ole toisen kanssa samaa mieltä asiasta.

Kaikella lääketieteellisistä häiriöistä riippumattomalla naurulla on Kinnusen mukaan helposti tunnistettava objekti. Naurun objekti on tietyssä määrin psyykkinen (henkinen), kuten Kinnusen esimerkki osoittaa. Hassulta näyttävä kävely naurattaa niin kauan, kunnes kohdalle päästyä huomaa kävelijän invalidiksi. ”Nauru lakkaa kun psyykkinen kokonaisuus jäsentyy uudelleen” (Kinnunen 1994, 46–47). Mikäli hassulle kävelylle tai kompastuvalle henkilölle naurava katsoja ryhtyisi jo ennen nauramistaan miettimään mahdollisia kivuliaitakin syitä omituiselle kävelylle, tai vaarallisia seuraamuksia kompastumiselle, hän olisi luultavasti tuntenut sääliä ja empatiaa kävelijää kohtaan, eikä olisi koskaan nauranut tälle. Bergsonin tärkeän huomion mukaan ihmisen täytyy sääliä herättävälle henkilölle nauraakseen nimittäin sivuuttaa hetkeksi säälin tunteensa, jotta tilanteen komiikka pääsisi valloilleen. Nauru vaatii siis tietynlaista välinpitämättömyyttä ja hetkellistä tunteettomuutta toteutuakseen. (Bergson 1994, 9.) Buckley muistuttaa lisäksi siitä, että vain korjattavissa olevat koomiset viat ja puutteet saavat aikaan yleisesti hyväksyttävää naurua (Buckley 2003, 14). Kaikki kummallinen toiminta ei ole hauskaa, varsinkaan jos sen objekti aiheuttaa sääliä.

Kinnunen huomauttaa, että on tärkeää osata erottaa kysymykset ”Mitä naurat?” ja ”Miksi naurat?” toisistaan, sillä kun ensimmäinen kysymys antaa vastaukseen naurun objektin, on jälkimmäisen vastauksena puolestaan naurun perustelu, joka on erillinen asia. Nauru ei siis kohdistu koskaan pelkkään ulkoiseen ominaisuuteen (esim. habitus, ele, ilme, käyttäytyminen, pukeutuminen), vaan havaintoon siitä, mihin yhteyteen tämä naurun objekti kuuluu, eli naurun perusteluun. Pelkkä pukeutuminen ei esimerkiksi Kinnusen mukaan voi olla koomista, mutta kun pukeutumisen tunnistaa kontekstiin sopimattomaksi, se naurattaa. (Kinnunen 1994, 47–51.) Naurua ulkopuolelta seuraavan havainnoitsijan on usein huomattavasti helpompi tunnistaa naurun objekti kuin sen perustelu, joka saattaa olla niin henkilökohtainen, etteivät muut ymmärrä sitä ilman erillistä selitystä.

Bergson kohdistaa naurun yleisimmäksi perusteluksi inhimillisen hajamielisyyden ja siitä usein seuraavan inhimillisen mekaanistumisen (Bergson 1994, 18). Kinnusen esimerkin avonaiset housunnapit naurattavat Bergsonia lainatakseni juuri tämän inhimillisen hajamielisyyden johdosta; pukeutuja on itse vastuussa nappiensa aukinaisuudesta, jolloin hänen huolimattomuutensa on koomista. Molemmat

teoreetikot ovat kuitenkin edelleen samaa mieltä siitä, että hajamielisyys on hauskaa vain silloin kun ihminen on vastuussa itsestään, ei esimerkiksi silloin kun pukeutujana on henkilö, joka ei syystä tai toisesta ole vastuussa tekemisistään. (Kinnunen 1994, 47.) Vain huolimattomuus on Bergsonin mukaan hauskaa, ei syyntakeettomuus.

2.2 Koomisen määritteleminen

Kinnusen mukaan koomisuuteen ja hauskuuteen ei oikeastaan voi muodostaa kaiken kattavaa määritelmää (Kinnunen 1994, 11–12). Bergson selittää tarkan määrittelyn vaikeuden johtuvan koomisen elävästä luonteesta ja alituisesta muutoksesta, joka siihen liittyy. (Bergson 1994, 7-8.) Kinnusen mukaan ei ole ollenkaan tuottavaa kysyä mitä koominen ja huumori on, vaan ennemminkin miten jostakin tehdään koominen, millaista tekemistä se on, miten tyyli liittyy siihen ja onko kuulijalla siihen osuutta. (Kinnunen 1994, 14.) Kaikki Bergsonin ja Kinnusen esittämät koomisuuden määritelmät ja perusväittämät ovat kuitenkin tutkijoiden itsensäkin mukaan lähtökohtaisesti puutteellisia ja vain suuntaa antavia.

Bergson ja Kinnunen käsittelevät komiikkaa erilaisista peruslähtökohdista. Bergson lähtee liikkeelle kolmesta koomisuuden mahdollistavasta peruselementistä. Koominen on aina inhimillistä, se vaatii toteutuakseen tunteiden hetkittäistä vaimentamista ja sillä on aina sosiaalinen merkitys. Näistä kolmesta peruselementistä koomisen sosiaalinen merkitys on Bergsonille tärkein. Toteutuakseen nauru vaatii eräänlaista rikoskumppanuutta ja älyjen yhteyttä muiden naurajien, todellisten tai kuvitteellisten, kanssa. (Bergson 1965, 8-12.) Kinnunen myötäilee Bergsonin ajatusta koomisen inhimillisyydestä ja tarkentaa ajatuksen komiikan lähtökohdasta seuraaviin peruslauseisiin:

1. mikään inhimillinen toiminta, teko, tapahtuma, prosessi, ominaisuus ei sinänsä ole koominen (vaan neutraali),
2. kaikki ihmisen toiminnat ja ominaisuudet voidaan tehdä koomisiksi. (Kinnunen 1994, 24.)
3. ei ole rajaa niillä keinoilla, tavoilla, menetelmillä, joilla jokin prosessi tehdään koomiseksi (Kinnunen 1994, 29).

Kinnusen peruslauseiden tärkeimmäksi elementiksi nousee siis tekeminen; koominen on jotain, mitä tehdään sellaisesta, joka ei aikaisemmin ollut koominen. Tekemisen

takana on tietysti aina myös tekijä. (Kinnunen 1994, 24.) Asiat eivät siis ole itsenään hauskoja, vaan joku tekee ne hauskoiksi.¹

Bergsonin määrittelemä naurun perustelu selittää hänen tulkintansa mukaan hyvin pitkälle kaikkia koomisuuden muotoja. Tämä komiikan perussääntö liittyy aiemmin jo mainittuun inhimillisen mekaanisuuteen, ja helpoin tapa lähteä selittämään sitä, on lähteä liikkeelle Bergsonin esittämästä esimerkistä, tahattomasta kaatumisesta. Tahattomassa kaatumisessa naurattaa liikkeen mekaaninen joustamattomuus, se miten ruumis jatkaa liikettä vaikka ulkoisessa olosuhteessa on tapahtunut radikaali muutos, johon ruumiin olisi pitänyt sopeutua. Tämä ulkoapäin tuleva koomisen aiheuttava elementti korostuu hajamielisessä ja huolimattomassa hahmossa, jonka onkin jo todettu olevan yksi koomikoiden useimmiten käyttämistä hahmoista.

Bergson kiteyttää hajamielisyyden koomisuuden seuraavasti: ”kun jokin tietty koominen ilmiö johtuu jostakin tietystä syystä, ilmiö vaikuttaa meistä sitä koomisemmalta, mitä luonnollisempi syy se on” (Bergson 1994, 15). Bergson antaa tästä esimerkkinä kaivon putoavan miehen. On koomisempaa jos mies putoaa kaivon katsoessaan tähteä, kuin jos hän putoaa kaivon katsoessaan vain yksinkertaisesti muualle. Kun hajamielisyydellä on selkeä syy, sen aiheuttama koominen seurauskin on hauskempi. (Bergson 1994, 13–15.)

Koomiset heikkoudet eroavat traagisista heikkouksista Bergsonin mukaan siinä, että komediallinen pahe ohjailee henkilöä kuin marionettia. Kaikki mitä henkilö tekee, palautuu lopulta tähän tiettyyn heikkouteen, joka saa henkilön myös näyttämään koomiselta. Heikkouden käsissä marionettina rimpuileva hahmo näyttää koomiselta hänen rimpuiluunsa liittyvän mekaanisuuden takia, joka muistuttaa puolestaan hajamielisyyden aiheuttamaa mekaanista toimintaa. Bergsonin mukaan hahmon koomisuus on pitkälle suhteutettu hänen omaan itseensä kohdistuvaan tietämättömyyteen ja tiedostamattomuuteen. (Bergson 1994, 17–19.) Jos hahmo ei tunnista omaa koomista vikaansa, on se huomattavasti hauskempi, kuin jos hahmo kieltäytyy tekemästä vialleen mitään. Tällöin viasta tuleekin traaginen eikä koominen.

1 Koomisen tekemisestä lisää luvussa 2.3

Bergsonin muodostama komiikan perusväittämänä on siis mekaanisen yhdistyminen inhimilliseen perustavanlaatuisen hajamielisuuden seurauksena. Bergson tähdentää, että vaikka kaikki koomisuus ei ole suoraan johdettavissa tähän inhimillisen mekaanistuttamiseen, se on silti lähes kaiken koomisen selityksenä vähintään välillisesti. Moni koomisuuden muoto selittyy hänen mukaansa nimittäin lopulta sen kautta, että tapahtuma on koominen vain sen vuoksi, että se muistuttaa jostain toisesta koomisuuden muodosta. Tämä toinen koomisuuden muoto naurattaa taas puolestaan vain suhteessa alussa määriteltyyn perusväittämään. (Bergson 1994, 54.)

Bergsonin perusväittäjä on hyvin siisti tapa pyrkiä jäsentämään koomisen monimutkaista maailmaa, mutta vaikka se on kiistämättä vähintäänkin hyvin lähellä totuutta, Kinnunen kritisoi näkemystä sen ilmiselvistä kapeudesta (Kinnunen 1994, 42). Koen Bergsonin perusväittämän mielenkiintoiseksi ja käyttökelpoiseksi, mutta suhtaudun siihen samalla tietyllä varauksella, sillä en usko sen pätevän aivan kaikissa tilanteissa.

2.3 Koomisen tekeminen

Kinnusen koomisen tekemiseen kuuluu niin katsominen ja kuunteleminen kuin ”jonakin näkeminen” ja ”joksikin käsittäminenkin” (Kinnunen 1994, 70). Komiikkaa voi tehdä siis myös ymmärtämällä kuulemansa väärällä tavalla ja reagoimalla siihen naurulla. Kinnunen tähdentää että komiikkaa tehdään tahallisesti ja kun puhutaan komiikasta ja komediasta, ”puhutaan tekijästä ja hänen tekemisestään” (Kinnunen 1994, 72). Tekeminen on sanana yleinen, ja sopii siksi koomisuuden yhteyteen, joka on myös luonteeltaan yleistä; koskaan ei voi tietää mitä välineitä koomisuuden tekemiseen tarvitaan. Tekeminen sisältää myös spontaaniutta, luovuutta ja joskus jopa lievää tahattomuutta, vaikka yleensä tekemiseen sisältyykin tarkoitus.

On ilmeistä, että koomisen tekeminen sopii hyvin tekemisen yleiseen luonteeseen. Tekemiseen terminä liittyy kuitenkin komiikan suhteen hieman harhaanjohtava puoli, sillä vaikka yleisesti ottaen ”se mikä voidaan tehdä, on pakosta myönnettävä

olemassa olevaksi”, näin ei kuitenkaan ole koomisen kohdalla. Jos joku kieltäytyy näkemästä jossain tietyssä tilanteessa komiikkaa, ei tilanne yksinkertaisesti ole hänelle koominen. (Kinnunen 1994, 72–73.) Koominen ei ole absoluuttista. Tekemisen yleiseen luonteeseen kuuluu myös se, että itse tekeminen sisältyy väistämättä lopputulokseen. Sama pätee myös komiikassa, sillä kuten Kinnunen huomioi, lopputulos (päämäärä) kuuluu tärkeänä osana koomiseen kokonaisuuteen, eikä tekemistä voi erottaa lopputuloksesta. (Kinnunen 1994, 75–76).

Kinnunen muistuttaa, että jotta jokin ele, ilme tai lausahdus synnyttäisi komiikkaa, sen täytyy olla tuttu niin komiikan tekijälle kuin sen vastaanottajallekin. Komiikkaa tehdään aina jollekulle, ja mikäli samat kulttuuriset merkitykset eivät ole molempien tiedossa, komiikkaa ei ymmärretä eikä sitä näin ollen synny. Mitä paremmin tuntee kulttuurin laajan merkitysverkon, ja mitä monimutkaisemmat kontekstit tekijällä on hallussa, sitä pienemmällä tekemisellä saa tuotettua komiikkaa. ”Runsauden laki on riippuvainen niukkuuden laista” myös komiikassa; toisin sanoen mitä pienemmällä pystyy komiikkaa tekemään ja saa vastaanottajan nauramaan, ”sitä suuremmat mahdollisuudet ovat vaihteluun ja sitä laiveammat alueet ovat käytössä.” (Kinnunen 1994, 83–84.) Tämän takia samasta kulttuurista olevat nauravat samankaltaisille vitseille, jotka voivat olla toisen kulttuurin edustajalle puolestaan täysin käsittämättömiä.

Koomisen tekeminen on Kinnusen mukaan aina fyysistä tekemistä. Fyysinen kuuluu erottamatta koomiseen, mutta pelkkä fyysinen ei ole koomista. Joku voidaan saattaa koomiseen valoon fyysisen suorituksen, eleen, ilmeen, äänen, liikkeen tai muun fyysisen toiminnon avulla. (Kinnunen 1994, 77.) Myös nauru on yksi fyysisistä koomisen tekemisen tärkeistä välineistä, sillä nauramalla ilmaistaan se, että jokin asia nähdään tai ymmärretään koomisena. Naurun jälkeen muillakin on mahdollisuus nähdä asian koomisuus, ja sillä tavalla nauru myös osallistuu koomisen tekemiseen. Olen sitä mieltä, että nauru voi tehdä asioista koomisia myös ilman edellä mainittua monimutkaista mekanismia. Koska naurun ei tarvitse liittyä koomiseen, voi jollekin sellaiselle nauraa, mikä ei ole vielä koomista. Nauru voi tällöin tehdä kyseisestä asiasta koomisen myös ilman, että muut yhtyisivät myöhemmin nauruun. Tavallisesta asiasta voi siis saada koomisen jo pelkästään nauramalla sille, sillä vaikka koominen ja nauru kulkevat usein rinnakkain, ei niiden järjestyksellä ole niin suurta merkitystä.

Koominen tekeminen on Kinnusen mukaan yleensä vähintään kaksinkertaista: ”kävellä ja heiluttaa keppiä, tervehtiä ja raapaista jalkaa...” Teko on tällöin koomista toisen päällekkäisen teon ansiosta. Yksi teko riittää koomisen tilanteen luomiseen vain sopivassa kontekstissa, joka on hyvin herkkä. Koomisen tekemisen ei aina tarvitse olla suurta, ja itse asiassa pienimmällä mahdollisella tekemisellä saadaan usein suurempi koominen vaikutus kuin väkisin yritetyllä suurella tekemisellä. Koomisuuden minimiä ei pysty määrittämään, vaikka tiedetäänkin, että toisinaan pelkkä olemus saattaa riittää koomisen tekemiseksi. Kerran nähtyjä koomisia tekoja voi myös toistaa naurun aikaan saamiseksi; on siis erikseen olemassa komiikan tekemisen keinoja ja komiikkaa. (Kinnunen 1994, 76–80.)

Kinnunen tunnistaa useita erilaisia keinoja tehdä komiikkaa. Se, että niiden avulla on joskus onnistuttu luomaan komiikkaa, ei kuitenkaan takaa, että koomisuus syntyy uudelleen niitä tarkasti seuraamalla. Komiikan keinoina Kinnunen mainitsee mm. teoksen nimen ja sen aiheuttamat mielikuvat tarinassa ja henkilöiden nimet ja nimittelyt. Yhtenä keinona voidaan jollekin henkilölle antaa jokin erityisen näkyväksi tehty tuntomerkki tai ominaisuus, tai yksinkertaisesti painottaa jotain tiettyä fyysistä ominaisuutta. Yksi komiikan tekemisen keino on myös muuttaa jonkin olemassa olevan asian, tapahtuman tai toiminnon merkitystä jollain erityisellä tavalla. Tätä keinoa käytetään erityisesti parodioiden yhteydessä. Tyylin muutoksilla, ja etenkin yllättävillä sellaisilla, saa myös aikaan koomisuutta. (Kinnunen 1994, 86–89.)

Bergson nimeää myös joitain komiikan tekemisen keinoja, jotka ovat osin hieman abstraktimpia kuin Kinnusen. Ensimmäinen keino lähtee liikkeelle siitä, että on aina koomista kun henkilö vaikuttaa esineeltä, tavaralta tai asialta. Mitä enemmän henkilön ruumis muistuttaa esimerkiksi konetta, sitä naurettavampia tai koomisempia ovat hänen asenteensa, eleensä ja liikkeensä. Tällöin liikkeiden koomisuus riippuu siitä selkeydestä ja hienovaraisuudesta, jolla mielikuvat koneesta ja ihmisestä saadaan sulautettua samaan henkilöön. (Bergson 1994, 29, 49.) Toinen Bergsonin mainitsema keino on yleisesti luonnollisen vaihtaminen keinotekoiseen. Tämän keinon avulla mm. vaatteet saadaan vaikuttamaan koomisilta sijoittamalla ne väärään aikakauteen tai kontekstiin. Luonnollinen pukeutuminen on vaihdettu keinotekoiseen ”valeasuun”, joka aiheuttaa sen, että sekä vaatteiden pitäjä että itse

vaatteet inhimillisen käsittelyn ansiosta tuottavat komiikkaa. (Bergson 1994, 35–36, 43.) Molemmat Bergsonin keinoista pohjautuvat luonnollisen mekaanisen puolen koomisuuteen.

Tärkeänä koomisuuden keinona Bergson mainitsee myös klassisen toiston, sillä oikean elämän ei tulisi hänen mukaansa koskaan toistaa itseään. Sanojen, lauseiden, tekojen ja kokonaisten kohtauksien toisto sekä osien systemaattinen päinvastaiseksi kääntäminen toiston yhteydessä ovat koomisia, sillä ne muistuttavat mekanismeista inhimillisen takana. (Bergson 1994, 32–34.) Bergsonin mainitsema toiston mahdottomuus oikeassa elämässä on kuitenkin hankala ymmärtää, sillä luontohan toistaa itseään jatkuvasti jo elämän kiertokulusta lähtien. Tunnistan itsekkin toiston erittäin vahvana koomisen tekemisen keinona, mutta en ole vakuuttunut siitä, että toiston koomisuus voidaan perustella Bergsonin perusväittämän avulla.

Yksi huumorin ja koomisen tekemisen suurista hankaluuksista on sen kiistaton jakautuminen hyvään ja huonoon huumoriin ja komiikkaan. Huono koomikkokin on kuitenkin koomikko, sillä jos ei yhtään osaa, ei voida edes olettaa lopputuloksen olevan hyvää. Hyvän komiikan tekemiseltä vaaditaan niin osaamista, makua kuin tyyliäkin. Tyyli ja komiikan hyvyys tai huonous ei kuitenkaan aina välttämättä liity toisiinsa, sillä huonokin vitsi saattaa olla 'tyylipuhdas'. Oma kategoriansa on vielä tarkoituksellisella huonolla huumorilla. Kinnunen erottelee myös huonon komiikan huonosta huumorista. Mikäli ei yritä tehdä komiikkaa, ei voida puhua huonosta huumorista; epäonnistunut tragedia, jota pidetään koomisena, ei ole huonoa huumoria tai edes huumoria ylipäätään, mutta se ei myöskään ole hyvää komiikkaa. Vain silloin voidaan puhua huonosta huumorista, kun komiikkaa yritetään luoda tarkoituksella. (Kinnunen 1994, 90–92, 95.)

2.4 Naurun sosiaalinen merkitys

Nauru vaatii merkityksen saadakseen objektin lisäksi myös toisen henkilön, jonka kanssa nauraja jakaa yhteisen perustelun naurulleen (Kinnunen 1994, 58). Nauru on lähtökohtaisesti sosiaalista (Bergson 1994, 10), yhteisöllistä. Naurun sosiaalisen

luonteen takia yhteisö myös säätelee sitä ja määrää milloin ja missä tilanteissa saa nauraa. (Kinnunen 1994, 58). Naurulla on yhteisölle tärkeä merkitys, eikä yhteisössä saa nauraa vapaasti, sillä nauru paljastaa paitsi naurajan ajatuksista, myös kohteeksi joutuneesta ihmisestä paljon, viimeistään hänen reaktionsa perusteella. Luvattomat poikkeukset tietyistä säännöistä voivat johtaa ulkopuolisen silmissä koomisiin tilanteisiin, mutta samalla saattaa naurajan tai naurettavaksi joutuvan yhteisön sisällä hankaluuksiin. Komiikan onnistuminen yhteisön sisällä vaatii että tekijän, kuulijan ja kohteen välillä on jonkinlainen relevantti suhde ja he kuuluvat samaan "vertaisyhteisöön". (Kinnunen 1994, 59–62.)

Vertaisyhteisö on määriteltävä jokaisen tilanteen kohdalla erikseen, sillä vertaisuus riippuu monesta eri seikasta. (Kinnunen 1994, 62.) "Koominen voi olla ja koomiseksi voi tulla vain sellainen, joka on yhteisön sisällä, relevantissa yhteisössä" (Kinnunen 1994, 80). Relevantiksi yhteisöksi voi lukea sellaisen, jossa joko nauraja ja kohde, nauraja ja kuulija tai kohde ja kuulija ovat samalla sosiaalis-älyllisellä tasolla. Yhteisöstä riippuu myös usein se, pahastuuko kohde häneen kohdistuvasta huumorista. Kinnunen antaa esimerkin jossa hänen huopahattuaan naureskelleiden lasten pilkka sai hänet vain hilpeäksi, mutta jos nauramassa olisi ollut maisteri tai lisensiaatti, hän olisi luultavasti loukkaantunut. Mikäli henkilö osaa asettua naurajien yläpuolelle, heidän naurunsa ei satuta. Kohteen pahastumista ja kiusaantumista säätelee myös se, kuinka monta naurun merkitystä koskevaa kysymystä jää vastaamatta. Mitä enemmän tulkinnanvaraisuutta jää, sitä suurempi on yleensä kiusaantuneisuuskin. (Kinnunen 1994, 60–64.) Jos ei ole varma siitä mille toinen nauraa, voi mielessään kuvitella naurun perustelun todellisuutta paljon pahemmaksi ja pahastua aivan suotta.

Bergsonille naurun sosiaalinen merkitys on sen tärkein tehtävä. Hänen mukaansa on mahdotonta nauraa täysin yksin, sillä koomista ei pysty arvostamaan jos tuntee olevansa aivan yksin. Nauru tarvitsee kaiun, yhteyden toisiin todellisiin tai kuvitteellisiin naurajiin voidakseen toteutua. (Bergson 1994, 10). Nauru ei kuitenkaan ole pelkkä iloinen huvitus, vaan sillä on Bergsonin mukaan tärkeä yhteisöllinen merkitys ja vaikutus. Hänen mukaansa "komiikka ilmaisee ennen kaikkea henkilön erityisen sopeutumattomuuden yhteiskuntaan" (Bergson 1994, 105–106) ja naurun merkitys onkin tällöin nöyryytyksen rangaistuksen uhalla muokata yksilöt takaisin

yhteiskuntaan sopiviksi. Nauru on aina hieman nöyryyttävää kohteelleen, joten naurettavaksi joutumisen uhka toimii hyvänä rangaistuksena yksilön yhteiskunnasta eristäytymisestä tai siihen sopeutumattomuudesta. (Bergson 1994, 107.) Naurun nöyryyttävää vaikutusta voi kuitenkin käyttää myös hyödykseen esimerkiksi stand-up komiikassa, jossa koomikko voi tehdä pilaa itsestään antaen yleisölle luvan nauraa itselleen. Tällöin nöyryyttävä vaikutus on kuitenkin koomikon omassa hallinnassa, eikä siksi haittaa koomikkoa itseään, toisin kuin tilanteissa, joissa naurun kohde ei ole tarkoituksella tehnyt itseään naurun alaiseksi.

Jännitteisyys ja joustavuus ovat Bergsonin määritelmän mukaan kaksi elämän tärkeää toisiaan tasoittavaa voimaa. Yhteiskunta vaatii jokaiselta tiettyä joustavuutta, jolla kohdata elämän yllättäviä tilanteita ja mukautua niihin. Joustavuuden puute (luonteen, mielen tai ruumiin) aiheuttaa yhteiskunnassa epäluuloa, sillä se viittaa haluun olla sopeutumatta yhteiskuntaan ja on täten vaarallista. Yhteiskunnalla ei ole useita välineitä epäluulonsa käsittelemiseen, sillä epäluulon aiheuttajana ei ole varsinaisesti uhkaus vaan ennemminkin ele. Eleeseen vastataan toisella, ja tällaisena yhteiskunnallisena eleenä toimii usein nauru. (Bergson 1994, 20–21.)

Nauru tukahduttaa poikkeavuuksia, sillä se herättää pelkoa. ”Naurun alkuperä ei siis ole puhtaasti esteettinen, koska se tavoittelee tiedostamattomasti (monissa erityistapauksissa myös moraalittomasti) yleisen hyvän hyödyllistä päämäärää” (Bergson 1994, 21). Luonteen, mielen ja ruumiin jäykkyys on siis komiikkaa ja sen parannuskeinona toimii nauru, jonka tarkoituksena on tehdä yhteiskunnan jäsenistä taas mahdollisimman joustavia ja sosiaalisia. (Bergson 1994, 20–22.) Naurun antaman rangaistuksen kärsittyään yksilö pääsee takaisin yhteisön jäseneksi korjaamalla koomisen vikansa.

Nauru alleviivaa hajamielisyyttä ihmisissä ja tapahtumissa ja havahduttaa koomisia virheitä tekevät hereille huolimattomuudestaan (Bergson 1994, 71). Kadulla kompastuva kävelijä saattaa naurahtaa omalle kömpelyydelleen mikäli huomaa ympärillä olevien ihmisten seuraavan häntä. Hän naurahtaessaan osoittaa tunnustaneensa oman hajamielisyytensä kykenemättömyydessään mukautua tilanteeseen sen vaatimalla tavalla. Hän naurahtaessaan myös vahvistaa omaa yhteisöön kuulumisen tunnettaan, sillä hän näin osoittaa tunnustaneensa oman

jäykkyytensä ja joustamattomuutensa sellaisena vikana, joka pitää korjata, ja jonka hän myös pystyy korjaamaan.

Bergson näkee komedian oivallisena keinona vääränlaisten taipumusten korjaamiseen, sillä se tavoittaa yleisen luonteensa avulla mahdollisimman monta katsojaa (Bergson 1994, 134). Komediathan eivät siis tätä ajatusta mukaillen oikeastaan olekaan millään lailla hyvänluontoisia ja hilpeitä, sillä komedioiden aiheuttavan naurun tehtävänä on usein nöyryyttää tai ainakin aiheuttaa nöyryytyksen pelkoa. Niissä naurun tarkoituksena on sama yhteiskunnallisen suuremman hyvän tavoittelu. Naurun tehtävänä on korjata sen kohteiden väärät taipumukset, ajattelutavat tai käytökset yhteiskunnalle sopivampaan muotoon. Tämän tarkoituksen saavuttaakseen naurun on aiheutettava kohteelleen tuskallinen olo, sillä kerran naurettavaksi joutunut ei halua enää joutua samaan tilanteeseen toiste. ”Nauru ei tekisi tehtäväänsä, jos se tarjoaisi myötätuntoa ja hyvyttä” (Bergson 1994, 153). Kun komedian katsoja nauraa lavan tapahtumille hän samalla oppii niistä sen, miten naurettavaksi joutumista voi välttää. Hänen pitää vain pitää huoli, ettei toimi samalla tavalla kuin komedian hahmot.

Naurun ei ole tarkoitus olla oikeudenmukaista tai edes hyväntahtoista. Mikäli ihmisille ei Bergsonin mukaan olisi niin luontaisen helppoa sulkea tunteet hetkeksi pois, ja mikäli tämä luontainen pieni pahantahtoisuuden ja ilkeyden piirre meistä puuttuisi, niin naurua ei olisi, sillä eihän empaattinen ihminen halua aiheuttaa toiselle nöyryytystä ja tuskaa. (Bergson 1994, 152–155.) Bergsonin mukaan on harhaluulo siis ajatella, että nauru olisi pelkästään hyvää. Se sisältää pienen välttämättömän annoksen ilkeyttä, meidän omaksi parhaaksemme.

Naurun tehtävä on Buckleynkin mukaan korjata ihmisten vääristyneitä moraalikäsitteitä sekä muita heidän tekemiään virheitä takaisin ihanteellisen yhteiskunnan mukaisiksi. Buckley muistuttaa, että naurulla on aina syy ja sosiaalinen merkitys. Nauru fyysisenä tekona määrittää mikä on naurettavaa välittämällä naurun kohteelle tiedon siitä, että hänellä on naurettava vika. Kun naurettava vika osoitetaan naurun kohteelle naurulla, on hänellä mahdollisuus korjata se ja lakata olemasta naurettava. (Buckley 2003, 10–13.) Naurun sosiaalinen merkitys selittää Buckleyn mukaan myös sen, miksi ihmisillä on luontainen halu jakaa heille tapahtuneet

hauskat asiat ja heidän kuulemansa hauskat vitsit useamman ihmisen kesken: vitsiä kertoessaan he tulevat levittäneeksi eteenpäin tietoa siitä, miten ihmisen tulee elää. (Buckley 2003, 18–19.)

Buckley kiteyttää Bergsonin ajatuksen huumorin sosiaalisesta merkityksestä normatiivisessa ylemmyysteoriassaan², jonka mukaan nauru paljastaa todellisen ylemmyyden niin, että naurun kohde on tosiasiasa alempiarvoinen naurajaan nähden. Buckley tiedostaa normatiivisen ylemmyysteorian uskottavuusongelman, sillä nauraja voi olla alempiarvoinen raakalainen tai suorastaan paha, jolloin normatiivinen ylemmyysteoria ei sellaisenaan päde. Buckley pitää kuitenkin normatiivista ylemmyysteoriaa mahdollisena, etenkin positiivisen ylemmyysteorian³ rinnalla toimivana teoriana.

Positiivinen ylemmyysteoria tunnistaa nauruun liittyvän ylemmyyden, mutta ei väitä sen välttämättä olevan todellista. Positiivinen ylemmyysteoria sisältyy normatiiviseen ylemmyysteoriaan, mutta positiivista ylemmyysteoriaa kannattaakseen ei tarvitse välttämättä hyväksyä normatiivista ylemmyysteoriaa sellaisenaan. Buckley tarkentaa teorian lähtökohdan:

I argue that laughter announces and enforces a code of behavior through the jester's signal of superiority over a butt. There is no laughter without a butt, and no butt without a message about a risible inferiority. (Buckley 2003, xi.)

Ylemmyys on välttämätön, mutta ei yksinään riittävä ehto naurulle. Vaikka jokainen nauru merkitseekin ylemmyyttä, voi ylemmyyttä tuntea myös ilman naurua. Ylemmyyden tunnistaa naurusta vaikka ei tunnustaisikaan ylemmyyden tunteen perustuvan jokaisen naurun kohdalla todellisuuteen. Buckleyn mukaan jokaisessa naurussa on ylemmyyttä, myös silloin kun se on syntynyt sanaleikin tai vitsinkin perusteella, olettaen että nauru on rehellistä ja spontaania, eikä synny pelkästään fyysisestä syystä kuten esimerkiksi kutittamisesta. (Buckley 2003, xi.) Nauru itsessään on fyysistä, mutta saadakseen todellisen merkityksen ja ollakseen tutkimisen arvoista, sen perustelun tulee olla jossain muualla kuin fyysisyydessä.

2 The normative superiority thesis

3 The positive superiority thesis

Buckleyn tutkimus ja hänen teoriansa lähtökohtana oleva nauru on aina aitoa, ja hän muistuttaa siitä, että ylemmyden tunne on läsnä vain aidossa naurussa. Tekonaurussa on mukana jo niin monta muuta erillistä tarkoitusta ja motiivia, että ylemmyden tunnistaminen siitä ei ole välttämättä edes mahdollista, tärkeää tai tarkoituksenmukaista. (Buckley 2003, 16.) Buckley jatkaa aidon, aikuisen naurun määrittelemistä toteamalla, että sen täytyy täyttää neljä vaatimusta: naurussa täytyy tulla ilmi ylemmyys naurun kohteeseen nähden, naurun tulee aiheutua sosiaalisessa kontekstissa ja yllätyksenä ja se vaatii toteutuakseen naurajalta kepeyttä ja leikkisyyttä. (Buckley 2003, 17.) Mikäli kaikki nämä neljä määritelmää eivät toteudu, kyseessä ei ole aito nauru, eikä Buckley lähde määrittelemään sitä tarkemmin. Buckley huomauttaa kuitenkin, että yllätyksellisyys ei tarkoita sitä, ettei nauramista voi odottaa etukäteen. Hänen yllätyksellisyytensä tuntuu ennemminkin tarkoittavan spontaanisuutta, sitä että nauru syntyy kuin itsestään, eikä sitä tarvitse pakottaa.

Pakottamalla syntyvä tekonauru (tehty nauru) ei tunnu olevan naurun tutkijoiden mielestä edes sijoitettavissa samaan kategoriaan aidon naurun kanssa, eikä sitä täten tarvitse ilmeisesti edes tutkia. Tekonaurussa ei selvästikään ole samoja sävyjä ja vivahteita kuin aidossa naurussa, mutta en irrottaisi sitä kuitenkaan kokonaan kaikesta naurusta ja naurun tutkimuksesta. Vaikka tekonauru onkin tahallisempaa ja täysin erilaisella tavalla motivoitunutta, on näiden motivaatioiden ja tarkoituserien ilmenemismuotona kuitenkin aitoa naurua muistuttava teko. Tekonauru on fyysinen teko, jolla jäljitellään aitoa naurua. Tällöin voisi olettaa, että tekonauru hakee samanlaisia merkityksiä kuin aitokin nauru, vaikka se ei siinä välttämättä onnistukaan. Sosiaaliset tilanteet vaativat välillä naurua, ja jos sitä ei pysty aidosti tuottamaan, on usein turvauduttava tekonauruun. Jos tekonaurua ei huomata tarkoituksella tehdyksi, on sen nauraja turvassa ja sulautuu muiden sosiaalisesti hyväksyttävien naurajien joukkoon. Jos taas hänen naurunsa paljastuu pakotetuksi, se saattaa helposti aiheuttaa hämmennystä ja jopa pahennusta läsnäolijoissa.

Yhteiskunta kaipaa aitoa naurua ja tuomitsee sitä teeskentelevät epäaidoiksi ihmisiksi, vaikka kaikki syyllistyvät joskus vähemmän aitoihin nauruihin. Näillä pakotetuilla nauruilla yritetään mm. päästä nauravaan ryhmään sisälle, vaikuttaa huumorintajuisemmalta kuin on, tai esittää että muiden naurut eivät haittaa tai satuta. Pakotettujen naurujen avulla teeskennellään myös erilaisia ihailtavia

persoonallisuuden puolia, kuten huolettomuutta, positiivisuutta, avoimuutta ja aitoutta. Vaikka tekonaurulla onkin siis erilaisia motiiveja kuin aidolla naurulla, se pyrkii kuitenkin käyttämään aidon naurun tarjoamia vaikutuskeinoja hyväkseen, eikä sitä voi sivuuttaa kokonaan tyystin erilaisena kommunikaation osana.

Buckleyn mukaan ylemmyysteoria tarjoaa selityksen kaikelle luonnolliselle naurulle ja hänen mukaansa kaikki huumorin teorit jakautuvat lopulta ylemmysteorioihin ja niihin, jotka eivät ole ylemmysteorioita.

Laughter signals our recognition of a comic vice in another person – the butt. We do not share in the vice, for we could not laugh if we did. Through laughter, the butt is made to feel inferior, and those who laugh reveal their sense of superiority over him. (Buckley 2003, 4.)

Positiivisen ylemmysteorian mukainen ylemmyyden tunto on niin henkilökohtaista, että sen ei tarvitsekaan olla muiden silmissä todellista, jotta se voisi antaa oikeutuksen naurulle. Pääasia on siinä, että nauraja tuntee vähintään hetkellisesti olevansa naurun kohdetta ylempänä, on se sitten totta tai ei. (Buckley 2003, 4.) Vaikka ei hyväksyisi sitä, että nauraja tuntee ylemmyyttä naurun kohteeseen nähden, ei kuitenkaan voi olla myöntämättä sitä, että naurun kohde tuntee usein alemmuutta, johon naurun nöyryytyskin liittyy. Nauraja tulee näin ollen nousseeksi arvoasteikolla ainakin naurun kohteen mielessä, ellei muuten. (Buckley 2003, 8.)

Mielestäni Buckleyn määritelmä on kuitenkin puutteellinen. Siinä ei selitetä täysin sitä, miksi esimerkiksi teatterin lavalla nähtävän hahmon heikkous naurattaa vaikka tunnistaa sen itsessään, tai oikeammin juuri siksi, että tunnistaa sen itsessään. Kyseinen nauru on rehellistä, todellista ja jopa erittäin yleistä, mutta nauraja ei siinä oikeastaan tunne ylemmyyttä naurun kohdetta kohtaan, sillä naurun kohteena on myös hän itse. Väittäisin itse asiassa, että ylemmyys on kyllä läsnä, mutta nauraja tunnistaa sen ehkä muissa ihmisissä enemmän kuin itsessään. Tämän kaltaiseen nauruun liittyy kyllä pieni nolostuminen, sillä vaikka muut yleisössä nauravatkin lavalla näkemälleen hahmolle, voisivat he yhtä hyvin nauraa esimerkkinä naurajalle itselleen. Hän omaa saman naurunalaisen heikkouden kuin lavalla naurun kohteena oleva henkilö, ja hän saattaa jopa tietää muiden yleisössä istuvien ystäviensäkin tietävän tämän. Esimerkkimme nauraja nauraakin ehkä tällaisessa tilanteessa puolustautuvaa naurua, jolla hän korjaa itse omaa yhteiskunnallista vikaansa ennen kuin muut ehtivät korjaamaan sen hänen puolestaan nauramalla

suoraan hänelle. On kuitenkin huomattava, että tällöin nauraja ei tunne ylemmyyttä vaan alemmuutta. Buckleyn ylemmyysteorian määrittely ei aivan sellaisenaan ole siis täysin vedenpitävä, vaikka se tarjoaakin hyödyllisiä analyysikeinoja.

3 AIDOLTA VAIKUTTAVA NAURU

3.1 Nauraa itsekseen

3.1.1 Clovin lyhyet aloitusnaurut

Ensimmäinen itsekseen nauramisen esimerkki aloittaa koko näytelmän. Clov on seisonut liikkumattomana ovella katsoen tiiviisti Hammia ja lähtee sitten liikkeelle. Hän katsoo ikkunoita, hakee pienet tikkaat, vetää verhot ikkunoiden edestä syrjään ja kiipeää vuorotellen molemmalle ikkunalle katsomaan ulos: "looks out of window. Brief laugh. [...] looks out of window. Brief laugh." (Beckett 1958, 11) Seuraavaksi Clov vetää lakanan roskatynnyreiden päältä ja: "looks into bin. Brief laugh. He closes lid. Same with other bin." (Beckett 1958, 11-12) Lopulta Clov poistaa lakanan Hammin päältä ja: "Clov looks him over. Brief laugh." (Beckett 1958, 12). Näytelmässä kuullaan siis heti aluksi viisi lyhyttä yksinäistä naurahdusta ennen kuin kukaan hahmoista ehtii edes puhumaan.

Tarkemmin tarkasteltuna, naurut eivät kuitenkaan ole aivan yksinäisiä. Clovin naurut kumpuavat ikkunoiden lisäksi toisten henkilöahmojen näkemisestä ja heidän seurastaan. Katsoja ei kuitenkaan heti tiedä tätä, sillä hän ei näe vielä Naggia ja Nelliä roskapönttöjen sisällä. Kinnunen painottaa naurun sosiaalisuutta ja toteaa, että kaikella naurulla:

on objekti, se merkitsee jotain ja läsnä pitää olla toinen henkilö: minä nauran tuolle ihmiselle, hän nauraa minulle, he nauravat minulle, sinä naurat minulle, me nauramme teille ja te nauratte meille. Ilman tätä perussosiaalista kytkentää ei ole muuta kuin merkityksetöntä eli tyhjää naurua, sa[r]doniseen verrattavaa. (Kinnunen 1994, 58.)

Mikäli Kinnusen toteamus on totta, eikä itselleen nauraminen ole mahdollista, on Clovin naurulla oltava merkitys ja sen saadakseen sosiaalinen kytkös. Vaikka Clov nauraakin esimerkeissään päältä katsottuna yksin, ei hänen naurujaan voi kuitenkaan käsitellä puhtaina yksinnauruina. Clov nauraa kuulijoinaan sekä toisaalta lavalla lakanoidensa alla odottavat hahmot, että myös näytelmän yleisö.

Clovin nauru merkitsee yleisölle jotain. Yleisön läsnäolo on otettava jossain määrin huomioon näytelmän nauruja tutkittaessa, sillä teatterissa kukaan lavalla olija ei oikeasti koskaan ole yksin. Kaikki teot, puheet ja naurutkin on suunnattu aina jollekin, ellei toiselle lavalla olijalle niin viimeistään yleisölle. Manfred Pfister toteaaakin, että draamateksti eroaa tavallisesta puheesta juuri siinä, että se sisältää kaksi hyvin erilaista kommunikaation tasoa. Toisaalta hahmot puhuvat toisilleen, mutta toisaalta he puhuvat myös yleisölle. Samoin puheella on aivan oma merkityksensä sekä näytelmän sisäisessä että ulkoisessa maailmassa. (Pfister 1988, 103.) Puheen tavoin myös hahmojen nauruilla on (vähintään) kaksi erilaista tehtävää ja merkitystä, ja draamallinen nauru on aina suunnattu sekä näytelmän sisäiselle että ulkoiselle maailmalle.

Yleisön läsnäolon huomioon ottaminen tarkoittaa tässä tapauksessa sitä, että nauruja tutkittaessa ei jäädä tutkimaan vain niiden merkitystä näytelmän henkilöille. Naurut on tarkoitettu myös yleisölle, ja ne voivatkin paljastaa katsojille jotain sellaista, mikä ei varsinaisesti liity näytelmän hahmojen keskinäisiin suhteisiin. Nauruilla on tietenkin myös merkitys näytelmän sisäisessä maailmassa, eikä sitä tulla tässä tutkimuksessa myöskään sivuuttamaan.

Kinnunen esittelee näytelmän maailmassa esiintyvistä mahdollisista komedioista ”yhden komedian tapauksina” sellaiset tilanteet, joissa näytelmässä nauretaan, mutta yleisössä ei. Tapahtuma tai lausahdus, mille näytelmässä nauretaan, ei olekaan itse asiassa edes tarkoitettu yleisön naurtavaksi vaan sillä osoitetaan jotain tiettyä henkilön/henkilöiden luonteesta ja maailmasta, jossa he elävät. (Kinnunen 1994, 173–178) Clovin naurun voi helposti tulkita esimerkiksi tällaisesta tapauksesta. Yleisö tuskin nauraa Clovin nauruille, ainakaan heti ensimmäisten naurujen kohdalla. Neljäs tai viides nauru saattaa jo naurattaa puhtaan mekaanisen toiston vuoksi, mutta näytelmän juuri alettua uteliaan tarkkaavainen, keskittynyt yleisö tuskin vielä ehtii nauraa, ainakaan fyysisesti. Clov saa nauraa yksin jollekin, mitä me yleisössä emme heti ymmärrä. Vaikka Clovin naurun perustelu ei ole ollenkaan selvä, se ei Kinnusen mukaan edes ole ehdottoman tärkeä täysin ymmärtää, sillä naurun objekti on helpommin tunnistettavissa ja merkityksellinen.

Naurahduksiensa avulla Clov tulee esitelleeksi sekä molemmat ikkunat, että kaikki näytelmässä hänen lisäksi olevat henkilöt. Clovin lyhyt naurahdus paljastaa jotain hänen asenteestaan näihin naurun eri objekteihin; kaikki naurahdukset ovat täsmälleen samanlaisia, voi siis olettaa, että hänen asenteensa kaikkiin naurun kohteisiin on täsmälleen samanlainen. Kun kaikki muut naurun kohteet ovat henkilöitä, voi ikkunoillekin lukea eräänlaisen henkilöahmostatuksen näytelmässä. On totta, että ikkunat näyttelevät merkittävää roolia näytelmässä ja niihin turvaudutaan yhä uudestaan näytelmän aikana. Oikeasta ikkunasta näkyy maa (Beckett 1958, 24), ja vasemmasta ikkunasta meri (Beckett 1958, 25). Ikkunat ovat ainoa jäljellä oleva yhteys ulkomaailmaan ja niiden kautta näkyy myös näytelmän viides elävä henkilöahmo, pieni poika, jonka todellisuutta ei tosin koskaan vahvisteta. Ikkunat saavat samanlaisen naurun kuin kaikki muutkin, ja ikkunat merkitsevät ilmeisesti saman verran Cloville kuin toisetkin hahmot – eivät välttämättä siis paljoa.

Mitä Clovin nauru sitten kertoo? Lyhyeenkin naurahdukseen saa väritettyä useita sävyjä ja ohjaaja on tiukan valinnan edessä ohjeistaessaan näyttelijää tämän tärkeän naurun toteutuksesta, sillä naurun sävy tulee määrittelemään Clovin ja kunkin naurun objektin suhteen koko näytelmän ajaksi. Liikaa subjektiivisuutta ja tulkintaa välttääkseni, lähden tarkastelemaan Clovin naurua sen kautta, mitä se ei ole. Clovin nauru ei ole suureellista, sydämen pohjasta asti tulevaa ja raikuvaa hohotusta, vaan lyhyt, lähes itsekseen naurettu naurahdus. Se ei ole kummemmin yllättyntä tai pettynyttä, eikä myöskään pelästynyttä tai hermostunutta. Clovin nauru ei ole mitenkään erikoisen haikeaa tai iloista eikä myöskään pidätettyä tai pakotettua. Se on siis lyhyesti sanottuna suhteellisen neutraalia. Clovin lyhyt naurahdus on juuri sitä mitä se on; lyhyt naurahdus ilman sen kummempia painotuksia.

Mistä tällainen neutraali naurahdus sitten kertoo? Se voi kertoa muuttumattomuudesta, siitä miten kaikki näyttää yhä tälläkin hetkellä olevan juuri samoin kuin niin monet kerrat aikaisemmin. Nauru voi sisältää helpotusta tai pettymystä tätä muuttumattomuutta kohtaan, mutta se ei voi toisaalta olla kovin suurta, koska se olisi luultavasti tällöin ilmoitettu näyttämöohjeissa tarkemmin. Nauru ei sisällä liikaa yllätystä, eli Clov näkee jokseenkin sen, mitä on odottanut, uskonut, pelännyt tai ajatellut näkevänsä. Clovin nauru on merkityksellinen, vaikka sen

merkitykselle onkin mahdotonta löytää täysin objektiivista tulkintaa. Lopulta täydellinen tulkinta ei ole edes tarpeen, sillä jo se, että Clov nauraa kertoo paljon. Nauru on reaktio siihen, mitä Clov näkee.

Clov näkee verhojen takana ja lakanoiden alla vasemman ikkunan, oikean ikkunan, Naggin, Nellin ja Hammin ja reagoi jokaiseen näkemäänsä asiaan nauramalla. Naurun objekti on jokaisessa tapauksessa naurajalle itselleen tuttu, sillä täysin tunnistamattomallehan ei voi nauraa. Naurun neutraalius kertoo tietystä muuttumattomuudesta, odotettavuudesta ja arvattavuudesta. Clov esittää naurullaan tuntevansa jokaisen naurunsa objektin, ja nauru kertoo myös sen, että hänellä on samankaltainen asenne näihin kaikkiin.

Jo pelkästään sen tietäminen, että Clovilla on jokin tietty asenne kaikkiin hänen naurunsa kohteisiin, kertoo paljon. Mikään naurun kohteista ei ole sellainen, johon Clov suhtautuisi täysin välinpitämättömästi, sillä silloin hän tuskin löytäisi tarpeeksi motivaatiota naurulle. Clovilla on siis olemassa jokin tietty tunne ja asenne jokaiseen naurun kohteeseen, ja myöhemmin näytelmässä kun katsoja saa tietää mitä ulkoa ja roskapöntöistä löytyy (tai on löytymättä), Clovin asenne hahmoihin ja ulkomaailmaan alkaa tarkentua, eivätkä hänen ensimmäiset naurunsa tunnu enää niin abstrakteilta. Kumpikaan ikkunoista ja kukaan muista hahmoista ei ole Cloville merkityksetön, vaan kaikki ovat jollain tavalla edes vähän tärkeitä.

Clovin naurut rytmittävät näytelmän aloitusta tehokkaasti ja pitävät tapahtumat liikkeellä. Näytelmän aloitus on puheettoman liikkeen ansiosta hyvin fyysinen ja tuntuu luonnolliselta, että liikettä rytmittävä tekijä on myös fyysinen nauru. Ilman naurua Clovin liikkeet ja teot voisivat tuntua hyvinkin päämäärättömiltä, eikä niistä saisi yhtä hyvin selvää. Hänen naurunsa kertoo, milloin minkäkin asian kanssa tullaan päätökseen. Kun vasemman puoleisen ikkunan kanssa ollaan valmiita, ikkunaa on katsottu, verhot on avattu ja ikkunasta on katsottu ulos, saatetaan liike ja tapahtumasarja päätökseen naurulla. Nauru on viimeinen silaus rutiininomaisessa rituaalissa. Naurun jälkeen Clov on valmis siirtymään seuraavaan kohteeseen, jonka esittelyn nauru jälleen päättää.

Clovin nauru on lyhyesti sanottuna koko näytelmän liikkeellepaneva ja näytelmän tahdin määrittävä voima. Naurut myös määrittävät hyvin pitkälle sen, mitkä ovat näytelmän rajat ja mihin näytelmän tapahtumat keskittyvät, sillä näytelmään ei ilmesty hahmoja muualta kuin naurulla esitellyistä paikoista – (ikkunasta) tuoilta ja roskapöntöistä – ja naurun kohteet pysyvät kaikki liikkumattomina paikoillaan. Kukaan muista hahmoista ei liiku paikaltaan, ellei Clov heitä liikuta. Vain Clovilla on pääsy ulos lavalta keittiöön, ja näin ollen myös mahdollisuus päästä kokonaan asunnosta pois. Clov johtaa tätä kummallista pientä joukkoa, joka muodostaa oman miniyhteiskuntansa. Hän on tapahtumien aloittaja ja katalysaattori. Hänen tekonsa määrittävät sen, kuinka kauan Nagg ja Nell saavat olla näyttämöllä ja hänestä on myös kiinni kaikki muutkin näytelmän tapahtumat juuri siinä määrin kuinka pitkälle hän jaksaa totella Hammin käskyjä. Clovin naurut kertovat erittäin paljon, vaikka niiden perimmäistä perustelua ja merkitystä Cloville ei koskaan ymmärtäisikään.

3.1.2 Hammin tarinanauru

Toinen itsekseen nauramisen esimerkki löytyy myöhempää näytelmässä kun Hamm yhtäkkiä naurahtaa kesken tarinaansa. "And then I imagined already that I wasn't much longer for this world. (*He laughs. Pause.*)" (Beckett 1958, 37). Hammin tarina jatkuu pienen tauon jälkeen normaalisti. Hammin yksinauru on myös pieni esimerkki aiemmin mainitusta Kinnusen yhden komedian tapauksesta, jossa vain lavalla nauretaan. Hammin nauru kohdistuu hänen omiin ajatuksiinsa ja sanomisiinsa, vaikkakin ne ovat menneisyydessä. Hän nauraa siis sille, mitä on itse joskus sanonut ja ajatellut. Hammin naurun voi nähdä toteuttavan naurun yhteiskunnallisia virheitä korjaavaa funktiota. Hän rankaisee aiempaa virhettään, omaa väärää arviotaan elämänsä kestosta, nauramalla nyt viisastuneena entiselle itselleen. Hän asettuu samalla entisen itsensä yläpuolelle, sillä on oppinut enemmän elämästä kuluneena aikana. Tämänkaltainen nauru on varmasti monelle hyvin tuttua. Naurulla myönnetään oma virhe, ennen kuin kukaan muu ehtii siitä huomauttaa.

Nauramalla itse itselleen, Hamm tulee myös pelastaneeksi kasvonsa. Hän ilmaisee naurullaan, että on tunnistanut oman aikaisemman virheensä, eikä hänen vanhalle virheelleen ole enää tarpeen nauraa, sillä hän on jo itsekin sen huomannut.

Tekemällä itsestään naurettavan hän pelastaa samalla itsensä naurulta, sillä kuten Kinnunen muistuttaa: ”Koomiseksi tekemisen formaalinen objekti, edellytys, on vakava tai neutraali. Koomisesta ei voi tehdä koomista. Olla tahallaan naurettava suojelee minua parhaiten kaiken maailman irvihampailta.” (Kinnunen 1994, 84.) Hamm tekee itsestään hieman naurettavan naurahtamalla itselleen, mutta Kinnunen puhuu ehkä kuitenkin vielä isommasta naurettavaksi tekemisestä. Vaikka Hamm ei suoraan pilkkaa aikaisempaa kertojaitseään, hoitaa hän kuitenkin naurun pois alta ennen kuin kukaan muu ehtii siihen.

Monet naurututkijat kieltäytyvät analysoimasta itselleen tai kokonaan yksin nauramista, sillä ne nähdään hyvin erilaisina tekoina kuin tavalliset naurut, eikä sosiaalinen yhteys ole niissä niin selvästi läsnä. Monet teoreetikohan, Bergson mukaan lukien, jopa kiistävät yksin nauramisen mahdollisuuden kokonaan. Mielestäni kuitenkin etenkin Hammin esittämässä itselleen nauramisessa on myös selkeä sosiaalinen merkitys, jota ei sovi ohittaa. Hammin yksinnaurussa ei ole mukana pelkästään Hamm, vaan sekä menneisyyden Hamm että tämän hetken Hamm tai vaihtoehtoisesti tarinan kertojaminä ja Hamm. Hän ikään kuin jakaa naurun oman itsensä aikaisemman tai kuvitteellisen versionsa kanssa.

Olen sitä mieltä, että todellisessakin elämässä on mahdollista nauraa täysin yksin, sillä vaikka kukaan muu ei olisi samassa tilassa, tai tulisi koskaan kuulemaan naurusta mitään, on läsnä aina naurajan lisäksi hänen muistonsa ja mielikuvansa lähimmäisistä ihmisistä. Sosiaaliset suhteet eivät ole olemassa vain yksittäisissä hetkissä, vaan ovat todellisia myös silloin, kun toinen ei ole läsnä. Siksi yksinäinen naurukin on sosiaalista. Jos esimerkiksi nauran itselleni kun teen jotain hölmöä vaikka kotona yksinäni, nauru on kuitenkin kytketty lähimmäisiini. Voin nauraessani kuvitella mitä he tekisivät tai sanoisivat, jos olisivat paikalla ja näkisivät minut, ja tulen omalla naurullani yhtyneeksi heidän nauruunsa. Hammin yksinäinen nauru hänen tarinansa keskellä voi olla juuri tällainen nauru, johon ei odoteta vastausta tai kommenttia lähimmäisiltä, joille asiaa ei välttämättä edes huomata toistaa, vaan joiden reaktion Hamm voi mielessään jo nähdä, ja joiden nauruun hän omalla naurullaan yhtyy.

Hamm ei kuitenkaan todellisuudessa naura fyysisesti yksin. Hamm nauraa keskellä kertomaansa draamallista tarinaa, joten hänen naurullaan on ennalta osoitettu kuulija. Hän kertoo tarinaansa Naggille, ja on täten tietoinen siitä, että Nagg kuulee myös hänen naurunsa. Hammin naurun ”aitoutta” on ehkä syytä epäillä, samoin kuin sitä, että hän kertoisi todella tarinaa itsestään. Hän kertoo tarinaansa hyvin eläytyen, ja teatraalisesti, välillä jopa kommentoiden omaa esiintymistään ja valitsemiaan sanamuotoja. Hän kirjoittaa tarinaa kertomalla sitä:

HAMM: [...] (*Pause. Forcibly.*) Come on now, what is the object of this invasion? (*Pause.*) It was a glorious bright day, I remember, fifty by the heliometer, but already the sun was sinking down into the . . . down among the dead. (*Normal tone.*) Nicely put that. (*Narrative tone*) Come on now, come on, present your petition and let me resume my labours. (*Pause. Normal tone.*) There's English for you. Ah well . . . (*Narrative tone.*) [...] (Beckett 1958, 36.)

Hamm mm. onnittelee itseään onnistuneista sanavalinnoista, eikä koe sen häiritsevän hänen tarinaansa millään tavalla.

Hammin tarina ei välttämättä ole totta, mutta on se sitten aitoa muistelua tai keksitty tarina, niin ainakin se on hyvin esitetty sellainen. Hamm ei vain muistele tai kerro tarinaa, vaan hänen kertomuksensa on tietoinen, huolellinen, fyysinen teko. Brater kommentoi asiaa osuvasti sanomalla:

Hamm's "chronicle" in *Endgame* is such an obviously made thing that our attention inevitably falls [...] on the teller rather than the tale. It is the narrator who is being narrated here. (Brater 1987, 7.)

Huomio on todellakin tarinan sijasta Hammissa, ja siinä miten hän omaan tarinaansa ja sen kertomiseen reagoi. Hammin naurussakin huomio keskittyy nauruun nimenomaan tehtynä asiana. Nauru kertomuksen keskellä kertoo jotain siitä, millainen kertoja Hamm haluaa olla. Se on mahdollisesti hyvin huolellisesti suunniteltu teko, jossa kiinnostavinta onkin sen määränpää enemmän kuin sen perustelu. Tarinan keskellä esiintyvä nauru ei todella tunnu olevan vahinko tässä huolellisesti mietityssä esityksessä, vaan sekin on todennäköisesti tietoinen teko, jolla on oma tarkoituksensa.

Hammin mahdollisesti laskelmoitu nauru on tarkoitettu kertomaan jotain hänestä itsestään kertomuksen minänä. Nauru paljastaa tietynlaista lämpöä ja inhimillisyyttä, mitä Hamm voi ajatella kertojaminän tarvinneen. Naurulla kertojaminä osoittaa, että

on tehnyt virheen, jolle voi nyt jonkin ajan kuluttua jo nauraa. Voi toisaalta olla, että Hammin nauru on spontaani, ja hän ikään kuin irrottautuu kertojan roolistaan tajutessaan kuinka väärässä on joskus ollut, mutta uskoisin näyttämöohjeiden siinä tapauksessa selventäneen asian tarkemmin. Hammin nauru on mielestäni todennäköisimmin osa hänen tarinankertomistekniikkaansa.

Hammin kertojaminän nauru ei ole pelkkä lyhyt naurahdus. Hän nauraa aivan kunnollisen naurun sille, miten luuli jo ettei ole enää kauaa tässä elämässä mukana. Jos hän nauraisi vain sille, että oli aikanaan väärässä, voisi reaktio jäädä hymähdykseksi tai naurahdukseksi, mutta nyt kyseessä on selkeästi pelkän naurahduksen sijaan kokonainen nauru. Nauru ei varmastikaan ole erityisen pitkä, mutta siihen liittyy kuitenkin todennäköisesti tunnetta, koska se ei jää pelkäksi naurahdukseksi. Se, nauraako Hammin kertojaminä voitonriemuisena vai pettyneenä eloon jäämiselleen on puhtaasti tulkintakysymys, mutta *Endgamen* synkässä maailmassa, kuoleman tuomaa muutosta tunnutaan jo odotettavan kärsimättöminä:

HAMM: Why don't you kill me?

CLOV: I don't know the combination of the larder. (Beckett 1958, 15.)

[...]

HAMM: Why don't you finish us? (*Pause.*) I'll tell you the combination of the larder if you promise to finish me. (Beckett 1958, 29.),

Kuolemaa ja sen tuomaa hiljaista järjestystä suorastaan ihannoidaan:

CLOV: I love order. It's my dream. A world where all would be silent and still and each thing in its last place, under the last dust. (Beckett 1958, 39.)

ja koko ihmiskunnallekin toivotaan pysyvää loppua:

HAMM: A flea! Are there still fleas?

CLOV: On me there's one. (*Scratching.*) Unless it's a crablouse.

HAMM: (*very perturbed*). But humanity might start from there all over again! Catch him, for the love of God! (Beckett 1958, 27.)

Tällaisessa kuoleman täyttämässä maailmassa tuskin iloitaan edes omasta eloonjäämisestä.

Kuolema on arkipäiväinen asia, joka on kaikkialla. ”HAMM: Outside of here it's death.” (Beckett 1958, 15) eikä sitä kohdella erityisellä varovaisuudella tai kunnioituksella: ”CLOV: If I could kill him I'd die happy” (Beckett 1958, 24). Kuoleman edessä nauretaan ja hoidetaan käytännön järjestelyitä aivan kuin kyseessä olisi mikä

tahansa matka:

HAMM: If you leave me, how shall I know?

CLOV: (*briskly.*) Well you simply whistle me and if I don't come running it means I've left you.

[...]

HAMM: But you might be merely dead in your kitchen.

CLOV: The result would be the same.

HAMM: Yes, but how would I know, if you were merely dead in your kitchen? (Beckett 1958, 33.)

[...]

CLOV: You whistle me. I don't come. The alarm rings. I'm gone. It doesn't ring. I'm dead. (Beckett 1958, 34.)

Kuolemaan ei liity perinteistä sentimentaalisuutta, haikeutta tai surua, ja Hammin nauru vain vahvistaa tätä. Se, että Hamm pystyy nauramaan kuolemalle osoittaa, ettei hän ota kuolemista liian vakavasti tai tosissaan. Kuolemaan ei liity Hammille sellaisia vahvoja tunteita, jotka estäisivät siitä puhumisen. Kaikki kuolemaan liittyvä puhe ja nauru voi myös olla keino käsitellä asiaa, jota enimmäkseen vain pelkää. Pidän silti Hammin puheiden ja naurun perusteella todennäköisimpänä, että sekä Hammille että tämän kertojainalle kuolema tarjoaa tietynlaisen helpotuksen. Hamm sekä odottaa kuolemaa kärsimättömänä, että ottaa sen vastaan mielellään, vaikka se vähän pelottaisikin.

Hammin nauru tapahtuu hänen tarinansa loppupuolella. Hammin tarina on melko pitkä, mutta koska hän vaihtelee tarinan aikana kertomisen sävyä ja tunnetta ja käyttää sekä kertojan ääntä, että omaansa, on tarina mielenkiintoinen kuunneltava, eikä välttämättä edes tunnu kovin pitkältä. Tarina etenee toisaalta hyvin hitaasti monien taukojen, tunnelman muutosten ja tarinankerronnan kommentoinnin takia. Hammin nauru on yksi tällaisista tarinaa tauottavista tekijöistä ja saattaa jopa hieman pelästyttää tai herättää katsojaa, joka on ehtinyt tottua Hammin kerrontatyyliin, joka ei ole kovin nauravainen, lempeä tai iloinen.

Hamm kertoo tarinaansa voimakkain konstein, kuten näyttämöohjeissa todetaan: ”*Violently. [...] Forcibly.*” (Beckett 1958, 37), joten tavallisesti kepeämpiin aiheisiin liittyvään nauruun siirtyminen yllättää. Hammin nauru sille, että hän ei kuollutkaan on sävyltään kuitenkin synkkää, eikä tunnu muuttavan näytelmän sävyä yhtään kepeämmäksi. Jos katsojan mielenkiinto on yhtään herpaantunut Hammin pitkän tarinan aikana, on se nyt yllättävän naurun avulla voitettu takaisin. Tarina ei jatku

enää pitkään naurun jälkeen, ja näytelmän rytmi muuttuukin pian jälleen nopeammaksi. Nauru ikään kuin tuottaa tarinaan sen kaipaaman, tosin synkän sävyisen, loppuhuipennuksen ennen ”normaaliin” elämään palaamista.

3.2 Nauraa toisen seurassa

3.2.1 We're not beginning to mean something?

Ensimmäisessä esimerkissä Clov nauraa Hammin kysymykselle heidän omasta merkityksestään. Hamm on tiedustellut Clovilta mitä on tapahtumassa, mutta Clov ei pysty antamaan tyhjentävää vastausta ja Hamm kysyy:

HAMM: We're not beginning to ... to ... mean something?

CLOV: Mean something! You and I, mean something! (*Brief laugh.*) Ah that's a good one! (Beckett 1958, 27)

Clovin mielestä merkityksen hakeminen heistä itsestään on suorastaan naurettavaa. Hän näyttää pitävän Hammin kysymystä niin selvänä vitsinä, ettei ota sitä tosissaan. Se, onko Clov oikeasti sitä mieltä, että he eivät merkitse mitään, jää kuitenkin tulkinnanvaraiseksi. Voi myös olla, että kysymykseen vastaaminen on Cloville kiusallista tai pelottavaa, ja hän kuittaa kysymyksen vitsiksi, jotta hänen ei tarvitsisi vastata siihen. Markku Haakana huomasi tutkimuksessaan lääkäreiden käyttävän tätä taktiikkaa vastaanotolla potilaiden esittäessä kysymyksiä tai kommentteja, jotka olivat lääkärille kiusallisia. Nauramalla lääkäri voi osoittaa, että hänen ei tarvitse vastata kysymykseen, sillä hänellä on oikeus tulkita se vitsiksi. (Haakana 2001, 156.) Näin tehdessään nauraja tulee myös asettaneeksi itsensä toisen yläpuolelle. Koska toinen oli niin hölmö, että esitti moisen vitsin, ei siihen tarvitse edes vastata.

Clovin nauru voi olla kuitenkin myös sarkastista. Clov voi hyvinkin olla sitä mieltä, että he ovat todella jo alkaneet merkitä jotain. Tällöin hänen naurunsa paljastaisi halveksuntaa tai paheksuntaa joko heidän saamaansa merkitystä kohtaan tai siihen, että Hamm vielä kyseenalaistaa heidän merkityksensä vaikka se on jo itsestään selvää. Pidän kuitenkin todennäköisempänä, että Clovkaan ei halua, että heillä on merkitystä ja pitää kysymystä siksi naurettavana. Joka tapauksessa Clov on nauravalla reaktiollaan tehnyt tavallisesta kysymyksestä koomisen.

Hamm ei naura kysymystä kysyessään, vaan on pikemminkin epäröivä ja varovainen. Kysymys ei tunnu olevan hänelle vitsi. Hänen kysymyksensä ei tule edes yhdessä osassa, vaan hän joutuu pitämään kaksikin pientä taukoa ennen kuin saa jatkettua kysymyksensä loppuun. "We're not beginning to ... to ... mean something?" (Beckett 1958, 27). Tämä pieni epäröinnin tai rohkeuden keräämisen merkki antaa ymmärtää, että Hamm on tosissaan. Toisaalta epäröinti kertoo myös siitä, että Hamm ei ole varma kehtaako tai haluaako hän kysyä kysymystä ollenkaan, varsinkaan Clovilta.

Kun Clov kiittää kysymyksen vitsiksi, Hamm ei yhdy nauruun, mutta ei toisaalta myöskään protestoi Clovin naurua. Tähän voi olla monta syytä. Jos Hamm haluaisi kuulla vastauksen kysymykseensä, pitäisi hänen keskeyttää Clovin nauru, todeta ettei kyseessä ollut vitsi, ja asettaa näin ollen itsensä uudelleen naurunalaiseksi. Jos Clovin naurun oli nimittäin tarkoitus korjata yhteiskunnallinen virhe Hammin hölmöksi tehdyssä kysymyksessä, todistaisi Hammin jatkokysymys yhä pidemmälle hänen hölmöyttään. Hamm ei protestoi naurua, mutta ei myöskään myönnä naurua tuottanutta virhettään, vaan jatkaa keskustelua samasta aiheesta. Vaikka Hamm ei ota vastaan Clovin naurua, hän toisaalta jatkaa eteenpäin hienoinen huumorin vire puheessaan.

HAMM: I wonder. (*Pause.*) Imagine if a rational being came back to earth, wouldn't he be liable to get ideas into his head if he observed us long enough. (*Voice of rational being.*) Ah, good, now I see what it is, yes, now I understand what they're at! (Beckett 1958, 27.)

Hamm esittää rationaalista olentoa ja myöntää toisaalta näin hullutellessaan Clovin naurun olleen oikeassa paikassa, sillä asiassa on huvittavia piirteitä. Toisaalta hän hyvin pian pilaa tämän vaikutelman miettimällä taas asiaa normaalilla äänellään tosissaan:

HAMM: [...] And without going so far as that, we ourselves . . . (*with emotion*) . . . we ourselves . . . at certain moments . . . (*Vehemently.*) To think perhaps it won't have all been for nothing! (Beckett 1958, 27.)

Clov ei enää onneksi kiinnitä häneen enää huomiota, sillä muuten Hamm saattaisi saada suoraan häneen itseensä suunnattua pilkallista naurua osakseen, jos Clov todella oli sitä mieltä, että kysymys oli naurettava. Clovin huomio on kuitenkin Hammin onneksi jo hänen vaatteistaan löytyneessä kirpussa.

Hamm suorastaan suuttuu ajatellessaan, että he voisivat kaikkien näiden vuosien jälkeen merkitä jotain. Hän ei selvästikään halua, että heille löytyy jokin merkitys, varsinkin kun he ovat tähän asti eläneet siinä uskossa, että heidän teoillaan ei ole merkitystä. Kumpikaan Clov tai Hamm ei siis halua merkitä mitään. Tämä voisi tuntua kummalliselta, ellei näytelmän aikana olisi jo opittu, että heidän miniyhteiskunnassaan tavalliset sosiaaliset toiveet ja tavoitteet eivät päde, kuten seuraava dialogi osoittaa:

HAMM: I've made you suffer too much. (*Pause.*) Haven't I?

CLOV: It's not that.

HAMM: (*shocked*). I haven't made you suffer too much?

CLOV: Yes!

HAMM: (*relieved*). Ah, you gave me a fright! (*Pause. Coldly.*) Forgive me.

(*Pause. Louder.*) I said, Forgive me.

CLOV: I heard you. [...] (Beckett 1958, 14.)

Clovin ja Hammin välinen sosiaalinen kanssakäyminen eroaa suuresti siitä, mihin normaalissa länsimaisessa yhteiskunnassa on totuttu, joten ei ole ihmeäkään, että he eivät kumpikaan myöskään etsi, toivo tai edes halua elämälleen merkitystä.

Hammin kysymys heidän mahdollisesta merkityksestään on muodostamassa dialogia, joka on ehkä näytelmän paras esimerkki metateatterista, jota *Endgamessa* viljellään laajasti. Dutton toteaaakin, että: ”*Endgame* is an intensely self-reflexive play, endlessly commenting on its own genesis and progress.” (Dutton 1986, 82). Samalla kun hahmot kommentoivat koko näytelmän etenemistä, he kommentoivat myös omien näytelmän sisäisten draamojensa etenemistä⁴. Nyt käsittelyssä olevan esimerkin metateatterillisen puolen tarkastelu tuottaa hauskan näpäyksen koko näytelmän rakenteeseen liittyen mm. ymmällään oleville teatterikriitikoille ja katsojille, jotka yrittävät epätoivoisesti löytää näytelmästä merkitystä.

Viimeistään tässä vaiheessa näytelmää merkityksiä etsivä katsoja on saanut muodostettua jo monta erilaista tulkintaa siitä mitä Clov ja Hamm missäkin kohtauksessa symboloivat. Vain hieman ennen Hammin kysymystä heidän merkityksestään Clov kysyy tältä: ”Why this farce, day after day?” (Beckett 1958, 26), johon Hamm vastaa yksioikoisesti: ”Routine. One never knows.” (Beckett 1958, 26.)

4 Katso Hammin esimerkki luvussa 3.1.2 ja Naggin esimerkki luvussa 4.1

Yleisöä hieman jo kiusoitellaan näillä kommentteilla. Jos Clov puhuu näytelmästä, on Hammin vastaus aivan paikallaan. Kärjitetysti ajateltuna näyttelijöiden ei tarvitse itse edes tietää perusteluja tekojensa taustalla – riittää, että he esittävät samat teot päivästä toiseen samalla ”rutiinilla” ohjaajan määräysten mukaisesti. Tämän ajatustenvaihdon voi vielä ohittaa, mikäli katsoja ei halua päästää näytelmän sisäistä maailmaa näyttämön ulkopuolelle.

Hamm kuitenkin jatkaa aiheesta ja kysyy toiselta näytelmän maailmassa olevalta hahmolta luuleeko tämä heidän alkaneen tuottaa jotain merkitystä (yleisölle) ja matkii vielä rationaalista olentoa (yleisöä), joka luulee keksineensä heille merkityksen. Katsoja ei voi enää väistää esityksen itseään kommentoivaa elementtiä ja hänelle jää oman tulkintani mukaan kaksi vaihtoehtoa. Joko hän yrittää ymmärtää mitä uutta ja tärkeää kysymys paljastaa näytelmän maailmasta, tai ymmärtää sen, että kaikkea ei välttämättä tarvinnutkaan ymmärtää ja analysoida puhki. Tämä ei suinkaan tarkoita sitä, ettei näytelmä tarkoittaisi mitään tai että hahmoilla tai heidän sanomisillaan ei olisi mitään merkitystä. *The Norton Anthology of English Literature* lyhyessä kirjailijaesittelyssä todetaan Beckettin *Endgame*sta seuraavaa:

our attempts to determine or affix significance, constantly thwarted by the playful texts, may represent our need to look for underlying meaning in a universe made up only of surfaces. (Norton Anthology 2001, 2656.)

Hammin kommentilla siis lähinnä nauretaan yritykselle ylitulkita kaikkea, sillä vaikka kysymyksellä olisikin merkitys näytelmän maailmassa, se voi silti toimia myös muistutuksena yleisölle siitä, ettei kaikki oikeassakaan elämässä ole loppuun asti analysoitavissa.

Hammin kysymyksen sisältämä metateatterillinen elementti tuottaa Kinnusen määrittelemän kaksoiskomedian mahdollisuuden. Kinnunen selittää kaksoiskomedian määritelmänsä seuraavasti: ”fiktio sisällä on komedia fiktiivisille henkilöille, joka samalla on komedia katsojalle; tätä ympäröi koko teoksen rajoille ulottuva komiikka” (Kinnunen 1994, 183). Useat komediat tai komedialliset kohtaukset käyttävät moninkertaista komediapohjaa. Koomisen perusjuonen lisäksi niissä on sisällä useita pieniä koomisia kohtauksia, joissa henkilöt itse esimerkiksi saattavat jonkun naurunalaiseksi ja naureskelevat sitten saavutuksilleen. Katsoja nauraa yhdessä hahmojen kanssa, vaikkakin usein eri syystä. Kaksoiskomediassa on tyypillistä, että

komiikka siirtyy yhdeltä komedian tasolta toiselle useamman eri komedian maailmassa sen enempää selittelemättä. Katsojan tehtäväksi jää tunnistaa komedian eri tasot sitä mukaan kun niitä vaihdellaan. (Kinnunen 1994, 162–166, 172.) Komedialla ei tässä tarkoituksessa siis tarkoiteta pelkkää tyyllilajia vaan myös koomisten tapausten tai kohtausten ketjua.

Hammin ja Clovin sananvaihto tuottaa kaksoiskomediaa sillä siinä, missä Clov nauraa Hammin kysymykselle, nauraa yleisö puolestaan Clovin naurulle, joka on paljastanut heidän epätoivoisen merkityksien etsimisensä. Kinnunen toteaa aiheeseen liittyen, että ”Beckettin näytelmä on sillä tavoin täydellisestä maailmasta, että Hamm ja Clov vain tietävät mitä siinä on. Katsoja ei näe heitä pitemmälle eikä laajemmalle.” (Kinnunen 1994, 169). Katsojan yritys ymmärtää ja keksiä murhamysteerin tavoin asioiden merkitys ja ratkaisu ennen asioiden täydellistä paljastumista tuntuukin *Endgamen* tapauksessa olevan turhaa, ja ehkä jopa mahdotonta.

Clov nauraa lopulta sekä Hammin kysymykselle, että koko yleisölle ja myös modernille yhteiskunnalle, jossa asiat pyritään lokeroimaan, nimeämään ja määrittelemään mahdollisimman nopeasti. Clov ei myöskään kaipaa länsimaiseen tapaan varmuutta siitä, että hänen tekonsa maapallolla jättävät jälkensä ja ovat merkityksellisiä, niin kuin ei Hammkaan, joka päinvastoin kauhistuu pelkästä ajatuksesta. Clovin nauru ja koko sen ympärillä oleva keskustelu tekee hänestä ja Hammista vielä vaikeammin ymmärrettäviä hahmoja, kuin he jo olivat.

Nauru yhdessä sitä seuraavien reaktioiden kanssa kyseenalaistaa Hammin ja Clovin inhimillisyyttä, sillä on hyvin inhimillistä huolehtia siitä, millainen tarkoitus omalla elämällä on. Mielenkiintoinen keskustelu, jonka nauru ja sitä seuraava rationaalisen olennon imitointi ovat auttaneet saavuttamaan huippunsa, loppuukin äkkiä kesken, kun Clov löytää paitansa sisältä kirpun, eikä aiheeseen ei enää palata pitkään aikaan. Seuraava epäsuora kommentti, jossa Hamm ja Clov puuttuvat olemassaolonsa näyttämöllä nähdään vasta paljon myöhemmin kun Hamm toteaa heidän välisen dialoginsa estävän Clovia lähtemästä (Beckett 1958, 39).

3.2.2 He's offered a job as a gardener.

Toisessa esimerkissä Clovia naurattaa Hammin kertomuksen kohta, jossa Hammin tapaamalle töitä etsivälle miehelle lopulta tarjotaan työtä puutarhurina:

HAMM: Crawling on his belly, whining for bread for his brat. He's offered a job as a gardener. Before – (*Clov bursts out laughing.*) (Beckett 1958, 40)

Clovin naurureaktio on spontaani ja voimakas, hän suorastaan ratkeaa nauramaan. Jokin Hammin kertomuksessa saa hänet menettämään itsehillintänsä ja purskahtamaan nauruun. Hamm ei ole tarkoituksella sanonut mitään hauskaa ja ihmetteleekin välittömästi mitä hauskaa hänen äskeisessä sanomisessaan on oikein ollut. He jatkavat yhdessä edellisen kertomuksen hauskuuden pohtimista:

HAMM: What is there so funny about that?

CLOV: A job as a gardener!

HAMM: Is that what tickles you?

CLOV: It must be that.

HAMM: It wouldn't be the bread?

CLOV: Or the brat.

Pause.

HAMM: The whole thing is comical, I grant you that. (Beckett 1958, 40)

Hamm on selvästi ymmällään siitä, mikä Clovia naurattaa. Hammin mielestä hänen kertomassaan tarinassa ei ollut mitään hauskaa, ja Clovin reaktio on ilmeisesti täysin odottamaton. Clovin perusteluista saa ehkä myös sellaisen kuvan, että hänen oma reaktiona tulee hänelle itselleenkin jokseenkin yllätyksenä. Hän ei tunnu osaavan sanoa varmasti mikä häntä on naurattanut ja toteaa vain puutarhurin työstä: "It must be that." (Beckett 1958, 40). Joskus voi tietenkin nauraa, vaikka ei olekaan varma mistä nauru johtuu, mutta useimmiten naurajat kuitenkin tietävät mikä heitä naurattaa ja miksi. Clovin naurun käsittely vie katsojan aivan uudelle tragikomedian tasolle. Sen lisäksi, että yleisö ei aina tiedä mille itse nauraa tai mille hahmot nauravat, eivät hahmotkaan tunnu enää tietävän mille tai miksi nauravat.

Naurahdusta ympäröivän keskustelun tarkastelu saa kuitenkin taas kerran empimään Clovin naurun vilpittömyyttä ja keskustelun spontaaniutta. Heidän keskustelussaan on jotain suunnitellun oloista. Nauruun johtaneen tarinan alkaessa Clov on uhannut jättää Hammin:

CLOV: I'll leave you.

HAMM: No!

CLOV: What is there to keep me here?
 HAMM: The dialogue. (Beckett 1958, 39.)

Tällä kertaa Clov aloittaa keskustelun, jonka metateatterillisuutta ei voi ohittaa. Katsojan riemastukseksi Clov kysyy Hammilta saman kysymyksen, joka on jo ehkä käynyt katsojan omassakin mielessä. Mikä estää Clovia lähtemästä? Hamm antaa rehellisen vastauksen; dialogi estää Clovia lähtemästä, sillä hän on tärkeä osa näytelmän dialogia. Ilman Clovia kyseessä olisi monologi.

Hamm havainnollistaa mainitsemaansa dialogia aloittamalla puhumaan tarinastaan:

HAMM: (*Pause.*) I've got on with my story. (*Pause.*) I've got on with it well.
 (*Pause. Irritably.*) Ask me where I've got to.
 CLOV: Oh, by the way, your story?
 HAMM: (*surprised*). What story?
 CLOV: The one you've been telling yourself all your . . . days.
 HAMM: Ah, you mean my chronicle?
 CLOV: That's the one.
Pause.
 HAMM: (*angrily*). Keep going, can't you, keep going! (Beckett 1958, 39–40.)

Hammin ja Clovin dialogi paljastuukin eräänlaiseksi näytelmäksi näytelmän sisällä. Hamm toimii heidän välisen dialoginsa ohjaajana opastaen ja neuvoen Clovia hänen vuorosanoissaan ja ärsyyntyen jos Clov ei itse osaa reagoida toivotulla tavalla. Dialogi jatkuu yhtä teatterillisena aina Clovin naurunpyrskähdykseen asti, sekä vielä sen jälkeenkin, kunnes Hamm päättää itse lopettaa tarinointinsa. Kun Clov kuulee, että Hammin tarina on pian loppumassa kokonaan, hän vain puuskahtaa: ”Pah! You'll make up another.” (Beckett 1958, 41.) Hammin tarina ei ole ainoa laatuaan, ja Clovin reaktio antaa myös ymmärtää, että heidän keskinäinen dialoginsa on toistunut samankaltaisesti myös aiemmin muiden tarinoiden kohdalla. Heidän dialoginsa tulee luultavasti toistumaan vielä moneen kertaan samankaltaisena, olettaen, että Hamm jatkaa tarinansa loppuun tai aloittaa vielä uuden tarinan.

Hammin ja Clovin dialogi naurun ympärillä tuntuu siis perustellusti jokseenkin harjoitellulta tai vähintäänkin teennäiseltä. Kuuluuko Clovin nauru siis vain Hammin ohjaamaan näytelmän sisäiseen näytelmään vai onko se aitoa, ja ennen kaikkea onko sillä merkitystä onko nauru aitoa vai ei? Clovin nauru keskeyttää Hammin tarinan täysin ja muuttaa heidän välillään olevan valtarakennelman pääläelleen. Jos Clovin ja Hammin keskinäinen dialogin on kokonaan ennalta määriteltyä ja

harjoiteltua, Clov ei ehkä itsekään ymmärrä miksi puutarhurin mainitsemisen pitäisi saada hänet nauramaan, eikä hän siksi osaa heti vastata Hammin valmiiksi suunniteltuun kysymykseen siitä, mikä kohta lauseessa häntä on naurattanut. Hän on tällöin vain nauranut koska hänen on käsketty nauraa.

Toisaalta Hamm ei missään vaiheessa käske Clovia nauramaan, vaikka hän muuten pitää tiukasti huolen siitä, että Clov jatkaa dialogia hänen suunnitelmansa mukaisesti: "Keep going, can't you, keep going!" (Beckett 1958, 40.) Clovin nauru näyttää siis todella keskeyttäneen Hammin tarinan. Hamm yllättyy aidosti naurureaktiosta, sillä keskustelun päätteeksi kun Hamm on kysynyt Clovilta pitäisikö heidän hohottaa yhdessä oikein kunnolla, hän toteaa: "I continue then" (Beckett 1958, 41), ja tosiaan jatkaa tarinaansa uudella innolla. Voi olla, että Clov on aikaisempien tarinoiden aikana määrätty kysymään tarkentavia kysymyksiä tarinan keskellä ja osoittamaan eri tavoilla suosiota tarinaa kohtaan, mutta näiden keskeytysten jälkeen Hamm ei kuitenkaan tunne tarvetta erikseen mainita jatkavansa tarinaa, vaan jatkaa sitä luonnollisesti keskeytyksestä huolimatta. Clovin nauru on siis aivan erityislaatuinen muiden keskeytysten joukossa.

Clovin nauru on Hammille yllättävä, sillä vaikka hän on osannut varautua kummallisiinkin jatkokysymyksiin ja tarkennuspyyntöihin, ei hän ehkä ole osannut odottaa naurureaktiota. Koska Hamm ei ole varma nauraako Clov hänelle vai tarinan osalle, saa nauru hänet tuntemaan alemmuutta Cloviin nähden. Clovin nauru asettaa hänet joko Hammin yläpuolelle, tai vain Hammin tarinassa esiintyvän puutarhurin yläpuolelle, mikäli puutarhurin ammatti on jo ajatuksena niin naurettava. Tärkeintä Clovin naurussa on kuitenkin se, että Hamm pelästyy sitä. Koska Hamm ei heti tiedä mikä tarinassa on hauskaa, hän pelästyy joutuneensa itse naurunalaiseksi sanomalla jotain aivan naurettavaa. Tämä kertoo puolestaan siitä, että *Endgamen* miniyhteiskunnassa ei edelleenkään haluta tulla naurunalaisiksi.

3.3 Nauraa yhdessä

3.3.1 When we crashed our tandem and lost our shanks.

Kun kaksi tai useampi henkilö nauraa yhdessä, voisi helposti olettaa, että heillä on hauskaa, sillä nauru yhdistetään usein kepeyteen ja iloisuuteen. Ensimmäinen yhdessä nauramisen esimerkki on kuitenkin kaukana hauskuudesta ja iloisuudesta:

NAGG: When we crashed on our tandem and lost our shanks.

They laugh heartily.

NELL: It was on the Ardennes.

They laugh less heartily.

NAGG: On the road to Sedan. (*They laugh still less heartily.*) (Beckett 1958, 19.)

Nagg ja Nell näyttäisivät päällepäin nauravan hauskoille muistoilleen, mutta kun heidän muisteluaan kuuntelee, se ei oikeastaan ole ollenkaan hauskaa. Joko heillä ei ole iloisia muistoja, joille he voisivat nauraa, tai jalkojen menettäminen on heistä oikeastikin hauskaa. He voivat nauraa myös jostain aivan muusta syystä, jonka perustelu on selvää vain heille.

Naggilla ja Nellillä on oikeus nauraa omalle epäonnelleen ilman, että heidän naurunsa olisi sosiaalisesti hyväksymätöntä. Omalle epäonnelleen ja omille vajavaisuuksilleen on kenellä tahansa lupa nauraa, ja itsensä saa tehdä milloin tahansa naurunalaiseksi. Heidän naurunsa on siis täysin hyväksyttävää, vaikka yleisö, tai toiset hahmot, eivät sitä ymmärtäisi. On hyvin mahdollista, etteivät Nagg ja Nellkään heti ymmärrä omaa nauruaan, ja se hiipuu juuri sen takia, että he alkavat ymmärtää mille he oikeastaan nauravat. Yleisön kannalta naurun yhteydessä kerrotaan jotain hyvin oleellista Naggista ja Nellistä, nimittäin heidän jalattomuutensa voi selittää sen, miksi he ovat roskapöntöissä, tai viimeistään ainakin sen, miksi he eivät nouse niistä pois. Kun jalattomuus paljastuu tällä tavoin naurun keskellä, ei yleisö pääse keskittymään siihen liikaa. Naggia ja Nelliä on nimittäin mahdoton määrittellä vain heidän jalattomuutensa kautta – mikäli yhdenkään hahmon kattava määrittely on edes mahdollista.

Naggin ja Nellin nauru voi toimia keinona olla käsittelemättä hankalaa asiaa lyömällä se leikiksi. Joka tapauksessa yhteinen vastoinkäyminen ei ole selvästikään vielä

aivan loppuun käsitelty asia. Jatkuvasti vähenevä nauru ja iloisuus päättyvät taas kurjuuteen muistojen tarkentuessa ja Naggin jatkaessa lauseensa loppuun:

NAGG: Are you cold?

NELL: Yes, perished? And you?

NAGG: I'm freezing. (Beckett 1958, 19.)

Nauru alkoi sydämellisenä, mutta hiipuu kerta kerralta vähemmän sydämelliseksi. Naurun jälkeinen kurjuus vaikuttaakin juuri tästä syystä vielä voimakkaammalta, kuin ennen sitä. Nagg ja Nell luulevat hetkeksi pääsevänsä nykyhetkeään karkuun sydämellisen muistoihin sijoittuvan naurun avulla, mutta todellisuus laskeutuu pian pimentämään sen valonpilkahduksen, jonka nauru olisi voinut synkkyyteen tuoda.

Näytelmän hahmot tuntuvat unohtaneen milloin kuuluu nauraa ja itkeä, ja ehkä nämä kaksi ääripään tunnetta ovatkin sekoittuneet toisiinsa Naggin ja Nellin naurussa muistoina ajasta, jolloin nämä tunteet vielä merkitsivät jotain. Nyt tunteista näyttää olevan jäljellä on enää niiden ulkoinen ilmenemismuoto, jota hahmot yrittävät epätoivoisesti pitää yllä, siinä kuitenkin epäonnistuen. Naggin ja Nellin yhteinen nauru onkin todennäköisimmin yritys jäljitellä aikaa, jolloin iloisille muistoille naurettiin yhdessä. He sattuvat vain valitsemaan niin huonon muiston, että heidän yrityksensä epäonnistuu.

Naggin ja Nellin välinen keskustelu on vääristynyttä ja heidän leikinlaskunsa epätoivoista. Kuten Beckett-tutkija A.J. Leventhal asian ilmaisee: "Never since Swift has there been what the French call 'humour noir' in such a cruel measure as in the dialogue between Hamm's parents. Their joking brings tears." (Leventhal 1965, 50). Leikin laskun ja kepeän jutustelun takaa löytyy vakavia ja surullisia asioita, mutta kuitenkin myös suurta hellyyttä. Vuorotellen toisiaan hellittelevät ja keskenään kinastelevat vanhukset eivät pysty kuitenkaan enää osoittamaan keskinäistä kiintymystään edes suutelemalla:

NAGG: Kiss me.

NELL: We can't.

NAGG: Try.

Their heads strain towards each other, fail to meet, fall apart again.

NELL: Why this farce, day after day? (Beckett 1958, 19.)

Heidän yhteinen aikansa on kulumassa loppuun, ja he molemmat tietävät, että Nell aikoo jättää Naggin:

NAGG: [...] I thought you were going to leave me.

NELL: I am going to leave you,

NAGG: Could you give me a scratch before you go? (Beckett 1958, 20.)

Vaikka vanhukset suhtautuvat Nellin lähtöön näennäisen kevyesti, todellisuus on kuitenkin se, että kun Nell lopulta lähtee, hän lähtee lopullisesti. En epäile yhtään etteivätkö he myös tietäisi tätä.

Mielestäni tässä yhteydessä naurun sosiaalisista merkityksistä tärkein on ylemmydentunnon sijasta yhteisöllisyys. Nagg ja Nell jakavat nimittäin ennen Nellin lähtöä kokemuksen, jollaiset ovat *Endgamen* maailmassa harvassa. He nauravat yhdessä. Jotta yhdessä nauraminen olisi mahdollista, pitää molempien naurajien kokea vahvaa keskinäistä yhteyttä. Vain samaan vertaisyhteisöön kuuluvat henkilöt voivat todella nauraa keskenään. Nagg ja Nell kuuluvat selvästikin vielä samaan vertaisyhteisöön, sillä he nauravat jopa kolme kertaa peräkkäin yhdessä. Heidän yhteinen naurunsa toimii mainiona esimerkkinä siitä, kuinka lämpimät heidän välinsä kaikesta huolimatta ovat. Nagg ja Nell välittävät aidosti toisistaan juuri niin paljon kuin heidän miniyhteiskunnassaan on enää mahdollista välittää kenestäkään. Jos Nellistä saa muuten hieman kylmän ja kovan kuvan, auttaa heidän naurunsa pehmentämään sitä. Naurun kohteena on yhteinen kokemus, ja vaikka kokemus paljastuukin epämiellyttäväksi, on se joka tapauksessa sellainen kokemus, jonka vanhukset jakavat yhdessä.

3.3.2 I swear on my honour

Toinen yhdessä nauramisen esimerkki on kohdassa, jossa Hamm kyseenalaistaa oman kunniallisuutensa. Hamm yrittää suostutella Naggia kuuntelemaan hänen tarinaansa, ja Nagg suostuu siihen vain jos saa palkkioksi sokeroidun luumun.

NAGG: [...] You'll give me a sugar-plum?

HAMM: After the audition.

NAGG: You swear?

HAMM: Yes.

NAGG: On what?

HAMM: My honour.

Pause. They laugh heartily. (Beckett 1958, 35)

Jostain syystä Hammista ja Naggista on molemmista huvittavaa ajatella, että Hammilla olisi kunniallisuutta, tai että sen perusteella voisi vannoa mitään. Yhteinen

naurureaktio ei anna kovin hyvää kuvaa Hammista, sillä se paljastaa sen, että Hammin kunnian puute on yleinen tieto. Nagg ei naura yksinään Hammille, vaan Hamm nauraa aivan yhtä innolla mukana – hän tietää ja myöntää siis itsekin millainen hän on.

Toisaalta Hammin mukanaolo naurussa paljastaa myös sen, että hän osaa nauraa itselleen eikä ota itseään liian vakavasti. Hamm ei suutu siitä, että Nagg nauraa tälle, vaan ottaa naurun vastaan omalla naurullaan, siitä huolimatta, että nauru asettaa hänet Naggin alapuolelle. Jos nimittäin Naggin ja Hammin välinen nauru ilmaisee ylemmyyttä, on ylemmyyden tuntijana selkeästi Nagg. Muuten näytelmässä Nagg on niin selvästi Hammin alapuolella, että Hamm voi helposti antaa Naggin näin asettua hetkellisesti itsensä yläpuolelle ilman, että se vaarantaisi hänen ylempää asemaansa todella. Toisaalta isän ja pojan voi esimerkissä myös nähdä nauravan yhdessä pojan epäluotettavan kunniakäsityksen lisäksi yhtä lailla isän epäonnistuneelle kasvatukselle. Hammin vika on näin ajateltuna myös heidän yhteinen vikansa, sillä jos Nagg olisi kasvattanut Hammin paremmin, voisi Hammin kunnia olla sellainen asia, jonka nimeen voisi vannoa.

Saadaanko Naggin ja Hammin yhteisellä Hammin sosiaaliseen vikaan kohdistuvalla naurulla kuitenkaan mitään muutosta aikaan? Vaikka Hamm myöntääkin moraalisen epäkohdan omassa itsessään, on hänen naurunsa kuitenkin sydämellistä, eikä ollenkaan nolostunutta. Nauru ei onnistu täyttämään sosiaalista merkitystään, jos Hamm ei suostu sen vaikutuksesta muuttamaan ja näyttääkin siltä, että Hamm ei halua edes yrittää muuttaa itseään tai tapojaan traagisen sankarin tavoin. Sokeroiduista luumuista tinkiminen jatkuu naurun jälkeen entiseen tapaan. Mikään ei muutu.

Naggin ja Hammin nauru keskeyttää tapahtumat, mutta ne kuitenkin jatkuvat naurun jälkeen kuin mitään ei olisi tapahtunutkaan. Naggin hetkellisesti saama ylempi asema Hammiin nähden murtuu saman tien kun Hamm kokee sokeriluumuneuvottelun päättyneeksi:

NAGG: Two.

HAMM: One.

NAGG: One for me and one for –

HAMM: One! Silence! (*Pause.*) Where was I? [...] (Beckett 1958, 35.)

Nagg ei protestoi käskyä, vaan vaikenee kuuntelemaan Hammin tarinaa. Hänen statusvoittonsa jää todella vain hetkelliseksi.

Naggin ja Hammin yhteinen nauru paljastaa tietenkin myös yhteyttä heidän välillään, mutta yhteys ei ole yhtä lämmin ja läheinen kuin Naggin ja Nellin naurun paljastama yhteys. Kun Naggin ja Nellin vertaisyhteisöllä on sama yhteinen muisto ja kokemus, on Naggin ja Hammin vertaisyhteisö lähinnä koostunut henkilöistä, jotka tietävät kuinka viallinen Hammin persoona on. Vaikka Naggin ja Nellin kokemus ei olekaan parhaasta päästä jalkojen menetyksen takia, on siinä enemmän yhteistä kuin Naggin ja Hammin vertaisyhteisössä. Heidän yhdistävä tekijänsä on yhteisen kokemuksen sijasta yhteinen tieto. Tämäkin yhteys on kuitenkin parempi kuin ei yhteyttä ollenkaan, ja se paljastaa myös sen, että Hamm on valmis suomaan Naggille hetkittäisiä, jos ei aivan ylemmyyden, niin ainakin vertaisuuden tunteita. Heidän välillään on side, ja vaikka se olisi kuinka herkkä, on se ainakin olemassa. Molemmista Hammista ja Naggista saa nyt muodostettua heidän yhteisen naurunsa ansiosta jälleen hieman inhimillisemmän ja lämpimämmän kuvan, kun heidän keskinäinen yhteytensä paljastuu.

Molemmissa yhdessä nauramisen esimerkeissä nauretaan sydämellisesti. Ei varmastikaan ole vahinko, että molemmat esimerkit ovat myös ainoat, joissa nauretaan nimenomaan sydämellisesti. Vaikka muut naurut olisivatkin kunnollisia nauruja eikä pelkkiä naurahduksia tai pidätettyjä naurunpyrskähdyksiä, eivät ne kertaakaan ole sydämellisiä. Kaikkein parhaimmat naurut saadaan siis *Endgamessakin* yhdessä nauraen. Heidänkin miniyhteiskunnassaan on mukavampi nauraa yhdessä kuin yksin. On hyvin kertovaa, että näitä yhteisiä nauruja on vain kaksi. Yhteisiä vertaisuudenhetkiä on *Endgamessa* vain muutama, ja niistä on silloin parasta ottaa kaikki irti nauramalla oikein perusteellisesti. Hamm haluaa myöhemminkin päästä samanlaiseen yhteiseen nauruun Clovin kanssa ehdottamalla yhteistä kunnan hohotusta, mutta kuten luvussa 4.2 selviää, tämä ei onnistu, ja Hammin ja Naggin nauru jää Hammin ainoaksi jaetuksi nauruksi.

Toinen mielenkiintoinen yhtäläisyys näissä kahdessa yhdessä tapahtuvassa naurussa on se, että Nagg on molemmissa toisena osapuolena. Clov ei naura

yhdessä kenenkään kanssa, vaan hänen naurunsa jäävät aina yksinäisiksi. Naggin ja Nellin sekä Naggin ja Hammin yhteiset sydämelliset naurut ovat kuitenkin oikeastaan molemmat kaukana todellisesta sydämellisyydestä. Nagg ja Nell nauravat yhdessä kamalalle onnettomuudelle, jossa he menettävät jalkansa, ja Nagg ja Hamm nauravat puolestaan toisen huonolle ominaisuudelle.

3.4 Nauraa toiselle

Näytelmässä eniten naurava hahmo on kiistatta Nagg. Nagg nauraa paljon sekä yksin että yhdessä muiden kanssa, niin spontaanisti kuin pakotetustikin, ja välillä myös täysin väärässä kohdassa. Tässä luvussa käsiteltävissä nauruissa nauraja (Nagg) tekee pilkkaa naurun kohteesta (Hamm). Ensimmäinen esimerkki jatkaa samasta keskustelusta, jonka aikana Nagg ja Nell ovat nauraneet yhdessä muistoilleen. Nagg ja Nell jatkavat keskustelua heidän tynnyreissään olevasta hiekasta ja kekseistä kun Hamm keskeyttää heidät:

HAMM: (*wearily*). Quiet, quiet, you're keeping me awake. (*Pause.*) Talk softer. (*Pause.*) If I could sleep I might make love. I'd go into the woods. My eyes would see . . . the sky, the earth. I'd run, run, they wouldn't catch me. (*Pause.*) There's something dripping in my head. (*Pause.*) A heart, a heart in my head.

NAGG: (*soft.*) Do you hear him? A heart in his head!

He chuckles cautiously.

NELL: One mustn't laugh at those things, Nagg. Why must you always laugh at them?

NAGG: Not so loud! (Beckett 1958, 19-20.)

Hamm on nojannut tuolinsa selkänojaan liikkumatta koko aikaisemman Naggin ja Nellin keskustelun ajan. Hamm puhuu selvästi uupuneesti ja väsyneesti ja hänen puheensa on hieman sekavaa.

Yleisö on heti näytelmän alussa nähnyt Hammin kasvoilla nenäliinan, jossa on suuri veritahra. Herätessään Hamm pyyhkii aurinkolasien takana olevat silmänsä tahraiseen nenäliinaan, (Beckett 1958, 12.) joten on siis hyvin mahdollista, että nenäliinan veri on peräisin hänen silmistään. Hamm kysyy Clovilta näytelmän alussa onko tämä katsonut hänen silmiään:

HAMM: Did you ever see my eyes?

CLOV: No.

HAMM: Did you never have the curiosity, while I was sleeping, to take off my glasses and look at my eyes?

CLOV: Pulling back the lids? (*Pause.*) No.

HAMM: One of these days I'll show them to you. (*Pause.*) It seems they've gone all white. [...] (Beckett 1958, 13.)

Yleisö tietää jo pelkästään tämän keskustelun perusteella heti alusta asti, että Hammin silmät ovat vaurioituneet ja että hänen fyysinen tilansa on melko huono. Hamm myös pyytää toistuvasti särkylääkettä, sitä koskaan saamatta (Beckett 1958, esim. 14, 23). Yleisölle on siis jo selvää, että Hamm voi huonosti, ja hänen puheensa päänsisäisestä vuodosta yhdistyy nopeasti veritahraiseen nenäliinaan.

Vaikka yleisö tietää Hammin huonosta voinnista, ei voi olla varma kuinka paljon Nagg siitä tietää Hammin tilassa – kuten koko *Endgamen* maailmassa – ei kuitenkaan ilmeisesti ole tapahtunut mitään muutosta pikaisesti, joten voi olettaa Nagginkin tietävän edes jotain poikansa kunnosta, viimeistään siitä, miten Hamm puhuu ennen Naggin naurua. Tästä huolimatta Nagg tekee silti pilkkaa Hammista ja nauraa tämän ajatukselle päänsisäisestä sydäimestä. Nagg ei naura kovaäänisesti, ja on hyvin varovainen ja hiljainen naurunsa kanssa. Hän ei selvästikään halua Hammin huomaavan, että tästä tehdään pilkkaa, ja tietää ettei hänen naurunsa ole sopivaa. Kun Nell toruu Naggia sopimattomasta vitsailusta normaaliin ääneen, tämä pelästyy ja pyytää Nelliä puhumaan hiljempaa, ettei Hamm vain kuule ja rankaise häntä. Nellin reaktiosta huomaa myös, ettei tämä ole ensimmäinen kerta, kun Nagg nauraa väärään aikaan ja väärälle asialle: "One mustn't laugh at those things, Nagg. Why must you always laugh at them?" (Beckett 1958, 20). Nagg nauraa, jos ei aina, niin ainakin usein väärille asioille, vaikka Nell häntä siitä toruukin.

Nagg vaikuttaa melkein ilkikuriselta lapselta nauraessaan itsepintaisesti sopimattomissa kohdissa. Myöhemmin näytelmässä, kun Nagg on lahjottu kuuntelemaan Hammin kertomusta, hän ei vielääkään pysty täysin hillitsemään huvittuneisuuttaan Hammin palatessa päänsisäisen tuskansa kuvailuun. Hamm ja Nagg ovat juuri päässeet yhteisymmärrykseen siitä, kuinka monta sokeroitua luumua Nagg saa palkaksi, mikäli hän kuuntelee tarinan, ja Hamm yrittää päästä tarinassaan alkuun:

HAMM: One! Silence! (*Pause.*) Where was I? (*Pause. Gloomily.*) It's finished. We're finished. (*Pause.*) Nearly finished. (*Pause.*) There'll be no more speech. (*Pause.*) Something dripping in my head, ever since the

fontanelles. (*Stifled hilarity of Nagg.*) Splash, splash, always on the same spot. (*Pause.*) Perhaps it's a little vein. (*Pause.*) A little artery. [...] (Beckett 1958,35.)

Nell on jo edellisen naurunpyrskähdyksen jälkeen kertonut Naggille, ettei tällaiselle asialle saa nauraa, mutta Nagg ei ole kuitenkaan ottanut opikseen.

Hammin kuvailema tila kuulostaa melko vakavalta, ja hän on jo aikaisemmin ilmaissut epäilevänsä, että tippuva tunne hänen päänsä sisällä saattaa johtua vuotavasta suonesta:

HAMM: Perhaps it's a little vein.

Pause.

NAGG: What was that he said?

NELL: Perhaps it's a little vein.

NAGG: What does that mean? (*Pause.*) That means nothing. (*Pause.*)

Will I tell you the story of the tailor? (Beckett 1958, 20.)

Hammin edellinen maininta pään sisällä olevasta tippuvasta tunteesta on jo unohtunut Naggin mielestä, eikä hän enää ymmärrä mihin Hamm voi pienellä suonella viitata. Nagg ei ajattele asiaa enempää, vaan ryhtyy kertomaan Nellille räätälivitsiä. Toisaalta voi myös olla, että Nagg ei yhdistä ”vein” sanaa suoneen, vaan kuulee tämän sanoneen ”vain” (turhamainen). Nagg voi luulla, että Hamm viittaa turhamaisuudella Nellin aiempaan yritykseen itkeä ennen Hammin lausahdusta, eikä ymmärrä miksi Hamm olisi nyt sitä mieltä. Ei oikeastaan ole edes tärkeää tietää miksi Nagg jättää Hammin lausahduksen huomiotta. Vaikka hän ei osaisikaan yhdistää Hammin puhetta pään sisällä olevasta tippuvasta tunteesta mihinkään vakavampaan, pitäisi Naggin kuitenkin viimeistään jälkimmäisellä kerralla ymmärtää Hammin mielialasta, ettei hänestä sovi nyt tehdä pilaa.

Naggia huvittaa suuresti Hammin ilmeinen surkeus jo toiseen otteeseen. Tarkemmin tarkasteltuna Naggin naurujen objektina toimii molempien naurujen kohdalla Hammin sanat, ja naurujen perusteluksi voi tulkita esimerkiksi jonkin keinotekoisesti esiintyminen luonnollisessa. Ihmisen pään sisällä ei kuuluisi olla mitään tippuvaa ja vuotavaa. Tippuva ja vuotava muistuttavat ennemmin putkistoista tms. mekaanisista laitteistoista kuin ihmisen kehoon kuuluvasta osasta. Naggin naurulle on siis perustelu siinä, että inhimillisen ei ole luonnollisessa maailmassa tarkoitus muistuttaa mekaanista konetta. Nauru on silti sopimatonta. Hamm on selvästi niin huonossa kunnossa, ettei hänen puheilleen ole sopivaa nauraa. Nagg myös tietää tekevänsä

väärin nauraessaan Hammille jo toiseen kertaan, ja hän yrittääkin hillitä itseään ettei hänen nauruaan huomattaisi.

Naggin nauru on sopimaton jo sen kohteen vuoksi, sillä toisten aidolle epäonnelle ei ole sopivaa nauraa, mutta nauru sisältää myös mahdollisen sopimattoman elementin siinä, että se nostaa Naggin Hammin yläpuolelle. Hamm on ikään kuin kuningas *Endgamen* pienessä valtakunnassa, mutta Naggin alamaisuus ei kuitenkaan estä häntä tekemästä Hammista pilkkua, ehkä jopa päinvastoin. Alamaiset ovat aina nauraneet valtaapitäville ja tehneet näistä koomisia esimerkiksi keskittymällä johonkin tiettyyn vikaan ja liioittelemalla sitä. Tällaisten naurujen kanssa pitää vain olla erityisen varovainen, sillä jos valtaapitävät huomaavat, että heistä tehdään pilaa, voivat seuraukset olla naurajan kannalta erittäin huonot. Ylempiarvoisiin kohdistunut nauru pitää joko naamioda niin, että naurun kohde ei tunnista siitä itseään, tai pitää se niin salassa, ettei ylempiarvoinen saa koskaan kuulla siitä.

Voi siis olla, että Naggin haluttomuus jäädä kiinni ei johdu pelkästään siitä, että hän nauraa sopimattomalle asialle siinä mielessä, että epäonnelle ei saa nauraa. Nagg ei nimittäin vain naura epäonnelle, hän nauraa itseään ylempiarvoisen epäonnelle. Hän tekee naurullaan arvoasteikolla ylöspäin suuntautuvaa pilkkua, joka ei koskaan ole täysin riskitöntä. Ei siis ole ihme, että Nagg yrittää hillitä nauruaan ja pyytää Nelliäkin puhumaan asiasta hiljempaa, ettei hän jäisi kaikkein sopimattomimmasta naurustaan kiinni. Kumpikaan elementti ei varmasti yksinään olisi tarpeeksi saamaan Naggia huolestuneeksi kiinnijäämisestä, sillä hän on jo kerran nauranut huoletta epäonnelle ja nauraa myöhemmin täysin vapaasti Hammin kunnian puutteelle. Toisaalta tilanne on molemmissa esimerkeissä erilainen, sillä epäonni on Naggin ja Nellin omaa jolloin sille on hyväksyttävää nauraa, ja Hammiin kohdistuvassa naurussa Hamm nauraa itsekin mukana. Nyt kun molempien elementtien yhdistyessä Nagg nauraakin yksin, hän myös perustellusti pelkää joutuvansa yksin vastuuseen naurustaan.

Toisaalta Nagg ei ehkä oikeasti haluaisi tuntea huvittuneisuutta vakavan asian äärellä. Nagg ei nimittäin ole täysin tunteeton, vaikka vaikuttaakin kovalta poikaansa kohtaan.

NAGG: [...] Whom did you call when you were a tiny boy, and were frightened, in the dark? Your mother? No. Me. We let you cry. Then we

moved you out of earshot, so that we might sleep in peace. (*Pause.*) I was asleep, as happy as a king, and you woke me up to have me listen to you. It wasn't indispensable, you didn't really need to have me listen to you. Besides I didn't listen to you. (Beckett 1958, 38.)

Naggista ei saa Hammin lapsuustarinoiden ja hänen sopimattomien naurujensa perusteella kovinkaan empaattista kuvaa. Ehkä Naggin on helppo nauraa Hammille, koska hän ei oikeastaan kuuntele mitä Hamm milloinkin puhuu. Tällöin Hammin surkea tilakin on voinut jäädä Naggilta kokonaan huomaamatta. Nagg kuulee vain sanat, ei merkitystä niiden takana.

Hamm ei toisaalta kohtele Naggia erityisen hyvin, joten tietynlainen välinpitämättömyys on molemminpuolista. Hamm nimittelee Naggia "Accursed fornicator!" (Beckett 1958, 16), ja määrää siitä, milloin Nagg saa olla näkyvillä ja milloin hänen pitää pysytellä tynnyrissään: "Bottle him!" (Beckett 1958, 16). Hamm on kova Naggia kohtaan, mutta samalla hän kuitenkin ottaa Naggin yhä uudestaan keskusteluun mukaan ja varmistaa Clovilta vähän väliä, mitä Nagg milloinkin tekee (Beckett 1958, 41, 43). Naggin ja Hammin kinastelevan kuoren takana on vielä lämpöä, josta heidän yhteinen naurunsakin todistaa. Sitä ei kuitenkaan ole niin paljon, ettei Nagg voisi tuntea huvittuneisuutta Hammin kärsimyksen edessä.

Katsojalle välittynyt kuva Naggin empaattisuudesta kärsii kovan kolauksen hänen nauraessa Hammille, mutta Naggin suhtautuminen Nelliin on kuitenkin hyvin huolehtivaa ja empaattista:

NAGG: [...] Do you want a bit?

NELL: No. (*Pause.*) Of what?

NAGG: Biscuit. I've kept you half. (*He looks at the biscuit. Proudly.*) Three quarters. For you. Here. (*He proffers the biscuit.*) No? (*Pause.*) Do you not feel well? (Beckett 1958, 19.)

Sen lisäksi, että Nagg on säästänyt Nellille suurimman osan keksiä, joita he saavat vain harvoin, Nagg myös huolehtii Nellin hyvinvoinnista. Kun Hamm lahjoo Naggin kuuntelemaan tämän tarinaa, Nagg yrittää tinkiä sokeroidun luumun myös Nellille (Beckett 1958, 35). Vaikka hän ei onnistu siinä, on hän kuitenkin yrittänyt. On totta, että Nagg ja Nell kinastelevat, mutta kaiken pohjalla on kuitenkin syvä kiintymys ja huolehtiminen toisesta.

Nagg näyttää tunteellisen puolensa myös myöhemmin näytelmässä, kun Clov löytää

hänet itkemästä tynnyristään. Nell on ilmeisesti jo kuollut, ja Hamm pyytää Clovia tarkastamaan näyttääkö Naggkin kuolleelta.

HAMM: [...] And Nagg?

Clov raises lid of Nagg's bin, stoops, looks into it. Pause.

CLOV: Doesn't look like it.

He closes the lid, straightens up.

HAMM: [...] What's he doing?

Clov raises lid of Nagg's bin, stoops, looks into it. Pause

CLOV: He's crying

He closes the lid, straightens up

HAMM: Then he's living. (Becket 1958, 41–42.)

Nagg itkee, eli hän elää. Nagg on ainoa hahmo, joka osaa todistetusti vielä itkeä, toisin kuin Nell, jonka itku jää vain yritykseksi (Beckett 1958, 20). Itkun lisäksi Nagg myös nauraa kaikkein eniten. Vaikka osa hänen nauruistaan tulee ehkä hieman väärissä kohdissa, ovat ne ainakin kiistatta aitoja. Naggin voisi jopa sanoa olevan hahmoista kaikkein elävin, sillä hän osaa ainakin vielä tuntea ja ilmaista tunteitaan. Hän ei myöskään esitä teatterillisiä dialogeja yleisölle samaan tapaan kuin Hamm ja Clov Hammin ohjauksessa.

Vaikka Naggin naurut saavatkin hänet välillä näyttämään epäempaattiselta, toimivat ne kiistattomana todisteena hänen inhimillisyydestään. On hyvin inhimillistä nauraa väärissä kohdissa. On jotenkin helpottavaa huomata, että ei ole ainoa, jota väärät asiat välillä naurattavat. Naggin epäsopiva nauru tekee hänestä kovin aidon hahmon, sillä se todistaa hänen olevan yksilöllinen. *EndgMESSA* saa nauraa monelle asialle, ja se, että näytelmän eniten naurava hahmo on lisäksi ainoa, joka nauraa myös kielletylle asialle, tekee hahmosta jollain tavalla erityisen. On nimittäin muistettava, ettei Naggin epäsopiva nauru ole ainoa hänen nauruistaan, vaan hän myös nauraa ainoana hahmona useammin kuin kerran yhdessä jonkun toisen kanssa.

Naggin ja Nellin keskustelu, joka edeltää Naggin naurua katkeaa Hammin yksinäiseen puheeseen, joka ei tunnu olevan erityisemmin suunnattu kenellekään. Nagg reagoi Hammin nauruun ja aiheuttaa samalla hänen ja Nellin välille keskustelun naurusta, sen sopivuudesta ja sen aiheuttajista.⁵ Nauru katoaa kuitenkin hyvin pian heidän mielistään kun he ryhtyvät puhumaan jälleen uudesta aiheesta. Naggin ja Nellin ainoa yhteinen kohtaaminen päättyy lopulta Naggin kertomaan vitsiin,

5 Naggin ja Nellin keskustelusta lisää luvussa 5

joka myös sisältää kolmannen heidän keskustelunsa aikana tapahtuvan naurun. Naggin ja Nellin keskustelun aikana nauretaan paljon, joten Naggin nauru ei ole heidän keskustelunsa aikana mitenkään poikkeuksellinen itsessään. Se, mikä tekee Naggin naurusta poikkeuksellisen on se, että nauru on varovaista ja selvästi kiellettyä.

4 PAKOTETTU NAURU

4.1 Räätälivitsi

Naggin ja Nellin yhteinen kohtaaminen huipentuu siihen, kun Nagg kertoo Nellille vitsin räätälistä⁶ saadakseen tämän nauramaan. Vitsi on molemmille tuttu vuosien takaa ja se on kerrottu useaan otteeseen, kuten vitsiä edeltävästä keskustelusta käy ilmi. Kohtaaminen on ainutlaatuinen näytelmässä, sillä vaikka näytelmässä on muitakin esimerkkejä tilanteista, joissa roolihenkilö sanoo jotain minkä tarkoitus on hauskuttaa, räätälivitsi on ainoa varsinainen vitsi, jonka roolihenkilö kertoo toiselle tarkoituksenaan naurattaa tätä.

Kinnusen kaksoiskomedia toteutuu räätälivitsissä esimerkillisesti, ja Kinnunen käyttääkin sitä yhtenä kaksoiskomedian malliesimerkkinä. Kohtauksessa on Kinnusen huomion mukaan kaksi päällekkäistä koomista tapahtumaa:

Me nauramme ensimmäistä kertaa kuulemallemme kaskulle räätälistä, joka tekee parempaa jälkeä kuin Isä Jumala teki luodessaan maailman, mutta me näemme myös sen komedian joka syntyy Nellin ja Naggin muistellessa menneitä tämän kaskun vaiheilla. He nauroivat kaskulle ensimmäisen kerran kihlauskesänään, jolloin he olivat niin onnellisia, että heidän olisi pitänyt hukkoa pois. Nagg sanookin: ”Kuule nyt se vielä.” Kasku esitetään viimeisen kerran. Me näemme koko draaman, he vain välittömän tilanteen. (Kinnunen 1994, 169.)

Yleisö hyvin todennäköisesti nauraa vitsin tuottamalle draamalle, mutta heidän naurunsa tuskin ilmenee kovin suurellisen fyysisesti ja saattaa hyvin jäädä metaforiselle tasolle.

Toisin kuin yleisön maailmassa, kukaan ei naura Naggin vitsille näytelmän sisäisessä maailmassa. Nell ei ole välttämättä edes kuullut vitsiä oltuaan uppoutunut omiin ajatuksiinsa. Tilanne pakottaa Naggin lopulta reagoimaan itse omaan vitsiinsä. Reaktio ei ole kuitenkaan aito, vaan pakotettu:

He looks at Nell who has remained impassive, her eyes unseeing, breaks into a high forced laugh, cuts it short, pokes his head towards Nell, launches his laugh again.

HAMM: Silence!

Nagg starts, cuts short his laugh. (Beckett 1958, 22.)

Pakotetusta naurusta tulee suorastaan vihamielinen kun se ei saa vastakaikua ja se loppuu saman tien Hammin käskystä. Aito nauru voisi olla vaikeampi keskeyttää, mutta Nagg on niin keskittynyt Nellille suunnatussa tekonaaurussa, että suorastaan pelästyy kun Hamm huutaa hiljaisuutta, ja nauru loppuu kuin seinään.

Nagg on kertonut vitsin Nellille saadakseen tämän paremmalle tuulelle herättämällä heissä yhteistä iloista naurua. Nell ei kuitenkaan naura, vaan torjuu joko tietoisesti tai tiedostamattaan Naggin nauruun kutsuvan katseen tuijottamalla tyhjästi eteenpäin. Nell ei reagoi millään fyysisellä tavalla vitsiin tai Naggin katseeseen, joten Naggin on yritettävä uudestaan. Naggin toinen nauruun kutsu tekonaaurun muodossa ei myöskään saa Nelliä yhtymään nauruun, ja Nagg vie lopulta tekonaaurunsa äärimmilleen suunnaten sen suoraan Nellin kasvoille. Jos naurua voi pitää yleisesti kutsuna, johon kanssaihminen oletetaan vastaavan naurulla, on Nell nyt kieltäytynyt siitä kolmesti.

Naurulla on myös muita tehtäviä kuin nauruun kutsuminen, eikä Naggin tekonaaurun takana olekaan välttämättä yritys saada Nell nauramaan mukana, vaan se voi olla esimerkiksi puhtaasti aggressiivinen ele. Nagg voi naurullaan osoittaa loukattuja tunteitaan, nolouttaan epäonnistuneesta vitsistä, omaa ylempiarvoisuuttaan ja nokkeluuttaan siitä, että hän on ainoa joka ymmärsi vitsin, tai jopa olleensa oikeassa siitä, että vitsi on hauska ja tuottaa naurua, on se sitten aitoa tai ei. Naggin vitsi on hänelle jostain syystä hyvin tärkeä, ja Nellin väite siitä, että vitsi ei ole hauska, loukkaa häntä. Naggin on nyt näytettävä että vitsi on hauska ja tuotettava itse vitsin tarvitsema nauru, jos Nell ei siihen suostu.

Naggin yritys palauttaa yhteys alakuloiseen Nelliin vitsin avulla ei toiminut. Yhdessä nauraminen olisi voinut vahvistaa heidän keskinäistä yhteenkuuluvuuden tunnettaan ja saada heidät paremmalle, tai jopa toiveikkaammalle tuulelle. Jos he voisivat jälleen yhdessä nauraa turhamaiselle räätälille, se todistaisi, ettei heidän välillään oleva yhteys ole vielä kadonnut. He kuuluisivat yhä samaan kahden hengen ”kerhoon”, jossa he voivat yhdessä nauraa sekä vitsin räätälille että kaikille niille muistoille joita vitsin kertomiseen on heidän menneisyydessään liittynyt. Yhteinen nauru vahvistaisi heidän yhteenkuuluvuuden tunnettaan jos se toistettaisiin kerrasta toiseen samalla

tavalla. Kun Nell ei naura Naggin vitsille, hän jättää näin Naggin aivan yksin huonoksi muuttuneen vitsinsä kanssa.

Vitsin kertominen ei selvästikään ole riskitöntä ja siihen liittyy omat sääntönsä ja kirjoittamattomat lakinsa, joita pitää noudattaa päästäkseen lopputulokseen, joka naurattaa kuulijoitaan. Naurua tutkineen Provinen mukaan pelkkä vitsi ei riitä naurattamaan, vaan se tarvitsee myös tarjoilla oikein:

Master comedians are aware that success lies as much with the presentation of the joke as with the joke itself. A critical part of joke telling is timing, the pace of storytelling, the setting up, and delivery of the punch line – and most important to our present story, the pause that follows the punch line. (Provine 2000, 39.)

Naggin vitsi on epäonnistunut, ja hän tietää sen itsekin. Hän jopa keskeyttää vitsin esittämisen ja toteaa omalla äänellään: “I never told it worse. (*Pause. Gloomily.*) I tell this story worse and worse.” (Beckett 1958, 21). Sen lisäksi, että hän kertoo vitsin nyt huonosti, on hän ilmeisesti kertonut sen aikaisemminkin kerroilla jo huonommin kuin alkuperäisellä kerralla. Nagg kuitenkin jaksaa yhä yrittää, eikä luovuta vaikka huomaa kertoneensa vitsinsä huonosti. Hän malttaa yhä esittää hahmojen ääniä, esittää vitsiin liittyvät eleet loppuun asti ja myös pitää sen elintärkeän tauon juuri ennen viimeistä ”punch linea”, joka kasvattaa yleisön jännitystä ja pitkittää vitsiä sopivasti:

NAGG: [...] (*Tailor's voice, scandalized.*) ”But my dear Sir, my dear Sir, look – (*disdainful gesture, disgustedly*) at the world – (*pause*) – and look – (*loving gesture, proudly*) – at my TROUSERS!”
Pause.

Mikään ei kuitenkaan auta ja vitsi ei tuota naurua. Vaikka Nagg pitää vitsin jälkeen tauon odottaen, että Nell hänen yleisönään ymmärtää vitsin ja reagoi siihen naurulla, ei naurua kuitenkaan koskaan tule.

Jos vitsin yleisö ei ymmärrä vitsiä, ei pidä sitä hauskana tai kokee, että vitsin kertoja on kertonut sen huonosti, on kertojalla vaarana joutua itse naurunalaiseksi. Sopimattoman, kömpelön tai kuluneen vitsin kertominen on noloa. Kertoja tulee näyttäneeksi oman tietämättömyytensä ja nokkeluuden puutteensa toistaessaan itseään tai toisia kuluneen vitsin muodossa, jonka luulee itse olevan hauska. Tilanne pitää korjata, ja vitsin kertojalle osoittaa häneen kohdistetulla naurulla tai poikkeuksellisesti nauramattomuudella, että tämä teki virheen. Sen sijaan että yleisö

nauraisi vitsin kertojan kanssa, he eivät naura ollenkaan tai nauravat pilkallisesti tälle itselleen ja tämän huonolle huumorintajulle. On siis hyvin mahdollista, että Nagg pelkää nyt epäonnistuneen vitsinsä jälkeen joutuvansa kohta itse naurun kohteeksi. Välttääkseen naurunalaiseksi joutumisen hän kiirehtii itse yleisönsä edelle, ja vahvalla tekonaurullaan osoittaa, ettei ensinnäkään välitä, vaikka Nell nauraisikin tälle ja tämän epäonnistuneelle vitsille, sillä hän tietää itsekin epäonnistuneensa. Jos Nell nyt siis nauraisikin Naggille, hän olisi myöhässä, sillä Nagg on jo ehtinyt nauraa itselleen.

Miksi Nell ei sitten naura? Vitsiä on edeltänyt Naggin ja Nellin pitkähäkö keskustelu, jonka aikana he ovat yhdessä jo nauraneet, vaikkakin heidän naurunsa kuoli hiljalleen kun naurun kohde lakkasi olemasta hauska. Kyse ei siis voi olla siitä, ettei Nell osaisi tai haluaisi missään tilanteessa nauraa. Nagg nauraa heidän yhteisen naurunsa jälkeen Hammille josta Nell on suuttunut, sillä nauru oli sopimatonta. Nellillä on siis tarkat mielipiteet siitä, mikä on hauskaa ja mikä ei. Läksytyksensä ohessa Nell tulee sanoneeksi mielenkiintoisen asian puhuessaan siitä, miten toisten onnettomuus on koomista:

NELL: Yes, yes, it's the most comical thing in the world. And we laugh, we laugh, with a will, in the beginning. But it's always the same thing. Yes, it's like the funny story we have heard too often, we still find it funny, but we don't laugh anymore. [...] (Beckett 1958, 20.)

Kuten Nell siis itse sanoo, vaikka tietäisi jonkun asian olevan hauska, sille ei välttämättä kuitenkaan enää tietyn ajan jälkeen naura. Vaikka Nell olisi siis pitänyt vitsiä hauskana, hän jätti ehkä nauramatta siksi, että on kuullut vitsin jo niin monta kertaa. Vaikka räätälivitsin hauskuus ei ole varsinaisesti kadonnut mihinkään, häntä ei enää naurata.

Nell ei silti välttämättä ole koskaan edes pitänytään vitsiä hauskana. Kun Nagg ehdottaa vitsin kertomista, Nell vain tokaisee "It's not funny" (Beckett 1958, 21). Vitsi ei ole Nellin mielestä hauska ainakaan tällä hetkellä, mutta on helppo uskoa että se tuskin on koskaan Nellin mielestä ollutkaan hauska. Huolimatta siitä, että Nell on ensimmäisellä kerralla vitsin kuultuaan nauranut niin paljon, että on melkein kaatanut veneen ja saattanut heidät hengenvaaraan, ei nauru Nellin mukaan johtunut vitsistä, vaan siitä, että hän oli niin onnellinen. "It was because I felt happy." (Beckett 1958, 21). Nagg väittää kovasti vastaan, mutta todellisuus on se, että vitsi ei ole välttämättä

koskaan ollut Nellin mielestä hauska.

He olivat olleet soutelemassa järvellä kauniina iltapäivänä kihlautumistaan seuraavana päivänä kun Nagg ensimmäisen kerran kertoi vitsin. Vaikka se ei olisi silloinkaan ollut Nellin mielestä hauska, hän olisi tuskin kertonut sitä Naggille välttääkseen pahoittamasta tämän mieltä. Vastarakastuneena hän on nauranut sekä onnellisuuttaan, että ehkä jopa hieman Naggille, jonka mielestä vitsi todella on hauska. On helppo kuvitella, että tähän onnelliseen aikaan liittyvää muistoa vaalien Nell ei ole myöhemminkään halunnut kertoa Naggille, ettei tämän kertoma vitsi oikeasti ole hauska. Kun Nell nyt kertoo sen Naggille, tulee hän samalla kertoneeksi, ettei hän enää syystä tai toisesta jaksa tai edes halua miellyttää miestänsä.

Tuntuu siltä, että räätälivitsi, joka on Naggille niin tärkeä, on ehkä todellisuudessa ennemminkin tarkoitettu piristämään häntä itseään kuin Nelliä. Räätälivitsistä on tullut tärkeä osa Naggin ja Nellin yhteistä alkua, se on heidän kihlajaistensa jälkeisen päivän huipentuma, joka aiheuttaa niin ison naurun, että onnettomuus on jo lähellä. Jos Nagg nyt myöntäisi, että Nell on oikeassa siinä, ettei vitsi ole hauska, muuttuisi koko heidän yhteisen historiansa aloitus pysyvästi, ainakin Naggin osalta. Nell muistaa asiat tietenkin omalla tavallaan, mutta Naggille muisto on sellainen, jossa vitsi on hauska, ja jos hän on rakentanut koko heidän yhteisen elämänsä tämän tietyn muiston varaan, on se kaikki nyt vaarassa romahtaa. Naggin nauru voi siis myös toimia Nellin naurun korvikkeena. Nagg nauraa Nellin puolesta, jolloin muistoa heidän yhteisen elämänsä alusta ei tarvitse muuttaa, vitsi on tuottanut jälleen naurua, eikä sillä ole enää väliä, että nauru tuleekin Naggin suunnasta. Nauramalla Nagg näyttää Nellille, että hänen muistonsa on oikea ja muuttumaton. Omassa mielessään Nagg voittaa heidän välillään pelatun pelin siitä kuka on oikeassa.

Kuten Bergson toteaa, nauru vaatii toteutuakseen jonkinasteista tunteiden vaimentamista, jotta nauraja voisi nauraa naurun kohteelle. Nauru vaatii kuitenkin joitain tunteita, sillä täysin tunteeton henkilö tuskin tuntee sitä sosiaalista yhteyttä muihin, joka mahdollistaa hänen naurunsa. Vaikka ei pitäisi kaikkia vitsejä hauskana, niille on tapana kuitenkin nauraa, jotta ei pahoittaisi vitsin kertojan mieltä. Nell ei kuitenkaan edes hymähdä, hymyile tai osoita millään fyysisellä tavalla olevansa vitsissä mukana. Häntä ei tunnu haittaavan edes se, että Nagg selvästi pahoittaa

nauruttomuudesta mielensä. Tämä näennäinen tunteettomuus voi johtua siitä, että Nell on yksinkertaisesti vajonnut ajatuksiinsa, eikä huomaa missä kohdassa hänen pitäisi nauraa.

Toisaalta tunteettomuus on alkanut jo, kun Nell kertoo, ettei vitsi hänen mielestään ole hauska jo ennen sen kertomista. Syytä tunteettomuuteen voi hakea myös väsymyksestä ja masentuneisuudesta. Vain hieman ennen vitsin kertomista Nell kertoo yrittäneensä itkeä:

NAGG: [...] Are you crying again?
 NELL: I was trying. (Beckett 1958, 20.)

Hän ei itkenyt omaa surullisuuttaan, vaan yritti tietoisesti itkeä kuitenkin siinä onnistumatta. Itku yhdistetään helposti spontaaneihin tunteiden osoituksiin, jollaisena naurunkin voi hyvin pitkälle nähdä, joten on kummallista että Nell toteaa yrittäneensä itkeä. Tahallinen itkeminen rikkoo tiettyjä sosiaalisia normeja eikä kukaan yleensä yritä tahallaan itkeä, ellei esimerkiksi yritä purkaa masentuneisuuttaan. Nell on hyvin surumielinen hahmo, ja häntä kuvailee myös tietynlainen apatia ja välinpitämättömyys, jotka voimistuvat vitsikohtauksen loppua kohden. Nell on ehkä niin ajatuksiinsa syventynyt tai masentunut, ettei osaa enää ilmaista tunteitaan edes itkemällä – nauramisesta puhumattakaan. Voiko häneltä siis odottaakaan toisen tunteet huomioon ottavaa kohteliasta sosiaalista naurua?

On mielenkiintoista, että Naggin pitkä vitsi jättää jälkeensä niin kovin vihaisuutta ja surua täynnä olevan tunnelman. Hamm vaientaa roskapönttöön katoavan Naggin vihaisella huudolla, ja Nell jää ajatuksiinsa muistelemaan heidän onnellisempaa menneisyyttään. Lopulta Clov työntää pulssittoman Nellin takaisin tämän omaan roskapönttöön. Vitsi, jonka tarkoitus oli ilostuttaa ja piristää, ei saavuttanut toivottua vaikutusta, ja jäljelle jäi vastakaikua saamaton, epäonnistunut koomisuus ja piristyksen kohteen eloton ruumis sullotaan takaisin pulloonsa. Ainoa nauru, jonka vitsi näyttämöllä kirvoittaa, jää soimaan katsojien mieleen aggressiivisena, ahdistavana ja surullisena. Surumielisestä menneiden muistelusta lähtenyt piristysyritys on päättynyt huonoimmalla mahdollisella tavalla. Viimeinen kontaktin ottamisen yritys ennen niin läheisten ja tunteellisten rakastavaisten välillä on epäonnistunut ja he jäävät lopulta molemmat yksin. Nagg joutuu jatkamaan elämäänsä yksin eteenpäin, itkien vielä kerran Nellin muistolle (Beckett 1958, 41).

Lopulta hän kuitenkin ryhtyy syömään Nellille säästämäänsä keksiä, jota Nell ei nyt enää tarvitse – kenties selviytyäkseen edes itse (Beckett 1958, 44).

Naggin kovaääninen pakotettu nauru huipentaa hänen ja Nellin välisen yhteisen keskustelun, joka jää tosiaan Nellin ainoaksi näyttäytymiseksi lavalla. Kun Nagg ja Nell ovat yhteisen kohtauksensa aikana jossain määrin jakaneet kaikki siinä esiintyvät naurut, ei Naggin viimeisen naurun jälkeen yhteyttä enää ole. Heidän ensimmäinen naurunsa on yhteinen, seuraava nauru on vain Naggin oma, mutta Nell kommentoi sitä ja he ryhtyvät yhdessä puhumaan naurusta sen jälkeen. Naggin viimeinen nauru jää jo aivan yksin, kun Nell ei anna mitään fyysistä reaktiota siitä, että on edes kuullut Naggin nauravan. Aivan kuten heidän yhteinen naurunsa hiipuu kerta kerralta, hiipuu heidän välinen yhteytensä nyt viimeiseen nauruun mennessä kokonaan. Tämä asteittainen naurujen ja nauruun reagoimisen loppuminen jättää katsojalle hyvin surullisen tunnelman. Katsoja näkee kuitenkin koko Naggin ja Nellin välisen kohtauksen tilanteen ulkopuolelta ja saa sivusta myös seurata kuinka Nell hiljalleen lipsuu Naggin viereltä kauemmas ja kauemmas. Räätälivitsiin huipentuva kohtaus onkin yksi näytelmän vaikuttavimmista kohtauksista juuri sen sisältämien keskenään hyvin erilaisten naurujen vuoksi.

4.2 Emmekö naura(isi)?

4.2.1 Hammin kysymys

Naggin yritys saada Nell nauramaan kertomalla tälle vitsi on epäonnistunut, mutta se ei jää ainoaksi epäonnistuneeksi yritykseksi tuottaa yhteistä naurua näytelmän maailmassa. Näytelmästä löytyy kolme esimerkkiä, joissa nauramista harkitaan yhdessä. Näistä kronologisesti viimeisessä Hamm yrittää saada Clovin nauramaan, joskin hyvin kummallista lähestymistapaa käyttäen. Hamm ja Clov nauravat toistensa seurassa, mutta eivät koskaan yhdessä. Kun Clov nauraa kesken Hammin kertomaa tarinaa, Hamm hämmentyy ja he ryhtyvät yhdessä selvittämään syytä sille, mikä Clovia nauratti. Keskustelun päätteeksi Hamm yrittää saada Clovin nauramaan uudestaan, tosin tällä kertaa yhdessä hänen itsensä kanssa, ettei hän jäisi

toistamiseen yksin naurun ulkopuolelle.

Hamm yrittää tuottaa yhteistä naurua ehdottamalla nauramista suoralla kysymyksellä:

HAMM: [...] What about having a good guffaw the two of us together?

CLOV: (*after reflection*). I couldn't guffaw again today.

HAMM: (*after reflection*). Nor I. (*Pause.*) I continue then. [...] (Beckett 1958, 40–41.)

Torjuttu Hamm myöntää nopeasti kuumeisen harkintataukonsa jälkeen, ettei hänenkään tehnyt mieli nauraa, jottei hän jäisi yksin vastaamattoman nauruun kutsunsa kanssa. Hän vaihtaakin toisen pienen tauon jälkeen puheenaiheen takaisin tarinaansa kun on saanut koottua jälleen itsensä. Koko katkelma on hyvin kummallinen, sillä se rikkoo sosiaalisia normeja vahvasti. Onko tällä tavoin ehdotettuun nauruun edes mahdollista saada aitoa naurua vastaukseksi? Jos Clov olisi ottanut kutsun vastaan ja ryhtynyt nauramaan yhdessä Hammin kanssa, olisi tuloksena ollut ainakin aluksi pakotettua tekonaaurua. Tekonauru olisi lopulta voinut muuttua myös oikeaksi nauruksi, mikäli tilanne olisi molempien mielestä ollut tarpeeksi hauska ja molemmat olisivat tunteneet olonsa hyväksi.

Nauruun kutsuminen tapahtuu usein paljon kyseistä esimerkkiä hienovaraisemmin, ja siihen on paljon tehokkaampiakin perinteisiä keinoja kuin keinotekoinen naurun ehdottaminen. Halutessaan nauraa henkilö voi esimerkiksi muistuttaa jonkun hauskan sattuman kuulijan mieleen, kertoa vitsin tai huomauttaa heidän lähiympäristössään olevasta koomisuudesta. Vastaavanlaisin keinoin syntynyt nauru on spontaania ja aitoa, ja se aiheuttaa parhaimmillaan yhteenkuuluvuuden tunteen ja myös fyysisesti hyvän olon. Sananlaskujen lisäksi myös tutkimukset vahvistavat naurun usein helpottavan oloa: "Laughter seems an ideal treatment that makes us feel good, is free, has no bad side-effects, and is even contagious, bursting forth in a noisy and benevolent chain reaction." (Provine 2000, 189). Provinen käsitys naurun hyvää tekevästä vaikutuksesta on ehkä hieman naiivi verrattuna Bergsonin ja Buckley'n määritelmään naurun yhteiskunnallisesta korjaavasta merkityksestä.

Endgamen maailmassa nauru ei tunnu kuitenkaan koskaan olevan tällaista. Nauru aiheuttaa huonoja sivuvaikutuksia, ei tartu hilpeästi henkilöstä toiseen eikä tunnu jättävän naurajalle hyvää oloa. Nauru tuntuu ennemminkin aiheuttavan

hämmennystä, sekaannusta ja paha mieltä. Jokin on pielessä. Kaikki henkilöahmot tuntuvat olevan enemmän tai vähemmän väsyneitä, hämmentyneitä ja perinteisestä yhteiskunnasta vieraantuneita. Spontaani, hyväntahtoinen ja hyvää oloa aiheuttava nauru ei sovi *Endgamen* sekavaan maailmaan, jossa spontaanit tunteiden ilmaisut ovat muutenkin vaikeita, ellei jopa mahdottomia. Ei siis ole ihme, että Hamm kaipaa yhteistä kunnan hohotusta, vaikka sen lähtökohta olisikin pakotetussa tekonaaurussa. Tekonauruhan voi hyvin muuttua aidoksi nauruksi, ja esimerkiksi naurun parantavaan vaikutukseen uskovat naurujoogan ammattilaiset opettavat ryhmiinsä tulevia naurajia saamaan tekonaurusta kimmokkeen aidolle naurulle. Yhdessä, turvallisessa tilassa, samassa tilanteessa olevien ihmisten kanssa harjoitetusta tekonaurusta voikin tulla hyvin vapauttava kokemus, jossa yhteisö reagoi terveellisellä tavalla lopulta omaan tekonauruunsa aidolla naurulla. Tekonauru voi siis toimia aidon naurun katalysaattorina, mutta siinäkin tärkeää on keskinäinen luottamus ja yhteys.

Näytelmän aikaisemmassakin vaiheessa Hamm kaipaa hänen ja Clovin välistä yhteyttä ja yhteistä naurua ja esittää Cloville edellä käsiteltyä kysymystä muistuttavan kysymyksen.

HAMM: [...] Don't we laugh?

CLOV: (*after reflection*). I don't feel like it.

HAMM (*after reflection*). Nor I. [...] (Beckett 1958, 16.)

Hammin kysymyksen ”Don't we laugh?” (Beckett 1958, 16) voi tulkita kahdella eri tavalla. Se voi toimia käänteisenä nauruun kutsuna, ”Emmekö nauraisi (nyt)?”, tai olla suora kysymys ”Emmekö naura (ollenkaan)?”. Clovin vastaus tarkoittaisi ensimmäisessä tapauksessa sitä, että hänen ei tee mieli nauraa nyt, ja jälkimmäisessä sitä, että hänen ei yleisesti tee mieli nauraa. Clov kuitenkin nauraa muualla näytelmässä, joten kyse on ilmeisesti vain tämänhetkisestä olotilasta. Kumpi tahansa ajatus kysymyksessä ja vastauksessa onkaan takana, on Clovin vastaus yhtä periksi antamattoman tyyliä, vaikka hän miettiikin hetken asiaa: ”I don't feel like it” (Beckett 1958, 16). Hamm joutuu tässäkin tilanteessa pelastamaan kasvonsa myöntämällä, ettei hänelläkään ole sellainen olo, että hän haluaisi nauraa.

Yhteisen naurun kaipuu kertoo vahvasti ihmisyydestä, sillä se on sosiaalisuuden kaipuuta. Näytelmän maailman omituisessa miniyhteiskunnassa kukaan ei tunnu

myöntävän toisilleen, että kaipaa hyväksyntää ja seuraa. Vaikka Hamm onkin näennäisesti valtasuhteissa Clovin yläpuolella, on valta melkein vaihtua Clovin hyväksi, kun tämä kertoo, ettei hänen tarvitse nyt nauraa ja hylkää näin Hammin haavoittuvaisuutta osoittavan nauruun kutsun. Jos Hamm ei olisi itsekin samaa mieltä, voisi vaikuttaa siltä, että Clov on hylännyt hänen kutsunsa viettää lämmin yhteinen hetki yhdessä nauraen. Kun Hamm lopulta sanoo, ettei hänen itsensäkkään tee mieli nauraa, hän tulee ikään kuin peruneeksi aiemman kutsunsa ja varmistaa näin ollen yhä valta-asemansa Cloviin nähden. Clov ei voinut kieltäytyä kutsusta, koska kutsua ei esitetty tosissaan.

Sosiaalisen kanssakäymisen hierarkiassa naurusta kieltäytyvä on lopulta korkeampana kuin se, jonka naurusta kieltäydytään. Naurusta kieltäytyvä vahvistaa omaa ylempää asemaansa kieltäytymällä vastaamasta alempiarvoiselta saamaansa kutsuun. (Haakana 2001, 138.) Clovin tiukka vastaus ”I don't feel like it” on ehkä pahempi kuin fyysinen hiljaisuus ja vastaamattomuus, sillä se ei anna kysyjälle mahdollisuutta kuvitella, että kuuliija ei esimerkiksi kuullut kysymystä. Clov ei ainoastaan kieltäydy heidän yhteisestä naurustaan, hän myöhemmin myös kieltäytyy sekä suutelemasta Hammia, että edes koskemasta tätä (Beckett 1958, 44). Hammin läheisyyden ja yhteyden kaipuu on ilmeistä, ja Clovilla on suuri valta Hammiin nähden hänen kieltäytyessä suutelemasta tätä edes otsalle, koskemasta tätä mihinkään tai edes nauramasta tämän kanssa. Nauruun kutsusta kieltäytyminen on ehkä näistä kuitenkin pahin, sillä se ei vaatisi fyysistä kontaktia, vain sosiaalista yhteisyyttä, ja silti siitäkin kieltäydytään jopa kahdesti.

Tämänkaltainen suora nauruun kutsu todella rikkoo naurun sosiaalisia perinteitä, sillä sen päämääränä on pakotettu nauru, ikään kuin pelkkä naurun kuori. Kysymykset kertovat paljon näytelmän sisäisestä maailmasta ja etenkin Hammin suhtautumisesta siihen. Hamm tuntuu muualla näytelmässä olevan kovin ihmiskunnan vastainen, kuten Clovin löytämän kirpun tapaus osoittaa:

HAMM: (*very perturbed*) But humanity might start from there all over again! Catch him, for the love of God!

CLOV: I'll go and get the powder.

Exit Clov.

HAMM: A flea! This is awful! What a day! (Beckett 1958, 27.)

Vaikka Hamm tuntuu kauhistuvan pelkästä ajatuksesta, että ihmiskunta voisi kehittyä

uudestaan yhdestä kirpusta, osoittaa hän naurua kaipaavalla kysymyksellään kaipaavansa etenkin naurun tuomaa tiettyä sosiaalista ja inhimillistä yhteyttä. Hamm rikkoo omaa tunteettoman ihmisyydenvastaisen vanhuksen kuvaansa kysymällä Clovia nauramaan kanssaan. Hän yrittää pakotetulla tekonaurulla saada jotain sellaista aikaiseksi, mikä on menneisyydessä saattanut onnistua itsestään. Vaikka nauru ei olisikaan ollut spontaania, se olisi silti ollut fyysisesti melko lailla aidon naurun tapaista ja toiminut vähintäänkin muistutuksena aidosta naurusta.

Molemmissa esimerkeissä Hamm kirjaimellisesti kutsuu Clovin nauramaan kanssaan, mutta Clov kieltäytyy. Nauru on sosiaalista, eikä välttämättä toimi niin hyvin yksin, joten Hamm myöntää pian perässä, ettei häntäkään huvita nauraa. Oikeassa elämässä tulee tuskin koskaan sellaista tilannetta, jossa kysytään suoraan toiselta huvittaisiko tätä nauraa. Naurua pidetään usein spontaanina reaktiona johonkin nähtyyn, kuultuun tai koettuun, joten sen pohtiminen, pitäisikö nyt vähän nauraa vai ei, tuntuu teennäiseltä ja keinotekoiselta ja vahvistaa tietoa siitä, että *Endgamen* miniyhteiskunta noudattaa aivan omia sääntöjään. Kaikki kysymykset ja toteamukset otetaan kirjaimellisesti ja tosissaan, retorista kysymystä ei ole olemassakaan.

Ensimmäinen naurun kysymys tulee todella yllättävässä kohdassa. Clov on juuri pullottanut Naggin takaisin tämän tynnyriin, ja he puhuvat siitä, kuinka Clov ei voi istua ja Hamm ei voi seistä. Heidän keskustelunaiheissaan ei ole mitään hauskaa, ja Hammin kysymys tuleekin yllättävänä keskellä muiden rutiiniasioiden hoitamista: ”Every man his speciality. (*Pause.*) No phone calls? (*Pause.*) Don't we laugh?” (Beckett 1958, 16). Kysymyksen sijainti toisen rutiinikysymyksen perässä antaa ymmärtää, että ehkä yhteinen naurutuokiokin on heille jonkinlainen rutiini, joka tässä yhteydessä aiheutuu puhelukysymyksen absurdiudesta: kuka heille nyt soittaisi maailmassa, joka on mennyttä. Hammin ja Clovin naururutiinia ei kuitenkaan nähdä kertaakaan näytelmän aikana, mutta siihen liittyvä kysymys kuullaan kyllä kolmesti. Jos kysymys ei kutsu nauruun, niin se ainakin ihmettelee sitä, miksi he eivät parhaillaan naura. Ehkä heidän olisi tavallisesti kuulunut nauraa, mutta tällä kertaa kummankaan ei tehnyt mieli nauraa.

4.2.2 Clovin kysymys

Edellä mainittujen kahden esimerkin lisäksi näytelmässä on myös kohta, jossa Clov esittää Hammille samankaltaisen kysymyksen. Hamm on juuri pyytännyt Clovia katsomaan ikkunoista ulos, ja kun Clov on viimein päässyt ikkunalle kaukoputkensa kanssa, hän kääntyykin katsomaan yleisöä ja kuvailee mitä hänen kaukoputkensa läpi näkyy:

CLOV: [...] I see . . . a multitude . . . in transports. . . of joy. (*Pause.*) That's what I call a magnifier. (*He lowers the telescope, turns towards Hamm.*)

Well? Don't we laugh?

HAMM: (*after reflection*). I don't.

CLOV: (*after reflection*). Nor I. (*He gets up on ladder, turns the telescope on the without.*) Let's see. [...] (Beckett 1958, 25.)

Ensimmäistä ”Don't we laugh” (Beckett 1958, 16) dialogia lukuun ottamatta molemmat jälkimmäisistä esimerkeistä seuraavat toista naurua tai naurun mahdollisuutta. Clov näkee yleisössä ”a multitude in transports of joy”, eli kansanjoukon kuljettamassa iloa tai suuren määrän iloa liikkumassa paikasta toiseen. Ilon maininnan jälkeen hän kysyykin Hammilta: ”Well? Don't we laugh” (Beckett 1958, 25). Suuri määrä iloa aiheuttaa yleensä naurua, ja voisikin helposti ajatella olevan täysin luonnollista nauraa nähdessään niin paljon iloa tai iloisuutta kerralla.

Hammin ”What about having a good guffaw the two of us together?” (Beckett 1958, 40) kysymyksessä naurun ehdottaminen seuraa Clovin nauruun purskahdusta ja tämä järjestyksessä toinen naurun ehdottaminen seuraa puolestaan iloisuuden näkemistä. Tuntuu siltä, että Hamm ja Clov muistavat ja tietävät, että yhtä naurua tai suurta iloisuutta seuraa usein uusi nauru, mutta heidän kokemuksensa ovat jo niin kaukana entisestä yhteiskunnasta, jossa tällaiset lainalaisuudet pitivät paikkansa, että he eivät osaa toimia niiden määrittelemällä tavalla, vaikka kuinka yrittävät. Clovin kysymys ei välttämättä ole niinkään nauruun kutsuva, kuin tilannetta arvioiva kysymys. Hamm ei vastaa, että hänen ei tee mieli nauraa, vaan että hän ei naura. Jos Hamm olisi vastannut, että kyllä hän nauraa ja nauranut vielä vastauksensa päälle, ei vastausta seuraava nauru olisi enää ollut spontaania ja aitoa vaan pikemminkin pakotettu demonstraatio puhutusta.

Buckley mainitsee eräänlaisen naurun mielentilan, johon saattaa helposti joutua suuren iloisuuden tai tarpeeksi hersyvän naurun jälkeen. Tämä naurun mielentila tuottaa helpommin lisää naurua pienimmästäkin ärsykkeestä ja siksi sitä käytetäänkin avuksi mm. sitcomin kuvauksissa ja stand-up illoissa tarjoamalla yleisölle mahdollisuus nauraa jo ennen pääasiallista ohjelmanumeroa. (Buckley 2003, 21.) Hamm ja Clovkin tunnistavat tällaisen naurun mielentilan mahdollisuuden kahdessa aikajärjestyksessä jälkimmäisessä naurua ehdottavassa esimerkissä, mutta he eivät osaa käyttää sitä enää hyväkseen. Kysymyksissä on jotain hyvin surullista, sillä ne kertovat siitä, kuinka jokin aikaisemmin niin normaalin kanssakäymisen merkki on nyt kadonnut heidän omasta pienestä yhteiskunnastaan. Se, että nauruun kutsuihin ei vastata naurulla, aiheuttaa suurempaa alakuloisuutta kuin jos naurua ei ikinä olisi ehdotettu. Nauruun kutsuvat kysymykset todistavat, että sekä Hamm että Clov muistavat vielä millaista sosiaalinen kanssakäyminen on joskus ollut, vaikka ovatkin nyt siihen kykenemättömiä.

Clov ja Hamm joutuvat miettimään aikaisemmissa esimerkeissä tuntuuko heistä siltä, että he haluavat nauraa. Nauru on useimmiten niin spontaani reaktio, että vaikka sen pystyisi hillitsemään, niin kukaan tuskin pysähtyy oikeassa elämässä miettimään nauraisiko nyt vai ei. Sen lisäksi että Hamm ja Clov miettivät haluavatko he nauraa (Beckett 1958, 16, 41), niin he joutuvat myös tarkkailemaan itsestään nauravatko he parhaillaan vai eivät (Beckett 1958, 25). Jos Clovin esittämä kysymys ”Don't we laugh?” onkin ennemminkin kummasteleva toteamus kuin nauruun kutsuva kysymys, eivät Hamm ja Clov kumpikaan heti tunnista itsestään naurua. He joutuvat erikseen miettimään nauravatko he parhaillaan tai rupeavatko he kohta nauramaan vai eivät. Nauru on heille ehkä hieman mystinen ja kummallinen elementti, jota pitää toisinaan miettiä vakavissaan, vaikka välillä se tulee luonnostaan.

Näytelmässä yhä uudelleen nähtävä samojen vuorosanojen toisto eri ihmisten toimesta toistuu nauruun liittyvän kysymyksenkin kohdalla, vaikka kysymykset ja niiden vastaukset eivät olekaan täysin samanlaisia. On tärkeää huomata, että tässä Clov kysyy Hammilta naurusta, eikä toisin päin. Clovin kysymyksen yhteydessä heidän naurunsa on paljon selkeämmin ollut odotettavissa. Clov aloittaa nimittäin kysymyksensä sanalla ”Well?” (Beckett 1958, 25), aivan kuin odottaen reaktiota joka ei jostain syystä tullutkaan itsestään. Heidän olisi kysymyksenasettelun perusteella

ehkä pitänyt jo nauraa. Hamm vastaa Clovin kysymykseen sanomalla, että hän ei naura. Nyt ei ole kyse siitä tekeekö hahmojen mieli nauraa vai ei, ja kysymykseen vastataankin vain kertomalla nauraako vai ei.

Clovin kysymys on siis hieman erilainen kuin Hammin vastaavat, eikä Hamm pääse osoittamaan samanlaista ylemmyyttä Cloviin nähden vastaamalla, ettei häntä huvita nauraa. Hamm ei tyrmää Clovin kutsua nauraa hänen kanssaan, vaan vastaa rehellisesti tämän kysymykseen siitä nauravatko he nyt seuraavaksi vai eivät. Hamm jää mietintätaukonsa ajaksi odottamaan sitä, alkaako hän kohta nauraa vai ei. Kun mitään ei tapahdu, hän osaa vihdoinkin vastata Cloville, ettei hän naura. Kun Clovkin on päätyttyä samaan tulokseen, hän siirtyy katsomosta ulkopuolisen maailman tutkimiseen ja kääntää teleskooppinsa ikkunaa päin.

Kun Hammin kysymykset tuntuvat antavan hänestä inhimillisemmän ja sympaattisemmän kuvan, jää Clovin kysymys hieman persoonattomaksi, mikäli sen tulkitsee asioiden tilaa tarkastelevaksi kysymykseksi. Mikäli kysymys kuitenkin on kutsu nauruun, tulisi Hamm nyt tyrmänneeksi sen jättäen Clov vaille tämän kaipaamaa yhteistä ilon hetkeä. Oman tulkintani mukaan tästä ei ole kuitenkaan kyse, sillä vaikka Clovin kysymys viittaisikin samanlaiseen nauramisen rutiiniin, mihin muutkin nauruun kutsut saattavat viitata, en tiedä pyytäisikö Clov omasta halustaan Hammia nauramaan. Hamm johtaa heidän välistä vuorovaikutustaan, ja vaikka Clov ilmaiseekin olevansa heidän väliseen hierarkiaansa tyytymätön, noudattaa hän kuitenkin Hammin antamia käskyjä ja pyyntöjä.

CLOV: Do this, do that, and I do it. I never refuse. Why?

HAMM: You're not able to. (Beckett 1958, 31–32.)

Clov ei voi tehdä muuta kuin totella, ja hän miellyttääkin Hammia yhä uudestaan ja uudestaan kuuntelemalla tämän tarinoita ja tekemällä niistä tarkentavia kysymyksiä. Clov ei myöskään tunnu olevan oma-aloitteinen ilman Hammin lupaa tai määräystä, joten epäilen hänen nauramiseen liittyvän kysymyksensä olevan ennemminkin lähtöisin Hammista kuin Clovin omasta halusta nauraa yhdessä Hammin kanssa.

5 NAURUN KÄSITTELY PUHEESSA

5.1 Mikä on hauskaa?

5.1.1 Nothing is funnier than unhappiness

Endgamessa on kolme erillistä keskustelua, joissa käsitellään sitä, mikä on hauskaa ja mikä ei. Kun Nagg on hahmoista se, joka nauraa eniten, on Nell puolestaan se, joka puhuu eniten naurusta. Nellillä on selvät käsitykset siitä mikä on hauskaa ja mille on sopivaa nauraa. Nellillä on periaatteet, joiden mukaisesti hän toimii, toisin kuin Naggilla, jolle useammat asiat esiintyvät huvittavina ja naurettavina. Naggin nauraessa Hammin puheille, Nell toruu tätä, mutta myöntää kuitenkin, että Naggin naurulla oli ymmärrettävä perustelu:

NELL: (*without lowering her voice*). Nothing is funnier than unhappiness, I grant you that. But –
 NAGG: (*shocked*). Oh!
 NELL: Yes, yes, it's the most comical thing in the world. (Beckett 1958, 20)

Nell myöntää siis, että Naggin impulssi naurulle on aivan paikallaan; epäonni⁷ todella on koomista. Vaikka epäonni onkin maailman hauskin asia, ei Naggin kuitenkaan olisi pitänyt antaa impulssille periksi, sillä on tilanteita, joissa epäonnelle ei saa nauraa. Nellin ajatus siitä, että epäonni on maailman koomisin asia, on niin kovin kyyninen, että moni ei haluaisi tunnustaa sitä todeksi. Nell on kuitenkin naurun tutkijoidenkin mukaan siinä oikeassa, että tietty epäonneen kohdistuva vahingonilo on yksi komiikan peruslähtökohdista. Tunne sivuutetaan naurun ajaksi ja siihen palataan vasta, mikäli siihen huomataan tarvetta, jos esimerkiksi kaatunut ihminen näyttääkin loukanneen itsensä.

Yleisö ei välttämättä tunnustaisi Nellin nopeudella nauravansa sydämensä kyllyydestä epäonnelle, vaikka näin tekisikin, sillä epäonnelle nauraminen on kuitenkin usein sopimatonta. Nauru epäonnelle, joka johtuu suoraan koomisesta viasta, jota ei suostuta korjaamaan, on tosin täysin perusteltua ja jopa suotavaa, sillä naurun aiheuttama häpeä ohjaa vian haltijaa korjaamaan vikansa. Koominen vika

⁷ Tarkoitan epäonnella paremman sanan puutteessa onnellisuuden vastakohtaa, en siis huonoa tuuria.

näyttäytyykin usein juuri epäonnisen sattuman kautta, sillä silloin se on kasvanut niin suureksi, että se haittaa yhteiskunnan sopivaksi katsomaa käyttäytymistä. Koomista vikaa voi olla hankalampi huomata ennen jonkinasteista epäonnea, sillä tällöin se ei ole vielä kasvanut niin suureksi, että se poikkeaisi huomattavasti normaalin yhteiskunnan käyttäytymismalleista. Tunnistamatta jäänyt vika ei aiheuta naurureaktiota, joka johtaisi sen korjaamiseen. Epäonni on siis todella Nellin toteamuksen mukaisesti hyvin tärkeä lähtökohta naurulle, sillä ilman sitä monet koomiset viat jättäisivät näyttäytymistä koomisessa valossa.

Vaikka Nell myöntääkin, että epäonni on maailman koomisin asia, hän ei kuitenkaan enää jaksakaan itsekään nauraa sille:

NELL: Yes, yes, it's the most comical thing in the world. And we laugh, we laugh, with a will, in the beginning. But it's always the same thing. Yes, it's like the funny story we have heard too often, we still find it funny, but we don't laugh any more. (*Pause.*) (Beckett 1958, 20)

Epäonnelle jaksaa Nellin mukaan siis nauraa vain jonkin aikaa ennen kuin jokainen epäonnen esimerkki alkaa muistuttaa toisiaan. Yksittäiset tapaukset eivät enää naurata ja fyysinen nauru muuttuu metaforiseksi. Nellin koomisuuden määritelmässä on jotain kovin surullista, sillä se paljastaa, kuinka paljon epäonnea ja kärsimystä hänkin on nähnyt. Vanhuus ja elämäkokemus aiheuttavat tietynlaista kaukonäköisyyttä moniin asioihin, joita nuoremmilla ihmisillä ei vielä ole. Nell on vanha nainen, joka on nähnyt ja kokenut elämänsä aikana paljon. Hänen elämäkokemuksensa näkyy nyt siinä, ettei hän enää jaksakaan tai halua nauraa yhtä kovasti toisten ihmisten epäonnelle.

Yhtenä syynä naurun loppumiselle voi tietenkin olla se, että hän on itsekin jo kokenut oman osansa epäonnesta ja vaikeuksista joita elämä tuo tullessaan. Toisto on hauskaa, ja se on yksi tärkeä koomiseksi tekemisen keino, mutta liian pitkälle mennessään toisto ei jaksakaan enää naurattaa. On erittäin osuvaa, että Nell antaa liian pitkälle menneestä toistosta esimerkkinä hauskan tarinan, joka ei jaksakaan enää naurattaa, koska sen on kuullut niin monta kertaa. Hieman myöhemmin Nagg nimittäin tosiaan kertoo yhden tällaisen hauskan tarinan, joka ei enää naurata, mikäli se koskaan edes on naurattanutkaan.

Naggin reaktio Nellin vuodatukselle on hyvin kertova. Nagg on juuri nauranut erittäin epäsovivalla tavalla toisen epäonnelle, mutta hän kuitenkin kauhistuu kun Nell kertoo epäonnen olevan maailman koomisin asia. Naggin kauhistuneelle reaktiolle on kaksi mahdollista selitystä. Nellin toteamus voi olla hänen mielestään aidosti kauhistuttava ajatus. Nagg tuntuu olevan ihmisenä sellainen, ettei hän pahemmin ajattele naurun syitä ja seurauksia. Kenties hänelle ei ole koskaan aikaisemmin tullut mieleen, että epäonni voisi olla syy siinä, miksi erilaiset asiat naurattavat häntä. Tämän totuuden kuuleminen Nellin suusta on kauhistuttavaa, sillä hän ei olisi koskaan voinut itse ajatella tai sanoa ääneen niin kyynistä totuutta.

Voi myös olla, että Nagg on itsekin jo pitkään ollut samaa mieltä siitä, että epäonni on koomista, ja hän kauhistuu nyt ennemminkin sitä, että Nell on samaa mieltä. Nell on juuri kieltänyt Naggia nauramasta yhdelle epäonnen esimerkille, ja myöntääkin nyt, että Hammin epäonni on hauskaa, koska kaikki epäonni on hauskaa. Nagg on kuitenkin hyvin vilpitön, ehkä hieman yksinkertainenkin hahmo ja kaikista vioistaan huolimatta silti sympaattinen. Tämä pieni kauhistumisen reaktio vahvistaa Naggin sympaattisuutta, sillä se paljastaa, ettei hän ole aivan niin kyyninen kuin hänen keskustelua edeltävästä naurustaan voisi päätellä.

5.1.2 It's not funny

Nell jatkaa hauskuudesta puhumista kun Nagg haluaa saada hänet nauramaan räätälivitsin avulla:

NAGG: [...] Will I tell you the story of the tailor?

NELL: No. (*Pause.*) What for?

NAGG: To cheer you up.

NELL: It's not funny. (Beckett 1958, 20.)

Kun Nagg ehdottaa tarinan kertomista, Nell ei aluksi edes ymmärrä miksi Nagg ylipäätään haluaa kertoa räätälitarinan. Nagg joutuu erikseen kertomaan, että hänen tarkoituksensa on piristää Nelliä. Nell ei usko, että vitsi piristäisi häntä, sillä se ei yksinkertaisesti ole hänen mielestään hauska. Nagg ei kuitenkaan suostu uskomaan, että vitsi ei ole Nellin mielestä hauska, ja yrittää taivuttaa Nellin myöntämään tämän. Nell on kuitenkin jo lähellä omiin ajatuksiinsa katoamista, eikä millään suostu keskittymään Naggin puolustuksen oleellisiin kohtiin:

NAGG: It always made you laugh. (*Pause.*) The first time I thought you'd die.

NELL: It was on Lake Como. (*Pause.*) One April Afternoon. (*Pause.*) Can you believe it?

NAGG: What?

NELL: That we once went out rowing on Lake Como. (*Pause.*) One April afternoon.

NAGG: We had got engaged the day before.

NELL: Engaged!

NAGG: You were in such fits we capsized. By rights we should have been drowned.

NELL: It was because I felt happy.

NAGG: (*indignant.*) It was not, it was not, it was my story and nothing else. Happy! Don't you laugh at it still? Every time I tell it. Happy! (Beckett 1958, 21.)

Nagg ei viimeisellä lauseellaan niinkään kiistä sitä, ettei Nell olisi ollut onnellinen heidän mentytään kihloihin, vaan kieltäytyy uskomasta, että pelkkä onnellisuus olisi voinut olla naurun syynä. Naggille on tärkeää, että hänen vitsinsä on hauska myös Nellin mielestä, mutta Nell on ehkä jo liian omissa ajatuksissaan huomatakseen kuinka tärkeä asia Naggille on.

Jos Nell huomaisi miten tärkeä räätälivitsi ja sen hauskuus Naggille on, hän voisi ehkä myöntää vitsillä olleen osuutta nauruun, näin ainakin saattaisi tapahtua normaalissa yhteiskunnassa kahden toisiaan rakastavan ihmisen välillä. *Endgamen* yhteiskunta on kutistunut niin pieneksi, että jokaisen siihen kuuluvan henkilön omat halut ja tärkeysjärjestykset ovat näille usein tärkeämpiä kuin läheisten hyvinvointi, eikä Nellkään nyt huomaa tai halua huomata tilaisuuttaan auttaa Naggia tuntemaan olonsa paremmaksi. Vitsi ei ole Nellin mielestä hauska, eikä hän jaksaa teeskennellä muutakaan.

Nell on aikaisemmin kertonut Naggille, että epäonni on hänen mielestään hauskin asia maailmassa, mutta räätälivitsissä epäonni ei ole naurun aiheuttaja ja naurun tulisi syntyä virheellisestä ylpeydestä, joka toki on koominen virhe, jos joku. Jos luulee olevansa parempi kuin Jumala, on useimmissa yhteiskunnissa sortunut huomattavaan koomiseen virheeseen, jonka lääkkeenä nauru toimii. Vitsissä pitäisi siis nauraa korjaavaa naurua räätälille, mutta ehkä Nellin mielestä räätälin hahmossa ei ole mitään hauskaa, ennen kuin hahmo on todella onneton. Nell nauraa näytelmässä vain kerran, silloin kun he puhuvat Naggin kanssa yhteisestä onnettomuudestaan. Näytelmän suorien esimerkkien mukaan mikään muu epäonnen

lisäksi ei siis näytä olevan Nellin mielestä hauskaa, eikä epäonnellekaan oikein jaksa enää nauraa. Toisaalta Nell on kuitenkin asettanut tiukat rajat sille, millaiselle epäonnelle hänen mielestään kuuluu nauraa, sillä Hammin epäonneen kohdistuvan naurun hän kieltää kokonaan.

Nellin "It's not funny." (Beckett 1958, 20) toteamus on kovin tyly, ja antaa Nellistä melko epäempaattisen kuvan. Nell ei anna Naggille edes mahdollisuutta kertoa tarinansa ennen kuin päättää onko se hauska vai ei. Nell on tietenkin kuullut vitsin aikaisemminkin, joten hän tietää kokemuksesta kuinka hauska tai epähauska se on, mutta olisi kuitenkin kohteliasta antaa Naggin edes kertoa vitsinsä, ennen sen tyrmäämistä. Nell vaikuttaa kohtauksensa loppupuolella kovin tyylyltä ja omiin ajatuksiinsa keskittyneeltä, vaikka hänen ensimmäiset sanansa ovatkin olleet: "What is it, my pet? (*Pause.*) Time for love?" (Beckett 1958, 18). Nell esitellään aluksi paljon herttaisempana kuin millaiselta hän keskustelun lopulla vaikuttaa ennen tynnyriinsä vajoamista.

On tietenkin vaikea olla herttainen, jos on kovin kipeä, masentunut tai väsynyt, ja Nellin asteittainen muuttuminen entistä kärsimättömäksi korostaa ajatusta siitä, että hän väsy jo helposti. Nell ei kuitenkaan ole kokonaan ilkeä tai kylmä, ja hänen viimeiset sanansa ja ajatuksensa liittyvät hänen ja Naggin yhteisiin onnellisiin muistoihin. Nell on vain vanha, eikä jaksa enää pitkään olla miellyttävä. Hän ei jaksaisi kuunnella vitsiä, joka ei ole hänen mielestään hauska, mikä on ymmärrettävää jos hän myös tietää, että hän on kohta jättämässä Naggin ja lähtemässä kokonaan tästä maailmasta. Hän käyttää mieluummin viimeiset hetkensä muistoihinsa vajonneena, eikä häntä voi lopulta siitä edes syyttää.

5.1.3 What is there so funny about that?

Viimeisessä esimerkissä naurun objekti tulee kyseenalaiseksi jo dialogissa itsessään. Hamm kertoo Cloville tarinaa miehestä, joka tulee hänen luokseen pyytämään apua:

HAMM: Crawling on his belly, whining for bread for his brat. He's offered a job as a gardener. Before – (*Clov bursts out laughing.*) What is there so funny about that?

CLOV: A job as a gardener!

HAMM: Is that what tickles you?

CLOV: It must be that.

HAMM: It wouldn't be the bread?

CLOV: Or the brat.

Pause.

HAMM: The whole thing is comical, I grant you that. (Beckett 1958, 40)

Hammin reaktio kertoo osuvasti naurettavaksi tulemisen pelosta. Hamm ei ymmärrä, miksi Clov nauraa hänen kertomukselleen, ja tuntee olonsa välittömästi loukatuksi. Hamm keskittyy hyvin tarkasti tarinoidensa kerrontaan, joten ei ole ihme, että hän pelästyy tarinansa aiheuttamaa naurua. Hammille on tärkeää, että hänen käyttämänsä sanat ja lausahdukset ovat tyylikkäitä ja iskeviä, ja hän sekä onnittelee itseään onnistuneista sanankäänteistä että pettyy kun jokin hänen sanomisensa ei kuulostakaan hyvältä. Kun jokin sellainen asia yhtäkkiä aiheuttaa naurua, joka ei ollut tarkoitettu tuottamaan sitä, Hamm ymmärrettävästi pelästyy sanoneensa jotain tyhmää. Kun he yhdessä saavat pääteltyä, mille Clov uskoo nauraneensa, Hamm toteaa hyvin nopeasti koko asian olevan hyvin koominen. Hän puolustautuu naurettavaksi tekemiseltä tekemällä itse itsensä naurettavaksi, tai tässä tapauksessa tekemällä tarinastaan naurettavan. Hamm ei suorastaan tee itsestään naurettavaa, mutta myöntää auliisti koko kyseisen asian olevan koominen. Se, että Hamm tietää itse kertomuksensa koomisuuden, suojaa puolestaan häntä häneen itseensä kohdistuvalta naurulta, sillä naurulle ei jää enää mitään korjattavaa kun hän on tahallaan halunnut aiheuttaa sitä.

Clov nauraa Hammin tarinassa sille, että miehelle tarjotaan työtä puutarhurina, tai ainakin he yhdessä päätyvät siihen tulokseen, että se on varmasti se yksittäinen asia, jolle Clov on voinut nauraa. Kun Hamm kysyy Clovilta, mille tämä nauraa, Clov toistaa heti itsevarmasti: "A job as a gardener!" (Beckett 1958, 40), mutta kun Hamm kysyy uudestaan onko se tosiaan Clovin naurun objekti, Clovin vastaus muuttuikin astetta epävarmemmaksi: "It must be that." (Beckett 1958, 40). Miksi Clov muuttuu epävarmemmaksi, kun hänen naurunsa objektiä tiedustellaan tarkemmin? Clov voi puolestaan pelätä tulevansa naurunalaiseksi. Jos puutarhurin ammatissa ei olisikaan mitään hauskaa, ja Hamm huomauttaisi tästä Cloville, voisi Clovin virheellinen nauru aiheuttaa Hammissa oikeutetun naurureaktion, joka olisi puolestaan kohdistettu Cloviin.

En kuitenkaan ole varma siitä, voiko Clov pelätä joutuvansa naurunalaiseksi missään vaiheessa näytelmän aikana. Cloville ei myöskään koskaan naureta, toisin kuin Hammille. Vaikka Hamm onkin näennäisesti heistä kahdesta se, joka on vallassa, on Clov kuitenkin se, joka useimmiten päätyy korkeammalle arvoasteikolla nimenomaan naurujen seurauksena. Clov juoksee Hammin asioilla ja toteuttaa tämän toiveita, tosin hieman vastahakoisesti ja vastaan sanoen, mutta kun hän etenkin naurujen yhteydessä ilmoittaa olevansa jostain asiasta eri mieltä, Hamm myöntää hyvin nopeasti Clovin olevan oikeassa.

Voi myös olla, että Clov hämmentyy aidosti spontaanin naurunsa perimmäisestä syystä. Puutarhurin työn on yhtäkkiä näyttäytynyt hänelle hauskana asiana, mutta kun puutarhurin työn hauskuus kyseenalaistetaan, ei Clov enää voi olla asiasta varma, muutoin kuin erottamalla mitkä kohdat edellisessä lauseessa eivät ainakaan olleet hänen mielestään hauskoja. Hamm haluaa tietää onko Clov varma siitä, ettei naurun objektina olisi kuitenkaan ollut leipä, mutta Clov kieltää tämän, ja lisää myös nopeasti ettei se ollut kakarakaan. Puutarhurin työn on siis pakko olla naurun aiheuttaja. Hammin kysymys: "It wouldn't be the bread?" (Beckett 1958, 40) antaa ymmärtää, että Hamm olisi helpommin voinut uskoa leivän aiheuttavan naurua kuin puutarhurin työn. Mikä leivässä on sitten niin hauskaa?

Esitän luvussa 3.2 yhdeksi Clovin naurun mahdolliseksi perusteluksi sen, että puutarhurin työt ovat käyneet heidän maailmassaan jo niin tarpeettomiksi, että pelkkä ajatus puutarhurin työstä on huvittava. Sama voi päteä tietenkin myös leivän kohdalla. Ainoa ruoka, mitä näytelmässä vielä syödään, on keksit, ehkä leipääkään ei enää ole. Keksit säilyvät pitempään kuin leipä, joten jos jokin tuho on saanut kaiken kasvamisen loppumaan ja kaikki leivän tekijät kuolemaan, niin ainoa, mitä pidemmän ajan jälkeen on jäljellä, on keksit ym. hyvin säilyvät ruoka-aineet.

Voi tietenkin olla, että leivän hauskuutta ei tarvitse hakea näinkään kaukaa. Hamm ei voi ymmärtää, miten mikään siitä, mitä hän on juuri sanonut, voisi olla hauskaa. Hänelle on aivan yhtä loogista kysyä onko Clov varma, että leipä ei naurata, kuin puutarhurikaan. Clov mainitsee nopeasti, ettei kakarakaan ollut naurun syynä, ehkä juuri välttääkseen turhan kysymyksen. Ehkä Clov onkin varma, että puutarhuri on naurun aihe, mutta hän haluaa vielä varmistaa, että Hammkin ymmärtää sen.

Ymmärtää Hamm tai ei, niin hän ainakin myöntää koko skenaarion olevan koominen. Tämän päätöksen jälkeen Hammkin haluaisi nauraa, mutta Clov kieltäytyy nauruun kutsusta. Hamm ei pääse millään mukaan tarinansa hauskuuteen, ja Clov selviää jälleen naurukeskustelusta voittajana.

5.2 Ei saisi nauraa

5.2.1 One mustn't laugh at those things

Kuten aiemmissa luvuissa on jo mainittu, naurulla on sosiaalisia rajoitteita. Aina ei ole sopivaa nauraa. Sopimattomassa kohdassa esiin päästetty nauru on tilannetta täysin ulkopuolelta seuraaville yksi koomisimmista elementeistä ja näin ollen myös erinomainen esimerkki kaksoiskomediasta. Näytelmän maailmassa nauretaan jollekin sopimattomalle, mahdollisesti jopa erittäin huonolle komiikalle, ja tämän sopimattoman naurun aikaansaama reaktio näytelmän maailmassa herättää puolestaan naurua yleisön maailmassa. *Endgamessa* Nagg on tällaisten sopimattomien naurujen aiheuttajana.

HAMM: [...] There's something dripping in my head. (*Pause.*) A heart, a heart in my head.

NAGG: (*soft.*) Do you hear him? A heart in his head!

He chuckles cautiously.

NELL: One mustn't laugh at those things, Nagg. Why must you always laugh at them? (Beckett 1958, 19–20.)

Nell pahastuu Naggin naurusta ja toruu tätä. Nellille on hyvin selvää, että on tiettyjä asioita, joille ei saa nauraa, vaikka ne olisivatkin kuinka hauskan tuntuisia. Jokaisessa yhteiskunnassa on tarkat sääntönsä siitä, mille saa nauraa ja mille ei, ja *Endgamen* miniyhteiskunnassakin nämä rajoitteet ovat edelleen olemassa. Vaikka onkin totta, että kaikki nauru vaatii hetkittäistä tunteiden hillitsemistä toteutuakseen, niin hyväksyttävä nauru ei kohdistu sairaisiin yksilöihin tai ihmisten todelliseen tuskaan, niin kuin tässä tapauksessa käy.

Mille *Endgamen* yhteiskunnassa sitten saa nauraa? Nell kieltää Naggia nauramasta Hammin houreiselta kuulostavalle vuodatuksella päänsisäisestä vuodosta, mutta toisaalta nauraa itse Naggin kanssa heidän aikaisemmalle onnettomuudelleen, jossa

he menettivät jalkansa. Heidän yhteinen naurunsa on suorastaan sydämellistä, vaikka se hiipuukin kerta kerralla vaisummaksi loppuen lopulta kokonaan. Kukaan ei kuitenkaan kiellä heitä nauramasta heidän omalle epäonnelleen. Naggin ja Nellin yhteinen nauru on ehkä hyväksyttävämpää juuri siitä syystä, että he nauravat heidän omalle epäonnelleen. Jos nauraa jonkun toisen epäonnisuudelle, huonolle ominaisuudelle tai muulle piirteelle ilman että kyseinen henkilö nauraa mukana, tulee nauraja itse tehneeksi toisen naurunalaiseksi ja alempiarvoiseksi. Tämä ei puolestaan ole hyväksyttävää, ellei naurun kohteen epäonnisuus johdu suoraan sellaisesta korjattavissa olevasta virheestä, joka eristää yhteiskunnasta ja vaatii täten korjaamista.

Itselleen saa kuitenkin nauraa paljon vapaammin kuin muille, sillä silloin ei tule asettaneeksi itseään kenenkään yläpuolelle, vaan päinvastoin naurullaan myöntää olevansa alempiarvoinen kuin monet muut, ainakin menneisytydessään. On mahdollista, että Nagg ja Nell olivat syyllisiä omaan onnettomuuteensa esimerkiksi huolimattomuuden tai hurjapäisyyden takia, jolloin kyseessä olisi naurun arvoinen vika. Lopputuloksena oleva jalkojen menetys kuitenkin tukahduttaisi yhteiskunnallisen korjaavan naurun, sillä he kärsivät jo rangaistuksensa fyysisestä joustamattomuudestaan. Koominen todellisuus jäsentyy uudelleen, mikäli lopputuloksena on naurun kohteen kärsimys, niin kuin Naggin ja Nellin tapauksessa. Heidän on kuitenkin soveliasta nauraa itse omalle onnettomuudelleen, mikäli he niin haluavat, sillä heidän naurunsa ei alenna ketään muuta.

Naggin ja Hammin yhteinen nauru on kohdistettu Hammin korjattavissa olevaan yhteiskunnalliseen vikaan, kunniattomuuteen, ja vaikka Hamm ei selvästikään traagisen sankarin tavoin aio tehdä mitään vikansa korjaamiseksi, on heidän naurunsa sydämellistä eikä kukaan kiellä sitä. Heidän naurunsa on hyväksyttävää ja sallittua samoin kun Hammin nauru, joka kohdistuu hänen aikaisempaan luuloonsa elämänsä pituudesta.

Clovin yksinäiset naurut näytelmän alussa ovat ilmeisesti myös hyväksyttäviä, sillä kukaan ei kommentoi niitä epäsoviviksi. On toisaalta epäselvää kuuleeko kukaan Clovin nauruja, mutta niiden perustelu on niin epäselvä, että vaikka hänen naurunsa kuultaisikin, ei niitä ole helppo tulkita epäsoviviksi. Clov nauraa Hammin

kysymykselle heidän merkityksestään, eikä tätäkään naurua kommentoida sopimattomaksi millään tavalla. Toisen kummallisille kysymyksille on hyväksyttävää nauraa, vaikka toinen olisikin tosissaan. Clov saa myös nauraa Hammin maininnalle puutarhurista, vaikka Hamm vaatii saada kuulla naurun perustelut ennen kuin päättää, että Clovin nauru oli hyväksyttävää.

Kaikki muut naurut ovat siis hyväksyttäviä, paitsi ne, joissa Nagg nauraa Hammin huonovointisuudelle. Hammille saa nauraa monesta asiasta, mutta ei hänen fyysisestä kunnostaan ja sen seurauksena aiheutuvista kummallisista puheista. Hamm ei itse kuule Naggin kiellettyjä nauruja, eikä reagoi niihin siksi mitenkään, mutta Nell, joka kuulee naurun, tuomitsee sen kielletyksi. Vaikuttaa siis siltä, että *Endgamen* miniyhteiskunnassa saa nauraa melkein kaikelle tiettyyn pisteeseen asti, jonka Nagg naurussaan nyt ylittää. Hammin fyysiselle kunnolle ei saa nauraa. Niin kauan kun hahmot pysyvät asioissa, jotka Hamm voisi halutessaan korjata, on kaikki häneen kohdistettu nauru sallittua.

Nell kieltää Naggia nauramasta, mutta käyttää kuitenkin suhteellisen neutraalia metodia kiellossaan. Hän puhuu ensimmäisessä lauseessaan passiivisesta subjektista 'one' aktiivisen 'you':n sijaan. Nellin käyttämä muoto muistuttaa koulun opetuksesta tai vastaavasta, jossa huonosti toimineelle usein alempiarvoiselle henkilölle kerrotaan yleistyksen avulla, että hän on tehnyt jotain väärää. Nell opastaa toisaalta näin samalla yleisöä siinä, mille asioille saa nauraa ja mille ei. Hän kuitenkin kiinnittää kieltonsa lopulta suoraan Naggiin mainitsemalla ensin tämän nimeltä, ja kysymällä lopulta tältä suoraan miksi hän aina nauraa kyseisille asioille. Katsoja tietää viimeistään tämän jälkeen Naggin tiedostavan Hammiin kohdistuneen naurun vääräksi, ja kun Nagg nauraa Hammille toiseen kertaan, hänen reaktionsa onkin paljon vaimeampi. Hän on ehkä oppinut läksytyksestään jotain, jolloin Nell on melkein onnistunut korjaamaan Naggin sosiaalisesti väärän toiminnan. Nellin kieltö ei ollut täysin turha vaikka Nagg nauraakin uudestaan samalle asialle, sillä toisella kerralla Naggin reaktio on jo paljon pienempi ja hän selvästi yrittää jo parhaansa.

5.2.2 You weep and weep, for nothing, so as not to laugh

Toinen esimerkki, jossa näytelmässä puhutaan siitä, milloin ei pidä nauraa, on jälleen yhden Hammin yksinpuhelun keskellä. Siinä ei varsinaisesti kommentoida, milloin ei pidä nauraa, mutta siinä puhutaan naurusta, jonka ei anneta tapahtua. Hamm aloittaa uuden teatterillisen monologinsa Clovin lähtiessä tappamaan keittiössä viruvaa rottaa. Hammin on yksin lavalla ja hänen teatterillinen monologinsa on suunnattu tyhjyyteen, jossa vain katsoja on jäljellä:

HAMM: (*as before*)⁸. That's right! (*Exit Clov. Pause.*) Me to play. (*He takes out his handkerchief, unfolds it, holds it spread out before him.*) We're getting on. (*Pause.*) You weep, and weep, for nothing, so as not to laugh, and little by little . . . you begin to grieve. (*He folds the handkerchief, puts it back in his pocket, raises his head.*) [...] (Beckett 1958, 44.)

Hammin monologi alkaa mielestäni virallisesti vasta sen jälkeen, kun hän pistää nenäliinansa takaisin taskuun ja nostaa päänsä ylös. Hänen ilmaisunsa muuttuu heti paljon voimakkaammaksi, kerronnan tehokeinot palaavat käyttöön: "The place was crawling with them! (*Pause. Violently.*) Use your head, can't you, use your head [...]" (Beckett 1958, 44), ja Hammin tarina jatkuu ilmeisesti siitä, mihin hän on aikaisemmin jäänyt.

Hamm ehtii siis puhua jonkin aikaa poissaolevasti itselleen ennen varsinaisen tarinansa aloitusta, ja juuri itselleen puhuessaan hän tulee puhuneeksi itseksensä itkun ja naurun yhteydestä. Hammin lauseesta on ymmärrettävissä, että hänen menneisyydessään on ollut niin paljon asioita, joille hän ei ole halunnut nauraa, että hän on naurunsa välttämiseksi teeskennellyt itkua niin pitkään, että se on lopulta muuttunut oikeaksi suruksi. Hammin lause on yksi hänen ja koko näytelmän voimakkaimmista sen sisältämän lohduttomuuden vuoksi. Jos teeskentelee jotain tarpeeksi pitkään, se muuttuu vielä vahvemaksi todellisuudeksi kuin pelkkä teeskentely. Hamm ei surrut vielä kun itki välttääkseen nauramisen, mutta tarpeeksi monet ei-mistään johtuneet itkut muuttuivat lopulta suruksi.

Hamm ei sano suoraan puhuvansa itsestään käyttäessään passiivista 'you' muotoa, ja näytelmä on toisaalta jo opettanut katsojaa olemaan luottamatta kaikkeen mitä Hamm sanoo. Kenellekään ei välttämättä ole käynyt Hammin kuvailemalla tavalla,

8 "(*Head bowed, absently*)" Beckett 1958, 44.

mutta hänen monologinsa tuntuu paljon henkilökohtaisemmalta ja tähän aikaan liittyvältä kuin hänen aikaisemmat niin kutsutut muistelmansa. Jokin Hammin eleissä ja tavassa kertoa yhtä hänen viimeisimmistä monologeistaan saa melkein luottamaan sen aitouteen. Lauseen lohduttomuus ei toisaalta katoa mihinkään, vaikka se ei perustuisikaan omakohtaiseen kokemukseen, sillä se sisältää joka tapauksessa huomattavan arvoisen totuuden. Lohduttomina aikoina nauru on ainoa asia, mikä pitää ihmisen järjissään, toiveikkaana ja lopulta ihmisenä. Jos yrittää liian pitkään kieltää kaiken naurun itseltään peläten sen olevan epäsopivaa ja liittyy ennemmin jokaisen itkuihin kuuluakseen joukkoon, voi hyvin pian huomata surevansa itsekin, vaikka suruun ei olisikaan omakohtaista syytä. Turha sureminen ei tee hyvää kenellekään.

6. LOPUKSI

Nauru yhdistetään helposti komedioihin, kepeyteen ja hauskuuteen, mutta sillä on paljon muitakin tehtäviä ihmisten välisessä kanssakäymisessä kuin tuottaa hyvää mieltä. Naurun todellinen käyttö ja tehtävät eroavatkin tästä käsityksestä suuresti, ja esimerkiksi *Endgamenta* nauru tuskin koskaan saa aikaan aidosti hyvää mieltä tai iloisen tunnelman. Vaikka näytelmässä nauretaankin paljon, voi sitä tuskin kutsua komediaksi tai edes sävyltään kepeäksi. *Endgamen* hahmot vaikuttavat välillä hyvinkin tyypitetyiltä ja karikatyyrimäisiltä, mutta olisi vaikea lokeroida heidät vain yhden heikkouden alle niin, että se määrittäisi heidän koko olemuksensa. Hahmot toistuvasti rikkovat oman karikatyyrisen mallinsa ja näyttäytyvät yllättäen syvempänä ja moniulotteisempänä kuin olisi osannut odottaakaan. Näytelmä herättää liikaa ajatuksia, surua ja sympatiaa ollakseen komedia.

Endgamen naurujen ymmärtämistä helpottaa suuresti sen määrittelemisen tragikomediaksi. Kaiken sen kaaoksen, epätietoisuuden ja epäonnisuuden keskellä, josta näytelmän miniyhteiskunta on muodostunut, on jotain hyvin inhimillistä ja kaunista. Vaikka en löydä katsojana varmoja ja ehdottomia totuuksia niiden mysteereiden takaa, joita tapahtumat lavalla aiheuttavat, saan luvan omien elämäkokemuksieni, toiveideni ja tarpeitteni mukaan täyttää puuttuvat palat suuresta modernin tragikomedian palapelistä, jolloin näytelmästä tulee juuri minulle ainutlaatuinen kokemus.

Modernin tragikomedian tutkiminen on lähtökohtaisesti subjektiivista, ja täysin objektiivisten tulkintojen ja päätelmien muodostaminen *Endgamesta* on näin ollen mahdotonta. Yhden absoluuttisen totuuden sijasta löydämme näytelmästä yhtä monta totuutta kuin sillä on katsojaa. Jokaisen katsojan henkilökohtainen totuus on yhtä todellinen ja oikea tulkinta näytelmästä, riippumatta siitä, missä yhteiskunnassa ja ajassa he elävät. Mielestäni tragikomedioita onkin juuri tämän takia mahdotonta määrittää minkään yhden kaavan avulla. Vaikka kaikessa teatterissa lopullinen tulkinnanvapaus on tietenkin yksittäisellä katsojalla, on tämä elementti erityisen korostettu modernissa tragikomediassa sen perinteistä teatteria haastavan näennäisen kaaoksen vuoksi. Tulkintani *Endgamen* nauruista ovat siis lopulta omia

tulkintojani, joista muut katsojat ja tutkijat saavat ottaa hyödyllisiksi näkemänsä kohdat ja hylätä ne, mitä eivät näe tarpeellisiksi.

Naurusta kirjoittaneista tutkijoista etenkin Henri Bergsonin havainnot inhimillisen mekaanisesta puolesta naurun perusteluna ja naurun toteutumisen mahdollistavasta vertaisyhteisöstä osoittautuivat käyttökelpoisiksi työkaluiksi *Endgamen* naurujen analysoinnissa. Yhtä tärkeiksi ja mielenkiintoisiksi lopputuloksen kannalta muodostuivat myös Arne Kinnusen käsite koomisen fyysisestä tekemisestä ja hänen määritelmänsä kaksoiskomediasta sekä F.H. Buckleyyn ylemmyysteoria ja sen ajatus naurun korjaavasta sosiaalisesta funktiosta.

Clovin ensimmäiset näytelmän avaavat naurut toimivat mainiona rakenteellisena keinona esitellä kaikki muut hahmot ja Clovin asenne näihin. Clov välittää kaikista naurujensa kohteista yhtä paljon, ainakin mikäli hänen täysin samanlaisiin reaktioihinsa on luottamista, mutta se ei kerro kuitenkaan siitä kuinka tärkeitä nämä naurun kohteet hänelle ovat. Nauruissa on tarkemmin tarkasteltuna ehkä kuitenkin hitunen välinpitämättömyyttä, sillä Hammin, Naggin ja Nellin erilaiset ahdingot eivät estä Clovia naurahtamasta. Clov ei tunne tarpeeksi sääliä heitä kohtaan ollakseen nauramatta.

Clovin ensimmäiset naurut määrittävät näytelmän tahdin ja sen rajat. Naurujen avulla tietynlainen liikkumiseen liittyvä valtahierarkia paljastuu, ja vaikka Hamm pitääkin vielä jossain määrin henkistä valtaa käsissään, kertovat kaikki Clovin naurut kuitenkin lopulta sellaisesta kapinasta ja omasta tahdosta, jota Hamm ei pysty kokonaan kukistamaan. Clovin naurut eivät herätä sympatiaa häntä kohtaan, ja jättävät Clovin jossain määrin kaikista näytelmän hahmoista kovimmaksi ja kaukaisimmaksi. Clovin luonteesta ei paljastu naurujen kautta uusia yllättäviä seikkoja, jotka eivät muusta dialogista selviäisi. Vaikka Clov onkin ainoa hahmoista, joka pystyy itseksensä liikkumaan ja vaikka näytelmän tapahtumat kulkevat hyvin pitkälle Clovin fyysisten reaktioiden liikkeelle panemana – jo näytelmän ensimmäisistä äänistä lähtien – jää Clov kuitenkin muiden hahmojen rinnalla hieman elottomaksi. Hänen naurunsa eivät avaa hänen persoonallisuuttaan yhtä hyvin kuin muiden hahmojen.

Hamm nauraa vain itselleen – ja mielenkiintoisena kuriositeettina vain isänsä läsnä ollessa. Hän nauraa ensin yhdessä Naggin kanssa omalle kunnian puutteelle ja myöhemmin kertojana sille, kuinka väärin oli aikanaan arvioinut elämänsä keston. Hamm ei kertaakaan naura muiden hahmojen kanssa, mutta hän haluaisi kyllä tähän asiaan muutosta, ja pyytääkin Clovia nauramaan kanssaan peräti kahteen eri kertaan siinä kuitenkin onnistumatta.

Hammin toteutuvat naurut kertovat osuvasti siitä, että häntä ei pelota nauraa itselleen, mutta toisaalta myös siitä, että hän ei itsepäisesti suostu korjaamaan omia koomisia vikojaan niiden tunnistamisen jälkeenkään. Hänen kertojaminänsä yksinäinen nauru voisi korjata hänen asenteensa kuolemaa kohtaan, mutta Hamm uskoo edelleenkin vahingosta viisastumatta, että hänellä ei ole enää pitkään elettävänä, vaikka hän ei voi sitä tietää. Samalla tavalla Hamm tunnistaa oman kunnian puutteensa, mutta ei aio tehdä sillekään mitään.

Hamm on erittäin itsepäinen ja kärtyisä vanha mies, mutta hänen nauruunkutsunsa pehmentävät hänen persoonaansa suuresti. Hän kaipaa yhä fyysisen kosketuksen lisäksi henkistä yhteyttä yhteisen naurun muodossa, mutta ei koskaan tule sitä saamaan. Katsojan käy lopulta sääliksi Hammia, ja hänen epämiellyttävät ja kärtyisät piirteensä on valmiimpi antamaan anteeksi, kun tietää hänen kaipaavan yhä yhteisöllistä merkitystä ja kosketusta. Naurut ja niihin kutsut tekevät Hammista paljon inhimillisemmän, sillä vaikka hän ei suostu korjaamaan niitä vikoja, joille hän itsessään nauraa, osaa hän ainakin vielä nauraa niille.

Hamm on kohteena suurimmassa osassa nauruista, ja onkin mielenkiintoista että juuri hän myös pelkää naurettavaksi joutumista ja kasvojensa menettämistä kaikista hahmoista eniten. Hammin ylemmyys muihin hahmoihin nähden onkin niin huteralla pohjalla, että hän pelkää helposti sen murenevan kokonaan. Siksi hän puolustautuu niin kärkkäästi muiden nauruja ja hylkäämisiä vastaan. Hamm ei haluaisi vain surra jatkuvasti, ja tekeekin osuvan huomion siitä, että liika naurujen pidättely voi lopulta johtaa siihen, ettei enää ole mitään mille nauraa. Hänen yrityksensä tuottaa lisää naurua yhdessä Clovin kanssa eivät kuitenkaan onnistu.

On tärkeä huomata, että jokaisen nauruun kutsuvan kysymyksen jälkeen, Hamm ja Clov joutuvat molemmat miettimään omaa vastaustaan ja kantaansa nauramiseen. Vastaus ei ole heille itsestään selvä, vaan he miettivät jokaisella kerralla, onko nyt sopiva hetki nauraa vai ei. Naggilla ei ole samanlaista ongelmaa, hän nauraa silloin kun häntä naurattaa, ja joskus silloinkin kun hänen mielestään jotain muuta pitäisi naurattaa. Nagg ei pysähdy miettimään milloin pitäisi nauraa ja ei, kuten normaalissa sosiaalisessa tilanteessa toimittaisiin.

Nagg on oikeastaan hyvin epäonninen naurujensa kanssa. Hän nauraa itse jopa kahteen kertaan sopimattomassa kohdassa asialle, jolle ei saisi nauraa, ja kun Nagg yrittää saada Nellin nauramaan vitsille, jolle kuuluisi nauraa, hän ei onnistu siinä. Kaikissa Naggin nauruissa on – kaikkien muidenkin näytelmän naurujen tapaan – oikeastaan jotain kummallista, silloinkin kun hän nauraa muiden kanssa. Hän nauraa Hammin kanssa sille, ettei Hamm ole kunniallinen mies, Nellin kanssa sille, että he menettivät jalkansa, yksin omalle epäonnistuneelle vitsilleen sekä Hammin huonovointisuudelle. Nagg on myös yhtenä osallisena melkein kaikissa nauruun liittyvissä keskusteluissa yhtä lukuun ottamatta. Suurin osa näytelmän fyysisistä nauruista pyörii jossain määrin hänen ympärillään. Nagg muodostuu lopulta näytelmän kaikista sympaattisimmaksi ja inhimillisimmäksi hahmoksi, epäilemättä juuri hänen naurujensa ansiosta.

Nell on lavalla todistamassa kolmea miehensä naurua, mutta osallistuu itse vain yhteen, ja sekin hiipuu hiljalleen pois. Nellillä on näytelmän hahmoista vahvimmat mielipiteet siitä, mille saa nauraa ja mikä on hauskaa, eikä hän suostu nauramaan pelkästä sosiaalisesta pakosta jos hänen ei tee mieli nauraa. Nellin nauru ja hänen mielipiteensä naurusta tekee tästä kovin ristiriitaisen hahmon, vaikka toisaalta on hyvin selvää, että vain epäonni on sellainen asia, joka saa hänet nauramaan. Nell on kuitenkin jossain määrin herttainen, ja hän taitaa myös olla rehellisin kaikista hahmoista. Hän kertoo kyllä mitä on mieltä, etenkin nauruihin liittyen, eikä kaunistele sanomisiaan edes mieheltään.

Nell yrittää näytelmän aikana kerran myös itkeä, ja jos Hammin itkusta kertovaan lauseeseen on luottaminen, voi Nellin tekoitkussa piillä syy hänen miltei täydelliseen nauramattomuuteensa. Hamm nimittäin sanoo, että jos tarpeeksi monta kertaa itkee

välttääkseen nauramista, muuttuu itku pian aidoksi suruksi. Näin on tainnut käydä Nellin kohdalla. Näytelmän maailma on kaoottinen ja lohduton, ja on hyvin todennäköistä, ettei Nellin mielestä siellä ole sopivaa nauraa. Jos hän on niin tottunut itkemään nauramisen sijaan, ei ole mikään ihme, että naurun impulssi on muuttunut suruksi, eikä Nell enää jaksa paljonkaan nauraa.

Näytelmässä nauretaan paljon, mutta koska naurut tapahtuvat aina niin yllättävissä tilanteissa, ne herättävät pelkällä läsnäolollaan katsojan keskittymään siihen, mitä on tapahtumassa. Naurulla ja siitä keskustelemisella tuotetaan metateatteria ja nauretaan merkityksiä etsivälle yleisölle. Nauru samalla kuljettaa juonta eteenpäin, keskeyttää keskusteluja ja aloittaa uusia, sekä toimii tauottavana ja herättävänä elementtinä keskustelun keskellä. Nauru tuo hahmoista esille yllättäviä piirteitä ja antaa heille lisää syvyyttä, inhimillisyyttä ja todellisuutta.

Vaikka suurin osa *Endgamen* nauruista lähteekin liikkeelle toivoa herättävästi, eivät niiden muodostamat sosiaaliset siteet pelasta niiden jäljelle jättämää lohduuttomuuden tunnetta. Hahmojen yhteiset naurut ja niiden kaipuu kertovat sosiaalisen yhteyden kaipuusta, joka puolestaan kertoo siitä, ettei *Endgamen* maailma ole aivan toivoton ja kylmä paikka, mutta jotenkin naurut loppujen lopuksi vahvistavat vain tietoa siitä, kuinka kurjasti hahmojen asiat heidän pienessä selviytyjien muodostamassa miniyhteiskunnassaan ovat.

Naurut ja etenkin myös niiden puute tekevät näytelmästä hyvin vahvan katsomiskokemuksen, sillä ne saavat välittämään. Näytelmän hahmoista kukaan ei ole yhdentekevä, vaikka toisiin saakin naurujen avulla syvemmän yhteyden, ja heidän kurjuutensa tuntuu sitä voimakkaammalta, mitä enemmän olisi halunnut heidän naurujensa onnistuvan. Naurujen jälkeinen toivottomuus tuntuu vielä vahvemmalta, koska nauru ei missään esimerkissä toteudu aivan täydellisesti. Se joko hiipuu hiljalleen pois, aiheuttaa keskustelua sen sopimattomuuden tai käsittämättömyyden vuoksi, jättää muuten jälkeensä hämmentyneen tunnelman tai muuten unohtuu nopeasti. Se ei missään vaiheessa aiheuta kepeyttä tai iloisuutta, mutta on kuitenkin tärkeä, suorastaan erottamaton, osa näytelmän rakennetta ja tunnetta.

Jatkossa voisi tutkia myös näytelmän aiheuttamaa naurua, eli Kinnusen määrittelemää yhden tapauksen komediaa, jossa lavalla ei naureta, mutta yleisö nauraa. Tässä tutkimuksessa Bergsonin metaforisen naurun käsite, ja sekä Bergsonin että Kinnusen koomisen tekemisen keinojen lähempi tarkastelu olisi erittäin hedelmällistä. Tutkimukseen saisi otettua yhteiskunnallisen vaikutuksen mukaan teettämällä katsojatutkimuksen esityksestä, ja analysoimalla katsojien naurujen lisäksi sitä, mille he kokivat nauraneensa ja mitä he kokivat oppineensa näytelmästä. Tutkimus siitä mikä katsojia naurattaa, on kuitenkin aina paljon hankalampi tehdä kuin tutkimus lavalla tapahtuvista nauruista, joten tutkimuksen metodit olisi syytä miettiä perusteellisesti uskottavan tuloksen aikaansaamiseksi. Tutkimus vaatisi myös empiiristä tutkimusta.

Ehkä vielä mielenkiintoisempi suunta, mihin tutkimusta voisi jatkaa, olisi naurun tutkimuksen ulottaminen myös muihin Beckettin näytelmiin, tai vaihtoehtoisesti myös muiden nykykirjoittajien näytelmiin, jolloin *Endgamen* havainnot saisivat kätevästi vertailupohjan. Tutkimusta voisi jatkaa jopa niin pitkälle, että se pyrkisi määrittämään lavalla tapahtuvan fyysisen naurun merkitystä tragikomediasa yleensä, mutta niin laajaan päätelmään päästäkseen, tutkimuksen pitäisi olla huomattavasti laajempi kuin mihin pro gradu -tutkielma antaa mahdollisuuden. Tutkielmani tarjoaa kuitenkin hyvän pohjan mahdollisille jatkotutkimuksille, sillä se onnistui nimeämään niitä tärkeitä piirteitä henkilöahmojen ja näytelmän rakenteen kannalta, joihin hahmojen fyysinen nauru ja käsitykset naurusta yleensä vaikuttavat. Naurun tutkimuksen kentällä olisi selvästi tilaa myös tekonaaurun tutkimiselle, joka olisi erittäin mielenkiintoinen ja hedelmällinen tutkimuskohde jo itsessään.

LÄHTEET:

Tutkimuskohde:

BECKETT, SAMUEL 1958 *Endgame*. Lontoo: Faber and Faber.

Muu kirjallisuus:

BERGSON, Henri 1994 (1900). *Nauru; Tutkimus komiikan merkityksestä*. Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki-Kirjat.

BRATER, Enoch 1987. *Beyond Minimalism; Beckett's late style in the theater*. New York: Oxford University Press.

BUCKLEY, F.H. 2003 *The Morality of Laughter*. Michigan: The University of Michigan Press.

COHN, Ruby 1962 *Samuel Beckett: the comic gamut*. New Brunswick: Rutgers University Press.

DUTTON, Richard 1986 *Modern Tragicomedy and the British tradition*. Brighton: The Harvester Press Limited.

ESSLIN, Martin 1965 "Introduction" kokoelmassa *Samuel Beckett; A collection of critical essays*. Toim. Esslin, Martin. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

HAAKANA, Markku 2001 "Lääkäri, potilas ja nauru" teoksessa *Keskustelu lääkärin vastaanotolla*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy. 135–160.

KARL, Frederick R. 1963 *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel*. Lontoo: Lowe and Brydone (printers)

KINNUNEN, Aarne 1994 *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Juva: WSOY:n graafiset laitokset

LEVENTHAL, A. J. 1965 (1963) "The Beckett Hero" kokoelmassa *Samuel Beckett; A collection of critical essays*. Toim. Esslin, Martin. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. s. 37-51.

The Norton Anthology of English Literature; Seventh edition, the major authors. 2001. Toim. Abrams, M.H. ja Greenblatt Stephen. New York: W.W.Norton & Company, Inc.

ORR, John 1991 *Tragicomedy and Contemporary Culture; Play and Performance from Beckett to Shepard*. Houndmills: Macmillan

PFISTER, Manfred 1988 *European Studies in English Literature: The Theory and Analysis of Drama*. Käänt. John Halliday. Cambridge: Cambridge University Press

PROVINE, Robert R. 2000 *Laughter; as scientific investigation*. New York: Penguin Group.

LIITE 1

NAGG: [...] Will I tell you the story of the tailor?

NELL: No. (*Pause.*) What for?

NAGG: To cheer you up.

NELL: It's not funny.

NAGG: It always made you laugh. (*Pause.*) The first time I thought you'd die.

NELL: It was on Lake Como. (*Pause.*) One April Afternoon. (*Pause.*) Can you believe it?

NAGG: What?

NELL: That we once went out rowing on Lake Como. (*Pause.*) One April afternoon.

NAGG: We had got engaged the day before.

NELL: Engaged!

NAGG: You were in such fits we capsized. By rights we should have been drowned.

NELL: It was because I felt happy.

NAGG: (*indignant.*) It was not, it was not, it was my story and nothing else. Happy! Don't you laugh at it still? Every time I tell it. Happy!

NELL: It was deep, deep. And you could see down to the bottom. So white. So clean.

NAGG: Let me tell it again. (*Raconteur's voice.*) An Englishman, needing a pair of striped trousers in a hurry for the New Year festivities, goes to the tailor who takes his measurements. (*Tailor's voice.*) "That's the lot, come back in four days, I'll have it ready." Good. Four days later. (*Tailor's voice.*) "So sorry, come back in a week, I've made a mess of the seat." Good, that's all right, a neat seat can be very ticklish. A week later. (*Tailor's voice.*) "Frightfully sorry, come back in ten days, I've made a hash of the crutch." Good, can't be helped, a snug crutch is always a teaser. Ten days later. (*Tailor's voice.*) "Dreadfully sorry, come back in a fortnight, I've made a balls of the fly." Good, at a pinch, a smart fly is a stiff proposition. (*Pause. Normal voice.*) I never told it worse. (*Pause. Gloomily.*) I tell this story worse and worse. (*Pause. Raconteur's voice.*) Well, to make it short, the bluebells are blowing and he ballockses the buttonholes. (*Customer's voice.*) "God damn you to hell, Sir, no, it's indecent, there are limits! In six days, do you hear me, six days, God made the world. Yes Sir, no less Sir, the WORLD! And you are not bloody well capable of making me a pair of trousers in three months!" (*Tailor's voice, scandalized.*) "But my dear Sir, my dear Sir, look – (*disdainful gesture, disgustedly*) at the world – (*pause*) –

and look – (*loving gesture, proudly*) – at my TROUSERS!

Pause. He looks at Nell who has remained impassive, her eyes unseeing, breaks into a high forced laugh, cuts it short, pokes his head towards Nell, launches his laugh again.

HAMM: Silence!

Nagg starts, cuts short his laugh.

NELL: You could see right down the bottom.

HAMM: (*exasperated*). Have you not finished? Will you never finish? (*Nagg disappears into his bin, closes the lid behind him. Nell does not move. [...]*)

(Beckett 1958, 20–22)