

TAMPEREEN YLIOPISTO

Erik Forss

ENGLAND PEOPLE VERY NICE JA SEN POLIITTISET
VIESTIT
– analyysi näytelmän poliittisesta huumorista ja eepisestä
teatterista

Teatterin tutkimuksen Pro gradu- tutkielma

Syyskuu 2014

TAMPEREEN YLIOPISTO

Viestinnän median ja teatterin yksikkö

FORSS, ERIK: England People Very Nice ja sen poliittiset viestit: analyysi näytelmän poliittisesta huumorista ja eppisestä teatterista.

Pro Gradu- tutkielma, 133 s.

Teatterin tutkimus

Syyskuu 2014

Tämä Pro Gradu tutkielma käsittelee Richard Beanin vuonna 2009 kirjoittaman, *England People Very Nice*- näytelmän, poliittisia viestejä ja poliittista huumoria. Tässä tutkielmassa käsitellään myös näytelmän yhteyksiä kahteen näytelmäajaperinteeseen, joita ovat eppinen teatteri ja komedia.

Eppinen teatteri on määritelty Manfred Pfisterin ja Bertolt Brechtin kirjoitusten kautta. Huumorin teorioiden tarkastelussa, olen käyttänyt päälähteenäni filosofi Simon Critchleyn kirjaa, *On Humor*. Huumorin perusteet on määritelty tutkielmassani kolmen eri teorian, inkongruenssiteorian, huojennusteorian ja ylemmyysteorian kautta.

Andrew Stottin kirja, *On Comedy*, on toinen päälähteeni huumorin ja komedian osaluella. Komediasa on Stottin mukaan selkeästi useampia hahmoja kuin tragediasa ja sen lisäksi hahmot ovat psykologisesti yksilollisempia ja usein jonkin halun riivaamia. Tämä hahmojen ominaispiirre voidaan länsimaisessa näytelmäperinteessä havaita pohjautuvan esimerkiksi roomalaiseen komediaan. Tätä voisi kutsua niin sanotuksi sedimentoituneeksi lukutottumukseksi tai tulkinta tavaksi, jonka Fredric Jameson on ottanut esille kirjassaan *The Political Unconscious*. Kirjassaan Jameson arvioi tekstin viestin muodostuvan vasta kollektiivisessä tietoisuudessa niin sanotun tiedostamattoman poliittisen kautta. Poliittisen huumorin tarkastelu pohjautuu vahvasti Jamesonin teorioihin, mutta myös eppiseen teatteriin.

Brechtiläinen eppinen teatteri pohjautuu vahvasti marxilaisuuteen ja on poliittisesti muutokseen tähtäävää. Analysoin ja tulkiten tutkimuskohteeni marxilaisuutta ja sitä, voidaanko *England People Very Nice* tulkita kosmopoliittisuutta edistäväksi tai toisaalta voidaanko se tulkita muutokseen tähtääväksi. James Moran on analysoinut artikkelissaan tutkimuskohteeni viestejä ja tulkinnut sen ennen kaikkea kosmopoliittisuuden vastaiseksi. Johtopäätökseni on, että Moran on tulkinnut huomattavan yksioikoisesti *England People Very Nice*- näytelmän viestejä ja ei ota huomioon sen kaikkia mahdollisia tulkintavariaatioita. Näytelmä vaikuttaa ilmentävän pikemminkin Jamesonin esille tuomaa reflektion prosessiin ohjaavaa taidetta kuin poliittiseen muutokseen tähtäävää brechtiläistä teatteria. Toisaalta näytelmässä voidaan havaita yhtäläisyydet roomalaiseen komediaan, joka on ollut nimenomaan hegemoniallista monokulttuurisuutta edistävää. Tietyissä mielessä tämä ilmentää Jamesonin esille tuomaa ajatusta siitä, että näytelmän viesti muodostuu kollektiivisesti sedimentoituneiden lukutottumusten kautta.

Sisälllys

Sisälllys.....	3
1. JOHDANTO	1
1.1. Kysymyksen asettelu.....	1
1.2. Tutkimuskohteeni esittely	3
1.3. Aineisto ja teorialt.....	15
2. HUUMORI JA KOMEDIA	18
2.1 Mitä on huumori ja miten se syntyy.	18
2.2. Huumorin sosiaaliset ja yhteiskunnalliset aspektit.....	23
2.3. Komedialta yleisesti.....	27
2.4. Komedian historiaa.....	30
2.5 Komedian poliittisuus.....	34
2.6 Satiiri	36
3. EEPPIINEN TEATTERI JA SEN YHTEYDET ENGLAND PEOPLE VERY NICE NÄYTELMÄÄN.....	39
3.1. Manfred Pfisterin eepin teatterin määritelmä ja tämän yhteys tutkimuskohteeseeni.	39
3.2. Dramaattisen autonomisuuden poistaminen.	41
3.3. Eepin kommunikation tekniikat.....	42
3.4. Eepisyys ja hahmot	45
3.5. Hahmot ja niiden eepisyys tutkimuskohteessani.	50
3.6. Ei-verbaaliset eepin tekniikat.....	53
3.7. Brechtiläisestä teatterista ja sen eepisydestä sekä näiden suhteesta tutkimuskohteeseeni.	54
3.8. Brechtiläinen eepisyys tutkimuskohteessani suhteessa katsojaan ja yleisöön. 58	
3.9. Brechtiläinen eepisyys tutkimuskohteessani suhteessa todellisuuteen.	62
3.10. Tutkimuskohteeni suhde yleisöön ja Brechtiläiseen yleisö tiedostavuuteen 63	
3.11. <i>England People Very Nice</i> - ja sen viesti suhteessa brechtiläiseen eepisyteen.....	65
3.12. Historiallistaminen ja marxilaisuus Brechtin teatterinäkemysssä.	67
3.13. Historiallistaminen Brechtillä ja Marxilla.	70
3.14. Historiallistaminen ja marxilaisuus tutkimuskohteessani	76
4. POLIITTINEN HUUMORI JA HISTORIALLISTAMINEN TUTKIMUSKOHTEESSANI	87

4.1.	<i>England People Very Nice</i> ja sen kosmopoliittisuus sekä poliittisuus.....	91
4.2.	<i>England People Very Nice</i> ja sen poliittinen huumori	99
4.3.	Hahmot ja komediallisuus.....	105
4.4.	<i>England People Very Nice</i> ja sen suhde roomalaisen komedian poliittisuuteen ja hahmoihin.	108
4.5.	Hahmonnarratiivien viestit ja yhteys historiallistamiseen	109
5.	LOPUKSI	115
6.	LÄHDELUETTELO	129
	Painetut lähteet	129
	Painamattomat lähteet:	131

1. JOHDANTO

1.1. Kysymyksen asettelu.

Tarkoitukseni on tutkia Richard Beanin vuonna 2009 kirjoittamaa *England People Very Nice*-näytelmää ja sen yhteyttä komediaan sekä eeppiseen teatteriin.

Tutkimuskysymykseni on; millaisia poliittisia viestejä voidaan tulkita *England People Very Nice*- näytelmästä näiden kahden perinteen kautta. Tutkielma käsittelee *England People Very Nice*- näytelmän yhteyttä kahteen erilaiseen näytelmäajatteluun ennen kaikkea kirjallisesta näkökulmasta. Nämä kaksi lajityyppiperinnettä ovat eepinen teatteri ja komedia. Tutkielman tarkoituksena on pohtia kaikkia mahdollisia eri tulkintavariaatioita näytelmän poliittisesta sanomasta näiden kahden näytelmäajatteluperinteen kautta. Analysoin millä tavoin poliittinen huumori ja komedia ilmenevät tutkimuskohteessani ja millä tavoin eepinen teatteri ilmenee tutkimuskohteessani. Tätä kautta hahmottuu selkeämmin se, millä tavoin näytelmää luetaan niin sanottujen sedimentoituneiden lukutottumusten kautta. Sedimentoitunut lukutottumus on Fredric Jamesonin määrittelemä käsite. Käsitteellä Jameson kuvaa teoriaa, ettemme koskaan kohta tekstiä sellaisenaan. Kaikki tekstit, joita luemme, ovat aina jonkinlaisen tulkintatradition läpi suodatettuja (Jameson 2002, x).

Marxilainen tulkintatraditio, joka liittyy selvästi eeppiseen teatteriin, on myös yksi lukemiseeni vaikuttanut ideologia. Brechtiläinen eepinen teatteri on saanut teoreettiset lähtökohdansa marxilaisesta filosofiasta ja näin ollen se on luonnollinen osa tutkielmani teoreettista pohdintaa ja kysymyksen asettelua (Långbacka 1991, 14). Kaikki nämä tulkintatraditiot liittyvät politiikkaan; etenkin marxilaisuus ja brechtiläinen teatteri. Tutkimuskohteeni lajityyppi on poliittinen huumori, joten politiikka on huumorin ohella siis selkeimmin tutkielmani merkittävin yksittäinen aihealue. Huumori ja komedia liittyvät myös eeppiseen teatteriin ja tätäkin yhteyttä tulen tarkastelemaan tutkielmassani.

Politiikka voidaan määritellä useilla eri tavoilla. Wibergin ja Paloheimon mukaan politiikka on ”toimijoiden tavoitteiden edistämiseen tähtäävää yhteisten asioiden hoitamista” (Wiberg, Paloheimo 1996, 15). Tämä on yksi määritelmä, jonka kautta käsittän poliittisuuden tässä tutkielmassa. Toisaalta huomioin myös sen, että politiikka käsitteenä on hankalasti määriteltävä ja voi periaatteessa ilmetä missä tahansa aihealueessa. Fredric Jameson ottaa esille ajatuksen poliittisen ilmenemisestä myös niin sanotusti epäpoliittisissa aihealueissa. Tällä ajatuksella Jameson pyrkii eroon vastakkainasettelusta esimerkiksi poeettisen ja poliittisen välillä.

Jameson toteaa, että lopulta politiikka on yhteydessä myös niin sanottuun ei-poliittiseen, kuten rakkauteen, joten turha erottelu poliittisen ja poeettisen välillä tulisi hylätä (Jameson 2002, 5). *England People Very Nice* yhdistää myös sulavasti erilaisia vastakohtaisuuksia kuten rakkaus ja politiikka. Pyrin paikallistamaan sen, mikä tekee *England People Very Nice*- näytelmästä erityisen poliittisen. Erityinen poliittisuus on tässä yhteydessä ennen kaikkea konflikteihin sekä puoluepolitiikkaan liittyvää poliittisuutta.

Wiberg on myös huomauttanut, että ilman konflikteja emme tarvitsisi politiikkaa laisinkaan (Wiberg, Paloheimo 1996, 15). Konflikti on myös selkeimmin tutkimuskohteeni merkittävin poliittinen aihealue. Tämä konflikti liittyy ennen kaikkea maahanmuuttoon liittyvään problematiikkaan. Maahan muuttoon liittyvä konflikti on tässä yhteydessä esimerkiksi vasemmiston ja oikeiston välinen konflikti. Vasemmistolla tarkoitetaan tutkielmassani erityisesti marxilaisuuteen ja kosmopoliittisuuteen liittyvää ideologiaa, jotka kannattavat monikulttuurisuutta. Oikeistolla tarkoitetaan tutkielmassani erityisesti äärioikeistolaisia ryhmittymiä, jotka vastustavat monikulttuurisuutta ja maahanmuuttoa. Toisaalta konflikti liittyy myös kantaväestöön ja maahanmuuttajiin. Kantaväestöllä ilmenee selkeästi ennakkoluuloja maahanmuuttajia kohtaan tutkimuskohteessani. Tämä on eräs problematiikka, jota näytelmässä käsitellään.

Tarkoitukseni on siis pohtia, onko *England People Very Nice* tulkittavissa monikulttuurisuuden vastaiseksi vai myönteiseksi. James Moran käyttää monikulttuurisuudesta termiä kosmopoliittisuus, jota *England People Very Nice*, hänen

mukaan epäonnistuu edistämään (Moran 2012, 19). Tämä on eräs merkittävimmistä pohdinnan aiheista tutkielmassani, jonka otan esille. Tämä pohdinta liittyy selvästi poliittiseen huumoriin ja komediaan, mutta toisaalta myös brechtiläiseen teatteriin. Brechtiläisessä teatterissa on selkeä tavoite ja se on poliittinen tai yhteiskunnallinen muutos. Tarkoitukseni on tutkia, minkälainen on *England People Very Nicen* suhde tähän brechtiläisen teatterin ominaispiirteeseen ja lähtökohtaan. Näyttääkö *England People Very Nice* maailman muutokselle alttiina, joka oli Brechtin näytelmien tavoitteena?

1.2. Tutkimuskohteeni esittely

England People Very Nice on Richard Beanin vuonna 2009 kirjoittama näytelmä. Se on näytelmä, jossa käsitellään erilaisten kulttuurien yhteentörmäystä ja kanssakäymistä. Se on kertomus turvapaikanhakijoista, jotka odottavat päätöstä siitä, saavatko he jäädä Iso-Britanniaan. Odottaessaan turvapaikanhakijat harjoittelevat näytelmän esittämistä. Näytelmä, jota harjoitellaan, kertoo erään Lontoon esikaupunkialueen 400-vuotisesta maahanmuuton historiasta. Näytelmä alkaa ranskalaisten hugenottien maahanmuutosta, jatkuen irlantilaisiin ja juutalaisiin, päättyen uusimpaan ryhmään bangladeshilaisiin. Näytelmän syklinen rakenne tuo esiin viestin siitä, että kaikki maahanmuuttajaryhmät ovat pohjimmiltaan samanlaisia. Jokainen ryhmä saapuu ja kohtaa väkivaltaa sitä edeltävältä ryhmältä, ja jokaisen ryhmän uskontoa pilkataan ja jokainen ryhmä haluaa lopulta muuttaa Lontoon Redbridge- alueelle. Näytelmä on jaettu neljään näytökseen ja epilogiin sekä prologiin. Näytelmässä on kaiken kaikkiaan kymmeniä eri rooleja ja sen tapahtumat etenevät hyppäyksin. Näytelmä on satiirinen ja käyttää karrikoitua sekä ylivedettyä kielenkäyttöä. Merkittävimmät teemat näytelmässä ovat maahanmuutto ja sen politiikka sekä uskonnot ja rakkaus. Kuitenkin näytelmä on temaattisesti hyvin runsas ja muitakin aihealueita pystytään havaitsemaan runsaasti kuten rikollisuus tai sodat.

Prologissa esitellään päähenkilöiden tilanne maahanmuuttokeskuksessa. Prologissa varsinainen näytelmä ei ole vielä alkanut vaan sitä varten ollaan juuri aloittamassa

harjoituksia. Prologissa viitataan myös Iso-Britannian varhaishistorian aikaisiin muukalaisiin kuten viikinkeihin ja roomalaisiin. Kaikki juuri esitettävän näytelmän hahmot ovat pukeutuneet esimerkiksi viikingeiksi, roomalaisiksi, kelteiksi tms. Prologin keskeisin henkilö on PHILIPPA, maahanmuuttokeskuksen työntekijä, joka ohjaa juuri esitettävää näytelmää. Muita keskeisiä henkilöitä harjoituksissa ovat muun muassa kolme miestä nimeltään ELMAR, YAYAH ja TAHER. He ovat kotoisin Armeniasta, Nigeriasta ja Palestiinasta. Keskeisiä naishenkilöitä ovat serbialainen TATYANA sekä kosovolainen SANYA.

Epilogi ja prologi ovat yhteneväisiä tapahtumiltaan, mutta välissä esitetään itse näytelmää, jota ollaan harjoittelemassa. Epilogissa ja prologissa on siis samat keskeiset henkilöhahmot. Epilogissa tapahtumat keskittyvät esittelemään näytelmäntekoprosessia. Philippa jakaa ohjeita muille näyttelijöille muun muassa siitä kuinka jotkin repliikit kuuluu lausua. Ohjaaja esimerkiksi kehottaa TATYANAA painottamaan sanaa ”Frogs” TATYANAN lausussa repliikin; ”Fucking FROGS” (Bean 2009, 10). Myös esiintyjät kommentoivat heidän repliikkejään ja juuri harjoiteltavan näytelmän sisältöä. Esimerkiksi TAHER kommentoi eräästä vitsistä, ettei se ole lainkaan hauska.

Ensimmäinen näytös keskittyy hugenottien maahanmuuttoon 1600-luvulla. Näytelmässä näytelmän sisällä on konflikti lontoolaisten ja maahan muuttavien ranskalaisten välillä. Lontoolaiset eivät halua ranskalaisia asumaan keskuuteensa ja ennen pitkää ranskalaiset päättävätkin jäädä asumaan Lontoon muurien ulkopuolelle. Konfliktia lieventää kuitenkin se tosiasia, että useat ranskalaiset ovat protestanteja, jotka ovat tulleet maanpakoon katolisesta ranskasta. Vaikka Englannissakin on useita katolisia, on Englannissa kuitenkin protestanttisuudella keskeisempi sija yhteiskunnassa. Eräs piispa puhuu ranskalaisten protestanttien puolesta:

”BISHOP: You have fled catholic France, and as protestants we welcome you as brothers - -”.

(Bean 2009, 20)

Ilmoittaja tulee varoittamaan siitä, että Ranskasta on tulossa joukoittain protestanttisia maahanmuuttajia. Pubissa, joka on näytelmässä toistuva tapahtumapaikka, ovat

näytelmän vakiohahmot, RENNIE ja LAURIE sekä pubinpitäjä, IDA. Keskeiset hahmot ensimmäisessä näytöksessä ovat kuitenkin englantilainen DANNY ja ranskalainen CAMILLE.

DANNY on pappisseminaarin kesken jättänyt nuorukainen, joka on hylännyt uskonsa. Hän ei ole protestantti eikä katolinenkaan. DANNY ja CAMILLE tutustuvat toisiinsa ja rakastuvat. CAMILLE haluaa mennä naimisiin DANNYN kanssa, mutta tämä ei osoittaudu helpoksi. Henkilöhahmot nimeltään BENNY ja HUGO tulevat näiden kahden nuorukaisen rakkauden esteeksi. HUGO suuttuu DANNYLLLE ja haluaa tappaa hänet. Lopulta tilanne eskaloituu niin, että DANNY puukottaa HUGOA. HUGO kuolee ja DANNY yllättää CAMILLEA lähtemään pois Lontoosta. CAMILLE lähtee ja nuorukaiset joutuvat eroon toisistaan.

Tilanne Ranskan ja Englannin välillä eskaloituu siihen, että Ranskan katolinen kuningas julistaa sodan Englantia vastaan. Osa ranskalaisista protestanteista kuten Paul de Gascoigne ottaa itselleen englantilaisen nimen, Bert Gaskin. Ranskalaiset osoittavat närkästyksensä tätä toimenpidettä kohtaan. Gascoigne on kuitenkin vankkumaton mielipiteessään ja ilmaisee runollisesti hänen halunsa olla englantilainen;

”I do this, because she, France, broke my heart, but England, she offered me her bosoms!”.

(Bean 2009, 29)

Tämän jälkeen esiintyjät lavalla alkavat huutaa, että meneillään on hirttäminen. Hirtettävä on DANNY ja hänet hirtetään. Ennen kuin DANNY kuolee, hän mainitsee kuolevansa tietämättä mitään rakkaudesta, mutta vannoo, että jonain päivänä hän vielä syntyy uudelleen ja tietää sitten jotain rakkaudesta.

Toinen näytös alkaa siitä kun DANNY on hirtettynä hirttopuuhun ja sätkii siinä edelleen. Paikalle saapuu irlantilainen MARY HOULIHAN, jota näyttelee sama näyttelijä kuin CAMILLEA. Hänellä on suuri perhe, joka astuu näyttämölle pian MARYN jälkeen. MARYN perheen joukossa on PATRICK, hänen veljensä, PATRICKIN vaimo ja useita lapsia. MARY laulaa laulua, jossa tuodaan esille syy siihen, miksi he ovat muuttaneet

Lontooseen. MARYN perhe on tullut Lontooseen, koska perunat Irlannissa kärsivät taudista ja heillä ei ollut varaa lähteä New Yorkiin. Niinpä he päätyivät Lontooseen. Laulun aikana useita irlantilaisia tulee lavalle ja täyttävät talon sioista lapsista yms. Ranskalaiset omistavat nyt talot joihin irlantilaiset ovat muuttamassa. Ranskalaiset päättävät muuttaa Redbridgen alueelle, koska irlantilaiset ovat täyttämässä aluetta, jossa he nyt asuvat. Kaduilla ihmiset marssivat paavia ja katolisuutta vastaan. Tapahtumapaikka siirtyy publiin, jossa jokaisessa näytöksessä esiintyvät IDA, RENNIE ja LAURIE, kommentoivat katolisuutta. He puhuvat MARYN synnyttämästä yksisilmäisestä vauvasta. MARYA vainotaan hänen synnyttämänsä vauvan johdosta. MARY saapuu vauvansa kanssa publiin ja pyytää apua katoliselta papilta, CARLOLTA. CARLO yrittää vietellä MARYA, mutta HUGO ja LAURIE, jotka ovat tulleet etsimään yksisilmäistä vauvaa, estävät sen. HUGO puukottaa CARLON. LAURIE löytää lopulta yksisilmäisen vauvan, joka on piilotettu laatikkoon. Hän heittää sen väkijoukolle. Näyttämöohjeissa on mainittu, että vauvan on oltava nukke ja sellainen, että se pomppii lavalla. Eräs juutalainen SCHIMMEL kommentoi vauvaa ja näytös päättyy.

Kolmas näytös alkaa vuodesta 1888. Tapahtumapaikka on edelleen Lontoo ja Bethnal Green. Tällä kertaa Lontooseen on tulossa juutalainen maahanmuuttajaryhmä. Näytöksen alussa juutalainen angloeliitti keskustelee siitä, kuinka Lontooseen tulevat maahanmuuttajaryhmät saadaan integroitua Lontooseen ja englantilaistettua. Kesken keskustelun, eliitti saa kuulla juutalaisanarkisteista ja he huolestuvat huomattavasti. Yksi juutalaisanarkistien joukoissa oleva henkilö on nainen nimeltään RUTH. Hän on liittynyt juutalaisanarkistien joukkoon KATZIN, hänen rakastajansa, kautta. RUTH on, satamanomistaja TUFTYN eli LORD BALLASTIN, tytär. TUFTY ihmettelee miksi RUTH myy *The Revolution*- nimistä lehteä. TUFTY on myös tullut keskustelemaan juutalaiseliitin kanssa maahanmuutto ongelmasta. TUFTY keskustelee erään juutalaisen latojan, AARONIN, kanssa ja tarjoaa hänelle töitä. TUFTY ja muu komitea poistuvat. AARON huomaa RUTHIN, joka ojentaa hänelle lehden. AARON ja RUTH menevät publiin sen jälkeen kun heidän kohtaamisensa on säestetty rakastavaisten (LOVERS STING MUSICAL) musikaalilla. Pubissa on jälleen vakiohahmot, IDA, RENNIE ja LAURIE. He puhuvat juutalaisista halventavaan sävyyn.

Vallankumouksellisten asunnossa RUTH ja AARON puhuvat hänen keksimästään kuulakärkikynästä. RUTH rakastuu AARONIIN ja suutelee häntä. KATZ saapuu puhumaan seuraavasta *The Revolution*-lehden numerosta. AARON ilmoittaa, että hän tarvitsee työtä, jotta hän voisi muuttaa New Yorkiin ja myydä kuulakärkikynänsä Amerikan markkinoille. LAZARUS saapuu ja antaa AARONILLE työharjoittelumahdollisuuden. Seuraavaksi näytelmä siirtyy seuraamaan sitä kuinka ranskalainen kirkko myydään juutalaisille, jolloin se muutetaan synagogaksi. Kirkon myynyt Mrs. GASKIN kehottaa alueella asuvia irlantilaisia muuttamaan Redbridgeen. Näytelmä siirtyy TUFTYN toimistoon, jonne AARON tulee. TUFTY tarjoaa huomattavaa rahasummaa AARONILLE, jotta hän vaihtaisi heidän lehtensä takasivun iskulauseen *Spread The Revolutionin* sijasta *Destroy the Revolutioniksi* sekä estäisi samalla satamatyöläisten lakon, jota he ovat suunnitelleet. AARON tunnustaa rakkautensa RUTHIIN, jolloin TUFTY tarjoaa vielä suurempaa rahasummaa AARONILLE siitä, että hän muuttaisi pois Englannista Amerikkaan. AARON ei ota tarjousta vastaan ja hän poistuu. Lavalle tulee maalari, joka kirjoittaa synagogan seinälle: ”England for the English”. Väkijoukko huutaa samalla tätä iskulausetta. Majuri Evans Gordon pitää samalla juutalaisvihamielisen puheen. Näyttämökuva siirtyy RUTHIN asuntoon, jossa hän kohtaa vihaisen isänsä. Hänen isänsä vannoo, että hän hankkii juutalaisille vielä oman maan, jonne he voivat muuttaa kauas Englannista. Toisaalla juutalaiset anarkistit kokoontuvat ja syövät kalaa. Paikalla ovat RUTH, KATZ, AARON ja MORRIE. RUTH suutelee AARONIA. KATZ ottaa RUTHIN sivuun ja ilmoittaa hänelle räätäleiden ja satamatyöläisten lakosta. RUTH paljastaa AARONILLE, että hän on maannut KATZIN kanssa. RUTH joutuu myös makaamaan irlantilaisen satamatyöläisen kanssa, KATZIN kehottaessa häntä tekemään näin. Kokous alkaa ja AARON ehdottaa, että he luopuisivat juutalaisnimikkeestä heidän järjestössään. Kokous päättyy riitaisesti RUTHIN ja AARONIN kannattaessa juutalaisuudesta luopumista. Lopuksi eräs kokouslaisista, TCHISIKOV, ilmoittaa, että hän voi tehdä itsemurhan heidän aatteensa puolesta. KATZIN yllyttämänä RUTH makaa HUGON, irlantilaisen satamatyöläisen, kanssa edistääkseen heidän aatettaan. AARON tulee oletettavasti mustasukkaiseksi kun kuulee RUTHIN suunnitelmista. Niinpä

AARON päättää vaihtaa takakannen iskulauseen. TCHISIKOV ei olekaan tappanut itseään.

On Yom Kippur ja KATZ, sekä RUTH ovat tulleet julistamaan vallankumousta. RUTH tarjoaa juutalaisille pekonivoileipiä ja soittaa musiikkia, vaikka se ei ole sallittua Yom Kippurin aikaan. RABBI toruu RUTHIA ja varoittaa häntä Jumalan vihasta. RUTH ei ota vakavasti RABBIN varoittelua. Alkaa tappelu, jonka lomassa kuuluu RABBIN naurua. RABBILLA on kädessään *The Revolution*- lehti, jonka takakannessa lukee ”Destroy the Revolution”. Juutalaiset nauravat yhteen ääneen lehden tekstille ja RABBI ilmoittaa, että jumala on näyttänyt voimansa. Juutalaiset ajavat anarkistit tiehensä ja RUTH jää yksin. RUTH itkee ja kutsuu AARONIA luokseen. Hän pyytää anteeksi ja ilmoittaa, että millään ei ole merkitystä ilman häntä. Sylhetiläinen Lascar, eli Intian niemimaasta tullut sotilas tai purjehtija, tulee lavalle pahvinpalan kanssa ja pyytää RUTHIN osoitetta.

Sitten PHILIPPA pyytää valot päälle. Näytelmä ryhtyy seuraamaan jälleen ”reaalimaailmaa” eli maahanmuuttokeskuksen arkea. PHILIPPA kysyy LASCARILTA eli todellisuudessa poliisilta, että mitä ihmettä hän tekee. Hän ilmoittaa, että ennen Bangladeshilais näytöstä on väliaika ja, että hänen osuutensa on otettu pois. GINNY ilmoittaa näyttelijöille, että nyt on vartin tauko. TATYANA kysyy, että voiko hän polttaa nyt. OFFICER KELLY saapuu ilmoittamaan, että heidän kirjekuorensa ovat saapuneet. PHILIPPA kiroaa tätä. GINNY kysyy, että pitäisikö hänen jakaa ne, johon PHILIPPA vastaa, ettei todellakaan. TAHER on aikeissa ryhtyä puhumaan Israelista, mutta PHILIPPA kieltää häntä.

TAHER kysyy sitten, että onko tämä näytelmä maahanmuutosta vai rakkaudesta? TAHERIN mielestä näytelmä on kuin neljä Romeota ja Juliaa, mutta sillä ei ole mitään merkitystä. PHILIPPA huomauttaa, että tästä keskusteltiin harjoitusten aikana; todellisin rodullisen ja kulttuurisen integraation mittari missä tahansa yhteisössä on rotujen tai kulttuurien välisten avioliittojen määrä. TAHER on samaa mieltä siitä, että rakkaus on ainut keino vapauttaa ihmiskunta historian kahleista, mutta se on juuri se mitä Israelilaiset eivät ymmärrä. PHILIPPA huutaa TAHERILLE, että voisiko hän nyt poistua hänen silmistään. GINNY eli näyttämömestari huutaa vielä kaikille, että on vartin tauon paikka.

Neljäs näytös ja sen prologi alkaa jälleen ”reaalimaailmasta”. GINNY pyytää näyttelijöitä

saapumaan lavalle. ELMAR ja TAHER keskustelevat heidän elämäntilanteistaan. ELMAR on karkotettu kotimaastaan Azerbaydzhanista, koska hänen elokuvansa pilkkasivat vapaan sanan väkivaltaista vastustamista. ELMAR kyseenalaistaa PHILIPPAN ohjausratkaisun siitä, että hän tekee CAMILLASTA, eräästä näytelmän hahmoista idiootin. CAMILLA on liberaali ja myös englantilainen traditio on liberaali. TATYANA saapuu ja PHILIPPA pyytää TATYANAA jälleen lopettamaan tupakoinnin. TATYANA kyseenalaistaa sen, että eräs näytelmän hahmoista DEBORAH synnyttää 80 vuotiaana lapsen. TATYANA pyytää kirjekuortaan, jossa saatettaisiin antaa hänelle lupa maahanmuuttoon, mutta YAYAH ja muut näyttelijät haluavat, että he esittävät näytelmän loppuun ja TATYANA myöntyy tähän.

Näytelmä siirtyy jälleen seuraamaan näytelmää näytelmän sisällä. On vuosi 1941. Lontoon pommitukset ovat käynnissä. Kaksi Bangladeshilaista ryntäävät lavalle. He ovat poliisin jahtaamia. Poliisit poistuvat ja kaksi kantajaa saapuu lavalle. He löytävät vartalon lavalta. Poliisi saapuu lavalle. Konstaapeli arvuuttelee kuka tämä voisi olla; hän saattaisi olla esimerkiksi Lascari, kauppamerimies tai lämmittäjä. He nostavat hänet paareille ja hän aivastaa. Hänen nimensä on MUSHI. Hän on tämän näytöksen päähenkilö. MUSHI antaa konstaapelille pahvinpalan, jossa on hänen setänsä osoite. ”Big Man Barriwallah!” MUSHI sanoo. Konstaapeli ilmoittaa osoitteen olevan Aldgatessa ja MUSHI kiittää ilmoittamalla: ”England People Very Nice” (Bean 2009, 74).

Konstaapeli ja MUSHI kävelevät pois lavalta ja saapuvat publiin. Pubissa viettävät aikaa jälleen vakiohahmot; IDA, RENNIE ja LAURIE sekä HUGO ja BENNY, jotka istuvat kauempana näistä. Pubin hahmot puhuvat sodasta ja siitä tulisivatko amerikkalaiset apuun. HARVEY KLEINMAN, IDAN mies saapuu. KLEINMAN ja muut puhuvat myös Solomonin kaupasta, joka on tuhoutunut pommituksissa. HUGO antaa KLEINMANILLE rahaa tyttären myötäjäisinä.

Toisaalla, keski-ikäisen bangladeshilaisen miehen mestari ATTARIN talossa, ATTAR kirjaa pääkirjaan Lascarien nimiä. Samalla hän pyytää MUSHIA vetämään suklaa-arpajaisia. MUSHI kertoo ATTARILLE, että hän on tullut Englantiin yhdestä syystä: hänen isänsä on kertonut hänelle, että hänen täytyy löytää puoliksi juutalainen tai puoliksi kristitty nainen ja hän on synnyttävä kaksoset. Tyttären MUSHI pitää, mutta pojan MUSHI antaa moskeijalle. Näin MUSHI saa itselleen Haramia. ATTAR sanoo, että tämä

on roskapuhetta. MUSHIN isä lähetti hänet, koska hänellä ei ollut tarpeeksi maata. Hän vain keksi tarinan, jotta MUSHI voisi lähteä hyvillä mielin kotoa.

MUSHI menee IDAN pubiin myymään arpoja. MUSHI joutuu olemaan hyvin nöyrä IDALLE ja tituleeraamaan häntä kuningattareksi. Hän joutuu antamaan IDALLE suklaata jos mieli järjestää suklaa-arpajaiset hänen pubissaan. MUSHI myy arpoja muun muassa hänen maanmiehilleen Egg Nogille ja Abdulille. MUSHI näkee DEBORAHIN. Jälleen soi musiikki: ”LOVERS MUSICAL STING”. MUSHI ihastuu DEBORAHIIN. IDA suorittaa arvonnin ja DEBORAH voittaa. DEBORAH antaa suikon MUSHILLE. MUSHI tarttuu DEBORAHIA kädestä jolloin HUGO komentaa häntä päästämään irti. HUGO lyö MUSHIA ja hän kaatuu maahan. Sireeni huutaa. DEBORAH ja MUSHI karkaavat pommisuojaan. He rakastuvat toisiinsa. DEBORAH ja MUSHI viettävät yhteisen yön pommisuojaassa.

On aamu. Maitomies ja palomies keskustelevat yön pommituksen vahingoista. Käy ilmi, että Harvey Kleinman, jonka kotiin maitomies on juuri menossa, on kuollut. Maitomies ilmoittaa huonot uutiset IDALLE. DEBORAH, IDAN tytär saapuu äitinsä luokse. Myös MUSHI tulee hänen kanssaan.

HARVEYN hautajaisissa on paikalla jälleen pubin vakiohahmot. IDA haukkuu Hitleriä hautajaisissa. Sitten IDA yllyttää DEBORAHIA menemään naimisiin HUGON kanssa. MUSHI saapuu. BENNY on vihainen hänelle. MUSHI katsoo DEBORAHIA, joka kääntyy pois. MUSHI poistuu ja HUGO sekä BENNY seuraavat häntä. HUGO ilmoittaa, että DEBORAH on hänen morsiamensa. BENNY uhkailee MUSHIA. ATTAR saapuu. BENNY ja HUGO päästävät MUSHIN menemään, BENNY ilmoittaa vielä, että häät ovat huomenna eikä MUSHIA ole kutsuttu. MUSHI on surullinen ja ilmoittaa, ettei voi elää ilman DEBORAHIA. ATTAR ilmoittaa, että hän kuolee sitten, mutta hänen on silti tehtävä töitä. ATTAR on järjestänyt töitä MUSHILLE Egg Nogin uudesta curryhuoneesta.

EGG NOG, ATTAR ja MUSHI pohtivat mitä he voisivat englantilaisille ja kehittävät chicken tikka masalan, koska pelkkä chicken tikka on liian kuivaa. ATTAR ilmoittaa, että hän on ateisti, vaikka on joutunut opettelemaan koraanin. EGG NOG poistuu. ATTAR joutuu palaamaan kotimaahansa, koska sota merellä on nyt ohi ja eräs alus täynnä lascaareja on uponnut. ATTARIN on mentävä ilmoittamaan, ketkä on hukkunut.

MUSHISTA tulee uusi Bethnal Greenin bangladeshilaisyhteisön johtaja.

Sota päättyy ja tapahtuu aikahyppäys vuoteen 1970. DEBORAH on MUSHIN ravintolassa, jonka MUSHI on ostanut EGG NOGILTA. DEBORAHILLA on salasuhte MUSHIN kanssa, mutta vain koska HUGO on vankilassa. Myös MUSHI on naimisissa, mutta hänen vaimonsa on kaukana Englannista, Chittagongissa. EGG NOG ja SHAH ABDUL saapuvat ravintolaan ja kysyvät MUSHILTA neuvoa sen suhteen miten he saisivat islamilaiset vaimot Englantiin. MUSHI on sitä mieltä, ettei heidän kannata tuoda intialaisia maalaistyttöjä tänne. Tämä ei ole sopiva paikka heille. MUSHI luettelee ainoat asiat, mitkä saisivat heidät tulemaan tänne. Ensin jos Intiassa on tulva, toiseksi Pakistanissa sisällissota ja kolmanneksi jos hallitus uhkaa sulkea rajan intialaisille maahanmuuttajille lopullisesti. Kaikki tämä tapahtuu ja niinpä Intian niemimaasta tulee laumoittain uusia maahanmuuttajia.

MUSHI ja hänen kolme tytärtään ovat asuntotoimiston jonossa. DEBORAH ja IDA astuvat sisään. DEBORAH GASKIN on hakemassa asuntoa, koska hän asuu äitinsä luona. IDALLE tehdään selväksi, ettei hän enää hallitse East Endin aluetta asuntotoimiston virkailijan, BARRYN, puolesta. DEBORAH ei siis saa asuntoa. IDA suivaantuu tästä ja on varma, että he saisivat kyllä asunnon jos heidän ihonväriensä olisi toinen.

BARRY menee *National Frontin* kokoukseen. National Frontin puhuja haluaa, että valkoiset viedään pois Brick Lanesta, joka on täynnä pakistanilaisia. MUSHI saapuu puolustamaan heidän oikeuttaan asua siellä ja huomauttaa, että hän on sotinut Hitleriä vastaan ja keksinyt Chicken Tikka Massalan. Puhuja haluaa, että heillä olisi oikeus saada heidän rakentamansa talot takaisin. MUSHI huomauttaa, että juutalaiset ovat rakentaneet nämä talot.

Puhuja ja muut marssivat pois ja menevät pubiin. MUSHI saapuu pubiin ja kysyy DEBORAHILTA, että saiko hän asuntoa. DEBORAH vastaa ja MUSHI tarjoaa asuntoa DEBORAHILLE. He menevät pois pubista piilotellen HUGOLTA ja BENNYLTÄ. Kadulla HUGO ja BENNY juttelevat JANICEN kanssa, joka ilmoittaa myyneensä asuntonsa ja muuttavansa Redbridgeen. Tämä tapahtuu sen takia, että Redbridessä ei ainakaan asu pakistanilaisia. Toisaalla DEBORAH ja MUSHI palaavat jälleen yhteen. He ovat MUSHIN asunnolla ja he suutelevat sekä viettävät yön yhdessä.

BENNY ja HUGO ovat juuri aikeissa polttaa moskeijan kun he näkevät EGG NOGIN. EGG NOG kertoo olevansa matkalla kotiin Bethnal Greeniin, josta BENNY ja HUGO suivaantuvat. HUGO ei halua, että EGG NOG kutsuisi Bethnal Greeniä kodikseen ja niinpä HUGO puukottaa EGG NOGIN.

Sivistynyt pariskunta ST JOHN ja CAMILLA ovat aamukävelyllä alueella kun CAMILLA kehuu alueen monikulttuurisuutta. He huomaavat ruumiin ja CAMILLA ihastelee jopa sitä, että heidän alueellaan tapahtuu rikoksia. Se tuo jännitystä hänen elämäänsä ja vaihtelua hänen tylsään kirjastonhoitajan työhönsä.

Moskeijassa bangladeshilaiset miehet ovat kokoontuneet niin, että he ovat jakaantuneet kahteen osastoon. Vanhoihin lascaareihin ja uuteen sukupolveen, jotka ovat varustautuneet kepein. SHAH ABDUL, MUSHIN isä muistuttaa nuoria, ettei ole syytä koston. MUSHI huomauttaa myös siitä, että hänet pelasti englantilaismies sinä iltana kun hän saapui tänne. Eikä MUSHI tullut tänne taistelemaan vaan työhön. NAZ, nuori bangladeshilainen, joka puhuu Cockney-aksentilla huomauttaa kuitenkin siitä, että hän on syntynyt täällä ja tämä on hänen kotialuettaan. Niinpä nuoret päättävät lähteä kostoiskuun.

SHAH ABDUL muistuttaa MUSHIA hänen tehtävästään; saada kaksoset, joista poika lähetetään moskeijaan. MUSHI myöntää epäonnistuneensa, mutta sanoo lopulta, että hän yrittää tehtävässä onnistumista DEBORAHIN kanssa. Toisaalla NAZ on varustautunut väkivaltaan. Hän räppää väkivaltaisen rap-laulun. Sitten hän mukiloi erään skinheadin ja menee varastamaan jenginsä kanssa ST JOHNILTA hänen kannettavan tietokoneensa. MUSHI saapuu paikalle ja pyytää anteeksi liberaalilta ST JOHNILTA koko Bangladeshin puolesta.

Toisaalla ANJUM, MUSHIN vaimo saapuu MUSHIN DEBORAHILLE vuokraamaan asuntoon. ANJUM esittelee tyttäriään valokuvasta ja sanoo, ettei häntä haittaa DEBORAHIN ja hänen miehensä välinen rakkaussuhde. MUSHI saapuu toteuttamaan tehtävänsä. DEBORAH ja MUSHI rakastelevat.

Sitten näyttämöllä havainnollistetaan kuinka ihmiset katsovat tv:stä World Trade Centerin terrori-iskuja. MUSHI juoksee ulos ilmoittamaan, että World Trade Centeriin on hyökätty. MUSHI syyttää itseään tästä tapahtumasta, koska hän ei ole onnistunut tehtävässään.

Pubissa vakiohahmot RENNIE ja LAURIE ovat koolla ja keskustelevat tapahtumista. RENNIE mainitsee, että terroristit pääsevät paratiisiin, jossa heillä on seksiorjia ja lähteitä, joista voi juoda alkoholia niin paljon kuin haluaa.

BARRY saapuu publiin. IDA ei suostu tarjoilemaan BARRYLLE, koska tämä kielsi häneltä oikeuden saada asuntoa kaupungilta. IDA lähtee kadulle, jossa NAZ ja RAYHANA peittävät strippiklubin julistetta. IDA kieltää heitä tekemästä tätä. NAZ, SHAH ABDULIN poika, ei reagoi IDAN puheisiin ja huomauttaa, että hänen pitäisi pukeutua säädylisemmin. NAZ ja MUSHIN tyttäret ovat ryhtyneet radikaali-islamisteiksi ja kannattavat terroristeja sekä juhlivat terroristi-iskuja. He ovat ryhtyneet hijabiin. MUSHI on kauhuissaan tästä.

SHAH ABDUL saapuu ja pyytää MUSHIN mukaansa. He menevät kirjastoon puhumaan kirjaston päällikön kanssa. Kummatkin heistä ovat löytäneet lastensa sängyn alta radikaali-islamistisia, jihadiin yllyttäviä kirjoja kuten Sayyid Qutbin ja Bilal Phillipsin kirjoittamia kirjoja. He pyytävät kirjastonhoitaja, CAMILLAA, kieltämään näitä kirjoja. CAMILLA ei suostu tähän, sillä hän on liberaali.

Seuraavaksi Lontoon metrossa tapahtuu terroristi-iskuja. Musta-ihoinen RENNIE sekä IDA, LAURIE ja BARRY riemuitsevat tästä tapahtumasta. RENNIE tuo esille Enoch Powellin kuuluisan iskulauseen, Rivers of blood ja ilmoittaa, että hän oli oikeassa.

LAURIE sanoo, ettei hän kannata BNP:tä, mutta sanoo BARRYLLE, että nämä terroristi-iskut ovat varmasti hyväksi heille. BARRY myöntää, että BNP:n kannatus on nousussa tämän takia. LAURIE huomauttaa, että hän voisi kannattaa BNP:tä, jos heillä olisi musta-ihoisia ehdokkaita. Tähän BARRY vastaa, ettei mene pitkään, että heillä tulee sellaisia olemaan. Hän huomauttaa, että myös RENNIE, joka on musta, on niin brittiläinen kuin vain voi olla. Toisaalta hän mainitsee, että islamisteille, RENNIE, on *kafur*, eli nekeri. MUSHI ja DEBORAH saapuvat. DEBORAH itkee. DEBORAH on raskaana ja odottaa kaksosia. DEBORAH ei ole iloinen, koska hän on naimisissa HUGON kanssa. IDA ilmoittaa, että hän voi kuitenkin järjestää HUGON jälleen vankilaan, koska tämä on tappanut EGG NOGIN.

Toisaalla MUSHIN tyttäret, LABIBA, RAYHANA ja ANIKA lataavat tietokoneellensa Lumikki ja seitsemän kääpiötä- elokuvaa. LABIBA väittää, että kyseinen elokuva on hyökkäys islamilaista avioliittoa vastaan. ANIKA on löytänyt uuden tuttavuuden

facebookissa, GARYN. GARY on kysynyt voiko hän tulla ANIKAN flashmobiin, vaikka tämä ei olekaan muslimi. ANIKA on myös järjestänyt hyväntekeväisyys tapahtuman ja muut sisarukset pilkkaavat ANIKAA. ANIKAN tarkoituksena on saada ihmiset ymmärtämään, etteivät kaikki muslimit ole terroristeja. ANIKAN sisarukset pilkkaavat häntä ja LABIBA räppää kappaleen, joka puolustaa Bin Ladenia ja muita muslimeja sekä vastustaa peribrittiläisyyttä.

Pubissa RENNIE kertoo LAURIELLE kuinka pienet pojat sylkäisivät hänen päälleen. He olivat hunnutettujen naisten seurassa. RENNIE valittaa myös siitä kuinka heillä on kauheasti lapsia, joista saa lapsilisää. IDA ei ole paikalla ja he alkavat puhumaan IDASTA. Hän on juuri synnytysosastolla DEBORAHIN luona, joka odottaa kaksosia. RENNIE puhuu IDASTA ja on selvästi kiinnostunut hänestä. RENNIE ei usko saavansa IDAA, koska hän on yhä edesmenneen Harvey Kleinmanin nainen. Heillä oli kulttuurien välinen avioliitto, sillä Harvey oli juutalainen ja IDA puolestaan irlantilainen ja katolinen. Tämä aviopari oli siis DEBORAHIN ja MUSHIN edeltäjä. Käy ilmi, että IDA oli kuitenkin paikalla ja kuuli kaiken. Hän ilmoittaa, että on nyt isoäiti. Hän sanoo, että hän on kyllä päästänyt irti HARVEYSTA, joten LAURIE ehdottaa naimisiinmenoa. MUSHI ja DEBORAH ovat lastenvaunujen kanssa asuntotoimiston odotushuoneessa. Tiskillä on somalialainen perhe. MUSHI haluaisi antaa pojan moskeijalle ja SHAH ABDULILLE, mutta DEBORAH ei suostu tähän. Somalialaiset saavat avaimen asuntoon. MUSHI on tästä närkästynyt. DEBORAH huomauttaa, että Somaliassa on sota ja he ovat pakolaisia, johon MUSHI huomauttaa, että he aloittivat sen. MUSHI ja DEBORAH tulevat tiskille. MUSHI ilmoittaa, että heidän vastapäätä Rotschild taloissa on juuri vapautunut asunto. Samalla hän sanoo, että bangladeshilaiset ovat asuttaneet niitä asuntoja jo pitkään, joten se on hyvä pitää heillä. Edelliset asukkaat ovat muuttaneet Redbridgen. BARRY sanoo, että hän on antanut asunnon juuri somalialaisille. MUSHI raivostuu eikä voi ymmärtää, miten heidän asunnot on annettu pois. NAZ saapuu ja MUSHI ilmoittaa, että heidän on mentävä moskeijaan. Uusi imaami on sanonut, että vastasyntyneen pojan halutaan puhuvan seuraavassa perjantairukouksessa. DEBORAH vie kuitenkin lapsen pois publiin. MUSHI ja NAZ menevät publiin. DEBORAH saapuu publiin ja IDA ilmoittaa, että hän on mennyt naimisiin LAURIEN kanssa. IDA ilmoittaa, että HUGO on vapautumassa vankilasta. HUGO on uhannut

heittää DEBORAHIN ulos talosta, koska tietää MUSHISTA ja DEBORAHISTA. SHAH ABDULIN talossa Imaami on suorittamassa jonkinlaista rituaalia kuolleen ruumiin yllä. Paikalla on myös LABIBA ja NAZ. MUSHI saapuu. LABIBA kysyy MUSHILTA, missä poika on. Radikaali islamilainen IMAAMI, jota ei päästetä Brick Lanen moskeijaan, aloittaa saarnaamaan. He ovat kuitenkin saamassa saudi-arabilaisilta uuden moskeijan, joka on kullattu. Imaami huomauttaa siitä miten lännessä kulttuuri on rappiolla ja naiset saavat pukeutua miten haluavat. Esimerkiksi ”Jew Yorkissa” naisilla ei ole mitään kuria ja niinpä ”Jew Yorkia” kuritettiin. NAZ ja LABIBA muistuttaa, että MUSHIN täytyy tuoda poika heille. MUSHI lähtee.

Pubissa RENNIE ilmoittaa, että hän lähtee takaisin Barbadoselle kotiinsa. RENNIE poistuu ja MUSHI saapuu. MUSHI on muuttanut mielensä. Hän ei anna poikaansa millekään wanna-be arabeille. DEBORAH sanoo, että HUGO on tulossa. IDA pelkää HUGON tappavan heidät. MUSHI miettii mitä he voisivat tehdä ja hän keksii, että he voisivat muuttaa Redbridgeen.

Neljännän näytöksen epilogissa ollaan jälleen reaali maailmassa. PHILIPPA kehuu työryhmää ja kannustaa heitä itse esityksessä. Enää PHILIPPA ei anna palautetta ja nyt he ovat omillaan. Yemeniläinen IQBAL aloittaa puheen. Hän huomauttaa, ettei hän tullut Englantiin muuttaakseen Englannin Yemeniksi. Jos se muuttuisi Yemeniksi, hänen täytyisi jälleen hakea turvapaikkaa jostain. Sitten hän antaa Snickers-suklaapatukan lahjaksi PHILIPPALLE. PHILIPPA liikuttuu syvästi. Virkailija Kelly saapuu kirjekuorien kanssa. Hän jakaa kirjekuoret lähes kaikille. Ne, jotka eivät saaneet kirjekuorta joutuvat lähtemään. ELMAR, TATYANA, YAYAH ja TAHER lukevat kirjeensä. PHILIPPA sanoo ELMARILLE, että hänen ystävänsä on elokuvatuottaja ja sanoo, että hän voisi jutella hänelle. ELMAR vastaa, ettei se ole tarpeen. Muutkin lähtevät ja IQBAL lukee kirjeensä. IQBAL istuu alas. KELLY huomaa, että jokin on vialla ja antaa hänelle aikaa jonkin verran. IQBAL lähtee ja KELLY sammuttaa valot.

1.3. **Aineisto ja teoriat**

Tutkielmani käsittelee *England People Very Nice* näytelmää huumorin ja komedian saralla kolmen eri huumorin teorian kautta sekä Andrew Stottin ja Henri Bergsonin

komedian teorioiden kautta. Nämä kolme eri teoriaa ovat käytössä laajasti eri filosofisissa julkaisuissa. New Yorkin yliopiston filosofian professori Simon Critchley esittelee nämä teoriat pääpiirteissään, hänen teoksessaan *On Humor*. Tämä teos on päälähteeni huumoria käsiteltäessä. Olen myös käyttänyt lähteenä verkkojulkaisuja huumorin teorioista sekä suomeksi että englanniksi.

Poliittisen teorian kannalta käytän tutkielmassani hyödyksi marxilaista ideologiaa hyödyntävän Fredric Jamesonin kirjallisuusteoriaa. Fredric Jameson on kirjoittanut tiedostamattomasta poliittisuudesta, joka on teoria kirjallisen viestin poliittisesta muodostumisesta vasta kollektiivisessa tietoisuudessa. Fredric Jameson nojautuu marxilaiseen teoriaan ja dialektiikkaan, joka on kahden vastakkaisen ideologian hylkäävä ajattelumalli. Dialektinen ajattelu Jamesonilla pohjautuu siis marxilaiseen ideologiaan. Jameson käyttää teoriassaan myös historiallistamiseen¹ perustuvaa ajattelumallia (Jameson 2002, x-xiv). ”Always historicize!” On Jamesonin mukaan käsky, jolle pohjautuu dialektisen ajattelun malli (Jameson 2002, x). Näiden ideologioiden kautta Jameson rakentaa teorian, jonka avulla hän tulkitsee erilaisia taiteellisia tekstejä. Jameson käyttää erityistä metodia tekstien tulkitsemiseen, josta hän käyttää nimitystä *metacommentary*. *Metacommentary* eli vapaasti suomennettuna metakommentaarisuus on tulkintaa, jossa sedimentoituneet tulkinnat tietyistä teksteistä vaikuttavat tulkintaan itse tekstistä tai jos teksti on täysin uusi sedimentoituneet lukutottumukset ja niiden kategoriat vaikuttavat tekstin tulkintaan eli emme koskaan kohtaakaan tekstiä sellaisenaan, aiemmin lukemattomana. Tämän metodin mukaan teksti on vähemmän itse teksti kuin siitä tehdyt tulkinnat (Jameson 2002, ix-x). Tähän metodiin pohjautuu myös oma tutkimukseni aihe, sillä olen analysoinut komediaallisten ja eepin teatterin traditioiden kautta myös *England People Very Nice*- näytelmää. Näytelmässä on paljon eepin teatterin elementtejä ja komediaa. Eepin teatterin elementeiksi siinä voidaan lukea esimerkiksi historiallistaminen eli näytelmässä esitetään historiallisia olosuhteita ja verrataan niitä nykyaikaan.

1

¹ Historiallistamisesta voisi käyttää myös nimitystä historiointi, mutta tässä tutkielmassa käytän selvytyden vuoksi ainoastaan termiä historiallistaminen. Historicize on termi englanniksi ja senkin olen suomentanut historiallistamiseksi kuten yleinen käytäntö on (Kuukkanen, 2011, www.sivusto.ojs.tsv.fi/index.php/tt/article/download/4651/4363).

Historiallistaminen on marxilaisuuteen pohjautuva teoria, joka on läheisessä yhteydessä myös brechtiläiseen teatteriin (Långbacka 1991, 14). Historiallistaminen Marxilla ja Brechtillä tarkoittaa käsitettä, jolla kuvataan aikakautemme peilaamista historiallisiin aikakausiin ja pyritään havainnoimaan oman aikakautemme erilaisuutta muihin aikakausiin verrattuna.

Marxilaisuus ja historiallistaminen ovat läheisessä yhteydessä eepiseen teatteriin ja etenkin brechtiläiseen eepiseen teatteriin (Långbacka 1991, 14). Historiallistaminen oli tärkeä työkalu Brechtille. Historiallistamisen avulla Brecht pyrki tuottamaan katsojille esimerkiksi taiteellisen asenteen ja vieraannuttamisen tunnun näytelmiään kohtaan sekä osoitti sen, etteivät tietyt asiat yhteiskunnassa ole muuttumattomia (Brecht 1965 87-88).

Analysoin eepistä teatteria ennen kaikkea Manfred Pfisterin, mutta myös Bertolt Brechtin ja Ralf Långbackan kirjoitusten kautta. Manfred Pfister analysoi ennen kaikkea sitä millä tavoin eepinen teatteri ilmenee näytelmissä. Eepinen teatteri tarkoittaa lyhyesti kertovaa teatteria, jolla on suoravälitteinen kommunikaatio yhteys vastaanottajan kanssa. Kirjailija siis kommunikoi suoraan yleisölle, mutta toisaalta kirjailija pystyy muokkaamaan tekstiä myös niin, että hän kyseenalaistaa sen välittämät viestit (Pfister 1982, 84). Käsittelen myös dialektista teatteria, joka oli Brechtin eepisen teatterin jatkumo. Dialektinen teatteri pohjautuu sosialistiseen dialektiikkaan, yleisö toimii siinä kertojana ja traaginen sekä koominen ovat vahvasti sekoittuneena. Brechtillä dialektinen teatteri on saanut vaikutteita myös Leninin ajatuksista (Brecht 1991, 325).

Vasemmistolaisuus ja sosialismi linkittyy siis vahvasti brechtiläiseen eepiseen teatteriin, sillä sen tarkoituksena on ollut ennen kaikkea tuottaa yhteiskunnallinen muutos nimenomaan työväenluokan kannalta parempaan suuntaan.

Teatterin yhteiskunnallisen tehtävän pohtimiseen tarttuu myös James Moranin artikkeli, *Reflections On the first onstage protest at the Royal National Theatre: What is the problem with Richard Bean's recent work?*, joka tulkitsee *England People Very Nicen* sanomaa. Käsittelen James Moranin tulkintaa tutkimuskohteeni viesteistä ennen kaikkea vasemmiston ja oikeiston vastakkainasettelun suhteen. James Moran käyttää monikulttuurisuutta kannattavasta ideologiasta nimitystä kosmopoliittisuus.

Kosmopoliittisuus on tässä yhteydessä universalismin vastakohta (Moran 2012, 15). Kosmopoliittisuus liittyy vasemmistolaiseen ja sosialistiseen ideologiaan myös siinä mielessä, että yleensä ottaen oikeisto ja etenkin äärioikeisto edustaa monikulttuurisuutta tai maahanmuuttoa vastustavaa ideologiaa. Tällaisia ryhmittymiä, jotka ovat edustettuna myös tutkimuskohteessani, ovat esimerkiksi National Front tai British National Party. James Moran on vahvasti sitä mieltä, että *England People Very Nice* epäonnistuu sen tavoitteessa edistää kosmopoliittisuutta. Moran väittää tutkimuskohteeni välittävän viestiä siitä, että maahanmuuttajien assimilaatio onnistuu kunhan maahanmuuttajat omaksuvat kantaväestön ideologian ja pariutuvat kantaväestön kanssa (Moran 2012, 19). Tämä muistuttaa Moranin mukaan kolonialistista ratkaisumallia maahanmuuttoon liittyviin ongelmiin. Kaiken kaikkiaan *England People Very Nice* epäonnistuu Moranin mukaan tuomaan esille kaikki ne monimutkaiset prosessit, jotka liittyvät maahanmuuttoon liittyviin ongelmiin väestön keskuudessa ja ratkaisumalleja, joita diasporiset yhteiskunnat käyttävät (Moran 2012, 26). Tähän problematiikkaan pureutuu myös tutkielmani – onko tutkimuskohteeni kosmopoliittisuuden vastainen? Olen havainnut, että luettuani näytelmää tarkoin myös oma mielipiteeni näytelmästä on muuttunut pitkin prosessia. Väitän, että Moran yksinkertaistaa huomattavasti näytelmän sanomaa ja jättää huomiotta eri tulkintavariaatiot. Pyrin tuomaan esille kaikki mahdolliset tulkintavariaatiot *England People Very Nice*- näytelmästä nimenomaan tämän problematiikan kannalta. En pyri tyhjentävään tai kaiken selittävään vastaukseen, mutta otan esille sen, että *England People Very Nice* käsittelee maahanmuuttoon liittyviä kysymyksiä huomattavasti monimutkaisemmin kuin mitä Moran antaa ymmärtää.

2. HUUMORI JA KOMEDIA

2.1 Mitä on huumori ja miten se syntyy.

Tässä kappaleessa käsittelen huumorin olemusta ja perusteita. Nykysuomen tietosanakirjassa määritellään huumori ominaisuudeksi, jolle on tunnusomaista hauskuus,

hullunkurisuus ja pilailu. Se on myös taito huomata, mikä on huvittavaa ja koomista. Huumoriin liittyy usein, mutta ei välttämättä nauru. Alkujaan huumori oli Hippokrateen mukaan yksi ruumiin neljästä nesteestä, jonka hän uskoi määräävän ihmisen sielunelämän peruslaadun (Nykysuomen tietosanakirja 1993, 475). Huumori on varsin laaja käsite, jolla voidaan viitata joko prosessiin, jolla huvittavuutta tuotetaan tai itse huvittavaan lopputulokseen. Huumori on eri asia kuin nauru tai komiikka, jotka kummatkin olennaisesti liittyvät huumoriin.

Keskiaikaisessa lääketieteessä jaoteltiin ihmisen fysiologiset nesteet neljään eri osa-alueeseen, joita kutsuttiin englannin kielellä nimellä Humour tai Humours. Ihmisen uskottiin olevan terve kun kaikki nämä nesteet olivat tasapainossa. Jos nesteet olivat epätasapainossa, ihmisen uskottiin sairastuvan johonkin mielen sairauteen, kuten esimerkiksi apatiaan, jos ruumiissa oli liikaa limaa. Ben Jonsonin näytelmässä *Every Man Out of His Humour*, viitataan Humour- sanalla henkilöön, joka on jonkin tietyn himon tai halun valtaama (Stott 2005, 43). Huumori on siis muotoutunut tästä alkuperästä viittaamaan nimenomaan toimintaan, jonka tarkoituksena on tuottaa mielihyvää eli saattaa mielen eri osa-alueet tasapainoon jos käytetään keskiaikaista metaforaa.

Komiikka on rajatumpi käsite kuin huumori. Sana koominen on johdettu komedia sanasta, joka puolestaan tulee todennäköisesti kreikan kielen sanasta *komos*, jossa se on viitannut riehakkaaseen juhlakulkueeseen tai kylään (Pohjola 1992, 432). Komiikka viittaa useimmiten taiteeseen kun taas huumori voi viitata ilmiöihin taiteen ulkopuolella kuten leikinlaskuun tai vitsailuun. Komiikka sanalla voidaan toisaalta viitata myös johonkin taiteen ulkopuoliseen ilmiöön. Esimerkiksi voidaan sanoa, että ”tuo kissa on koominen”. Tässä yhteydessä huumori ja komiikka eroavat toisistaan. Jos sanottaisiin, ”tuo kissa on humoristinen”, lauseeni ei olisi enää mielekäs. Tämä on kuitenkin sivujuonne eikä liity tutkielmani aihealueeseen, sillä tutkin komediaa, komiikkaa ja huumoria nimenomaan taiteessa. Humoristinen viittaa usein lähes samaan kuin koominen esimerkiksi näytelmistä puhuttaessa. Kummatkin viittaavat siihen, että näytelmä, josta puhutaan, on huvittava tai se aiheuttaa naurua.

Käsitteet yhtenevät paljon ja esimerkiksi Henri Bergsonin kirjoitus, *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä* voisi melkein yhtä hyvin olla *Nauru. Tutkimus huumorin*

merkityksestä. Nämä kaksi käsitettä eroavat tutkimusalaltaan siinä, että huumori voi käsittää muitakin elämän ilmiöitä kuin pelkän taiteen. Tässä tutkielmassa käytän sanoja koominen ja huumori lähes synonyymisesti ja niin, että ne viittaavat näytelmään, jossa on tavoitteena tuottaa hauskuutta tai huvittavuutta. Hauskuus, huvittavuus tai naurettavuus ei koskaan ole täsmälleen sama kuin huumori tai komiikka, sillä huumoriin ja komiikkaan liittyy aina ihmisten välisyys. Satunnainen hauska asia, kuten hauskan näköinen pilvi taivaalla, ei ole huumoria eikä komiikkaa sanan varsinaisessa merkityksessä. Kun taas kertomus hauskaasta pilvestä taivaalla voi olla huumoria. Siihen mitä on huumori tai komiikka ja mistä nämä syntyvät, on yritetty vastata mitä erilaisimmin tavoin ja tässä kappaleessa pyrin suodattamaan olennaisen huumorin käsitteestä siten kuin se on minulle hyödyllistä tutkimuskohdettani tarkasteltaessa.

Huumoriin liittyy olennaisesti nauru, jota aion seuraavassa käsitellä. Nauru on ihmisen luonnollinen ilmaisukeino tai fysiologinen ominaisuus, joka on kytköksissä useimmiten johonkin hauskana pitämäämme asiaan. Nauru on tietynlainen fysiologinen reaktio, joka useimmiten aktivoituu, kun näemme tai kuulemme jotain hauskaa. Filosofi Simon Critchleyn siteeraama Descartes määrittelee, naurun olevan keuhkoilla tahattomasti tuotettua 'sanatonta, räjähdysenomaista ilmaisu' (Critchley 2002, 8). Nauru tapahtuu useimmiten ryhmässä. Emme yleensä naura itseksemme.

Huumori on suhteellisen laajasti tutkittu aihealue. Siitä, mitä huumori on ja miten huumori tai siihen liittyvä nauru syntyvät, on kehitetty useita eri teorioita jo antiikista lähtien. Simon Critchleyn siteeraama John Moreall on suodattanut näistä teorioista kolme eri teoriaa, joista voisi käyttää nimityksiä ylemmyysteoria, huojennusteoria ja inkongruenssiteoria (Crithley 2002, 2). Ensimmäinen näistä teorioista, joka esiintyy jo Platonin, Aristoteleen, Quintillianin ja myöhemmin modernin aikakauden alussa Hobbesilla, on teoria, josta käytetään yleisesti nimitystä ylemmyysteoria tai sen vastakohtaa degragaatioteoriaa. Tämän teorian mukaan nauru tai huumori syntyy ylemmydentunteesta toisia ihmisiä kohtaan tai päinvastoin kun alennamme jotakuta tai joitakin. Tämä teoria on hallinnut filosofista traditiota aina 1700-luvulle asti (Crithley 2002, 2-3). Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että huumorin siihen asti olisi käsitetty olevan ainoastaan ylemmydentunteesta johtuvaa, mutta se on kuitenkin hallinnut huumorista käytyä keskustelua. Muunlasiakin huumorissa esiintyviä piirteitä on

havaittavissa jo esimerkiksi Aristoteleen kirjoituksissa (Humor 2014, www-dokumentti). Aristoteles on kuitenkin tunnetuin ylemmyysteoriasta, josta hän on myös kirjoittanut seuraavanlaisen esimerkin Runousoppiteoksessaan:

”- - komedia on heikompien ihmisten kuvaamista, mutta kyse ei ole heidän huonoutensa koko skaalan kuvaamisesta, vaan siitä häpeällisen huonouden osasta, joka on naurettavaa. Sillä naurettavaa on jonkinlainen kömmähdys ja hävettävää huonous, joka ei varsinaisesti tuota tuskaa eikä vahingoita ketään --

(Aristoteles 2012, 186)

Critchleyn siteeraama Thomas Hobbes on esittänyt ehkä kuuluisimman esimerkin ylemmyysteoriasta:

”naurun intohimo syntyy riemusta siitä, kuinka huomaamme ylemmyyden itsessämme, verrattuna muiden huonommuuteen, tai meidän entiseen itseemme” (Critchley 2002, 2)

Tämän teorian vastakohdan tuo esille Robert Solomon, jonka mukaan huumori syntyy kyvystä, olla ottamatta itseään vakavasti, tai nähdä itsensä epätäydellisenä myötätuntoa ja vaatimattomuutta synnyttäen (Internet Encyclopedia of Philosophy 2013, www-sivusto). Ylemmyysteoriassa ja alemmuusteoriassa on myös huomioitava se, että niissä kummassakin on selkeitä puutteita, jotka eivät ylety tietynyyppiseen huumoriin. Olisi esimerkiksi aivan mahdotonta havaita keilapallon jääkaapissamme aiheutuvan joko ylemmyyden tai alemmuuden tunteesta, joskin tämä voi kyllä olla humoristista (Internet Encyclopedia of Philosophy 2013, www-sivusto).

Toinen teoria, josta voisi käyttää nimitystä huojennusteoria, ilmaantuu 1800-luvulla Herbert Spencerin kirjoituksissa, jossa naurun selitetään olevan patoutuneen jännittyneen energian vapautumista (Critchley 2002, 3). Teoria on kuitenkin parhaiten tunnettu Freudin 1905 julkaistussa kirjassa, *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Freudin mukaan huumori on tietynlainen puolustusmekanismi mielipahaa vastaan. Freud ajattelee, että huumorin avulla mielipahalta voidaan poistaa sen energia ja muuttaa se tämän energian laukaisemisen avulla mielihyväksi (Freud 1983, 204).

Kolmas teoria, inkongruenssiteoria, voidaan jäljittää Franchis Hutchenonin kirjaan, *Reflections upon Laughter*, vuodelta 1750. Tätä teoriaa on käsitelty yksityiskohtaisemmin ja kehitelty myöhempien filosofien, kuten Kantin, Schopenhauerin ja Kierkegaardin

teoksissa. Toisaalta samantyyppinen käsitys huumorista on löydettävissä myös Aristoteleen ajatuksista hänen kirjoituksessaan retoriikasta ja voitaneen ajatella, että tämänkin teorian perustat tulisivat Aristoteleelta (Internet Encyclopedia of Philosophy 2013, www-sivusto). Inkongruenssiteorian mukaan huumori syntyy kun koemme, että oletuksemme ja sen välillä, mitä oikeastaan tapahtuu vitsissä tai huumoria ilmentävässä keinossa ilmaantuu epäjohdonmukaisuus tai inkongruenssi. Toisin sanoen asiat eivät olekaan siten kuin niiden olettaisi olevan. Tai kuten Crithley asian ilmaisee:

”Voidaan sanoa, että huumori syntyy disjunktiosta siitä miten asiat ovat ja miten ne ovat esitetty vitsissä, ennakkokäsityksen ja todellisuuden välillä.” (Crithley 2002, 1)

Huumoria selittäessä tulee siis muistaa se, että se voi aiheutua, ylemmydentunteesta jotakin henkilöä kohtaan, hermojännitteisen energian vapautumisesta tai inkongruenssista joidenkin asioiden välillä. Kenties pätevin näistä teorioista on inkongruenssiteoria, mutta sekään ei ole missään nimessä kaiken kattava. On mahdollista, että osa näistä teorioista pätee joihinkin huumorin lajeihin tai vitseihin kun taas osa joihinkin muihin. Ei voida sanoa, että kaikki huumori olisi ehdottomasti, vapauttavaa, inkongruenttista tai ylemmydentunteesta aiheutuvaa. Toisaalta monessa humoristisessa asiassa tai vitsissä voi varmasti olla monia tai kaikkia näitä piirteitä. Tietenkin huumori on myös hyvin subjektiivinen asia ja näin ollen se mikä huumorissa on vaikuttavaa tai miten se syntyy voi myös olla hyvin yksilöllistä. Esimerkiksi lapset varmasti nauravat eri asioille kuin aikuiset.

On vaikeaa sanoa täsmällisesti, mihin huumori perustuu, mutta nämä yleisimmät teoriat ovat avaimia huumorin ymmärtämiseen ja siihen missä sitä ilmenee. Samaan tapaan huumorin pulmaan tosin puhuen naurusta ja koomisesta kommentoi myös Henri Bergson:

”Suuret ajattelijat Aristoteleesta lähtien ovat käyneet käsiksi tähän pieneen pulmaan, jonka aina onnistuu piiloutua, luiskahtaa käsistä, paeta ja ilmestyä uudelleen heittämään filosofiselle tutkimukselle nenäkkään haasteensa”.

(Bergson 2000, 1)

Huumorin tai komiikan perusteet ovat siis jossain määrin ilmiö, jota on mahdoton määritellä tai selittää. Esimerkiksi inkongruenssiteorian voi kyllä ajatella näyttävän meille joitakin olennaisia piirteitä koomisuudesta, mutta se ei missään nimessä ole

mikään selitys sille, että miksi nauramme. Bergson on tuonut myös tämän saman asian esille:

”Mistä todellakin mahtaa johtua se, että heti havaittuamme tällaisen erityisen loogisen suhteen, se aiheuttaa supistuksia, laajennuksia ja ravistuksia ruumiissamme, kun taas kaikki muut loogiset suhteet jättävät meidät välinpitämättömiksi?” (Bergson 2000, 11)

Aarne Kinnunen väittää jopa, ettei vaikuttaisi olevan mitään yleistä periaatetta, joka ilmaisisi mikä on missäkin tapauksessa koomista (Kinnunen 1994, 27). Kinnunen huomauttaa myös komiikan 'mystisestä' piirteestä lainaten Rafael Koskimiestä, joka kirjoittaa näyttelijä Eero Roineen olleen koomikko ”jumalan armosta”. Olisi siis Kinnusen mukaan mieleöntä kysyä oliko Eero Roineella apunaan inkongruenssia tai mitään muutakaan huumorin perusteita määrittelevää teoriaa (Kinnunen 1994, 19).

On tietenkin objektiivisesti mahdollista havaita koomisesta esimerkiksi inkongruentti piirre, mutta se ei kuitenkaan tarkoita, että kaikki huumori olisi inkongruenttista tai, että huumori olisi määritelmällisesti inkongruenttista tai mitään muutakaan teoriaa yksioikoisesti vastaavaa. Sitä paitsi inkongruenssi on vain ihmisen suorittamaa suhteellisen mielivaltaista luokittelua, kuten Kinnunen on huomauttanut. Huumori on kuitenkin jotain jota pystymme havaitsemaan, mutta huumorin tunnistaminen tapahtuu kuitenkin aina ennen kuin havaitsemme sen olevan inkongruenttista tai mihinkään muuhunkaan teoriaan perustuvaa (Kinnunen 1994, 18-19, 25, 27). Huumorin suosittu reduktio kolmeen eri teoriaan on kenties yli-yksinkertaistava jaottelu ja useat asiantuntijat ovatkin kyenneet havaitsemaan huumorista yli sata erilaista teoriaa ja esimerkiksi Patricia Keith-Spiegelin teoria huumorista jaoteltuna kahdeksaan eri kategoriaan on ollut myös hyvin vaikutusvaltainen teoria huumorista puhuttaessa. (Internet Encyclopedia of Philosophy 2013, www-sivusto) Huumorin olemuksen jaottelu kolmeen eri kategoriaan auttaa kuitenkin selventämään ja hahmottamaan komiikan ja huumorin olennaisia piirteitä.

2.2. Huumorin sosiaaliset ja yhteiskunnalliset aspektit

Käsittelen seuraavassa huumorin sosiaalisia ja yhteiskunnallisia аспекteja, sillä se on

läheisessä yhteydessä tutkielmani aihepiirin kanssa eli poliittisen huumorin analysoinnissa *England People Very Nice*- näytelmästä. Andrew Stottin siteeraaman Aristoteleen mukaan ihmisen eläimestä erottaa hänen kykynsä nauraa. Huumori on siis olennainen osa ihmiselämää. Se on ennen kaikkea sosiaalista aktiviteettia. Komedialla tai huumoria ei voi olla olemassa ilman yleisöä tai jotakuta, jolle esitetään (Stott 2005,7). Näin ollen sosiaalisuus on huumoriin liittyvä piirre, joka on otettava huomioon sen käsittelyssä. Tämä kappale käsittelee erityisesti huumorin sosiaalisia аспекteja, mutta myös sosiaalisuuteen liittyviä muita huumorin piirteitä.

Henri Bergsonin huomio siitä, että nauruun liittyy tunteettomuus, on olennaisesti ylemmyysteoriaan liittyvä piirre, jota ilman naurua ja sitä kautta huumoria ei syntyisi. Toisin sanoen kun kohtaamme esimerkiksi sääliä herättävän tai myötätuntoa herättävän naurun kohteen meidän on hetkeksi lakattava tuntemasta myötätuntoa tai sääliä tätä kohdetta kohtaan (Bergson 2000, 9). Tämän voidaan katsoa olevan huumoriin liittyvää 'julmuutta', joka on Bergsonin mukaan yhteiskunnallisen pilkan kohteeksi joutumisen edellytyksenä. Samankaltaisen huumorin piirteen on havainnut myös Andrew Stott, joka on huomauttanut, että huumorin avulla voimme katsella inhimillistä kärsimystä etäältä, joskus jopa saaden suurta mielihyvää siitä (Stott 2005, 12). Voimme siis katsella esimerkiksi yhteiskunnallisesti sorrettuja yksilöitä huumorin valossa ilman suurempaa myötätuntoa näitä henkilöitä kohtaan. Periaatteessa tämä myötätunto voi kuitenkin herätä jälkikäteen, mutta sillä hetkellä kun naurumme tätä yksilöä kohtaan syntyy, sen mahdollisuus on tukahdutettu.

Huumori tai siihen liittyvä nauru on myös yhteistä naurua eikä välttämättä naurua, jossa nauretaan jollekin. Tällaisesta naurusta puhuu esimerkiksi Mihail Bahtin:

”Karnevaalinauru on ensinnäkin *yleiskansallista* (tämä kuuluu karnevaalin luonteeseen), *kaikki* nauravat, se on ”nauria yhdessä”; toiseksi se on *universaalia*, se kohdistuu kaikkeen ja kaikkiin (myös karnevaalin osanottajiin itseensä), koko maailma tajutaan naurettavaksi, mielletään ja oivalletaan nauruaspektissaan, iloisessa suhteellisuudessaan ---” (Bahtin 2002, 13)

Muun muassa tämä Bahtinin luonnehdinta karnevaalinaurusta osoittaa, kuinka nauruun liittyy olennaisesti sosiaalisuus. Bahtin käsittelee naurua, joka ei sinänsä ole huumoria. Kuitenkin huumorin tarkoituksena on tuottaa naurua, niinpä voidaan ajatella, että tässä suhteessa nämä kaksi käsitettä muodostavat yhteneväisyyden. Bahtin puhuu ensisijaisesti

naurusta, mutta voisi melkein yhtä lailla puhua huumorista. Eroja merkityksessä kuitenkin muodostuu. Tässä yhteydessä huumorin ja naurun erottaa se, että karnevaalinauru oli naurua, joka oli muodostettu yhteisössä sen sijaan, että se olisi tuotettu jonkin yksittäisen esiintyjän toimesta. Karnevaalinaurulla Bahtin viittaa ennen kaikkea yhteisölliseen toimintaan, jossa osallistujat nauravat yhdessä. Periaatteessa tätä voisi nimittää huumoriksi, mutta se ei kuitenkaan sinänsä ole viestintää ihmisten välillä, joka olisi huumorin tarkka määritelmä.

Huumori on jotain, joka tapahtuu ihmisten välillä. On oltava joku, joka nauraa ja jostain (toisesta ihmisestä tai useista ihmisistä) naurun on kehityttävä. Näin ollen huumorissa täytyy olla selkeä viesti, joka on yleisimmin älyllisesti ymmärrettävissä. ”Tarvitaan myös älyjen yhteyttä” (Bergson 2000, 10), huomauttaa Bergson osoittaen, ettei huumoria voi olla olemassa ilman yhteyttä ihmisten välillä. Huumori on sosiaalista siinä mielessä, että se tapahtuu yleensä ryhmässä ja se ei ole koskaan ”inhimillisten tekijöiden” ulkopuolella (Bergson 2000, 8). Esimerkiksi jokin eloton esine ei voi olla koominen ellei siihen liitetä jotakin inhimillistä tekijää mukaan. Jokin esine voi kyllä olla hauska, mutta ainoastaan jos joku henkilö on tehnyt siitä hauskan tai koomisen.

Bergson katsoo myös, että komiikka on eristäytymisestä peräisin. Esimerkiksi Molieren *Ihmisvihaajan* Alcestelle nauretaan Bergsonin mukaan sen vuoksi, että hän on sosiaalisesti jäykkä ja taipuvainen eristäytymiseen. Tällä tavoin naurun ja komiikan avulla pyritään saattamaan naurunalaiseksi henkilö, joka saattaisi olla yhteiskunnalle haitallinen hänen eristäytymispyrkimyksissään. Komiikka on Bergsonin mukaan aina kytköksissä yhteiskunnan tapoihin ja aatteisiin toisin sanoen ennakkoluuloihin. Bergson ajattelee kuten Aristoteleskin siinä suhteessa, että nauramme jollekin vialle. Bergsonin näkemys eroaa Aristoteleen näkemyksestä kuitenkin siinä mielessä, ettei vika ole välttämättä vähäpätöinen niin kuin Aristoteles ajattelee. Bergson katsoo, että nauramme heikkouksille, jotka ovat yhteydessä henkilön epäsosiaalisuuteen.

”Voimme siis myöntää, että yleisesti ottaen meitä todellakin naurattavat muiden heikkoudet – sillä varauksella, että nuo heikkoudet naurattavat meitä pikemminkin epäsosiaalisuutensa kuin moraalittomuutensa vuoksi.”

(Bergson 2000, 99)

Huumorissa voidaan siis nähdä ”hyödyllinen, sosiaalinen funktio”, kuten Bergson, on asian ilmaissut (Bergson 2000, 11). Tämä sosiaalinen funktio on esimerkiksi jonkin henkilön sosiaalista eristäytymistä vastaan. Naurulla yhteiskunta pyrkii reagoimaan henkilöihin, jotka saattaisivat olla vaarassa eristäytyä tai jollain tapaa uinahtaa toimettomuuteen, sillä yhteiskunta vaatii ihmisiä, jotka elävät niin sanotusti hyvin (Bergson 2000, 18-20).

Näin ollen huumori on usein myös yhteiskunnallisessa tai laajemmassa merkityksessä sosiaalista. Siitä voidaan erottaa mikro- ja makrotaso. Henkilökohtaisella tasolla huumori voi hauskuuttaa, mutta yleisellä tasolla, sillä voi olla myös merkittäviä yhteiskunnallisia vaikutuksia. Naurun ja siihen liittyvän huumorin yhteiskunnallinen ja sosiaalinen vaikutus käy ilmi myös Mihail Bahtinin keskiajan karnevalistisen naurun kuvauksesta: ”Karnevalikielen kaikista muodoista ja symboleista huokuu muutoksen ja uudistumisen henki, tietoisuus siitä, että hallitsevat totuudet ja valta ovat riemastuttavan suhteellisia.” (Bahtin 2000, 12)

Tietyllä tavalla karnevalistinen nauru loi maailman uudelleen, jolloin yhteiskunnalliset suhteet käännettiin nurin perin järjestämällä esimerkiksi narrien kruunajaisia. Nauru ei ollut keskiajalla itsessään kantaottavaa, vaan antoi tilaisuuden vapautua maailmasta tai nauraa sille hetkellisesti. Karnevaalien ajan kansa ei sulkenut itseään pois naurusta, mutta nauroi myös itselleen (Bahtin 2000, 12-13). Keskiajan nauru oli siis naurua yhteiskunnalle, mutta samalla naurua myös koko maailmalle. Tämä yhteiskunnallinen naurun aspekti ei todennäköisesti ollut aikalaisille kuitenkaan millään tavalla tietoisia. Vielä 1600-luvulle tultaessa nauruun ja huumoriin suhtauduttiin ei-yhteiskunnallisena asiana ainakin tämän esimerkin valossa, jossa Bahtinin siteeraama kirjailija Michel De Montaigne erottelee kirjat ”vain huvittaviin” ja filosofisiin opuksiin, ”jotka tukevat ja lohduttavat – - elämän ja kuoleman kysymyksissä” (Bahtin 2000, 60). 1600-luvulla huumoriin on siis suhtauduttu ainakin Michel de Montaignen osalta lähinnä hupina, jolla ei välttämättä ole selkeää yhteiskunnallista kantaottavaa teemaa. Voisi ajatella, että nykypäivänä huumori on kuitenkin jakautunut selvemmin ”vakavaan” yhteiskunnallisesti kantaottavaan kirjallisuuteen ja toisaalta sitten hupailuun kuten sketsikomediaan tai muuhun vastaavaan.

Huumorille on ominaista myös sosiaalinen sovinnaisuus, jossa tietty sosiaalinen ryhmä

ymmärtää vain tämän sosiaalisen ryhmän huumoria. Esimerkiksi etniset vitsit, kuten niin sanotut ruotsalaisvitsit, eivät todennäköisesti olisi hauskoja kiinalaisille tai japanilaisille. Jotta voisi ymmärtää etnistä vitsiä, on voitava ymmärtää se, mitä ruotsalaisuus edustaa Suomessa suomalaisille tai suomalaisuus ruotsalaisille Ruotsissa. Eli vitsinkertojan ja kuulijan välillä on oltava sanatonta ja implisiittistä ymmärrystä siitä mikä muodostaa vitsin (Critchley 2002, 4).

Tai kuten Henri Bergson asian ilmaisee:

”Jotta voisimme ymmärtää naurua, meidän on laitettava se takaisin sen luonnolliseen ympäristöön, joka on yhteiskunta, ja ennen kaikkea meidän on määriteltävä sen sosiaalisen funktion hyödyllisyys. (...) Naurun on vastattava tiettyihin elämän vaatimuksiin yleensä ottaen. Sillä on oltava sosiaalinen merkitys.”

(Critchley 2002,4)

Saman asian on myös havainnut Aarne Kinnunen, joka huomauttaa tästä huumorin piirteestä seuraavanlaisesti:

”Komiikan onnistuminen yhteisön sisällä vaatii, että tekijän, kuulijan ja kohteen välillä on jonkinlainen relevantti suhde ja he kuuluvat samaan ”vertaisyhteisöön”.

(Kinnunen 1994, 59–62)

Huumorin mahdollinen yhteiskunnallinen vaikutus toimii siis ainoastaan tiettyssä sosiaalisessa kontekstissa. Huumori ei ole lähtökohtaisesti yhteiskunnallisesti kantaa ottavaa ja sen voidaankin katsoa olevan kantaottavan kirjallisuuden tai taiteen vastakohta kuten on tehnyt Michel de Montaigne.

2.3. Komedista yleisesti

Tässä kappaleessa käsittelen sitä, miten huumori ilmenee näytelmissä. Komediat on näytelmäajityyppi, jossa esiintyy yleisimmin huumoria. On selvää, että missä tahansa näytelmäajityypissä voi esiintyä huumoria, mutta ominaisinta se on juuri komedialle. Perinteisesti näytelmät on jaettu kahteen lajiin komediaan ja tragediaan. Komediat ei selkeästikään ole tutkittu niin paljon kuin tragediaa. Esimerkiksi Aristoteleen *Runousoppi* vain sivuaa komediat ja hänen komediat käsittelevä osuutensa on kokonaan kadonnut.

Aristoteles on tutkinut erityisesti tragediaa ja siitä ajasta lähtien komedian tutkiminen on jäänyt vähemmälle. Aristoteleen mukaan komedia on ”heikompien ihmisten kuvaamista”. Tämä kuvaaminen tapahtuu kuitenkin vain heidän häpeällisen huonosta osasta, joka on naurettavaa eikä vahingoita ketään. Tämän lisäksi Aristoteles kuvailee komedian syntyhistoriaa johon palaan alaluvussa 2.4 (Aristoteles 2012, 186, 287). Juuri muuta ei Aristoteleen runousopissa komediasta mainita.

Tämä ei kuitenkaan ole millään lailla kattava komedian määritelmä. Millä tavalla voimme määritellä tämän periaatteessa yksinkertaisen käsitteen? Tähän kysymykseen ei ole selkeää ja yksinkertaista vastausta. Ensinnäkin komedia on suhteellisen helposti käsitettävä kirjallisuuden laji, joka on yleisimmin draamassa esiintyvä. Se käyttää stereotyyppisiä hahmoja, jotka ovat tunnistettavissa kirjallisuudessa tai sosiaalisessa kontekstissa niin sanottuina arkkityyppihahmoina. Komediat päättyvät onnellisesti ja voisi jopa sanoa, että komediat naurattavat eikä komedioissa kuole yleensä kukaan. Tämä määritelmä on toimiva, kunhan komedia käsitetään ymmärrettäväksi sen tarkimmassa ja rajoitetuimmassa merkityksessä kirjallisuuden historiassa. Kirjallisuuden historiassa komedia on säilynyt suurin piirtein samanlaisena läpi vuosisatojen. Nykyaikainen käsitys komediasta on kuitenkin huomattavasti laajempi eikä nykyaikainen käsite komedia noudata välttämättä tämän tiukan määritelmän asettamaa kaavaa. Komedia sana voidaan nykyaikana käsittää koskemaan sen perinteisiä muotoja kuten pastoraalista komediaa, farssia, satiiria, burleskia ja pantomiimia. Kuitenkin se voidaan nykyaikana käsittää koskemaan myös muunlaisia alaluokkia kuten esimerkiksi piirrettyjä, sitomia, sketsi-komediaa, slapstick-elokuvaa, stand-up komediaa, joitakin television peli- ja visailuohjelmia, imitaattoreita ja jopa pilapiirroksia. Tämä terminologinen ala on muodostunut siitä, että komedia sanalla voidaan nykyaikana tarkoittaa myös sävyä eikä ainoastaan rakennetta. Komedia ja tragedia ovat olleet sekoittuneena myös kirjallisuuden historiassa kuten Samuel Beckettin ja Shakespearen näytelmissä. Komiikan tekniikoita kuten parodiaa, burleskia ja satiiria on käytetty myös esimerkiksi postmodernissa tyyliuuntauksessa. Tämä voisi johtaa päätelmään, että se mitä kutsumme komediaksi on oikeastaan huumoria (Stott 2005, 1-2).

Tässä tutkielmassa käsittelen komediaa lähinnä näytelmäkirjallisuuden lajina. Komedia sana tuo suomen kielessä hieman eri konnotaatioita kuin englanninkielessä, jolla yllä

oleva komediaa käsittelevä määrittely on kirjoitettu. Joka tapauksessa myös suomen kielessä ja tässä esitelmässä on huomioitava se, että nykyaikana komedia käsitetään usein koskemaan laajempaa alaa sen merkityksessä kuin sen perinteinen merkitys tiukasti kirjallisuudenlajina, jonka tarkoituksena on huvittaa.

Komedia näytelmätyyppinä on asia, joka on täsmällisemmin vielä käsiteltävä. Andrew Stott ilmaisee komedian määritelmällisesti olevan sellainen, jossa on arkkityyppisiä hahmoja (Stott 2005, 2). Myös Henri Bergson katsoo, että olennainen ero komedian ja tragedian välillä on ero niiden hahmojen laadussa. Bergson määrittelee draaman taiteen tehtävän seuraavanlaisesti:

”Se, mitä draama etsii ja minkä se nostaa päivänvaloon, on se perimmäinen todellisuus, jonka elämän välttämättömyydet, usein omaksi eduksemme, meiltä peittävät.” (Bergson 2000, 112)

Bergsonin kielenkäytössä draama on siis komedian vastakohta eli tragedia. Hän jatkaa edelleen draaman määrittelyä ja ilmaisee sen tavoitteen olevan: ”paljastaa meille kätkeyty osa itseämme, jota voitaisiin kutsua persoonallisuutemme traagiseksi tekijäksi” (Bergson 2000, 114). Oikeastaan voisi sanoa, että Bergson etsii jonkinlaista yleistä draaman taiteen perimmäistä piirrettä. Bergson ottaa esimerkin Hamlet hahmosta:

”Ei ole mitään ainutlaatuisempaa -- . Vaikka hän tietyiltä osin muistuttaakin muita ihmisiä se ei silti ole hänen kiinnostavin ominaisuutensa. Mutta hänet hyväksytään yleisesti, häntä pidetään yleisesti elävänä. Vain tässä mielessä hän on yleisesti tosi.” (Bergson 2000, 115)

Draama näyttää meille Bergsonin mukaan jotain, josta voisi käyttää nimitystä yleispätevä perimmäinen totuus, joka on johdettu yksityisestä kokemuksesta. Tämä totuus raottuu meille, mikäli taiteilijan näkemys on perinpohjainen, luonnostaan meidän jäljiteltäväksemme (Bergson 2000, 116).

Näin Bergson käsittelee draaman ”perimmäisen tehtävän” luonnetta eli komedian vastakohtaa käsitelläkseen itse komediaa. Komedian tehtävä on Bergsonin mukaan täysin toinen kuin draaman. ”Komediasa yleispätevyys on itse teoksessa.” Toisin sanoen komedialle ei ole niin luonteenomaista se, että sen henkilöt tai tapahtumat olisivat johdettu yksityisestä kokemuksesta. Tai toisin kuin draamataiteessa, jossa yleispätevyys on ”tuotetussa vaikutuksessa”, komediassa se on itse teoksessa. Toisin kuin traaginen sankari, joka on usein ainutlaatuisen yksilöllinen lajissaan komediallinen henkilö saa

usein seurakseen useita samankaltaisia. Tästä esimerkkinä on se, että useiden komedioiden ”nimi on monikollinen tai viittaa yhteisöön” (Bergson 2000, 116-117). Tämä voidaan havaita myös tutkimuskohteeni nimestä. *England People* tarkoittaa useita ihmisiä eli kokonaista kansaa. Komedioista on vaikeaa havaita mitään yksityisestä, runollisesta kokemuksesta johdettua yleispätevää totuutta. Tästä havaitaan jotain olennaista komediasta tai kenties jälleen jotain olennaista siitä miten komediaan suhtaudutaan eri tavalla nykypäivänä. Bergsonin teos on kuitenkin kirjoitettu sata vuotta sitten ja on hyvin mahdollista, että nykyaikana komedia näyttäytyy meille erilaisena.

2.4. Komedian historiaa

Komedian historia voidaan karkeasti jakaa neljään eri kehitysvaiheeseen; antiikin komedioihin, keskiajan naurukulttuuriin, renessanssin komedioihin ja moderneihin komedioihin. Aristoteles mainitsee komedian kuten tragediankin syntyhistorian olevan improvisaatioissa, mutta komediassa se liittyi niin sanottuihin fallos-kulkueisiin (Aristoteles 2012, 186). Kreikaksi tämän kulkueen nimi oli *komos*, josta juontuneekin nimitys komedia. Näissä kulkueissa kannettiin suurta fallosta ja laulettiin hilpeän uskaliaita lauluja sekä pilkattiin tunnettuja henkilöitä ja heitettiin katsojille piloja ja kokkapuheita (Pohjola 1992, 432). Tätä voitaisiin nimittää komedian esivaiheeksi, josta myöhemmin siirtyi myös piirteitä varsinaiseen komediataiteeseen 400-luvulla eKr. ja osaksi *Dionysos*-juhli² vuonna 486 eKr. (Zarrilli 2010, 60). Tästä 400-luvun komediasta käytetään nimitystä *vanha attikkalainen komedia*. Tälle komedian lajille oli tyypillistä poliittisuus. Poliittisuus on kuitenkin tässä yhteydessä väljä termi eikä välttämättä sidoksissa mihinkään tiettyyn poliittiseen suuntaukseen. Esimerkiksi tämän komedialajin tunnetuin mestari Aristofanes (n. 445-385 eKr.) ei edustanut mitään tiettyä poliittista ryhmittymää. Aristofaneen näytelmissä oli usein selvä sodanvastainen juonne ja siinä mielessä hänen näytelmänsä olivat poliittisia. Antiikin komedialle oli tyypillistä jo sen esivaiheessa eräänlainen sanasota, jota vanha komedia kehitti edelleen. Tähän liittyy

2

¹ Dionysos-juhlat olivat Ateenassa noin vuodesta 500 eKr. järjestetty 6 päiväinen juhlatapahtuma, joka oli omistettu viinijumala Dionysokselle. Juhlien aikana järjestettiin näytelmäkilpailuja ja esiteltiin Dionysospatsas (Zarrilli 2010, 60-62).

selvä pilkka jopa tiettyjä henkilöitä kohtaan. Antiikin komedian seuraava kehitysvaihe oli niin sanottu *keskikomedia*. Tässä ei ollut enää viittauksia politiikkaan. Juoni ja ihmiskuvaus alkoivatkin nousta keskeisemmiksi tekijöiksi etenkin niin sanotussa *uudessa attikalaisessa komediassa*. Tämä komedia käytti runsaasti erilaisia vakiotyyppejä kuten äkäinen, saita jne. Samankaltaiset vakiohahmot ovat havaittavissa myös tutkimuskohteessani. Tutkimuskohteeni yhteyttä *uuteen attikkalaiseen komediaan* ja roomalaiseen komediaan käsittelen vielä poliittista huumoria käsittelevässä luvussa. *Uusi attikalainen komedia* tuli myös Roomassa hyvin suosituksi ja sen keskeisimmät tekijät vaikuttivat paljon myös uudemman ajan koomisen dramatiikan edustajiin kuten Shakespearen ja Moliereen (Pohjola 1992, 433). Yksi tällaisista vaikuttajista oli 400-luvulla elänyt Donatus. Hän muotoili komedian teorian roomalaisen näytelmäkirjailijan, Terentiuksen, näytelmien pohjalta. Donatuksen mukaan komediat olivat opettavia, informatiivisia ja peilasivat jokapäiväistä elämäämme sekä opettivat meille käytännöllistä etiikkaa (Stott 2005, 5).

Länsimaisessa näytelmäperinteessä antiikin näytelmät olivat joko komedioita tai tragedioita selväpiirteisemmin kuin modernille ajalle tultaessa, jolloin nämä eri näytelmätyylit sekoittuivat esimerkiksi Shakespearen näytelmissä. Yleensä ottaen tragediaa on pidetty suuremmassa arvossa kuin komediaa. Mistä kertoo esimerkiksi se että, *Dionysos*-juhlissakin komedia kilpailulle oli varattu vain yksi päivä kun tragedialle oli varattu kolme päivää (Zarrilli 2010, 62). Aristoteleen *Runousoppiin* vain sivuaa komediaa eikä sitä käsittelevä osio ole säilynyt meidän päiviimme (Aristoteles 2012, 287). Stottin siteeraama Platon on myös tuominut huumorin ja komediallisen kirjoituksissaan (Stott 2005, 18). Komedian vähäiseen arvostukseen viittaa myös esimerkiksi se miten keskiajalla suhtauduttiin nauruun. Bahtinin mukaan keskiajalla nauru jäi kaiken virallisen ja yhteiskunnallisen etiketin ulkopuolelle.

”Vakavuutta pidettiin ainoana totuuden, hyvän ja ylipäättään kaiken olennaisen, merkittävän ja tärkeän ilmaisemisen muotona.”

(Bahtin 2002, 67)

Myös renessanssin aikaan esimerkiksi Molieren kirjoittamia näytelmiä ei pidetty niin arvostettuina pariisilaisten kirjailijoiden keskuudessa. Pariisin kirjailijapiirit kuvailivat

Molieren komedioita ”bagatelleiksi” eli joksikin vähäpätöiseksi tai lyhyehköksi kevytmieliseksi näytelmäksi. Molierea ei myös koskaan valittu ranskan kirjallisuuden ja kielen suojelijaan, Ranskan akatemiaan (Williams, Gary Jay 2010, 213, 218).

Nykyaikana nauruun ei suhtauduta aivan niin tuomitsevasti kuin keskiajalla ja esimerkiksi Molieren komedioitakin pidetään huomattavasti enemmän arvossa kuin hänen aikanaan. On toki selvää, että nauruun suhtaudutaan eri tavalla eri kulttuureissa eikä nykyäänkään juuri missään kulttuurissa ole soveliasta nauraa esimerkiksi kirkollisissa menoissa. Kuitenkin esimerkiksi poliittisissa puheissa, juhlapuheissa yms. saattaa esiintyä ironiaa tai huumoria. Historian saatossa nauruun ja huumoriin on alettu suhtautumaan eri tavalla kuin esimerkiksi keskiajalla. Näin ollen komediakin on arvostetumpaa nyky maailmassa kuin mitä se on ollut. Saman on havainnut myös Andrew Stott, jonka mukaan vasta 1900-luvulla ilmaantuu kriitikkoja, jotka ovat valmiita lunastamaan komedian paikan osaksi ankaraa intellektuellia kontekstia (Stott 2005, 18). Silti nykypäivänäkään komediaa ei pidetä niin suurella arvolla kuin niin sanottua vakavaa näytelmää. Toki tässä säännössäkään on poikkeuksensa ja joitakin komedioita kuten Molieren tai Shakespearen komedioita arvostetaan siinä missä muitakin näytelmiä. Silti Shakespearen arvostetuimmat näytelmät ovat ehdottomasti tragedioita kuten *Hamlet* tai *Romeo ja Julia*. Ehkäpä komedian vähäisen arvostuksen takia sitä ei olekaan tutkittu niin paljon kuin tragedioita.

Keskiajalla naurun ollessa lähes täysin virallisen ulkopuolella ja näytelmien ollessa lähes täysin pannassa oli kehittynyt niin sanottu karnevaalikulttuuri, jossa esitetään rituaalisia näytelmämuotoja toreilla. Tosin tämä ei ollut mikään näytelmän muoto sellaisena kuin se ymmärretään teatteri-instituutiossa. Toisin sanoen karnevaaleissa ei ollut jakoa esiintyjiin ja katsojiin ja karnevaali oli ikään kuin elämisen tilapäinen muoto. Se oli tavallaan kuin hetkellinen toinen elämä. Karnevaali oli kuitenkin näytelmällistä tai performatiivista toimintaa siten, että siinä oli mukana hahmoja, joita kansalaiset esittivät. Keskiajalla karnevaalit olivat miltei ainoa järjestetty kulttuurimuoto, joka sisälsi myös naurua (Bahtin 2002, 6-10). Niinpä voidaan ajatella, että keskiajalla komediallisuus ja näytelmä sekä draamataide ylipäättään köyhtyivät olennaisesti antiikin ajoista. Keskiajalla on kuitenkin myös kirjoitettu useita koomisia draamoja kuten esimerkiksi Adam de la Hallen *Le Jeu de la feuille* (Huvimajan näytelmä) (Bahtin 2002, 16). Myöhäiskeskiajalla syntyi myös

farssi. Farssin voidaan katsoa olevan komedian alatyylinen ilmentymä, joka perustuu lähinnä vauhdikkaaseen juoneen ilman suurempia luonnekuvauksia. Farssi kehittyi edelleen *commedia dell'arte* tyyliununnassa Italiassa 1600-luvulla.

Renessanssi synnytti sellaiset kirjailijat kuin Cervantes, Shakespeare ja Rabelais. Renessanssin aikana eläneen Shakespearen komediat olivat vielä selvästi universaalia naurua melkein päi koko maailmaan kohdistuvaa naurua. Shakespearen komedioille oli tyypillistä, että ne yhdistivät selvästi koomisia ja traagisia elementtejä.

Renessanssista 1600-luvulle tultaessa komedia muuttui Bahtinin mukaan olennaisesti.

”Mihinkään muuhun kuin juuri nauruun nähden se raja, joka erottaa 1600-luvun ja sitä seuraavat vuosisadat renessanssista ei ole yhtä jyrkkä, periaatteellinen ja selvä.”

(Bahtin 2002, 60)

1600-luvulle tultaessa nauru alkoi muuttua universaalista koskemaan vain tiettyjä ilmiöitä. Sen sijaan, että se olisi koskenut koko maailmaa ja koko inhimillistä historiaa koskevia totuuden muotoja se alkoi renessanssin aikana keskittymään yhteiskunnallisiin selkeisiin teemoihin (Bahtin 2002, 60).

Tämä tulee esille esimerkiksi Jean Baptiste Moliere (1622-73) näytelmissä, joissa satiiri kohdistuu selvästi jottain tiettyä yhteiskunnallista tapaa ja käyttäytymistä, kuten hovin naurettavuutta kohtaan. Moliere loi näytelmiä, joissa oli myös traagisia elementtejä. Tällaista on pidetty esimerkiksi yhtä kuuluisinta hänen näytelmistään *Ihmisvihaajaa*. *Ihmisvihaajaan* päähenkilön on usein katsottu olevan traaginen hahmo. Tämä on enteillyt kehitystä, joka komedian historiassa on tapahtunut meidän vuosisadallemme tultaessa. Komedia ei ole enää niin selkeästi pelkästään nauruun tähtäävä taiteenlaji.

Toki tällainen piirre oli havaittavissa jo Shakespearen komedioissa, mutta joka tapauksessa tämä komediallisuuden ja traagisuuden toisiinsa sekoittuminen on lisääntynyt nykyajalle tultaessa. 1700-luvulla komediassa tulivat uusiksi elementeiksi muun muassa sentimentaalinen komedia, joka pelkän naurun sijasta saattoi aiheuttaa myös surua ja kyynelitä. Toisaalta tämän komedian tehtävänä oli renessanssin teoretikkojen mukaan toimia arkielämän peilinä. 1800-luvulla *La Piece Bien Faite* eli niin sanottu hyvin tehty näytelmä oli uudenlainen näytelmäkonsepti. Tyypillistä tälle näytelmäajalle oli tarkkaan

laskelmoidut juonikuviot ja yllätykselliset käänteet. Tämä lajityyppi saavutti menestystä erityisesti musiikkipitoisissa *vaudeville*-komedioissa. 1900-luvulla komedia ja tragedia ovat entistä enemmän sekoittuneet toisiinsa. Usein ohjaaja ja muut näyttämötyöntekijät ovat olleet entistä enemmän vaikuttamassa näytelmän tulkitsemisessa komediaksi tai tragediaksi. Tämä on tullut esille esimerkiksi Stanislavskin Anton Tsehovin *Kirsikkapuiston* ohjauksessa. Anton Tsehov itse tarkoitti näytelmän komediaksi, mutta Stanislavski tulkitsi sen enemmänkin surumieliseksi kuvaukseksi Venäjän kansasta. Nykyaikana termiä tragikomedia on käytetty usein kuvaamaan näytelmiä, joissa komedia ja tragedia ovat sekoittuneena (Pohjola 1992, 434).

2.5 Komedian poliittisuus

Tässä alaluvussa käsittelen komedian poliittisuutta, joka liittyy erityisen olennaisesti tutkielmani aihepiiriin. Käsittelen komedian poliittisuutta tässä alaluvussa kuitenkin yleiseltä kannalta enkä varsinaisesti tutkimuskohteeni ja tutkimuskysymysten kannalta.

Vapaus nauraa on katsottu usein olevan demokraattisen ja vapaan yhteiskunnan ominaispiirre. Kun syyskuun 11. terrori-iskujen jälkeen sallittiin jälleen nauru ja komedia, katsottiin sen symbolisoivan amerikkalaisen demokratian vapautta. Vapaus nauraa toimi vastaparina terroristeille, joiden uskottiin elävän ilottomien uskonnollisten dogmien vallassa (Stott 2005, 97-98). Stottin siteeraama John Moreall katsoo, että lannistumaton huumori on tehokas puolustuskeino tyranniaa vastaan (Stott 2005, 98). Komedian tai huumorin tuottama nauru on siis poliittinen vaikutuskeino, jolla voidaan saavuttaa vapautta tyranniasta tai se voi olla myös vapaan yhteiskunnan piirre. Antiikin kreikka, jossa komedia kirjallisuuden lajina on saanut alkunsa, oli myös ensimmäisiä demokratioita. Antiikin Kreikassa, demokratian kehdoissa, nauru ei ollut niin tuomittua kuin keskiajalla jolloin yhteiskunta oli hierarkkisen järjestyksen alainen. Silloin nauru ja komediallisuus oli asetettu virallisuuden ulkopuolelle. Myös Hitlerin valtakunnassa oli erityinen, 'vitsi-tuomioistuin', joka valvoi muun muassa, etteivät ihmiset nimeäisi koiriaan tai hevosiaan Adolphiksi.

Stottin siteeraama, Lord Shaftesbury, on esittänyt, että mitä suurempi tyrannia

valtakunnassa vallitsee, sitä suurempi on kansalaisten 'jano' komediaan ja satiiriin, jossa voidaan pilkata vallanpitäjiä tuottaen helpotusta sosiaalisen oikeuden puutteeseen (Stott 2005, 98). Huumori on siis selkeästi poliittinen vaikutuskeino, mutta sen tuottamaa vapautta on turha kuitenkaan yli-romantisoida. Huumorin satiiri voi periaatteessa olla myös karkeaa pilaa ja huvitusta, jonka poliittisuus on vain toissijaista.

Komedia kirjallisuuden lajina on ollut osana politiikkaa sen syntyhetkistä lähtien antiikin Kreikassa, kuten jo ala-luvussa 2.4. on kuvailtu. Aristofanes selkeästi kuvitteli itsensä kansan omatunnoksi tuoden näytelmissään näkyville korruption ja pilkatun rikollisia. Aristofanes myös selvästi pilkkasi ja halveerasi identifioitavissa olevien julkisuudessa toimivien ateenalaisten politiikkaa. Hänen näytelmänsä ovat pasifistisia ja vastustavat sodan tuomaa kärsimystä sekä vapauden menetystä. Aristofaneen näytelmissä on tässä suhteessa selvästi poliittinen tendenssi. Toisaalta Aristofaneen näytelmät voidaan tulkita myös vain näennäisesti poliittisiksi. Aristofaneen näytelmien poliittinen tendenssi ei välttämättä ollut ensisijainen tavoite. Jotkut näkevät Aristofaneessa ennen kaikkea ammattimaisen koomikon, joka kirvoittaa naurun pilkkaamalla julkisia henkilöitä. Näytelmät eivät olleet välttämättä suunniteltu tuottamaan poliittista muutosta tai niissä ei ollut selkeää poliittista mielenilmaisua. Niiden poliittinen pilkka on tässä mielessä ehkä vain fallosmaista palvontaa ja farssia. Tämän näkemyksen mukaan komedia on poliittisesti tehotonta samalla kun se sallii poikkeuksellisen käytöksen (Stott, 100-101).

Tehotonta tai ei komediaan on aina suhtauduttu vallanpitäjien taholta tuomitsevasti mikäli yhteiskunnallinen kritiikki ja provokaatio on liian selvää. Aristofaneen näytelmä *Babylonilaiset*, joka on sittemmin kadonnut pilkkasi Ateenan kaupunkia niin julkeasti, että se todennäköisesti johti hänen karkotukseen (Stott 2005, 100). Komedialle on siis luonteenomaista provokatiivisuus, joka kohdistuu valtioon tai vallanpitäjiin. Muun muassa Molieren komediat ovat hyvä esimerkki provokatiivisuudesta ja pilkasta vallanpitäjiä kohtaan. Voidaan katsoa, että Molieren komediat ovat saaneet osittain vaikutteita keskiaikaisesta huumorin perinteestä.

Keskiajalla komediaa ei juuri näytelmissä nähty. Komediallisuuden eli tässä yhteydessä hupailun poliittisuus olikin siihen aikaan toisenlaista. Alaluvussa 2.2. esille tuotu Bahtinin kuvaus keskiajan karnevalistisesta naurukulttuurista osoittaa, että naurun oli

tarkoitus kääntää ylösalaisin vallitsevat totuudet. Tällaisesta käytännöstä esimerkkinä on narri, joka puetaan päiväksi kuninkaan vaatteisiin. Muullakin tavoin suosittujen karnevaalifestivaalien koomisissa speaktaakkeleissa irvikuvamaisuus eli auktoriteettien kunniamerkkien ja pukeutumisen omaksuminen oli tyypillistä. Tällainen irvikuvamaisuus tuo esille sosiaalisen muutoksen mahdollisuuden, joka Bahtinin mukaan ruokkii muutosta positiiviseen suuntaan. Tämän tyyppinen komiikan ja naurun aspekti on löydettävissä myös Molieren komedioista, jotka ovat täynnä huijareita ja teeskentelijöitä kuten muka-tohtorit, porvarilliset tulevat herrasmiehet ja kaikki hovin jäsenet. Tämän kaltaiset teeskentelijät naamioituneena auktoriteetin kielenkäyttöön luovat koomisen vaikutelman. *Tartuffe*, petomainen viettelijä uskonnolle omistautuneen naamiossa luo vielä enemmän koomisen tuntua. Tämä näytelmä kuten teatteri muutenkin tuo esiin kysymyksen siitä milloin todellinen oma itsemme tulee esille ja se mitä me esitämme olevamme jää taustalle. Vakavasti ottaen tämä näytelmä kyseenalaistaa kirkon tai valtion mahdollisuuden edustaa tiettyä tiedettyä totuutta. Molieren näytelmän voidaan katsoa olevan isku kirkon autenttisuutta vastaan. Yleensä ottaen Molieren näytelmät kritisivat ainakin ajoittain hovin edustamaa ulkokultaisuutta ja kuninkaan absoluuttista kontrollia (Williams 2010, 217-218).

2.6 Satiiri

Tässä kappaleessa käsittelen poliittisen komedian yhtä alalajia satiiria. Satiiri on suhteettoman karkeaa tai ylivedettyä pilkantekoa. Satiiri voi oikeuttaa tietynlaisen pilkan vallanpitäjiä tai heidän politiikkaansa kohtaan. Satiiri itsessään ei ole kuitenkaan täysin selvä käsite. Dustin Griffinin mukaan satiirin teoreettinen tarkastelu on jakautunut kahteen koulukuntaan, ensinnäkin niihin, jotka katsovat, että satiiri on jotain laitonta, villiä ja uhkaavaa. Tässä katsantokannassa satiiri tulee latinankielen sanasta *satyr*, joka on puoliksi ihminen ja puoliksi peto. Toisen katsantokannan mukaan satiiri tulee latinankielen sanasta *lanx satura*, joka on täynnä oleva lautanen, jossa on sekoitettuna erilaisia hedelmiä ja pähkinöitä. Tässä katsantokannassa satiiri tuottaa Griffinin mukaan miellelyhtymän ajatusten ruokkijasta eli siinä mielessä älykkäämmästä komedian

muodosta. Siinä on suuri määrä erilaisia materiaaleja ja sävyjä (Griffin 2005, 6).

Stottin mukaan satiiri on johdettu latinankielen sanasta *satura* eli joko ruokalajien sekoituksesta tai erään tyyppisestä ruokalajista (Stott 2005, 104). Selkeästi satiirin alkuperäsanasta on erimielisyyksiä ja *lanx satura* tai *satura* on jossain määrin epäselvä ruokalajin käsite. Nämä teoriat satiiri sanan alkuperästä paljastavat kuitenkin satiirin olennaiset piirteet. Satiirille on tyypillistä sen villiys tai maailman sekoittuneisuuden esilletuominen. Kuten satiiri-sanankuperä, on myös itse satiiri ollut tutkimuskohteena kahtiajakoinen. Satiiri voidaan jakaa kahteen kategoriaan, sen merkittävien edustajien, roomalaisten Horatiuksen (65-8 eKr.) ja Juvenalin (n. 60-136) mukaan. Näitä kahta kirjailijaa pidetään usein toistensa vastakohtina. Horatiuksen satiiri on lempeämpää. Sen aiheet kohdistuvat moraalisten standardien ylläpitoon ja eettisyyden lisäämiseen aikaistensa keskuudessa tuomalla esiin tasapainopiste kahden äärimmäisyyden välissä. Tässä kohtaa satiiri muistuttaa dialektisuutta, joka liittyy myös olennaisesti tutkielmani argumentteihin. Siihen mitä on dialektisuus ja miten se ilmenee tutkimuskohteessani, palaan kuitenkin tuonnempana.

Horatiuksen satiirin yleissävy on huvittunut, mutta ei halveksuva. Horatius toimii satiireissaan ikään kuin tuomarina ja terveen järjen puolestapuhujana kertoen totuuden 'hymyssä suin'. Horatiuksen satiireissa tuodaan esille vastakkainasettelu esimerkiksi kaupungin ja maaseudun välillä tai ideaalisen ja käytännöllisen etiikan välillä sekä yksityisen ja julkisen elämän vaatimusten välillä. Kaiken kaikkiaan Horatius on maltillisuuden ja kohtuullisuuden runoilija, joka kohdistaa moitteensa heihin, jotka haluavat enemmän kuin tarvitsevat (Stott 2005, 104).

Horatiuksen satiirilla voidaan havaita yhtymäkohtia Molieren näytelmiin, jossa asetettiin myös vastakkain erityisesti julkinen ja yksityinen esiintyminen. Molieren pilkka kohdistui erityisesti ulkokultaisuuteen ja koketteriaan, jollaista saattoi esiintyä ranskan hovissa. Toisaalta tämä muistuttaa esimerkiksi Ben Jonsonin näytelmiä siinä suhteessa, että tässä satiirissa käsitellään myös eräänlaista halua tai intohimoa.

Vuosisata Horatiuksen jälkeen, Juvenalin satiiri luo vaikutelman siitä, että roomalaisten elämäntavat olisivat muuttuneet. Juvenalin satiirista käytetään latinankielistä nimitystä *saeva indignatio*, joka tarkoittaa julmaa tai armotonta halveksuntaa. Se on katkeraa

ihmisyyden tyhmyyden tuomitsemista. Siinä missä Horatius pilkkaa poikkeamuutta perusteiltaan hyväluontoisessa ihmisenäkemyksessä, on Juvenalin ihmisenäkemyks lähinnä paheellisuuden täyttämä ja hyveet ovat lähes kokonaan kaikonneet. ”When was there ever a time more abundance in vices?” Kysyy Stottin siteeraama Juvenal ensimmäisessä satiirissaan (Stott 2005, 105). Juvenalin satiiri on vaikuttanut paljon 1700-luvun englantilaisiin kirjailijoihin, jolloin hänen satiirinsa löydettiin uudelleen. Eräs merkittävä 1700-luvun satiirikko irlantilainen Jonathan Swift (1667-1745) on myös saanut paljon vaikutteita Juvenalilta. Swiftin misantropia on tuotu esiin parodian ja ironian kautta. Eräs esimerkki tällaisesta parodiasta on hänen ”ehdotuksensa”.

A Modest Proposal oli Swiftin kirjoitus, joka kommentoi Irlannin kurjaa tilannetta tuohon aikaan. Hän kirjaa siinä ylös toimenpiteitä, joilla Irlanti voitaisiin nostaa kurjuudesta. Eräs näistä toimenpiteistä on vauvojen syöminen.

”--a young healthy child well nursed is at a year old a most delicious, nourishing, and wholesome food, whether stewed, roasted, baked, or boiled”

(Stott 2005, 106)

Swiftin satiiri on siitä erityislaatuista, että sen kohdistama pilkka osuu usein verrattain vastakkaisiin tai vertailukelvottomiin aateryhmiin tai aatemaailmoihin. Sekä protestantit että katoliset ovat katsoneet, että Swift puolustaa heidän uskoaan; marxilaiset ovat nähneet Swiftin satiirissa porvarillisuuden kritiikkiä ja huolimatta Swiftin satiirin misogynistisistä piirteistä Swiftiä on juhlistettu eräänä ”femininismien isänä” naisten historiakuukauden aikana vuonna 1996 (Stott 2005, 107). Tässä suhteessa myös Swiftin satiiri muistuttaa dialektisuutta.

Myös tutkimuskohteeni on tältä osin samansuuntainen Swiftin satiirin kanssa. *England People Very Nice*- näytelmän on tulkittu puolustavan sekä oikeistoa että vasemmistoa. Satiiri on siis onnistuessaan selvästi poliittista ja useita eri aateryhmiä kiinnostava komedian tekniikka, joka on kiehtonut teoreetikoita läpi vuosisatojen. Satiiri on vaikea laji ja riski epäonnistumisesta on suuri. Silloin satiiri on ollut liian karkeaa eikä sitä enää voida pitää julkisesti hyväksyttävänä. Toisaalta se voi tuoda esiin erittäin osuvia huomioita yhteiskuntamme heikoista kohdista kuten esimerkiksi Stanley Kubrickin vuoden 1962 elokuva *Dr. Strangelove*, jossa on tuotu esille skenaariorauhan

uhkasta. Tässä elokuvassa hullu amerikkalainen kenraali on varastanut vallan ja päättää mielenvikaisuuksissaan laukaista ydinohjuksia kohti Neuvostoliittoa. Elokuva esittää kysymyksen armeijamme toimivuudesta – ovatko armeijan johtajat ja armeijan varotoimenpiteet tarpeeksi asianmukaisia ja kelvollisia, jotta tuleva ydinkatastrofi voitaisiin estää kaikissa olosuhteissa (Stott 2005, 103). Stott huomauttaa myös, ettei satiiri ole suinkaan ainoastaan komedian piirre ja sitä esiintyy lähes kaikessa mediassa. Hyvä esimerkki toimivasta satiirista voidaan havaita Stottin mukaan esimerkiksi Michael Mooren dokumenttielokuvasta *Bowling for Columbine* (2002). Tällä teoksella oli suuri vaikutus yleisöönsä ja sille myönnettyä oscar-palkintoa sekä kritisoitiin, että hurrattiin (Stott 2005, 103). Satiiri on yhteiskunnallinen komedian muoto, joka usein saa sekä vastustajia että puolustajia. Tämä tulee selvästi esille myös *England People Very Nice* näytelmässä ja tältä osin tutkimuskohteeni on myös satiiria. Toisaalta satiirinomaisuus näkyy myös siinä, että se on julmaa tai armotonta halveksuntaa, joskin se saa myös absurdin ja epärealistisen muodon.

3. EEPINEN TEATTERI JA SEN YHTEYDET ENGLAND PEOPLE VERY NICE NÄYTELMÄÄN.

3.1. Manfred Pfisterin eepinisen teatterin määritelmä ja tämän yhteys tutkimuskohteeseen.

Manfred Pfister luokittelee teatterin eepiset elementit kolmeen eri osa-alueeseen riippuen siitä, mistä näkökulmasta luokittelu tehdään (Pfister 1982, 69). Ensimmäisenä Pfister ottaa esille eepinisen teatterin määritelmän, joka on muodostunut Goethen ja Schillerin kirjeenvaihdon kautta vuonna 1797. Tämä määritelmä on yksinkertaisuudessaan lopullisen ratkaisun puuttuminen tai sen poistaminen näytelmästä. Tämä eepinisen teatterin elementti tarkoittaa sitä, että jokainen kohtaus tai näytelmän elementti elää itsenäisesti niin, että niiden yhtenäisyys toisiinsa on tärkeämpi kuin niiden yhteys näytelmän loppuun. Tämän määritelmän mukaan eepisessä teatterissa on episodimainen rakenne, jossa yksittäiset kohtaukset ovat terävän vastakkainasettelun

alaisena (Pfister 1982, 69-70). Tämä episodimainen rakenne on erityisen merkillepantavaa *England People Very Nice*- näytelmässä. Näytelmässä on monta kohtausta, jotka ovat lähes täydellisen itsenäisiä kokonaisuuksia. Kyseenalaista on toisaalta se, ovatko nämä kohtaukset merkittävästi vastakkain asettelun alaisena. Jos vastakkain asettelu ymmärretään jonakin, missä samankaltaisia piirteitä tuodaan esille näytelmien eri kohtauksissa, ilmentää näytelmä juuri tätä selkeimmin.

Tämän tyyppiset kohtaukset kuitenkin suhteuttavat kohtaukset toisiinsa. Tämän tyyppisen rakenteen tarkoituksena on vähentää jännitettä niin paljon, että katsojat voivat irrottaa itsensä tapahtumien kulusta ja voivat näin ollen tarkastella ja arvioida kriittisesti tapahtumia. Jännitystä vähentävä rakenne on selvästi havaittavissa *England People Very Nice*- näytelmästä. Tätä rakennetta analysoin erikseen vielä tuonnempana. Lopullisuuden poistaminen tarkoittaa Brechtille mahdollisuutta tehdä teatteria, jossa todellisuus on muutokselle altis (Pfister 1982, 70).

Millaista todellisuutta *England People Very Nice* viestii? Onko se muutokselle altis? Tähän on näytelmästä löydettävissä varmasti sekä kieltäviä että puoltavia näkemyksiä. Tähän kysymykseen palaan luvussa 4, joka käsittelee poliittista huumoria.

Keskittämisen poistaminen on toinen eepin määritelmä, joka on saanut lopullisen muotonsa Hegelin kirjoituksissa. Tässä yhteydessä eepin teatterin voidaan katsoa olevan pyrkimys esittää todellisuutta kokonaisuutena, toisin kuin dramaattisessa teatterissa, jossa todellisuutta esitetään keskitetysti. Tämän kaltainen eepisyys tulee ymmärtää yksityiskohtaisena todellisen kuvauksena. Tämä todellisen kuvaus saa joko intensiivisen muodon kuvaamalla tiettyä todellisuuden osaa tai ekstensiivisen muodon, jossa tuodaan esille ajan ja paikan panoraamisia rakenteita. Tässä ekstensiivisessä muodossa on myös laaja määrä erityyppisiä hahmoja. Tämän kaltaisen eepisyyden tarkoituksena on selventää psykologisia ja ennen kaikkea sosiaalisia kausaalisia yhteyksiä (Pfister 1982, 70).

England People Very Nice ilmentää juuri tätä toden kokonaisuudessaan esittämistä, etenkin ekstensiivisesti ymmärrettynä. Näytelmässä on siis laaja määrä erilaisia hahmoja ja aika sekä paikka vaihtuvat panoraamisesti. Näytelmä kuvaa yhteensä neljänsadan vuoden periodin, jossa tapahtuu yhteensä viisi aikahyppäystä. Aikahyppäykset ovat aluksi vuosisatojen mittaisia ja lopuksi vuosikymmenten mittaisia. Näytelmässä on myös paljon

elementtejä, jotka linkittävät sen suoraan todellisuuteen kuten todellisia historiallisia henkilöitä, aikakausia, poliittisia liikehdintöjä ja viittauksia historiallisiin tapahtumiin. Esimerkiksi kaikki poliittiset järjestöt, joita näytelmässä on, ovat todellisia olemassa olevia järjestöjä. Näytelmässä kuvataan myös suuri määrä todellisia historiallisia tapahtumia kuten New Yorkin kaksoistorni-iskut ja Lontoon pommitukset toisessa maailmansodassa (Bean 2009, 73, 79, 101).

3.2. Dramaattisen autonomisuuden poistaminen.

Seuraava Pfisterin esille tuoma eepisen määritelmä on dramaattisen autonomisuuden poistaminen. Tämä perustuu puheen kriteereihin, jotka on muotoiltu Platonin ja Aristoteleen kirjoituksissa. Puhetta on Platonin ja Aristoteleen muotoilun perusteella kahdenlaista; raporttia ja representaatiota. Näihin kriteereihin perustuen narratiivisissa teksteissä on enemmän kommunikaatiota, joka välittää viestin suoraan vastaanottajalle, eli raporttia. Tätä vastoin dramaattisessa tekstissä on enemmän esimerkiksi hahmojen välistä sisäistä kommunikaatiota eikä suoraan välitettyä viestiä vastaanottajalle. Eepinen on tässä yhteydessä suoraa kommunikaatiota yleisön tai vastaanottajan kanssa. Jos eepinen ymmärretään tämän kaltaisena suoraan yleisölle välitettynä viestinä, on tendenssejä tästä olemassa jo antiikin draamassa. Brechtin luomassa teatterissa tämä saa kuitenkin selkeimmän muodon ja hän käytti enemmän suoraa kommunikaatiota yleisölle kuin hänen aikanaan oli yleensä ottaen tapana. Brecht käytti systemaattisesti hyödykseen dramaturgisia tekniikoita, joiden tarkoituksena oli tuottaa suoraan välitetty viesti vastaanottajalle. Näihin tekniikoihin kuuluivat esimerkiksi prologi ja epilogi, kuorot ja laulut, montaasi, julisteet ja filmiprojektit, välittäjänä toimivat hahmot, syrjässä olevat hahmot ja teatterikoneiston paljastuminen yleisölle. Kaikkien näiden tekniikoiden tarkoituksena oli kehittää kommunikaatiosysteemiä, joka välittää suoraa viestiä yleisölle. Näiden eepisten elementtien tarkoituksena on tuottaa anti-illusionistinen vaikutelma, jonka tarkoituksena on estää kaikenlainen identifikaatio ja empatia näytelmän hahmojen tai tapahtumien kanssa. Tämä edesauttaa kriittisen näkökulman saavuttamista yleisön osalta mitä tulee näytelmän sisäisiin tapahtumiin. Tämän lisäksi suoravälitteinen

kommunikaatiosysteemi antaa kirjailijalle enemmän mahdollisuuksia opastaa vastaanottajaa suoraan hänen tarkoituksiensa mukaisesti (Pfister 1982, 70-71). *England People Very Nice* on joiltakin osin tämän eepisyuden määritelmän mukainen. Näytelmässä ei ole varsinaista suoraa kommunikaatiota kuten kertojaa tai muuta välittäjää, mutta näytelmässä on paljon reflektiota tapahtumista, joita näytelmässä esitetään. Epilogissa ja prologissa puhutaan näytelmästä kriittisen reflektion kautta, joskin tämä tapahtuu näytelmän sisäisen kommunikaatiosysteemin sisällä hahmolta hahmolle eikä suoraan yleisölle. Toinen hyvä esimerkki tämän kaltaisista dramaturgisista tekniikoista *England People Very Nice*- näytelmässä on toistuva laulujen käyttäminen osana tarinan kerrontaa. Laulut enemmänkin kommentoivat tapahtumia eivätkä ne ole välttämättä tapahtumien sisällä kuten tavalliset repliikit. Kommunikaatio tapahtuu useissa kohtaa eri todellisuudessa kuin näytelmän juonen tapahtumat. Voidaan ajatella, että tavasta vaihdella kahden eri fiktiivisen todellisuuden välillä, syntyy yleisölle selkeä kriittinen näkökulma. Tämä saa vastaanottajan reflektoimaan tapahtumia kriittisen etäisyyden kautta ja näin ollen identifikaatio tai empatia näytelmän hahmojen tai tapahtumien kanssa estetään.

3.3. Eepisen kommunikaation tekniikat.

Seuraavaksi Manfred Pfister ottaa esille eepisen kommunikaation tekniikat. Eepisen kommunikaation tekniikassa ja rakenteissa, kolmesta edellä esitetystä eepisen määritelmästä ainoastaan viimeisin liittyy näihin kiinteästi. Tässä yhteydessä on huomioitava, että eepisen kommunikaatiotekniikat sekä rakenteet ovat kiinteässä yhteydessä komedian kommunikaatiotekniikoihin. Tämän on huomionut myös Pfisterin siteeraama Brecht, joka kirjoittaa Kolmen pennin oopperan muistiinpanoissa seuraavasti:

But whenever one comes across materialism, epic forms arise in the drama, and most markedly and frequently in comedy, whose 'tone' is always 'lower' and more materialistic.

(Pfister 1982, 71)

Tältä osin *England People Very Nice* ilmentää eppisyyttä hyvin merkittävästi. Tämä näytelmä itsessään on komedia, sen vuoksi näytelmä on eppinen myös tältä osin. Voidaan kysyä kuitenkin, onko näytelmä enemmän eppinen kuin komediallinen? Pystyttäisiinkö *England People Very Nice* määrittelemään ensisijaisesti eppiseksi näytelmäksi, jossa on komediallisia elementtejä vai olisiko näytelmä sittenkin komedia, jossa on eppisiä elementtejä?

Ensimmäisenä eppisen kommunikaatiotekniikoissa Pfister ottaa esille kirjailijan roolin. Kirjailija voi lisätä eppisiä elementtejä tekstiinsä useilla eri tekniikoilla. Tässä yhteydessä eppisellä elementillä tarkoitetaan tekstiä, joka kuvailee tapahtumia narratiivisesti näytelmän toiminnan ulkopuolella. Ne voivat olla esimerkiksi näyttämöohjeita, jotka viittaavat muuhunkin kuin pelkästään näyttämön lavastukseen. Pfister käyttää esimerkkinään Tsehovin *Kirsikkapuistoa*, jonka näyttämöohjeissa on kuvailtu jokaista tapahtumapaikkaa ja aikaa ennen jokaista näytöstä. Eräs esimerkki tämän kaltaisesta kuvailusta on näytelmän tarkka ajankohta kuten aikainen aamu tai toukokuu. Toinen esimerkki tällaisesta kuvailusta on paikan kuvaaminen kuten seuraava esimerkki; ”Anian huoneesta käytetään edelleen nimitystä lastenhuone”. Ne ovat kirjallisia rakennelmia, jotka kuvailevat ja kertovat sekä luovat tulkinnallisen näkökulman siitä draamallisesta toiminnasta, joka seuraa tätä näkökulmaa. Tämä näkökulma on hahmojen yläpuolella ja viittaa niiden ulkopuoliseen maailmaan sekä kirjailijan tuottamaan suoravälitteiseen viestiin (Pfister 1982, 71-72).

Tämänkaltaista kirjailijan näyttämöohjeissa kertovaa ja kuvailevaa suoravälitteistä viestiä vastaanottajalle ei ole lainkaan *England People Very Nice*- näytelmässä. Kaikki näyttämöohjeet, joita tutkimuskohteessani käytetään, ovat ainoastaan selkeitä lavastukseen ja toimintaan viittaavia ohjeita, joihin ei ole tuotu ylimääräistä tulkinnallista näkökulmaa.

Muita hahmojen ulkopuolella toimivia kirjallisia keinoja, jotka ovat myös eppisiä näytelmän elementtejä, ovat esimerkiksi filmit, julisteet, kohtausten otsikot yms. Brecht käytti toistuvasti tällaisia keinoja ja oikeutti ne myös teoreettisesti (Pfister 1982, 72-73). Tämänkaltaisia, lavalla nähtäviä, tekstejä tai elokuvia, jotka ovat hahmojen maailman ulkopuolella, ei myöskään nähdä lainkaan *England People Very Nice*- näytelmässä. Kuitenkin useimpien näytösten alussa mainitaan esimerkiksi, mikä vuosi on kyseessä ja

mikä maahanmuuttajaryhmä saapuu Lontooseen. Näytelmässä ei ole kuitenkaan suoraa näyttämöohjetta siitä, että tämä tulisi esittää kirjallisesti näyttämöllä. On periaatteessa ohjaajasta itsestään kiinni kuinka tämä informaatio näyttämöllistetään eli kommunikoidaan yleisölle.

Seuraava Pfisterin esille tuoma eepinen elementti näytelmässä, joka on kirjailijan suoravälitteistä viestiä vastaanottajalle, on montaasin tekniikka. Montaasissa ajan ja paikan jatkuvuutta ja yhtäjaksoisuutta muokataan niin, että näyttämöllä saatetaan nähdä kaksi simultaanista kohtausta tai takautumia. Tämän kaltainen tekniikka vastaa autoratiivisen kertojan tekniikkaa narratiivisissa teksteissä. Ajan ja paikan jatkuvuuden purkaminen tai uudelleen järjestäminen merkitsee kirjailijan auktoritääristä asemaa suhteessa tarinaan. Tämä auktoritäärinen asema kommentoi ja tulkitsee näyttämön tapahtumia kontrastien ja vastaavuussuhteiden kautta, jotka ovat luotu näiden uudelleen järjestelyjen avulla (Pfister 1982, 73).

Tämän kaltaisia esimerkkejä on selkeästi havaittavissa tutkimuskohteessani. 1600-luvulle sijoittuvan ensimmäisen näytöksen jälkeen siirrytään toiseen näytökseen, jossa ensimmäisen näytöksen päähenkilö DANNY roikkuu edelleen hirsipuussa sätkien. Samaan aikaan toisen näytöksen päähenkilö, MARY saapuu lavalle. MARY on irlantilainen maahanmuuttaja, joka elää noin 1800-luvulla (ajankohtaa ei ole tarkkaan määritelty näytelmässä) (Bean 2009, 31-32).

MARYN lavalle saapumisessa tapahtuu siis simultaanisesti kahteen eri aikakauteen sijoittuvaa tapahtumaa, jolloin ajan ja paikan jatkuvuus häiriintyy. Tämän kaltainen montaasin tekniikka luo tekstiin erityisen vieraannuttamisen tunnun, joka ohjaa katsojan tulkintaa. Voidaan ajatella, että kirjailija on halunnut vaikuttaa suoravälitteisesti katsojaan myös montaasin tekniikalla. Tämän kaltainen tekniikka luo koomisuuden tuntua, jolloin tarina vaikuttaa absurdilta ja järjettömältä. Muunlaistakin montaasin tekniikkaa käytetään toistuvasti näytelmässä.

Esimerkiksi irlantilaisten maahanmuuttajien tulemista Lontooseen kuvataan niin, että lavalle saapuu ensin yksi irlantilainen perhe, jonka jälkeen lavalle astuu useampi irlantilainen yksi toisensa jälkeen. Nämä täyttävät kaikki asumattomat talot sioilla, perheillään, yms. (Bean 2009, 32). Tämä sama kaava toistuu jokaisen näytöksen alussa. Ensin saapuvat ranskalaiset, jotka laulun aikana rakentavat taloja ja muuttavat niihin

(Bean 2009, 16). Kolmannessa näytöksessä saapuvat juutalaiset, jonka jälkeen lavalle saapuu anglo-juutalainen eliitti (Bean 2009, 48). Neljännen näytöksen alussa montaaiteknikkaa viedään pidemmälle. Aluksi annetaan ilmahälytys, jonka aikana lavalle saapuu bangladeshilais- perhe ja poliisit jahtaavat kahta bangladeshilaista. Pian nämä poliisit löytävät lavalta ruumiin (Bean 2009, 73).

Tämän kaltaisella tekniikalla kerrotaan siis tarinaa siten, että aika ja paikka ovat hahmojen fiktiivisen maailman ulkopuolella. Montaaite kommentoivat tarinaa ja osoittavat esimerkiksi ajan kulun ja sen mikä aika kunkin näytöksen alussa on kyseessä. Näytöksen sisällä on myös useita montaaiteknikoita. Esimerkiksi ensimmäisen näytöksen puolivälissä iso ranskalainen kirkko saapuu lavalle. DANNY katselee tätä kirkkoa. Sitten englantilainen kävelee kirkon ohi ja suojelee tytärtään ranskalaisten miesten ryhmältä. CAMILLE katsoo DANNYA ja *lovers musical*-teemamusiikki ryhtyy soimaan (Bean 2009, 20).

Tämä on eepiseksi luokiteltava montaaiteknikka, sillä kirkko ilmestyy näyttämölle kuin tyhjästä eli fiktiivisen maailman ulkopuolelta. Lisäksi ranskalainen ryhmittymä lavalla on ennestään tuntematon ryhmittymä, jollaista ei ole aiemmin nähty koko näytelmässä. Tekniikalla osoitetaan myös, että DANNY ja CAMILLE rakastuvat toisiinsa. Tämä tarinankerronnallinen aspekti tapahtuu fiktiivisen maailman toiminnan ulkopuolella ja musiikki, jota kohtauksessa käytetään, ei ole selkeästi osa tarinankerronnallista maailmaa eli sillä ei ole ilmeistä lähdettä näytelmän maailmassa. Samankaltainen montaaiteknikka toistuu jokaisen näytöksen puolivälissä tai suurin piirtein puolivälissä. Yleensä ottaen tällä montaaiteilla viestitään ajan kulumista ja tietyn maahanmuuttajaryhmittymän emansipoitumista tai selkeätä sijoilleen asettumista Lontoon kaupunkiin.

3.4. Eeppisyys ja hahmot

Eeppisyys draaman ulkoisessa toiminnassa olevilla hahmoilla

Manfred Pfister käsittelee eepistä teatteria myös hahmoihin liittyen. Ensimmäiseksi Pfister ottaa esille eepiset elementit, jotka ilmenevät näytelmissä toiminnan ulkopuolella

olevissa hahmoissa. Tällaisia hahmoja voivat olla anonyymi puhuja, allegorinen personifikaatio tai jumalhahmo, tai tyylitelty personifikaatio itse kirjoittajasta. Toisaalta näyttelijät voivat puhua roolin ulkopuolella ja kommentoida näytelmän tapahtumia, kuten Brechtin *Setsuanin hyvän ihmisen* näyttelijä tekee näytelmän loppupuolella, pyytäen anteeksi sitä, ettei näytelmässä ole lopullista ratkaisua. Kuoro on toinen esimerkki suoravälitteisestä kommunikaatiosta yleisön kanssa. Kuoroa on kritisoitu sen dramaattisen illuusion tuhoamisvaikutuksesta.

Pfisterin siteeraama Schiller on puolustanut tätä kuoron tehtävää näytelmissä. Kuoro antaa yleisölle mahdollisuuden irtautua tunteiden vaikutuksesta näytelmän aikana. Kuoro voi kertoa ja kommentoida näytelmän tulevia tapahtumia ilman, että se on suoraan osallisena näytelmän tapahtumiin. Kuorolla on kaikki tietävyydessään mahdollista puhua tulevista ja menneistä sekä kaukaisista tapahtumista ja henkilöistä, tällöin kuoron tehtävä on samankaltainen kuin kirjailijan suora kerronta vastaanottajalle. Schillerin näkemys kuoron anti-illusionistisesta vaikutelmasta on samantyyppinen kuin Brechtin. Brechtin ideologinen motivaatio näytelmien pyrkimyksessä anti-illuusion, on kuitenkin toisenlainen. Schiller halusi luoda moralistisia näytelmiä toisin kuin Brecht, joka halusi eroon näytelmien moraalisaarnamaisesta vaikutuksesta. Brechtin näytelmässä, *Kaukaasialainen liitupiiri*, on eräänlainen kuoro; muusikot. Nämä muusikot toimivat tarinankertojina yhdessä erään hahmon, *laulajan*, kanssa. Yhdessä he kompensoivat toiminnasta pois jätettyä aikaa tuottamalla narratiivisen raportin, ilmoittavat seuraavan kohtauksen sisällön ja esittävät eettisiä kysymyksiä tai kommentoivat hahmojen päätöksiä (Pfister 1982, 74-75).

Kaukaasialaisen liitupiirin 'laulaja' edustaa vielä erästä hahmotyyppiä, joka toimii riippumattomasti sisäisestä draaman tasosta ja tukee suoravälitteistä kerrontaa: *tuottaja-hahmoa*. Tuottaja-hahmolla on samankaltainen funktio kuin epilogien tai prologien kertojilla tai kuorolla. Se eroaa kuitenkin kertojasta siinä suhteessa, että se on koko ajan lavalla ja kuorosta siinä suhteessa, että se on yksilö eikä ryhmä. Tämänkaltainen hahmo toimii yleisön ja sisäisen draamatason välittäjänä. Tuottajahahmo ei ole ainoastaan refleктоiva ja selittävä kuten kuoro. Se voi myös puuttua draaman sisäiseen toimintaan ja esimerkiksi keskeyttää toiminnan, kuten Wilderin *Stage Manager*; näytelmässä *Our Town*. Tämä hahmo voi myös kääntää tapahtumien kronologisen järjestyksen, tehdä selväksi,

että esitys on esitystä, kiinnittää huomiota juonen järjestelyyn ja viimeiseksi hän voi ottaa itsekin pienen roolin. Pysyttelemällä jatkuvassa kontaktissa yleisön kanssa tuottajahahmo voi luoda itsenäisen hahmonäkökulman, joka on muiden hahmojen yläpuolella ja samalla ympäröi muut hahmot draaman sisäisessä tasossa. Tämän hahmon yläpuolella oleva näkökulma tulee esille siinä, että hän tietää paljon enemmän kuin muut (Pfister 1982, 75-76).

Tämänkaltainen hahmo on selvästi havaittavissa *England People Very Nice*- näytelmässä. Näytelmässä on ohjaaja sekä näyttämöestari, jotka ohjaavat näytelmää, joka on periaatteessa draaman sisäinen taso. Tällä tavoin ohjaajan ja näyttämöestarin hahmot muistuttavat Pfisterin määrittelemää tuottajahahmoa eli he ohjaavat näytelmää ikään kuin varsinaisen esitettävän näytelmän ulkopuolelta. Kuitenkin tämä ohjaaminen on myös draaman sisäistä tasoa, sillä ohjaaja tai näyttämöestari eivät ole suorassa kontaktissa yleisöön. Niinpä tämä tuottajahahmo ei ole aivan suoranaisesti saman kaltainen kuin Pfisterin kuvailema tuottajahahmo. Näytelmässä on siis kaksi fiktiivistä tasoa, joista toinen on näytelmien harjoitus ja toinen on itse esitettävä näytelmä.

Eeppisyys draaman sisäisessä toiminnassa olevilla hahmoilla

Eeppiset elementit voivat ilmetä näytelmissä myös hahmoissa, jotka ovat draamallisen toiminnan sisässä. Tässä luodaan suoravälitteistä kerrontaa draaman sisäisessä tasossa. Tämän kaltainen eeppisyys voi periaatteessa ilmetä missä tahansa näytelmän kohdassa; epilogissa tai prologissa sekä kuorossa ja yksittäisten hahmojen kommenteissa näytelmän aikana. Tämänkaltaisia esimerkkejä voidaan havaita läpi draaman historian. Jo klassisissa näytelmissä oli prologeita, jotka olivat tietyn hahmon esittämiä. Myös Shakespearen näytelmän *Tempest* epilogissa ilmenee vahvasti draaman sisäisessä toiminnassa olevien hahmojen kautta välittyvä eeppisyys. Yksi näytelmän hahmoista viittaa juoneen ja sen tapahtumiin tuoden esille sen, että kyseessä oleva esitys oli fiktiota (Pfister 1982, 76-77). Kuoron tehtävänä on Aristoteleen mukaan olla kuin yksi näyttelijöistä eli olla osallisena draaman sisäisessä toiminnassa. Kuoro on kuitenkin olemassa olevissa teksteissä lähes aina vain eräänlainen kommentoija, joka ei varsinaisesti ole draamallisessa toiminnassa mukana. Kuoro ei kuitenkaan ole toiminut illuusiota rikkovasti, joka on usein eeppisen

määritelmä, mutta tietenkin on puhutellut suoraan yleisöä. Radikaalimpi muoto eepisistä kuorosta on havaittavissa kreikan vanhasta komediasta, jossa kuoro astuu ulos draamallisesta toiminnasta ja rikkoo draamallisen illuusion puhuttelemalla yleisöä suoraan satiirisilla kommenteilla. Tässä mielessä kuoro on useimmiten enemmän toiminnan ulkopuolella. Kuoron nykyaikainen vastine on laulu, jota Brecht on käyttänyt paljon esityksissään sekä alleviivannut sen tärkeyttä teoriassaan (Pfister 1982, 79). Toisin kuin laulut näytelmissä yleensä, Brechtin laulut eivät ole täysin näytelmän sisäisen kommunikaatiosysteemin sisällä, vaan ne rikkovat tai ylittävät sen puhuttelemalla yleisölle suoraan. Pfisterin siteeraama Brecht on kuvaillut laulua näytelmässä näytelmäkirjailijan avustajana. Ollen näytelmäkirjailijan avustaja, laulu on ikään kuin fiktion paljastava tekijä näytelmässä ja luo kriittistä ja vieraannuttavaa kommentaaria näytelmästä. Brechtin näytelmissä laulava näyttelijä voi toimia tarinankertojana sekä suoraan yleisölle tarinaa kertovana kertojana että draaman sisäisessä tasossa toimivana hahmona. Pfisterin siteeraama Brecht on itse selventänyt tätä laulajan funktiota seuraavasti: ”The actor must not only sing, but show a man singing.” (Pfister 1982, 80) Laulun välittävä funktio ei ole riippuvainen laulun kontekstista tai esittämistavasta. Esimerkiksi *Kolmen pennin oopperassa*, yksi näytelmän lauluista, jonka esittää näytelmän hahmo, *Jenny*, toimii draaman ulkoisessa tasossa. Tämän laulun näyttelijä lähestulkoon katoaa hänen esittämänsä hahmon taakse. Laulu toimii kuitenkin draaman ulkoisessa tasossa. Tämä kyseinen laulu ei viittaa näytelmän tapahtumiin juurikaan, mutta se toimii kommentoijana siitä kuinka näytelmän viesti voidaan tulkita. Se paljastaa näytelmän keskeisen teeman: porvarillis-kapitalistisen moraalin. Siinä viitataan myös itse kirjoittajaan, joten tältä osin se myös paljastaa näytelmän selkeästi luomuksena, jota tulee esittää (Pfister 1982, 80-81).

Äiti peloton ja hänen lapsensa, joka on kirjoitettu huomattavasti myöhemmin ilmentää eepisyttä, joka tapahtuu draaman sisäisessä tasossa. Tämän näytelmän lauluissa näyttelijä voi kuitenkin näytellä roolin ulkopuolella. Tämän näytelmän eräässä laulussa *Kokki* laulaa laulua, jonka sisällöllinen ideologia on selkeästi ristiriidassa tämän hahmon kanssa. Näin ollen *Kokkia* esittävä näyttelijä näyttelee roolinsa ulkopuolella, jolloin hän toimii välittäjänä ja kommunikaatio tapahtuu suoravälitteisesti. Myös itse pääroolin, eli *Äiti Pelottoman* käytös on ristiriidassa laulun kanssa, jota hän esittää. Vaikka laulu on

enemmän sisäisen draaman tason systeemissä, se ei tarkoita sitä, ettei laulussa olisi minkäänlaisia eepisiä rakenteita, mutta ne ovat epäsuorempia ja implisiittisiä (Pfister 1982, 81). Nämä yllä olevat kommunikaatorakenteet edustavat erillisiä yksiköitä, jotka voidaan selkeästi erottaa sisäisen draaman tason dialogeista. Näiden lisäksi dialogeihin ja monologeihin on yhdistetty välittäjänä toimivia rakenteita. Tämän rakenteen ehtona on se, että hahmo kykenee ottamaan etäisyyttä dramaattisesta toiminnasta ja kommentoimaan toimintaa 'ulkopuolelta'. Eepisen laadun kriteerinä toimii puhujan tilanteen ja ajan sekä paikan abstraktion määrä. Tällöin henkilö voi toimia protagonistina, joka on draaman sisäisessä toiminnassa mukana tai siitä etäännyttynä ulkopuolisena kommentaattorina (Pfister 1982, 81-82).

Esimerkkejä näiden kahden ääripään vaihteluvälistä voidaan havaita Plautuksen komedioista. Se, että esimerkit ovat komediaa, ei ole sattumaa vaan pikemminkin todistaa komedian ja eepisen rakenteiden yhteneväisyyttä. Eräs erityisen yleinen esimerkki tämänkaltaisesta hahmosta on koominen palvelija tai parasiitti hahmo. Plautuksen komediassa *Miles Gloriosus* voidaan havaita tämän kaltainen esimerkki parasiittihahmo *Artotroguksen* käytöksestä. Eräässä vuorosanassaan *Artotrogus* mairittelee aluksi herraansa. Heti tämän perään *Artotrogus* puhuu suoraan yleisölle todelliset tunteensa herraansa kohtaan haukkuen tätä valehtelijaksi ja kerskailijaksi.

Vaikka *Artotrogus* puhuu suoraan yleisölle, tämä ei vaikuta suuressa määrin dramaattiseen illuusioon, koska *Artotrogus* ei koskaan asetu roolinsa ulkopuolelle vaan ainoastaan paljastaa todelliset tunteensa ja hänen valheellisen imartelunsa herraansa kohtaan. Plautuksen tarkoituksena ei ole antaa yleisölle selkeätä tietoisuutta itsestään teatteriyleisönä tai toiminnan näyttämistä teatteriesityksenä vaan yleisöä kohdellaan kuin tarkkailijaryhmää, jotka sattuvat todistamaan oikeata tilannetta.

Illuusio rikotaan kun näyttelijä asettuu roolinsa ulkopuolelle ja paljastaa *ex persona* toiminnan lavalla teatterina, oman itsensä näyttelijänä ja katsojat teatteriyleisönä. Tämä tapahtuu Plautuksen *Poenuluksen* todistajien puheessa. Todistajat viittaavat katsojiin ja ilmoittavat, että on ”katsojien etu, että teemme tätä näytelmää nyt. Heitä teidän kuuluu ohjeistaa, jotta he tietävät mitä tehdä kun he tekevät sitä” (Pfister 1982, 82). Tässä kohtaa yleisölle ei puhuta siten, että se tulkitseisi puheen vain toisen kaltaisena fiktiona. Tämän välittävän kommunikaatiosysteemin tarkoituksena on tehdä yleisö tietoiseksi

teatteriesityksestä esityksenä ja näin ollen 'vieraannuttaa' se. Tässä tapauksessa vieraannuttamisen tarkoituksena ei ole tuottaa kriittistä näkökulmaa kuten Brechtillä, vaan leikillistä ylitsevuotavuutta ja koomista epäjohdonmukaisuutta.

Yllä olevien esimerkkien läpikotainen analyysi vaatii myös tekniikan analyysia, jolla informaatio tai kommunikaatio tuotetaan. Tämä tekniikka ei välttämättä aina vahvista selkeää erottelua draaman sisäisen ja ulkoisen tason välillä. Tämän kaltaiset dialogiin sisällytetyt eepisen tekniikat eivät Pfisterin määritelmän mukaan ole sinällään vielä eepisiä tekniikoita, koska ne sijaitsevat sisäisessä kommunikaatiosysteemissä. Tosin tästäkin voi kehkeytyä suoravälitteinen kommunikaatiosysteemi, jos narratiiveilla ei ole ilmeistä kuulijaa draaman sisäisessä tasossa tai jos ne ovat niin heikosti tai näennäisesti motivoitu, että yleisön on pakko nähdä itsensä ensisijaisena kuulijana (Pfister 1982, 82-83).

3.5. Hahmot ja niiden eepisyys tutkimuskohteessani.

Eepisyys tutkimuskohteessani toimii sekä draaman sisäisessä tasossa, mutta myös sen ulkopuolisessa tasossa näytelmässä näytelmän sisässä tai pikemminkin näytelmässä näytelmän ulkopuolella. Tämä ulkopuolisuus ei ole kuitenkaan draaman ulkopuolisuutta sinällään eli siinä ei puhutella yleisöä suoraan. Vaan tämä ulkopuolella oleva näytelmä näytelmän sisässä, jossa hahmot harjoittelevat esitettävää näytelmää, on enemmänkin toinen fiktion taso. Maahanmuuttajat harjoittelevat näytelmää, joka tulee olemaan näytelmän varsinainen juoni. Tässä tekniikassa ilmenee eepisyyttä siinä mielessä, että sillä on anti-illusionistinen vaikutus. Useissa kohdissa näytelmää tuodaan esille varsinaisen juonen kulkua ja tekniikoita, joilla tätä näytelmää esitetään.

TAHER kommentoi esitettävää näytelmää PHILIPPALLE:

”This play is like Four Romeo and Juliets, but what does it matter.”

(Bean 2009, 69)

TAHER siis puhuu suoraan PHILIPPALLE eikä yleisölle, joten tämä ei ole sinällään eepistä, jos eepinen määritellään suoraan yleisölle puhuttelemisena. Tämä on kuitenkin eepisen tekniikka siinä mielessä, että sillä on anti-illusionistinen vaikutus ja yleisö tehdään tietoisemmaksi esitettävästä näytelmästä. Voisi sanoa, että tässä kohtaa näytelmässä saavutetaan jopa brechtiläinen kriittinen tiedostavuus näytelmää kohtaan, mutta toisaalta tämä aiheuttaa myös koomisen ristiriitaisuuden ja inkongruenssin tunnun. Erityisesti kriittistä tiedostavuutta lisää se kun PHILIPPA kommentoi vielä TAHERILLE:

”We discussed this during the research. The truest measure of racial and cultural integration is the rate of inter-marriage and you yourself-”

(Bean 2009, 69)

Tässä kohtaa koomisuus ja brechtiläinen kriittinen tiedostavuus ovat siis kietoutuneet yhteen. Kriittiseen tiedostavuuteen liittyen tämä kohta saa erityisen konnotaation marxilaisuuteen kun TAHER vielä jatkaa kommentointiaan:

”Only love can free humanity of the shackles of history ---”

(Bean 2009, 69)

Tähän kohtaan palaan vielä myöhemmin marxilaisuutta käsittelevässä kappaleessa. Marxilaisuuteen viittaaminen siis täydentää tämän kohdan eepistä tendenssiä, sillä se aiheuttaa kriittistä tiedostavuutta informaatiota kohtaan.

Yleisöä ei kuitenkaan puhutella suoraan, joten tämä ei ole puhtaasti eepinen tekniikka. Yleisö voidaan toisaalta nähdä myös ensisijaisena kuulijana, koska TAHER puhuu esitettävästä näytelmästä, joka on oikeastaan varsinainen näytelmä. Tässä kohtaa tullaan kuitenkin eepisyyden määritelmällisyyden ongelmiin, sillä toisaalta yleisö voidaan nähdä myös toissijaisena kuulijana, koska TAHER puhuu nimenomaan PHILIPPALLE. Joka tapauksessa on selvää, että tämä nimenomainen kohta ilmentää eepisyyttä siinä mielessä, että sillä on anti-illusionistinen tai vieraannuttava vaikutus.

Draaman sisäisessä tasossa toimivia eepisen tekniikoita ovat myös laulut, jollaisia

tutkimuskohteessani on useita. Näytelmän prologissa on koko aiheeseen alustava laulu, joka on nimeltään, *A True Born Londoner*. Tässä laulussa kerrotaan tiivistetysti koko Englannin maahan muuton historia ennen 1500-lukua alkaen roomalaisista jatkuen saksilaisiin ja tanskalaisiin päättyen walesilaisiin (Bean 2009, 14-15). Tämä laulu on eittämättä eepiseksi luokiteltava laulu, sillä se osoitetaan selkeästi yleisölle ja siinä viitataan itse esitettävään näytelmään. Eräs lauluista, joka tarkalleen ottaen on rap-laulu, kertoo Bangladeshilaisen rikollisjengin, Brick Lane Massiven toiminnasta ja heidän yhteyksistä huumeisiin (Bean 2009, 98-99). Tässä kohtaa ei ole erikseen eritelty laulun kuulijaa eikä oikeastaan laulun esittäjääkään. Laulua esittää Brick Lane Massive, joka on Itä-Lontoon bangladeshilainen rikollisjengi (The Independent 2014, www-lähde). Laulu ei ole kiinteästi draaman sisäisessä toiminnassa, mutta sen aikana esiintyjä/esiiintyjät hyökkäävät yksinäisen skinheadin kimppuun. Tässä mielessä laulu on osa draaman sisäistä toimintaa. Seuraavaksi laulun esittäjä(t) luettelevat paikan nimiä, jotka liittyvät enemmänkin draaman ulkoiseen tasoon. Näitä paikan nimiä ei olla esitelty missään vaiheessa näytelmää. Tämä on myös eeppisen tekniikkaa siinä mielessä, että siinä tuodaan esille panoraamisesti koko todellisuus. Todellisuuden esittämistä tämä on siinä mielessä, että Brick Lane Massive on oikea rikollisjengi. Tällä laululla ei ole ilmeistä kuulijaa draaman sisäisessä tasossa, joten se on selkeästi osoitettu suoraan yleisölle, joten tältäkin osin laulu ilmentää eeppisen kommunikaation tekniikkaa.

Lauluilla paitsi kerrotaan tämän hetkisestä poliittisesta tilanteesta, niillä myös kerrotaan tarinaa ja osoitetaan ajan kulumista.

Laulut voivat siis olla näytelmän myös sisäisen draaman tason ajan ja paikan ulkopuolella kuten laulu nimeltään, *Babi He Write Me Come!*, osoittaa. Tässä laulussa MUSHIN vaimo ANJUM, aloittaa laulun sen nimellä. Laulun aikana musliminaiset muuttavat Lontooseen. Laulussa kerrotaan myös naisten huonosta englanninkielen taidosta. Tämänkaltaiset laulut toistuvat tutkimuskohteessani jokaisessa näytöksessä. Niillä on selkeästi samankaltainen tavoite: osoittaa ajan kulku ja se kuinka maahanmuuttajat integroituvat ja muuttavat Lontooseen.

Toinen laulu, joka toimii selkeästi draaman sisäisessä tasossa, mutta ei ole suoranaisesti eeppisen tekniikka, on laulu, jossa MUSHIN tytär LABIBA räppää. LABIBA räppää suoraan hänen siskolleen, joten tässä kohtaa laulu ei ole osoitettu suoraan yleisölle.

Kuitenkin laululla on pituutta sen verran, ettei voida olettaa sen olevan täysin draaman sisäisen ajan sisällä. Siinä on selkeästi sanoma, joka poikkeaa draaman sisäisestä toiminnasta, joten voitaisiin ajatella, että siinä on myös eepinen tendenssi. LABIBA myös viittaa laulussaan todellisuuteen ja esimerkiksi sheikki Osamaan (Bean 2009, 111). Sisällön puolesta tämä laulu on siis eepinen, koska se kertoo tarinaa, joka ei ole suoranaisesti draaman sisäisessä tasossa kiinni.

3.6. Ei-verbaaliset eepisen tekniikat

Pfister ottaa esille myös ei-verbaaliset eepiset tendenssit näytelmissä. Komediasa voidaan havaita näyttelemisen tyyli, jossa näyttelijä ottaa etäisyyttä rooliinsa. Voitaisiin sanoa, että tällaisessa tekniikassa näyttelijä pikemminkin 'demonstroii' rooliaan kuin esittää sitä ollen itse roolinsa. Tämän ei-identifioivan tekniikan tarkoitus on toinen kuin Brechtin, mutta käytännössä se ennakoii brechtiläistä näyttelemistyyliä. Sillä on anti-illusionistinen vaikutus ja se paljastaa teatteriesityksen esityksenä (Pfister 1982, 83-84). Tämä tekniikka ei ole suoranaisesti näytelmäkirjailijan hallussa. Useimmiten voidaan olettaa, että ohjaaja tekee valinnan siitä millä tavalla näyttelijät esiintyvät. Koska valintani on tehdä tekstianalyysi, en siis suoranaisesti ota kantaa siihen millä tavalla mahdollisesti näyttelijät näyttelisivät tutkimuskohteessani. Joka tapauksessa itse tekstissä on paljon tämänkaltaisen tekniikan mahdollistavia tekijöitä. Roolien tuplaukset ja se, että näytelmässä on kaksi fiktion tasoa mahdollistavat esittämisen niin, että näyttelijä näyttelee ikään kuin roolinsa ulkopuolella. Eräs konkreettinen esimerkki näytelmän potentiaalisesta yllä mainitun koomisen näyttelemistyylin tekniikasta on se kun näytelmän ensimmäisen näytöksen lopussa ja toisen näytöksen alussa DANNY roikkuu yhä hirressä. Lavalle saapuu MARY HOULIHAN, jota näyttelee sama näyttelijä kuin ensimmäisen näytöksen naispääosaa, CAMILLEA. Tällä tavoin illuusio rikkoutuu ja sama näyttelijä on ikään kuin demonstroimassa tiettyä roolia. Sekin, että DANNY on yhä lavalla paljastaa teatterin illuusion ja MARYN seuraavat repliikit ovat myös tendenssiltään anti-illusionistisia, mutta osoittavat myös koomisuutta. HUGO kysyy MARYLTA: ”Excuse me miss. Are you Irish?” johon MARY vastaa; ”I am so. Is this London?” (Bean 2009, 32) Repliikit vaikuttavat hyvinkin epärealistisilta ja tarkoituksella

alleviivaavat suoraviivaista kerrontatyyliä, jossa ei pyritä esittämään illuusiota todellisuudesta. Voisi myös sanoa, että tämän kaltaiset repliikit mahdollistavat näyttelemistyylin, jossa roolia ikään kuin demonstroidaan kuten komediassa. Kaikille eepisen teatterin kommunikaatiotekniikoille, jotka Pfister on tuonut esille, on yhteistä se, että ne väheksyvät draaman konseptia, jossa säilytetään absoluuttinen autonomia suhteessa kirjailijaan ja yleisöön. Niiden näennäinen erilaisuus johtuu siitä, että ne voivat ilmetä mitä erilaisimmissa dramaattisen tekstin tasoissa ja kerrostumissa (Pfister 1982, 84).

3.7. Brechtiläisestä teatterista ja sen eepisyydestä sekä näiden suhteesta tutkimuskohteeseeni.

Tässä alaluvussa käsittelen Brechtin näkemyksiä eepisestä teatterista ja sen yhteyksiä *England People Very Niceen*. Käsittelen Brechtin näkemyksiä ennen kaikkea teatterin sisällön kannalta ja jätän vähemmälle huomiolle hänen näyttämö- ja näyttelijäteknikkaansa koskevat huomionsa. Mitä tulee teatterin sisältöön, otan huomioon erityisesti Brechtin ajatukset teatterin yhteiskunnallisesta merkityksestä. Käsittelen myös tekniikkaa siinä suhteessa kuin se vaikuttaa sisältöön. Brecht käyttää myös nimitystä dialektinen teatteri, joka ei korvaa missään nimessä eepistä teatteria, mutta on sen jatkumo. Käsittelen tässä kappaleessa sekä brechtiläistä eepistä että dialektista teatteria ja niiden yhteyksiä marxilaisuuteen. Näitä kolmea käsitettä tarkasteltaessa pyrin arvioimaan niiden yhteyksiä *England People Very Nice*- näytelmään, jolloin saan paremman käsityksen kaikista mahdollisista näytelmän tulkintavariaatioista tai sen tuottamista viesteistä. Aion rajata brechtiläisen teatterin piirteitä ja käsittelen niitä tässä yhteydessä ennen kaikkea kirjallisesta näkökulmasta, joskin näyttelemisen tekniikka on aihe, jota tullaan myös sivuamaan. Myös lavastukseen liittyvät Brechtin huomiot tulevat käsitellyksi sikäli kuin ne liittyvät kirjallisuuteen. Brecht on selkeästi 1900-luvun merkittävin eepisen teatterin kehittäjä. Pfister mainitsee Brechtin ansioksi sen, että hän puolusti eepisen teatterin tendenssejä vallalla ollutta normatiivista geneeristä purismia vastaan (Pfister 1982, 71).

Edellä olemme havainneet, että *England People Very Nice* on selkeästi näytelmä, jossa on eppisiä piirteitä. Osa näistä piirteistä on koomisia ja niiden funktio on toisenlainen. Koominen ja eppinen liittyvät kuitenkin vahvasti toisiinsa ja nämä kaksi käsitettä eivät sulje toisiaan pois. Jokin piirre teatterissa voi olla sekä koominen että eppinen tai jompikumpi riippuen näkökulmasta. Käsitellessä tämän näytelmän yhteyksiä brechtiläiseen eppisyyteen katson, että mitä koomisia piirteitä sitten voidaankin havaita tutkimuskohteestani, luen ne ennen kaikkea eppisiksi piirteiksi, mikäli ne vain täyttävät eppisyyden kriteerit. Toisaalta käsittelen myös komiikkaa siinä suhteessa kuin se vaikuttaa eppiseksi luokiteltavan näytelmän osion eppisyyteen.

Brechtin näkemykset teatterista saavat alkunsa kysymyksestä siitä; ”onko meidän aikamme maailma ilmaistavissa teatterin keinoin?” Brechtin näkemyksen mukaan ”tämän päivän maailmaa voidaan kuvata teatterissa vain jos osoitetaan sen olevan muutettavissa” Brecht väittää, että ”aika on ohi, jolloin maailma voitiin esittää teatterissa vain elämyksenä. Kytäkseen vaikuttamaan elämyksenä ”kuvauksen on oltava oikea” (Brecht 1965, 7).

Eppinen teatteri on siis Brechtille ennen kaikkea pyrkimystä tekemään kuvaus maailmasta totuudellisena tai oikeana. Tämä mahdollisuus kuvata maailmaa on Brechtille yhteiskunnallinen eli poliittinen kysymys (Brecht 1965, 8). Brecht, ajattelee, että meidän aikamme maailma on nimenomaan ilmaistavissa teatterin keinoin vain kun sen osoitetaan olevan muutettavissa (Brecht 1965, 7). Tämä muutos on ennen kaikkea yhteiskunnallinen muutos, joka on useissa suhteissa marxilainen tai vasemmistolainen. Brecht huomauttaa myös, että teatteri on eppistä teatteria vain, jos sillä on nimenomaan käytännöllinen yhteiskunnallinen tehtävä (Brecht 1965, 73). Eppinen teatteri oli Brechtille siis ennen kaikkea poliittista teatteria.

Nykymaailma on toisenlainen kuin Brechtin aikainen maailma. Elämme kenties postmodernissa yhteiskunnassa sen sijaan, että eläisimme enää modernissa yhteiskunnassa. Brechtille eppinen teatteri oli nimenomaan modernia teatteria, joka pyrki jäljittelemään nykyaikaista maailmaa. Maailmaa, jossa ihminen ei ollut enää uhri. Tekniset edistysaskeleet Brechtin aikana tekivät sen, että ihmisen katsottiin kyenneen kesyttämään luonto. Brecht käyttää tästä ihmisen edistyksestä vertauskuvana Tokion maanjäristyksessä säilyneen pilvenpiirtäjän mainoskuvaa, jossa yksi ainoa pilvenpiirtäjä

on säilynyt. Alla on teksti; ”teräs kesti” (Brecht 1965, 8). Tämä symboloi Brechtin mukaan ihmisen voittoa luonnosta ja hänen kykyä hallita luontoa. Postmodernin yhteiskunnan piirteet ovat modernin vastakohtia siinä suhteessa, että ihminen ei ole tässä ajatussuuntauksessa enää kaikkea hallitseva olento. Usko kehitykseen on ainakin jossain suhteessa kadonnut postmodernismin myötä, kuten ranskalainen filosofi Jean Francois-Lyotard on esittänyt (Lyotard, 1984 xxiv).

Maaailman ei välttämättä uskota enää olevan muutettavissa samassa suhteessa kuin se oli vielä muutettavissa Brechtin aikaan. Brechtille muutokseen pyrkiminen oli kuitenkin teatterin lähtökohta. Eepinen teatteri oli kuitenkin jossain suhteessa postmodernin tai draaman jälkeisen teatterin kantaisä tai edeltäjä. Hans-Thies Lehmann käyttää draaman jälkeisestä teatterista myös nimitystä *jälki- brechtiläinen* teatteri. On siis ilmeistä, että nämä kaksi teatterin lajia ovat sukua toisilleen (Lehmann 2009, 73). Draaman jälkeinen teatteri muistuttaa myös dokumenttiteatteria, joka polveutuu myös osittain eepisestä teatterista. Näissä teatterilajeissa pyritään esittämään myös teatterin fiktiivisen maailman ulkopuolella sijaitsevaa todellisuutta. En kuitenkaan käsittele tässä tutkielmassa sen tarkemmin draaman jälkeisen teatterin yhteyksiä eepiseen teatteriin tai *England People Very Nice*- näytelmään.

Vaikka Brechtillä on pyrkimys esittää maailmasta kuva totuudellisena tai oikeana se ei tarkoita kuitenkaan sitä, että hän pyrki teatterissa realismiin. Brecht ei pyri myöskään välttämään sitä, että katsoja saisi esityksiä katsoessaan elämyksellisiä tai kulinaarisia nautintoja. Brecht huomauttaa hänen teoksestaan, *Mahagonnyn oopperasta*, että se on ooppera, sillä sen perusasenne on kulinaarinen. Tämä tarkoittaa sitä, että se lähestyy kohdettaan nautintoa silmällä pitäen. *Mahagonny*- ooppera toteuttaa tietoisesti sen mikä oopperassa on taiteenlajina järjetöntä. Oopperassa pyritään esittämään todellisuutta, mutta mitätöidään se kuitenkin musiikilla. Periaatteessa esimerkiksi kuoleva mies, joka laulaa on järjettömyys, siis mahdottomuus. Tämä järjettömyys on kuitenkin Brechtin mukaan oopperalle ominaista. Sen on tarkoitus tuottaa nautintoa. Brechtin mukaan oopperassa ”nautinnon määrä on suoraan verrannollinen epätodellisuuden asteeseen” (Brecht 1965, 14).

Brechtin pyrkimyksenä ei siis ole suinkaan välttää nautintoa, mutta hänen tavoitteensa näytelmissään oli myös saavuttaa katsojalle viileä suhtautuminen teatteriesitykseen,

jolloin hän pystyy kriittisesti arvioimaan esityksen tuottamia viestejä. Kyseessä on Brechtin mukaan uusi tyyli, joka ei enää pohjautu pelkkään elämyksen saavuttamiseen. Tämä tyyli on Brechtin mukaan eepinen tyyli (Brecht 1965, 24). Brechtillä on lukuisia keinoja tämän tyylin saavuttamiseksi. Yksi näistä keinoista oli teatterin kirjallistaminen. Kirjallistaminen on Brechtin mukaan hahmon ja muodon yhdistämistä (Brecht 1965, 25). Käytännössä kirjallistaminen tapahtuu esimerkiksi Manfred Pfisterin kuvaileman draaman sisäisessä toiminnassa olevien hahmojen kautta sekä otsikoiden ja tauluheijasteiden käytön kautta. Eepinen tyyli liittyy myös ennen kaikkea siihen, millainen viesti katsojalle muodostuu näytelmästä.

”Tapa alistaa kaikki yhden perusajatuksen palvelukseen, halu kiihdyttää katsoja yksiviivaiseen liikkeeseen, jossa hän ei voi nähdä oikealle tai vasemmalle, ei yläpuolelleen eikä alaspäin, on uudemman näytelmäkirjallisuuden kannalta hylättävä.”

(Brecht 1965, 25)

Tämän tyylin ansiosta katsoja omaksuu asenteen, joka on samankaltainen kuin hänen tupakoidessaan viileästi. Tupakoiva katsoja keskittää huomionsa enemmänkin itseensä ja häntä on vaikeampi imaista mukaan toimintaan (Brecht 1965, 25). Katsoja siis keskittyy näytelmään eri tavalla kuin teatterissa siihen asti on totuttu. Hän ei ajaudu enää suggestioon, jossa on yksi varma tulkinta näytelmän viestistä. Katsojan yksiviivaisen suhtautumisen välttäminen esitykseen on selkeästi esillä myös *England People Very Nice*-näytelmässä. Tätä yhteyttä tulen tarkastelemaan vielä tuonnempana.

Brecht on selventänyt myös eepisen tyylin tarkoitusperiä erityisellä taulukolla hänen *Mahagonny-Oopperaan* liittyvissä muistiinpanoissa. Tässä taulukossa käsitellään draamallisen ja eepisen teatterin erottavia piirteitä. Käsitelen tätä taulukkoa siinä määrin kuin se liittyy poliittisuuteen tai näytelmän sisältöön. Tätä taulukkoa käsiteltäessä on huomioitava se, etteivät eri piirteet ole missään nimessä absoluuttisia vastakohtia. Jotkin piirteet voivat olla molemmissa teatterimuodoissa. Ehkä merkittävin taulukon perinteisestä draamasta erottava piirre on se, että se on kertova (Brecht 1965, 16). Tämä on siis määritelmällisesti eepistä ja sitä olen käsitellyt jo yllä olevassa luvussa.

Olellainen osa tämän taulukon eepisen teatterin piirteistä, joita en ole käsitellyt edellä olevissa luvuissa, on teatteriesityksen suhtautuminen ihmiseen ja sen vaikutukseen. Brechtin mukaan eepinen teatteri tekee katsojasta tarkkailijan, mutta herättää hänen aktiviteettinsa ja pakottaa hänet päätöksiin. Elämyksen sijaan esitys tarjoaa maailmankuvan ja hän joutuu tapahtuman eteen sen sijaan, että hän joutuisi tapahtuman sisään. Katsoja on näytelmän vastapäätä ja hän tutkii tapahtumia. Ihminen on tutkimuksen kohde ja ihminen on muuttuva ja muutettavissa. Ihminen nähdään kehitystapahtumana, jossa yhteiskunnallinen todellisuus määrää ajattelun. Nämä ovat siis Brechtin eepisen teatterin piirteitä sen suhteessa ihmiseen ja katsojaan (Brecht 1965, 16-17). *England People Very Nice* eroaa olennaisesti viimeisestä piirteestä. Väitän, että ihmistä ei nähdä ainakaan yhtä selkeästi kehitystapahtumana kuin Brechtin teatterissa tai ihminen ei ole muuttuva ja muutettavissa aivan niin selkeästi. Näytelmän syklinen rakenne tuo esiin viestin siitä, että kaikki on kuin jatkuvaa muuttumatonta sykliä, jossa ihminen ja hänen suhtautumisensa tiettyihin asioihin ei muutu. Tähän palaan vielä historiallisuutta ja marxilaisuutta käsittelevässä ala-luvussa.

Mitä tarkalleen tarkoittaa se, että katsojasta tehdään tarkkailija? Brechtille tämä tarkoitti ennen kaikkea sitä, että katsoja omaksuu rauhallisen asenteen. Tämä tapahtuu näyttelijän tekniikan sekä esimerkiksi taulujen ja musiikin käytön kautta. Yllä olen tuonut esille katsojan suhtautumistavan, jota Brecht on verrannut tupakoivaan henkilöön. Kyseessä on siis erityislaatuinen suhtautumistapa, joka on Brechtin teatterin tavoitteena. Perinteinen dramaattinen teatteri puolestaan kietoo katsojan näyttämötapahtumiin mukaan.

3.8. Brechtiläinen eepisyys tutkimuskohteessani suhteessa katsojaan ja yleisöön.

England People Very Nice ilmentää selkeästi brechtiläistä eepisyyttä sen suhteessa yleisöön ja katsojaan. Epilogissa ja prologissa viitataan useasti varsinaiseen näytelmään sekä katkaistaan näytelmän toiminta. Tästä on näytelmässä lukuisia esimerkkejä.

Prologissa TAHER kysyy PHILIPPALTA, että kuinka näytelmässä voi tapahtua kaksi historiallisesti eri aikakausiin sijoittuvaa tapahtumaa saman iltapäivän aikana.

”TAHER: I research Irish Famine on wikipedia. Irish Famine 1840! The Gordon riots 1780. In this play the two things happen in the same afternoon. Sixty years Wrong!”

Tähän PHILIPPA vastaa:

”Shakespeare had a clock in *Julius Caesar*. One thousand years wrong! Now, we might have an audience today, my husband, if you hear laughing, or crying, he cries easily, it's him”.

(Bean 2009, 13)

Tässä kohtaa katsoja joutuu tapahtuman eteen eikä ole tapahtuman sisällä.

Samankaltainen näytelmään näytelmän sisällä viittaaminen tapahtuu useissa kohdin näytelmää, jolloin katsoja omaksuu kriittillisen asenteen. Tämä ei ole välttämättä puhtaasti eepinen eli yleisölle suoraan puhuva tai kommunikoiva tekniikka. Tämä voidaan kuitenkin luokitella eepiseksi siinä mielessä, että sillä on anti-illusionistinen vaikutus, kuten yllä olevassa luvussa on jo havaittu.

Toisaalta tämä kyseinen kohta aiheuttaa myös humoristisen vaikutelman, jolloin koko näytelmän sisältö asetetaan vähemmän vakavasti otettavaan valoon.

Luoko tämänkaltainen näytelmään viittaaminen kriittisen asenteen katsojassa, joka on Brechtille tärkeä? Ainakin se kyseenalaistaa näytelmän suhteen todellisuuteen. Katsojalle annetaan selvä kehoitus kyseenalaistaa näytelmän totuudellisuus ja historiallinen uskottavuus. Tämä ei ole suoranaisesti sen kaltainen näytelmän tavoite, jota Brecht tavoitteli näytelmissään. Eli suoraviivaisen viestin hylkäämisen. Jos tämä ei varsinaisesti ole suoraviivaisen tai yksioikoisen viestin hylkäämistä, niin se on koko viestin kyseenalaistusta ainakin humoristisessa ja ironisessa mielessä. Prologi saa jatkoa epilogissa, jossa IQBAL pitää puheen; hän aloittaa:

”Many of us were sceptical about a play showing how England *welcomed* immigrants, mainly because we are here imprisoned.”

Some laughter.

--

IQBAL ottaa partansa pois:

”IQBAL: I left yemen to seek asylum in England. I am not here to turn England into Yemen. If England ever does become Yemen, I will have to seek refuge in another country. Philippa, we wanted to buy you a present but the most expensive thin in the shop is a Snickers bar. Here it is, not just a chocolate bar but a metaphor for much love, and gratitude. ”

He gives the Snickers Bar to PHILIPPA who is nearly in tears.

PHILIPPA: Thank you. Thank you. Oh God, I'm overcome, really. Thank you.

She starts to cry. --

(Bean 2009, 123)

Monet suhtautuivat skeptisesti näytelmään, kertoo IQBAL, ikään kuin viitaten leikkisästi brechtiläiseen ajatukseen skeptisyydestä. Tämän puheen vakavuusaste on kyseenalaistettu. Ensimmäisen IQBALIN kommentin jälkeen kuuluu naurua. Eli kyseessä on selvästi humoristinen repliikki. Tässä yhteydessä repliikki muistuttaa enemmänkin Plautuksen komediaa, jota olen yllä käsitellyt. Tämän kohdan huumoria käsittelen vielä myöhemmässä kappaleessa.

Eeppinen vaikutelma tulee sen toisesta fiktiivisestä tasosta, jossa viitataan varsinaiseen fiktiiviseen tasoon, jopa niin, että fiktiivinen taso on ilmiselvästi fiktiota. Näytelmästä siis puhutaan näytelmänä eikä toisena maailmana tai tapahtumana kuten unena tai muuna sellaisena. Tämä kohta tuntuu vetävän maton katsojan jalkojen alta ja luovan kriittisen, mutta jollain tapaa myös väheksyvän asenteen itse näytelmää kohtaan. Annetaanko tässä siis mahdollisuus kriittisyyteen vai onko tämä erityyppistä kuin brechtiläinen kriittisyys, eli ainoastaan itseironiaa? Brechtin mukaan kuoro ohjaa katsojan asennetta tiettyyn suuntaan.

Jotta katsojan 'vajoaminen' ja 'vapaat mielenjohtuma' voitaisiin estää, katsomoon voidaan sijoittaa pieniä kuoroja, jotka osoittavat hänelle oikean asenteen, vaativat häntä muodostamaan oman mielipiteensä, muistelemaan omia kokemuksiaan ja tarkkailemaan näyttämötapahtumia.

(Brecht 1965, 38)

Jos ajatellaan, että näytelmän toinen fiktiivinen taso vastaisi tässä yhteydessä kuoroa kuten Brechtillä, on sen vaikutus varsin erilainen. Nämä yllä olevat osiot, jossa esitettävästä näytelmästä puhutaan, ovat enemmänkin itseironiaa ja siinä mielessä tämän kaltainen kerronnallisuus linkittää näytelmän draaman jälkeiseen teatteriin. Kuten yllä olen todennut, tämä tutkielma ei käsittele tarkemmin draaman jälkeistä teatteria, joten en pureudu tähän kysymykseen syvemmin. Paitsi että kyseessä on siis komediallinen efekti, jossa vieraannuttamisella on eri tarkoitus kuin Brechtillä, yllä olevalla tekniikalla tuotetaan anti-illusionistinen vaikutelma, mutta myös ironian tuntua. Se linkittyy enemmän komedialliseen eppisyyteen kuin brechtiläiseen eppisyyteen.

Tämä kohta ei suhtaudu yleisöön kuitenkaan samalla tavoin kuin Plautuksen komedia, josta Pfister on ottanut esimerkin eppisen tekniikasta. Plautuksen komediassa yleisöä puhutellaan suoraan ja sitä pidetään informaation kohteena. *England People Very Nice* ja tämä nimenomainen kohta sitä vastoin ei puhuttele yleisöä suoraan vaan ainoastaan rikkoo illuusion ja suhtautuu ironisesti sekä vähättelevästi esittämäänsä näytelmään. Ironian tuntu tulee siitä, että IQBALILLA on tekoparta yllään. PHILIPPAN käytös tuntuu myös alleviivaavan näytelmän viestin ironisuutta. Kuinka joku voi liikuttua Snickers-patukasta niin suunnattomasti? Tämähän on periaatteessa järjetöntä ja luo koomista ristiriitaisuutta, jonka Pfister havaitsi myös eppisen tekniikan vaikutuksiksi. Toisaalta IQBALIN toinen puhe on huomattavasti vakavampi. Tällöin hän on kuin omana itsenään ilman partaa. Tämän toisen puheen vakavuusaste kuitenkin mitätöidään IQBALIN antamalla Snickers-patukalla, joka on olevinaan äärimmäinen rakkauden ja kiitollisuuden osoitus. Näytelmä siis saavuttaa tässä kohtaa vakavan asteen tai aidosti liikuttavan tason, sillä se puhuu vakavasta aiheesta kuin se olisi totta, mutta vakavuus ei kasva kuitenkaan suuriin mittoihin Snickers-patukan ja PHILIPPAN käytöksen myötä. Brechtiläinen ominaisuus tämänkaltaisessa näytelmään näytelmän sisällä viittaamisessa on sen suhde illuusion. Illuusiota pyritään rikkomaan ja kirjailija vaikuttaakin viestivän yleisölle; epäilkää tätä, tämä ei välttämättä ole totta.

3.9. Brechtiläinen eepisyys tutkimuskohteessani suhteessa todellisuuteen.

Huolimatta kirjailijan selkeästä fiktion painotuksesta, viittaukset todellisuuteen ja korrespondenssisuhde totuuteen on tutkimuskohteessani vahva. Jokaisessa näytöksessä toistuu tapahtuma, joka on historiallinen. Esimerkiksi ensimmäisessä näytöksessä kerrotaan ranskalaisten hugenottien saapumisesta maahan. Heidän maahanmuuton taustalla on protestanttien vaino Ranskassa, joka on todellinen tapahtuma. Toisessa näytöksessä puolestaan kerrotaan Irlannissa tapahtuneesta perunarutosta. Kolmannessa näytöksessä tapahtuu toisen maailmansodan pommitukset ja neljännessä kaksoistorneihin kohdistuva terroristi-isku.

Mitä tulee siis todellisuuteen, tämän näytelmän suhtautuminen siihen, on kaksinainen ja melkein pä kiero. Yllä oleva esimerkki, joka myös kyseenalaistaa näytelmän suhteen todellisuuteen tuntuu viestivän, että jopa historialliset tapahtumat ovat mahdollisesti pielessä koko näytelmässä. Kaiken kaikkiaan ei voida kuitenkaan ajatella, että kyseessä olisi mikään fantasia näytelmä, jossa ei millään tasolla kuvata todellista maailmaa. Näytelmässä kuvataan todellista maailmaa, mutta siinä ei kuitenkaan pyritä realismiin. Toden kuvaaminen tapahtuu muilla keinoin. Kaikki absurdit ja järjettömätkin tapahtumat ovat mahdollisia: näytelmässä synnytetään muun muassa yksisilmäisiä vauvoja ja ihmiset rakastuvat toisiinsa silmänräpäyksessä. Näytelmässä on siis huomattava määrä mahdottomuuksia eli järjettömyyksiä. Tätä järjettömyyttä on tuotu esiin myös näytelmän toisessa fiktiivisessä tasossa kuten yllä oleva TAHERIN repliikki osoittaa. Toinen selkeä näytelmän epärealistisuutta alleviivaava repliikki on neljännen näytöksen prologissa, jossa TATYANA sekä SANYA kommentoivat näytelmän sisältöä PHILIPPALLE:

”TATYANA: We have been talking about Deborah.

PHILIPPA: Yes. What?

SANYA: She is sixteen years years old in the Blitz, yes?

TATYANA: And she gives birth to twins just after 9/11. She is nearly eighty.

PHILIPPA: And the problem is?

SANYA: Physiological!

PHILIPPA: Our characters are children and their playground is time. One advantage of theatre, over say telecomms, is that one is not bound by reality. - - ”

(Bean 2009, 71)

Tämä näytelmän epärealistisuus, absurdus sekä järjettömyys vaikuttaa alleviivaavan brechtiläistä näkemystä oopperasta. On kuin kirjailija haluaisi sanoa, että näytelmässä nimenomaan pyritään epärealistisuuteen. Ehkä tämä on sen suurin nautintokin, joka oli Brechtin mukaan suoraan verrannollinen epätodellisuuden asteeseen. *England People Very Nice* vaikuttaa tässä yhteydessä ikään kuin leikittelevän brechtiläisen teatterikäsityksen kanssa.

3.10. Tutkimuskohteeni suhde yleisöön ja Brechtiläiseen yleisö tiedostavuuteen

Jos tämän kaltaisella tekniikalla on anti-illusionistinen vaikutelma katsojalle, on siinä myös selvästi koko näytelmän viestiä väheksyvä vaikutelma. Yllä oleva esimerkki vaikuttaa olevan aristoteelista komediallisuutta, jossa nauretaan 'jollekin vialle'. Tässä tapauksessa tämä vika on kokonaisen näytelmän oletettu heikkous. Toisaalta tässä estetään katsojan myötäläytyminen, kuten Brecht on kuvannut näytelmiensä tavoitteen. Brechtille myötäläytymisen estämisen tavoitteena on katsojan asenteen muokkaaminen. Katsoja ennemminkin ”vedetään osalliseksi teatteritapahtumaan” ja katsoja ”teatralisoidaan”. ”Hänen kanssaan” tapahtuu enemmän kuin ”hänen sisällään”. Tässä vaatimuksena on, että katsojasta tulee kuluttajana tietoisempi. Hän ei enää tule vain katsomaan esitystä ja ”ymmärtämään” sitä ”kuluttamisen” merkityksessä. ”Teatteri ei ole enää tavaraa, jota kuka tahansa pystyy käyttämään yleisesti aistiensa välityksellä.” Katsojia vaaditaan asennoitumaan teatteriin arvioivasti ja tätä myöten heille muodostuu nähdystä teatterikappaleesta tietty *poliittinen* asenne (Brecht 1991, 98). Ylipäätään katsojilta vaaditaan enemmän brechtiläisessä dialektisessa teatterinäkemyksessä ja heidän odotetaan olevan asiantuntijoita. Brecht halusi, että teatteriyleisöllä olisi aktiivinen ja kriittinen asennoituminen sitä kohtaan mitä näyttämöllä tapahtuu. Brecht nimitti yleisön suhtautumista ”katsomisen taiteeksi” (Långbacka 1991, 15). Viittaus yleisöön ja sitä kautta epäsuorasti myös Brehtiin tuodaan esiin tutkimuskohteessani sen prologissa ennen varsinaisen näytelmän alkua. PHILIPPA

kertoo, että hänen miehensä, joka voi itkeä ja nauraa, saattaa olla tulossa katsomaan esitystä. PHILIPPA sanoo vielä, että hänen miehensä itkee herkästi. Siitä eteenpäin näytelmässä on seuraavat vuorosanat:

TATYANA: Maybe he will snore all the way through.

TAHER: Does he understand theatre?

PHILIPPALTA: No he works for Vodafone.

(Bean 2009, 13)

Voisi ajatella tämä näytelmän osuus osoittaa armeliaampaa tai realistisempaa suhtautumistapaa yleisöä kohtaan kuin Brechtin teoreettisissa kirjoituksissa. Mahdollisuus yleisön asiantuntijuudesta, jota Brecht tavoitteli, vaikuttaa olevan kyseenalaistettu. Tietenkään Bean ei suoranaisesti väitä, että yleisö olisi juuri sellaista kuin yllä olevassa esimerkissä, mutta mahdollisuus yleisön tietämättömyydestä tai välinpitämättömyydestä esitystä kohtaan tuodaan esille. Yllä oleva esimerkki osoittaa myös näytelmän osana itse teatteri-instituutiota sekä yhteisöllisenä rituaalisena vuorovaikutustapahtumana. PHILIPPAN mies on tulossa katsomaan esitystä ainoastaan sen vuoksi, että hänen vaimonsa on ohjannut esityksen. Hän ei välttämättä olisi tullut teatteriin jos hänen vaimonsa ei olisi sitä ohjannut.

Tämä kyseinen kohta leikittelee myös Brechttiläisen teatterinäkemyksen kanssa siinä suhteessa, että se tuo esille katsojan suhtautumisen esitykseen myös tunne-elämän tasolla. Yleisön viileä suhtautuminen, jota Brecht tavoitteli, asetetaan vahvaan kontrastiin PHILIPPAN kommentin kautta. PHILIPPA kommentoi, että hänen miehensä saattaa itkeä tai nauraa jolloin hän saavuttaa vahvan tunne-elämyksen.

Kuitenkin Brecht painotti myös vahvasti sitä, että järki ja tunteet eivät välttämättä ole ristiriidassa kun ajatellaan näytelmän vaikutuksia katsojaan (Brecht 1965, 58). PHILIPPA puhuu tunteista, joita hänen miehensä vahvasti kokee teatterissa. Tämä luo katsojalle mahdollisen viitekehyksen, jossa näytelmää voidaan seurata tai ainakin muistuttaa vastaanottajaa siitä, että esitys saattaa vaikuttaa tunteisiin. Tämä kyseinen kohta luo allegorian koko teatteri-instituution merkityksestä. Pitääkö teatteriesityksen luoda vain elämyksiä, helppoja kulutukseen tarkoitettuja nautintoja, jotka ovat kenen tahansa

ymmärrettävissä?

Prologi sekä tämä nimenomainen esimerkki voi olla yksittäiselle katsojalle herättelevä. Yleisölle annetaan mahdollisuus aktiiviseen suhtautumiseen. PHILIPPAN puheet miehestään voivat aktivoida katsojan muistamaan, että hän on myös itse yleisön jäsen. Hän itsekkin saattaa suhtautua esitykseen juuri yllä mainitulla tavalla. Yleisöä ei kuitenkaan puhutella suoraan jolloin vältetään moralisoiva ylhäältä alaspäin tuleva sävy. Tässä mielessä näytelmä puhuttelee paremmin nyky-yleisöä. Voidaan ajatella, että nyky-yleisö ei suhtautuisi kovinkaan hyväksyvästi brechtiläiseen tapaan puhutella ja vaikuttaa yleisöön. Tämä on jopa astetta epäsuorempaa yleisöön vaikutusta, joka Brechtin kuorolla oli. Kuten yllä on todettu, kuoron tarkoituksena oli saattaa yleisölle tietty poliittinen asenne tai aktiivinen suhtautuminen esityksen sanomaan. Tässä kohtaa sekä muutenkin kuoroa vastaavissa osioissa suhtautuu *England People Very Nice* yleisöön eri tavoin kuin Brechtin näytelmien kuoro. Anti-illusionistinen vaikutus toimii mahdollisesti paremmin nyky-yleisölle kun se esitetään salakavalassa ikään kuin naamioidussa muodossa näytelmässä näytelmän sisässä; eli draaman sisäisessä tasossa, mutta kuitenkin toisessa fiktiivisessä tasossa. Joka tapauksessa voidaan sanoa, että näytelmän toinen fiktiivinen taso ja kyseinen esimerkki tästä fiktiivisestä tasosta ovat tietyssä mielessä brechtiläisen teatterinäkemysten kanssa yhteneväisiä, mitä tulee sen vaikutuksiin yleisöön, joskaan eivät suoranaisesti aivan samantyyppisiä.

3.11. *England People Very Nice*- ja sen viesti suhteessa brechtiläiseen eeppiisyyteen.

Edellä oleva esimerkki sekä muut osiot tutkimuskohteessani, joilla on väheksyvä sekä itse-reflektiivinen suhde esitettävään näytelmään ovat vieraannuttavia osioita, joilla on anti-illusionistinen vaikutus. Kaikissa näissä esimerkeissä on toisaalta komediallisuus hyvin vahvasti läsnä. Voidaan ajatella, että tämä muistuttaa enemmänkin komediallista efektiä vaikutuksiltaan kuin Brechtin tavoittelemaa kriittistä näkökantaa. Enemmänkin kuin kriittisyyttä, näytelmän toisella fiktiivisellä tasolla saavutetaan väheksyvä asenne, mutta ennen kaikkea itse näytelmää ja sen juonta kohtaan eikä niinkään sen sanomaa kohtaan. Brechtillä sitä vastoin oli tavoitteena saavuttaa kriittinen asenne nimenomaan näytelmän sanomaa kohtaan. Jos ajatellaan, että näytelmä näytelmän sisällä loisi

kriittisyyden tuntua, olisi se enemmänkin ironinen. Tässä mielessä vaikutus on myös toisenlainen kuin Plautuksen komedioissa. Esimerkki tuntuu siis leikittelevän itse eepillisyyden käsitteen kanssa sikäli, että se linkittää sen vahvasti komediallisuuteen. Toinen vahvasti painottuva brechtiläisen teatterinäkemysten piirre näistä yllä olevista esimerkeistä ja tämän näytelmän toisesta fiktiivisestä tasosta on Brechtin ajatus näytelmän moraalista opetuksesta. Vaikka useat ihmiset ovat ajatelleet eepillisen teatterin olevan hyvin moraalinen, on se kuitenkin Brechtin mukaan täysin päinvastainen. Tämän saman asian on huomionnut myös Manfred Pfister, kuten yllä olen todennut. Brecht ottaa vertailukohdaksi Schillerin, jonka mukaan teatteri on 'moraalinen hoitolaitos'. Myös Schiller käytti eepillisen tekniikkaa etenkin tässä tarkoituksessa. Brechtin mukaan eepillinen teatteri on kiinnostuneempi ”tutkimisesta kuin moralisoinnista” ja moraalinen pohdiskelu on vain toissijaista (Brecht 1965, 57).

England People Very Nicen toisen fiktiivisen tason luoma väheksyvä suhtautuminen itse näytelmää kohtaan asettaa sen mahdolliset moraaliset opetukset kyseenalaiseen valoon. Itse näytelmässä ei myöskään liiemmin moralisoida ainakaan suoraan yleisölle puhutellen kuten esimerkiksi Schillerin näytelmissä. Asiat esitetään sellaisina kuin ne ovat ilman suurempia tulkintoja niiden oikeellisuudesta. Brecht huomautti myös, että eepillisellä teatterilla on oltava nimenomaan käytännöllinen yhteiskunnallinen tehtävä. Tämän kaltaisesta käytännön teatterista Brecht ottaa esimerkin katukohtauksesta, jossa onnettomuuden silminnäkijä esittää onnettomuuden tapahtumat muille. Onnettomuuden silminnäkijä voi esimerkiksi osoittaa mitä olisi voitu tehdä toisin, jotta onnettomuus olisi voitu välttää. Tämä on siis käytännön yhteiskunnallista muutokseen tähtäävää esityksellistä toimintaa. Teatterissa on mahdollisuus esittää huomattavasti laajalaisempia kohteita. Mikä yhteys on tällä katukohtauksella ja teatterilla yleensä ottaen? Kadunmiestä kiinnostaa ennen kaikkea se miten onnettomuus olisi voitu välttää. Hänellä on kyllä mahdollisuus esittää luonteenpiirteitä näyttämöllä ja myös sitä mihin yhteiskuntaluokkaan tai muuhun vastaavaan osalliset saattoivat kuulua. Kuitenkin esimerkiksi luonteenpiirre on vain suure, jolla ei sinänsä ole merkitystä. Tärkeintä kadunmiehelle on esittää ne tapahtumat, joilla onnettomuus olisi voitu välttää. Tähän on Brechtin mukaan myös eepillisen teatterin tähdättävä. Tärkeintä ei ole täsmällinen jäljittely ja luonteiden oikeellisuus, täsmällisyys tai ehdottomuus. Tärkeintä on pitäytyä

teatterin yhteiskunnallisessa tehtävässä. (Brecht 1965, 73). Tässä mielessä *England People Very Nice* noudattaa myös brechttiläistä näkemystä teatterista. Luonteiden kuvausten realistisuus ei ole tärkeää *England People Very Nice* näytelmässä. Kuitenkin sen käytännöllisyys on jossain määrin kyseenalaistettua eli *England People Very Nice* ei tähtää aivan yhtä selkeästi yhteiskunnalliseen muutokseen tai tietyn ideologian edistämiseen kuten brechttiläinen teatteri. Tätä tulen käsittelemään vielä neljännessä luvussa.

3.12. Historiallistaminen ja marxilaisuus Brechtin teatterinäkemyksessä.

Brechtin ajatukset olivat vahvasti marxilaisesti vaikuttuneita. Ohjaaja Ralf Långbacka kirjoittaa esipuheessaan teokseen *Kirjoituksia teatterista*, että Brechtin ajatukset olivat ennen 1920-luvun loppua kiivaita mielipiteitä vailla metodia. Hän oli jo silloin vimmainen teatterikriitikko, mutta vasta kun Brecht tutustui Marxiin, hän sai itselleen selkeän metodin, jolla kehittää teatterinäkemystään. Långbackan siteeraama Brecht kirjoittaa Marxista:

”Kun luin Marxin 'Pääoman', ymmärsin omat näytelmäni. On siis ymmärrettävää, että toivon tälle kirjalle laajaa levikkiä. En tietenkään tarkoita, että olisin äkkiä havainnut kirjoittaneeni melkoisen määrän marxilaisia näytelmiä sitä aavistamatta. Mutta tämä Marx oli näytelmieni ainoa katsoja...”

(Långbacka 1991, 14)

Brecht oli kirjoittanut näytelmiä jo ennen kuin tutustui Marxin oppeihin ja nämä näytelmät olivat, ainakin Brechtin näkemyksen mukaan, jo marxilaisia tietystä mielessä. Marxin ajatukset antoivat kuitenkin Brechtille mahdollisuuden entisestään kehittää näytelmiään ja ennen kaikkea eepin teatterin käsitettä. Långbacka huomauttaa Brechtin käyttämästä taulukosta, jossa eepinen ja dramaattinen teatteri on asetettu vastakkain, että siinä ”Marxin opinkappaleet on yksinkertaisella ja nerokkaalla tavalla sovellettu teatteriin” (Långbacka 1991, 15).

Brecht löysi Marxilta metodin, joka oli hyödyllinen ennen kaikkea todellisuuden tulkitsemiseen ja analysointiin. Marxin eräs tärkeimmistä opinkappaleista on se, että ihmisen ajattelua ja toimintaa määrää hänen sosiaaliset siteensä toisin sanoen ”yhteiskunnallinen olemisensa”. Tämä oli myös, se mistä Brecht oli kiinnostunut teatterissa. Brechtin marxilaisuus tulee ilmi tässä suhteessa esimerkiksi *Kolmen Pennin Oopperassa*, jossa eräs hahmoista PEACHUM, tokaisee seuraavanlaisesti:

”PEACHUM: Niin, ihminen on surkea, ja kummempi ei maailma.
Kai hyvään pyrkii ihminen vaan olosuhteet estää sen.”

(Brecht 1970, 60)

Ihmisen psykologisointi ja ihmisen tarkastelu psykologisena erikoistapauksena ei niinkään kiinnostanut Brechtiä toisin kuin suurin osa sen aikaisesta teatterista teki. Marxilta Brecht sai myös seuraavat ajatukset: ihminen on prosessi eikä valmis ja muuttumaton olento, kuten Aristoteles ajatteli. Ihmisen kehitys ei tapahtunut lineaarisesti vaan hyppäyksittäin. Näiden lisäksi marxilaiset opinkappaleet ovat vaikuttaneet Brechtin ajatteluun ja teatteriin myös siinä, että yhteiskunnan suhteen, ihmisen tai tilanteen sisäiset vastakohtaisuudet johtavat muutoksiin. Vieraannuttaminen eli ”*verfremdung*” on myös marxilainen ajatus, joskin Brechtillä tämä sai enemmänkin käytännöllisen sovellutuksen kuin teoreettisfilosofisen. Marxilta Brecht sai käyttöönsä niin sanotun dialektisen metodin. Dialektiikka tarkoittaa vastakohtien ja ristiriitaisuuksien muodostamaa synteisiä, joka on sosialistisessa teoriassa yhdistetty materialismiin. Tämä antoi Brechtille työkalut kehittää niin sanottua dialektista teatteria (Långbacka 1991, 15). Dialektinen teatteri, joka linkittyy marxilaisuuteen vahvasti, on teatteria, joka on kuin jatkumo eppisestä teatterista. Dialektinen teatteri ei ole kuitenkaan olemassa ilman eppistä teatteria eikä eppinen teatteri ole missään nimessä epä-dialektinen (Brecht 1991, 385). Dialektisen teatterin ominaispiirteitä voisi lyhyesti selventää seuraavanlaisesti: traaginen ja koomisuus ovat vahvasti sekoittuneena, yleisö toimii kertojana (yleisö sepittää mielessään toisia käyttäytymistapoja ja tilanteita, ja vertaa niitä), teatterin kertovan elementin vahvistaminen. Lähtökohtana dialektiselle teatterille on sosialististen klassikoiden dialektiikka (Brecht 1991, 386). Yhteiskunnalliset vastakohtaisuudet ovat

socialistisen dialektiikan peruslähtökohta. Brecht siteeraa Leniniä, joka totesi dialektiikasta seuraavaa:

”Ehtona maailman kaikkien prosessien tiedostamiselle niiden ’itseliikunnassa’, niiden spontaanissa kehityksessä, niiden elävässä elämässä on niiden tiedostaminen vastakohtien ykseytenä.”

(Brecht 1991, 325)

Brecht totesi tämän väitteen nojalla, että esitykset maailmasta eivät voi onnistua teatterissa ilman dialektiikan tuntemusta (Brecht 1991, 325).

Marx toteaa yhteiskunnallisten vastakohtaisuuksien olevan välttämätön luonnonlaki, jotka ohjaavat yhteiskuntaa väistämättä tiettyyn suuntaan. Marxilla oli myös pyrkimyksenä nimenomaan muuttaa maailmaa, ja etenkin työväenluokan oloja parempaan suuntaan. Tämä oli kuitenkin ehdottomasti tehtävä silmällä pitäen luonnolliset kehityskaudet eikä tehdä näitä olemattomiksi. Yhteiskunta voi päästä liikkeensä luonnonlain jäljille, mutta se voi ainoastaan lyhentää niitä ja lieventää niiden synnytystuskia. Jokainen yhteiskunta on Marxin mukaan muutoksessa oleva prosessi (Marx 1974, 16).

Dialektisen teatterin pyrkimyksenä on valaista ihmisten välisiä tapahtumia, jotta maailmasta paljastuisi se mikä on muutettavissa. Maailman muuttamisen mahdollisuus paljastuu kun otetaan huomioon sen yleiset kehityslait. Tässä mielessä dialektinen teatteri tähtää siis muutokseen yhtä lailla kuin marxilainen sosialistinen teoria sekä myöntää olemassa olevat muuttumattomat lait. Se huomaa myös muutoksen mahdollisuuden maailman ristiriitaisuuksissa. Dialektisen teatterin samoin kuin marxilaisen sosialismin pyrkimyksenä on edistää työväenluokan oloja. Tai kuten Brecht asian ilmaisi dialektinen teatteri tähtää ”porvarillisen maailman loppuun” (Brecht 1991, 386). Toisin kuin naturalistisessa teatterissa, jossa tietty olosuhde vaikuttaa muuttumattomalta, dialektisessa teatterissa tuodaan esille poliittinen näkökanta, jotta voidaan kuvitella toisenlaisia olosuhteita (Brecht 1991, 387). Dialektisessa teatterissa yhteiselämän muuttumisen mahdollisuus on osoitettava. Tämä tapahtuu kiinnittämällä huomio epävakaisiin ristiriitoihin, joilla on taipumus vaihtua toisenlaisiksi ristiriitaisiksi

olosuhteiksi (Brecht 1991, 388).

3.13. Historiallistaminen Brechtillä ja Marxilla.

Tässä alaluvussa käsittelem Brechtin ja Marxin näkemyksiä historiallistamisesta. Sekä Brecht että Marx olivat ajattelijoita, jotka painottivat vahvasti ihmiskunnan historiallista kehitystä ja kunkin aikakauden historiallistamista teorioissaan. Historiallistaminen tarkoittaa useissa asiayhteyksissä eri asioita. Historiallistamisella voidaan tarkoittaa esimerkiksi, jonkin tämän hetkisen tapahtuman erityisen historiallisen luonteen osoittamista tai nykyhetken tarkastelua historian näkökulmasta. Brecht kirjoitti useita historiallisia näytelmiä kuten *Äiti Pelottoman* ja *Galilein elämän*. Nämä näytelmät kertovat menneestä ajasta, mutta niillä pyritään kuitenkin osoittamaan olemassa olevia poliittisia tai yhteiskunnallisia epäkohtia, joihin Brecht halusi vaikuttaa ja ovat siinä mielessä selkeitä esimerkkejä historiallistamisesta.

Marxin mukaan ”taloudellisen yhteiskuntamuodostuman kehitys on luonnonhistoriallinen prosessi” (Marx 1974, 17-18). Tähän liittyy olennaisesti Marxin ajatus ihmisestä yhteiskunnallisen kehityksen tuloksena, joka oli myös Brechtin eepisen teatterin lähtökohta, kuten yllä on todettu. Marx liitti historiallistamiseen olennaisesti myös hyödykkeet, tavarat ja tuotantoprosessit. Jokaisen hyödykkeen erilaisten käyttötapojen keksiminen on Marxin mukaan historiallista toimintaa³ (Marx 1974, 45). Marxille historiallistaminen oli ennen kaikkea poliittista ja muutokseen tähtäävää analysointia. Marxin analyysi lähtee liikkeelle tavaranalyysistä. Tavaralla on kaksi eri arvoa; käyttöarvo ja vaihtoarvo. Tavaranalyysi toteutuu ainoastaan kulutuksessa eli käytössä. Tavaranalyysi esiintyy lähinnä määrällisenä suhteena ja sillä on useita erilaisia vaihtuvia arvoja suhteessa toisiin tavaroihin (Marx 1974, 45-46). Tavaranalyysin analyysi saa jatkoa Marxin *Pääomassa*, jossa se tiivistyy seuraavaan toteamukseen; ”Tavara on kiero olio, täynnä metafysisistä rikkiviisautta ja teologisia oikkuja” (Marx 1974, 77). Tavaroista syntyy käyttöesineet, jolloin niille syntyy myös erityinen yhteiskunnallinen luonne. Yksityistöiden yhteiskunnallinen luonne kätkeytyy

3

³ Esimerkiksi magneetin ominaisuutta vetää puoleensa rautaa voitiin käyttää hyödyksi vasta sitten kun keksittiin magneetin polariteetti.

kuitenkin rahamuotoon, jolloin yksityisten työntekijöiden yhteiskunnalliset suhteet ovat paljastamatta (Marx 1974, 81-82). Yksityistöiden kuten saappaan, takin tai minkä tahansa muun esineen suhde yhteiskunnalliseen kokonaistyöhön esiintyy esimerkiksi hopean, kullan tai minkä tahansa muun yleisvastikkeen muodossa, joka on muotona järjetön. Tällaiset muodot muodostavat Marxin mukaan porvarillisen taloustieteen kategoriat eli yleiskäsitteet. Nämä yleiskäsitteet ovat ”historiallisesti määrätyn yhteiskunnallisen tuotantotavan, tavarantuotannon, tuotantosuhdetta ilmaisevia, yhteiskunnallisesti päteviä ja siis objektiivisiä ajatusmuotoja”. Heti kun siirrytään muihin kuin tavarantuotantomuotoihin häviää tavaramaailmasta kaikki hämäräperäisyys sekä aavemaisuus.

Marx selventää ajatustaan ottamalla esimerkin Robinson Crusoeesta, joka oli Daniel Defoen romaanin sankari. Robinson Crusoe oli joutunut autiolle saarelle yksinään. Robinson on täysin riippumaton ja hänen on tuotettava kaikki hyödykkeensä itse. Kaikki mitä hänen tarvitsee tehdä, on mitattavissa ainoastaan ajassa. Robinson pitää kirjaa tarkoin siitä kuinka paljon aikaa kunkin hyödykkeen valmistaminen vie (Marx 1974, 82). Pimeällä keskiajalla kaikki ovat riippuvassa asemassa eli maaorjat ovat riippuvaisia maanomistajista vasallit lääninherroista jne. Aika määrittää edelleen sen mikä on kunkin esineen tai työn arvo. Maaorja tietää, että se mitä hän herransa palveluksessa menettää, sen hän menettää myös henkilöllisessä työvoimassaan. Ihmisten väliset suhteet eivät kuitenkaan ole kätketyt työn tuotteiden yhteiskunnallisten suhteiden verhoon (Marx 1974, 83). Marx analysoi edelleen talonpoikaisperheen maalaispatriarkallista taloutta ja toteaa senkin olevan omavarainen taloudeltaan. Työn luontaisehdot säännöstelevät työnjaon perheessä, jolloin siitä muodostuu yhteiskunnallinen tehtävä (Marx 1974, 84).

Näillä historiallisilla esimerkeillä Marx osoittaa, että työn luonne voi olla muullakin tavoin mitattavissa kuin rahassa tai muuna yleisvastikkeena. Tavarantoimitus muokkautuu kun sille annetaan erityinen vaihtoarvo, jolloin työntekijöiden ei ole enää ainoastaan ajallisesti mitattavissa. Marx ehdottaakin, että kaikki tulisi olla yhteisomistuksessa, jolloin voisimme tehdä työtä lähes samaan tapaan kuin Robinson teki, ainoastaan itselleen. Työaika mittaisi tuottajien yksilöllisen osuuden yhteistyöstä ja myös sen yhteistuotteen osuuden, joka tulee yksilölle kulutettavaksi (Marx 1974, 84). Tähän edellytyksenä on se, että tavaroilla tulisi olla ainoastaan niiden käyttöarvo eikä

vaihtoarvoa lainkaan.

Marxin huomiot yhteiskunnallisuudesta ja historiasta liittyvät vahvasti materialismiin. Marxin mukaan muutokset ihmisten aineellisissa elinolosuhteissa muuttavat ihmisten käsityksiä ja näin ollen myös yhteiskuntaa. Käsitykset eivät siis muokkaa yhteiskuntaa vaan käsitykset muokkautuvat vasta kun aineellisissa elinolosuhteissa tapahtuu muutos (Acton 1971, 39).

Brechtille yhteiskunnallisuus oli myös vahvasti sidoksissa historiallistamiseen. Brechtin tärkein käyttöväline tapahtumien tai yhteiskunnallisten olosuhteiden esittämisessä oli historiallistaminen.

”Kun historiallistetaan tarkastellaan määrättyä yhteiskuntajärjestelmää toisen yhteiskuntajärjestelmän kannalta. Yhteiskunnan kehitys tarjoaa näkökulmat.”

(Brecht 1991, 231)

Brecht huomioi, että historialliset tapahtumat ovat katoavia ja tiettyyn aikaan sidottuja. Jokainen aikakausi sisältää tietyt erikoispiirteet, jotka ovat muutettavissa (Brecht 1965, 87). Tämä on sidoksissa marxilaiseen ajatukseen, jossa ihminen ei luo yhteiskunnallista tilannettaan, vaan pikemminkin hänen yhteiskunnallinen tilanteensa luo hänet (Marx 1974, 17-18).

Yhteiskuntaa tulee muokata edullisempaan suuntaan, jolloin ihmisten elinolosuhteetkin paranevat. Historiallistamisen avulla saatetaan havaita muutettavissa olevat aikakauden erityispiirteet. Brecht huomauttaa, että ”näyttelijän on suhtauduttava oman aikansa asenteisiin ja tapahtumiin etäisyydellä, joka on historioitsijalle ominainen” (Brecht 1965, 87). Oma aikakausi näyttäytyy siis Brechtin ihanne näyttelijälle samankaltaisena kuin jokin historiallinen aikakausi. Tähän liittyy vieraannuttamisen tekniikka, joka on Brechtin mukaan tapa saada meidät oudoksumaamme omaa ympäristöämme ja arkipäiväämme (Brecht 1965, 87). Historiallistamisen avulla annetaan katsojalle mahdollisuus nähdä eri tavalla. Voisi sanoa, että tämä on eräänlaista taiteilijuutta itsessään. Brecht huomauttaakin, että ”omaksuessaan kriittisen suhtautumisen näkemäänsä, katsoja omaksuu taiteellisen asenteen” (Brecht 1965, 87-88).

Brechtille historiallistaminen tarkoittaa myös jonkin arkipäiväisen tapahtuman esittämistä

historiallisena tapahtumana, joka on kaikille tuttu. Esimerkiksi näyttämöllä kuvattu sotumatka, voi olla matka, jonka ”jokainen liike on ikuistettu maalaukseen, jokainen joenmutka on osa seikkailua, joka tunnetaan - -”(Brecht 1991, 125). Esiintyjän asenne synnyttää tämän tunteen historiallisesta tapahtumasta, jossa kohotaan pois itsestäänselvyiden piiristä. Katsoja saattaa ajatella, että tapahtuma saattaa muistuttaa häntä esimerkiksi Napoleonin sotaretkistä tai ”kunnon sotamies Svejkin marssista” (Brecht 1991, 125). Porvallisessa teatterissa sen sijaan luodaan ”yleisiä” tilanteita, joissa ”ihminen sinänsä, minkä tahansa aikakauden ihminen pääsee ilmaisemaan itseään.” Kaikkiin tapahtumiin saadaan ikään kuin ehdoton ja ”ikuinen” vastaus (Brecht 1991, 128). Brechtin mukaan porvarillisen teatterin käsitys myöntää kyllä historian olemassaolon, mutta se on silti historiaton käsitystapa, sillä se ei huomioi ihmisessä muutoksen mahdollisuutta vaan pitää tietyn luonteen näkymistä teatterissa muuttumattomana. Historiallistaminen tarkoittaa teatterissa käsitystapaa, jossa ihminen muuttuu (Brecht 1991, 128-129).

Brecht kysyy, kuinka jokin tietty tapahtuma olisi kuvattava, jotta sen historiallinen luonne tulisi esiin. Brechtin mukaan porvallisessa teatterissa esimerkiksi tytön lähtö töihin perheensä parista on vain tapahtuma, jossa luodaan jännityksiä tai odotuksia tulevia tapahtumia varten. Sitä vastoin historiallistavassa teatterissa tapahtuman erikoislaatuisuus tuodaan esille. Tämä tapahtuma kyseenalaistetaan ja kysytään muun muassa; onko aina ollut näin? Pystyykö tyttö selviytymään? Muun muassa tällaisiin kysymyksiin historiallistava teatteri kiinnittää huomiota. Tavoitteena on siis tuoda esiin tapahtuman historiallinen luonne, jossa tehdään aikakautemme sekasorto havaittavaksi (Brecht 1991, 129). Brechtin mukaan kaikki ihmistenväliset tapahtumat joutuvat tarkistettaviksi, kaikki on nähtävä yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Tämä tapahtuu vieraannuttamisen näyttelijäntekniikalla (Brecht 1991, 130).

Vieraannuttaminen on historiallistamista. Ja historiallistaminen tässä yhteydessä tarkoittaa, että tapahtumat ja henkilöt esitetään historiallisina, siis katoavaisina (Brecht 1991, 140). Tämä katoavaisuuden painotus tapahtuu siinä, että oman aikakauden erilaisuutta painotetaan verrattuna muihin aikakausiin. Kun yhteiskunnalliset käyttövoimat liikuttavat näyttämöhenkilöitä aikakauden mukaan, katsojalle käy vaikeaksi eläytyä tapahtumiin. Katsoja ei tunne enää välttämättä tunnetta siitä, että hän menettelisi

samoin kuin hahmot näyttämöllä. Sen sijaan katsoja voi Brechtin mukaan korkeintaan sanoa; ”jos olisin elänyt noissa olosuhteissa”. Ja kun näytelmiä esitetään historiallisina näytelminä saattaa katsoja Brechtin mukaan myös oudoksua oman toimintansa olosuhteita, ja tästä alkaa kritiikki. *Historialliset edellytykset* ovat kuitenkin ihmisten luomia ja ylläpitämiä ja ihmiset niitä muuttavat (Brecht 1991, 311).

Ihmiset muodostavat yhteiskunnan ja Brechtin teatterin perimmäisenä tavoitteena on siis yhteiskuntaan vaikuttaminen. Brecht selventää historiallistamista yhteiskunnallisen vaikuttamisen näkökulmasta muun muassa kysymyksellä siitä, onko jokin tapahtuma luonnollinen vai ei? Brecht ajattelee, että tiettyjä asioita kuuluu ihmetellä, vaikka ne vaikuttaisivatkin luonnollisilta. Esimerkiksi sitä, että ihmistä, joka ei maksa vuokraansa, häädetään. Brecht tuo esille hypoteesin, jossa univormupukuinen mies tuo miehelle kirjeen, jossa sanotaan, että hänen on vietävä tavaransa pois. Tällaista asiaa ei hallitsevan luokan kannalta välttämättä kuuluisi ihmetellä. Voisi olettaa, että näin on aina toimittu, tämä tapahtuma siis vaikuttaa luonnolliselta. Asia ei kuitenkaan Brechtin mukaan ole aivan näin yksinkertainen. Toki ihmisiä on aina häädetty kodeistaan, mutta tapa, jolla häätö on tapahtunut, on ollut historian saatossa erilainen. Esimerkiksi mies, joka entisaikaan toi kirjeen, ei välttämättä ollut valtion palkkaama. Ihmiset, jotka joutuivat lähtemään kodistaan, olivat toisenlaisessa suhteessa henkilöön, joka kirjeen toi. Tällaisen tapahtuman näyttämöllistämisen ja fiktioksi sepittämisen on tehtävä selväksi, ettei kyseessä ole todellinen tapahtuma. Pyritään siis anti-illusionistiseen vaikutelmaan. Brecht huomauttaa, että voidaan myös menetellä niin, että historiasta otetaan vertailukohdaksi vastaavia esimerkkejä. Näissä tarkastellaan niitä seikkoja, jotka ovat pysyneet muuttumattomina. Tällöin pyyhitään kuitenkin pois kaikki se, mikä on erityistä, nykyistä (Brecht 1991, 208).

Kaikkeä kuvataan tällöin ennalta pysymisen näkökulmasta eikä tapahtumien takana olevat tapahtumat tule esiin. Kaikki se mikä saisi kaiken tämän näyttämään oudolta jää paljastamatta. On siis pyrittävä kaikin keinoin selvittämään taustalla olevat tapahtumat, jotta saadaan esille näyttämötapahtumat toisenlaiseksi tulemisen eikä ennalta pysymisen kannalta.

Historiallistamiseen kuuluu myös se, että näytelmässä kuvattu henkilö on tietty henkilö eikä kenenkään muun henkilön kaltainen. Oletetaan, että tämä tapahtuma olisi

joukkohäätö, jolloin henkilön täytyy taistella ihmisarvonsa puolesta. Kun henkilö taistelee ihmisarvonsa puolesta, hän haluaa taistella nimettömyyttä vastaan. Tällöin henkilö, joka häädetään, ei ole pelkkä joukon jäsen vaan yksilö. Ja silloin tapahtumasta tulee historiaa (Brecht 1991, 209).

Historiallistetun henkilön ei tule olla kuin kuka tahansa eikä aivan saman kaltainen kaltaistensa kanssa. Historiallistava kuva henkilöstä muistuttaa luonnoksia, joissa valmiin hahmon ympärillä on havaittavissa jälkiä menneistä. Tällainen historiallistettu henkilö on Brechtin mukaan kuin ”mies, joka puhuu laaksossa keskenään ristiriitaisia lauseita niin, että kaiku asettaa lauseet toisiaan vastaan” (Brecht 1991, 311). Brechtin lähtökohtana on tietty historiallinen tilanne: ”elämme maailmassa, jossa on paha elää ja jossa tiettyjen olosuhteiden tietyt uudelleen järjestelyt tekisivät sen paremmaksi” (Brecht 1991, 146). Otan vielä esille erään Brechtin selvennyksen historiallistamisen käsitteestä.

Selvittääkseen historiallistamisen käsitettä Brecht ottaa esimerkin lehtiartikkeleista. Useat lehtiartikkelit alkavat Brechtin mukaan sanoilla ”Harvat aavistivat, että olivat mukana historiallisella hetkellä, kun...” Brecht havainnollistaa sitä kuinka historiallisen tapahtuman luonne usein jää havaitsematta omana aikakautena lehtiartikkeleiden kautta, mutta myös esimerkiksi historiallisten tapahtumien kautta, kuten Hitlerin valtaannousun. Monet saksalaiset työväenjohtajat pitivät Brechtin mukaan Hitlerin valtaan astumista parlamentaarisena tapahtumana, mutta ei varsinaisesti historiallisena tapahtumana (Brecht 1991, 194-195). Moottoriteiden avaaminen natsisaksassa pyrittiin esittämään saksalaisessa kansallissosialistisessa propagandassa historiallisena tapahtumana, jolloin yleisö saatiin uskomaan, että saksalaiset osallistuvat johonkin koko kansakunnalle yleishyödyllisen rakennustyön aloittamiseen (Brecht 1991, 195). Näissä esimerkeissä voidaan havaita konkreettisesti se mitä Brecht tarkoittaa historiallistamisella.

Sekä Brechtille että Marxille historiallistaminen tarkoittaa siis ennen kaikkea tapahtumien ja oman aikakauden näkemistä niin, että siinä on jotain epätavanomaista ja kyseenalaistettua. Oma aikakausi ei näyttäydy enää itsestään selvyytensä.

Historiallistamisella pyritään tuomaan esiin oman aikakauden yhteiskunnalliset epäkohdat. Marx kyseenalaisti oman aikakautensa porvarillisen elämäntavan ja sen tuottamat yhteiskunnalliset epäoikeudenmukaisuudet. Brecht halusi, että katsoja omaksuisi kriittisen suhtautumisen näkemäänsä. Tämän kaltainen näytelmään

suhtautuminen antaisi katsojalle mahdollisuuden taiteelliseen katsomiseen, jossa oma historiallinen tilanne olisi kyseenalaistettu sekä huomattaisiin sen mahdollinen luonnottomuus tai ei-välttämättömyys. Tämä tapahtuu muun muassa tuomalla esiin jonkin historiallisen aikakauden erilaisuus verrattuna nykyaikaan tai osoittamalla joidenkin nykyajan tapahtumien historiallinen luonne.

Kummankin ajattelijan tavoitteena on nähdä ihminen ja yhteiskunta muutoksille alttiina. Tämä muutoksille altis ihmisuus tapahtuu historiallistamisen kautta.

Historiallistaminen tarkoitti Brechtille ja Marxille kuitenkin jossain määrin eri asioita. Brechtin mukaan Marx ei huomionnut sattuman roolia historiassa. Marx pyrki tekemään abstrahoinnin historiasta, jossa historiallisten tapahtumien määräävät yhteydet oli paljastettu ilman sattumaa. Marxin esitystapa jättää myös huomiotta yksityistapauksen, jossa on ristiriitaisuuksia. Marxin esitys pätee Brechtin mukaan vain ilmiöiden joukkoon (Brecht 1991, 195). Ristiriitaisuuksien havainnoiminen yksilössä oli Brechtille läheisessä yhteydessä historiallistamiseen, jossa yksilössä on havaittavissa jälkiä menneistä liikkeistä sekä piirteistä.

3.14. Historiallistaminen ja marxilaisuus tutkimuskohteessani

Sekä Marx että Brecht painottivat yhteiskunnan kehityshistoriallista näkökulmaa, jossa yhteiskunnan olosuhteita pyritään muokkaamaan parempaan suuntaan. Olennaista historiallistamisessa Brechtillä ja Marxilla on siis muutos, ennen kaikkea työväenluokan tai proletariaatin kannalta, parempaan suuntaan. *England People Very Nice* on historiallisia olosuhteita esittävä näytelmä, joka sijoittuu kuitenkin nykyaikaan. Näytelmän varsinainen juoni, jos näin voidaan sanoa, on fiktiota myös näytelmän sisäisessä maailmassa. Tämä varsinainen juoni on menneisyyden kuvaus ennen kaikkea maahanmuuttajien näkökulmasta ja on siinä mielessä historiallistava, että se osoittaa oman aikakauden historiallisen luonteen. Maahanmuuttajaryhmien saapuminen Lontoseen kuvataan ensin esikristilliseen aikaan sitten antiikin aikaan jatkuen viikinkien aikaan päättyen 1600-luvulle, josta näytelmän varsinainen juoni alkaa. Tämä kuvaaminen asettaa näytelmän heti ensihetkestä lähtien historialliseen kontekstiin ja näin osoitetaan oman aikamme historiallinen relatiivisuus. 1600-luvulta lähtien kuvatut

maahanmuuttajaryhmät ovat sorretussa asemassa eli osana luokkataistelun historiaa. Jokainen maahanmuuttajaryhmä on myös yksilön kautta kuvattu. Tässä tulee esille marxilainen ajatus siitä, että yhteiskunta määrittää yksilön aseman yhteiskunnassa. Toisaalta myös brechtiläinen ajatus siitä, että historiallistaminen tulee esille jonkin tietyn ihmisen kuvaamisessa eikä kenen tahansa kuvaamisessa. Jokainen yksittäinen henkilö, joka saapuu Lontooseen, on ollut ahdistetussa asemassa kotimaassaan. Siispä yksilö joutuu muuttamaan kotimaastaan, saavuttaakseen paremmat elinolosuhteet ja paremman sosiaalisen aseman. Jokainen yksilö siis on tietyn historiallisen olosuhteen määrittämä ja jokainen yksilö haluaa taistella paremmasta asemasta elämässään. Tämä ilmentää tiettyssä mielessä Marxin historianäkemyksiä eli luokkataistelun historiaa. *England People Very Nice* sisältää myös viitteitä marxilaisuuteen useissa kohdissa muullakin kuin juonen yleisellä tasolla. Toiset viittaukset ovat suoria viittauksia ja toiset viittaukset ovat epäsuoria viittauksia. Epäsuora viittaus marxilaisuuteen voidaan havaita heti ensimmäisen näytöksen alussa, jossa otetaan esille kirjailija Daniel Defoe. LAURIE huomauttaa kyseisen kirjailijan lausuneen seuraavasti:

”That writer, Daniel Defoe, says here we shouldn’t mind living cheek by jowl with fifty thousand foreigners”

Johon IDA puolestaan vastaa:

”Alright for him, he’ll be glad of the company, he’s spent the last twenty-eight years on a fucking desert island!”

(Bean 2009, 17)

Kuten yllä on todettu, myös Marx käytti esimerkkinään Daniel Defoen kirjallisuutta ja erityisesti kertomusta Robinson Crusoeesta. *England People Very Nicessa* viittaus Robinson Crusoen tulee IDAN kommentissa. Defoe ei itse viettänyt 28 vuotta autiolla saarella, mutta Robinson Crusoe teki näin. Tiettyssä mielessä kyseinen kohta tuo esille näytelmän poliittisuuden, jossa marxilaisuus ja maahanmuuttajien sekä paikallisten

konflikti on kietoutuneena yhteen. Tämä kohta on näytelmän alkupäässä, joten tässä tuodaan esille näytelmän teemaa. Tästä kyseisestä kohdasta ei kuitenkaan voida vetää johtopäätöksiä siihen suuntaan, että näytelmä olisi erityisen marxilainen.

Toinen näytös sijoittuu vuoteen 1888, jossa toimii juutalaisten anarkisti liiga eli *The Jewish Anarchist League*. *The Jewish Anarchist Leaguen* toiminta on marxilaista, sosialistista tai vasemmistolaisista, sillä he julkaisevat sanomalehteä, jonka nimi on *The Revolution* ja järjestävät irlantilaisten satamatyöläisten lakkoa (Bean 2009, 48-55).

RUTH, joka on eräs näytöksen keskeisistä henkilöistä, on rakkaussuhteessa aluksi KATZIIN ja myöhemmin juutalaiseen maahanmuuttajaan, AARONIIN. AARON saa töitä latojana *The Jewish Anarchist Leaguessa* ja RUTH on *The Jewish Anarchist Leaguen* aktiivinen toimija. RUTH käyttää ilmaisua 'Comrade' puhutellessaan AARONIA, kun he ensimmäisen kerran kohtaavat. Tästä havaitaan, että RUTH esitellään selkeästi vasemmistolaisena aktiivina (Bean 2009, 52). Lisäksi RUTH ilmaisee heti ensimmäisessä repliikissään, että he haluavat taistella kansainvälistä kapitalismia vastaan.

"RUTH: You may join the Jewish Anarchist League here. Fight the awful business of international capital."

(Bean 2009, 49)

Bean haluaa siis painottaa sitä tosiasiaa, että nämä maahanmuuttajat ovat nimenomaan vasemmistolaisia eli he haluavat edistää työväenluokan oloja. Vaikka he eivät ole täsmällisesti nimenomaan marxilaisia, ovat he kuitenkin ehdottomasti vasemmistolaisia, jollainen myös Marx oli. Euroopassa vaikutti 1850-luvun jälkeen useita vasemmistolaisia aatteita, joita olivat esimerkiksi Proudhonistit. Sosialismi koki vakavan takaiskun vuonna 1848, mutta marxismi ei suoranaisesti korvannut sitä 1850-luvun jälkeen. 1850-luvun jälkeisessä Euroopassa, uudet sosialistiset aatteet eivät olleet suurimmaksi osaksi marxismista vaikuttuneet. Marxin kommunistinen manifesti oli sen ajan vallankumouksellisille suurimmaksi osaksi tuntematon (Cole 1954, 12-13).

Näytelmän henkilöt edustavat siis vasemmistolaisuutta ja sosialismia, mutta sikäli marxismia, jos vasemmistolaisuus halutaan ymmärtää marxilaisuudeksi. Sosialismissa nämä henkilöahmot edustavat erityisesti anarkismia, joka oli vuonna 1878 alkanut liikehdintä. Tämä liikehdintä jatkui aina 1900-luvun alkuun asti ja oli suureksi osaksi

saanut vaikutteita Marxilta ja Proudhonilta. Anarkistit olivat muun muassa valtiovaltaa vastaan ja kannattivat sosialismia yleensä ottaen (Cole 1954, 315-360).

Seuraava esimerkki näytelmästä on selvä esimerkki sosialismista ja marxilaisuudesta. Kun AARON menee vierailulle RUTHIN luokse, RUTH ilmoittaa, etteivät he maksa palkkoja. Palkat ovat RUTHIN mukaan kuin kahleet. Samalla RUTH ja KATZ keskustelevat suhteestaan, jolloin KATZ ilmoittaa, että avioliitto on naisten institutionaalista sortoa (Bean 2009, 53). Marx on myös tunnettu moraalisesta vapaudestaan sekä erityisesti ihmisen pyrkimyksestä eroon institutionaalisisista kahleista. H.B. Actonin siteeraaman Marxin mukaan ihmisen hillitsevien” yhteiskunnallisten pakko- ja häväistyskeinot estivät ihmisiä kehittämästä kaikkia kykyjään pidäkkeettömässä keskinäisessä kanssakäymisessä” (Acton 1971, 115). Marx kritisoi institutionaalista avioliittoa ja perhearvoja erityisesti hänen kirjoituksessaan ”The Holy Family”, joka oli kirjoitettu yhdessä Friedrich Engelsin kanssa (The Holy Family, Chapter VIII, 2014, www-sivusto). Tässä kirjoituksessa Marx ja Engels vertaavat avioliittoa Fourieria lainaten naisiin kohdistuneeseen sortoon, jossa ei kuitenkaan rangaista sortajaa. Marx oli siis selvästi myös kiinnostunut naisten emansipaatiosta ja naisten tasa-arvosta. Tähän viitataan myös tutkimuskohteessani yllä olevassa esimerkissä. Kommunistisessa manifestissa Marx kirjoittaa suoraan, että perhe perustuu yksityiseen omistukseen ja puolustaa kommunistien pyrkimystä perheinstituution poistamiseen. Perhe on Marxin mukaan suunniteltu lasten hyväksikäyttöön ja porvari näkee Marxin mukaan vaimonsa vain tuotannonvälineenä (The Communist Manifesto, Chapter 2, 2014, www-sivusto). Nämä vasemmistolaiset ajatukset näkyvät siis myös RUTHIN ja KATZIN suhteessa ja käytöksessä.

AARON, joka ajautuu vapaamielisen RUTHIN kanssa suhteeseen, ei ole kuitenkaan erityisen vasemmistolainen. Hän on keksinyt kuulakärkikynän ja suunnittelee rikastuvansa kuulakärkikynän avulla viemällä sen Amerikan markkinoille. AARON toteuttaa Marxin kuvailemaa kapitalistista tavarantoiminnan vaihtoarvon lisäämistä käytännössä sekä historiallista toimintaa siinä mielessä, että hän keksii eri hyödykkeille erilaisia käyttötapoja. AARON ajautuu radikaalianarkistien pariin, jotka edustavat 1800-luvulla vallinnutta anarkistis-sosialistista liikehdintää. Tämän näytöksen teema on siis selkeästi marxilaisuus tai sosialismi yleensä ottaen.

Yleisellä tasolla näytelmä ei kuitenkaan ole yksisuuntaisesti marxilainen. *England People Very Nice* käsittelee enimmäkseen nykyaikaista maahanmuuttoon liittyvää problematiikkaa. Tämä problematiikka on rinnastettu historiallisten maahanmuuttoon liittyvien ongelmien kanssa. Tässä mielessä näytelmässä esitetään siis historiallista relatiivisuutta samalla tavoin kuin Brechtin näytelmissä ja hänen historiallistamisen konseptissaan. Brecht kuten Beankin osoittaa tämän aikakauden yhteiskunnallisen erityisyyden tuomalla näytelmiinsä esimerkkejä muunlaisista yhteiskunnista historiasta. Brecht halusi näyttää historian katoavaisuuden ja painottaa oman aikakautensa erilaisuutta muihin aikakausiin. Bean vaikuttaa tuovan esiin *England People Very Nice* näytelmässään kuitenkin päinvastaisen viestin. Jokaisessa näytöksessä toistuu samankaltainen juonikuvio, jossa Lontooseen muuttava maahanmuuttaja ryhmä kokee väkivaltaisuutta sitä edeltävältä ryhmältä ja integroituu lopulta seuraavaan näytökseen mennessä.

Eli myös nykyaikainen maahanmuuttoon liittyvä problematiikka vaikuttaa olevan hyvin samankaltainen kuin esimerkiksi 1600-luvulla eläneiden maahanmuuttoon liittyvä problematiikka. Maahanmuuttajien ääriyhmittymät ovat selvästi rinnastettavissa toisiinsa. Jokaisessa näytöksessä tapahtuu jonkinlainen terrorin uhka tai muu vastaava uhka jokaisen ryhmittymän osalta. Toisaalta toista maailmansotaa käsittelevässä osiossa pommitukset rinnastuvat terrorismiin. Sekä toisessa maailmansodassa että nykyaikaisissa terrori-iskuissa Lontoon metroa on pommitettu. Jokaisessa näytöksessä läpikäydään rakkaustarina, joka toistuu lähestulkoon samanlaisena. Jokaisessa näytöksessä on kolmiodraaman ainekset ja jokainen pari on monikulttuurinen eli maahanmuuttaja ihastuu kantaväestön edustajaan.

James Moran on kirjoittanut artikkelin *England People Very Nicesta*, jossa hän käy läpi tämän juonikuvion viestiä. Integroituminen (assimilaatio) tapahtuu, ainakin James Moranin tulkinnan mukaan vain kun tämä tietty ryhmä omaksuu valtaapitävien, eli englantilaisten arvot ja luopuu omasta uskonnostaan. Tämän lisäksi jokaisen ryhmittymän uskontoa on pilkattu ja jokaisesta ryhmittymästä on tehty stereotyyppinen tulkinta (Moran 2012,19).

On huomioitava, että tämä tulkinta on jokseenkin karrikoitu. Näytelmässä on toki useita viitteitä mitkä puoltavat Moranin tulkintaa näytelmästä, mutta myös viestejä, jotka eivät

ainakaan yksioikoisesti tue Moranin tulkintaa. Näytelmässä on viitteitä siitä miksi uskonnosta luopuminen tekisi maahan muuttajien integroitumisesta (assimilaatiosta) onnistuneen, mutta nämä viestit eivät ole selkeästikään niin yksioikoisia kuin Moran antaa ymmärtää. Ensinnäkin ranskalaisten hugenottien saapuessa maahan, hahmot eivät itse asiassa luovu uskostaan vaan saapuvat Englantiin, koska ranskassa on vainottu protestantteja. Ranskalaiset toki ottavat englantilaisen nimen ja alkavat puhumaan englantia, mutta näytelmässä ei missään vaiheessa anneta viitteitä siitä, että he luopuisivat uskostaan (Bean 2009, 20-29).

Toiseksi viimeisessä näytöksessä MUSHI luopuu symbolisesti uskostaan, koska hän ei anna poikaansa uskonnollisen ryhmittymän kasvatettavaksi, vaikka hänen isänsä oli näin hänelle ilmoittanut. Tämä uskonnollinen ryhmittymä on kuitenkin ääri-islamilainen ja missään vaiheessa näytelmää ei ilmoiteta, että MUSHI luopuisi kokonaan uskostaan. Ääri-islamilaisella tarkoitetaan tässä yhteydessä Sayiid Qutbin viitoittamaa ideologiaa. Sayiid Qutb⁴ oli arabi ja MUSHIN tyttäret ovat alkaneet lukea hänen sekä Bilal Philipsin⁵ kirjoittamia kirjoja, joka oli alun perin Jamaikalainen, sittemmin Qatarisiin muuttanut, tunnettu islamin vaikuttaja. MUSHI on suivaantunut siitä, että heidän paikallisessa kirjastossa on muun muassa Sayiid Qutbin teos *Milestones*. MUSHI on tästä suivaantunut osittain sen takia, että nämä kirjailijat ovat kummatkin arabeja tai arabeilta vaikutteita saaneita kun taas MUSHI itse on bangladeshilainen, osittain sen takia, että kirjoittajat ovat ääri-islamilaisia. MUSHI neuvottelee paikallisen kirjastonhoitajan kanssa saadakseen nämä ääri-islamilaiset teokset pois kirjastosta. Kirjastonhoitaja, CAMILLA, haluaa kuitenkin pitää kirjat kirjastossa, koska hän haluaa, ettei siellä syrjitä ketään uskonnon tai rodun perusteella (Bean 2009, 106). MUSHI olisi halunnut toteuttaa SHAH

4

† Sayiid Qutb oli merkittävä egyptiläinen islamilainen vaikuttaja, joka tuomittiin kuolemaan hänen teoksensa *Milestones* takia. Tämä teos oli opas islamilaiseen vallankumoukseen ja teki tulkinnan koraanista, jossa kehoitettiin radikaaleihin vallankumouksiin. Qutb oli elämässään syvästi amerikkalaisvastainen (Sayiid Qutb-The polestar of Egyptian Salafism ”www-dokumentti” 2014).

5

† Bilal Phillips on Jamaikan kanadalainen islamin vaikuttaja, joka on yhdistetty vuoden 1993 New Yorkin terrori-iskuihin. Häneltä on evätty viisumi muun muassa Australiaan. Bilal Phillips on perustanut muun muassa islamin opin keskuksen Dubaihin. (Radical sheik refused entry for Islamic talks ”www-sivusto” 2014)

ABDULIN⁶ toiveen, jota hänen isänsä suuresti kunnioitti.

Näytelmässä toteutuu myös muissa näytöksissä samankaltainen tarina, jossa maahan saapuva maahanmuuttaja kohtaa radikaaleja ryhmittymiä ja joutuu valitsemaan tien, jota kulkea. Tie on joko kultainen keskitie tai sitten esimerkiksi ääri-islamalainen ryhmittymä tai ääriivasemmistolainen ryhmittymä. Siinä mielessä kokonaan uskosta luopuminen on James Moranin osalta hyvin yksinkertaistettu väite. Jokainen hahmo, joka saapuu maahan, ei ole missään nimessä alun perinkään radikaali näkemyksiltään, vaan hänet ikään kuin johdatellaan toteuttamaan radikaalien uskonnollisten ryhmittymien näkemyksiä. Tällainen hahmo on esimerkiksi kolmannen näytöksen juutalainen AARON, joka suostuu olemaan radikaalin marxilaisen ryhmittymän kirjanpainajana. On kuitenkin totta, että ihmiset, jotka kävivät katsomassa esitystä, närkästyivät näytelmän sanomasta. Tämä osoittautui muun muassa siinä, että lavalla, jopa järjestettiin protesteja, jotka kritisoivat näytelmää (Moran 2012, 15). Tämän mahdollisiin syihin palaan kuitenkin vielä poliittista huumoria käsittelevässä osiossa.

Toiseksi Moran ilmoittaa, että assimilaatio tapahtuu onnistuneesti vain kun ihmiset harrastavat seksiä henkilön kanssa, joka ei ole oman etnisen ryhmän edustaja (Moran 2012, 19). Tämä on sattuvasti tuotu esiin myös näytelmässä itsessään. Näytelmän toisessa fiktiivisessä tasossa puhutaan näytelmän tuottamasta viestistä. Tämä on siis eepin kommunikaation tekniikkaa, jossa näytelmästä itsestään puhutaan reflektiivisesti.

TAHER ilmoittaa PHILIPPALLE, että näytelmä itsessään on kuin neljä Romeota ja Juliaa. Tähän sisältyy myös PHILIPPAN mukaan sen tärkein viesti; eli integraatio toteutuu parhaiten kun eri kulttuurien edustajat menevät naimisiin keskenään (Bean 2009, 69). Toisaalta jokainen näytelmässä nähty avioliitto tai suhde saattaa päättyä onnettomasti. Siinä mielessä siis näytelmässä on kaksinainen viesti myös tämän suhteen. Missään kohtaa ei mielestäni ehdottomasti väitetä, että integraatio tapahtuisi juuri tämän kautta. Siitä viestii myös yllä mainittu itsereflektiivinen osio, johon palaan vielä myöhemmin poliittista huumoria käsittelevässä kappaleessa.

Moranin tulkinta on tietenkin jossain määrin paikkaansa pitävä, mutta se toisaalta

6

⁷ Shah Abdul ei esitä näytelmässä todellista henkilöä, mutta hänen nimensä viittaa todennäköisesti 1600-luvulla eläneeseen arvostettuun islamilaiseen runoilijaan ja mystikkoon Shah Abduliin.

reflektoi myös vahvasti sitä mitä todellisuudessakin on tapahtunut. Tietenkin tätä on mahdoton aukottomasti todistaa eikä se ole tämän tutkielman aihekaan. Oletetaan kuitenkin, että tämä kuvastaa todellisuutta täsmällisesti siten kuin se historiallisesti on tapahtunut. Siinä mielessä tämän juonikuvion tuottama viesti vaikuttaisi sanovan: nyt elämme 2000-luvulla ja oletamme, että maahanmuutto olisi uusi ongelma, todellisuudessa näin ei kuitenkaan ole, vaan sitä on ollut jo hyvin pitkään ja se on luonnollinen osa elämää.

Tässä mielessä *England People Very Nice* on myös vastakohtainen brechttiläisen ajatuksen kanssa, jossa pyritään esittämään tapahtumat ei-luonnollisina eli vieraannutettuina. *England People Very Nice* näyttää kuitenkin myös toisen puolen siinä miten asiat ovat muuttuneet. Ensimmäisessä näytöksessä huomataan kuinka yhteiskunta on selvästi väkivaltaisempi ja siihen suhtaudutaan eri tavoin kuin nykyään. DANNY hirtetään, koska hän on puukottanut miehen. Hirttotapahtumaan suhtaudutaan suunnattomalla mielenkiinnolla ja se on hyvin julkinen tapahtuma (Bean 2009, 30-31). Neljännessä näytöksessä puolestaan rikoksen tehnyt, HUGO joutuu vankilaan. Tämä ei tietenkään ole mikään uusi asia, mutta kuvastaa kuitenkin sitä kuinka rikollisiin suhtautuminen on muuttunut jossain määrin vähemmän ankaraksi. Tämän lisäksi MUSHI saa vaimokseen DEBORAHIN. Ensimmäisessä näytöksessä kahden kulttuurin välinen avioliitto epäonnistui.

Mitä tulee brechttiläiseen vieraannuttamiseen ja historiallistamiseen, on näytelmän viesti tässä suhteessa siis kaksinainen. Jos ajatellaan, että näytelmässä toistuu suhteellisen samankaltaisena tietty juonikuvio, voidaan havaita kuinka 400 vuodessa asiat eivät ole liiemmin muuttuneet. Tämä vaikuttaa samankaltaiselta kuin Brechtin näkemys porvarillisesta teatterista, jossa asiat esitetään väistämättöminä sekä luonnollisina. Toisaalta myös Brecht kuten Marxkin huomioi sen, että tietyt asiat historiassa eivät koskaan muutu. Brechtin mukaan on kuitenkin kiinnitettävä huomiota siihen mikä historiassa voi muuttua. Ja tämä muutoksen mahdollisuus tuodaan, ainakin Brechtin näkemyksen mukaan vieraannutettuna eli ei-luonnollisena näyttämölle. Toteutuuko vieraannutettu nykyisyys myös Beanin teoksessa? Näyttäytyykö oma aikamme epäluonnollisessa tai kyseenalaistetussa valossa? Tuleeko tässä teoksessa esille jonkinlainen muutoksen mahdollisuus yhteiskunnallisissa rakenteissa?

Väitän, että tässä näytelmässä ei aivan samalla tavoin tuoda muutoksen mahdollisuutta esille kuin Brechtin näytelmissä, muun muassa siitä syystä, että viesti ei ole niin selkeä mitä tulee kuoroon ja sen osuuteen näytelmissä. Näytelmässä on myös suhteellisen samankaltainen juonikuvio, joka toistuu kerta toisensa jälkeen. Jokainen tapahtuma tuntuu toistuvan uudelleen ja uudelleen. Maahanmuuttajat kohtaavat vihaa oman paikkakunnan asukkailta ja joutuvat väkivallan uhriksi ja maahanmuuttaja ajautuu tai on ajautua ääriryhmittymien toimiin. Nämä ääriryhmittymät ovat puolestaan uhka sekä aiemmille maahanmuuttajille että kantaväestölle. Samankaltainen juonikuvio pienin variaatioin toistuu siis jokaisessa näytöksessä. Jos ajattelee asiaa yksinomaan sen kannalta, että näytelmässä tuntuu toistuvan sama tapahtuma uudestaan ja uudestaan, tullaan siihen loppu tulemaan, että mikään ei vaikuta muuttuvan. Kuitenkin tietyt asiat muuttuvat myös näytelmässä, kuten yllä on todettu. Esimerkiksi se, että nykyaikana ei enää suhtauduta rikollisiin niin raa'asti. Tämä on kuitenkin vain sivujuoni eikä ole välttämättä näytelmän merkittävin teema.

Ainoastaan näytelmän pääteeman tai pääjuonen kannalta katsoen yksisuuntainen viesti olisi siis; ihmisiä muuttaa Lontooseen, mutta he integroituvat rakkauden avulla, kuten James Moran on asian tulkinnut. Kuitenkin viesti on toiselta kannalta katsottuna myös se, että minkään ei tarvitsekaan muuttua. Maahanmuuttajat eivät ole uhka. Maahanmuuttajia on ollut aina ja niitä todennäköisesti tulee olemaan, mutta se ei tarkoita sitä, että yhteiskunnat sortuisivat tai ajautuisivat kaaokseen, kuten vaikuttaa olevan joidenkin poliittisten ryhmittymien viesti. Tällaisia ryhmittymiä voisivat olla esimerkiksi tutkimuskohteessanikin mainitut National Front tai British National Party. Tämänkaltaista viestiä on esittänyt myös Iso-Britanniassa tunnettu oikeistovaikuttaja Enoch Powell⁷, joka piti kuuluisan lopulta hänen eroonsa johtaneen puheensa ”Rivers of Blood”, vuonna 1968. Tutkimuskohteessanikin viitataan Enoch Powellin puheeseen kahdessa kohtaa (Bean 2009, 18, 107). Ensimmäisessä kohdassa Enoch Powellin puheen nimellä viitataan sotaan Ranskan ja Englannin välillä, mutta sillä tuodaan esille myös näytelmän yhtä

7

⁷ Enoch Powell oli 1960- ja 70-luvuilla vaikuttanut populistinen oikeistopoliitikko, jolla oli vahvoja mielipiteitä maahanmuuttajia vastaan. Hän tuli tunnetuksi erityisesti ”Rivers of Blood”-puheestaan, jossa hän uhkailee maahanmuuttajien aiheuttavan verisiä jokia (Powell slates immigration policy 2014).

keskeistä teemaa eli maahanmuuttoon liittyvää problemaattisuutta. Toisessa kohtaa musta-ihoinen RENNIE, ottaa esille puheen kun Lontoon metroon on tehty terrori-isku ja ääri-islamistien toimesta. RENNIE sanoo Enoch Powellin olleen oikeassa, mutta hän oli väärässä, siinä suhteessa etteivät, ”ne olleet heitä” (Bean 2009, 107). Näin RENNIE huudahtaa kun Lontoon metrossa on tapahtunut terrori-iskut:

”Rivers of Blood! Ha, Ha, Ha! Enoch Powell was right boy! He only got one thing wrong! It’s not us boy! It’s not us! Ha, Ha!”

(Bean 2009, 107)

RENNIE todenkäoisesti viittaa siihen, etteivät musta-ihoiset ihmiset olleet väkivallan kohteena. Kun Enoch Powell oli poliittisesti aktiivinen, oli Britanniassa käynnissä mustien karibialaisten maahanmuuttoaalto, jollainen RENNIEKIN on. ”Enoch Powell oli oikeassa”, on sanonta, jota useat äärioikeistolaiset henkilöt käyttävät lehtihaastatteluissa tai poliittisissa puheissa (Nigel Farage: The basic principle of Enoch Powell’s Rivers of Blood Speech is Right, 2014).

Tämä RENNIEIN lausahdus resonoi siis todellisuuden kanssa ja asettaa samalla näytelmän sanoman historialliseen sekä poliittiseen kontekstiin. Viittaus historiallisiin puheisiin ja tapahtumiin on selkeästi historiallistamista, joka näyttää oman aikamme erityislaatuisuuden. Esimerkiksi Lontoon terrori-iskut tai terrori-iskut New Yorkin World Trade Centeriin rinnastetaan näytelmässä muihin historiallisiin tapahtumiin kuten Lontoon pommituksiin toisessa maailmansodassa. Historiallistaminen on tässä yhteydessä siis oman aikakauden samanlaisuuden osoittamista muihin aikakausiin verrattuna toisin kuin Brechtillä. Toisaalta se on myös oman aikakautemme historiallisten tapahtumien osoittamista kuten New Yorkin World Trade Centeriin kohdistuneet iskut. Toisin kuin esimerkiksi Brechtin näytelmissä, tutkimuskohteessani ei ole pitkiä monologeja tai kuoro-osuuksia, joissa tuotaisiin näytelmän viesti selkeästi esiin. *England People Very Nice* ei ole myöskään erityisen vasemmistolainen viestiltään, vaikkakin näytelmässä viitataan huomattavan paljon marxilaisuuteen sekä vasemmistolaisuuteen. Maahanmuuttovastaisuutta pidetään yleensä ottaen oikeistolaisena poliittisena

mielipiteenä, joten sikäli kuin *England People Very Nice* on maahanmuuttovastaisuuden vastainen, on se vasemmistolainen. Koska näytelmän viesti on kuitenkin selkeästi moni tulkinnallinen verrattuna esimerkiksi Brechtin näytelmiin, on todettava, että *England People Very Nice*, ei ole yksioikoisesti oikeistolaisuutta vastaan. Jos pidetään vertailukohtana esimerkiksi *Galilein elämää*, jossa päähenkilö, Galileo Galilei pitää pitkän monologin tieteen edistyksestä ja vaaroista, nähdään kuinka *England People Very Nice* on tässä suhteessa huomattavasti tulkinnanvaraisempi viestiltään (Brecht 1982, 120-122). Toisin kuin esimerkiksi Brechtin *Galilein elämässä*, *England People Very Nicessa* on enemmän lyhyitä lausahduksia, jotka viittaavat tiettyyn asiakokonaisuuteen välttämättä tuomatta selkeätä kantaa tähän asiakokonaisuuteen liittyen. Laulut ovat oikeastaan muutamia pidempiä monologeja lukuun ottamatta ainoita, joissa ilmaistaan pitkiä asiakokonaisuuksia. Nämä laulut viittaavat useimmiten tarinankerrontaan, mutta toisaalta myös siihen mitä on tapahtunut juuri jonakin kyseisenä aikakautena. Labiban laulu on myös selkeä ajankuvaus. Tämä irrallisten sekä lyhyiden lausahdusten runsaus vailla selkeää kannanottoa tiettyyn asiaan, rinnastaa *England People Very Nicen* postmoderniin tai draaman jälkeiseen teatteriin (Lehmann 2009, 149-150).

Yleisesti ottaen voidaan ajatella, että näytelmä koskettaa hyvin paljon muutakin kuin marxilaisuutta ja sitä vain sikäli kuin sen katsotaan olevan eppisen teatterin edustaja tai sikäli kuin siinä on äärioikeiston vastaista retoriikkaa. Näytelmän toinen näytös on kuitenkin teemaltaan marxilainen ja sen pääjuonen keskeiset henkilöt ovat marxilaisia tai marxilaisessa liikehdinnässä mukana. Näytelmässä on myös paljon historiallistamista, joka on lähes samankaltaista kuin brechtiläinen tai marxilainen historiallistaminen. *England People Very Nice* on myös marxilainen siinä suhteessa, että siinä on dialektisuutta eli siinä toteutuu kahden vastakkaisen näkemyksen rinnakkain asettaminen. Tämä on jossain määrin yhtenäinen brechtiläisen teatterinäkemyksen kanssa, joka toteutti käytännössä Leninin sekä Marxin näkemystä kahden vastakkaisen ideologian eteenpäin vievästä kehityksestä. Tämä tarkoittaa sitä, että näytelmässä on useita konflikteja kuten yllä mainittu konflikti maahanmuuttajien sekä maahanmuuttajien ääriyhmien välillä. Toisaalta näytelmässä on selkeästi kantaväestön muukalaisvastaista liikehdintää, joka on puolestaan vastakkainen kaikkien maahanmuuttajien kanssa. Näitä eri konflikteja tulen käsittelemään vielä neljännessä luvussa. Tässä yhteydessä tulen myös käsittelemään sitä

onko näytelmän viesti selkeästi äärioikeistoa vastaan.

4. POLIITTINEN HUUMORI JA HISTORIALLISTAMINEN TUTKIMUSKOHTEESSANI

Tämä luku käsittelee ennen kaikkea poliittista huumoria ja siihen selkeästi kytkeytynyttä historiallistamista tutkimuskohteessani. Minkälaisia poliittisia aiheita tutkimuskohteessani on ja mikä tekee näytelmästä erityisen poliittisen? Mitä on poliittinen huumori ja miten se tutkimuskohteessani ilmenee? Vastatakseni näihin kysymyksiin on ensin käsiteltävä sitä, mikä on politiikkaa. Poliittikka voidaan määritellä useilla eri tavoilla. Poliittikka tarkoittaa useita eri asioita useissa eri asiayhteyksissä. Yksinkertaisesti määriteltynä politiikka on ”toimijoiden tavoitteiden edistämiseen tähtäävää yhteisten asioiden hoitamista” (Wiberg, Paloheimo 1996, 15). Poliittisuuteen liittyy myös aina konfliktit. Wiberg huomauttaa, että jos konflikteja ei olisi, emme tarvitsisi politiikkaa (Wiberg, Paloheimo 1996, 15). Käytännössä tekstin poliittisuus riippuu siis siitä kuinka paljon se käsittelee yhteisten asioiden hoitamista ja konflikteja. Periaatteessa lähes jokainen teksti on siis jossain määrin poliittinen, sillä käytännössä lähes jokainen teksti käsittelee jossain määrin yhteisten asioiden hoitamista ja konflikteja. Kysymys tekstin poliittisuudesta on siis tässä mielessä varsin problemaattinen. Tekstin poliittisen tulkitsemisen apuna olen käyttänyt Fredric Jamesonin teorioita. Jameson ottaa esille käsitteen tiedostamaton poliittisuus. Tiedostamaton poliittisuus on Jamesonin mukaan sitä, että emme koskaan kohta tekstiä sellaisenaan. Kaikki teksti mitä luemme, on aina jo valmiiksi luettua. Käsitteemme kaikista teksteistä muodostuu meille aina valmiin tulkinnan kautta. Tai jos teksti on täysin uusi, niin käsitteemme muodostuu sedimentoituneiden lukutottumusten ja kategorioiden kautta, jotka ovat meille periytyneet aiemmista tulkintatraditioista (Jameson 2002, x). Esimerkiksi *England People Very Nicea* luettaessa, tulkintatraditio tai lukutottumus, joka on vaikuttanut omaan lukemiseeni, on ollut brechttiläinen eepinen teatteri. Tämän lisäksi lukemiseeni on vaikuttanut marxilainen tulkintatraditio ja ymmärtämys huumorista sekä komediasta. Tiedostamaton poliittisuus tuottaa kirjallisuuden tai kulttuurin tutkimuksen työkalun, josta Jameson käyttää nimitystä *metacommentary*, joka on vapaasti suomennettuna

metakommentaarisuutta (Jameson 2002, x).

Tämän metodin kautta tutkimuksen kohteena on vähemmän itse teksti kuin tekstistä muodostetut tulkinnat ja omaksunnat. Kun tämä metodi asetetaan vastakkain jonkin muun metodin kuten totaalisen marxilaisen ymmärtämyksen ideaalin kanssa, demonstroi metakommentaarisuus sitä kuinka muut kuin marxilaiset tulkintakoodistot tuottavat illuusion tulkinnan täydellisyydestä tai itseriittoisuudesta. Metakommentaarisuus tai tiedostamaton poliittisuus on läheisessä yhteydessä marxilaiseen lähestymistapaan kirjallisuuden tai tekstin tulkittamiseen. Jamesonin mukaan marxilainen tulkinnallinen viitekehys on asetettava ensisijaiseksi tulkintametodiksi sen semanttisen runsauden vuoksi. Marxilaisuus myös sisältää jo itsessään kaikki antagonistisilta vaikuttavat tai mittaamattomat kriittiset operaatiot (Jameson 2002, x-xi).

Tiedostamaton poliittisuus ei ole kuitenkaan tutkiva koe siitä, mitä poliittisen kulttuurin pitäisi olla, vaikka usein nykyaikaiselta marxilaisuudelta tätä odotetaankin. Jameson käyttää historiallistamiseen pohjautuvaa lähestymistapaa analyysissaan.

Historiallistaminen on tässä yhteydessä filosofinen tarkastelutapa historiaan nähden. Historiallistamisessa historiaa katsotaan aina nykyajan perspektiivistä. Historian tulkintamme on aina riippuvainen nykyajan kokemuksestamme emmekä pääse täysin käsiksi historiaan sellaisena kuin se oli (Jameson 2002, xi). Marxilaisuus on Jamesonille tapa yhdistää kirjallisuuden historia ja teoria, jotka on länsimaisessa kirjallisuudentutkimuksessa usein erotettu (Jameson 2002, xiv).

England People Very Nice on selkeä esimerkki tämän tyyppisestä historiallistamisesta. Näytelmä ei kuitenkaan esitä historiallisia olosuhteita sellaisenaan. Eli näytelmän tarkoituksena ei ole 'rekonstruoida' jotakin historiallista aikakautta, mutta se käsittelee todellisia historiallisia tapahtumia. Historiaa voidaan tulkita monella tapaa. Usein tapa määrittyy sen mukaan, millainen historian filosofinen katsantokanta tulkitsijalla on. Aitoja historian filosofioita ei Jamesonin mukaan ole koskaan ollut lukuisia ja vain muutama niistä on käyttökelpoinen nykyisessä kansainvälisessä kulutuskapitalismin yhteiskunnassa (Jameson 2002, 2).

Jamesonin mukaan kristillinen filosofia ei liemmin enää sido meitä. Meidän yhteiskunnassamme kuitenkin vaikuttavat jossain määrin sellaiset aatteet kuin valistuksen usko kehitykseen ja herderiläinen nationalismi tai populismi. Nykyään nämä

historiallistamisen muodot ilmenevät keskuudessamme positivismissa ja klassisessa liberalismismissa sekä nationalismismissa ylipäättään. Jamesonin mukaan vain marxilaisuus voi antaa meille filosofisesti yhtenäisen ja ideologisesti houkuttelevan ratkaisun historiallistamisen dilemmaan. Jameson lisää, että vain marxilaisuus voi antaa riittävän selonteon kulttuurisen menneisyyden mysteeriiin. Historialliset kertomukset, tapahtumat ja kehityskulut, kuten kaupunkivaltioiden kehittyminen tai pyhän kolminaisuuden ymmärtämisestä käydyt väittelyt voi saavuttaa niiden alkuperäisen painoarvon vain kun niitä voidaan tarkastella yhden yksittäisen teeman kautta, joka on marxilaisuudelle kollektiivinen taistelu vapaudesta (Jameson 2002, 3).

England People Very Nice on poliittinen näytelmä, jossa on havaittavissa marxilaista historiallistamista. Tämä näytelmä on eepin teatterin mukaelma ja brechtiläinen eepinen teatteri on saanut paljon vaikutteita marxilaisesta ideologiasta. On kuitenkin väärin väittää, että *England People Very Nice* olisi marxilainen tai brechtiläinen eepinen näytelmä. Joka tapauksessa näitä piirteitä tässä näytelmässä on huomattavan paljon. Marxin eräs keskeisistä väittämistä, mitä tulee historian poliittisuuteen, on se, että kaikki tähän astinen historia on ollut luokkataistelun historiaa. Fredric Jameson siteeraa Marxia kirjassaan *The Political Unconscious*:

”The history of all hitherto existing history is the history of class struggles: freeman and slave, patrician and plebeian, lord and serf, guildmaster and journeyman, - in a word oppressor and the oppressed – stood in constant opposition to one another - - ”.

(Jameson 2002, 4)

England People Very Nice ilmentää marxilaista näkemystä sorretun ja sortajan historiasta. Näytelmä tekee kuitenkin poikkeuksen marxilaisuuteen siinä suhteessa, että Marx ei mainitse maahanmuuttajan ja paikallisen vastakkainasettelua. Tämän kaltainen sortajan ja sorretun välinen suhde jää tyystin Marxilta käsittelemättä. Marx keskittyi enemmän työväenluokan sortoon eli enemmistön sortoon kun taas maahanmuuttajat ovat aina vähemmistössä (The Communist Manifesto Chapter 2 2014, www-lähde).

England People Very Nice on lähes yksinomaan poliittinen juuri tässä suhteessa, että se

käsittelee maahanmuuttajan ja paikallisen välistä konfliktia. Tämä konflikti on näytelmän keskeisin teema ja se tuodaan esille jo heti näytelmän prologissa, joka sijoittuu maahanmuuttokeskukseen. Muita teeman esille tuovia esimerkkejä ovat esimerkiksi viittaukset Daniel Defoen huomioon, ettei englantilaisten tulisi välittää rinnakkaiselosta vieraiden kansallisuuksien kanssa tai viittaus oikeistopoliitikko Enoch Powellin lausahdukseen, ”Rivers of Blood” (Bean 2009, 9-15, 17-18). Näytelmä käy läpi sortoasetelmaa, jossa sortaja on kantaväestön edustaja ja sorrettu on maahanmuuttaja. Jamesonin mukaan sortajan ja sorretun välinen kamppailu muodostaa keskeytymättömän narratiivin, jonka pinnalle nostamiseksi tarvitaan poliittisen tiedostamattoman oppijärjestelmää (Jameson 2002, 4).

Tämä poliittinen tiedostamattomuus on koko Jamesonin kirjan ydinoppi, kuten kirjan nimikin kertoo. Poliittisen tiedostamattomuuden perspektiivistä perinteinen jaottelu kulttuurisiin teksteihin, jotka ovat sosiaalisia tai poliittisia ja niihin, jotka eivät ole, muodostuu virheeksi. Tämänkaltainen erottelu vahvistaa julkisen ja yksityisen, sosiaalisen ja psykologisen sekä poliittisen ja poeettisen välistä käsitteellistä erottelua. Tästä rajoituksesta vapautuminen alkaa kun tunnistetaan, että loppujen lopuksi ei ole mitään mikä ei olisi sosiaalista tai historiallista- niinpä viime kädessä kaikki on poliittista jollain tasolla (Jameson 2002, 5).

Jameson nojautuu dialektiseen metodiin kuten Marx tai Brecht ja analysoi kulttuuria kahden vastakkaisen tahon kautta (Carney 2005, 121). Näiden vastakkaisten kulttuuristen alueiden kautta Jameson päätyy poliittisen tiedostamattoman alueelle. Sean Carney kirjoittaa Jamesonin dialektisuudesta ja poliittisesta tiedostamattomuudesta seuraavanlaisesti:

”Out of such contradictions Jameson hears a ‘political unconscious’ speaking that cannot be reduced to authorial intention, but rather is generated by the collective social life of human beings”

(Carney 2005, 121)

Kirjailijan tarkoitusperä jää tämän näkemyksen mukaan varjoon ja minkä tahansa narratiivin todellinen vaikutus paljastuu vasta tiedostamattoman poliittisuuden kollektiivisessa sosiaalisessa elämässä. Mikäli ajatellaan, että kaikki on poliittista jollain

tasolla, voidaan siis periaatteessa sivuuttaa koko poliittisuuden kysymys tutkimuskohteessani. Kysymys siitä mikä on poliittista, ei ole enää relevanttia. Koko tutkimuskohteenikin ja silloin siis kaikki siitä tehdyt tulkinnat, ovat siis jollain tasolla poliittisia. Tämä pätee kuitenkin vain absoluuttisesti. Huomio siitä, että kaikki olisi poliittista, on käytännön kielenkäytössä epärelevantti. Käytännössä kieleemme toimii niin, että se erottaa poliittisen ja ei-poliittisen edes jossain määrin toisistaan.

Mikä on siis erityisen poliittista *England People Very Nice*- näytelmässä? Mitä teemoja nousee esille, jotka tekevät näytelmästä poliittisen? Näytelmän yksi merkittävistä teemoista on, kuten mainittua, marxilaista poliittisuutta ilmentävä luokkataistelu, joka tekee näytelmästä erityisen poliittisen. Tämä marxilainen luokkataistelu on maahanmuuttajan ja paikallisen välinen konflikti. Konfliktissa tullaan dialektisen alueelle, jossa kaksi ryhmittymää on vastakkainasettelun alaisena. Nämä ryhmittymät ovat kosmopoliittisuutta puolustavat tai siihen ajautuneet ja sellaiset, jotka haluavat, että maahanmuuttajat pysyisivät kotimaissaan. Tässä suhteessa vastakkain on siis oikeisto ja vasemmisto, sikäli kuin oikeisto on kosmopoliittisuuden vastainen ja vasemmisto kosmopoliittisuutta puolustava.

4.1. *England People Very Nice* ja sen kosmopoliittisuus sekä poliittisuus

Kosmopoliittisuus on aatesuuntaus, jossa puolustetaan kansojen välistä yhteistyötä ja mahdollisuutta rinnakkaiseen. Steven Vertovec ja Robin Cohen viittaavat kosmopoliittisuuteen vasemmiston uutena politiikkana. Vertovec ja Cohen erottavat kosmopoliittisuuden käsitteestä useita eri suuntauksia. Cohenin ja Vertovecin mukaan kosmopoliittisuus- termillä voidaan viitata esimerkiksi globaalia kansalaisuutta tai globaalia demokratiaa edistävään toimintaan tai transnationaalien sosiaalisten viitekehysten muokkaamiseen sosiaalisten aatesuuntausten välillä. Kosmopoliittisuudella voidaan tarkoittaa myös epä-kommunitaarisen, post-identiteettisen, heterogeenisen, politiikan edistämistä, jolla haastetaan perinteiset käsitteet kuten yhteenkuuluvuus, identiteetti ja kansalaisuus. Tämän lisäksi jotkut käyttävät kosmopoliittisuutta kuvailevasti tarkoittaen tiettyjä sosiokulttuurisia prosesseja tai yksilöllisiä käytöstapoja,

arvoja tai mielenlaatuja, jotka ilmentävät monikulttuurisuutta (Vertovec, Cohen 2002, 1). *England People Very Nice* on näytelmä, jossa käydään läpi kosmopoliittisuuteen liittyviä teemoja. Näytelmä käsittelee ennen kaikkea maahanmuuttajien assimiloitumista yhteiskuntaan. Moranin artikkelin mukaan *England People Very Nice* ei onnistu edistämään kosmopoliittisia arvoja. Moran viittaa tässä kosmopoliittisuudella etenkin transnationaalien sosiaalisten viitekehysten muokkaamiseen. Moran huomioi useita näkökohtia, jotka hänen mukaan epäonnistuvat kosmopoliittisuuden edistämässä. Moranin mukaan kaikista merkittävin ongelma näytelmän viestissä on se, että jokainen maahanmuuttajaryhmä assimiloi, kunhan se omaksuu valtaapitävän arvot, luopuu uskonnostaan ja mukautuu näihin universaaleiksi oletettuihin normeihin (Moran 2012, 19). Moran huomauttaa, että jokainen ryhmä esitetään suhteellisen samanlaisena, vaikka niissä on kuitenkin perustavanlaatuisia eroja kuten ihonväri. Kaikkien maahanmuuttajaryhmien kokemus assimilaatiosta on ollut vahvasti erilainen, kun taas Moranin mukaan *England People Very Nice* korostaa jokaisen ryhmän samankaltaisuutta (Moran 2012, 19). Toiseksi Moran huomauttaa, että Beanin teksti tuo esille hyvin paljon kolonialismin aikakauden arveluttavia ratkaisumalleja muistuttavia metodeja mitä tulee maahanmuutto-ongelman ratkaisuun. Eräs tällainen ratkaisumalli, jonka Moran ottaa esille on 1700-luvulla esitetty ehdotus siitä, että irlannista voitaisiin tuoda 10000 naista englantiin ja englannista vietäisiin 10000 naista irlantiin. Tällöin irlantilaiset saattaisivat kuolla sukupuuttoon kun näiden lapset alkaisivat puhua englantia. Moran on sitä mieltä, että Bean esittää *England People Very Nicessa* tiettyssä mielessä samankaltaisen ratkaisumallin. Näytelmä viestii Moranin mukaan sitä, että maahanmuuttajat ovat inhottavia ja muutettava 'meidän' kaltaisiksemme ja tämä tapahtuu kulttuurien välisellä pariutumisella (Moran 2012, 19-20). Kuitenkin ehkä ilmiselvin syy siihen, että näytelmä vaikuttaa vastustavan kosmopoliittisuutta Moranin mielestä, on se, että näytelmässä pilkataan maahanmuuttajaryhmiä hyvin suorasukaisesti. Esimerkiksi irlantilaisen synnyttämä yksisilmäinen vauva saa irlantilaiset vaikuttamaan heikoilta. Tämä toimii myös Moranin mukaan metaforana oman kulttuurinsa sisälle lukkiutuneen yksilön vision puutteesta. Beanin puolustajat huomauttavat, että jokainen saa osakseen pilkkaa yhtä lailla kuten Moranin siteeraama Daily Telegraphin teatterikriitikko Charles Spencer (Moran 2012, 20-21). Tällaisen stereotypisoinnin ongelma on Moranin mukaan

kuitenkin se, ettei näytelmä huomioi laajempia systemaattisia syitä maahanmuuttoon. Stereotypisoinnin ja pilkan kohteeksi joutuvat erityisesti bangladeshilaiset ja irlantilaiset, jotka ovat kärsineet eniten kolonialistisesta hallinnosta. Tämän lisäksi *England People Very Nice*, jättää tyystin huomioimatta kolonialistisen hallinnon tuottamat ongelmat. Näytelmässä huomioidaan toki syyt maahanmuuttoon, kuten Irlannin nälänhätä, sota Somaliassa ja suuri bengalilainen nälänhätä, mutta maahanmuuton syiden kolonialistisen hallinnon ongelmat jätetään huomiotta. Moran huomauttaa, että näytelmässä oltaisiin voitu esimerkiksi pilkata 1840-luvun britti-poliitikkoja, jotka uskoivat Malthusialaiseen ongelman ratkaisuun tai epäpäteviä brittivirkailijoita, jotka valvoivat Bengalin nälänhätää (Moran 2012, 21).

Lopuksi Moran arvioi, että *England People Very Nice* jättää kokonaan huomiotta nykyaikaisen kosmopoliittisuuden konseptin, jota Moranin siteeraama Nadine Holdsworth kutsuu työväenluokan kosmopoliittisuudeksi. Työväenluokan kosmopoliittisuus linkittyy Vertovecin ja Cohenin esille tuomaan kosmopoliittisuuden käsitteeseen ja näistä erityisesti transnationaalien sosiaalisten viitekehysten muokkaamiseen aatesuuntausten välillä. Moranin siteeraama Puina Werbner on luokitellut uudenlaisen kosmopoliittisuuden, josta hän käyttää nimitystä ”työväenluokan kosmopoliittisuus”. Tässä yhteydessä työväenluokkaisuus voitaisiin luokitella sosiaalisesti viitekehukseksi, joka on muokkauksen alainen. Moran arvioi edelleen Beanin työtä ja moittii sitä sen puutteista, mitä tulee työväenluokkaisen kosmopoliittisuuden huomioimiseen. Moranin mukaan Richard Bean haluaa universalisoida hegemonian eli valtaapitävän arvot *England People Very Nice* -näytelmällään. Moran tuo esille esimerkkejä tosielämästä, joilla on onnistuttu edistämään monikulttuurisuutta eri tavoin kuin universalisoimalla valtaapitävän arvot, kuten esimerkiksi Handsworthin karnevaali tai St. Patrick's Day⁸ festivaali Birminghamissa Britanniassa. *England People Very Nice* ei tuo esille tämänkaltaisia esimerkkejä, joilla

8

⁷ Handsworthin karnevaali syntyi vuonna 1981 ja 1985 tapahtuneiden rotumellakoiden myötä. Birminghamin karibialaiset kehittivät festivaalin, jotta he voisivat osoittaa ylpeytensä ja unohtaa mellakat. Birminghamin St. Patrick's day:n osallistujina ja järjestäjinä on muun muassa puolalaisia, kiinalaisia ja irlantilaisia ryhmittymiä, joilla on oman alueensa liput esillä. Tällä tavoin St. Patrick's Day Birminghamissa on aidosti monikulttuurinen tapahtuma ja osoittaa miten irlantilaiset maahanmuuttajat ovat yhteydessä muihin ryhmiin (Moran 2012, 25-26).

yhteisöt luovat monikulttuurisuutta ja kosmopoliittisuutta nykyaikana. Moranin mukaan Beanin näytelmä ainoastaan toistaa olemassa olevia ennakkoluuloja, eikä kykene näyttämään missä tällaiset ennakkoluulot syntyvät (Moran 2012, 24-26).

On vaikea arvioida, mitä Bean todella haluaa viestittää näytelmällään. On kuitenkin hyvin epätodennäköistä, että sen tarkoituksena olisi nimenomaan edistää maahanmuuttokriittisyyttä tai muutenkaan maahanmuuttajiin kohdistuvaa kriittisyyttä. Tällainen reaktio on kuitenkin syntynyt yleisön keskuudessa ja näytelmän näytöksessä on nähty mielenosoitus tästä johtuen (Moran 2012, 15). Tässä mielessä *England People Very Nice* linkittyy Carneyn ja Jamesonin määrittelemän tiedostamattoman poliittisuuden alueelle, sillä kirjailijan mahdollinen tarkoitusperä on hyvin selkeästi yleisön reaktioista päätellen muokkautunut kollektiivisesti. Tai voisi sanoa, että esityksen tarkoitusperä on jäänyt yleisön saavuttamattomiin ja yleisö on tehnyt oman tulkintansa sen tarkoitusperästä. Monia mahdollisia syitä tämän viestin niin sanottuun väärintulkintaan on varmasti olemassa. Näytelmän satiirinomaisuus maahanmuuton yhteydessä on varmaankin yksi syy tähän. Satiiri maahanmuuttoa käsitellessä, on selkeästi riskialtis ja provokatiivinen metodi. Toki se on provokatiivinen jo määritelmällisesti, mutta kun provokatiivisuus liitetään erityisen arkaluontoiseen aiheeseen, voidaan havaita, että yleisölle tuleva viesti saattaa olla erityisen altis väärintulkinnolle. Toisaalta, kuten yllä on todettu, esityksen viesti on huomattavasti monitulkintaisempi kuin esimerkiksi brechtiläinen teatteri, joten voidaan olettaa, ettei väärintulkintojen mahdollisuutta ole. On vain erilaisia tulkintoja. Siinä mielessä on perusteltua kysyä olisiko *England People Very Nicen* pitänyt turvautua myös brechtiläiseen kueroon, niin sanottujen väärintulkintojen estämiseksi? Väärin tulkinnalla tässä yhteydessä tarkoitetaan sitä, että *England People Very Nice* on välittänyt viestiä, jonka kautta sen pystyy tulkitsemaan maahanmuuttokriittiseksi. On tietenkin eri asia, onko tämä todella väärintulkinta ja mikä on kirjailijan todellinen tarkoitusperä ollut, mutta oletan, ettei kirjailija ole halunnut tehdä maahanmuuttokriittistä teosta sinänsä.

Mielestäni teoksen perimmäinen viesti on sen tulkinta todellisuudesta sellaisena kuin se on. Eli maahanmuuttoa on aina ollut, mutta sitä ei tulisi pelätä turhaan. Joten esimerkiksi äärioikeiston varoittelut yhteiskunnan romahtamisesta maahanmuuton takia, on turhaa. Tässä nimenomaisessa suhteessa *England People Very Nice* on erityisen poliittinen, se

käsittelee poliittisesti ajankohtaista ja puoluekenttääkin jakavaa aihetta eli maahanmuuttoa ja maahanmuuttokriittisyyttä.

Jos ajatellaan, että näytelmässä pyrittäisiin tuomaan esille myös kolonialistisen hallinnon epäonnistumiset ja syyt tähän maahanmuuttoon, voidaan olettaa, ettei näytelmä enää kantaisi juonellisesti. Periaatteessa näytelmä on temaattisesti jo niin rikas, että vielä yhden teeman mukaan tuominen saattaisi olla mahdotonta. Näytelmän kolme merkittävää teemaa, maahanmuutto ja sen politiikka, uskonnollisuus ja rakkaus ovat kietoutuneet saumattomasti kokonaisuudeksi johon olisi vaikeaa lisätä enää uutta teemaa. On tietenkin totta, ettei se ole mahdotonta. Joka tapauksessa Moranin ehdotus uuden aiheen käsittelemiseksi on tässä suhteessa ontuva. *England People Very Nice* vaikuttaa olevan saumaton kokonaisuus, joten uuden aiheen käsittely olisi sen vuoksi huomattavan monimutkaista. Se ei tietenkään tarkoita sitä, ettei sellainen ehdotus olisi lainkaan mielekäs. Onhan mahdollista, että samankaltaisesta aiheesta kirjoitetaan uusi näytelmä, jossa otetaan huomioon myös kolonialistisen hallinnon tuottamat ongelmat.

Moranin huomio valtaapitävän arvojen omaksumisesta on myös hyvin merkittävä ja aiheellinen huomio. Periaatteessa *England People Very Nice* välittää tällaista todellisuudenkuvaa. Kiistämätön tosiasia on kuitenkin se, ettei tämä ole missään nimessä virheellinen todellisuuden kuva. Näin on todellisuudessakin tapahtunut. On ehdottomasti luonnollinen asia, että ihminen haluaa omaksua valtaapitävän arvot ja kulttuurin. Tai vaikei haluaisikaan, hän joutuu näin tekemään. Samalla tavoin porvarilliset omaksuivat 1800-luvulla aateliston elämäntavat. *England People Very Nicen* eppinen ja koominen tyyli kuitenkin välittävät kuvaa siitä, että tämänkaltaisen ratkaisu tehtäisiin hetkessä. Esimerkiksi ensimmäisessä näytöksessä Sidney de Gascoigne ottaa englantilaisen nimen, Bert Gaskin ja ilmoittaa tämän puheessaan yleisölle (Bean 2009, 29).

Toisaalta näytelmässä tuodaan esille myös se, että maahanmuuttajat voivat potentiaalisesti omaksua myös ei-valtaapitävien arvoja. MUSHIN lapset omaksuvat radikaalimuslimien kuten Sayiid Qutbin arvoja. Tämä tuodaan esille humoristisesti rap-laulun keinoin. LABIBA räppää sisarelleen karkean yliampuva tekstiä. Tämä katkelma laulusta kuvaa LABIBAN arvomaailmaa:

”Sheik Osama Lead us,

Shakespeare was a gay boy,
he get in the way boy,
promoting fornication,
to the Muslim nation,
is not a situation,
get my participation,

--

God save the queen,
I won't standfa that hymn,
I follow Mohammad
peace be upon him!

(Bean 2009, 111)

LABIBA ei siis laulun mukaan siedä Britannian kansallislaulua. Hän on ehdottomasti muslimi henkeen ja vereen. Tämä kyseinen repliikki on LABIBAN viimeinen koko laulussa eikä hänestä enää puhuta sen jälkeen. Siinä mielessä näytelmässä jätetään avoimeksi se, mitä lopulta LABIBALLE tapahtuu.

Mitä tulee avioliittoon ja maahanmuuttajien integroitumiseen sitä kautta, tuodaan näytelmässä, siinä mielessä erityyppinen ehdotelma kuin Moranin esille tuoma kolonialismin aikakauden malli, että näytelmän keskeisimmässä avioliitossa MUSHIN ja DEBORAHIN välillä kantaväestön edustaja on nainen. Tätä naista ei siis lähetetä Irlantiin ja Irlannista ei tuoda naista Englantiin.

Näytelmän lopussa tulee esille kuitenkin sen selkein ja eksplisiittisin viesti maahanmuuttajien yhteiskuntaan sopeutumisessa. DEBORAH kysyy MUSHILTA mitä heidän nyt tulisi tehdä kun heidän asuntonsa on luovutettu afrikkalaisille ja heidän yhteisönsä on hylännyt heidät, koska he eivät antaneet omaa vauvaansa heille. MUSHI tietää missä he voivat olla turvassa. Hän ilmoittaa, että heidän kuuluu muuttaa Redbridgeen (Bean 2009, 122). Redbridge edustaa näytelmässä keskiluokkaisuutta ja tasapainoista sekä turvallista elämää. Jokaisen näytöksen jälkeen ihmiset ovat muuttaneet Redbridgeen ja heidän alkuperäinen asuinsijansa on korvattu toisella maahanmuuttajaryhmällä. Tämän juonikuvion viesti vaikuttaa olevan; ihmiset assimiloituvat kyllä kunhan ajan annetaan kulua ja uudet ryhmät saapuvat toisten tilalle.

Puina Werbnerin lanseeraama työväenluokkainen kosmopoliittisuus on tiettyssä mielessä kuin marxilaisuutta, mutta vain uudennlaisin sanakääntein. Historia on osoittanut, että marxilaisuus ja sitä kautta työväenluokkainen kosmopoliittisuus epäonnistui ainakin Neuvostoliitossa. Toisaalta tämän kaltaista utopiaa Marx kuitenkin tavoitteli ainakin ajatuksissaan. Marxin mukaan työläisillä ei ole kotimaata lainkaan. Kansalliset eroavaisuudet ja antagonismit kansallisuuksien välillä tulevat olemaan yhä katoavaisempia. Proletariaatin johtoasema tulee aiheuttamaan sen, että porvaristo tulee katoamaan. Tähän edellytyksenä on johtavien sivistysvaltioiden yhdistynyt toiminta (The Communist Manifesto Chapter 2 2014). Tässä huomataan jälleen kuinka vahvasti Marx asetti vastakkain porvariston ja proletariaatin. Tämä on dialektiikkaa, jota on havaittavissa myös *England People Very Nice*- näytelmässä.

Näytelmän dialektisuus linkittää sen vahvasti brechtiläiseen eeppiseen traditioon. Brechtiläinen teatteri on erityisen poliittista. Myös *England People Very Nice* on brechtiläinen siinä mielessä, että se on eeppisen teatterin edustaja. Tutkimuskohteessani on erityisen paljon eeppisiä elementtejä, mutta siinä on tietenkin myös elementtejä, jotka eivät ole täsmällisesti eeppisen teatterin elementtejä kuten Manfred Pfister on eeppisen määrittellyt. Tämän näytelmän yhteydet eeppiseen tekevät siitä siis erityisen poliittisen, sillä eepminen teatteri yhdistetään usein sen merkittävimmän kehittäjän, Brechtin myötä poliittisuuteen. *England People Very Nice* linkittyy siis eeppisen tradition ja marxilaisuuden kautta poliittisuuteen huomattavan paljon jos sitä verrataan esimerkiksi Aristofaneen tai Molieren komedioihin. Näytelmässä on myös joitakin epäpoliittisia piirteitä. Esimerkiksi toinen näytelmän merkittävistä teemoista on rakkaus. Rakkaus on yleensä ottaen mitä epäpoliittisin aihe. Se voidaan asettaa dikotomian poliittisuus-poeettisuus asteikon ääripäässä ehdottomasti poeettiseen kuuluvaksi. Tämän erottelun Jamesonkin huomioi, mutta painottaa nimenomaan sitä, että hän haluaa tiedostamattoman poliittisen tai metakommentaarisuuden metodin avulla nimenomaan päästä eroon kaikista vastakkainasetteluista mitä tulee erilaisiin dialektisiin suhteisiin poliittisuudessa (Jameson 2002, 4).

Mikäli huomioimme Jamesonin metodin metakommentaarisuudesta, jossa raja yksityisen ja julkisen sekä poeettisen ja poliittisen välillä hälvenee, voidaan siis todeta, että myös rakkaus on poliittista. Rakkaus on poliittista etenkin tässä näytelmässä, sillä se ilmentää

maahanmuuttajien assimiloitumista tai integroitumista. Eräs näytelmän hahmoista TAHER sanoo näytelmässä:

”This play is like Four Romeo and Juliets, but what does it matter.”

Näytelmän ohjaaja PHILIPPA huomauttaa sitten, että kulttuurinen integroituminen tapahtuu seka-avioliittojen kautta:

”The truest measure of racial and cultural integration is the rate of inter-marriage”

(Bean 2009, 69)

Voidaan siis päätyä lopputulemaan, että jopa rakkaudessa, joka on äärimmäisen poeettinen aihe, on hyvin paljon poliittisuutta. Rakkauskin on, etenkin tässä näytelmässä, kiedottu poliittisuuteen. Millä tavoin voidaan siis tutkia poliittista huumoria jos koko näytelmä on yksinomaan poliittinen? Tässä kohtaa on muistettava, että kyseessä on absoluuttinen väitelause. Kaikki on poliittista myös rakkaus, on väitelause, joka pätee kun rakkautta ja poliittisuutta tarkastellaan yleisellä tasolla. On siis huomioitava että tietynlainen rakkaus voi olla poliittisempaa kuin jonkin toisen tyyppinen rakkaus. Jos otetaan vertailukohdaksi esimerkiksi Shakespearen *Romeo ja Julia*, voidaan päästä käsiksi tarkemmin siihen, millä tavoin *England People Very Nice*, on poliittinen. Silloin pääsemme suhteellisen alueelle, jossa poliittisesta tulee mielekkäämpi tarkastelukohde. Shakespearen *Romeo ja Julia* on ensisijaisesti rakkausnäytelmä, josta ei pintapuolisella tarkastelulla voida mitään poliittista havaita. Kuitenkin jos tätäkin näytelmää katsellaan tarkemmin ja pintaa syvemmillä voidaan todeta, että näytelmässä on myös paljon poliittisuutta. *Romeo ja Julia* ovat kahden eri kilpailevan perheen jäseniä eli näytelmässä on selkeä konflikti. Heidän rakkautensa esteeksi tulee ikivanha sukuriita. Voidaan siis ajatella, että tämä näytelmä on kannanotto perheiden valtakamppailun estämiseksi. *Romeon ja Julian* viesti voisi olla, että rakkaus on suurempi voima kuin kaksi kilpailevaa mahtisukua ja nämä mahtisuvutkaan eivät voi rakkauden yhdistävälle voimalle mitään (Shakespeare 2006). Tässä mielessä siis myös *Romeo ja Julia* on poliittinen näytelmä.

Tässäkin kohtaa raja poeettisen ja poliittisen välillä voidaan hämärtää.

Mutta jos *Romeo ja Julia* näytelmää verrataan *England People Very Niceen*, on näytelmä vähemmän poliittinen. Missään kohtaa näytelmää *Romeo ja Julia* ei tuoda esille esimerkiksi poliittisesti latautuneita iskulauseita, puoluepoliittista ohjelmaa tai muutenkaan ei eksplisiittisesti osoiteta, että rakkaus olisi jollain tapaa keino saavuttaa yhtenäisyyttä kansojen tai luokkien välille, toisin kuin *England People Very Nice*-näytelmässä, jossa PHILIPPA muistuttaa TAHERIA avioliittojen yhdistävästä voimasta (Bean 2009, 69) (Shakespeare 2006). *England People Very Nice* on siis suhteessa *Romeoon ja Juliaan* äärimmäisen poliittinen. Samalla tavoin tarkasteltuna myös *England People Very Nice*-näytelmässä voidaan havaita suhteellisesti poliittisempia piirteitä verrattuna kokonaisuuteen. Kokonaisuudessaan näytelmä on toki hyvin poliittinen, mutta jotkin osiot tai teemat siinä saattavat olla erityisen poliittisia.

Erityisen tai suhteellisen poliittisuuden tarkastelussa voidaan käyttää Jamesonin neljän eri kategorian tulkintamallia. Tässä tulkintamallissa on huomioitu anagoginen, moraalinen, allegorinen ja kirjaimellinen näkökulma erilaisten tekstien tulkitsemiseen (Jameson 2002, 15-16). Näistä eri kategorioista poliittisuuteen liittyy erityisesti anagoginen tulkintatapa. Tämä tarkoittaa historian kollektiivista tulkintaa. Historian kollektiivinen tulkinta liittyy läheisesti poliittisuuteen ja historiasta saamamme kuva on poliittisesti merkityksellinen. Eli historia ja historiaan liittyvät tekstit kuuluvat olennaisesti yhteisömme poliittiseen arvomaailmaan. Historia määrittäyty sen mukaan, millaisessa poliittisessä ilmapiirissä elämme ja kollektiivinen historianäkemyksemme on läheisessä yhteydessä aina kulloisenkin poliittisen arvomaailmaan kanssa.

4.2. *England People Very Nice* ja sen poliittinen huumori

Kun tarkastellaan poliittista huumoria näytelmässä ennen kaikkea suhteellisessa viitekehyksessä, on aluksi tarkasteltava sitä, mihin poliittisella huumorilla viitataan. Toisaalta tämä huumori voi viitata näytelmän lajityyppiin, joka on poliittinen komedia. Toisaalta huumori voi viitata siihen miten syntyy naurua, huvittuneisuutta tai mielihyvää. Käsitteet huumori ja komedia linkittyvät toisiinsa, sillä komedia on lajityyppi, jossa

esiintyy huumoria. Huumori puolestaan syntyy siitä kun näytelmä tuottaa huvittavan vaikutelman.

Huumori ja sen yhteydet poliittisuuteen on aihe, jota tulee tarkastella vielä tarkemmin. Olen käsitellyt sitä, miten poliittista voidaan tarkastella tekstissä ja mitä on poliittisuus. Seuraavassa käsittelen sitä, mitä on erityisesti poliittinen huumori ja miten se voidaan paikallistaa tutkimuskohteestani. Komedian historiassa riittää paljon esimerkkejä poliittisuudesta. On olemassa lukuisia komediallisia tekstejä, jotka ovat aiheuttaneet vaikeuksia kirjoittajilleen jos ne ovat kritisoineet vallanpitäjiä liian provosoivasti. Jo Aristofaneen antiikin komedioissa oli mukana poliittinen sivujuonne. Aristofaneen komedioiden erityislaatuisuudesta ja painoarvosta on eriäviä mielipiteitä. On silti kiistämätön tosiasia, että poliittisuus on ollut jo sen alkupäivistä lähtien olennainen osa komediaa ja huumoria.

Millä tavoin siis voidaan tarkastella erityisesti poliittista huumoria jos se on linkittyneenä hyvinkin kiinteästi jo itse huumorin tai komedian käsitteeseen? Jos käsitellään poliittisuutta erityisesti puoluepoliittisuuden kautta, voidaan ajatella, etteivät esimerkiksi Aristofaneen komediat olleet erityisen poliittisia. Ne eivät käsitelleet minkään tietyn poliittisen ryhmittymän agendaa, mutta ne olivat poliittisia siinä mielessä, että niissä oli selvä sodanvastainen juonne (Pohjola 1992, 433). Ne olivat kuitenkin eittämättä poliittisia. Joutuihan Aristofanes vaikeuksiin hänen kritisoidessaan vallanpitäjiä ja hänet jouduttiin karkottamaan Ateenasta *Babylonialaisten* provokatiivisuuden vuoksi (Stott 2005, 100). Muita selkeästi komediallisia teoksia, jotka ovat kritisoineet vallanpitäjiä ja sitä kautta ovat saattaneet vaikeuksiin niiden tekijät, ovat olleet esimerkiksi Molieren teokset. Moliere kirjoitti komedian *Tartuffe*, joka oli niin provokatiivinen, että sitä kiellettiin esittämästä. Tässäkään ei kuitenkaan ole selkeää puoluepoliittista agendaa tai mitään erityistä poliittista ryhmittymää puolustavaa sanomaa. Siinä yksinkertaisesti kritisoidaan vallanpitäjiä ja vallitsevia totuuksia.

Vertailukohdaksi voisi ottaa Brechtin näytelmät, jotka ovat usein melko suoraan marxilaisuutta eli vasemmistolaisia ajatuksia edistäviä. Verrattuna siis esimerkiksi Brechtiläiseen teatteriinkin ovat Aristofaneen tai Molieren komediat vähemmän poliittisia ainakin jos ajatellaan poliittisuutta nimenomaan puoluepolitiikkana.

Onko *England People Very Nice* puoluepoliittinen vai yleisellä tasolla poliittinen?

England People Very Nice on puoluepoliittinen ainakin siinä suhteessa, että se tuo esille useiden puolueiden tai poliittisten ryhmittymien kuten BNP:n tai National Frontin poliittisia näkemyksiä. Lisäksi *England People Very Nice* edustaa huomattavan paljon poliittista teatteria siinä suhteessa, että se on eepisen teatterin ja brechtiläisen tradition jatkumo, kuten yllä on todettu. Tämän lisäksi näytelmässä on runsaasti marxilaisuutta ja se on dialektisen teatterin edustaja. Näytelmässä on myös selkeä poliittinen konflikti maahanmuuttajien ja paikallisten välillä.

Mitä tulee poliittisen huumorin paikallistamiseen tutkimuskohteessani, käsittelen seuraavaksi Aristoteleen ylemmyysteoriaa. Kun tarkastellaan poliittista huumoria suhteellisessa viitekehyksessä sekä näytelmän sisällä että näytelmän yhteydessä muuhun yhteiskuntaan tarkastelen sitä ensimmäiseksi huumorin ylemmyysteorian kannalta, joka on toisaalta puoluepoliittista toisaalta yleispoliittista. Puoluepolitiikkaan tämä liittyy siinä mielessä, että jokainen vasemmistolainen puolue on sortoa vastaan ja asettuu sorretun puolelle. Toisaalta voitaisiin ajatella, että oikeistolainen puolue asettuu sortajan puolelle, jos karrikoidaan ajatusta. Tämä on puolestaan ylemmyysteoriaan liittyvä piirre siltä osin, että sorrettu on aina alempana kuin sortaja. Voitaisiin ajatella, että sortaja nauraa jollekin alemmalle kuin itselleen. Tässä kohtaa on kuitenkin huomioitava, että sortaja ja sorrettu dikotomia on vain joltain osin sovellettavissa ylemmyysteoriaan. Siltä osin tämä sortajan ja sorretun välinen vastakkainasettelu asettuu ylemmyysteorian piiriin, että siinä todella on jokin ylempänä kuin toinen. Toisaalta tämä sortajan ja sorretun historia ei ole erityisen humoristista.

Aristoteleen mukaan huumori johtuu ylemmydentunteesta, jota tunnemme kun näemme lavalla heikompia ihmisiä kuin ihmiset yleensä ottaen. Tämä heikkous on sen laatuista, että se ei tuota vahinkoa kenellekään (Aristoteles 2012, 186). Sorto alempaa luokkaa ja etenkin maahanmuuttajia kohtaan ei ole tässä suhteessa Aristoteleen ylemmyysteorian mukainen huumorin piirre, koska siinä saattaa aiheutua myös vahinkoa tiettyä ihmisryhmää kohtaan.

Kuitenkin näytelmässä on esimerkkejä myös huumorista, jolla ei tuoteta erityistä vahinkoa kenellekään ja siinä mielessä ne ilmentävät Aristoteleen ylemmyysteoriaa. Prologi tuo lavalle näytelmän amatöörinäyttelijät joiden näyttelijän kyvyt ja teatteriesityksen tekninen luomiskyky on heikkoa. Näytelmän ohjaaja PHILIPPA kehottaa

erästä näyttelijää SANYAA, joka näyttelee valkoista työväenluokkaista IDAA, painottamaan sanaa FROGS sanaparissa *Fucking Frogs*. SANYA on tätä ennen lausunut sanaparin painottaen sanaa FUCKING.

PHILIPPA: Yes. OK Notes! Sanya?! Problem. I can hear the swearing. Ida is white working class Bethnal Green. To her 'facking', is not swearing – it's punctuation.

SANYA: FUCKING frogs!

PHILIPPA: No! Pong 'Frogs'. Pong – theatrical term, emphasise Frogs.

SANYA: Fucking FROGS!...

(Bean 2009, 10)

Tämä on tietyltä näkökannalta katsottuna vakavaa eikä humoristista, sillä tässä repliikissä halvennetaan vierasta kulttuuria. Tämä ei ole siinä mielessä ”heikkous tai kömmähdys, joka ei tuota vahinkoa”. Kuitenkin huumori tässä yhteydessä tapahtuu ennen kaikkea SANYAN teknisen osaamisen heikkoudesta ja voidaan ajatella, että itse repliikin sisältö on enemmänkin toissijainen sivuseikka, sillä repliikillä viitataan näytelmään. Tämä näytelmä johon viitataan, ei viittaa siis todelliseen maailmaan, vaan ainoastaan fiktiiviseen maailmaan. Tältä osin kyseinen kohta on siis Aristoteleen ylemmyysteorian mukainen. Tietenkin fiktiivinen maailma viittaa myös todelliseen maailmaan, mutta näytelmän alkupuolella tämä ei ole vielä selkeästi esillä.

Toinen esimerkki näytelmän sisällä esitettävän näytelmän harjoitusten ja teknisen osaamisen heikkoudesta tai vähintäänkin huvittavuudesta on IQBALIN pois ajama parta. IQBALIN olisi kuulunut esittää näytelmässä parrallista hahmoa, mutta hän on ajanut partansa pois. Näytelmän näyttämömestari, vastaanottokeskuksen työntekijä GINNY, muistuttaa, ettei tarpeistovarastossa ole enää tekopartoja. IQBAL on kuitenkin tehnyt omasta pois ajamasta parrastaan tekoparran ja käyttää sitä naamallaan (Bean 2009, 11). Tämän tyyppinen huumori on toisaalta ylemmyysteorian mukaista huumoria, mutta toisaalta myös inkongruenssiteoriaa vastaavaa huumoria. On hyvin epätodennäköistä, että kukaan käyttäisi omaa partaansa tekopartana. Havaitsemme siis samanaikaisesti yhteen sopimattomia elementtejä. Tai siinä miten asioiden olettaisi olevan ja siinä miten ne esitetään tässä näytelmässä, vallitsee disjunktio.

Toisaalta tämän henkilön 'vika', joka on Aristoteleen komediallisuuden tai huumorin määritelmä, on selkeästi havaittavissa. IQBAL ei ole selkeästikään ammattinäyttelijä, sillä hän on ajanut partansa pois, vaikka se on syy siihen, miksi hänet valittiin esittämään roolia, jota hän esittää. Tällainen huumorin keino, jossa näytelmässä näyttelevistä näyttelijöistä tehdään huonoja, on tyypillinen komedian historiassa ja on havaittavissa esimerkiksi Shakespearen komediassa *Juhannusyön Uni* (Shakespeare 2005).

Tämä prologin huumori ei ole kuitenkaan vielä erityisen poliittista joskin siinä on poliittinen tendenssi tai sivujuonne. Näyttelijät ovat maahanmuuttokeskuksessa ja he ovat kaikki maahanmuuttajia sekä vieraan kansan edustajia, joka oikeastaan johdattelee koko näytelmän pääasialliseen teemaan. Kuitenkin johdattelevassa osiossa, josta yllä olevat esimerkit ovat, puhutaan selkeästi jostain muusta kuin maahanmuuttajien ongelmista tai esimerkiksi sortajan ja sorretun välisestä taistelusta. Siinä mielessä tämä johdatteleva osio ei ole siis erityisen poliittinen. Voisi ajatella, että tämä on ikään kuin alkukevennys, joka osoittaa näytelmän lajityypin, komedian.

Kun sitten näytelmän varsinainen juoni alkaa, tullaan myös lähemmäs poliittisuutta eli marxilaista sorretun ja sortajan välistä luokkataistelua, joka on tässä yhteydessä maahanmuuttajien ja paikallisten välinen luokkataistelu. Varsinainen näytelmä ilmentää ylemmyysteorian mukaista huumoria ja siinä on erityisesti satiirin piirteitä. Tämä satiirinomaisuus liittyy olennaisesti esimerkkeihin, joita käsittelen, mutta käsittelen näitä esimerkkejä aluksi ennen kaikkea Aristoteleen ylemmyysteorian kannalta.

Näytelmän varsinaisessa juonessa voidaan havaita, ettei huumori ole aivan niin yksioikoisesti Aristoteleen ylemmyysteorian mukaista. Tämä ero tulee selkeimmin esille juuri siinä, että näytelmän varsinaisessa osiossa nähdään enemmän vakavampia tai tuskaa aiheuttavia heikkouksia. Kuitenkin nämä heikkoudet ovat verhoiltu satiirin ja ironian taakse, joten näiden kohtauksien tarkoituksena ei ole jäljitellä tosielämää sellaisenaan. Sen vuoksi katsoja saattaa huvittua jopa tuskaa aiheuttavista heikkouksista. Näytelmän varsinaisessa juonessa, joka tarkoittaa tässä yhteydessä näytelmän sisällä esitettävää näytelmää toistuu useaan otteeseen hyvin arkaluontoinen ja provokatiivinen toiseuden halventaminen. Toiseus on tässä yhteydessä maahanmuuttajien tai vieraiden kulttuurien stereotypisoimista ja halventamista. Näytelmän ensimmäinen osio, jossa esitetään ranskalaisten maahanmuuttajien saapuminen Lontooseen, halvennetaan ranskalaisia

ennen kaikkea käyttämällä heistä nimitystä Frogs. Näytelmän toisessa osiossa pilkataan irlantilaisia, kolmannessa juutalaisia ja neljännessä bangladeshilaisia. Irlantilaiset joutuvat erityisen pilkan kohteeksi ja tämän on huomionut myös James Moran artikkelissaan. Irlantilaiset osoitetaan näytelmässä inestisinä, jotka synnyttävät yksisilmäisiä vauvoja (Bean 2009, 38-39). Tämän ei tiettyssä mielessä pitäisi olla hauskaa tai humoristista, mutta mielestäni erityisen hauskaksi ja jossain määrin inkongruenssia ilmentäväksi sen tekee lopun kohta, jossa vauva heitetään lattialle. Näyttämöohjeissa mainitaan kuinka yleisön tulisi nähdä sen pomppivan ja täten huomaavan, että kyseessä on vain nukke (Bean 2009, 47). Toisaalta tällainen huumori ilmentää vahvasti satiiria, jossa liioitellaan asioita. Mitä muuta on otettava huomioon näinkin karskin huumorin piirteistä? Ei ole yllättävää, että tämän kaltaisesta huumorista on myös loukkaannuttu. Tässä on huomioitava myös se, että ylemmyysteorian mukainen huumori, jota näytelmässä viljellään lukuisasti, on erityisesti toimivaa kun siihen liittyy Bergsonin mainitsema tunteettomuus. Toimiva huumori on siis huumoria, joka aiheuttaa naurua (Bergson 2000, 9). Millaisia keinoja *England People Very Nice* käyttää ensinnäkin synnyttämään ylemmydentunnetta ja toisaalta tunteettomuutta, joka liittyy tähän ylemmydentunteeseen? Yksi piirre, joka näytelmässä aiheuttaa erityisesti hahmoihin liittyvän tunteettomuuden tai sen, että kokemamme myötätunto hälvenee näytelmän hahmoja kohtaan, on se, että hahmoja on hyvin suuri määrä. Tämä on selvästi myös Bergsonin havainto komedian ominaispiirteistä (Bergson 2000, s. 116-117). Jos näytelmä kertoisi psykologisesti syvän ja tarkan kuvaelman yhden maahanmuuttajan kokemasta elämäntragediasta voidaan olettaa, että myötätuntomme tätä hahmoa kohtaan kasvaisi siinä määrin, ettei näytelmä olisi lainkaan humoristinen. Kokemaamme myötätuntoa hälventää myös se, että näytelmä tapahtuu näytelmän sisällä. Näytelmän tarina on metateatterillinen näytelmä, jota ollaan harjoittelemassa turvapaikkakeskuksessa. Tämä keino on vieraannuttava keino, jossa estetään uppoutuminen eli immersio näytelmän tapahtumiin. Tässä yhteydessä kyseessä on siis vieraannuttava tekniikka, joka on tästä näkökulmasta katsottuna ennen kaikkea komediallinen tekniikka. Komedia ja eepisyys ovat tältäkin kannalta katsoen selkeästi rinnasteisia suhteessa toisiinsa.

4.3. Hahmot ja komediallisuus

Kuten eepisessä teatterissa myös komediassa pyritään välttämään ylimääräistä hahmojen psykologisointia ja tuodaan lavalle yksiulotteisia hahmoja. Komediassa käytetään stereotyyppisiä arkkityyppihahmoja. Arkkityyppihahmot ovat ennen kaikkea yksiulotteisia eivätkä ilmennä todellisia ihmistunteita. Komediat ovat yleensä ottaen ennen kaikkea juonivetoisia. Komedian hahmot ovat yleensä juonelle alisteisia ja sen vuoksi ne ovat tehokkaammin toteutettu yksinkertaisilla arkkityyppihahmoilla. Nämä komedialliset hahmot ovat esimerkiksi Andrew Stottin siteeraaman koomikko Mike Myersin mukaan kuin koneita. Tämä on linjassa myös Stottin siteeraaman Bergsonin näkemyksen kanssa, joka on ilmaissut naurettavan olevan sellaista, jonka teemme automaattisesti. Stottin mukaan komedian hahmojen luonnissa on käytetty automatiikkaa tai erilaisten tunteiden ja ajatusten kanavoitinta yhden selkeästi merkittävän periaatteen kautta jo uudesta attikkalaisesta komediasta lähtien. Tämä on luonut koomisten stereotyyppien sarjan, joka on tarjonnut koomisten hahmojen mallit aina renessanssista meidän päiviimme saakka (Stott 2005, 40-41).

Stott tuo esille roomalaisen komedian piirteitä, joissa käytettiin erityisen selkeästi juuri arkkityyppihahmoja. Roomalainen komedia oli vaikuttanut niin sanotusta uudesta attikkalaisesta komediasta tai toiselta nimeltään uudesta komediasta jota olen käsitellyt luvussa 2.4. Sen sijaan, että uusi komedia olisi käsitellyt politiikkaa ja jumalia kuten Aristofaneen komediat, se käsitteli intiimejä teemoja kuten rakkautta ja yksityistä perhe-elämää. Uudessa komediassa päädyttiin myös usein naimisiin ja siinä juurrutettiin komedian taipumus antaa lupaus naimisiinmenosta. Uuden komedian arkkityyppihahmot ovat periytyneet roomalaiseen komediaan. Nämä arkkityyppihahmot ovat useimmiten kodin ympäristöstä, jonka ympärillä heidän elämänsä myös kuvataan. Stott ottaa esille kahdeksan arkkityyppihahmoa, jotka esiintyvät roomalaisessa komediassa. Näitä ovat; epäkäytännöllinen nuori mies (profligate young man), vanhempi (*senex*), vanhempi rouva (matronly wife)⁹, etevä kurtesaani (meretrix), nokkela orja, hermostunut parasiitti,

9

⁷ Matron- sana viittaa englanninkielessä varttuneempaan rouvashenkilöön tai leskirouvaan, jolla on myös tiettytyypistä arvokkuutta olemuksessaan.

haavoittuva neito ja kerskaileva sotilas (miles gloriosus).

Näistä tutkimuskohteeseeni liittyy selkeimmin ”profligate young man” eli epäkäytännöllinen nuori mies ja ”matronly wife” eli vanhempi, usein pulska vaimo. Epäkäytännöllinen nuori mies on selkeimmin esimerkiksi kolmannen näytöksen AARON, joka on keksinyt kuulakärkikynän. Muutkin hahmotyypit kuten etevä kurtesaani, ovat tietyssä mielessä tutkimuskohteessani edustettuina. Tällainen hahmo on esimerkiksi RUTH, joka on kahden eri miehen kanssa. Vanhempi rouva eli *matronly wife* on selkeimmin IDA. Muitakin yhtymäkohtia hahmotyyppeihin on varmasti havaittavissa. Tämä ei ole kuitenkaan olennainen huomio Stottin komediallisten hahmojen tarkastelussa, liittyen tutkielmaani. Olennainen huomio on se, että hahmot ovat yksioikoisia, jolloin myötätunto saatetaan tukahduttaa. Nämä komedialliset hahmot ovat Stottin siteeraaman Northrop Fryen mukaan selkeästi kestävimmit hahmotyypit, jota länsimaisessa komediassa on. Siinä mielessä hahmotyypit ja etenkin hahmojen yksioikoinen komediallisuus on myös eräs sedimentoitunut lukutottumus tai tulkintakategoria, jonka läpi näytelmää väistämättä lukee tai katselee. Se miten se vaikuttaa viestiin, jonka näytelmä aiheuttaa on myös kysymys jota tulen tarkastelemaan. Uusi attikkalainen komedia oli esimerkiksi Stottin siteeraaman Geoffrey Arnottin mukaan muuttunut vähemmän poliittiseksi kuin Aristofaneen komedia, koska yleisökin oli keskiluokkaistunut. Keskiluokan maku oli Arnottin mukaan vähemmän kiinnostunut elämän katastrofeista ja oli enemmänkin eskapistinen. Keskiluokka oli Arnottin mukaan enemmän kiinnostunut tarinoista, joissa oli onnellinen loppu ja ne juhlistivat sekä vahvistivat perheen yhtenäisyyttä. Eräs tyypillinen esimerkki tällaisesta tarinasta oli nuoren miehen rakastuminen epäsovivaan kumppaniin kuten orjattareen tai muuhun alemman luokan edustajaan. Juonessa kuitenkin paljastui, että rakastumisen kohde oli todellisuudessa ylemmän luokan edustaja. Tämän vuoksi nuori mies saattoi ottaa neidon vaimokseen (Stott 2005, 42).

Stottin siteeraaman Konstanin mukaan tällaisen narratiivin avulla konflikti yksityisten halujen ja julkisen ideaalin sekä sosiaalisen vastuun välillä saatettiin sovittaa luontevasti. Konstan kirjoittaa myös, että impulssi kiellettyyn kesytetään ja osoitetaan olevan vaaraton julkiselle konventiolle ja näin ollen uhka kaupunkivaltion suljetulle aviolliselle ryhmälle ehkäistään. Tällaisilla narratiiveilla on taipumus vahvistaa perhesiteitä ja

ylläpitää dynastista asemaa, tukien rodullisesti homogeenisen ryhmän etuoikeutettua asemaa etnisesti monipuolisessa valtakunnassa. Näin ollen stereotyyppisten hahmojen käyttäminen voidaan tulkita rauhoittavaksi tempuksi, joka vahvistaa hegemoniallista maailmankuvaa ja vetoaa kategorisoinnin ja luokittelun systeemiin, jota käytettiin laajamittaisesti roomalaisen intelligenssin keskuudessa (Stott 2005, 42).

Stottin siteeraama Maurice Charney kirjoittaa, että koominen konventio postuloi yhteiskuntaa, joka on tiukan hierarkinen. Charneyn mukaan Roomassa eri sosiaalisilla luokilla on tiukasti määritellyt puhe- ja käytöstavat. Roomalaisen komedian stereotyyppisten hahmojen käyttäminen vahvistaa eri sosiaaliluokkiin kohdistuvia ennakoasenteita (Stott 2005, 42).

Roomalainen komedia on periytynyt Italian näytelmäkirjallisuuden renessanssin aikana. Englannissa on otettu vaikutteita Italian renessanssiajan näytelmäkirjallisuudesta, jossa se on muotoutunut koskemaan ensisijaisesti kaupankäyntiä ja rahanhimoa. Roomalaisen komedian orjatyttö halun kohteena on vaihtunut englantilaisessa komediassa rahaksi. Tämä näkyy muun muassa Ben Jonsonin näytelmässä *Every Man Out of His Humour*, jossa hän selvittää huumorin muodostuvan siitä kuinka jokin hahmo toimii yksiulotteisesti mielessään vain yksi tietty päämäärä (Stott 2005, 43). Italialaisessa Commedia dell'artessa, joka on vaikuttanut länsimaiseen näytelmätaiteeseen vuosisatojen ajan, oli myös niin sanotut vakiohahmot eli stereotyyppiset hahmot, joita käytettiin jokaisessa esityksessä. Kukin näyttelijä omaksui yhden tietyn roolin, jota hän esitti koko uransa. Tällaisia olivat esimerkiksi *Vecchit* ja *Zannit* eli vanhat miehet ja klovnit (Stott 2005, 44-45).

Fredric Jameson on myös analysoinut hahmojen näkyvyyttä ja ominaisuuksia kirjallisuudessa nimenomaan niiden aktiivisuuden tai arvojen perusteella. Jameson jakaa hahmot aktiivisiksi ja ei-aktiivisiksi sekä arvoja omaaviksi ja ei-arvoja omaaviksi (Jameson 2002, 244-245). Tämän perusteella Jameson analysoi kirjallisen teoksen keskeistä sanomaa ja huomioi, että hahmo on osa narratiivia. Hahmot muodostavat siis narratiivisen kategorian, joka vaikuttaa kirjallisen tekstin viestiin (Jameson 2002, 244). Seuraavassa tulen käsittelemään tämän narratiivisen kategorian vaikutusta nimenomaan tutkimuskohteen viestiin.

4.4. England People Very Nice ja sen suhde roomalaisen komedian poliittisuuteen ja hahmoihin.

Kuten yllä on todettu, komedia oli Aristofaneen ajalla hyvin poliittinen tyyli. Myöhemmin niin sanotun uuden komedian eli attikkalaisen komedian ajalla poliittisuuden painoarvo komediassa väheni. Tällöin komediaan tuli myös merkittäväksi piirteeksi niin sanotut stereotyyppiset hahmot, joka on vaikuttanut erityisesti roomalaiseen komediaan ja sitä kautta myös nykypäivän komediaan. Tässä luvussa selvitän, mikä on *England People Very Nicen* yhteys komedialliseen eli stereotyyppiseen hahmoperinteeseen. Ensinnäkin *England People Very Nice* vaikuttaa toistavan samankaltaista juonikuviota kuin antiikin roomalainen komedia. Näytelmässä on neljä erilaista rakkaustarinaa. Kuitenkin *England People Very Nice* poikkeaa roomalaisesta komediasta siinä suhteessa, että useimmat rakkaustarinat eivät pääty onnellisesti. Ensimmäisessä näytöksessä DANNY hirtetään ja hänen rakastettunsa jää yksin. Toisessa näytöksessä MARY joutuu jäämään yksin, sillä CARLO kuolee. Kolmannessa näytöksessä AARON katoaa ja RUTH jää etsimään häntä löytämättä häntä koskaan. Ainoastaan neljännessä näytöksessä rakkaustarina päättyy onnellisesti (Bean 2009, 31, 47, 68, 122). Rakkaustarinat *England People Very Nice*- näytelmässä ovat käänteisiä verrattuna roomalaiseen komediaan myös siinä suhteessa, että niissä kantaväestön edustaja on nainen ja tiettyssä mielessä, ”alemman luokan” edustaja, eli maahanmuuttaja, on mies. Tosin ensimmäisessä näytöksessä maahanmuuttaja on nainen. Käänteinen suhde roomalaiseen komediaan näkyy myös siinä, kuinka roomalaisessa komediassa kannatetaan nimenomaan monokulttuurisuutta ja hegemoniallisia arvoja. Voisi väittää, että tämä on juuri se syy, miksi esimerkiksi James Moran on tulkinut *England People Very Nicen* viestin edistävän nimenomaan hegemoniallista monokulttuurisuutta tai ehdollista assimiloitumista eli assimiloitumista kunhan valtaapitävän arvot omaksutaan. Roomalaisesta komediasta periytyvä piirre hahmoissa on myös niiden vimmainen tarve saavuttaa jokin päämäärä, joka on saanut heidät tolaltaan. Esimerkiksi MUSHILLA on vimma saada kaksoslapset puoliksi juutalaisen ja puoliksi kristityn naisen kanssa. Kaksospojan MUSHIN tulee lahjoittaa moskeijalle. Tämä on Allahin määräys, jonka MUSHIN isä, on hänelle sanonut (Bean 2009, 76). MUSHIN

hahmon narratiivi johdattelee katsojan tai lukijan näytelmän eskplisiittisimpään sanomaan, jossa osoitetaan rakkauden merkitys ja toisaalta uskontojen merkitys maailmassa. MUSHIN tavoite on naurettava, jopa absurdi. Tämä narratiivi johdattelee RENNIEN viimeiseen monologtiin, jossa tulee ilmi uskonnon merkitystä pohtiva kannanotto. Tämä ei tietenkään ole välttämättä vakavasti otettava sanoma, sillä se on sivuhahmon lausuma ja muutenkin eräänlaisen vähemmän painoarvoisen hahmon lausuma. Tähän palaan vielä seuraavassa alaluvussa.

4.5. Hahmonnarratiivien viestit ja yhteys historiallistamiseen

Millaisen viestin hahmojen yksioikoisuus ja rakkaustarinoiden narratiivit tuottavat? Arnottin mukaan roomalainen komedia sovitti konfliktin julkisen ideaalin ja yksityisten halujen välillä. Tuottaako *England People Very Nicen* narratiivi samankaltaista sovitusta? Ensimmäisessä kolmessa näytöksessä rakkaustarinat päättyvät onnettomasti. Ensimmäisessä näytöksessä kantaväestön edustaja hirtetään. Toisessa näytöksessä maahanmuuttaja puukotetaan kuoliaaksi ja kolmannessa näytöksessä maahanmuuttaja katoaa. Kolme ensimmäistä näytöstä eivät vaikuta tuottavan sovitusta ainakaan samalla tavoin kuin roomalaisessa komediassa. Kun neljännessä näytöksessä eli nykyajassa rakkaustarina päättyy onnellisesti, voidaan ajatella, että tässä suhteessa näytelmästä välittyy toivon ja positiivisuuden sanoma; viesti siitä, että asiat muuttuvat parempaan suuntaan. Kuitenkin näytelmä on aiheuttanut kielteisiä reaktioita yleisön keskuudessa ja sen on tulkittu nimenomaan epäonnistuvan kosmopoliittisuuden tai monikulttuurisuuden edistäjänä.

Juonikuvion, joka toistuu samankaltaisena vuosisadasta toiseen, voidaan tulkita olevan myös masentava, kuten teatterirvostelija David Trennery on tehnyt Theatre Hubin arvostelussaan (Theatre Hub 2014, www-sivusto). Näytelmä toimii kokonaisuutena, joissa jokainen osa on itsenäinen, mutta kuitenkin saumaton osa kokonaisuutta. Niinpä näytelmä on kuin palapeli, jossa on neljä erilaista toisistaan irrallaan olevaa kuvaa, jotka kuitenkin muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden. Tämä huomioiden voidaan sanoa, että jokainen osio tuottaa oman itsenäisen viestinsä eikä yhtä selkeää sanomaa, josta voitaisiin

sanoa sen olevan hegemoniallisuutta tai monikulttuurisuutta puolustava, voida aivan yhtä selkeästi muodostaa kuin esimerkiksi roomalaisessa komediassa. Tässä suhteessa näytelmä on nykyaikainen tarinankerronnallisesti ja linkittyy postmoderniin kerronnallisuuteen. Toisaalta rasistiset vitsit aiheuttavat ymmärrettävästi vihaa ihmisten keskuudessa, jolloin näytelmän varsinainen viesti saattaa jäädä piiloon. Tällöin voidaan ajatella, että voimakkaat negatiiviset reaktiot näytelmää kohtaan ovat vain reaktioita näytelmän rasistisia vitsejä kohtaan.

Jamesonin huomio siitä, että luemme kaikkea aina sedimentoituneiden lukutottumusten ja kategorioiden kautta, on myös eräs näkökohta, jonka otan esille tässä yhteydessä. Jos ajatellaan, että luemme *England People Very Nice* komediaa ennen kaikkea roomalaisen komedian perinteen kautta, on ymmärrettävää, että viestin voidaan tulkita edistävän nimenomaan monokulttuurisuutta tai perinteisiä perhearvoja. Komedian historia on roomalaisen komedian kautta hegemoniallisia perhearvoja edistävää eikä tässä suhteessa lainkaan marxilainen tai vasemmistolainen. Kun komedian lähtökohta on ollut tämän kaltainen, voidaan ajatella, että se on nimenomaan vaikuttanut näytelmän viestiin. Tämä on linjassa myös Jamesonin huomion kanssa, jonka mukaan kirjailijan varsinainen tarkoitusperä ei toteudu nimenomaan sedimentoituneiden lukutottumusten ja kategorioiden vuoksi.

England People Very Nice on kuitenkin erityyppinen kuin roomalaiset komediat tai perinteinen teatteri siinä suhteessa, että se on eepisen tradition mukainen ja erityyppisillä ristiriitaisilla viesteillä kyllästetty. Näytelmästä voidaan poimia lukuisia eri juonikuvioita, teemoja, kerronnallisia rakenteita ja lavastuskerronnallisia elementtejä, jotka tekevät sen tulkitsemisesta vähemmän yksioikoista kuin esimerkiksi roomalaisen komedian.

Todennäköisesti näytelmän tarkoitus ei ole ollut edistää monokulttuurisuutta vaan nimenomaan monikulttuurisuutta ja kosmopoliittisuutta edistäviä arvoja. Mitä tämän suuntaisia viestejä välittyy näytelmästä? Ensinnäkin näytelmässä asetetaan naurunalaiseksi oikeistolaiset pyrkimykset ja pelot maahanmuuttajien haitallisista vaikutuksista. Jokaisessa näytöksessä toistuu samankaltainen huoli maahan tulvivia maahanmuuttajia kohtaan. Jokin poliittinen ryhmittymä lietsoo pelkoa ja huolta maahanmuuttajia kohtaan. Tässä mielessä esimerkiksi nykyaikaisten poliittisten

ryhmittymien kuten National Frontin tai BNP:n ajatukset asetetaan naurunalaiseksi. Näytelmässä pilkataan maahanmuuttajia, mutta niitä ei aseteta samalla tavalla naurun alaiseksi kuin muut poliittiset ryhmittymät. Kyse on siis satiirista, joka tietyssä mielessä linkittää näytelmän dialektisuuteen. Kuten todettua satiirissa ja etenkin Swiftin ja Horatiuksen satiirissa, oli usein vastakkainasettelua. Swiftin satiiri sai kannattajia niin marxilaisten kuin oikeistonkin keskuudessa. Satiiri, dialektisuus ja historiallistaminen ovat siis tässä suhteessa yhteneväiset.

Historiallistaminen näytelmässä osoittaa esimerkiksi sen, että maahanmuuttajiin kohdistuvat ennakkoluulot ovat pysyneet suurin piirtein samanlaisina. Toisaalta se myös osoittaa kuinka nykyaikana on olemassa sellainen instituutio kuin maahanmuuttajien vastaanottokeskus, jota ei entisaikana ollut. Näytelmän historiallistava ja dialektinen luonne on suorassa yhteydessä marxilais-hegeliläiseen historian näkemykseen, jossa Jamesonin mukaan on selkeästi erotettavissa edistyksen ja taantumuksen kategoriat, mutta toisaalta siinä on läsnä myös historiallisen väistämättömyyden käsite (Jameson 2002, 224). Brecht uskoi myös vahvasti taantumuksen ja edistyksen käsitteisiin ja teatteriin, jonka tarkoituksena on muuttaa maailmaa. Tässä suhteessa *England People Very Nice* on kuitenkin erityyppinen. Beanin teos ilmentää vahvasti Jamesonin taidenäkemystä. Jameson korostaa pikemmin taideteoksen merkitystä kehittää kykyä reflektioon tai ilmaisuun kuin sen merkitystä maailman muuttajana.

”It is clear that the work of art cannot be asked to change the world or to transform itself to political praxis; on the other hand it would be desirable to develop a keener sense of the complexity and ambiguity of that process loosely termed reflection or expression.”

(Jameson 2002, 223)

Näytelmässä on useita viitteitä siitä, että se on pikemminkin ilmaus maailmasta itsestään kuin ressentimenttiin ohjaava vallankumoukseen johtava teos, joka oli Jamesonin mukaan esimerkiksi Dostojevskin tai Orwellin teosten merkittävin vallankumouksellinen aines (Jameson 2002, 258). Toisin sanoen *England People Very Nice* kyseenalaistaa myös sen välittämät viestit eikä ohjaa katsojien mielipiteitä suoraan tiettyyn suuntaan. Tällaisia

kohtia ovat esimerkiksi viittaus katsojaan itse näytelmässä sekä itse näytelmä näytelmän sisällä, joka on itsessään hyvin itseironinen ja kyseenalaistaa näytelmän viestit, kuten yllä on todettu. Tämän lisäksi näytelmässä on selkeästi sisäisen kommunikaatiosysteemin piirissä olevia viitteitä tietynlaisesta jumalaperspektiivistä, jossa nauretaan tai itketään kaikelle. Yllä oleva esimerkki MUSHIN narratiivista on johdattanut tähän uskontojen merkitystä kyseenalaistavaan monologiin. Työväenluokan edustaja, LAURIE, pitää merkittävän monologin, joka tuntuu nauravan koko ihmiskulttuurille ja uskonnoille. LAURIE puhuu Harvey Kleinmanin ja Ida Houlihanin avioliitosta ja viittaa sen olevan suurin rakkaustarina, joka on koskaan kerrottu. Samalla hän puhuu myös DEBORAHIN ja MUSHIN avioliitosta ja rakkaudesta sekä kulttuurista ylipäätään. Tämä katkelma monologista heijastaa koko näytelmän sanomaa ja osoittaa sen erään merkittävän teeman, rakkauden, merkityksen.

” LAURIE: -- All these different faiths, why do they wanna live separate? They're scared. They fear the power of love laughs at the manufactured made up madness of religion and culture.”

(Bean 2009, 113)

Tämä osio heijastelee Bahtinin määrittelemän karnevaalinaurun mukaista ”kaikelle” nauramista, jossa maailma käännetään ylösalaisin ja tajutaan iloisessa suhteellisuudessaan. Karnevaalinaurua tämä ei tietenkään sinänsä ole, koska nauru ei tapahdu ryhmässä, mutta kuitenkin ilmentää samansuuntaista filosofista maailmankatsomusta (Bahtin 2002,13). Jossain määrin tämä muistuttaa myös Bahtinin esille tuomaa antiikin ajan ihmisten kuvailemaa ”jumalten ikuista sammumatonta” naurua (Bahtin 2002, 64). Tämä monologi ei ole kuitenkaan näytelmän suurin painoarvoa saava viesti (jos sellaista näytelmässä on lainkaan), joskin se on merkittävä. Painoarvoa vähentää se, että se on sivuhahmon lausuma, mutta lisää se, että se tapahtuu loppupuolella.

Näytelmä ei kuitenkaan pääty tähän vaan jatkuu vielä joillakin osioilla varsinaisessa juonessa ja sen jälkeen vielä maahanmuuttokeskuksessa, joka on näytelmän epilogi. Epilogissa vedetään jälleen matto katsojan jalkojen alta ja annetaan huumorille tilaa sekä

eepin teatterin mukaisesti estetään sentimentaalinen immersio tai uppoutuminen näytelmän tapahtumiin. Joka tapauksessa viimeiset tapahtumat saavat melankolisen pohjavireen, jonka voidaan tulkita viittaavan terrorismin pelkoon. IQBAL on muslimina ainut henkilö, jonka turvapaikkahakemusta ei hyväksytä. Tämä osoittaa ainakin implisiittisesti miten muslimit joutuvat nykyaikana eriarvoiseen asemaan terrorismin pelon vuoksi.

Kuten sanottua näytelmä on kuitenkin kyllästetty eri painoarvon saavilla viesteillä, joista on vaikea yksioikoisesti todeta jonkin olevan merkittävämpi kuin toisen. Tässä mielessä esimerkiksi James Moranin tulkinta on liian yksioikoinen. Näytelmän muoto ilmentää selkeästi Jamesonin määrittelemää kulutusyhteiskuntaa tai hänen siteeraamansa Debordin määrittelemää mielikuvan tai kuvan yhteiskuntaa. Tällainen yhteiskunta on Jamesonin mukaan kyllästetty kaikenlaisilla viesteillä ja esteettisillä kokemuksilla. Vanhat filosofiset estetiikat on historiallistettava radikaalisti ja voivat muuntautua tunnistamattomiksi tässä prosessissa (Jameson 2002, xi). Näytelmä on tässä yhteydessä siis nyky- yhteiskunnan ilmentäjä ja toimii huomattavan paljon myös postmodernin alueella, vaikka se on ennen kaikkea eepin tradition mukainen. Toisaalta eepinen ja postmoderni eivät ole toisilleen täysin vieraita osa-alueita ja postmodernin teatterin lähtökohdat ovat osittain eepisessä teatterissa (Lehmann 2009,73). Tämä näytelmä ilmentää myös postmodernia yhteiskuntaa sikäli kuin se tuottaa viestin, jossa ei enää uskota mihinkään kaiken kattavaan kokonais selitykseen. Tämä on postmodernismia, jollaisena esimerkiksi Francois Lyotard on sen määritellyt (Lyotard, 1984 xxiv). Postmodernismia ei tässä tutkielmassa käsitellä sen kattavammin, sillä tämä tutkielma käsittelee ennen kaikkea tutkimuskohteeni yhteyttä länsimaiseen teatteritraditioon ja komediaan sekä eepin teatteriin. Eepin teatterin osalta olen käsitellyt ennen kaikkea brechttiläistä teatteria ja marxilaista filosofiaa. Brechttiläisyys ja marxilaisuus on näytelmässä saanut uudenlaisen piirteen ja näiden filosofioiden vakavasti otettavuus kyseenalaistetaan näytelmässä. *England People Very Nice* vaikuttaa viestivän toisaalta, ettei historiassa päästä eteenpäin siinä mielessä, että ennakkoluulot pysyvät ihmisten keskuudessa. Toisaalta, kuten yllä on todettu, viimeinen rakkaustarina päättyy onnellisesti toisin kuin kolme ensimmäistä. Siinä mielessä näytelmästä välittyy myös toivon sanoma. Mutta missään nimessä näytelmässä ei välity samalla tavalla marxilais-hegeliläinen teleologinen historianäkemyks kuin

esimerkiksi Brechtin näytelmissä. Progressiivisuus historiassa on selvästi kyseenalaistettu.

Näytelmä on kuitenkin kyllästetty viesteillä ja olen suodattanut tähän tutkielmaan olennaiset viestit, jotka liittyvät ennen kaikkea poliittisuuteen. Poliittisuus on kytköksissä selkeästi myös poeettiseen ja tässä näytelmässä etenkin uskontoon ja rakkauteen.

Näytelmä ja sen aiheuttamat reaktiot ilmentävät erityisen selkeästi Jamesonin määrittelemää tiedostamatonta poliittisuutta. Näytelmän narratiivin todellinen vaikutus on paljastunut vasta tiedostamattoman poliittisuuden kollektiivisessa elämässä. Eli sen aiheuttamat reaktiot ovat olleet hyvin voimakkaita ja jopa aggressiivisia.

5. LOPUKSI

Tämä tutkielma on kirjoitus *England People Very Nice*- näytelmän yhteyksistä länsimaiseen näytelmäkirjallisuusperinteeseen ja tältä osalta etenkin komediaan ja eeppiseen teatteriin. Tutkielmassa olen pyrkinyt tarkastelemaan minkä tyyppisiä viestejä näytelmän yhteys länsimaiseen näytelmäperinteeseen aiheuttaa ja sitä minkälaisia viestejä näytelmästä välittyy ylipäätään ja mikä on näiden sosiaalinen tai poliittinen merkitys.

Tässä suhteessa olen pyrkinyt tarkastelemaan ennen kaikkea sitä, onko *England People Very Nicen* viestit tulkittavissa kosmopoliittisuutta edistäväksi vai tämän vastaisesti monokulttuurisuutta edistäväksi. Kosmopoliittisuus ja hegemoniallinen monokulttuurisuus dikotomia on ennen kaikkea James Moranin artikkelin pohjalta havaittu teoreettinen lähtökohta tälle pohdinnalle. Olen tullut siihen johtopäätökseen, että James Moran yksinkertaistaa radikaalisti tutkimuskohteeni viestejä. Moran on tulkinnut yksioikoisesti, että *England People Very Nice* viestii nimenomaan monokulttuurisuutta edistäviä arvoja.

Moranin tulkinnan mukaan tutkimuskohteestani välittyy viesti siitä, että maahanmuuttajat assimiloituvat Lontooseen kunhan he omaksuvat valtaapitävän arvot, menettävät uskonsa ja pariutuvat valtaväestön edustajan kanssa (Moran 2012, 19). Tämä on osoitettu olevan tutkielmassani osittain paikkaansa pitävä väite. On toki totta, että maahanmuuttajat pariutuvat kantaväestön edustajan kanssa tutkimuskohteeni narratiiveissa, mutta maahanmuuttaja on useimmissa *England People Very Nicen* tarinoissa mies. Tässä mielessä näytelmästä ei välity saman suuntainen sanoma, jonka Moran on artikkelissaan esiin tuonut. Moran väittää, että näytelmästä välittyy kolonialistinen maahanmuuton ongelmanratkaisumalli. Nämä kolonialistiset mallit perustuvat ennen kaikkea ehdotuksiin, joissa nimenomaan naiset korvataan toisen maalaisilla henkilöillä (Moran 2012, 19-20). Muilta osin Moranin näkemykset eivät ole tuettuna näytelmässä esimerkiksi siinä suhteessa, että useat avioliitot näytelmässä päättyvät jopa onnettomasti. Mitä tämä puolestaan viestii? Se viestii osittain ainakin sitä, että ihmiskunta on edistynyt monikulttuurisuuden suvaitsemisessa. Tämä viesti välittyy näytelmästä ainakin siinä suhteessa, että viimeisin eli nykyaikaan sijoittuva narratiivi kahden erimaalaisen

suhteesta päättyy onnellisesti. Moran kritisoi myös sitä, että näytelmän maahanmuuttajat assimiloituvat kunhan he luopuvat uskonnostaan (Moran 2012, 19). Olen kuitenkin osoittanut, että tämäkin tulkinta on huomattavan yksinkertaistava. Periaatteessa tutkimuskohteeni hahmot eivät luovu uskonnostaan vaan ainoastaan niiden radikaaleimmista muodoista. Moranin näytelmää kritisoivat huomiot kohdistuvat myös siihen, että *England People Very Nice* pilkkaa maahanmuuttajia ja epäonnistuu osoittamaan kuinka diasporiset yhteisöt toimivat monikulttuurisuuden ja kosmopoliittisuuden edistämiseksi (Moran 2012, 24). Moranin mukaan *England People Very Nice* vain toistaa jo olemassa olevia ennakkoluuloja sen sijaan, että se puuttuisi näihin ongelmiin (Moran 2012, 26). Moranin huomiot ovat toki osuvia ja osittain paikkaansa pitäviä. Toisaalta voidaan myös huomioda se, että *England People Very Nice* osoittaa kuinka historian saatossa on ollut aina maahan muuttajia ja ennemmin tai myöhemmin maahan muuttajat onnistuvat kuitenkin assimiloitumaan yhteiskuntaan, vaikka on ollut konflikteja. Näytelmässä siis tuodaan esille totuus siitä kuinka asiat ovat todellisuudessa tai ainakin eräs tulkinta siitä.

Olen tarkastellut näytelmän viestejä myös muussa suhteessa esimerkiksi koomisen ja huumorin kautta. Koominen ja huumori on määritelty ensimmäisessä luvussa. Tässä luvussa olen myös tarkastellut komiikan ja huumorin perusteita. Mikä on huumoria ja mistä se syntyy? Mitä asioita pidämme hauskana? Koomisen ja huumorin piirteitä olen tarkastellut siinä suhteessa kuin se on ollut hyödyllistä minun tutkimuskohteeni kannalta. Koomisen ja huumorin tutkimusalan tarkastelu on auttanut minua ymmärtämään paremmin myös näytelmän humoristisia piirteitä ja niiden mahdollisia viestejä yleisölle tai lukijalle. Huumorista olen erotellut kolme tärkeintä teoriaa, mitä tulee sen ymmärtämiseen ja muodostumiseen.

Kolme merkittävintä huumorin teoriaa ovat niin sanotut ylemmysteoria, huojennusteoria ja inkongruenssiteoria (Critchley 2002, 2). Olen esitellyt nämä teoriat tutkielmassani. Merkittävimmin olen pystynyt erottamaan tutkimuskohteestani huumoria, jossa ilmenee selkeimmin inkongruenssiteorian tai ylemmysteorian mukaista huumoria. Inkongruenssiteorian mukaista huumoria ilmenee lähes jokaisessa humoristisessa näytelmän kohdassa, jota olen tarkastellut. Tässä kohtaa tullaan alueelle, jossa on mahdotonta erottaa, kumpaa olen tehnyt tutkielmassani; pyrkinyt katsomaan

inkongruenttisia kohtia näytelmästä vai pyrkinyt erottamaan inkongruenttisen siitä minkä olen kokenut hauskana. Tämä on mielenkiintoinen pohdinnan aihe ja osoittaa sen kuinka haastavaa huumorin tutkimus on. Jokainen humoristinen piirre on tietenkin mahdollista objektiivisesti havaita huumoriksi, mutta esimerkiksi mikään tietokoneohjelma ei voi huumoria havaita, koska siihen sisältyy aina jokin selittämätön, joka tekee sen nimenomaan hauskaksi eikä esimerkiksi pelottavaksi.

Huumori on siis selvästi inhimillinen piirre. Stottin siteeraama Aristoteles onkin maininnut, että nimenomaan kykymme nauraa on tärkein ihmisen eläimestä erottava tekijä (Stott 2002, 7). Myös huumorintutkijat Henri Bergson ja Aarne Kinnunen ovat päätyneet siihen, että huumorissa on aina jokin selittämätön tekijä, jota ei välttämättä pystytä objektiivisesti havainnoimaan (Bergson 2000, 1) (Kinnunen 1994, 27). Olisinko minä voinut esimerkiksi havaita jonkin humoristisen kohteen näytelmästä pelkästään teorian avulla, vaikka en olisi kokenut sitä hauskaksi? Periaatteessa kyllä, mutta tästä en voi olla täysin varma. Tässä mielessä siis humoristiset kohdat ovat subjektiivisen havainnoinnin kautta poimitut.

Tutkimuskohteeni huumorista olen tarkastellut esimerkiksi kohtaa, jossa pilkataan kahden näytelmän hahmon näyttelijänkykyjä tai näytelmän toteutuksen teknistä heikkoutta. Tämä kyseinen kohta on selkeästi Aristoteleen ylemmyysteorian mukainen siltä osin, että tässä pilkataan nimenomaan heikkoutta, joka ei tuota vahinkoa kenellekään (Aristoteles 2012, 186). Aluksi ohjaaja PHILIPPA kehottaa TANYAA painottamaan sanaa Frogs heidän harjoitellessaan esitystä. TANYA lausuu tämän kuitenkin väärin. Kyseinen kohta on periaatteessa vain sivujuonne, mutta johdattelee kuitenkin aiheeseen, jota näytelmässä tullaan käsittelemään. Olen havainnut näytelmästä kolme tärkeintä teemaa, joita ovat maahanmuutto ja sen poliittisuus, uskonnollisuus ja rakkaus. Näistä erityisen tarkastelun kohteeksi olen ottanut maahanmuuton poliittisuuden, mutta myös uskonnollisuuden ja rakkauden sikäli kuin ne liittyvät poliittisuuteen.

Teoreettisena lähtökohtana poliittisuuden tarkastelussa olen käyttänyt Fredric Jamesonin kirjoitusta *The Political Unconscious*, joka tarkastelee erilaisten taiteellisten tekstien sekä narratiivien poliittista merkitystä syväluotaavasti. Jamesonin lähtökohtana on marxilainen dialektiikka, joka on myös ollut eräs merkittävistä tarkastelun kohteista näytelmän analyysissäni. Tämä tutkielma on tuonut esille marxilaisuutta ilmentäviä kohtia

tutkimuskohteessani ja olen pyrkinyt tarkastelemaan niitä ennen kaikkea poliittisuuden kannalta. Poliittisuus liittyy Wibergin ja Paloheimon mukaan ennen kaikkea konfliktiin (Wiberg, Paloheimo 1996, 15). Tutkimuskohteeni poliittiset piirteet olen havainnut liittyvän ennen kaikkea konfliktiin maahan muuttajien ja paikallisten välillä. Poliittisuutta voi ilmetä missä tahansa näytelmässä. On siis jossain määrin ongelmallista määrittellä, mikä tekee näytelmästä nimenomaan poliittisen. *England People Very Nice*- näytelmän olen määritellyt poliittiseksi nimenomaan siinä suhteessa, että se käsittelee yhteiskunnallisia maahanmuuttoon liittyviä konflikteja ja puoluepolitiikkaa. Näytelmä on siis juuri tässä mielessä erityisen poliittinen ja käsittelee selkeästi poliittisia aiheita kuten puoluepolitiikkaa toisin kuin esimerkiksi *Romeo ja Julia* tai jokin muu vähemmän poliittinen näytelmä. Puoluepolitiikassa näytelmässä on otettu esille useita maahanmuuttajien vastaisia poliittisia ryhmittymiä ja puolueita. Poliittisessa olen tarkastellut ennen kaikkea poliittista huumoria.

Jotkin tarkastelemani näytelmän humoristiset kohdat ovat vain toissijaisesti poliittisia kuten IQBALIN käyttämä tekoparta. Tässä kohdassa huumori perustuu ensisijaisesti näyttelijöiden tekniseen heikkouteen ja amatöörimäisyyteen. Toisaalta poliittinen merkitys voidaan havaita myös tästä kohdasta, koska IQBAL edustaa vähemmistöä ja hänen parrastaan tehdään pilaa. Parta on juuri islamilaisille yhteisöille erityisen tärkeä elementti ja tämä linkittää kyseisen kohdan käsittämään implisiittisesti myös New Yorkiin ja muihin kaupunkeihin kohdistuneet ääri-islamilaisten terrori-iskut. Ääri-islamilaisten suorittamien terrori-iskujen takia myös muihin muslimeihin on alkanut kohdistua ennakkoluuloja. *England People Very Nice* ottaa esille ennakkoluulot, jotka kohdistuvat muslimeihin nimenomaan terrorismin pelon kautta. Terrorismi linkittyy myös uskonnollisuuteen ja etenkin ääri-islamilaisuuteen. Tämä on läheisen tarkastelun kohteena kun MUSHI valittaa kirjastonhoitaja, CAMILLALLE, että siellä on ääri-islamilaista tekstejä, joita esimerkiksi hänen tyttärensä, LABIBA, lukee.

MUSHI ei ole arabi, mutta islamin kautta hänet yhdistetään myös arabiterroristeihin. Myös hänen tyttärensä LABIBA ihanoi esimerkiksi Osama bin Ladenia ainakin provosoivassa rap-esityksessään. Näytelmän lopussa muslimi IQBAL on ainut henkilö, jonka turvapaikkahakemusta ei hyväksytä. Kyseinen kohta osoittaa myös nykyaikana tapahtuvan syrjinnän vähemmistöjä kohtaan. Tämä tuo esille ainakin epäsuorasti sen, että

ääri-islamilaisten suorittamat terrori-iskut ovat saattaneet aiheuttaa ennakkoluuloja myös muita islamilaisia kohtaan.

Näytelmässä on historiallistettu terrorismi ja osoitettu, että sitä on ollut kaikkina aikakausina, sen muodot ovat vain vaihdelleet. Voidaan ajatella, että esimerkiksi Lontoon metron pommitukset toisessa maailmansodassa olivat tietyn tyyppistä terrorismia.

Näytelmässä tuodaan esille sekä Lontoon metron terrorismi-iskut ja Lontoon metron pommitukset. Näin syntyy selkeä miellelyhtymä Lontoon metron toisen maailmansodan pommituksista terrorismina. Mieleen johtuu väistämättä se, että toisen maailmansodan kauhut on jo unohdettu ja natsuille sekä muille sodan rikollisille on jo annettu anteeksi. Miksi siis kantaa kaunaa muillekaan niin sanotuille terroristeille? Onko oikein syyttää kokonaista kansanryhmää vain sen vuoksi, että jotkin heistä sattuvat tekemään hirvittäviä vääryyksiä? Tämän kaltaisia kysymyksiä *England People Very Nice* ja sen historiallistaminen herättää hyvinkin tehokkaasti.

Olen myös tutkinut komedian ominaispiirteitä. Komedia luokitellaan ennen kaikkea kirjallisuudenlajiksi, jossa on paljon huvittavia tai naurua aiheuttavia kohtia. Komedia sisältää siis yleensä ottaen paljon huumoria. Komediaa on tutkittu kautta historian vähemmän kuin tragediaa ja esimerkiksi Aristoteleen mahdolliset kirjoitukset komediasta eivät ole säilyneet meidän päiviimme saakka. Tutkimuskohteeni voidaan luokitella selkeästi komediaksi. Tärkeimmäksi piirteeksi komediasta tutkielmani kannalta olen havainnut Henri Bergsonin ja Andrew Stottin esille tuoman hahmojen kautta luokittelun. Sekä Stott että Bergson ovat havainneet komediallisen erääksi määrittäväksi tekijäksi niiden hahmojen laadun. Bergson on havainnut, että komediassa hahmoja on lukuisia ja yksi hahmo saa seurakseen useita samantyyppisiä toisin kuin tragediassa, jossa päähenkilö näyttäytyy ainutlaatuisena henkilönä (Bergson 2000, 116-117).

Stott on tuonut esille komedian arkkityyppihahmot, jotka ilmentävät tietyssä mielessä myös Bergsonin näkemystä siitä mikä meitä naurattaa eli jotain mitä me teemme automaattisesti (Stott 2005, 2). Olen analysoinut arkkityyppihahmojen piirteitä komedian historiassa ja osoittanut minkälaisia arkkityyppihahmoja tutkimuskohteessani on. Näitä ovat esimerkiksi vanhempi pulska rouva (matronly wife), epäkäytännöllinen nuori mies ja etevä kurtisaani (Stott 2005, 42). Näiden hahmotyyppien yhteys tutkimuskohteeseeni ei ole kuitenkaan olennainen huomio tutkielmani pääargumenttien kannalta.

Arkkityyppihahmojen historia muodostaa tietynlaisen narratiivin, jota on tarkasteltu esimerkiksi roomalaisen komedian kautta Andrew Stottin kirjoituksessa (Stott 2005, 42). Fredric Jameson huomauttaa myös, että hahmot muodostavat narratiivisen kategorian, joka puolestaan vaikuttaa keskeisesti tekstistä välittyvään viestiin (Jameson 2002, 244). Hahmojen narratiivinen kategoria on siis ollut tutkielmani erityisen tarkastelun kohteena sikäli kuin se liittyy poliittisuuteen.

Stottin siteeraaman Maurice Charneyn mukaan roomalaisen komedian narratiivin keskeinen viesti on erään tulkinnan mukaan hegemoniallista maailmankuvaa sekä eri sosiaaliluokkiin kohdistuvia ennakoasenteita vahvistava (Stott 2005, 42).

Tutkimuskohteeni yhtäläisyydet roomalaiseen perinteiseen komediaan tulee esille siinä, että *England People Very Nice*- näytelmässä on rakkaustarinoita kuten roomalaisessa komediassa. Tutkimuskohteeni eroaa roomalaisesta komediasta kuitenkin siinä, että nämä rakkaustarinat eivät kuitenkaan pääty välttämättä onnellisesti toisin kuin roomalaisessa komediassa. Roomalaisten komedioiden hahmot ovat myös yksinkertaisia ja eivät välttämättä psykologisesti moniulotteisia. Komediassa hahmot ovatkin eräiden määritelmien mukaan kuin ”koneita”, joilla on yksi tietty halu tai päämäärä, jota he sokeasti tavoittelevat. Tämä tulee esille esimerkiksi Englannin renessanssin aikaisessa komediassa ja Ben Jonsonin teoksessa *Every Man Out of His Humour*.

Huumorilla tarkoitetaan tässä yhteydessä sen alkuperäistä merkitystä mielen tasapainoon viittaavasta termistä. Myös *England People Very Nice* –komedian hahmot noudattavat tätä linjaa monessa suhteessa ja esimerkiksi MUSHI on pakkomieltainen hänen pyrkimyksessään saada kaksoslapset, jotka hän voi lahjoittaa moskeijalle. Roomalaisen komedian pakkomielteet liittyvät kuitenkin ennen kaikkea rakkauteen ja päähenkilöiden tavoitteena oli saavuttaa rakkaus yleensä heidän oman sosiaalisen arvoluokan ulkopuolella olevan hahmon kanssa, kuten orjatyön.

Tämä muuttui kuitenkin renessanssin aikana englantilaisessa näytelmäkirjallisuudessa, kuten Ben Jonsonin näytelmissä, jolloin rahasta tuli tavoittelun ja himon kohde. *England People Very Nice*- näytelmän hahmoilla on siis uudenlainen tavoite myös suhteessa renessanssin ajan näytelmäkirjallisuuteen. Toisaalta nämä tavoitteet ovat yhteneväisiä roomalaisen komedian kanssa sikäli, että parisuhteet ovat *England People Very Nice*-näytelmässä myös kahden eri sosiaalisen arvoluokan edustajien muodostamia.

MUSHIN tavoite saada kaksoslapset valkoihoisen kanssa on jo itsessään huvittava ja tämän tavoitteen merkitystä olen myös analysoinut tutkielmassani. Lopussa MUSHI luopuu tavoitteestaan. Tämä narratiivi liittyy James Moranin *England People Very Nice*-näytelmästä tekemiin havaintoihin. James Moran on tulkinnut, että hahmot tutkimuskohteessani joutuvat luopumaan omista arvoistaan, jotta he onnistuvat assimilaatiossa (Moran 2012, 19). Olen osoittanut tämän olevan hieman karrikoitu tulkinta, sillä esimerkiksi kaksoslasten saaminen ja niiden lahjoittaminen moskeijalle on jo sinänsä mahdoton sekä absurdi tavoite, jopa hartaimmallekin muslimille. Tämän nimenomaisen narratiivin viesti voidaan siis tulkita olevan ainoastaan fundamentaalisesta tai äärimmäisestä uskonnollisuudesta luopumista. Samankaltainen juonikuvio toistuu jokaisessa näytöksessä ja päähenkilöt joutuvat tekemään kompromisseja heidän äärimmäisten näkemystensä suhteen.

Roomalainen komedia eroaa Aristofaneen aikaisesta *vanhasta attikkalaisesta komediasta* siinä suhteessa, että se on vähemmän poliittinen ja on saanut enemmänkin vaikutteita niin sanotusta uudesta komediasta (Stott 2005, 42). Tässä mielessä *England People Very Nice* on erityislaatuinen, sillä se jäljittelee tietyiltä osin roomalaisen komedian perinteitä, mutta on kuitenkin erityisen poliittinen eli se käsittelee puoluepolitiikkaa melko yksityiskohtaisesti toisin kuin roomalainen komedia.

England People Very Nice eroaa roomalaisesta komediasta myös siltä osin, että sen pyrkimyksenä on todennäköisesti enemmänkin murtaa ennakoasenteita kuin vahvistaa niitä. Voisi väittää, että roomalaisen komedian tavoite on vastakkainen *England People Very Nicen* kanssa, mitä tulee sen viesteihin. Tai oletettavasti tämä on ainakin ollut Beanin tavoitteena. Kuitenkin, yleisölle välittynyt viesti, on ollut provokatiivinen ja protestit, joita näytelmä on aiheuttanut, ovat olleet osoitus näytelmän viestin moni tulkinnallisuudesta tai ehkä jopa epäonnistumisesta.

Tämä puolestaan heijastelee Fredric Jamesonin näkemystä narratiivin vaikutuksen paljastumisesta vasta kollektiivisessa poliittisessa tietoisuudessa (Jameson 2002, x). Sean Carney on huomauttanut, että Jameson löytää marxilaisesta dialektisuudesta vastakkaisuudet, joissa kirjailijan tarkoitusperä jää pimentoon (Carney 2005, 121). Narratiivin vaikutus paljastuu vasta kollektiivisessa sosiaalisessa elämässä. Narratiiveja luetaan Jamesonin mukaan yleensä aina sedimentoituneiden lukutottumusten kautta,

joissa perinteet vaikuttavat todelliseen viestiin (Jameson 2002, x). Siispä voidaan ajatella, että tässä suhteessa esimerkiksi Moranin väite *England People Very Nicen* hegemoniallisuutta edistävästä vaikutuksesta olisi nimenomaan periytynyt ihmisten tietoisuuteen roomalaisesta komediasta. Toisaalta tämä osoittaa myös sen kuinka satiiri on toisinaan riskialtis ja moni tulkinnallinen taiteenlaji. Näytelmän provokaatio on yhteneväinen esimerkiksi Swiftin satiirin kanssa, joka on Stottin mukaan saanut kannattajia sekä vasemmiston ja oikeiston kuin myös feministien ja misogynistien keskuudessa (Stott 2005, 107).

Toinen perinne, jonka kautta olen näytelmää tarkastellut, on erityisesti brechtiläinen eepinen teatteri. Olen aluksi analysoinut ja määritellyt itse eepisen teatterin käsitettä erityisesti Manfred Pfisterin kirjoitusten kautta. Eepinen tarkoittaa ennen kaikkea suoravälitteistä kommunikaatiota yleisölle, joka voi tapahtua sekä draaman sisäisessä että ulkoisessa toiminnassa. Pfister tuo esille kolme erilaista eepisen määritelmää, joita ovat lopullisen ratkaisun puuttuminen, keskittämisen poistaminen ja dramaattisen autonomisuuden poistaminen (Pfister 1982, 70-71).

Pfister on analysoinut eepisyyttä myös hahmojen kautta ja ottanut esille eepisyyden määritelmät draaman sisäisessä toiminnassa olevien - ja ulkoisessa toiminnassa olevien hahmojen kautta (Pfister 1982, 74-76). Eepinen ja komediallisuus ovat yhteneväisiä etenkin niiden hahmojen ominaisuuksien kautta. Komedialliset ja eepiset hahmot ilmentävät samansuuntaista narratiivisuutta. Sekä komediassa että eepisessä teatterissa pyrkimyksenä on välttää ylimääräistä hahmojen psykologisoitua. Tässä mielessä kirjailija antaa tilaa tulkinnalle, joka on myös eräs eepisen teatterin ominaispiirteistä. Eepisen teatterin hahmoja pyritään esittämään enemmänkin kuin olemaan itse hahmo eli näyttelijä voi puhua hahmonsa ulkopuolella (Pfister 1982, 83). Nämä piirteet voivat olla myös ei-verbaalisia, joten niitä ei välttämättä voida havaita suoraan kirjallisuudessa, mutta esimerkiksi *England People Very Nice* ja useat brechtiläiset näytelmät ovat kirjoitettu niin, että mahdollisuus tämän kaltaiselle näyttelijän tekniikalle annetaan.

England People Very Nice ilmentää tätä tekniikkaa esimerkiksi sen lauluissa ja tietyssä kohdassa, jossa sama henkilö jää lavalle kuolleena ja on seuraavassa näytöksessä vielä mukana. Pfisterin mukaan kaikille eepisen kommunikaation tekniikoille ominaista on se, että ne väheksyvät draaman konseptia, jossa säilytetään absoluuttinen autonomia

suhteessa kirjailijaan ja yleisöön (Pfister 1982, 84). Eeppinen kommunikaatio draamassa on siis yhtä aikaa kirjailijan suoravälitteistä kommunikaatiota, mutta sen pyrkimyksenä on myös vähentää viestien ehdotonta autoritäärisyyttä eli kirjailijan tarkoitusperä jätetään avoimeksi. Kyseinen kohta, jossa henkilö jää lavalle kuolleen, mutta on mukana vielä seuraavassa näytöksessä ilmentää juuri draaman konseptin väheksymistä sillä tavoin, että aika-jatkumo ja realismi näytelmässä häiriintyvät. Muitakin samankaltaisia kohtia näytelmässä on, mutta kyseinen kohta tapahtuu suhteellisen alussa, jolloin se antaa vastaanottajalle selkeän määritelmän näytelmän tyylistä juuri sen suhteessa eeppisyyteen ja realismiin. Eeppisessä teatterissa on kyse myös suurelta osin realismin vastaisesta eli absurdista ilmaisusta, mutta toisaalta tarkoituksena on kuitenkin kuvata todellista maailmaa.

Muilta osin eeppisyys tulee esille *England People Very Nice*- näytelmässä erityisesti sen epilogin ja prologin käytössä. Epilogin ja prologin ansiosta sekä kahden fiktiivisen tason kautta näytelmässä syntyy anti-illusionistinen vaikutelma, joka oli erityisen tärkeää Brechtille. Brecht käytti tästä tekniikasta nimitystä vieraannuttamisen tekniikka (Brecht 1991, 140). Mitä tulee viestien avoimeksi jättämiseen, voidaan ajatella, että tässä mielessä näytelmästä ei voida havaita yhtä selkeää sanomaa.

Eeppisessä teatterissa olen tarkastellut erityisesti brechtiläistä teatteria, sillä hän oli 1900-luvun merkittävin eeppisen teatterin kehittäjä ja teoreetikko. Brechtille näytelmän viestin avoimuus tarkoittaa ennen kaikkea sitä, että yleisölle annetaan mahdollisuus selkeästi enemmän tulkintaan kuin perinteisessä draamassa. Tässä suhteessa Brecht halusi tehdä eron siihen mennessä vallinneeseen naturalistiseen teatteriin, jossa kirjailija saattoi olla moraalisesti ylempänä vastaanottajaa ja viesti oli selvästi yksioikoinen. Näin Brecht kirjoitti hänen halustaan uudistaa näytelmäkirjallisuutta, mitä tulee sen viestien yksipuolisuuteen:

”Tapa alistaa kaikki yhden perusajatuksen palvelukseen, halu kiihdyttää katsoja yksiviivaiseen liikkeeseen, jossa hän ei voi nähdä oikealle tai vasemmalle, ei yläpuolelleen eikä alaspäin, on uudemman näytelmäkirjallisuuden kannalta hylättävä.”

(Brecht 1965, 25)

Viestin avoimuus saa teoreettisen lähtökohtansa marxilaisesta dialektisuudesta. Tosin Brecht oli kirjoittanut hänen omien sanojensa mukaan marxilaisia näytelmiä jo ennen kuin hän oli tutustunut tarkemmin Marxin teorioihin (Långbacka 1991, 14). Marxin teorit ovat joka tapauksessa vaikuttaneet huomattavasti brechtiläisen teatterin teoriaan ja käytäntöön. Marxilaisuus hänen näytelmissään tulee esille nimenomaan kahden viestin vastakkainasetteluna eli dialektisuutena (Långbacka 1991, 15).

Dialektisuus on havaittavissa myös *England People Very Nice*- näytelmässä, jossa on kaksi eri poliittista aatesuuntausta vastakkainasettelun alaisena. Näitä aatesuuntauksia ovat hegemoniallinen monokulttuurisuus ja kosmopoliittisuus. Kosmopoliittisuus edustaa ennen kaikkea marxilaisuutta, joskin nykyaikainen kosmopoliittisuus on saanut myös uudenlaisia muotoja. Joka tapauksessa näytelmässä on selkeä oikeiston ja vasemmiston konflikti tai ristiriita, joka edustaa myös marxilaista ajatusmaailmaa.

Marxille ja sitä kautta myös Brechtille oli erittäin tärkeää ajatella, että maailma on muutokselle altis (Brecht 1991, 386). Brecht halusi ohjata yleisön mielipiteitä kuoron avulla, jolloin hän sai yleisön ajattelemaan hänen mielestään oikealla tavalla (Brecht 1965, 38).

On ilmeistä, että Bean ei ole samassa määrin halunnut ohjata yleisön mielipiteitä kuin mitä Brecht teki. Brecht halusi, että yleisö olisi nimenomaan koulutettu ymmärtämään teatteria ja suhtautuisi siihen samalla intohimolla kuin urheiluyhteisö suhtautuu näkemäänsä otteluun (Brecht 1991, 98). Brechtille oli tärkeää, että yleisö ei uppoutunut yksipuoliseen tunteelliseen päätökseen, hän halusi, että yleisö katsoisi näytelmää kriittisen tiedostavuuden kautta. Tämä on kuitenkin tiedostavuutta, jota ohjailaan kuoron avulla ilman, että se on selkeästi tunteiden kautta manipuloitua (Brecht 1965, 38).

Tässä mielessä *England People Very Nice* eroaa brechtiläisestä teatterista, sillä Bean on nimenomaan tuonut esille, hieman leikillisesti, yleisön mahdollisen epätiedostavuuden tai välinpitämättömyyden itse näytelmää kohtaan. *England People Very Nice* vaikuttaa leikittelevän brechtiläisen teatterikäsitteen kanssa etenkin sen suhtautumisessa yleisöön. Tämä on tuotu esille eksplisiittisesti, mutta tulee esille myös siinä, ettei näytelmässä ole kovinkaan paljon pitkiä monologeja tai kuoroa, joka toisi selkeästi näytelmän viestin esille (Bean 2009, 13). Yleisölle ei siis anneta samanlaista mahdollisuutta ”ymmärtää”

näytelmän viestiä kuin Brechttiläisessä teatterissa. Näytelmä on myös kyllästetty erityyppisillä viesteillä ja siinä mielessä vastakkainasettelu tai dialektisuus ei ole ainakaan niin yksioikoista kuin Brechttiläisessä teatterissa. Tässä suhteessa *England People Very Nice* ilmentää Jamesonin esille tuomaa kuvan tai mielikuvan yhteiskuntaa, joka on kyllästetty erilaisilla viesteillä.

”The society of the image or of the spectacle. The point is that in such a society, saturated with messages and with ”aesthetic” experiences of all kinds, the issues of an older philosophical aesthetics themselves need to be radically historicized, and can be expected to be transformed beyond recognition in the process”

(Jameson 2002, xi)

Jos ajatellaan, että *England People Very Nice* ilmentää juuri tämän suuntaista kuvaa yhteiskunnasta, on näytelmä siinä tapauksessa kuin päivitys brechttiläisestä teatterista. Siinä ilmenee brechttiläisen teatterin piirteitä, mutta on silti jotain muuta, uudenlaista teatteria.

Toisaalta voidaan ajatella, että kyseinen ominaispiirre näytelmässä on kuin brechttiläistä teatterikäsitystä halveksiva metafora, jossa hänen ajatustensa idealistisuus on lytätty. Periaatteessa *England People Very Nice*- näytelmässä on kyyninen pohjavire. Tämä tuntuu viestivän toisin kuin Brechtin teatteri, että maailmassa ei tapahdu muutoksia eikä todellisuus ole muokattavissa ainakaan samassa määrin kuin Brecht halusi ajatella. Tältä osin teos ilmentää postmodernismia ainakin sellaisena kuin Francois Lyotard on postmodernismin määritellyt (Lyotard, 1984 xxiv).

Teatterikriitikko David Trennery on tulkinnut *England People Very Nicen* perimmäisen viestin masentavaksi (Theatre Hub 2014, www-sivusto). Tämä kielii siitä, että näytelmästä välittyy viesti, jossa ihmiset ovat pakotettu olemaan samankaltaisessa asemassa vuosisadasta toiseen. Emme välttämättä koskaan opi päästämään irti ennakkoluuloistamme ja rasismistamme, joka hankaloittaa kulttuurien välistä kanssakäymistä. Kuitenkin näytelmässä on myös osoitettu historiallistamisen kautta, että monikulttuurisuutta on aina ollut, vaikka toisinaan poliittinen retoriikka saattaa kuvata

maahanmuuton nimenomaan uutena uhkana, joka saattaa rapauttaa yhteiskuntamme. Yhteiskunta ei kuitenkaan ole sortunut tai ainakaan Lontoo ja Englanti, vaikka maahanmuuttoa on ollut kautta historian. Jollain tapaa *England People Very Nice*, on kuvaus nimenomaan englantilaisuudesta, mutta mikä siinä on erityisesti englantilaisuuden kuvausta, on kuitenkin kysymys, jonka jätän avoimeksi. Lontoon maahanmuuton historian kuvaus on myös yleisinhimillinen kuvaus, sillä maahanmuuttoa ja maahanmuuttajiin kohdistuvia ennakkoluuloja on varmasti jokaisessa yhteiskunnassa. On siis selvää, että tarvitsemme muutosta. Onko muutos kuitenkaan mahdollinen? Tämä kysymys on draamakirjallisuuden ja sen tehtävän ytimessä. Brecht ja Marx ajattelivat, että yhteiskunta muokkautuu progressiivisesti parempaan suuntaan. Brechtin tietoisena tarkoituksena oli muuttaa maailmaa näytelmien avulla parempaan suuntaan.

Tässä mielessä *England People Very Nice* edustaa enemmänkin Jamesonin taidenäkemystä. Jameson ajattelee, että taideteoksen ei voida olettaa suoranaisesti muokkaavan maailmaa, taideteoksen perimmäinen tehtävä on Jamesonin mukaan enemmänkin reflektion prosessin jalostaminen. Sen sijaan, että *England People Very Nice* ohjaisi ressentimenttiin, joka oli Jamesonin mukaan esimerkiksi Dostojevskin teosten merkittävin vallankumouksellinen aines, se on kuvaus maailmasta itsestään (Jameson 2002, 223). Se jalostaa kykyämme reflektoida maailmaa ja sen tapahtumia. Bahtinin kuvaus karnevaalinaurusta on osuva ilmaus, kun ajatellaan *England People Very Nicen* välittämää asennetta kulttuuria kohtaan etenkin LAURIEN viimeisessä monologissa, joka toisaalta heijastelee koko näytelmän sanomaa (Bahtin 2002, 13). Kuten keskiajan karnevaaleissa myös tässä kyseisessä kohdassa niin sanotun alemman luokan edustaja puhuu totuuksia maailmasta. LAURIEN mukaan itse kulttuurit ja uskonnot ovat mielettömiä ja keksittyjä hullutuksia, jotka ovat voimattomia rakkauden edessä (Bean 2009, 113). LAURIEN monologi linkittää näytelmän dialektisuuden traagiseen, joka on myös Jamesonin mukaan selkeästi dialektisuuteen liittyvä käsite. Jameson huomauttaa, että dialektisuus on nimenomaan sen yhteydestä kulutusyhteiskuntaan ja sikäli kuin progressiivisuus ja taantumuksellisuus eivät enää kosketa sitä, selkeässä yhteydessä traagisuuteen. Tämä on puolestaan Jamesonin mukaan kuin koominen ”käännös”, joten tältä osin *England People Very Nice* ilmentää sen koomisuudessa Jamesonin näkemystä

dialektisuudesta (Jameson 2002, 224). LAURIEN monologi on kuin suora ilmaus traagisesta ja koomisesta samassa, mutta siinä on myös toivon pohjavire siinä mielessä, että se uskoo rakkauden voimaan (Bean 2009, 113).

Progressiivisuutta ja toisaalta regressiivisyyttä käsitellään näytelmässä ennen kaikkea historiallistamisen kautta. Historiallistaminen on selkeästi tärkeä työkalu Brechtille. Brechtille ja Marxille historiallistaminen tarkoitti ennen kaikkea oman aikakauden vertailua muihin aikakausiin ja näiden erilaisuuden osoittamista. *England People Very Nice* näytelmässä on historiallistamista siinä suhteessa, että siinä tuodaan esille oma aikakautemme verrattuna muihin aikakausiin. Tämä historiallistaminen on kuitenkin jossain määrin erilaista kuin Brechtillä, koska Bean osoittaa muissa aikakausissa enemmänkin saman kaltaisuuksia meidän aikakauteemme verrattuna toisin kuin Brecht. Mitä samankaltaista meidän aikakaudessamme vaikuttaa olevan muihin aikakausiin verrattuna kun tätä kysymystä tarkastellaan *England People Very Nice*- näytelmän kautta?

Bean on osoittanut, että 400 vuoden aikana Englantiin on muuttanut huomattava määrä maahanmuuttajia, joista jokainen on kohdannut ennakkoluuloja ja rasismia. Jokaisessa esiin tuodussa aikakaudessa on ollut myös terrorismia tai ainakin uhka terrorismista. Tutkimuskohteessani käytetään historiallistamista myös siinä suhteessa, että näytelmässä osoitetaan yksilön olevan yhteiskunnan eli historiallisten olosuhteiden prosessin kautta muokkautunut. Tämä tulee hyvin hauska ja koomisella tavalla esille eräässä MUSHIN repliikissä, jossa hän lausuu mitkä tapahtumat saisivat musliminaiset Bangladeshista tulemaan Englantiin. Nämä tapahtumat ovat historiallisia tapahtumia, jotka ovat tapahtuneet myös todellisuudessa (Bean 2009, 89-90). Vaikka näytelmässä osoitetaan historian samankaltaisuutta ja tämä onkin sen selkeästi tulkittavissa oleva viesti, voidaan myös todeta, että jossain määrin edistystä voidaan havaita sen viesteissä. Esimerkiksi väkivalta rikollisia kohtaan on vähentynyt. Ja kuten yllä on todettu, viimeinen näytelmän avioliitto päättyy onnellisesti.

Onko maailma siis muutokselle altis? Tämä on yksi tutkielmani tärkeimmistä kysymyksistä, joka linkittää sen suoraan brechtiläisen teatterin tavoitteisiin. Brecht toi esille myös ajatuksen siitä, että nimenomaan ihminen on muokattavissa ja muuttuva. Välittykö näytelmästä viesti siitä, että maailma olisi muutokselle altis? Toisaalta onko ihminen muokattavissa? Huomioin tässä yhteydessä kriitikko David Trenneryn ajatukset,

jossa hän huomauttaa, että *England People Very Nice* saattaa olla jopa masennusta aiheuttava näytelmä. Tämä tulkinta vaikuttaa oletettavan, ettei maailma ole muutokselle altis. Onko siis brechtiläisyys ja ajatus historian teleologisuudesta tai progressiivisuudesta lytätty näytelmässä? Mielestäni näytelmässä on osoitettu, että maailmassa on ollut samoja ongelmia hyvin pitkään. Ne vain vaihtavat muotoaan ja muokkautuvat mielikuvissamme joksikin muuksi kuin mitä ne ovat. Mielikuvissamme ranskalaisten hugenottien maahanmuutto ei missään mielessä ole sama asia kuin esimerkiksi nykyaikainen islamilaisten maahanmuutto ja siihen liittyvä terrorismi. Näytelmässä on kuitenkin osoitettu, että loppujen lopuksi nämä asiat eivät ole niin kaukana toisistaan. Mitä onkaan siis kulttuuri muuta kuin mielikuvitusta ja kuten LAURIE on todennut ”keksittyä hulluutta” (Bean 2009, 113).

Toisin kuin brechtiläinen teatteri, näytelmä on dialektisen sijaan enemmänkin moni tulkinnallinen, joskin siinä on myös piirteitä dialektisuudesta ja nimenomaan dialektisuudesta, jollaiseksi Jameson on sen määritellyt. Toisaalta myös Brecht huomioi sen, että dialektisessa teatterissa traaginen ja koominen ovat vahvasti sekoittuneena (Brecht 1991, 386). Eli tässä suhteessa se on koomisuuteen linkittyvää traagisuutta. Näin ollen *England People Very Nice* on vielä selkeämmin brechtiläisen teatterin jatkumo. Toisaalta tämä näytelmä on myös malliesimerkki poliittisesta huumorista, joten sen määrittäminen poliittiseksi komediaksi on ehkä osuvin määrittely näytelmän lajityypistä.

Olen tässä tutkielmassa läpikäynyt ja analysoinut *England People Very Nice*- näytelmän poliittista huumoria ja yhteyksiä eepiseen traditioon. Poliittinen huumori on läpikäyty tässä tutkielmassa niin tarkoin kuin mahdollista, joskin aiheessa olisi ollut vielä enemmänkin pohdittavaa. Myös eepinen teatteri on aiheena monisyinen ja runsas. Tätäkin olisi voitu analysoida enemmän, mutta pro gradu tutkielman puitteissa on tämä ollut mielestäni tarkin mahdollisin analyysi myös eepisen teatterin piirteistä tutkimuskohteessani. Sekä eepinen teatteri että poliittinen huumori ovat vahvasti toisiinsa kietoutuneita näytelmäajaperinteitä, joten tutkielmassani näitä kahta aihetta on käsitelty hyvin vahvasti limittäin. *England People Very Nice*- näytelmässä ilmenee selvästi näitä kahta näytelmäajaperinnettä ja väitän, että ne vaikuttavat myös tulkintaan, joka näytelmästä muodostuu.

6. LÄHDELUETTELO

Painetut lähteet

Acton, H. B. 1971. Toinen painos. Suomentanut Seppo Lojonen. *Mitä Marx todella sanoi*. Porvoo: WSOY.

Aristoteles 2012. Suomentanut Tua Korhonen, Kalle Korhonen. *Runousoppi*. Toimittaneet. Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen, Heta Reitala. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.

Bean, Richard 2009. Toinen painos. *England People Very Nice*. Lontoo: Oberon.

Bergson, Henri 2000. *Nauru, tutkimus komiikan merkityksestä*. Helsinki: Loki-kirjat.

Brecht, Bertolt 1991. Suomentaneet Kolehmainen, Anja; Paalanen, Rauni; Valle, Outi. *Kirjoituksia teatterista*. Helsinki: VAPK-Kustannus.

Brecht, Bertolt 1965. Suomentanut Rand, Max. *Aikamme teatterista: epäaristotelelaisesta dramatiikasta*. Helsinki: Tammi.

Brecht, Bertolt 1982. Suomentanut Arvelo, Ritva. *Galilein Elämä*. Helsinki: Otava.

Brecht, Bertolt 1970. Suomentaneet Rand, Max; Turo Unho. *Kolmen pennin ooppera*. Keuruu: Otava.

Carney, Sean 2005. *Brecht and Critical Theory – Dialectics and contemporary aesthetics*. Oxon: Routledge.

Cole, G.D.H 1954. *Socialist thought. Marxism and Anarchism 1850-1890*. Lontoo: MacMillan & Co.

Freud , Sigmund 1983. *Vitsi ja sen yhteys piilotajuntaan*. Helsinki: Love-kirjat.

Griffin, Dustin 1995. *Satire, a critical reintroduction*. Toinen painos. Lexington: The University Press of Kentucky.

Jameson, Fredric 2002. *The political Unconscious*. Routledge: London

Kinnunen, Aarne 1994. *Huumorin ja Koomisen keskeneräinen kysymys*. Juva: WSOY.

Lehmann, Hans-Thies 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Keuruu: Otava.

Liotard, Jean Francois 1984. Englanninos Bennington, Jeff; Massumi, Brian. *The Postmodern condition, A report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.

Långbacka, Ralf 1991. *Esipuhe suomenkieliseen laitokseen*. Teoksessa: Brecht, Bertolt *Kirjoituksia Teatterista*. Suomentaneet Kolehmainen, Anja; Paalanen, Rauni; Valle, Outi. *Kirjoituksia teatterista*. Helsinki: VAPK-Kustannus.

Marx, Karl 1974. *Pääoma – Kansantaloustieteen arvostelua. 1. osa*. Toimittanut Engels, Fiedrich. Moskova: Kustannusliike edistys.

Moran, James 2012. *Reflections On the first onstage protest at the Royal National*

Theatre: What is the problem with Richard Bean's recent work? Studies in Theatre & Performance. Volume 32, Number 1. Sivut 15-28.

Pfister, Manfred 1982. *Theory and Analysis of Drama*. Englanninos. Halliday, John. Cambridge: Cambridge University Press.

Pohjola, Riitta 1992. *Näytelmäkirjallisuus- dramatiikka*. Porvoo: Wsoy.

Shakespeare, William 2005. *Juhannusyön uni*. Suomennos. Rossi, Matti. Juva: Wsoy.

Shakespeare, William 2006. *Romeo ja Julia*. Suomennos. Jylhä, Yrjö. Keuruu: Otava.

Stott, Andrew 2005. *Comedy*. Oxon: Routledge.

Wiberg, Matti; Paloheimo, Heikki 1996. *Politiikan perusteet*. Helsinki: Wsoy.

Zarrilli, Philip B; McConachie, Bruce; Jay Williams, Gary; Sorgenfrei, Carol Fisher 2010. Toinen painos. *Theatre Histories: An Introduction*. New York, Lontoo: Routledge

Painamattomat lähteet:

”1968: Powell slates immigration policy.” www-sivusto

http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/april/20/newsid_2489000/2489357.stm

15.1.2014

Kossoff, Julian (1998). The Independent 2014 toukokuu 28.5.2014. *East London's Bangladeshi Street Gangs Agree to Truce*. [www-sivusto]

<<http://www.independent.co.uk/news/east-londons-bangladeshi-street-gangs-agree-to->

[truce-1174983.html](#)> 28.5.2014

Kuukkanen, Jouni-Matti (2011). Tieteessä tapahtuu elokuu 2011. *Historiallista epistemologiaa vai epistemologista historiaa*. [www-dokumentti]
<ojs.tsv.fi/index.php/tt/article/download/4651/4363> 3.9.2014

”Nigel Farage: The basic principle of Enoch Powell’s Rivers of Blood Speech is Right.”
www-sivusto <<http://www.telegraph.co.uk/news/uknews/immigration/10552055/Nigel-Farage-the-basic-principle-of-Enoch-Powells-River-of-Blood-speech-is-right.html>>
15.1.2014

”Radical sheik refused entry for Islamic talks”. www-sivusto
<<http://www.theaustralian.com.au/news/radical-sheik-refused-entry-for-islamic-talks/story-e6frg6n6-111113280648>> 14.1. 2014

”Sayiid Qutb-The polestar of Egyptian Salafism.” www-sivusto
<<http://www.pwhce.org/qutb.html>> 14.1. 2014.

Vertovec, Steven ; Cohen Robin (toim.) 2002. *Conceiving cosmopolitanism: theory context and practice*. Oxford: Oxford University press. Sivut 1-22.
[www-dokumentti]
<http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/sociology/staff/emeritus/cohen/research/papers/cosmopolitan2.pdf> 12.9.2014

Marx Engels Archive 2014 tammikuu (31.1.2014) The Communist Manifesto: Chapter 2. Proletarians and communists. [www-sivusto]
<https://www.marxists.org/archive/marx/works/1848/communist-manifesto/ch02.htm>
[31.1.2014](#)

”The Holy Family, Chapter VIII: Revelation of the Mystery of the emancipation of women, Or Louise Morel.” www-sivusto

http://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/holy-family/ch08_6.htm 16.1.2014

”Teorioita huumorista.” www-sivusto.

<http://sokl.uef.fi/verkkojulkaisut/opehuumori/luku22.htm>. 3.4.2014.

Trennery, David. Arts Hub 2014 maaliskuu (18.3.2014) Theatre Review: England People Very Nice, National Theatre. [www-sivusto]

<http://www.artshub.co.uk/news-article/reviews/performing-arts/theatre-review-england-people-very-nice-national-theatre-177180> 18.3.2014