

Mari Teittinen

Komiikan rakentuminen Leea Klemolan näytelmässä *Kokkola*

Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma

Tampereen yliopisto, marraskuu 2009

Tampereen yliopisto
Taideaineiden laitos
Teatterin ja draaman tutkimus

TEITTINEN Mari: Komiikan rakentuminen Leaa Klemolan näytelmässä *Kokkola*

Pro gradu –tutkielma
Marraskuu 2009

Pro gradu –tutkielmani käsittelee erilaisia komiikan rakentumisen tapoja Leaa Klemolan *Kokkola* –näytelmässä. Tutkimuskohteenani on näytelmäteksti, jota analysoin niin rakenteen, teemojen, musiikin, henkilöhahmojen kuin perinteisten komiikan keinojenkin, kuten toiston, kautta. Teoreettisena lähestymistapanani hyödynnän psykologian, filosofian ja erilaisten komedian tutkimusten aikaansaamia havaintoja komiikasta.

Tutkielmani osoittaa, että *Kokkolan* komiikka koostuu monien erilaisten elementtien summasta. Tärkeimmät havaintoni käsittelevät joukkokohtausta näytelmän rakenteena sekä henkilöhahmojen muuttumattomuutta ja käännteistä maailmankuvaa. Lisäksi tuon esiin yllätykseen ja jännitykseen pohjautuvan komiikan, jota tuetaan esimerkiksi diegeettisillä musiikkivalinnoilla sekä raskaiden teemojen esittämisen tavalla, joka mahdollistaa huumorin säilymisen. Tulkinallisen luonteensa vuoksi havaintoni eivät pyri olemaan ehdottomia totuuksia *Kokkolan* komiikasta.

Kokkola on muodostumassa trilogiaksi, joten tilausta jatkotutkimukselle on. *Kohti kylmempää* –näytelmän vertaaminen *Kokkolaan* voisi olla hyvinkin kiinnostava ja uutta avaava näkökulma komiikan tutkimukseen. Tutkielmani ei myöskään pura *Kokkolan* sisältämiä tilauksia queer –tutkimukselle, vaan keskittyy komiikkaan. Monia kiviä on siis kääntämättä.

Asiasanat: Leaa Klemola, komiikka, nykydraama, joukkokohtausta, diegeettinen musiikki

SISÄLLYS

1. JOHDANTO	1
1.1 Tutkimuskohde	1
1.2 Analysointitapa ja tutkimuksen kulku	2
1.3 Teoreettinen lähestymistapa	4
2. KOKONAISUUKSIEN KOMIIKKA	7
2.1 <i>Kokkolan</i> rakenne koomisena näytelmänä	7
2.2 Teemoista kumpuava komiikka	11
2.21 Nöyryyttäminen	11
2.22 Usko, toivo ja rakkaus	13
2.3 Musiikki rakentamassa komiikkaa	18
3. HENKILÖHAHMOJEN KOMIIKKA	25
3.1 <i>Kokkolan</i> mieskuva ja stereotypioilla leikittely	25
3.2 Henkilöhahmojen muuttumattomuus	30
3.3 Vili vastaan yhteisö	33
3.4 Marja-Terttu, Saku ja Katariina	37
3.5 Piano sekä opetuslapset Lömmarkki ja Arijoutsu	42
4. KOMIIKAN KEINOT	44
4.1 Toisto, lumipalloilmiö ja komedian kehä	44
4.2 Vitsikäs ja koominen repliikki- ja kohtaustasolla	51
4.3 Koomisen kielen sävyt	54
4.4 Yllätyksiä ja jännitystä	58
5. KOHTI GRÖNLANTIA, KOHTI KYLMEMPÄÄ	61
5.1 <i>Kokkolan</i> vastaanotto teatterikritiikeissä	61
5.2 Yhteenveto	66
5.3 Jatkotutkimusmahdollisuudet	72
LÄHTEET	74
LIITTEET	78
Liite 1. Henkilöluettelo	
Liite 2. Kohtausten nimet ja <i>Kokkolan</i> juonitiivistelmä	

1. JOHDANTO

Kokkola on jotain täysin käsittämätöntä! Siinä nauretaan (vai naratetaan?) alkoholismille, vammaisuudelle, homoudelle, kuolemalle ja yksinäisyydelle. Siinä käydään kiinni kaikkiin tabuihin armotta, mutta silti jollakin mystisellä lempeydellä. Se pistää meidät katsojat kiemurtelemaan noloudesta: hörähdin nauramaan, vaikei olisi saanut... vai olisiko sittenkin? Kukaan ei selitä, missä mennään, mutta kovaa mennään! (Tiainen 2005)

1.1 Tutkimuskohde

Useiden komedioiden nimi on monikollinen tai viittaa yhteisöön. ”Naisten koulu”, ”Sievistelevät hupsut”, ”Pitkästyttävä maailma”, jne. Jokaisessa niissä kohtaa joukko erilaisia henkilöitä, jotka yhdessä hahmottavat saman perustyyppin. (Bergson 2000, 117.)

Kokkola onkin näytelmä hyvin omalaatuisen yhteisön elämästä. Sen maailmaan mahtuu itsensä ja muiden nöyryyttämistä, henkilöhuolintaa, alkoholia sekä niin sisarusten välistä kuin toivotontakin rakkautta, mutta ei seksiä. *Kokkola* on päätön ja absurdi kohellus, joka omassa hulluudessaan naurattaa ja pistää ajattelemaan. Kiehtovaa onkin, millä keinoin komiikka näytelmässä rakentuu? Mitkä asiat näytelmän rakenteessa tukevat komiikan syntyä sekä millaisten teemojen ja henkilöhahmojen avulla näytelmä kutkuttelee nauruhermoja? Vastaan tutkimuksessani näihin kysymyksiin pureutuessani Leea Klemolan *Kokkolaan* draama-analyysin keinoin.

Leea Klemola on suomalainen näyttelijä, ohjaaja ja näytelmäkirjailija. Hän on opiskellut Teatterikorkeakoulussa 1987–1991 ja myöhemmin opettanut näyttelijäntyötä. Lisäksi hän on toiminut Aurinkoteatterin taiteellisena johtajana 1994-2003. *Kokkola* syntyi Tampereen Teatterin ja Aurinkoteatterin yhteistyönä ja Klemola toteaaakin näytelmän kirjailijan sanoissa kirjoittaneensa lähtökohtaisesti esitystä: ”Tämä tarkoittaa sitä, että kirjoitin näytelmää itselleni ohjattavaksi, ja hahmottumassa olevalle työryhmälle esitettäväksi” (Klemola, *Kokkola*: 3). *Kokkola* on näytelmätekstinä varmasti osittain juuri tästä syystä hyvin esityksenomainen. Se sisältää paljon eläviä ja yksityiskohtaisia parenteesseja, joiden avulla näytelmän tilanteet on mahdollista ”nähdä” omissa mielikuvissaan. Näytelmäteksti antaa siis yksityiskohtaisuudessaan hyvät eväät komiikan analysoimiseen ja löytämiseen nimenomaan tekstistä käsin. Klemola on taltioinut näytelmätekstiinsä esityksen, jonka komiikka ja huumori herää näytelmän sivuilla henkiin.

Kokkola "-arktinen tragedia"¹ sai ensiesityksensä 10.12.2004 Tampereen Teatterissa. Näytelmä on ansioitunut saamalla Teatteriliiton Vuoden näytelmä 2005 –palkinnon ja lisäksi se on saanut jatkoa *Kohti kylmempää* –jatko-osan muodossa. Klemola valottaa kirjailijan sanoissa näytelmän syntyprosessia: "olin alkanut miettiä näytelmää, joka perustui veljeni Klaus Klemolan ja hänen ystäviensä Jussi Rantamäen ja Juho Kuosmasen maailmankuvaan, huumorin- ja tilannetajuun, sekä heidän itse luomaansa nöyryyttämisen filosofiaan" (Klemola, Kokkola: 2). Näytelmää olisikin mahdollista lähteä avaamaan Leea ja Klaus Klemolan välisen sisaruussuhteen avulla tai peilaamalla Leean itsensä elämää ja haastatteluaineistoa näytelmän tapahtumiin. En kuitenkaan aio tehdä niin. On toki kiinnostavaa, minkälaisista ajatuksista näytelmä on saanut alkunsa, mutta koen, että tärkeintä on itse näytelmä. Se puhukoon puolestaan.

1.2 Analysointitapa ja tutkimuksen kulku

Tutkimukseni on draama-analyysi, jonka havainnot perustuvat niin näytelmästä poimituihin esimerkkeihin kuin teoriaankin. Tällainen tutkimustapa vaatii tarkkaa tekstin luentaa ja analysointia. Olenkin halunnut analysoida näytelmän mahdollisen kattavasti, joten olen huomioinut tutkimuksessani niin rakenteen, tematiikan, musiikin, henkilöhahmot kuin puhtaat komiikan keinotkin. Uskon, että näin olen aikaansaanut eheän ja perustellun näkemyksen *Kokkolan* komiikan rakentumisesta, vaikkei tutkimukseni tulkinnallisen luonteensa vuoksi voikaan olla ainoa oikea luenta *Kokkolan* komiikasta.

Miksi sitten olen valinnut analysoitavakseni nimenomaan näytelmätekstin enkä esitystä, jos *Kokkola* on jossain määrin tarkoitettu juuri esitykseksi? Paul E. McGhee toteaa teoksessaan *Humor: Its Origin and Development* yleisen oletuksen olevan, että paras tapa tappaa huumori, on analysoida, miksi se on hauskaa. Tämä voikin laskea spontaanien reaktioiden määrää, mutta ei välttämättä vähennä huumorin arvostusta. Analysoimalla voidaan esimerkiksi löytää lisää jotakin, mitä ei ensi näkemällä huomannut ja näin huumorin arvostus voi nousta. Kysymys kuuluukin, millä tavoin huumorin arvostusta voidaan parhaiten mitata: naurun ja hymyilyn vai yksilöllisen arvioinnin perusteella. Molemmat tavat ovat tärkeitä, sillä ne valottavat asian eri puolia. Joitain kiinnostaa enemmän syyt, miksi me nauramme ja näin myös huumorin analysointi tuntuu

¹ Näytelmää markkinoitiin arktisena tragediana mm. Aurinkoteatterin nettimarkkinoinnissa (<http://www.universum.fi/aurinko/produktiot/kokkola.html>). Arktisesta tragediasta olisi mahdollista rakentaa yhteys Marko Tapion *Arktinen hysteria* -teoksiin, joissa myöskin kuvataan kylmässä elävien suomalaisten sielunmaisemaa. "Arktinen hysteria ei ole sairaus. Emme tiedä mitä se oikein on. Se on eräs ilmiö meidän elämässämme ankaran ilmaston ja armottomien olojen keskellä. Se on alakuloisuutta, joka ei tunne mitään rajoja irti päästessään." (<http://www.taidehalli.fi/finnish/nayttelyt/markotapio-hysteria/>)

arvokkaammalta. Toisten mielestä taas juuri spontaanit reaktiot ja nauru antavat luotettavamman kuvan huumorin hauskuudesta. (McGhee 1979, 26.) Robert Bechtold Heilman puolestaan toteaa *The Ways of the World, Comedy and Society* -kirjassaan, että nauru ei kerro paljoakaan komediasta, sillä naurun voi synnyttää yhtä hyvin vahinko, yllätys kuin groteski tai jopa kauhistuttava tilannekin. Samalla tämän kaltaiset tilanteet voivat aivan yhtä hyvin olla naurattamatta. Onkin hyvin haastavaa yrittää määritellä, mikä naurattaisi minkäkin tyyppistä katsojaa. Naurun voidaan kuitenkin todeta olevan oire komediasta. Komedian maailman avaajaksi nauru on teoreettisena lähestymistapana kuitenkin riittämätön. (Heilman 1978, 17.)

Analysoin näytelmätekstin komiikkaa, koska koen naurun ja hymyilyn mittaamisen hyvin hankalana. Tällöin olisin tekemässä jossain määrin yleisötutkimusta, jonka tehtävänä olisi selvittää, mitkä näytelmän kohdat jokin tietty yleisö kokee hauskipina: tuloksena saataisiin vain yhden kokoonpanon herättämät reaktiot yhdessä yleisössä. Näytelmässä olevasta komiikasta saataisiin näin jäädä paljonkin huomionarvoisia asioita huomaamatta. Puhdas esitysanalyysi taas toisi komiikan tutkimuksen tueksi vielä näyttelijöiden ilmeet ja eleet, valaistuksen ynnä muut esitykselliset elementit, mutta toisaalta komiikka olisi tällöin myös jossain määrin yksittäisten näyttelijäsuoritusten varassa. Miten käy vitsille, joka esimerkiksi lausutaan epäselvästi? Tässä mielessä koen, että oma analyysini, vaikkakin se on vain yhden ihmisen näkemyksiin ja havaintoihin perustuva poikkileikkaus näytelmätekstistä, antaa yhtä luotettavan kuvan *Kokkolan* komiikasta kuin esitykseen ja reaktioihin perustuva tutkimus.

Manfred Pfisterin sanoo teoksessaan *The Theory and Analysis of Drama*, että näytelmä jakautuu primääriin (henkilöhahmojen väliseen puhuttuun dialogiin) ja sekundääriin (näytelmän nimi, näyttämöohjeet, omistuskirjoitukset, prologi ja niin edespäin.) tasoon. Näiden eri tasojen näyttäytyminen vaihtelee suuresti erilaisten näytelmien välillä. (Pfister 1991, 13-14.) Tässä tutkimuksessa en ole halunnut erottaa primääriä ja sekundääriä tasoa toisistaan. *Kokkolassa* ja erityisesti komiikan näkökulmasta olisi mielestäni mahdotonta irrottaa toiminta puheesta. Olen halunnut nähdä näytelmätekstin kuin se olisi elävänä silmiäni edessä. Pfister toteaa, että tällöin lukijan on pystyttävä kuvittelemaan mielessään kaikki ilmeiset ja pääteltävissä olevat tekstin sävyt ja signaalit (mt. 13). Tässä olen mielestäni onnistunut.

Kokkolassa kohtauksilla ei ole nimiä ja numerointi alkaa alusta toisessa näytöksessä. Tästä syystä pelkän numeroinnin hyödyntäminen esimerkkitarkkelmien esittelyissä oli mielestäni epäselvää ja vaikeaselkoista. Olenkin nimennyt kohtaukset niiden keskeisen sisällön avulla ja viittaa näihin

nimiin analyysissäni. Nimet ja tiivistelmät kohtausten tapahtumista alkuperäisellä numeroinnilla varustettuina löytyvät tutkimukseni liitteistä.

Tutkimukseni jakautuu kolmeen osaan, joista Kokonaisuuksien komiikka -luvussa puran näytelmän rakennetta, teemoja ja musiikkia. Olen ryhmitellyt nämä toisistaan poikkeavat aiheet samaan lukuun, koska ne kulkevat näytelmässä mukana alusta loppuun. Musiikin käyttö *Kokkolassa* ei suinkaan ole yhtä merkittävä ja syvällinen näkökulma näytelmään kuin esimerkiksi teemat, joten alalukujen sisältöä ei olekaan syytä verrata tässä mielessä toisiinsa. Henkilöhahmojen komiikka - luku on nimensä mukaisesti henkilöhahmoihin ja heidän välisiin suhteisiin perustuvan komiikan analysointia. Viimeinen analyysiluku *Komiikan keinot* pureutuu erilaisiin menetelmiin ja välineisiin, joiden avulla komiikkaa on totuttu synnyttämään.

1.3 Teoreettinen lähestymistapa

Teoreettinen lähestymistapani on yhdistelmä psykologian ja filosofian kentällä aikaansaatuja näkemyksiä huumorista ja komiikasta sekä komedian tutkimuksen havaintoja erityisesti näytelmistä. Näiden kolmen tieteenalan yhdistäminen on ollut tutkimuksessani luontevaa. Psykologian alalta olevat tutkimukset kuten esimerkiksi Paul E. McGheen ja Jeffrey H. Goldsteinin *Handbook of Humor Research* tai Sigmund Freudin *Jokes and their Relation to the Unconscious* tekevät havaintoja ihmisten välisistä suhteista ja niiden synnyttämästä komiikasta. Tällaisten asioiden peilaaminen näytelmän komiikkaan ei ole haastavaa. Naurun syyt arkielämässä, kuten vaikka yllättävät sattumukset, aiheuttavat komiikkaa myös näytelmässä. Psykologian alan sijaan ongelmallisempaa on ollut löytää komedian tutkimuksista tarttumapintaa koskien juuri komiikan rakentumista ja naurun syitä. Monesti kirjallisuus juuttuu liiaksi vertailemaan komediaa ja tragediaa ja tekemään havaintoja näiden kahden eroista. Olen tästä syystä pyrkinyt jättämään tuollaisen vertailun mahdollisimman vähälle tässä tutkimuksessa. Kritiikistäni huolimatta suurin osa lähteistäni on juuri komedian tutkimuksen kentältä. Olen vain halunnut nostaa niistä esiin erityisesti komiikkaa ja komediaa koskevat huomiot tragedian sijaan.

Psykologian alalta olevat lähteeni täydentävät draamalähtöisten tutkimusten näkemystä siitä, mikä yleisesti ottaen koetaan hauskaksi ja koomiseksi. Olen kuitenkin pyrkinyt poimimaan lähteistäni ainoastaan ne asiat, joiden näen perustellusti linkittyvän myös *Kokkolan* maailmaan, siksi psykologinen näkökulma on työssäni varsin rajallinen. Kaksi merkittävintä teosta ovat Paul E. McGheen oma teos *Humor: Its Origin and Development* ja toinen hänen yhdessä Jeffrey H.

Goldsteinin kanssa toimittamansa *Handbook of Humor Research*. McGhee on työskennellyt Teksasin yliopistossa ja erikoistunut erityisesti lasten huumorintajun kehittymisen tutkimiseen. Teoksessaan hän kuitenkin pohtii myös yleisemmällä tasolla huumorin teoriaa ja mitä huumori on. Juuri nämä näkökulmat ovat olleet työni kannalta olennaisia. Goldstein on puolestaan työskennellyt sosiaalipsykologian osastolla Temple yliopistossa Philadelphiassa. Kiinnostavin heidän toimittamassa teoksessaan on työni kannalta Dolf Zillmannin artikkeli Disparagement Humor eli analyysi vähättelyn tai pilkkaamisen huumorista, joka linkittyy *Kokkolassa* nöyryyttämisen tematiikkaan.

Moelwyn Merchant kritisoi teoksessaan *Comedy. The Ctitical Idiom* jossain määrin psykologista lähestymistapaa komediaan. Komedian tai koomisen lähdettä on hänen mukaansa etsitty psykologisista tiloista, myyteistä, rituaaleista ja sosiologisista lähtökohdista, jotka pitävät koomista kirjallisuutta arvokkaana, koska näkevät sen terapeuttisena. Merchant aloittaisi komedian syntyperän etsinnän klassisista komedioista psykologisten lähtökohtien sijaan. Kuitenkin hän pitää arvokkaana lähteenä psykologisista ja filosofisista lähtökohdista huolimatta esimerkiksi Henri Bergsonin teosta *Nauru, tutkimus komiikan merkityksestä*, koska se kiinnittyy kirjallisuuteen ja näytelmiin. (Merchant 1972, 7 ja 83.) Bergsonin teos onkin yksittäisenä lähteenä tutkimukseni merkittävin.

Ranskalainen filosofi Henri Bergson (1859-1941) analysoi yllä mainitussa teoksessaan kattavasti, miksi ja mille nauramme. Häneltä olen saanut tutkimukseeni arvokkaita luokittelu- ja analysointivälineitä, joita olen hyödyntänyt erityisesti Komiikan keinot -luvussa. Bergsonin teos on toki lähteenä vanha, mutta jotakin sen käyttökelpoisuudesta kertoo painokseni, joka on vuodelta 2000. Bergson purkaa pienempiin osiin komiikan syntymisen syitä ja tapoja. On totta, että hänen näytelmä- ja tyyllilajiesimerkkinsä poikkeavat *Kokkolasta*, mutta silti monet hänen huomionsa tuntuvat sopivan myös *Kokkolaan*. Ehkäpä perimmäiset tavat synnyttää naurua eivät ole muuttuneet niin paljon kuin voisi kuvitella. Olenkin tästä syystä lukenut Bergsonia tavalla, joka pyrkii jättämään näytelmäesimerkkeihin liittyvät aikakausikysymykset sivuun ja keskittyy havainnoimaan, miten hänen esittelemänsä komiikan keinot näyttäytyvät 2000 -luvun näytelmässä.

Komedioteoreetikoista puolestaan Robert B. Heilman on toiminut muun muassa professorina Whitman Collegessa ja aloittanut ajatustyönsä komiikan parissa jo kirjoittaessaan kirjaa *Understanding Drama* Cleanth Brooks'n kanssa 1940 -luvulla. Lisäksi hän on kirjoittanut lukuisia kirjoja, jotka käsittelevät draamakirjallisuutta kuten King Learin rakennetta, Othellon kieltä ja niin

edelleen. (Heilman 1978, vii-ix.)

Heilman teoksessaan *The Ways of the World: Comedy and Society* pyrkii näkemään komedian totuttua laajemmasta näkökulmasta. Hän ei halua ajatella vain standarteiksi muodostuneita termejä kuten romanttista komediaa, tapojen komediaa, henkilöhahmojen komediaa tai tragikomedialla vaan pyrkii nostamaan esiin sen, ettei kaikki naurettava ole komiikkaa eivätkä kaikki koomiset kokemukset synnytä naurua. Kirjassaan hän analysoi useita eri näytelmiä eri ajoilta tavoitteenaan löytää niistä yhteneviä koko genreen sovellettavissa olevia piirteitä. (Heilman 1978, 5-7.)

Heilman toteaa vanhan tradition mukaan komedian olevan korjaavaa. Komedia paheksuu, korjaa ja näyttää, mikä ei ole hyvää käytöstä. Heilman kuitenkin kyseenalaistaa auttaako tällaisten virheellisten käyttäytymistapojen näyttäminen katsojaa kyseenalaistamaan ja korjaamaan omaa käytöstään. Useinhan katsoja lähinnä iloitsee, kun väärin käyttäytynyt saa naurun avulla ansionsa mukaan. (Heilman 1978, 18-19.) Bergson edustaa mielestäni tätä vanhaa traditiota korostaessaan, että lukija tai katsoja nauraa, koska hän naurullaan paheksuu virheellistä käytöstä. Kiinnostavaa tutkimukseni kannalta ei kuitenkaan ole, korjaako nauru todella tällaista käytöstä tai muuttaako se katsojan ajattelua omasta itsestään. Kiinnostavaa on komiikan synnyttäminen normeista poikkeavan käyttäytymisen avulla, sillä katsoi naurun syytä, mistä näkökulmasta tahansa, voi todeta poikkeavaan käyttäytymiseen liittyvän jotakin perustavanlaatuista komiikkaa.

Lähdeteoksiini kuuluu myös kaksi mittavaa artikkelikokoelmaa, joista varhaisempi on Paul Lauterin toimittama *Theories of Comedy*. Teos aloittaa matkansa komedian parissa Platonin ja Aristoteleen ajatuksista ulottuen 1950-luvulle saakka. Teos koostuu lukuisten eri ajattelijoiden kirjoituksista ja kokoaa näin yhteen komedian tutkimusta useista eri näkökulmista. Robert W. Corriganin toimittama *Comedy, Meaning and Form* on jatkoa Lauterin työlle.

Draamaopettajana Lontoon yliopistossa pitkään toiminut Peter Mudford esittelee kirjassaan *Making theatre: from text to performance* erilaisia näyttämön ja esityksen elementtejä. Hänen teoksensa käsittelee myös musiikin hyödyntämistä teatterissa ja on tästä syystä pääasiallinen lähteeni *Kokkolan* musiikin analysoimiseen.

Käytännön läheisin lähteeni on käsikirjoittajien Stuart Voytillan ja Scott Petrin kirjoittama *Writing the Comedy Film: make 'em laugh* -käsikirja, josta olen poiminut muutamia ajatuksia komedian keinoista. Muita lähteitä olen käyttänyt siinä määrin kuin se on tämän työn kannalta ollut

merkityksellistä. Hyviä näkökulmia olen saanut työhöni Vera Ulealta, Susan Purdielta ja Andrew Stottilta. Ulean kirja *A concept of Dramatic Genre and the Comedy of a New Type: Chess, Literature, and Film* jaottelee draamaa henkilöhahmojen toiminta/vaikutuspotentiaalin mukaan ja toteaa muun muassa, että komedian hahmojen potentiaali on rajallinen (Ulea 2002, 167). Purdie taas analysoi, mitä tapahtuu, kun joku pitää jotakin hauskana, teoksessaan *Comedy, The Mastery of Discourse*. Andrew Stottin teos *Comedy, The New Critical Idiom* pyrkii selvittämään, mitä komediolla tarkoitetaan aloittaen Aristoteleesta ja päätyen Chris Morrisiin.

2. KOKONAISUUKSIEN KOMIIKKA

Tässä luvussa analysoin *Kokkolan* suuria linjoja. Niitä, jotka kulkevat näytelmän alusta loppuun: näytelmän rakennetta, teemoja ja musiikkia.

2.1 *Kokkolan* rakenne koomisena näytelmänä

Näytelmä voi olla hauska, vaikka se ei selkeästi profiloituisikaan komediaksi. *Kokkolan* ei siis olekaan millään tavoin välttämätöntä tulla luokitelluksi juuri komediaksi. Andrew Stottin mukaan ei ole järkevää pyrkiä rajaamaan näytelmiä puhtaasti vain yhdenlaisen luokituksen alle. Komedian ja tragedian yhteen sitominen on kuulunut muun muassa jo Shakespearen tapaan kirjoittaa näytelmiä. Stott toteaaakin, että usein näemme komiikkaa tapahtuvan tilanteissa, jotka eivät sovellu perinteiseen näkemykseen komiikan rakenteesta. Ehkäpä olisi komiikan sijaan syytä puhua huumorista, tietystä tekstin sävystä, jota ei ole sidottu pelkästään komedia -genreen. Vanhastaan komedia on lajityyppinä ollut melko rajattu. Siihen on olennaisesti kuulunut selkeästi erottuvia hahmoja, pulmallisia tilanteita ja onnellisia loppuja, joissa yhteisö juhlii esimerkiksi häitä. Kuolema taas on kuulunut tragedian maailmaan. (Stott 2005, 1-2.) *Kokkola* omaa joitakin Stottin mainitseman selkeästi rajattavan komedian piirteitä. Näytelmä päättyy, kun yhteisö kokoontuu yhteen ja lähtee musiikin soidessa kohti Kruununpyyn lentokenttää. Tulkintani mukaan loppu on onnellinen, sillä yhteisö on pysynyt koossa.

On kuitenkin hankalaa rajata nykyistä käsitystämme komediasta näin yksiselitteisesti. Voidaanhan puhua farsseista, burleskeista, pantomiimeista, satiireista ja niin edelleen. Jos taas analysoimme komediaa tästä laajemmasta näkökulmasta, voimme havaita komedian keinoja, joihin törmää useissa vaihtelevissa tilanteissa. Stott puhuu muun muassa tilanteista, joissa maailma on kääntynyt pääläelleen esimerkiksi, kun orja käskyttää isäntää tai omistaja puree koiraa. Komedioissa näemme

hölmöyksiä, pilkan tekoa joustamattomista systeemeistä tai asenteista, tutkimuksia poikkeavista identiteeteistä, sosiaalisten koodien rikkomista ja kielellisiä vääntymiä, joissa merkitykset käännetään esimerkiksi vastakkaisiksi. Tällaisissa tilanteissa voidaan puhua komiikasta. (Stott 2005, 1-2.)

Harold H. Watts puolestaan toteaa artikkelissaan ”The Sense of Regain: A Theory of Comedy”, että komedian tulee olla sidottu nykyhetkeen. Henkilöhahmojenkin täytyy olla sellaisia, että lukija pystyy tunnistamaan heissä ja heidän erehdyksissään esimerkiksi oman naapurinsa tai nuoremman, kehittymättömämmän itsensä. Näin hän voi havaita komiikkaa ihmisyydessä. (Lauter 1964, 448-449.) Tunnistaminen ei kuitenkaan saa edetä samaistumisen asteelle. Purdien mukaan nimittäin sympatisoiva suhtautuminen henkilöhahmoihin estää meitä nauramasta heidän epäonnelleen. Toisaalta myös hahmon näkeminen uhkaavana toimii samoin. (Purdie 1993, 77-78.) Henri Bergson ja Purdie ovat tästä samaa mieltä. Bergson toteaa, että komedian syntymisen edellytyksenä on, ettemme liikutu näytelmän tapahtumista tai henkilöhahmojen mielentiloista. Tarkastelemme niitä ikään kuin aition korkeuksista käsin. Komedia näyttää yhteiskunnassa ja meissä ihmisissä piileviä jäykistymiä ja automaattisiksi muodostuneita tapoja toimia. Naurun tehtävä on korjata ja kommentoida näitä epähuomioita. Nauru toimii näin yhteisöllisen simputuksen muotona. Se sisältää julkilausumattoman nöyryyttämisen ja rankaisemisen pyrkimyksen. Näin ajateltuna komedia on hyvin lähellä tosielämää. (Bergson 2000, 96-97.) Stott tuo esiin sen, että nauru, jonka avulla perinteisesti on mitattu komedian onnistumista tai epäonnistumista, voi liittyä myös myötähäpeän, pelon tai vaikkapa syyllisyyden tunteisiin (Stott 2005, 2). Nauru on siis jo itsessään monimuotoista ja sen taustalla olevat syyt vaihtelevat. Naurulle on kuitenkin olemassa tietyt edellytykset; me pidämme tiettyjä asioita koomisina ja me vaadimme tietyt edellytykset sille, että voimme nähdä tilanteet koomisina.

Kokkolassa lukija vieraannutetaan näytelmän henkilöistä ja tapahtumista. Bergsonin mukaan tämä onnistuu kahdella eri menetelmällä: *eristämisellä* ja *tekojen sijasta huomion kiinnittämisellä eleisiin*. Eristämisellä Bergson tarkoittaa sitä, ettei henkilöhahmon tunnetila leviä häneen kokonaisvaltaisesti. Tunnetila jää ikään kuin irralliseksi osaksi hahmoa. Näin emme lukijana imeydy mukaan tunteeseen ja koe myötätuntoa tai sääliä, jotka tappaisivat komiikan. Tunteet eivät myöskään saa sulautua uudennlaisiksi yhdistelmiksi, vaan komediassa henkilöhahmolla on yksi muut tunteet jyräävä piirre. (Bergson 2000, 99-102.) *Kokkolassa* mielestäni suurimpana haasteena lukijan eläytymiselle jonkin henkilöhahmon elämään on näytelmän rakenne eli jatkuva

joukkokohtaus². *Kokkola* ei anna meidän uppoutua vain yhden tai kahden päähenkilön elämään, jännittää ja hengittää heidän kanssaan, vaan edessämme on lähes koko ajan kolmen tai useamman henkilöhahmon ryhmä. Henkilöhahmot sinänsä saattavat kokea suuriakin tunnemyrskyjä, mutta näytelmän maailmassa on koko ajan läsnä yhteisö, joka pudottaa heidät maan pinnalle. Tästä syystä suurelleen tunteet eivät mielestäni niin sanotusti hetkauta lukijaa. Luenta on enemmänkin toteavaa: jokin henkilöhahmo itkee, mutta samalla toinen riisuu itseään alasti. Näin *Kokkola* noudattaa Bergsonin ajatusta eristämisestä, mutta toisenlaisella tavalla.

Tekojen sijasta huomion kiinnittämisellä eleisiin Bergson tarkoittaa komiikan keinoa, jonka avulla lukijaa estetään ottamasta vakavasti vakavia tapahtumia. Helpoimmin tämän ymmärtää vertaamalla komediaa ja draamaa. Komediasa tilanteet ja toiminta jäävät irrallisiksi henkilöhahmoista; draamassa taas tilanteet ja toiminta muovaavat henkilöhahmoa. (Bergson 2000, 102-103.)

Kokkolassa lukijan ei anneta suhtautua tapahtumiin vakavasti, koska henkilöhahmot toimivat usein hyvin absurdisti. On vaikeaa suhtautua vakavasti tilanteeseen, jossa Piano, Arijoutsu ja Lömmarkki ovat alasti ottamassa koppia, kun Saku heittää vauvanuken heitä kohti. Samalla pyörätuolissa normaalisti oleva Katariina makaa lattialle ja yrittää saada housujaan jalkaan. *Kokkolan* maailma on omanlaisensa, ja silti Bergsonin teoria tuntuu jossain määrin sopivan siihen hyvin. Mielestäni näet mitään syvää tai perustavanlaatuista muutosta hahmoissa ei tapahdu esimerkiksi, kun Marja-Terttu ampuu haulikolla Vilin suuntaan, Vilin rakkaus vain vahvistuu eli tunne ei vaihdu vaikkapa vihaksi. Henkilöhahmoilla on mielestäni näytelmän alusta asti tietyt ominaispiirteet, jotka heissä säilyvät loppuun asti.

Purdien mukaan vakavissa teksteissä henkilöhahmot ottavat toistensa tekemiset vakavasti tai tosissaan. Komediasa taas eivät. (Purdie 1993, 79.) *Kokkolassa* monet henkilöhahmojen tunteenpurkaukset sivuutetaan. Esimerkiksi Vili harhailee pitkään yksin jäällä, kunnes hän löytää Pianon ja Marja-Tertun. Tätä seuraava Vilin onnellinen huudahdus ”Minä elän!” ja ylipäänsä hänen paikalle saapumisensa sivuutetaan tyystin (Klemola, *Kokkola*: IIN, 4K). *Kokkolassa* tunteiden sivuuttaminen on yhteisön tapa toimia; henkilöhahmot eivät vaikuta toistensa tunteista. Tunteet saattavat olla hyvinkin aitoja ja todellisia (komiikkaa ei siis luoda teeskentelyn avulla), mutta silti niihin ei suhtauduta vakavasti. Tämä on merkittävää *Kokkolan* rakenteen kannalta. Raivoon ja itkuun suhtaudutaan näytelmässä olan kohautuksella. Ja jos henkilöhahmot eivät pidä toistensa

² Leea Klemola puhuu kirjailijan sanoissa haaveestaan nähdä esitys, joka olisi kuin loputon joukkokohtaus. Haaveensa toteutumisen hän kiteyttää seuraavasti: "loputon joukkokohtaus -haave oli kiteytynyt yhteisöksi, joka alkoi muistuttaa *Kokkola*a" (Klemola, *Kokkola*: 2). Klemola ei kuitenkaan puhu siitä, millaisia vaikutuksia tällaisella rakenteella mahdollisesti olisi. Joukkokohtauksella taas tarkoitan kohtausta, jossa on läsnä useampi kuin kolme henkilöhahmoa.

tunteita liikuttamisen arvoisina, pitääkö lukijakaan? Todennäköisesti ei. Tottakai tunteiden sivuuttaminen solmiutuu myös näytelmän yhteisöön ja henkilöhahmoihin, mutta komiikan kannalta se on olennainen rakenne-elementti luodessaan näytelmään perustavanlaatuisen edellytyksen komiikan syntymiselle. Näytelmä ei siis tunnu houkuttelevan lukijaa eläytymään henkilöhahmoihin tai heidän tunnemyrskyihinsä. Näin ollen hänet on vapautettu nauramaan henkilöhahmoille.

Frye toteaa komedian juonien olevan usein monimutkaisia, koska monimutkaisuudessa on jotakin hyvin absurdia. Tragediasta poiketen sellaista komediaa tuskin on, joka vääjäämättömästi kulkisi kohti tiettyä loppua. Ehkäpä ainoastaan jonkinlainen onnellinen loppu on vääjäämättömästi edessä, mutta siinä välissä on komediakirjailijan aikaansaattava useita temppuja tai oikeammin tunnistamisia³. Komedian lopussa usein myös tragediasta poiketen syntyy jotakin uutta esimerkiksi avioliitto, jonka oletetaan jatkuvan näytelmän loputtua. (Corrigan 1981, 89.) Tässäkin *Kokkolan* rakenne ja erityisesti tapahtumien monimutkaisuus luo edellytykset komiikan synnylle. Frye näkee monimutkaisuudessa jotakin absurdia. Mielestäni juuri absurdus on usein vaade sille, että lukija voidaan yllättää jollakin odotuksista poikkeavalla tilanteella tai repliikillä. Absurdeinta *Kokkolassa* lieneekin näytelmän loppukohtaus, jossa Marja-Terttu on muuttunut hylkeeksi. Tämä ei millään tasolla voi olla osa lukijan odotuksia, kun näytelmä alkaa. Absurdiksi ja monimutkaiseksi juonen tekee myös huomiopisteen vaihtuminen. *Kokkolassa* lukija ei seuraa vain yhden päähenkilön elämää. Tämä väkisinkin tekee juonen monipolvisemmaksi. Huomio jakautuu monien pienten elämäntilanteiden ja tarinoiden kesken. Toisaalta lukija seuraa Marja-Terttun matkaa kohti Grönlantia, toisaalta taas Mauran ja Minnan suhdetta, toisaalta Pianon ja poikien yrityksen pyöritystä ja niin edelleen. Lisäksi näytelmän tilanteet usein ajautuvat absurdeille urille tai henkilöhahmojen välisissä suhteissa on jotakin poikkeavaa.

Kokkolan rakenne tukee siis komiikan syntyä: Lukija vieraannutetaan henkilöhahmoista sekä jatkuvan joukkokohtauksen että tunteiden sivuuttamisen avulla. Henkilöhahmoissa ei tapahdu perustavanlaatuisia muutoksia. Lisäksi absurdus sekä juonen monimutkaisuus estävät lukijaa suhtautumasta vakavasti vakaviin tapahtumiin. Rakenteellisessa mielessä komiikan raaka-aineet ovat näin maistettavissa näytelmätekstistä.

³ Frye tarkoittaa Aristoteleen käsitettä "anagnorisis", jonka Aristoteles kuitenkin sijoittaa tragedian maailmaan (Aristoteles 2000, 237).

2.2 Teemoista kumpuava komiikka

2.21 Nöyryyttäminen

Kokkolan kantava teema on itsensä ja toisten nöyryyttäminen. Näytelmä alkaa ja päättyy pohdintaan itsensä nöyryyttämisestä. Teema muodostaa näytelmässä näin kehän: palaamme lopussa jollain tasolla näytelmän alkuun. Tämä korostaa näytelmän henkilöhahmojen muuttumattomuutta. Kasvoiko kukaan näytelmän aikana ihmisenä, onnistuiko kukaan nöyryyttämään itseään, pistämään itseään likoon? Totuudenmukaisin vastaus lienee: ehkä.

ARIJOUTSI: Mahtokohan tässä nyt joku nöyryyttää jotakuta?

LÖMMARKKI: Marija-Terttu saatto nöyryyttää itseensä. Tai Piano. (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Kokkolassa itsensä ja toisten nöyryyttämistä käsitellään ja nostetaan esiin monin eri tavoin. Huomiot kertovat suomalaisesta kulttuurista. Itsensä nöyryyttäminen/nolaaminen on mielestäni hyvin kulttuurisidonnainen asia. Eri kulttuureissa nähdään hyvinkin erilaiset tilanteet tai sanavalinnat nöyryyttävinä. *Kokkola* puhuu näin ollen juuri suomalaisuudesta. Merkittävänä komiikan kannalta pidän sitä, että vaikka nöyryyttäminen kulkee koko näytelmän halki mukana, se ei välttämättä nouse huomion keskipisteeseen ensi lukemalla. Tämä on mielestäni ehdottoman tärkeää koomisuuden synnyttämisessä. Lukijan tulee ensimmäisellä lukukerralla panna merkille hassut tilanteet ja päättömät repliikit, eikä niiden taustalla tai oikeammin rinnalla kulkevaa rankkaakin tematiikkaa, jotta koomisuus säilyisi.

Näytelmän alussa pohditaan, kuka olisi onnistunut nöyryyttämään itseään. Itsensä nöyryyttämisestä tulee näin jotakin tavoiteltavaa ja haluttavaa. Yleisestihän itsensä nöyryyttämistä kartetaan. *Kokkolassa* maailmankuva ja suhtautuminen on kuitenkin käännteistä, joka on myös yksi komiikan keinoista. Arijoutsi, Lömmarkki ja Piano pohtivat, onko ”Mickael Jackson” tai kenties Jeesus onnistunut nöyryyttämään itseään. Näin rinnastetaan mielestäni nykyajan julkisuuden palvonta uskonnolliseen palvontaan. Jeesuksesta tehdään Michael Jacksoniin verrattava superjulkkis tai päinvastoin. Kumpaankin hahmoon liittyy tavallaan faniutta ja palvontaa. Toisaalta Piano toteaa Jeesuksen olevan hänen mielestään lähinnä satuhahmo. Mielestäni voidaan kysyä, onko edesmenneen Michael Jacksonin kaltainen henkilö lopulta yhtään Jeesusta todellisempi? Arijoutsi toteaa, että itsensä nöyryyttämiseen liittyy myös jonkinlainen show. Näin ollen itsensä nöyryyttäminen linkittyy julkisuuteen. Emme voi nöyryyttää itseämme ellemmme tee sitä julkisesti.

Julkisuus ja itsensä nöyryyttäminen kulkevat siis käsikkäin. Tästä syystä näytelmän lopussa Lömmarkin mielestä juuri Marja-Terttu ja Piano ovat mahdollisesti nöyryyttäneet itseään. He ovat kutsuneet kaikki koolle seuraamaan Marja-Tertun muodonmuutoksen huipentumaa: hylkeen matkaa kohti Gröönlantia, mutta kaikki hajoaakin käsiin. Marja-Terttu ei olekaan hylje. Näin ”show” ei menekään suunnitelmien mukaan. Yllättäen Marja-Tertun muodonmuutoksesta voidaan rakentaa linkki Michael Jacksoniin ja myös tätä kautta näytelmän alkuun. Hänenkin kohdallaan epäonnistunut muodonmuutos aikaan saa onnistuneen itsensä nöyryyttämisen.

PIANO: Kyllä se näin on pojat että ei meilloo toistaseks ku Mickael Jackson joka on onnistunu itteensä nöyryyttämään. Henkilö leikkelee naamansa totaalisee rusinakuosii ja kuitenkin myötähäpeä ja myötäsääliki ovat tunteina häneen kohdistettuina sula mahottomuus. Vittu mikä lause. (Klemola, Kokkola: IN, 1K)

Dolf Zillmann selittää itsensä nöyryyttämiseen liittyvää komiikkaa sosiaaliseen yhteisöön liittyvien negatiivisten tuntemuksien kautta. Negatiivisen tuntemukset omaa sosiaalista ryhmää kohtaan selittävät, miksi itseä pilkkaava/nöyryyttävä huumori voi olla hauskaa. Zillmann kyseenalaistaa näkemyksen, jonka mukaan nauramme enemmän vitseille, jotka halventavat muita kuin oman ryhmämme edustajia. (McGhee & Goldstein 1983, 90.)

Näytelmässä käsitellään nöyryyttämisen teemaa myös maanläheisemmin yksittäisten ihmiskohtaloiden välityksellä. Niissä suurimman huomion saa kuitenkin itsensä nöyryyttämisen sijaan toisten nöyryyttäminen. Huomion arvoista on, että kaikissa tilanteissa on myös olemassa miehen ja naisen välisen suhteen elementti. Nainen nöyryyttää miestä ja mies alentuu. Ensimmäinen tilanteista on Seijan ja Reijon välinen konflikti hautausmaalla. Seija on valehdellut heittäneensä viinapullon hautaan ja Reijo on hypännyt valheen ansiosta haudan pohjalle eikä pääse sieltä ylös. Seijan toiminnan voi nähdä alkoholistin nöyryyttämisenä. Hän ikään kuin testaa, mihin asti Reijo menee saadakseen viinaa. Katariina taas nöyryyttää miestänsä Saku pakottamalla tämän leikkimään nukella eli harjoittelemaan mahdollisen vauvan hoitamista. Saku joutuu vaihtamaan nukelle vaippaa ja leperteleämään tälle Nice -baarissa (lausuttuna nais-baarissa) julkisesti. Katariina ei näin anna Sakun toteuttaa miehistä stereotypiaa. Marja-Terttu puolestaan nöyryyttää Viliä loukkaamalla häntä verbaalisesti eri tavoin. Kaikkiin näihin tilanteisiin liittyy julkisuus ja ryhmä: joukkokohtaus. Lukijan huomio hajautetaan useamman henkilöhahmon välille ja lisäksi tilanteet vyöryvät lumipallon tavoin eteenpäin. Tällaiset strategiat mahdollistavat vaikeiden aiheiden käsittelyn rikkomatta komiikkaa.

Zillmann nostaa esiin Wolffin ja kumppaneiden tekemän tutkimuksen, jonka mukaan miehiä nöyryyttävä huumori vetoaa miehiä enemmän naisiin. On haus Kempaa nauraa vastakkaiselle sukupuolelle kuin omalleen. Zillmann toteaa kuitenkin, että vastaavia yhtä yleistäviä tuloksia ei ole kyseisen tutkimuksen jälkeen saatu aikaan. (McGhee & Goldstein 1983, 88.) Jos kuitenkin tutkimuksen uskoo antavan jonkinlaisen näkemyksen aiheeseen, voidaan ajatella, että *Kokkolan* nöyryyttämiseen perustuva huumori vetoaa enemmän naisiin kuin miehiin. Toisaalta tilanteiden kääntäminen vastakkaisiksi saattaisi tehdä niistä liian vakavia sivuutettaviksi. Olisi hyvinkin herättävää nähdä Sakun pakottavan pyörätuolissa olevan Katariinan leikkimään nukella, jotta voisi ajatella hankkivansa hänen kanssaan lapsen. Saku kyseenalaistaisi näin Katariinan kyvyn olla äiti. Samalla pyörätuoli nousisi myös uudella tavalla kohdevaloon. Naisten nöyryyttämiseksi nauraminen tuntuisi näin ollen olevan tabu suomalaisessa kulttuurissa. En voi kuvitella sivuuttavani näytelmän tilanteita yhtä helposti, jos esimerkiksi Vili torjuisi Marja-Tertun rakkauden yhtä tyllysti. Ehkä voidaan myös ajatella, että naisten nöyryyttämisen tarkasteluun on olemassa jo traditio. Lukijan tulee jo lähtöoletuksena paheksua naisiin kohdistuvaa alentamista ja nöyryyttämistä. Kohdistettuna miehiin pöyristymisen traditio kuitenkin puuttuu. Tilanteisiin voi näin suhtautua neutraalimmin ja nauraa niiden absurdiudelle. Mielestäni kulttuurissamme miesten nöyryyttäminen nähdään edelleen epätodennäköisempänä, yllättävämpänä ja näin hauskempana kuin naisten. Naisten nöyryyttäminen on tavallaan liian totta ja liian todennäköistä ollakseen hauskaa.

2.22 Usko, toivo ja rakkaus

Rakkaussotkut kuuluvat monen farssin ja komedian juoneen. Niihin liitetään usein väärinkäsityksiä, lumipalloilmiöitä tai kehämäisyyttä. *Kokkolassa* olisi olemassa eväät suurillekin väärinkäsityksille ja niiden varaan rakennettavalla komiikalle, mutta näitä eväitä ei hyödynnetä juuri lainkaan. *Kokkolan* rakkaus on todella monimuotoista ja sotkuista. Vili rakastaa Marja-Terttua, mutta ei saa vastarakkautta. Marja-Terttu rakastaa veljeään Sakua todennäköisesti jopa liikaa:

VILI: Hyväksy tosiasiat Saku! Marija-Terttu oli sairas! Nii saatanan sekasin ku ihimine ikinä olla ja pystyy! Luonnoton suhe velijeensä, sinuun Saku, ajo Marija-Tertun niin ahtaalle että hänelle jäi tässä elämässä jäljelle enää hylykeen mentävä rako. (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Piano seurustelee Minnan kanssa, mutta Minna rakastuu Mauraan ja jättää Pianon sanelukoneen viestillä. Mauran ja Minnan seurustelu ja rakkaus taas rakoilee Minnan viettäessä aikaa Seppo Lempiälän, poliisin, kanssa. Seijan ja Reijon avioliittoa taas voidaan sanoa viha-rakkaus -suhteeksi samoin kuin Sakun ja Katariinan avioliittoa. Saku haluaisi kipeästi lapsen, mutta Katariina ei halua

antaa sitä hänelle, koska pelkää Sakun pitävän häntä vain lapsentekokoneena.

KATARIINA: Näinkö on että minoon joku synnytyskone sinulle vaa Saku?

SAKU: Ja rakas tietysti myös.

KATARIINA: Että sää huolestuit että mulle kävi jotenki koska sitte mä en vois saaha enää lasta.

SAKU: Ei piä paikkansa. Ei piä paikkansa ollenkaan. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Näistä lähtökohdista voisi hyvinkin luoda monimutkaisia itsenäisten tapahtumasarjojen ketjuja, jotka risteytyessään synnyttäisivät koomisia väärinkäsityksiä. Bergsonin mukaan väärinkäsityksen komiikka, joka perustuu siihen, että katsoja/lukija tietää tilanteen todellisen sisällön, sen kaikki puolet, kun henkilöahmo tuntee vain yhden puolen, on yksi komiikan perusolemuksen ilmentymä. Väärinkäsitys viestii itsenäisten tapahtumasarjojen risteymästä, jossa omillaan kehittyvät tapahtumasarjat kohtaavat ja aiheuttavat sekaannuksia. (Bergson 2000, 71-72.) *Kokkolassa* tätä ilmeistä väärinkäsityksiin perustuvan komiikan potentiaalia ei kuitenkaan hyödynnetä, vaikka näytelmä sisältääkin itsenäisesti kehittyviä tapahtumasarjoja. Lajityypillisesti väärinkäsitykset veisivätkin *Kokkolaa* farssin suuntaan.

Usko ja uskonto ovat kaksi eri asiaa, mutta puhun niistä hetken samassa yhteydessä. Piano pitää itseään ”niinku Jeesuksen velijenä”, jos hänen repliikkinsä *Lentokenttä* –kohtauksesta otetaan kirjaimellisesti. Piano toimii näytelmässä niin, että lausahdus saa tuekseen myös tekoja. Hän vapahtaa Reijon alkoholismien ikeen alta.

REIJO: Minä makasin ajotien vieressä ojassa koiranpaskassa kuset housuissa. (*tauko*) Sinä tulit minun luo. Esittelit ittes ja sanoit että sinoot ilmeisesti Reijo. Veturinkuljettaja ja Minnan isä. Minä sanoin että alkoholisti minoon. Alkoholisti joka on viinanjuonnilla pilannu elämänsä. Ja kaikkien muittenki elämän. Sinä sanoit minulle että Reijo. Alkoholismi on niin vitun naiivi käsite. Päissään oleminen on valittu tapa kokia asioita. (*tauko*) Voiko sen enempää kukaan ihminen toiselle antaa. (Klemola, Kokkola: IN, 4K)

Piano myös asettaa yhteisön edun omien kärsimystensä edelle. *Etsintäpartio ja rakkauden vaikeus* –kohtauksessa Piano puhuu tunteistaan.

PIANO: [--] Vittu tää on ollu rankkaa. Tää on ollu paliijo rankempaa ku mä kuvittelin. Mutta niin kauan ku yhteisö säilyy tää on kannattanu. Tää menee hyvin näin Maura. Vittu mikää ei oo muuttunu. (Klemola, Kokkola: IN, 2K)

Uskonnon ja uskontoviittausten sijaan olennaisempaa on kuitenkin henkilöahmojen usko ja toivo

tulevaan. Komiikkaa näytelmään syntyykin juuri asenteen ja tilanteen ristiriidasta. Voidaan puhua käänteisyyden komiikasta. Reijo on alkoholisti, joka alentuu jopa hyppäämään hautaan viinan perässä. Silti hänellä on toivoa. Hänen ei tarvitse pitää itseään alkoholistina, vaan veturinkuljettajana, joka on valinnut kokea elämänsä viinahuurujen lävitse.

Uskoon ja toivoon perustuu myös Vilin rakkaus Marja-Terttuun. Hän vakaasti uskoo saavansa jonakin päivänä tunteilleen vastakaikua. Marja-Terttu taas toivoo, ettei Sakun rakkaus ole hävinnyt *Kuollut vauvanukke Amalia* –kohtauksessa tapahtuneen väkivallan myötä. Hän toivoo hartaasti näkevänsä Sakussa merkkejä kaipuusta *Sakun pihalla* –kohtauksessa. Saku taasen ylläpitää haavetta lapsesta, vaikka hän on saanut odottaa jo kymmenen vuotta ilman mitään takeita koko raskauden mahdollisuudesta. Komiikkaa ja ristiriita Sakun haaveisiin tuo Katariinan jäätävä suhtautuminen koko ajatukseen ja Sakun yrityksiin osoittaa kelpaavansa isäksi. Sakun haaveet eivät tästäkään huolimatta katoa. Näin jäätävästi Katariina suhtautuu Sakuun kohtauksessa *Kuollut vauvanukke Amalia*.

KATARIINA: Minulta ei lasta tipu!

SAKU: (*paistaa nukan seinään*) Olokoon sitte saatana! (*romahtaa lattialle itkemään*) (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Uskon, toivon ja rakkauden huipennus on näytelmän viimeinen kohtaus *Hylkeen matka*, jossa yhteisö kokoontuu jälle toteamaan Marja-Tertun muodonmuutosta. Fryen mukaan henkilöhahmojen epätodennäköiset muutokset ja ihmeelliset muodonmuutokset ovat erottamattomia komedian maailmasta. Mitä tahansa tällä tavoin näytelmässä tapahtuukin, sen on oletettu olevan hyvä asia. Jos esimerkiksi ilkeä hahmo muuttuu hyväksi, emme ajattele, että hän heti palaisi vanhoihin tapoihinsa. (Corrigan 1981, 89.) *Kokkolassa* sankaritar kokee todellisen muodonmuutoksen muuttumalla hylkeeksi.

Piano ja Vili uskovat vakaasti Marja-Tertun ottaneen hylkeen muodon. Hylkeenä hän voisi tulkintani mukaan aloittaa matkan kohti Grönlantia vapaana sairaasta rakkaudesta veljeensä ja toisaalta vapaana Vilin jatkuvista vastarakkauden vaateista. Hänen ei enää tarvitsisi haaveilla ja kaivata kylmyyttä; hän voisi elää kuin hylje.

MARJA-TERTTU: Ollappa hylje. Vois sanoa. Ja oon muuten pikkusen usein sanonukki. Maura saatana, huomauttelee jatkuvasti... Joka tapauksessa. Parasta hylkeen elämässä on se, että aina ko ruetaa hylkeelle jotain tunteita päähän laittamaa, niinku täällä perkele on tapana, nii ei muutaku jään alle piiloon. (*tauko*)

Polskimaa, virtaviivasena vaa... Suih saih suih saih... suuntavaistolla vaa... suih saih suih. (Klemola, Kokkola: IN, 7K)

Loppukohtauksessa nostatetaan tunteita. Vili uskoo absurdiin muodonmuutokseen täysin rinnoin. Samoin lopulta Maura, joka tuntuu löytävän hylje Marja-Tertusta jonkinlaisen vapahduksen huonolle äiti-tytärsuhteelleen. Hän ikään kuin löytää hylkeestä itselleen äitihahmon, jollainen Marja-Terttu ei normaalisti ole onnistunut olemaan. Mauran vuodatusta voidaan verrata myös jonkinlaiseen uskontunnustukseen. Hän huutaa olevansa hylkeen tyttö. Näin Vili ja Maura.

VILI: Myöskin moni muu asia viittaa Marija-Terttuun. Tämä kavahtaa kosketusta, inhoaa sitä niin paljo että vetäsee viimeisillä voimillaan räpylänsä pois minun käjestä, ei kato silmiin. Ja sitte tulee intiimi palijastus mutta se on pakko tehdä.

[--]

Hylje menee avantoon. Maura menee perässä.

MAURA: *(huutaa menessään)* Minoon hylykeen tyttö!

[--]

Saavat sitten otteen Maurasta. Vetävät tämän vettä valuvana jäälle. Kantavat tuhatta ja sataa bussiin.

MAURA: Minä oon aina ollu hylykeen tyttö! Auttakaa! Lopettakaa! Irti! Irti saatana! Tämei kuulu kellekkää! Saku auta! Vili! Katariina! Ota pyssy! (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Lopulta Marja-Tertun muodonmuutoksesta tehdään uskon asia ja näin kaikki vakuuttuvat, että Marja-Terttu on todella hylje. Ainoa, jonka rintaan jää epäilyksen siemen on Saku, joka kokee tilanteen nöyryyttävänä.

PIANO: On se ny kumma jos minä ja Vili kerranki ollaa jostai asiasta samaa mieltä, ni te ette usko. Tämon uskon asia niinku minun firma.

ARIJOUTSI JA LÖMMARKKI: Kyllä!

PIANO: Ei siihenkää kukaan ikinä uskonu.

ARIJOUTSI JA LÖMMARKKI: Ei!

PIANO: Mutta jos minä sen päättäisin lopettaa nii ei sitäkää kukaa haluais usko.

ARIJOUTSI JA LÖMMARKKI: Ei!

PIANO: Elämässä tulee vastaan asioita joihin kannattaa usko.

ARIJOUTSI JA LÖMMARKKI: Kyllä!

PIANO: Niitä asioita ei oo ollenkaan jos ei niihin usko.

ARIJOUTSI JA LÖMMARKKI: Ei!

VILI: Uskokaa te mitä lystäätte! Minä tiedän!

KATARIINA: Minä uskon. Minulla ei oo pienintäkää epäilystä etteikö tuo olis Marija-Terttu. Justiinsa samalla lailla tuo otus mua puistattaa ku Marija-Terttuki. (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Todellinen pommi iskeekin, kun pitkällisen vakuuttelun ja asiaan uskomisen jälkeen, hyljemuodonmuutos kaatuukin niin maalliseen asiaan kuin katiskaan. Tämä on komiikan kannalta nerokas ratkaisu. Yllä oleva lainaus osoittaa mielestäni jopa jonkinlaista Kokkolaan ja herätysliikkeisiin yhdistettävää uskonnollista hehkutusta, jossa pastori kysyy ja seurakunta vastaa jonkinlaisessa hurmiossa. Tällaisen nosteen pudottaminen perisuomalaisen katiskan avulla on koomisesti toimiva ratkaisu. Hylkeethän kaikenlisäksi eivät jää kiinni katiskoihin vaan verkkoihin. Verkko ei olisi koomisesti niin hauska ratkaisu, koska sille on näin ollen olemassa tiedollinen odotushorisontti. Katiskaan takertuvaa hyljettä sen sijaan ei kukaan osaa odottaa.

MARJA-TERTTU: Minä olin hylje! Minä olin oikia hylje minä olisin uinu Gröönlantii tuo perkeleen katiska mitä se mun naamassa tekee!

MAURA: Pitihän se arvata.

MARJA-TERTTU: Minä olin hylje!

MAURA: Mutta nyt soot taas Marija-Terttu. (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Frye analysoi komedian loppuratkaisuja. Hänen mukaansa niissä usein tapahtuu jonkinlainen käänne tai muutos. Tämä voi koskea esimerkiksi henkilöitä. Rooman komedioissa huonoasemainen sankaritar osoittautuukin esimerkiksi jonkun arvostetun henkilön tyttäreksi ja näin sankari voi sittenkin naida hänet. Komedian tunnistamisen hetkellä henkilöähmot tajuavat, ketkä ovat heidän sukulaisiaan ja ketkä taas eivät. Samalla paljastuu myös, keiden on mahdollista mennä naimisiin. Tämä piirre on Fryen mukaan pysynyt kohtuullisen muuttumattomana. Toki tätäkin piirrettä on parodioitu. (Corrigan 1981, 89.) *Kokkolassa* tällainen ”kuka voi naida kenet” – skenaario löytyy Minnan, Mauran ja Pianon välisistä suhteista. Minna ymmärtää, että seurustellessaan Pianon kanssa hän oli koko ajan takki päällä johonkin lähdössä, kun taas Piano oli kuin kotonaan Minnan perheen kanssa. Pianosta tuli Minnalle kuin veli. Veli, joka tulee paremmin toimeen vanhempien kanssa kuin Minna. Minnan helpotukseksi oivallus tuo mukanaan ilon siitä, ettei Maurasta voi koskaan tulla hänelle veljeä. Näin ollen Maura on sittenkin oikea kumppani Minnalle. Piano taas saa oikeutuksen kuulua edelleen osaksi Minnan perhettä ja näin rakentunutta yhteisöä.

MINNA: (*havaitsee tunteen, ilmoittaa*) Ja nyt tuli ikävä Mauraa. Mahtavaa. Sei ainakaa ikinä ikinä ikinä voi olla mun veli. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

2.3 Musiikki rakentamassa komiikkaa

Peter Mudford toteaa teoksessaan *Making theatre: from text to performance*, että musiikki kuuluu erottamattomasti kaikkeen draamaan ja näin on ollut jo pitkään. Hänen mukaansa monissa hyvinkin erilaisissa näytelmissä musiikki on erottamaton osa näytelmän tapahtumia. Esimerkiksi King Learissa Shakespeare hyödyntää musiikkia palauttaakseen kuninkaan mielenterveyden. Musiikkia voidaan käyttää tai olla käyttämättä myös kommentoimaan, korostamaan sekä synnyttämään kaikuja musiikin ja puhutun välille. Draaman rakenne tukee musiikin käyttöä, koska se omaa itsessään sinfoniallisen muodon liikkumalla ilmeisestä kohti konfliktia ja huippukohtaa lopulta päätyen takaisin järjestykseen, joka voi tietenkin olla häilyvä tai väliaikainen. (Mudford 2000, 164-165.) *Kokkolan* komiikassa on nähtävissä juuri mainitun kaltaista musiikin hyödyntämistä. Musiikki ei niinkään vie tarinaa eteenpäin vaan korostaa, alleviivaa ja toimii puhutun kanssa yhteistyössä. Musiikki kertoo lukijalle myös henkilöihahmoista.

Näytelmän alussa Piano etsii radiosta jotakin kuunneltavaa, mutta löytää vain raviselostusta ja Mari Rantasilan Auringossa -kappaleen. Piano päättää sulkea radion. Mielestäni jo tässä voidaan nähdä pienimuotoista komiikkaa tai lukija voi halutessaan kokea olevansa Pianon henkilöihahmon kanssa samalla aaltopituudella. Rantasilan kappale on mielestäni luotaantyöntävä iloinen rallatus suhteellisen kiistanalaisesta aiheesta, kuten alla olevasta sanoituksesta voi havaita. Itse en pidä kyseisestä kappaleesta ja näin ajatellessani koen voitonriemua/iloa, kun Piano heti kappaleen kuultuaan sulkee radion. Tämä on tietenkin makuasia, enkä näin voi yleistää kaikkien ajattelevan samoin. Toisaalta lukijan tulee tuntea Rantasilan kappale entuudestaan, koska se ehtii soida vain pienen hetken. Tällainen huumori ei siis voi vedota kovinkaan suuren yleisöön.

Maasta nousee jotain jalkoja pitkin lanteille.
Ottaa hameeni pois ja pikkuhousutkin pois.
Avaa pienet reidet vie pientä sormeaa ylös ja alas.
Auringossa. (säv. & san. Yari, Auringossa)

Kokkolassa Marja-Terttu laittaa useaan otteeseen soimaan grönlantilaisen sekakuoron esittämän Finlandian sekä kylmän äänimaisema CD-levyn. Näillä musiikkivalinnoilla luodaan tunnelmaa, sillä ne jäävät soimaan kohtauksen taustalle ainakin siihen asti kunnes joku muu henkilöihahmo sammuttaa musiikin. Tämän voi lukea tekstistä, sillä näytelmän musiikki on aina jonkin

henkilöhahmon soimaan laittamaa musiikkia eli diegeettistä⁴. Musiikki on tässäkin mielessä nähtävillä oleva osa henkilöhahmojen elämää. Toisaalta, kun musiikki on soinut kohtauksen taustalla pitkään, voi ajatella sen muuttuvan hiljalleen vaikutukseltaan tunnelman luojaksi.

Marja-Terttu menee stereovehkeille. Finlandia gröönlantilaisen sekakuoron gröönlanniksi esittämänä alkaa uudelleen.

[--]

Maura kävelee stereovehkeille ja sammuttaa Finlandian kertajuntuulla. (Klemola, Kokkola: IN, 2K)

Erityisesti näytelmän toisella puoliskolla toistuvaksi elementiksi nousee tuuli. Ensimmäisellä puoliskolla tuulen ja kylmän äänet on luotu tietoisesti CD:n avulla. Nyt tuuli on henkilöhahmojen toiminnasta riippumaton tunnelman luoja. Sekakuoron, kylmän äänten ja tuulen avulla ei mielestäni pyritä luomaan komiikkaa. Ne ennemminkin avaavat henkilöhahmojen ja erityisesti Marja-Tertun sielunmaisemaa.

Toinen esimerkki *Kokkolan* tavasta käyttää musiikkia on poimittu *Kuollua Amalia vauvanukke* –kohtauksesta.

Marja-Terttu menee stereovehkeille. Laittaa tulemaan kylmän äänimaisemaa. Kapakassa kuuluu kylmää tuulta ja jäätikön paukahtelua.

[--]

Saku nousee ylös ja lähtee viemään Katariinaa kohti vessaa. Tuuli ujeltaa ja mannerjäätikkö paukkuu. Maura tulee sisään. Pysähtyy vittuuntuneena katsomaan porukoita.

[--]

Lömmarkki laittaa kylmyyttä kovemmalle.

[--]

Hiljaisuus. Tuulee. Mannerjäätikkö paukkuu. Piano menee baaritiskille. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Lähtö lentokentältä –kohtauksessa sekä näytelmän lopussa soi Wigwamin Eddie and the boys -kappale. Ensimmäisellä soittokerralla se tuntuu kuvaavan Pianon, Arijoutsin ja Lömmarkin välistä suhdetta. Piano yrityksen johtajana on ikään kuin Eddie ja Arijoutsi sekä Lömmarkki the boys. Wigwamin kappale kertoo miehistä, jotka ovat ystäviä ja jakavat lelunsa sekä harrastuksensa. Tässäkin musiikki vahvistaa jo muutoinkin miehistä syntyvää kuvaa.

⁴ Äänen lähde on näkyvillä (<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/aani/diegeettinen.jsp>)

Pablo and Antonis is a buddies and cronies
Own ponies and share all their toys
Well, they shake in the mornin' and hang in the evenin'
Out with Eddie and the boys (säv. Pekka Rechart & san. Jim Pembroke, Eddie And The Boys)

Näytelmän lopussa kappaleen sisällön voidaan ajatella koskevan edelleen Pianoa, Arijoutsia ja Lömmarkkia tai sitten koko yhteisöä. Yhteisön henkilöihahmot ovat ystäviä keskenään ja jakavat jossain määrin toistensa murheet ja ilot. Tästä syystä kappaleen voidaan tulkita kuvaavan myös yhteisöä.

Suoranaista musiikkiin perustuvaa komiikkaa voidaan löytää *Reijo haudassa* –kohtauksesta. Reijo on hypännyt hautaan, koska olettaa pohjalta löytyvän Sirpan sinne heittämän viinapullon.

LÖMMARKKI: Hauastanousumusiikkia. (*menee bussiin, laittaa soimaan vikkellä hammondmusiikkia*)

PIANO: (*haudasta*) Laitoit sitten Ethel Smithiä. (Klemola, Kokkola: IN, 4K)

Lömmarkin toiminnassa korostuu sen diegeettisyys. Hän pyrkii tietoisesti kuvittamaan tilannetta ja viemään sitä elokuvamaiseen suuntaan: harvoin tavallisessa elämässä, jota näytelmä kuitenkin jollain tasolla kuvaa, väritetään käsillä olevia hetkiä laittamalla soimaan tunnelmamusiikkia. Tämä kertoo myös Lömmarkin henkilöihahmon ulkokohtaisesta tavasta suhtautua meneillään oleviin tilanteisiin. Lukijan kannalta tämä helpottaa tilanteen seuraamista etäämpää. Lukijaa musiikkivalinta saattaa myös yllättää, koska kun hän kuulee, että seuraa haudastanousumusiikkia, hän kuvittelee soitannan muistuttavan esimerkiksi perinteistä urkumusiikkia. Perustan ajatukseni siihen, ettei lukijalla ole yksinkertaisesti ajallisesti mahdollisuutta muuhun kuin ensimmäiseen ajatukseen musiikista, joka soisi jonkun noustessa haudasta. Lömmarkki laittaa kuitenkin soimaan Ethel Smithiä. Hammondmusiikkia, joka on iloista ja vilkasta: kaikin puolin aika kaukana lukijan mahdollisista mielikuvista. Komiikkaa kohtaukseen tuo myös Pianon yllättyneisyys musiikkivalinnasta. Ethel Smithin vilkkaalla musiikilla on kohtauksessa toisenlainenkin rooli, jonka koomisen arvon ymmärtämiseen ei vaadita musiikin alkuperän tuntemusta. Musiikki vauhdittaa ja luo omalta osaltaan lisää hermostuneisuutta tilanteeseen, jossa Reijo kaatuu maahan ja alkaa täristä. Tilanteen aiheuttamaa paniikkia korostetaan näin musiikin avulla. Toisaalta musiikki myös pehmentää ja syö tilanteen uskottavuutta olemalla liian iloista ja hilpeää tapahtumiin nähden. Näin lukijaa estetään menemästä tilanteeseen liaksi mukaan. Musiikki sammutetaan, kun se on tehnyt tehtävänsä eikä palvele enää kevennyksenä.

Reijo tärisee maassa, on kuin kaatumatautikohtauksen vallassa. Suusta tulee ulinaa.

ARIJOUTSI: (*Pianolle*) Oota. Reijo kaatu. (*jatkaa Reijolle*) Reijo! Hei Reijo! (*Reijo vapisee ja tärisee, eikä vastaa*) Reijo! Kuuleksää mua? Reijo!

PIANO: (*haudasta*) Mitä sielä tapahtuu!?

SEIJA: Älä vatkaa siinä! Kuulekko! (*tauko*) Lopeta tuo! Tuomonen! Kuuleksie! (Klemola, Kokkola: IN, 4K)

Reijo haudassa –kohtauksen lopussa käytetään musiikkia vielä uudelleen synnyttämään komiikkaa. Pianon ja Reijon välillä on herkkä hetki, kun Reijo on pianon sylissä.

REIJO: Anna Piano käsi.

PIANO: (*ottaa Reijon syliinsä*) No niin. Kaikki hyvin Reijo.

[--]

REIJO: [--] Sinä sanoit minulle että Reijo. Alkoholismi on niin vitun naiivi käsite. Päissään oleminen on valittu tapa kokia asioita. (*tauko*) Voiko sen enempää kukaan ihminen toiselle antaa.

PIANO: En minä Reijo mitää antanu. Minoon vaan sitä mieltä. (*Steve Wonderin I just called to say I love you soi, Piano vastaa puhelimeen. Steve Wonder loppuu*) Mää soitan sulle kohta. (Klemola, Kokkola: IN,4K)

Tässä Stevie Wonderin musiikilla korostetaan miehille stereotypisesti kuulumatonta läheisyyttä tai oikeammin musiikki tekee läheisyydestä jotakin enemmän ja näin vie sen ikään kuin väärälle ulottuvuudelle. Lukija on jo uponnut miesten väliseen keskusteluun eikä enää tajuakaan, miten lähellä he ovat toisiaan. "I just called to say I love you" -kappale tuo miesten välisen läheisyyden salaman tavoin lukijan tietoisuuteen ja kutittelee nauruhermoja.

Musiikillinen toiminta näytelmässä kokonaisuutena kuten musiikki itsessään, ilmaisee monimuotoisia tunteita. Monimuotoisuus syntyy sekä näyttelijöistä että lukijan kokemuksesta toimintaan kokonaisuutena. (Mudford 2000, 170.) Musiikin hyödyntäminen *Kokkolassa* on väliin hyvinkin koskettavaa. Sen avulla voidaan tehdä komiikkaa, mutta myös koskettaa lukijaa. Maura rakastaa Minnaa, muttei ole saanut häntä vielä itselleen. Maura laittaa soimaan U2:n One - kappaleen Johnny Cashin versiona soimaan. Laulu on liikuttava ja Cashin esittämänä vielä vähän rosoisempi kuin alkuperäinen. Se kuvastaa Mauran tunteita ja pyrkii näytelmässä välittämään tämän tiedon myös Minnalle.

One love / One life / When it's one need / In the night

One love / We get to share it / Leaves you baby if you / Don't care fot it (säv. & san. Adam Clayton-Larry Mullen-David Evans-Paul Hewson, One)

Pianon ja poikien saapuminen keskeyttää Mauran musiikin kuuntelun, mutta Mauran vitsinomainen

repliikki on mielestäni täyttä totta.

PIANO: Terve! Jaha. Täällä masurkka kulukee edellee.

Maura sammuttaa musiikin.

MAURA: Terve. Mää täällä yritän iskee sun tyttöystävääs. (Klemola, Kokkola: IN, 5K)

Merkittävään rooliin musiikki nousee *Rakkauden aamu* –kohtauksessa, jossa Piano, Arijoutsu ja Lömmarkki antavat Juhani Markolan Rakkauden aamu -kappaleelle ja keskinäisille tunteilleen vallan.

Piano laittaa soimaan Juhani Markolan Rakkauden aamun. Menee pöytään. Lyö kädellä viinikanisterin pitkin lattiaa. Ottaa kossupullon pöydän alta, avaa sen ja antaa Lömmarkille, ottaa sitten vielä yhden Arijoutsille ja yhden itselleen.

ARIJOUTSI: (*retuuttaa hulluna Lömmarkkia*) Herää Lömmarkki nyt tulee musikkia.

Lömmarkki herää vähän. Miehet juovat ja kuuntelevat mahtavaa musiikkia. Vähän lantio keinuu. Onni on iso ja hetki täysi. Piano läiskii välillä iskulleen Lömmarkkia kasvoihin. Lömmarkki on mielissään. Arijoutsu kaataa viinaa päähänsä. Piano ottaa uuden pullon. Musiikki vie, meteli kasvaa, lyöntejä jaellaan, lujaa, myöskin vyöllä. Mitä paremmin osuu sen enemmän naurattaa. Vaatteet vähenevät, viinaa riittää. Minna nousee välillä pedistään, hakee kuulosuojaimet. Menee takaisin nukkumaan. Kappale loppuu. Lömmarkki menee laittamaan sen uudelleen alusta, lyö samalla savikiekon rikki päähänsä.

PIANO: Nyt ei oo enää mikää pyhää!

Sama touhu jatkuu ja kasvaa, kunnes Rakkauden aamu ja alastomat miehet katoavat ja feidautuvat pimeyteen.
(Klemola, Kokkola: IN, 6K)

Tässä kohtauksessa musiikin ja toiminnan avulla ilmaistaan vahvoja tunteita kuten rakkautta hyvin suomalaisella tavalla. Humalassa monilta miehiltä (ja naisilta) katoavat estot: He voivat sanoa asioita, joita he eivät selvin päin toisi ilmi. Monet riisuvat tai muutoin esittelevät itseään humalassa. Erityisesti kuitenkin miehille ei stereotypisesti kuulu minkäänlaiset hellät ystävyys, rakkauden ja toveruuden osoitukset. Asiat ilmaistaan vähäsanaisemmin ja -eleisemmin. Nyrkin isku olkapäälle tai taputus selkään voi olla merkki ystävydestä ja välittämisestä. Mielestäni *Rakkauden aamu* –kohtauksessa halutaan nostaa esiin ja karrikoida tätä piirrettä suomalaisuudessa ja erityisesti miehissä. Kohtauksessahan miehet käytännössä hakkaavat toisiaan ja nauttivat siitä samalla, kun taustalla soi kappale, joka kertoo vahvasta rakkaudesta. Kohtauksessa tämä ajatus on viety äärimilleen. Komiikkaa tilanteeseen luo varmastikin se, että toiminnan hurjuudesta huolimatta on siinä silti nähtävissä totuuden siemen suomalaisesta humalakäyttäytymisestä. Poikkeuksellista kohtauksessa on sen keston venyttäminen, siten että kappale laitetaan soimaan vielä toisen kerran.

Tämä ratkaisu pakottaa lukijan huomioimaan miesten alastomuuden ja ronskin käytöksen. Selkeästikään tilannetta ei ole tarkoitus sivuuttaa nopeana tuokiokuvana, vaan se saa kestää riittävän kauan tai jopa liian pitkään. Mielestäni kyseessä voi olla jonkinlainen pyrkimys realismiin, sillä oikeassa elämässä ihminen saattaisi toimia juuri näin: hyvä kappale laitetaan uudestaan soimaan. Toisaalta kyseessä voi myös olla halu rikkoa perinteistä kaavaa, jolla tilanteet näytelmissä tapahtuvat.

Minä nauraa voin,
Minä itkeä voin, / Minä toivees täytän. /
Minun rakkautein sua kohtaan ei kuole pois, sen täytän. /
Kerro sä myös joskus, / miksi mulle teit näin. /
Kerro miksi onneen miehen oudon veit näin (säv. & san. Camillo Blanes, suom. Pertti Reponen, Rakkauden aamu)

Merkittäväksi musiikki nousee myös *Anna Saku merkki* –kohtauksessa, jossa Marja-Terttu Pianon avustamana yrittää nähdä Sakussa merkkejä jonkinlaisesta kaipauksesta soittamalla jäällä Pink Floydin *Wish You Were Here* -kappaleen. Tässä komiikkaa luodaan jälleen nostamalla lukijan odotukset ja romahduttamalla ne yllättävällä tavalla. Marja-Terttu on hyvin toiveikas siitä, että Saku näyttäisi vihdoinkin merkkejä joistakin tunteista häntä kohtaan. Tämäkin tilanne on hyvin elokuvamainen ja vaikka musiikki onkin diegeettistä voisi se aivan yhtä hyvin soida vain taustalla luoden tarkoituksenmukaista tunnelmaa.

MARJA-TERTTU: Näyttikö liikuttuneelta?

PIANO: Ei. Ei kyllä yhtään.

MARJA-TERTTU: Ootellaan vielä. Saattaa vilkuttaa mulle. (Klemola, Kokkola: IIN, 7K)

Marja-Terttu ja Piano tarkkailevat Sakun ikkunoita ja odottavat merkkejä, taustalla soi koko ajan Pink Floydin herkkä kappale. Lukijalle luodaan musiikin avulla tunne siitä, että Saku kertoisi Marja-Tertulle edelleen rakastavansa häntä tai ikävöivänsä häntä.

How I Wish, how I wish you were here. / We're just two lost souls /
Swimming in a fish bowl, / Year after year, / Running over the same old ground. /
What have we found? / The same old fears. / Wish you were here. (säv. David Gilmour & san. Roger Waters, *Wish You Were Here*)

Toiveita korostetaan vielä, kun Marja-Terttu ja Piano joutuvat odottamaan Sakun vastauksen

kantautumista jäälle. Odotuksesta voi aistia toivon. Sakun vastauksen yllättävyys ja rajuus herättää lukijassa naurua, vaikka tilanne on samalla myös surullinen.

PIANO: Nyt aukee yläkerran ikkuna.

Marja-Terttu heiluttaa kättään.

PIANO: Joo Saku työntää päänsä ikunasta. Huutaa jotain.

MARJA-TERTTU: Mitä se huutaa?

PIANO: Oota hetki. Varmaa kohta kuuluu ku ääni ehtii tänne asti.

Marja-Terttu hiljentää musiikkia. Odottelevat pitkään.

SAKU: (ääni, ja sen kaiku kuuluva kaukaa) Painu huora helevettiin... elevettiin... vettiin... tiin... nn...

(Klemola, Kokkola: IIN, 7K)

Kokkolassa Vilin rakkaus ei kuole –kohtauksessa kuvataan Mauran tunteita erittäin agressiivisen Prodigyn Fire Starter -kappaleen avulla. Musiikin avulla korostetaan näin jo olemassa olevia henkilöhahmojen tunteita. Komiikkaa ei tässä kohden luoda musiikin avulla tosin näytelmän kannalta olennaista symboliikkaa siinä on silti. Maura nimittäin laittaa kohtauksen (Marja-Terttu on löytynyt) lopuksi soimaan grönlantilaisen sekakuoron esittämän Finlandian. Tämä on poikkeavaa, koska Maura on aiemmin ollut aina sulkemassa musiikin, kun soimassa on ollut kyseinen kuoro tai kylmänäänisiä sisältävä CD-levy. Tulkintani mukaan Maura tällä tavoin tunnustaa omistavansa tunteita äitiään Marja-Terttua kohtaan.

Näytelmän viimeisessä kohtauksessa koittaa hetki, jolloin Marja-Tertulle/hylkeelle jätetään hyvästit. Olen purkanut aiemmin samaisen tilanteen huipentumaa, jossa Marja-Tertun matka epäonnistuu katiskan ansiosta. Musiikilla on kuitenkin oma osuutensa hetken nostattamisessa.

PIANO: Meet niin kauan että tulee iso väylä vastaa. Sun pitää mennä vasemmalle niin pitkään että tulee ensimmäinen avomeripaikka missä väylä on auki kahteen suuntaan. Siitä oikialle. Juutinrauman sillan alla tiät että oot siellä missä pitääki. Eteenpäin niin pitkään että loppuu manner näkyvistä. Norjan jäläkee käännyt kohti luodetta. Siitäkö rupiat uimaa nii Grönlanti tulee varmasti vastaan. (*Piano nousee pois hylkeen luota*)
Jäähyväismusiikki.

Lömmarkki ottaa taskustaan levyn ja menee bussiin. Hiljaa alkaa soida Arja Havakan Jää hiljaisuus accapellana. Piano ottaa Leathermanin esille.

PIANO: Maura. Tuu hyvästelemään äitis.

Maura vain seisoo.

PIANO: Maura. Tuu hyvästelemään äitis.

Maura vain seisoo.

PIANO: Nyt lähtee narut pois. (*Katkoo narut*)

VILI: Ei saatana! Viiää se Ähtärii.

PIANO: Vili.

VILI: Jossei se halua mennä nii saanko minä pitää sen?

PIANO: Vili.

VILI: Hyvää matkaa Marija-Terttu. (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Kohtauksen tunnelma on odottava. Jotakin suurta on tapahtumaisillaan. Maura ei ole vielä antanut periksi, mutta pian äskeisen vuoropuhelun jälkeen Maura hyppää Marja-Tertun perässä avantoon. Arja Havakan esittämä kappale sopii tilanteeseen. Se voisi sanoitukseltaan olla kirjoitettu juuri tätä näytelmää varten, vaikkei näin oikeasti olekaan. Kappale vahvistaa tilanteen tunnelatausta. Vilin viimeiset epätoivoiset yritykset säilyttää yhteys Marja-Terttuun ja Mauran sisäinen kamppailu saavat musiikista nostetta. Nosteen myötä myös katiskan aiheuttama pudotus ja yllätys aikaansaa voimakkaamman reaktion.

Jää hiljaisuus, kun kaiku askelten kauaksi vie. /

Saa tuulen henkäyskin nukkua kaisloihin. / Umpeen käy yhteinen tie. /

Jää hiljaisuus. / Nyt ilta hennoimmat verkkonsa luo. /

Saa valot kaupungin hukkua varjoihin. / Lumpeet vain keinuu ja juo. /

Jos tiesit eilen sen päättyvän näin, miksi lähdit sä vieläkin rannalle päin? /

Saa valot kaupungin hukkua varjoihin. / Lumpeet vain keinuu ja juo. (san. Martti Heikkilä & säv. Heikki Ekola, Jää hiljaisuus)

Musiikilla on siis merkitystä myös komiikan rakentamisessa. *Kokkolassa* musiikki voi itsessään herättää lukijan oivaltamaan kohtauksen komiikan, kuten Reijon ja Pianon välisessä herkässä hetkessä. Toisaalta musiikin avulla voidaan pehmentää ja vähentää tilanteen vakavuutta, joka onkin tärkeää juuri komiikan säilymisen kannalta. Näin *Kokkolassa* musiikki vaikuttaa, kun Reijoa nostetaan haudasta. Musiikki toimii *Kokkolassa* kuitenkin ennen kaikkea tunteiden tulkkina ja korostajana. Kappalevalinnat tuntuvat tarkoin harkituilta ja niiden käyttö tuo aina tilanteeseen jonkinlaisen lisävärin tai -sävyksen.

3. HENKILÖHAHMOJEN KOMIIKKA

3.1 Kokkolan mieskuva ja stereotyyppioilla leikittely

Representing a range of clearly delineated social types supports a concept of order that asserts its totality by claiming to predict, know, and catalogue the behaviour of all kinds and types of people. Watching a parade of

stereotypes, therefore, affords the comfort of confirming an audience's prejudices. (Stott 2005, 44.)

Stottin mukaan stereotyyppiset henkilöhahmot vahvistavat yleisön ennakkoluuloja. Herää kysymys, purkavatko ei-stereotyyppiset hahmot siinä tapauksessa näitä ennakkoluuloja? *Kokkolan* mieskuva esimerkiksi purkaa, mutta osittain myös vahvistaa, miehistä stereotypiaa, jonka mukaan mies on vahva, hallitsee tekniset laitteet, on hyvin kiinnostunut seksistä ja autoista ja niin edelleen. Mielestäni *Kokkolan* stereotyyppioilla leikittely pyrkii ennen kaikkea kyseenalaistamaan ihmisten ennakkoluuloja. Samalla luodaan komiikkaa. Henkilöhahmoista tulee ristiriitaisia, kun ensin annetaan hahmon vahvistaa tiettyä stereotypiaa ja seuraavassa hetkessä tuo stereotypia rikotaan. Ristiriidat taas synnyttävät komiikkaa. Heilman listaa ristiriitoja, joiden avulla luodaan komiikkaa: henkilöhahmon temperamentin ja roolin välinen ristiriita; tunteiden ristiriidat; juonen ja tulosten ristiriidat; teeskentelyn/luulojen ja todellisuuden väliset ristiriidat sekä henkilöhahmon sisäiset ristiriitaisuudet (Heilman 1978, 36). Näitä ristiriitaisuuksia voidaan hyödyntää yllätysten luomiseen, shokeeraamiseen tai ihmisen jännittyneisyyden tutkimiseen. Toisaalta ristiriitaisuus on yhtäläillä myös tragedian ominaisuus. (mt. 36-37.)

Kokkolan mieskuva on moniulotteinen. Pianon ensimmäinen esiin tulo on hyvä esimerkki tästä.

Martti Piano Larsson tulee bussin takaa kuselta. Nyki vieläkin housuja kohdalleen. [--] Piano avaa poninhäntänsä, harjaa pitkää tukkaansa katsellen itseään kuljettajanpeilistä, laittaa sen sitten nutturalle. Irrottaa harjasta irtohiukset, ottaa käsi-imurin kainalokotelosta ja imuroi hiukset. (Klemola, Kokkola: IN, 1K)

Ulkona ”kusella käyminen” ja housujen nykiminen vahvistaa kuvaa stereotyyppisestä äijästä, kun taas hiusten noinkin pikkutarkka käsittely purkaa sitä. *Lentokenttä* –kohtaus jatkaa stereotyyppioilla leikittelyä: kieltä värittää vahva kiroilu, Lömmarkki on alasti ja edelleen kännissä sekä hän haluaa ehdottomasti painia. Lömmarkki ja Arijoutsu näyttäytyvätkin kahtena suhteellisen stereotyyppisenä miehenä, kun taas Piano vaikuttaa herkältä ja naisellisemmalta. Tämäkään ei pidä täysin paikkaansa, jos verrataan kahta Pianon repliikkiä:

PIANO: Turpa kiinni ja vaatteet päälle.

[--]

PIANO: (*puhelimeen*) Nuin sää sanoit viimeksi. (*tauko*) Rakastan rakastan! (*tauko*) Hei hei mummu.

(Klemola, Kokkola: IN, 1K)

Stereotypialeikki ei lopu kuitenkaan Pianon henkilöhahmoon, vaan myös Lömmarkin ja Arijoutsin

alkuun vahvasti stereotyyppistä mieskuvaa noudattavat hahmot rikotaan. Lömmarkin kohdalla tämä tapahtuu jossain määrin *Reijo Haudassa* –kohtauksessa. Lömmarkki on halunnut painia jo useaan otteeseen:

LÖMMARKKI: Nöyryyttäkää mua selättämällä mut! Piano, lähe pihalle. Mää haluan painia nyt! (Klemola, Kokkola: IN, 1K)

LÖMMARKKI: (*tönni Arijoutsia*) Tuu painiin.

[--]

LÖMMARKKI: (*Seijalle*) Lähe huora painii. Annetaa äijien olla.

Seija lyö Lömmarkkia naamaan.

LÖMMARKKI: Heleppo son lyyä ku mää en lyö takasi. Mutta koitappa selättää.

Seija käy Lömmarkin kimppuun ja selättää tämän alta aikayksikön.

LÖMMARKKI: Soot mahtava ihimine mennäkö naimisiin? (Klemola, Kokkola: IN, 4K)

Näen Lömmarkin painitoiveet jonkinlaisena läheisyyden kaipuuna. Hän haluaa pyöriä muiden poikien kanssa maassa ja on ihastuksissaan, kun tulee naisen selättämäksi. Lömmarkin halu painia ei ole kuitenkaan seksuaalista eikä se muutu sellaiseksi edes, kun vastapelurina on nainen. Paini on turvallinen tapa tuntea läheisyyttä ilman seksiä. Väkivalta tuntuukin olevan *Kokkolan* tapa viestiä herkkyydestä. Seijan kohdalla Lömmarkin selättäminen taas osoittaa naisellista vahvuutta; Lömmarkille selätys merkitsee pienoista kolahdusta miehisyyteen.

Arijoutsin miehisuus puolestaan kyseenalaistuu, kun *Lähtö lentokentältä* –kohtauksessa paljastuu, että hän on surkea ajamaan autoa. Tätä samaa miehiin stereotypisesti harvoin yhdistettyä puutetta vahvistetaan vielä *Ketut bussissa* –kohtauksessa, jossa Arijoutsin ja Lömmarkki eivät selkeästikään ymmärrä autojen korjaamisesta mitään. Stereotyyppinen mies tuskin vakavissaan pohtisi, josko vara-avainten käyttöönotto korjaisi bussiin tulleen vian. Hän tuskin myöskään vakuuttuisi naisen aiheesta esittämästä kommentista.

ARIJOUTSI: No jossei tämä starttaa. Tuskin se ny avaimessa se vika on.

MINNA: Voi se olla.

ARIJOUTSI: Pitäiskö koittaa vara-avaimilla. (Klemola, Kokkola: IIN, 6K)

Vera Ulea sanoo hauskan draaman henkilöhahmojen älyllisten kykyjen olevan keskiarvon yläpuolella. Hahmojen tunne-elämä voi näin olla rikas ja moniulotteinen. (Ulea 2002, 57.) *Kokkolan* mieskuva onkin muun muassa tunneskaalaltaan hyvin monisyinen, joskin hallitsevana piirteenä voidaan pitää naisten miehiä korkeampaa asemaa yhteisössä. Naiset ovat näytelmän

parisuhteissa ratkaisujen tekijöitä: nainen jättää ja nainen päättää, milloin lapsi hankitaan. Minna siis jättää Pianon ja Katariina päättää lapsenhankinnasta. Näytelmän tapahtumat sijoittuvat osittain Nice-baariin, joka lausuttuna muuntuu naisbaariksi. Tämä viestii mielestäni myös naisten hallinnasta. Miehet ovat näytelmässä altavastaajia. Naisilta tuntuu puuttuvan stereotypisesti naiseen yhdistetty halu miellyttää. Naiset tekevät juuri niin kuin haluavat ja miesten on vain seurattava perästä. Näin tapahtuu jossain määrin esimerkiksi Sakun ja Katariinan avioliitossa. Silti naiset eivät ole yksiselitteisesti stereotypioista vapaita. Marja-Terttu ei esimerkiksi ymmärrä satelliittipuhelimensa käyttämisestä juuri mitään ja tähän hän tarvitsee Pianon apua. Näin ollen näytelmässä myös ylläpidetään stereotypiaa naisesta, joka ei ymmärrä teknologiasta paljoakaan. Nainen ei myöskään korjaa hajonnutta bussia, vaan sen tekee Reijo.

Kokkola sisältää hyvin monenlaisia rakkauden muotoja, joista yksi on Minnan ja Mauran lesbosuhde. Robert W. Corrigan avaa artikkelissaan Tragicomedy suhtautumistapojen kokemaa muutosta. Aiemmin esimerkiksi nuoren naisen viettelemiseen suhtauduttiin huumorilla. Kirjailijan oli helppo rakentaa tilanteista hauskoja, koska yleisö reagoi tietyllä tavalla. Sittemmin asennoituminen muuttui ja nuoren naisen vietteleminen nähtiin perheen häpeänä tai henkilökohtaisena tragediana. Tultaessa nykyaikaan tilanne on entisestään värittänyt. Nyt pohditaan, kuka vietteli kenet ja mikä sukupuoli minkä sukupuolen. Asennoitumistakin kuvaa parhaiten lausahdus: ”Ketä kiinnostaa?”. Näytelmäkirjailijan onkin tehtävä yleisölle selväksi, millä tavoin näytelmän tapahtumiin tulisi suhtautua: Onko ne otettava vakavissaan vai leikillä? (Corrigan 1981, 223-224.) *Kokkolassa* todennäköinen suhtautumistapa paljastuukin henkilöhahmoista itsestään. Hekään eivät ota toisiaan vakavasti, miksi siis lukijankaan pitäisi. Näytelmästä jää myös pois intiimiys, johon lukijan voisi olla mahdollista suhtautua useilla eri tavoilla. Ajatellaanpa vaikka Minnan ja Mauran suhdetta. Näytelmäkirjailijan olisi hyvin haastavaa arvella, miten heidän väliseen suudelmaansa reagoitaisiin. Näytelmä ei siis sisälläkään käytännössä lainkaan fyysistä läheisyyttä. Näytelmässä ei halailta, jos Vilin halausyritystä ei lasketa, tai harrasteta seksiä. Piano ja Marja-Terttu toteavatkin, etteivät ole seksi-ihmisiä.

MARJA-TERTTU: Minä en oo seksi-ihmisiä.

PIANO: Luojan kiitos. En oo nimittäin minäkään.

Kättelevät. (Klemola, Kokkola: IIN, 5K)

Näytelmän miehet eivät näytäkään haluavan seksiä, joka myöskin osaltaan rikkoo stereotypiaa. Tosin näytelmän naisetkaan eivät ole mitään lemmenkipeitä hupakkoja. *Kokkolan* yhteisö ei näin

ollen ole kovin seksuaalinen. Pianon, Vilin ja Marja-Tertun nukkuminen samassa makuupussissa voisi olla hyvinkin seksuaalisviritteistä. Pianon ja Minnan välillä voisi olla jotakin seksuaalisempaa kuin hiusten harjaaminen ja laittaminen ponnarille. Minnan ja Seppo Lempiälän välillä voisi myös tapahtua jotakin. Seksin tai seksuaalisten vihjailujen avulla voitaisiin luoda pikkutuhmaa komiikkaa, mutta näin ei *Kokkolassa* liiemmin tehdä. Yhtenä esimerkkinä voidaan kuitenkin pitää Mauran repliikkiä Seppo Lempiälälle, joka on tullut etsimään Minnaa Nice-baarista.

MAURA: Seuraavan kerran ku tuut ihan vaa pillun perässä nii älä poliisina ittees esittele. (Klemola, Kokkola: IIN, 9K)

Läheisyys ja rakkaus tuntuukin ilmenevän väkivallan kautta. *Rakkauden aamu* –kohtauksessa miehet läimivät toisiaan nyrkein ja vöin, kun taas *Kuollut vauvanukke Amalia* –kohtauksessa Saku pahoinpitelee Marja-Tertun silkasta rakkaudesta.

PIANO: (*mene Sakun luokse*) Moon nähäny palijo pahoja tilanteita. Mutta tää oli ensimmäinen kerta kun näkee tämmösen tilanteen. Että sää oikee hakkasit pelekästä rakkaudesta siskos. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Sakun henkilöhahmoon yhdistyy myös muunlaistakin naisiin kohdistuvaa väkivaltaista käytöstä. Samaan aikaan hän on kuitenkin tossun alla. Saku paiskaa kiiruhtaessaan Katariinan luo Mauran lattiaan.

KATARIINA: Mistä minä tiän. Näinkö maa oikeen että sää Saku paiskasit Mauran lattialle äsken?

SAKU: Minen oo paiskonu täälä yhtään ketään!

MINNA: (*Mauralle*) Mää näin.

KATARIINA: (*itkee*) Mää en voi uskoo että tämmöstä taas tapahtuu. Miten tää voi olla mahdollista Saku? (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Katariinan repliikin ”taas” antaa ymmärtää, että Saku on aiemminkin ollut väkivaltainen ja todennäköisesti juuri entistä vaimoaan kohtaan. Tähän viittaisi myös Marja-Tertun repliikki: ”Edellistä kotkaa sietikin piestä.” (Klemola, Kokkola: IN, 8K) Stott sanoo myös, että koomisen henkilöhahmon voi tiivistää yhteen sanaan: epätäydellisyys. Tämä voi näyttäytyä vaihtoehtoisten maailmankuvien törmäyksenä tai omakuvan ja muille näyttäytyvän identiteetin ristiriitana. Hahmot on tuomittu toistamaan virheitään. (Stott 2005, 60-61.) Saku onkin henkilöhahmona aikalailla hajoamispisteessä. Hänen hermonsa tuntuvat olevan riekaleina ja tämä ilmenee väkivaltaisina purkauksina. Saku ei tunnu sopeutuvan rooliin, jossa mies on hellä ja

rauhallinen rakkauden perikuva, joka jaksaa hoitaa vauvanukkeä. Saku tuntuu henkilöahmona olevankin selkeimmin stereotyyppinen mies, joka haluaa itse remontoida kotinsa vaimolleen soveltuvaksi, muttei saa mitään aikaan, ja jolla on suuria vaikeuksia sopeutua herkän miehen asemaan. Sakulla on myös näytelmän muista miehistä poiketen ”oikea” työ (ellei mukaan lasketa pikaisesti vilahtavaa poliisia Seppo Lempiälää). Sakun hahmo luokin näin vahvaa kontrastia itsensä ja muiden mieshenkilöahmojen välille, jotka tuntuvat mukautuvan naisten vaatimuksiin ja tahtoon.

SAKU: Mulle alkaa pikkuhiljaa riittämää kaikki akat perkele teistoo mitää muuta ku harmia. Laps tänne perkele nyt ja vähä äkkiä mä en yhtää nukkee enää työntele. (*puhelimeen*) Zeppeliinin Saku terve. Mää myöhästyn 20 minuuttia. Jätät koneen parkkiin vanhan KNH:n taakse, viet avaimet Vitsarin Shellille. Sopiiko näin?... Kiitos tästä. Mää pistän kahavit toimistolla. Perheelle terveisiä. (*sulkee puhelimen, haulikko osoittaa yhä Katariinaa, jatkaa siitä mihin jäi*) Son kuule Katariina semmonen juttu nyt että totuushan on että meistei kumpikaa tiä pystytkö sinä ylipäättää lapsia saamaa. Kymmenen vuotta moon sun metkujas perkele katellu ja se loppu nyt. Nyt minen saatana enää jaksa. Minen kertakaikkiaan vaa enää jaksa. (*ampuu haulikolla jäähän reijän*) Sanaki vielä akka perkele nii nuket lähti avantoo ja sinä lähet nyt! (*rupeaa työntämään Katariinaa pyörätuolisuksivehkeellä kohti avantoa*) (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Yllä oleva repliikki kuvastaa Sakun lopullista murtautumista pois akkavallan alta. Tätä on kuitenkin edennyt myös viimeinen koominen nöyryytys, jossa Saku on saapunut loppukohtaukseen raahaten tällä kertaa kaksosrattaita ja niissä tietenkin kahta vauvanukkeä.

3.2 Henkilöahmojen muuttumattomuus

Kokkolan henkilöahmojen kenties komediallisin piirre on heidän muuttumattomuutensa. Henkilöahmoilla ei ole kaarta. Lukija ei pääse todistamaan aikuiseksi kasvamista tai muutakaan henkistä kypsymistä. Tässä mielessä *Kokkolan* henkilöahmot ovat tyyppisiä, joilla on tietyt piirteet ja jotka tuntuvat voivan jatkaa samalla tavoin hamaan ikuisuuteen asti. Yhtenä komedian piirteenä voidaan Heilmanin mukaan pitää juuri sitä, ettei se tee tyhjiksi henkilöahmojen tunteita tai kykyä vuorovaikutukseen. Komedian henkilöahmot voisivat jatkaa elämäänsä kohti samanlaisia tilanteita kuin näytelmässä on jo nähty. He voisivat joutua kohtaamaan jopa haastavampiakin tilanteita. Tietenkään tämä ei ole yksin vain komedian piirre, vaan soveltuu toisinaan myös tragedioihin. Huomion arvoista kuitenkin on, että vaikka tragedian maailma sallisikin ajatuksen, jossa jotakin olisi mahdollista tapahtua henkilöahmojen elämässä näytelmän jälkeenkin se keskittyy silti usein vain tarkoin valittuun tapahtumaan elämässä. Komediassa taas tapahtuu usein niin paljon, että se jo itsessään näyttäytyy lukijalle elämänä yksittäisen elämäntilanteen sijaan. (Heilman 1978, 30-31.)

Kokkolan tapahtumat sijoittuvatkin lyhyelle aikavälille 3.-15.2. ja ovat täynnä toimintaa, joka ei kuitenkaan lopulta muuta henkilöitä. Bergson toteaaakin, että komedioissa tilanteet ja toiminta jäävät irrallisiksi henkilöistä; draamassa taas tilanteet ja toiminta muovaavat henkilöitä (Bergson 2000, 102-103). Mielestäni voidaan sanoa, että *Kokkola* keskittyy lopulta enemmän kaikkeen muuhun kuin henkilöihin itseensä ja heidän sisäisiin tunteisiinsa tai tarpeisiinsa. *Kokkola* liihottaa henkilöiden pinnalla. Tuntuu, että jos näytelmässä mentäisiin yhtään syvemmälle henkilöiden sieluun komediallisuus katoaisi. On kuitenkin väärin ajatella, ettei *Kokkolassa* olisi tunteita. Näytelmän henkilöt itkevät, raivoavat ja nauravat, mutta nämä tunteet eivät saa vastakaikua. *Kokkolassa* kukaan ei mene lohduttamaan itkevää Maura ja Sakun raivonpurkaus unohtuu yhtä nopeasti kuin se alkoikin. Tunnetilat on ikään kuin eristetty omiksi saarekkeikseen, jotka kestävät tietyn aikaa. Henkilöt siis odottavat, että toisen hahmon voimakas tunnetila häviää ja jatkavat samaan malliin kuin aiemmin. Tähän liittyy Bergsonin ajatus eristämisestä, jonka olen nostanut esille jo aiemminkin. Tällä Bergson tarkoittaa sitä, ettei henkilön tunnetila leviä häneen kokonaisvaltaisesti. Tunnetila jää ikään kuin irralliseksi osaksi hahmoa. Näin emme lukijana imeydy mukaan tunteeseen ja koe myötätuntoa tai sääliä, jotka tappaisivat komiikan. (mt. 99-102.)

Lukijana muuttumattomuutta ei välttämättä ensisilmäykseltä havaitse, mutta uskon että jonkinlainen piilevä tarve tai toivo henkilöiden elämän tai persoonien kehittymisestä lukijalle näytelmän myötä kehittyi⁵. Tästäkin syystä lukijana helpommin lähtee uskomaan niinkin absurdiin tilanteeseen, jossa Marja-Terttu olisi kokenut metamorfoosin. Yllättäen muuttumattomuudesta kertookin parhaiten juuri muodonmuutos. Näytelmän loppuun on rakennettu kaikki perustukset mahdolliselle muutokselle, jota ei kuitenkaan koskaan tule. Selkein esimerkki on Marja-Tertun muodonmuutos hylkeeksi, jota ei kuitenkaan viedä loppuun asti. Marja-Terttu osoittautuu edelleen samaksi tutuksi Marja-Tertuksi hylkeen matkan päättyessä katiskaan. Maurankin suhtautuminen äitiinsä ehtii muuttua vain siksi hetkeksi, kun Marja-Terttu on hylje. Todellisuuden paljastuttua Mauran tyyli asenne palaa.

MARJA-TERTTU: Mihinkä minua viiää?

MAURA: Johonki! Sinä lähet ja sinä lähet nyt varmasti. Sullon kaks viikkoo lomaa pitämättä ja sää saatana lähet johonki! (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

⁵ Outi Airola nostaa omat toiveensa henkilöiden tulevaisuudesta esiin teatterikritiikissään ks. 5.1 *Kokkolan* vastaanotto teatterikritiikeissä.

Lopussa on olemassa muitakin tilaisuuksia muutokselle. Saku on räjähtänyt tyystin vaimolleen Katariinalle ja huutanut sekä osoittanut häntä haulikolla. Kumpi tahansa, Saku tai Katariina, voisi jättää avioliiton, muuttaa mielensä, tehdä ratkaisun, mutta näin ei sittenkään tapahdu, vaikkakin lähellä se on. Pari palaa hyvin rankan yhteen oton jälkeen kinastelemaan tuttuun tapaan. Ainoa muutos lienee Sakun asenteessa, joka ei ole enää niin nöyrä kuin esimerkiksi *Kuollut vauvanukke Amalia* -kohtauksessa⁶.

KATARIINA: Saku. Jos mä muuttasin palvelutaloo.

SAKU: Muuta. Saanpahan kerranki kattoo formulat rauhassa.

KATARIINA: Joo kyllä mä luulen että mä muutan palvelutaloon.

SAKU: Nyt sää sanoit saman asian kahesti. Mää ymmärsin kyllä jo ensimmäisellä kerralla. Oliko pakko sanoa se vielä toisee kertaa? Oliko oikee niinku vastustamaton tarve? Sanoppa ny vielä kolomannenki kerran.

MARJA-TERTTU: Se saattaa muuttaa palvelutaloon. (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Loppukohtauksessa myös Piano, jolle toinen näytös on ollut suhteellisen rankka suhteen Minnan kanssa päätyttyä, saa luvan jatkaa entiseen malliin. Pianosta tulee Minnan veli, jolloin hän voi edelleen huolehtia Reijosta, Minnasta sekä koko yhteisöstä ilman, että minkään tarvitsee muuttua. Viliikin tuntuu pysyvän ennallaan, vaikkakin hän vaatii Marja-Tertulta vastakaikua tunteilleen sillä uhalla, että vaihtaa kohdetta, jos ei tunteita ala tulla.

VILI: Nyt on sulla Marija-Terttu viiminen tilaisuus! Nyt täytyy tulla vähän vastarakkautta tai minä vaihan kohodetta!

MARJA-TERTTU: Hukkukaa paskoihinne!

MINNA: Mentäskö Koiviston tien kautta?

VILI: Onko vammassella pissahätä? Täytyy ottaa huomioo. (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Uhkaus tuntuu katteettomalta ja vähäpätöiseltä verrattuna Vilin aiempiin rakkaudentunnustuksiin. Vili ei myöskään vastaa enää Marja-Tertun toivotukseen millään tavoin. Jos siis haluttaisiin luoda vaikutelma, että Vili on tosissaan, vaatisi se mielestäni jonkin lisärepliikin aiheesta. Ja vaikka Vili toteuttaisikin uhkauksensa ja vaihtaisi kohdetta, en silti usko Vilin henkilöahmona muuttuvan lainkaan -ainoastaan rakkauden kohde vaihtuisi.

⁶ Tämä esimerkki soveltuisi Voytillan ja Petrin esittelemään maagisen kolmen komiikkaan, jossa tilanne, toiminta tai repliikki toistuu kolmesti, mutta viimeinen kerta yllättää ja aiheuttaa naurua. Se, että Marja-Terttu onkin yllättäen se, joka toistaa repliikin palvelutaloon muuttamisesta, on koominen yllätys.

3.3 Vili vastaan yhteisö

Kokkolan maailman sisäisistä suhteista voidaan tehdä muutamia havaintoja D. Zillmannin ja J. R. Cantorin tutkimuksen perusteella. He ovat todenneet, että vähättelevä tai pilkkaava huumori on hauskaa, jos sen uhrina on joku ketä pidetään vastenmielisenä. Näin erityisesti silloin, kun huumorin aikaansaa henkilö, joka jakaa kolmannen osapuolen näkemyksen uhrin vastenmielisyydestä, esimerkiksi, jos yliopisto-opiskelija lyö kakun professorin naamaan muiden opiskelijoiden seuratussa sivusta. Tähän huumoriin liittyy myös osapuolten välinen suhde, jossa toinen on ylempiarvoinen kuin toinen. Huumori toimii kuitenkin molempiin suuntiin. Hauskaa olisi myös, jos professori löisi kakun opiskelijan naamaan muiden professoreiden seuratussa tilannetta. Draamassa tällainen huumori kohdistettuna pidettyyn osapuoleen saattaa synnyttää surua, tosielämässä sitä pidettäisiin lähinnä epäsovivana käytöksenä. (McGhee & Goldstein 1983, 92-96.) Freudkin nostaa vitsien tekniikkaa tutkiessaan esille esimerkkejä, joissa vitsin kohde tehdään naurunalaiseksi lausumalla hänen typeryytensä ääneen käyttäen nokkelia sanakäänteitä. Henkilöä ei siis pilkata suoraan vasten kasvoja, vaan vitsi on kätkeyty oivaltavaan sanailuun. (Freud 1976, 57-58.) Vähättely tai pilkkaava teko ei kuitenkaan ole yksin hauska, vaan vaatii usein tuekseen yllätyksen ja oikeat olosuhteet: tilanteen on oltava sopiva naurun syntymisille. Mikään liian vakava tai toisaalta vähäpätöinen ei synnytä naurua. (McGhee & Goldstein 1983, 103-104.) Lukijan tai katsojan on helpompi saavuttaa tällainen tila, jossa voi vapaasti nauraa näytelmän sattumuksille; hän ei ole osallisena tapahtumissa, eikä voi saada nauramisellaan aikaan mitään negatiivista. Lukija pääseeikin halutessaan yhtymään tällaiseen pilkkanauruun *Kustut housut* -kohtauksessa, jossa Marja-Terttu vitsailee Vilin kustannuksella ja Minna yrittää vaivoin pidätellä nauruaan. Marja-Terttu ja Minna nousevatkin näin Vilin yläpuolelle.

Bergson toteaa, että sellainen henkilöahmo, joka “automaattisesti seuraa polkuaan välittämättä solmia kosketusta muihin” on koominen (Bergson 2000, 96). Nauru korjaa tätä epähuomiota ja samalla nöyryyttää kohdettaan. Nauramme jäykkyydelle, järkähtämättömyydelle, sillä mukautuvaisuus on vaikeampi saattaa naurunalaiseksi. Nauru on siis keino herätellä tapojensa uomaan nukahtanutta henkilöahmoa. Tästä syystä juuri riippumatta siitä, onko hahmo hyvä tai huono, yhteisöstä vieraantunut hahmo on koominen. Lisäksi hänessä on jokin piirre, jota hän ei itse tiedosta. Hän ei näin ollen osaa kääntää kriittistä silmää itseensä. Tiivistetysti: “jäykkyys, automaattisuus, epähuomio, epäsosiaalisuus, kaikki sekoittuvat keskenään, ja kaikesta tästä koostuu luonnekomiikka.” (mt. 98-99, 104-105.) Kuten Stottkin toteaa, monet koomiset hahmot ovat kykenemättömiä refleктоimaan omia tekemisiään. Voidaan sanoa, että he leikkivät

epätäydellisyyden pelollamme. (Stott 2005, 41.)

Heilman hyödyntää Martin Esslinin ajatuksia absurdista teatterista pohtiessaan absurdin merkitystä komiikassa "Esslin gives us a clue with his remark that 'absurd' originally meant 'out of harmony, in a musical context'" (Heilman 1978, 34). Heilman toteaa epäviisyyden olevan vanha teema draamassa. Yksittäiset henkilöhahmot voivat olla epäviisissä toisiinsa nähden tai tilanteet eivät soikaan yhteen lukijan ennako-odotusten tai toiveiden kanssa. Komedioissa väärät soinnut kuuluvat osaksi sävellystä. Kuten jo Platon totesi, on huvittavaa seurata, kun henkilöhahmon minäkuva ja todellisuus eivät ole yhtenevät. (mt. 34-35).

Vili Tiippanainen on tällaisen henkilöhahmon ruumiillistuma. Hänellä on yksi järkähtämätön johtoajatus ja se on rakkaus Marja-Terttuun. Kaikki Vilin toiminta koostuu tämän järkkymättömän ajatuksen ympärille. Hän ei suostu vastaanottamaan sitä totuutta, ettei Marja-Terttu oman tulkintani mukaan vastaa hänen tunteisiinsa. Vili haluaa epätoivoisesti vastarakkautta. Tunteen vallassa eläminen estää Viliä osallistumasta yhteisön toimintaan täysipainoisesti. Hän jää ulkopuolella ja tästä syystä *Kokkolan* yhteisö nöyryyttää häntä nauramalla hänelle. Lukija toimii samoin. Esimerkiksi *Kustut housut* -kohtauksessa Vili on aiemmin yrittänyt epätoivoisesti saada Marja-Tertulta rakkautta ja nyt hän murjottaa sulkien itsensä yhteisön ulkopuolelle ja näin naurunalaiseksi. Marja-Terttu on "kussut" vessassa housuihinsa. Tässä poimintoja Vilin toiminnasta ja repliikeistä:

MARJA-TERTTU: Hyvät kanssapelaajat huomio! Omiin housuihinsa kussut henkilö!

Marja-Terttu lähtee kohti pelipöytää ryhdikkäänä kuin mikä. Istuu sitten alas. Vili painaa päänsä takaisin lehteen.

[--]

VILI: (katsomatta korttejaan) Ohi.

[--]

Marja-Terttu kävelee pahlavillaatille. Aukaisee sen ja alkaa penkoa. Ottaa sitten upouudet ulkoiluhaalarit. Maura istuu pää käsissä. Vili täyttää ristisanatehtävää. Marja-Terttu rupeaa pukemaan haalareita ylleen. Saa haareiden housu-osan menemään, mutta kaatuu sitten vyötärön kohdalla maahan.

MAURA: (Vilille) Voisiksää mitenkään vittu tehdä tuolle jotain.

VILI: En.

[--]

MAURA: (repii lehden Vilin käsistä) Eikä hylykeistä.

VILI: Oisko kellää kynää? (Klemola, Kokkola: IN, 5K)

Vili siis selkeästi murjottaa eikä ota huomioon, etteivät Minna ja Maura tiedä hänen ja Marja-Tertun keskinäisestä keskustelusta. Uppoutumalla lehteen hän jättäytyy meneillään olevan tilanteen ja yhteisön ulkopuolelle. Hän tekee itsestään kohteen yhteisön simputukselle ja nöyryytykselle jäämällä sen ulkopuolelle. Näin tilanne jatkuu:

MARJA-TERTTU: [--] (*lyö kortin pöytään, jatkaa Vilille*)... ja sää voit mun puolestani (*rupeaa valtavasti nauramaan sille mitä on kohta tulossa hänen suustaan*)... suksia vaikka vittuun täältä!
Minna purskahtaa nauruun. Olutta lentää suusta Vilin naamalle. (Klemola, Kokkola: IN, 5K)

Vili reagoi tähän alkamalla riehua, joka taas kostautuu niin, että yhteisön pilkka kohdistuu jälleen häneen. Purdien mukaan ärtymyksestä tekee koomisen myös se, ettei suuttumuksella ole vaikutusta muihin henkilöihin. Suuttumus on tehotonta koomisessa maailmassa. (Purdie 1993, 79.)

VILI: Voisko joku selittää mulle, että minkä takia se olis nii hauskaa jos mä kuisin housuihini. Ku mä oon ilimeisesti niin tyhymä etten mä ymmärrä.

MARJA-TERTTU: (*sammaltaa maasta*) Se on puolet sitä hauskuutta. (Klemola, Kokkola: IN, 5K)

Vilin taipumus jättäytyä yhteisön ulkopuolelle ilmenee myös erittäin huonona tilannetajuna. *Kuollut vauvanukke Amalia* -kohtauksessa Vili siis tulee selvittämään äsken purkamaani häntä nöyryyttävää tilannetta mahdollisimman epäsovivana hetkenä. Mutta vaikka nämä tilanteet ovatkin yhteisölle kiusallisia, kaipaa koominen yhteisö tämän henkisiä jäseniä. Yhteisöön liittyy aina ulkopuolisuus. Yksi koomisen hahmon piirteitä onkin juuri yhteisön ulkopuolelle jääminen. Samalla tällainen ulkopuolinen hahmo on yhteisölle merkityksellinen. Hän voi näytellä syntipukin tai loisen roolia. Frye tiivistää: "The tendency of the comic society to include rather than exclude is the reason for the traditional importance of the parasite, who has no business to be at the final festival but is nevertheless there" (Corrigan 1981, 86).

VILI: Sei perkele oo oikein Marija-Terttu ja Maura kuulkaa että minusta tehää syntipukkia johonki naisten keskinäisiin vaikka mä olin ainut joka uskalsin olla rehellisesti nauramatta ku Marija-Terttu kusi housuu. Tätä moon pohtinu ja tähän tulokseen tullu.

SAKU: Pitääkö sua Vili tirvasta.

MAURA: Mielellää kiitos. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Bergson puhuu myös hahmon sisäisestä ristiriidasta, jossa henkilöihahmon sisin on kahden jopa vastakkaisen tunteen riivaama. Tällöin kohtauksen muut henkilöihahmot toimivat ikään kuin peilinä ja näin irrallisina henkilöihahmon sisäisistä kamppailuista. Komedialla syntyy siis hahmon itsensä

sisäisestä ristiriidasta, jota kohtaaminen vain heijastelee. (Bergson 2000, 56-57.) Yllä olevassa esimerkissä Vili on mielestäni yhteisön ja itsensä kanssa ristiriidassa. Hän rakastaa Marja-Terttua, mutta rakkauden vastapoolina hän kokee yhteisön nöyryyttävän häntä. Vilin sisällä siis kamppailee halu saada Marja-Terttu omaksi ja toisaalta halu taistella palavan rakkauden mukanaan tuomaa nöyryytystä vastaan. Yllä olevassa esimerkissä Vili yrittää selvittää tämän ristiriidan. Perinteisestä muodosta poiketen *Kokkolan* ”peili” on äärimmäisen kiireinen eikä Vilin vuodatus voisi tulla huonompaan aikaan. Kaikki muut ovat selvittämässä Sakun ja Katariinan välistä kriisiä lapsenhankinnasta. Piano, Lömmä ja Arijoutsu ovat alasti. Saku on saamassa uuden mahdollisuuden vauva-asiassa, kun Vili aloittaa oman ristiriitansa selvittelyn. Näin hän toimii jälleen tavalla, joka osoittaa hänen olevan vieraantunut yhteisöstä. Yhteisöön olennaisesti sidoksissa oleva hahmo osaisi sivuuttaa tai siirtää omien huoliensa purkamista sopivampaan hetkeen huomattessaan meneillä olevan tilanteen laadun. Vili ei kuitenkaan omaa tällaista tilannetajua.

Bergson nostaa esiin sätkynukkeeseen perustuvan komiikan. Henkilöhahmo kuvittelee olevansa vapaa päättämään omista toimistaan, mutta todellisuudessa, joka on siis lukijan tiedossa, hahmo onkin jonkin toisen henkilöhahmon ohjailtavissa. (Bergson 2000, 58-59.) Piano ohjailee Viliä *Etsintäpartio ja rakkauden vaikeus* -kohtauksessa saaden Vilin maksamaan siitä, että hän vetää Pianoa pulkassa ja etsii Marja-Terttua. Samalla yhteisössä tiedostetaan se, että Viliä nöyryytetään tämän järkkymättömän rakkauden vuoksi.

VILI: Mienen ainakaan suostu vetämään mihinkään jos nuo kattoo silmät jos ei mee koko porukalla silmät kiinni nii käsi ei mee tuohon naruun son perkele varma!

PIANO: Silmät kiinni kaikki. Vili ei kehtaa.

Kaikki laittavat silmät kiinni. Paitsi Maura, joka yrittää pitää ne auki ettei nukahtaisi. Minnaa naurattaa.

VILI: Maura kans. (*tauko*) Käsi silmien eteen. Ette kurki. (*tauko*) Kuka nauro!

PIANO: Minä lähen nyt kattomaa onko Marija-Tertussa vielä jostai pelastettavaa. Jää sinä tänne nöyryyttämään ittees ja muita naurattamaa. (Klemola, Kokkola: IIN, 2K)

Vilin henkilöhahmon luonnekomiikan voi tiivistää *Satelliittipuhelin* -kohtaukseen, jossa Vili on etsinyt Pianoa ja Marja-Terttua jäältä pitkään.

VILI: Marija-Terttu! Ja Piano! Minä elän!

MARJA-TERTTU: Turpa kiinni Vili!

PIANO: Mihin me jäätii? (Klemola, Kokkola: IIN, 4K)

Vilin henkilöhahmon komiikkaa perustuu siis yhteisön ulkopuolisuuteen ja hahmon luonteen sisäiseen jäykkyyteen ja mekaanisuuteen. Edes ampuminen ja varpaiden paleltuminen ei tapa Vilin rakkautta.

VILI: Tiiätkö mikä rakkaudessa on se juttu. Se koko juttu on siinä että itse rakastaa. Ei mitään haittaa vaikka Marija-Terttu psykoosissa Pianon kanssa alasti makaa Sakun pihalla ja ampuu minua pumppuhaulikolla, minä poika vaan rakastan. Ja joku päivä, ku Marija-Terttulla on taas terveen paperit, me rakastellaan yhen hengen pussissa. (Klemola, Kokkola: IIN, 9K)

3.4 Marja-Terttu, Saku ja Katariina

Marja-Tertun henkilöhahmon koomisuutta analysoitaessa ei voi unohtaa sitä tosiasiaa, että miehen on tarkoitus esittää häntä "lukuohjeeksi: Marja-Terttu Zeppelinin rooli on kirjoitettu miehen esitettäväksi" (Klemola, Kokkola: 4). Marja-Terttu on siis nainen. Ei mies, joka pukeutuu naiseksi tai mies, joka on vaihtanut sukupuolta vaan yksinkertaisesti nainen. Stott sanookin, että komedia esittää sukupuolen usein avoimemmin kuin muut muodot. Sen rakenne mahdollistaa vapaamman seksuaalisuuden käsittelemisen; tabuja voidaan rikkoa ilman pelkoa sosiaalisesta saastumisesta. (Stott 2005, 62.) Varsinaisesti tämä sukupuolella leikittely ei kuitenkaan mielestäni tee hahmosta koomista. Lähinnä se tuo henkilöhahmoon enemmän maskuliinisuutta. Marja-Tertusta tulee maskuliininen nainen, joka työskenteleekin miesvoittoisella alalla "potsarina". Klemola toteaa tähän liittyen kirjailijan sanoissa seuraavaa:

Näytelmä sisältää myös väkivaltakohtauksen, jossa Marja-Tertun hakkaa hänen oma kaksoisveljensä. Koko kapakan väki sallii tämän tapahtua. En tahtonut, että Marja-Terttu tässä tilanteessa olisi auttamatta uhri. Se tosiasia, että näyttämöllä on fyysisesti kaksi miestä väkivaltatilanteessa, vaikka toinen esittääkin naista, tekee hetkestä katsomiskokemuksena tasavertaisemman. (Klemola, Kokkola: 3.)

Jatkaisin Klemolan ajatusta vielä pidemmälle. Se, että Marja-Terttua näyttelee mies, estää lukijaa liikkumasta liikaa. Tämä taas on Bergsonin mukaan, kuten olen aiemmin nostanut esiin, olennaisinta komiikan aikaansaamisessa: emme saa ottaa vakavaa tilannetta liian vakavasti (Bergson 2000, 102-103). Voytilla ja Petri toteavatkin, että koominen etäisyys on perustavanlaatuinen edellytys komedian synnylle. Lukijan on voitava erottaa itsensä näytelmän tilanteista voidakseen nauraa niille. Koomista etäisyyttä ylläpidetään silloin, kun halutaan lukijan voivan nauraa kipeillekin tilanteille. Etäisyys rikotaan vain, jos halutaan lukijan samaistuvan tai

tuntevan sympatiana henkilöitä kohtaan. (Voytilla & Petri 2003, 15-16.) Voytilla ja Petri esittelevät erilaisia onnistuneita tapoja koomisen etäisyyden rikkomiseen. Tärkeää on, että samaistumisesta voidaan palata takaisin koomisen etäisyyden synnyttämään lupaan nauraa. Samaistumisen voi saavuttaa, jos henkilö hahmo joutuu tekemään jonkin uroteon, henkilö hahmoa kohdellaan kaltoin tai jos henkilö hahmojen syvälliset ajatukset paljastetaan. (mt. 17-19.) Jos siis menisimme liian syvälle Marja-Tertun kokemaan väkivaltaan, kadottaisimme kykymme nauraa hänelle. Näin kävisi helposti, jos hakattavana olisi todella nainen. Nyt pääsemme väkivallan aiheuttamasta epämiellyttävästä tunteesta nopeasti yli. Tässä lukijaa tukee myös yhteisön suhtautuminen tilanteeseen. Sen tilanteeseen puuttumattomuus auttaa mielestäni sivuuttamaan tapahtuneen ja siirtymään kohti uutta tilannetta. Ulean mukaan koominen hahmo voi herättää myös sympatian ja myötätunnon tunteita ilman, että henkilö hahmo menettää koomisen luonteensa (Ulea 2002, 168). Tässä on *Kokkolassa* mielestäni onnistuttu hyvin.

Voytillan ja Petrin mukaan etäisyyden ylläpito onnistuu liioiteltujen pukujen tai meikkien avulla, päättömien tilanteiden ja toimintatapojen avulla sekä henkilö hahmojen vikojen (fyysiset viat, asenteelliset viat esimerkiksi perfektionismi tai hajamielisyys, tai jopa lahjoiksi luokiteltavat viat, kuten uskomaton kyky valehdella) avulla. Heidän mukaansa kuitenkin pelkkä koominen etäisyys ei synnytä toimivaa komedian käsikirjoitusta. (Voytilla & Petri 2003, 16-17.) Tällainen etäännyttävä piirre Marja-Tertussa voisi olla liioittelu. Koomisen kielen sävyt –alaluvussa totean Marja-Tertun henkilö hahmon käyttävän paljon liioittelua, ja että sen avulla luodaan suuri osa Marja-Tertun henkilö hahmoon liittyvästä komiikasta. Marja-Tertun henkilö hahmon persoonaan kuuluu liioittelu. Hänen toimintansa on aina liioittelun sävyttämää: Sakun täytyy hakata Marja-Terttu, jotta heidän välistään tiukkaa suhdetta saadaan höllennettyä; Marja-Tertun täytyy ampua Viliä kohden, jotta hän saa Vilin rakkauden torjuttua; Marja-Terttu kytää Sakua meren jäältä käsin, tuntitolkulla, herkeämättä; Lopulta Marja-Tertun on muututtava hylkeeksi “ku psykoosi on edenny muodonmuutoksen asteelle” (Klemola, Kokkola: IIN, 10K). Marja-Terttuun kietoutuu *Kokkolassa* käytetty liioittelu. Hän on äärimmäisyyksien ihminen. Bergson toteaa, että kielen ominaispiirteet ilmaisevatkin juuri luonteen ominaispiirteitä (Bergson 2000, 92).

McGhee toteaa, että työyhteisöissä korkeamman statuksen omaavat henkilöt vitsailevat enemmän. Heillä on ikään kuin oikeus pilkata alemman tason työntekijöitä, kun taas alemman tason työntekijöillä ei ole oikeutta pilkata korkeamman statuksen omaavia henkilöitä. (McGhee 1979, 202.) *Kokkolassa* voidaan nähdä juuri tällaisen vitsailun kohteena tai vitsailijana olemisen avulla statuseroja. Marja-Terttu omaa selkeästi Viliin nähden ylästatuksen. Hän voi vitsailla Vilin

kustannuksella, mutta Vilillä ei selkeästi ole joko kykyä tai asemaa vastata tähän vitsailuun. Marja-Tertun ja Vilin välistä suhdetta voidaan kuvailla myös klassisen dominoiva nainen ja heikko mies – asetelman avulla.

McGhee sanoo myös, että nautimme vitseistä enemmän, jos suhtaudumme positiivisesti vitsin kertojaan ja negatiivisesti vitsin kohteeseen (McGhee 1979, 204). Tällainen naurun paikka on ehdottomasti Vilin ja Marja-Tertun välinen riita, jossa Vili riehuu Nicessa (lausuttuna naisbaarissa) ja Marja-Terttu pilkkaa Viliä. Riehuminen aiheuttaa negatiivisia tunteita Viliä kohtaan.

McGheen mukaan itseä pilkkaavat vitsit saattavat tuntua miehistä uhkaavilta, koska miehet kytkevät ne naisia enemmän valtaan ja erehtymättömyyteen. Miesten mielestä ei välttämättä ole hauskaa, että muita miehiä pilkataan etenkin naisten toimesta. (McGhee 1979, 206.) Tässä valossa nähtynä voidaan todeta, että oma käsitykseni huumorista ja siitä, mikä on hauskaa on sidottu myös sukupuoleeni. Voin sanoa, että on hauskaa ja koomista nauraa Vilille, mutta en voi olla varma kokisiko miespuolinen lukija samoin. Tärkeää on kuitenkin nähdä komiikan potentiaali tekstistä.

Marja-Tertun ja Sakun henkilöhahmot linkittyvät vahvasti yhteen. Käänteisyyden komiikkaa luo Marja-Tertun liiallinen rakkaus omaan veljeensä. Perinteisissä sisaruussuhteissahan toista ei rakasteta samoin kuin esimerkiksi aviopuolisoa. Toisaalta tämä tunne saattaa olla jopa molemminpuolinen riippuen siitä, kuinka kirjaimellisesti Katariinan ja Marja-Tertun repliikkejä tulkitsee.

KATARIINA: (*nousee istumaan*) Olisit nussinu siskoos ennenku sillä alko vaihdevuodet.

[--]

MARJA-TERTTU: Tähän on tultu. Jollen minä olis nii hyvä sulle ja kaikin puolin ihana ihminen niin sinä olisit voinu jo nuorena poikana ottaa minkä tahansa tytön iliman että ne aina vertautuu minuun epäedullisesti. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Käänteisyys on huomattava osa *Kokkolan* tarjoamaa maailmankuvaa ja samalla keskeinen komiikan keino. Bergsonin mukaan käänteinen maailma naurattaa: ”Kuvitelkaa tiettyjä henkilöitä tietyssä tilanteessa: kohtauksesta tulee koominen, kun tilanne ja roolit käännetään toisin päin.” (Bergson 2000, 69). Bergsonin mukaan lukijan ei ole pakko nähdä näitä molempia kohtauksia, kunhan esitetty kohta herättää mielikuvan toisesta. Nauramme ”syytetyille, joka saarnaa tuomarille, ja lapselle joka läksyttää vanhempiaan.” (mt. 69.) *Kokkolassa* käänteisyyttä on

esimerkiksi stereotypisessa miehen ja naisen välisessä suhteessa. Purdie nostaa esiin koomisen asetelman, jossa nainen dominoi tossun alla olevaa miestä (Purdie 1993, 83). Tämä sopii kuvaamaan Vilin ja Marja-Tertun sekä Sakun ja Katariinan välistä suhdetta. Vili kaipaa rakkautta ja jotakin syvempää suhteeltaan Marja-Terttuun, vaikka perinteisesti nainen on se, joka haluaa seurustelulta enemmän.

Katariinan vallankahva taas liittyy lapsenhankintaan. Saku haluaa epätoivoisesti lasta, mutta Katariina ei omista syistään halua antaa sitä hänelle. Hän voi päättää, miten Sakun tulisi toimia, jotta lapsihaaveella olisi pienikin mahdollisuus toteutua. Jossain määrin on hyvin ymmärrettävää, miksei Katariina halua luopua tästä valtakortistaan. Hänhän on pyörätuolissa ja on näin ollen jossain määrin riippuvainen Sakusta. Tällainen valtapeli kertoo mielestäni myös taustalla piilevästä luottamuksen puutteesta. Katariina ei tulkintani mukaan uskalla heittäytyä Sakun armoille, mikä on toki Sakun väkivaltaisuudenkin kautta ajateltuna ymmärrettävää. Samalla Katariinan henkilöahmo luo itsessään käänteisyyden komiikkaa. Pyörätuoleja kuten muitakin apuvälineitä käyttäviin ihmiseen suhtaudutaan yleisesti (ainakin ensi alkuun) varoen tai toisin sanoin mahdollisimman korrektisti. Siksi onkin yllättävää, odotuksien vastaista, törmätä Katariinan kaltaiseen henkilöahmoon, joka on suorastaan ilkeä ja paha suustaan. Häneen ei ole mahdollista suhtautua korrektisti. Tämä on virkistävää siinä mielessä, että korrektiuteen sisältyy mielestäni oletus erilaisuudesta. Miksei pyörätuoliin sidottu henkilö voisi olla yhtä ikävä persoona tai toisaalta mahtava kuin kuka tahansa? *Kokkolassa* Katariinan hahmo on koominen ja hänelle tulisi voida nauraa.

KATARIINA: Olisin kai määhän nyt kotia jäänyt jos mulla semmonen olis. Mutta ei ku haluaa hän kaiken ite remontoija ku on nii etevä omasta mielestään ja saatana pihiki vielä nii eihä meilloo tähän mennessä valamiina ko lasten huone saatana, jossa tämä yökaudet sahaa, kiillottaa ja tapetteja valitsee. Jumalauta! Jos kaksoset tulee nii määhän perkele paljain käsin kuristan sen toisen. Sen verran tarpeekseni moon tästä sisarrakkaudesta saanu mitä moon nyt kymmenen vuotta katellu.

SAKU: (*maasta*) Kuhan nyt ensin päästäis ees hedelmätyshoitoihin asti. (*tauko*) Missä Marija-Terttu on? (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Hyvä esimerkki korrektiudesta ja huomioonottamisesta on Vilin suhtautuminen Katariinan näytelmän loppukohtauksessa. Vili toimii tavalla, jota voidaan pitää suhteellisen normaalina. Hän yrittää huomioida myös Katariinan, kun Minna ehdottaa ilmeisesti pidempää reittiä. Jälleen Vili tyrmätään aivan tyystin ja samalla osoitetaan, että Katariina pystyy aivan hyvin huolehtimaan itse itsestään.

MINNA: Mentäskö Koiviston tien kautta?

VILI: Onko vammassella pissahätä? Täytyy ottaa huomioon.

KATARIINA: Vittuako se sulle kuuluu. (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Katariinaan tiivistyy mielestäni myös Fryen ajatus koomisesta henkilöahmosta, josta huumori kimpoaa pois päin. Tällainen on esimerkiksi hahmo, joka toimii juhlissa lähinnä ilonpilaajana lukiten vaikkapa juomat ja ruuat piiloon muiden ulottumattomiin. (Corrigan 1981, 93.)

Katariinahan selkeästi on tässä asemassa, kun hän saapuu Nice-baariin *Kuollut vauvanukke Amalia* -kohtauksessa kieltämään Sakua lähtemästä Marja-Tertun ostamalle matkalle Grönlantiin. Katariina on yksinkertaisesti ilonpilaaja.

Katariinan valtapelin sijaan Minna näyttäytyy omassa parisuhteessaan avuttomana lapsena, joka ottaa tyytyväisenä vastaan kaiken huolenpidon. Piano huolehtiikin Minnasta kuin lapsestaan. Näin ollen heidän välinen suhteensa muistuttaa käänteisyydessään jopa äiti-tytär –suhdetta.

Piano sammuttaa imurin, vie eväät Minnan laukkuun, nostaa Minnan alas yläpediltä. Minna menee istumaan kuskin paikalle. Piano petaa Minnan sängyn. Menee sitten Minnan luokse.

PIANO: Laitetaanko ranskalainen vai normaali?

MINNA: Emmää tiää.

PIANO: Minäpä värkkään normaalin.

Piano harjaa Minnan tukkaa.

MINNA: Ei mulloo pompulaa.

PIANO: Mulla on. (Klemola, Kokkola: IN, 7K)

Nämä epätavalliset henkilöahmojen väliset suhteet kuvaavat hyvin *Kokkolan* omalaatuista maailmaa. Bergson puhuukin käänteisyyden levittämästä komiikasta:

Kun jokin koominen kohtaaminen toistetaan tarpeeksi usein, se muodostuu omaksi ”kategoriakseen” tai siitä tulee malli. Se on tällöin itsessään hauska, riippumatta niistä syistä, jotka tekevät sen hauskaksi. Niimpä uudetkin kohtaukset, jotka eivät ole suoranaisesti hauskoja, voivat hauskuuttaa meitä, jos ne muistuttavat jollakin tapaa edellä mainittua mallikohtausta. (Bergson 2000, 70.)

Mielestäni näin käy *Kokkolassa*. Kunhan lukija pääsee sisälle näytelmän maailmaan ja henkilöihin, hän alkaa nähdä hauskuutta joka puolella. Samat teemat ja aiheet toistuvat, samat absurdit tavat suhtautua tilanteisiin toistuvat: *Kokkolassa* käänteisyys on hyvin syvällä näytelmätekstissä. Sitä

löytyy sekä repliikki-, ihmissuhde- että kohtaustasolta. Purdienkin mukaan hauskat kohdat levittävät makuaan tai sävyään koko tekstiin. Mitä enemmän vitsejä teksti sisältää, sitä hauskeempina näemme myös kerronnan muut kohdat. (Purdie 1993, 74.)

3.5 Piano sekä opetuslapset Lömmarkki ja Arijoutsu

Bergsonin mielestä on tärkeää erottaa toisistaan vitsikkyys ja koomisuus. Vitsikäs ihminen ei uppoudu sanoihinsa ja tekemisiinsä täysin vaan pistää peliin lähinnä älynsä. Tällainen henkilöahmo on yleensä kanssakäymisissä kaikkien kanssa. Hän esimerkiksi kääntää paradoksiksi yleisesti suositun mielipiteen. (Bergson 2000, 76-78.) Stott sanoo myös, että hölmön henkilöahmon avulla voidaan kommentoida yhteiskuntaa ja tehdä satiirisia hyökkäyksiä (Stott 2005, 47). Lömmarkin henkilöahmo omaa mielestäni tällaisia vitsikkään ja kommentoivan hahmon piirteitä. Hänen suhtautumisensa erilaisiin tilanteisiin poikkeaa suuresti totutusta esimerkiksi se, ettei hän pukeudu, vaikka hänelle useasti mainitaan asiasta. *Reijo haudassa* -kohtauksessa, jossa tunnelma on aika hätäinen, Lömmarkki on edelleen päissään ja ihastelee muista poiketen tilanteen hienoutta. Tällaista toimintaa voidaan mielestäni myös välinpitämättömytenä. Heilman sanoo välinpitämättömyyden olevan harvoin yksin hauska piirre henkilöahmossa, mutta kun se saa parikseen jonkin toisen luonteenpiirteen tilanne muuttuu (Heilman 1978, 22). Lömmarkissa välinpitämättömyys yhdistyy jonkinlaiseen hyväntahtoisuuteen.

LÖMMARKKI: Vittu ko on aika hieno tilanne.

[--]

LÖMMARKKI: Mun mielestä tää on hieno tilanne. (Klemola, Kokkola: IN, 4K)

Lömmarkin henkilöahmoon liittyy olennaisesti myös toisto. Vitsikkyys ja toisto kietoutuvat yhteen esimerkiksi, kun Lömmarkki toteaa seuraavaa Minnan jätettyä Pianon sanelukoneen välityksellä juuri ennen näytelmän väliaikaa.

LÖMMARKKI: Tää on aika hieno tilanne. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Lömmarkki on henkilöahmona vahvasti sidoksissa Pianoon ja Arijoutsiin. He kaikki ovat mielestäni jäljitelmiä samasta tyypistä. Stott toteaa, että Menader, Plautus ja Terentius hyödynsivät aikoinaan samantyyppisiä henkilöahmoja, joista yksi oli moraaliton tai epäkäytännöllinen nuori mies (Stott 2005, 42). Erityisesti Lömmarkki ja Arijoutsu sopivat mielestäni tällaisen

epäkäytännöllisen nuoren miehen stereotypiaan. Miehet ovat suhteellisen avuttomia ja Pianon onkin potkittava heitä eteenpäin.

PIANO: No niin. Jätkät perkele! (*alkaa taas imuroimaan*)

ARIJOUTSI: (*nostaa päänsä lattialta*) Huomenta.

PIANO: Töihin töihin töissä olis pitäny olla jo. (Klemola, Kokkola: IN, 7K)

Bergson sanoo, että komedioissa päähenkilöiden ympärillä on samankaltaisia piirteillä varustettuja henkilöitä. Komedikirjailija siis näyttää meille erilaisia esimerkkejä samasta tyyppistä, henkilöahmosta. Tällaiselle koomiselle ryhmälle taas on tyyppillistä omituinen ajattelutapa, johon voi liittyä myös järjenvastaisuutta. (Bergson 2000, 116-117, 128.) Kolmikön työskentelyä Henkilöhuolinta Piano Larsson –yrityksessä voidaan pitää järjenvastaisena ja omituisena. Miehet eivät käytännössä tienaa “työstään” mitään. Heidän tehtävänsä on auttaa, huolita, muita ihmisiä. Arijoutsu on kolmikön huomaamattomin jäsen, jonka tehtävä onkin toimia Lömmarkin ja Pianon persoonien välisessä tilassa. Hän ei ole selkeästi samanlainen vapaaherra kuin Lömmarkki, mutta ei hän omaa myöskään johtajan piirteitä. Arijoutsilla on omat heikkoutensa, kuten jo esiin nostettu huono ajotaito. Henkilöahmona hänen tehtävänsä on ennen kaikkea olla tekemässä kahdesta kolme. Jos ajattelen omia kokemuksiani, niin kaksin keskustelujen ja toiminnan luonne on hyvin erilainen kuin kolmisin. Kolme henkilöahmoa muodostaa ryhmän, porukan, jolla on omat tapansa ja tietty ryhmän sisäinen henkilökemiansa. Ilman Arijoutsia ryhmä ei toteutuisi. Muuta yhtä painavaa syytä en löydä Arijoutsin henkilöahmon mukana ololle. Mikään hänen panoksensa, toimintansa tai tunnetilansa (jotka eivät oikeastaan vaihtelee näytelmän aikana) ei ole kokonaisuuden kannalta niin merkittävää, että henkilöahmo olisi välttämätön.

Lömmarkkikin on ensisijaisesti Pianon apumies ja osa ryhmää. Lömmarkin henkilöahmosta on kuitenkin tehty karrikoidumpi ja hänen avullaan rakennetaan muutamia koomisia tilanteita. Lömmarkin työskentelyä voi esimerkiksi kutsua lähinnä lörvimiseksi. Hän on suurimman osan näytelmää alasti ja päissään. Työmotivaatiokaan ei ole kovin hyvä.

LÖMMARKKI: Aivan perseestä koko keikka.

ARIJOUTSI: Mullon rahat loppu. Ja mun äitiltä. Sun opintotuki tulee kahen viikon päästä. Onko sulla parempia ideoita. (Klemola, Kokkola: IIN, 2K)

Lömmarkki siis saa opintotukea, mutta mistään erityisestä opiskelusta ei hänen kohdallaan voi puhua. Lömmarkki on mielestäni tyyppinä laiskuri tai kuten Stott sen ilmaisee: koominen

henkilöhahmo, joka ei ole ankkuroitu perinteiseen yhteiskuntaamme ja sen mukanaan tuomaan vastuuseen (Stott 2005, 41). Purdien mielestä me nautimme sellaisten koomisten “sankareiden” seuraamisesta, jotka tekevät jotakin sellaista kiellettyä, jota mekin haluaisimme tehdä (Purdie 1993, 69). Lömmarkin hahmo omassa vastuuttomuudessaan näyttäytyy siis meille hauskana. Piano taas on kolmikon johtaja, jota nimenomaan ei ole ankkuroitu perinteisen yhteiskunnan arvomaailmaan, mutta Lömmarkista poiketen Piano on tavallaan tuon arvomaailman yläpuolella -yhtä kaikki sen normien ulkopuolella. Pianolle tärkeintä on yksilön sijaan yhteisö, joka ajatuksena ei istu nykypäivän kilpailuyhteiskunnan arvoihin. Hän ei aja omaa etuaan tai puolusta sitä, minkä voi todeta siitä tavasta, jolla Piano suhtautuu Minnan parisuhteen lopettamispäätökseen.

PIANO: Ei minua voi tästä hommasta erottaa. Rakastua saa. Kehen tahansa. Rakastaa saa. Ketä tahansa. (*ottaa hörpyn Finlandia-vodkaa*) Ei voi jättää. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Hän näkee heikkoudessa hyvyyttä, kuten voidaan todeta Pianon suhtautumisesta Reijon alkoholismiin. Piano on avulias altruisti, joka on saanut värvättyä joukkoihinsa kaksi opetuslasta Lömmarkin ja Arijoutsin.

4. KOMIIKAN KEINOT

Tässä luvussa puran *Kokkolassa* käytettyjä komiikan keinoja pienempiin osa-alueisiin. Päälähteenäni olen hyödyntänyt Henri Bergsonin teosta *Nauru, tutkimus komiikan merkityksestä*.

4.1 Toisto, lumipalloilmiö ja komedian kehä

Frye sanoo liioitellun ja toisaalta myös paikallaan junnaavan toiston kuuluvan komediaan. Nauru on Fryen mukaan osittain yksinkertaisen toistuvan kuvion avulla aikaansaatava refleksi. Toistoa on käytetty esimerkiksi jatkuvissa koomisissa radio-ohjelmissa ja sarjakuvissa. (Corrigan 1981, 88.) Toistoa hyödynnetäänkin *Kokkolassa* monin eri tavoin. Aloitan analysoimalla, millä tavoin maaginen kolme –näyttäytyy *Kokkolassa*.

Maaginen kolme tarkoittaa Stuart Voytillan ja Scott Petrin mukaan kolmesti toistuvien tilanteiden, toiminnan, reaktioiden, tai repliikkien sarjaa. Ensimmäinen ja toinen toistokerta ovat samanlaisia, mutta kolmas kerta palkitsee, kääntää tilanteen tai yllättää. Ensimmäinen kerta, kun esimerkiksi tietty repliikki mainitaan ei herätä lukijassa vielä erityistä reaktiota, mutta toinen toistumiskerta luo

odotuksen sille, että repliikki tulee toistumaan vielä uudestaankin. Lukija siis odottaa, että sama toistuisi vielä uudelleen, mutta hänet yllätetäänkin jollakin lisämausteella: kolmas toistokerta ei olekaan samanlainen. Yllätys luo komiikkaa. (Voytilla & Petri 2003, 27-28.) Maagiseen kolmeen perustuvaksi toistoksi voidaan lukea jo aiemmin esitelty nöyryyttämisen toistuminen. Lömmarkin kaksi ensimmäistä repliikkiä aiheesta ovat suhteellisen samanlaiset, kolmas kuitenkin yllättää kääntämällä sanotun päinvastaiseksi: Lömmarkki muuttuu kohteesta toimijaksi.

LÖMMARKKI: Vittu se nöyryytti mua.

[--]

LÖMMARKKI: Mua on nöyryytetty.

[--]

LÖMMARKKI: Mää nöyryytän teitä kaikkia keskeyttämällä koko ajan. (Klemola, Kokkola: IN, 1K)

Voytilla ja Petri ovat sitä mieltä, että liika toisto saattaa pilata komiikan. Silti tietynlaiset uudelleen ja uudelleen esille pulpahtavat toistuvat tilanteet tai repliikit voivat synnyttää naurua. Tällaiset toistumat eli niin kutsutut *juoksevat pilat* voivat liittyä jonkin henkilöhahmon käytökseen, hänessä olevaan vikaan tai ominaispiirteeseen. (Voytilla & Petri 2003, 30.) Lömmarkin "Tää on aika hieno tilanne" -tyyliset repliikit noudattavat juoksevan pilan kaavaa. Niitä esiintyy *Reijo haudassa* ja *Kuollut vauvanukke Amalia* -kohtauksissa aina mahdollisimman epäsovivalla hetkellä. Repliikin sisältö ei muutu, mutta silti se toistuessaan synnyttää naurua. Repliikkiä ympäröivä tilanne kuitenkin vaihtuu: ensin ne koskevat Reijon haudassa oloa, toisella kertaa taas sitä, että Minna on jättänyt Pianon sanelukoneen viestillä. Yllätystä ja näin komiikkaa toistoon ei tuokaan repliikin muutos vaan tauko toiston välillä (tässä tapauksessa välillä on kolme kohtausta), joka riittää tekemään juoksevasta pilasta tuoreen. Samantyyppinen raju sanotun ja tilanteen välinen ristiriita yhdistettynä juoksevaan pilaan löytyy myös Reijon repliikeistä. Reijon tytär Minna on osoittautumassa homoseksuaaliksi. Tämä ei kuitenkaan yksin ole niin kova järkytys Reijolle kuin mahdollinen Pianon hylkääminen. Pianohan on Reijolle äärimmäisen tärkeä henkilöahmo, vapahtaja. Repliikkeihin luo siis ristiriitaa Reijossa aistittavissa oleva epätoivo.

REIJO: Minna. Minulla ei oo mitään hätää. Minen ees usko koko juttua. Sallikse Auli puhu roskaa.

[--]

REIJO: Piano on loistokaveri. Ja sillä on nämä apulaiset. Hienoja miehiä kaikki. Minulla ei oo mitää hätää.

(Klemola, Kokkola: IIN, 2K)

Kolmas repliikin toistuma on *Reijo korjaa bussin* -kohtauksesta, jossa Reijo hoipertelee

näyttämölle verisenä ja humalaisena. Näky ja sanottu ovat vahvassa kontrastissa.

REIJO: Minna! (*tauko*) Minulla ei oo mitään hätää. (Klemola, Kokkola: IIN, 8K)

Mielestäni tämän tyyppinen toisto kuvaa myös henkilöhahmon ajatusmaailmaa ja persoonaa. Lömmarkista voidaan näiden toistuvien repliikkien perusteella päätellä hänen suhtautuvan tilanteisiin ulkopuolisen silmin. Hän on läsnä tilanteessa fyysisesti, mutta silti hän kykenee ihmettelemään tapahtumia kuin katsoisi niitä tv- vastaanottimen takaa. Reijon repliikit taas herättävät ajatuksen siitä, että hän pyrkii puheella paikkaamaan tilanteen todellisen laadun. Ikään kuin, jos hokisi itselleen riittävän kauan jotakin asiaa, se muuttuisi todeksi.

Bergson taas toteaa, että yksi klassisen komedian keinoista on *toisto*. ”Tietyn lausuman toistaminen ei itsessään ole hauskaa, paitsi joissain erikoistapauksissa. [--] Toistaminen naurattaa meitä vain sen vuoksi, että se symboloi tiettyä henkisten tekijöiden leikkiä, joka vuorostaan symboloi täysin aineellista leikkiä.” (Bergson 2000, 54-55.) Bergson puhuu siitä, kuinka monet mielihyvän hetkemme juontavat juurensa lapsuudesta ja silloisista leikeistämme (mt. 51-52). Mielestäni Bergsonin ajatus on oivaltava. Huomaan itsekin innostuvani juuri ala-asteaikaisista televisio-ohjelmista, lauluista ja elokuvista. Lapsuuteen liittyvien asioiden esille tuominen tuottaa minulle mielihyvää. Toisto taas kuuluu vahvasti kaikkiin leikkeihin. Bergson sanookin, että draamallinen komiikka syntyy toistolla, joka rakentuu konkreettisten leikkien sijaan tunteiden ja ideoiden tasolle. ”Koomiseen vuorosanojen toistoon liittyy yleensä kaksi tekijää: tukahdutettu tunne, joka ponnahtaa liikkeelle vieterin tavoin, ja tuon tunteen uudelleen tukahduttamisella huvitteleva ajatus.” (mt. 55.)

Kokkolassa Lentokenttä -kohtauksen komiikka perustuu pitkälti toistoon. Lömmarkki toistelee repliikeissään nöyryyttämiseen liittyviä ajatuksia ja tämän vastapainona Piano hokee Lömmarkille, että tämän tulisi pukeutua ja olla hiljaa.

LÖMMARKKI: Nöyryyttikö mun siskoni miehen isä meitä kaikkia viime kesänä häissä puhumalla mikrofoniin niin että sillä oli ilmiselvä tupee!

PIANO: Turpa kiinni ja vaatteet päälle.

LÖMMARKKI: Vittu se nöyryytti mua.

ARIJOUTSI: Lakkaa puhumasta täysin eri asiasta.

LÖMMARKKI: Mua on nöyryytetty.

ARIJOUTSI: Me ei nyt puhuta muitten nöyryyttämisestä vaan nimenomaan tästä ittensä nöyryyttämisestä.

LÖMMARRKI: Mää nöyryytän teitä kaikkia keskeyttämällä koko ajan.

[--]

PIANO: Vaatteet päälle ja turpa kiinni!

[--]

PIANO: Onko sillä vaatteet päällä? (Klemola, Kokkola: IN, 1K)

Lömmarkki siis toistelee omaa ajatustaan, jota Piano yrittää tukahduttaa käskemällä Lömmarkkia pukeutumaan. Arijoutsu ja Piano yrittävät omilla repliikeillään siis painaa koko ajan ylös ponnahtavaa Lömmarkkia alaspäin. Näin ollen tunnetila toistuu, mutta se sivuutetaan yhä uudelleen ja uudelleen.

Kokkolassa on mielestäni paljon hienovaraista toiston hyväksikäyttöä, jota ei viedä jankkaukseen asti. Esimerkiksi *Vilin rakkauden kaipuu* -kohtauksessa Vili tiedustelee rakastaako Marja-Terttu häntä, jonka Marja-Terttu sivuuttaa täysin. Huomionarvoinen on myös Marja-tertun sanavalinta: "Tähänkö tämä taas meni", joka viittaisi siihen, ettei tämä ole ensimmäinen keskustelu, jonka parivaljakko käy tästä aiheesta.

VILI: Rakastaksää mua?

MARJA-TERTTU: Tiesiksää että Nuuk, Gröönlannin pääkaupunki on samalla leveyspiirillä ku Kokkola?

VILI: Rakastatko sää mua?

MARJA-TERTTU: Mistä sää semmosta oot saanu päähäs?

VILI: Mistäkö perkele! Mistäkö perkele! Mitennii mistä! Mitä se sitte on että sää oot jatkuvasti mun luona yötä! Mitä! Mitä se sitte on! Häh! Vastaa mulle! (*tauko*) Vastaa mulle Marija-Terttu.

MARJA-TERTTU: Tähänkö tämä taas meni.

VILI: Vastaa. Ihimiselle. Ihiminen. (Klemola, Kokkola: IN, 2K)

Kohtauksessa tunteet nousevat huippuunsa nopeasti. Tämä kertoo mielestäni *Kokkolan* nopeatempoisuudesta, joka on Purdien mukaan tyypillistä komedialle (Purdie 1993, 82). Mielestäni nopeatempoisuus osaltaan vangitsee lukijan mielenkiinnon. Se ei jätä hengähdystilaa. Vireyden ylläpito helpottaa myös uuden komiikan synnyttämistä. Jonkinlaiset pohjat on naurulle jo luotu ja nopeatempoisuudella päästään siirtymään uuteen koomiseen tilanteeseen helpommin.

Hienovaraisena toistona voidaan mielestäni pitää myös *Reijo haudassa* -kohtauksen Seijan repliikkejä, joissa hän toivoo Reijon kuolemaa. Kuolema toistuu kohtauksen repliikeissä muutoinkin ja sen ympärille rakennetaan komiikkaa.

SEIJA: Mää tapan tuon äijän ko tet saatta sen tuolta ylös. (Klemola, Kokkola: IN, 4K)

Hauskan repliikistä tekee se, että Reijo täytyisi siis ensin nostaa haudasta ylös, jotta Seija voisi toimittaa hänet sinne omakätisesti uudestaan. Myöhemmin Seija jatkaa taas Reijon kuolemasta.

SEIJA: Et kuule usko ko olis mukava ko kuolisit.

Hiljaisuus.

PIANO: Älä ny hyvä ihminen ko Reijoa hauasta.

SEIJA: Nostakaa se sitte veikkostehenki ylös sieltä ko oletta kerran niin kyvykkäitä.

PIANO: Hauasta ei Seija ketää väkisin haeta. (*Arijoutsille*) Autappa vähäsen. (Klemola, Kokkola: IN, 4K)

Pianon repliikin komiikka syntyy hautametaforan hyödyntämisestä. Hauta symboloi kuolemaa. "Hauasta ei Seija ketää väkisin haeta." merkitsisi normaalisti, ettei kuolemasta tai manalan mailta ketään voi tuoda takaisin väkipakolla. Kuolemasta voi pelastua ainoastaan jonkinlaisen ihmeperantumisen turvin. *Kokkolassa* haudan metaforista merkitystä ei kuitenkaan tunnisteta. Reijo on konkreettisesti haudassa ja toisin kuin metafora antaisi ymmärtää, hänet on mahdollistaa nostaa ylös haudan pohjalta. Repliikki leikittelee siis metaforan ja konkretian sekoittamisella. Myös Freud nostaa metaforisilla ja kirjaimillisilla merkityksillä leikittelyn yhdeksi vitsien tekniikaksi (Freud 1976, 76).

Seijan kuolemaan liittyvät repliikit toistuvat vielä myöhemminkin.

SEIJA: Nykköse kuolee?

[--]

SEIJA: Mie sekuvain valehtelin sille, että mie viskasin sen pullon tuone hauthaan. Sitte se hyppäsi itte perässä.

Ja nysse kuolee.

[--]

REIJO: Piano. Jos minä kuolen...

SEIJA: (*bussista*) Saatana sie mihinkhään kuole. (Klemola, Kokkola: IN, 4K)

Hauskuus Seijan viimeiseen repliikkiin syntyy juuri pitkäkestoisen toiston myötä. Lukija on tottunut kuolemaan Seijalta Reijon kuolemaa toivovia tokaisuja. Viimeinen repliikki yllättää ja rikkoo lukijan odotukset aikaansaaden näin komiikkaa. McGhee nostaa esiin Nerhardtin tekemän tutkimuksen, jonka mukaan on sitä hauskeempaa mitä kauempana odotuksista eteen tuleva tilanne on. Pieni poikkeama aikaansaa vähemmän komiikkaa kuin suuri. Aihetta hän on tutkinut analysoimalla yllättäen painonnostotilannetta. Jos tietyn painoista säiliötä nostetaan toistuvasti,

aiheuttaa kevyemmän tai painavamman säiliön nostaminen usein naurua. (McGhee 1979, 14.) Näin ollen tällainen komiikka on sidoksissa toistoon tai ainakin siihen, että lukijalle rakennetaan jonkinlainen odotushorisontti tulevista tapahtumista. Nuo odotukset rikkomalla luodaan komiikkaa ja yllätyksiä.

Kokkolassa toistetaan samoja aiheita joko myöhemmin samassa kohtauksessa ja/tai jossain muussa kohtauksessa. Näin esimerkiksi *Kustut housut* ja sitten *Kuollut vauvanukke Amalia* -kohtauksissa.

MARJA-TERTTU: Joku on kussu mun housuihin.

[--]

MARJA-TERTTU: Hyvät kanssapelaajat huomio! Omiin housuihinsa kussut henkilö! (Klemola, Kokkola: IN, 5K)

Nämä kaksi ensimmäistä repliikkiä liittyvät Marja-Tertun humalaiseen vahinkoon. Yllättävyyttä ja näin komiikkaa tilanteeseen luo Marja-Tertun suhtautuminen noloon tilanteeseen. Hän ei peittele vahinkoa tai yritä siirtää huomiota muualle esimerkiksi pitämällä matalaa profiilia, vaan kuuluttaa vahingon kaikille. Tässä on havaittavissa juuri pyrkimys itsensä nöyryyttämiseen jonkinlaisen ”shown” avulla. Tällainen suhtautuminen liittyy ehdottomasti myös käänteisyyden komiikkaan, jota puran tässä luvussa myöhemmin tarkemmin. Lisäksi Marja-Terttu käyttää itsestään sanaa ”henkilö”. Mielestäni tälle voidaan löytää kaksi erilaista merkitystä, joko Marja-Terttu haluaa korostaa omaa arvokkuuttaan sanavalinnalla, antaahan henkilö arvokkaamman kuvan kuin akka, ämmä tai muu vastaava nimitys tai sitten näin on vältetty Marja-Tertun sukupuoleen liittyvät analyysit. Ensimmäinen vaihtoehto on mielestäni komiikan luomisen kannalta todennäköisempi. ”Henkilö” –sanan avulla ja kuulutuksenomaisella repliikillä saadaan aikaan kontrastia tilanteen todellisen luonteen ja sanotun välille. Voidaan puhua vitsin alleviivaamisesta. Marja-Tertun sukupuolen tulkitseminen ja siihen liittyvä problematiikka taas on huomattavasti syvällisemmän pohdinnan vaativa aihe, mihin en lähde tässä.

Kohtauksen lopussa vitsi käännetään kohdistumaan Viliin toistamalla aiempaa. Koomisuuden voidaan ajatella perustuvan myös maagiseen kolmeen, koska toistuma saa Viliin kohdistettuna uuden käänteen ja muodon. Lukijaa muistutetaan näistä vitseistä vielä myöhemmin, kun *Kuollut vauvanukke Amalia* -kohtauksessa Marja-Terttu lyö ”kustut housut” baaritiskiinkin. Toisto on tässä eleen tasolla.

VILI: Mitä? Eikö enää nauratakkaa. Onpa kumma juttu.

MARJA-TERTTU: (*lattialta*) Jos sää kuisit housuun nii se vois auttaa asiaa.

Minna tirskahtaa. (Klemola, Kokkola: IN, 5K)

Bergson vie toiston koskemaan myös laajempia kokonaisuuksia. Hänen mukaansa laajemmat olosuhteiden ja tilanteiden toistumat ovat koomisia, koska ne poikkeavat elämästäme. Hän kertoo esimerkin ystävästään, jonka tapasi pitkästä aikaa kadulla. Jos sama olisi toistunut monta kertaa saman päivän aikana, olisivat he lopulta nauraneet tuolle sattumukselle. Sama pätee Bergsonin mukaan myös näytelmään: mitä monimutkaisempi ja samalla luontevasti esitetty toistuva kohtaus on sitä hauskeampi se on mielestämme. (Bergson 2000, 66-67.) *Kokkolassa* tällainen laajempi toisto on mielestäni enemmän temaattista kuin tilanteisiin liittyvää. Laajempi toisto kietoutuu myös näytelmän kehämäisyyteen. Bergson toteaaakin, että komiikkaa voi rakentaa erilaisilla näytelmän läpi kulkevilla lumipalloilmiöillä. Esimerkiksi jokin henkilöahhoille tärkeä esine katoaa ja juuri, kun se on löytymässä, se katoaa uudelleen. ”Lasta naurattaa kuula, joka kaataa kaiken matkallaan eteenpäin. Mutta lasta naurattaa sitäkin enemmän, jos kuula palaa lähtöpisteeseen kierreltyään ja kaarreltuaan ensin siellä täällä.” (mt. 61-62.) Näin pääsemme komedian kehään, jossa lopuksi päädytään takaisin lähtötilanteeseen. *Kokkola* alkaa linja-autosta ja päättyy linja-autoon. Yhteisö kokoontuu yhteen ja aloittaa matkan kohti kylmempää. Temaattista kehämäisyyttä lukuun ottamatta näytelmä ei mielestäni muutoin ole kehämäinen. Sen sijaan lumipalloilmiötä hyödynnetään monessakin kohtauksessa. Jokin asia alkaa mennä vikaan ja se paisuu paisumistaan. Esimerkiksi *Kuollut vauvanukke Amalia* –kohtaus on kokonaisuutena hyvin lumipallomainen. Vastoinkäymiset kasautuvat ja tunteet kuumenevat. Tätä kehitystä voi hyvin havainnoida muutaman Sakun repliikin avulla.

SAKU: No koita nyt perkele päättää ees että harijottelenko mää terveen vammasen lapsen hoitamista. Mitä! Täytyyhän tätä jotenki pystyä rajaamaa. Jotain kompurajalakasta on aivan eri pukia ku normaalijalakasta. Jotaki kohtuutta nyt tähän touhuun Katariina. Jotaki kohtuutta perkele.

[--]

SAKU: (*vaunuihin*) Kuti kuti kuti kuti... (*tuplanopeudella*) kutikutikutikuti... (*triplanopeudella*) kudikudikudikudikudikudikudi.

[--]

SAKU: (*surusta sekaisin*) Kuollu pieni Amalia. Tuokaa nyt perkele joku se Amalia mulle tänne! Jostain! Perkele! Mistä lie minne minoon sen paiskannu! Jotaki mulle nyt tähän käteen! Joku symbli mitä minä voin puristaa.

[--]

SAKU: (*hakkaa lujempaa*) Perkeleen saatanan perkeleen Marija-Terttu saatana riittääkö (*hakkaa vieläkin*)

lujempaa) riittääkö riittääkö riittääkö! (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Samoin *Vilin häätö ja kuollut hylje* –kohtauksessa Marja-Terttu tuskastuu Vilin rakkauteen kohtauksen edetessä niin paljon, että lopulta Marja-Terttu ampuu aseella Vilin suuntaan. Kohtauksen alun ja keskivaiheen välinen ero on suuri.

VILI: Marija-Terttu. Minulla on ikävä sinua. (*tauko*) Marija-Terttu.

Hiljaisuus.

MARJA-TERTTU: Olisko mitenkään Vili mahdollista että minä saisin ees nukkua rauhassa?

[--]

Marja-Terttu heittää Vilin kengät kauaksi jäälle. Vili juoksee kenkien perään.

VILI: Toinen! Mihin toinen meni! (*hyppii yhdellä jalalla*) Jumalauta! Auttakaa nyt! Toinen kenkä! Täällä! Löyty! (*tauko*) Marija-Terttu! Mitäs sitte ku kevät tulee kesäaurinko paistaa jäät sulaa mitäs sää sitte aijot. Et sää Marija-Terttu kuitenkin täällä ympärivuojen voi asua! Mitä sää sitte teet häh! Mitä sää sitte teet! Tässön kymmenen metriä vettä alla!

Marja-Terttu ottaa Pianolta aseensa ja ampuu vähän Viliin päin. Vili säntää pakoon. (Klemola, Kokkola: IIN, 5K)

Lumipalloilmiössä naurattaa Bergsonin mukaan elämän epähuomio. ”Komiikka ilmentää siis yksilöllistä tai kollektiivista epätäydellisyyttä, joka vaatii välitöntä oikaisua. Nauru on juuri tuo oikaisu. Nauru on sosiaalinen ele, joka alleviivaa hajamielisyyttä ihmisissä ja tapahtumissa ja havahduttaa meidät hereille” (Bergson 2000, 64.) Lukija nauraa, koska haluaa herättää Marja-Tertun huomaamaan Vilin tunteet, koska henkilöhahmot toimivat hän mielestään hajamielisesti. He ovat ikään kuin unohtaneet, miten rakkaudentunnustuksiin tulisi suhtautua. Kenties myös toistoon liittyvä komiikka on osittain tällaista hajamielisyyden alleviivaamista.

4.2 Vitsikäs ja koominen repliikki- ja kohtaustasolla

Bergson toteaa, että esimerkiksi ”Minua koskee rintaanne” on vitsi. Jos tähän sanontaan paneudutaan, sitä lavennetaan ja paisutetaan, siirrytään koomisuuteen ja kokonaiseen komedian kohtaukseen. Jos siis äskeisen vitsin pohjalta tehdään kohtaus, kokeilee lääkäri isän pulssia ja toteaa: ”Tyttärenne on totisesti sairas!”. Näin on siirrytty vitsikkäästä koomiseen. Isän ja tyttären välinen tunneyhteys on aineellistettu lukijan silmien eteen. (Bergson 2000, 78-79.) Mielestäni *Kokkolan* komiikka rakentuu juuri ideoiden ja ajatusten aineellistamiseen: *Kokkolan Reijo haudassa* –kohtauksessa Reijo on kirjaimellisesti haudassa alkoholin vuoksi. Havainnollisessa mielessähän alkoholin vuoksi hautaan joutuminen merkitsee kuolemaa, mutta *Kokkolassa* Reijo on

hypännyt hautaan olettaen, että sen pohjalta löytyy Seijan sinne heittävä viinapullo; *Satelliittipuhelin* –kohtauksessa Marja-Terttu on hankkinut jälle satelliittilautasen, jotta satelliittipuhelin toimisi. Näytelmässä on siis konkretisoitu ajatus siitä, että satelliittipuhelin tarvitsee toimiakseen satelliittia ja näin tehty vitsikkästä ajatuksesta koominen; *Lähtö lentokentältä* –kohtauksessa Berttaa, eli ventovierasta, kyyditään kovalla tohinalla kotiin, ja matka osoittautuukin noin sadan metrin mittaiseksi. Tässäkin tilanteen voi kuvitella myös kerrotuksi vitsiksi. Bergson tiivistää näihin tilanteisiin sopivan komiikan teorian seuraavasti:

Koominen vaikutelma syntyy, kun kuvainnollisesti käytetty ilmaus tieteen tahtoen tulkitaan kirjaimellisesti. Tai: Heti kun kiinnitämme huomiomme metaforan kirjaimelliseen sisältöön, sen ilmaisema ajatus muuttuu koomiseksi. (Bergson 2000, 83.)

Samanhenkisenä komiikkana voidaan mielestäni pitää myös *Kustut kousut* –kohtauksen loppua, jossa Maura lainaa Pianolle rahaa.

MAURA: Palijoko sää tarvit?

PIANO: Kyllä mä kymppitonnin tarvisin. Uutta rahaa.

MAURA: (*hakee kassasta*) Saat kaks ja puoli.

PIANO: Kyllä se silläki maanantaihin menee. (*saa rahat Muralta*) Nyt juuaa viinaa.

MAURA: Ei pysty.

PIANO: Eiku mä tarjoon. (*heiluttelee Muralta saatua rahakassaa*) (Klemola, Kokkola: IN, 5K)

Rahan lainaamisesta tulee järjetöntä ja näin koomista, kun Piano haluaisi käyttää lainattua rahaa, eli Mauran rahoja, tarjotakseen Muralle alkoholia. Samalla rahojen lainaamisessa on kuitenkin olemassa jonkinlaista logiikkaa. Ilman rahaa ei voi tarjota kenellekään yhtään mitään. McGheen mukaan monien lasten sekä aikuisten vitsien vastaukset ovat ja samalla eivät ole järkeenkäypiä. Hauskuus syntyy siitä, että "järkevä" vastaus pitää paikkansa ainoastaan vitsin maailmassa eikä ympäröivässä todellisuudessamme, ja että vitsin kuulija ymmärtää tämän yhteyden. (McGhee 1979, 154.) Koska *Kokkola* on näytelmä, voimme ajatella sen tapahtumien, vitsien ja järjettömyyksien kuuluvan nimenomaan näytelmän luomaan maailmaan. Monilla ehkäpä siis todellisuudessa epäloogisilla asioilla ja tilanteilla tuntuu *Kokkolassa* olevan järkeä. Komiikkaa tällaisiin tilanteisiin luo osittain juuri sen oivaltaminen, ettei näytelmän loogisuus pädekään välttämättä näytelmän ulkopuolella. Esimerkiksi tällaisesta logiikasta olen poiminut Pianon selvityksen Henkilöhuolinta Piano Larsson -yrityksen liikeideasta.

PIANO: Kylläpä on junnut syntynyt valamiiseen maailmaa. Emmää tajua mite huonosti te tämän liikeidean oikee ootte mahtaneetkaa sisäistä. Oleellista ja täysin liikeidean mukasta on että saadaan se tunnetila päälle että tehään töitä vaikkei töitä olisikaan. Kaikki työ mitä kukaa ei oo varannu on mejjän hommia. (Klemola, Kokkola: IN, 7K)

Hyvä esimerkki tästä on myös Katariinan ja Sakun välinen riita, jossa Katariina vaatii Sakua jäämään pois Grönlannin matkalta, koska heidän tulisi harjoitella elämään vauvanuken kanssa, jotta joskus selviäisivät oikeasta vauva-arjesta. Tilanne on todellisuudessa aivan naurettava, mutta näytelmässä täyttä totta.

KATARIINA: No yhtä hyvin me sitte voidaan unohtaa koko tämä harjottelujakso. Totuushan on kuitenkin se, että jos laps on, niin sitä ei noin vaan yhtäkkiä saa olemattomaks. Lapsen kans elämä on täynnä just tällaisia valintatilanteita että siinä mielessä tämä on oikeen hyvä valintatilanne. Mitä sää nyt Saku teet? Sun siskos on ostanu sulle ja itelleen kuuskymmentävuotislahjaks mielettömän kalliin Grönlannin matkan. Mutta sulla on kolmen kuukauden ikänen laps, ja vammaisen vaimo. Täähän mua tässä just kiinnostaa. Että voinko mää tosissani sun kanssa lapsen hankkia. Erittäin hyvä tilanne. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Järjettömyydessään koomista on myös Lömmarkin, Minnan ja Arijoutsin yritys kuljettaa kettuja bussilla. Bussin hajotessa eläinten ruokinta tuottaa päänvaivaa.

LÖMMARKKI: Ei ollu kelevannu ketuille kaarnakaa.

MINNA: Oliko käpyjä menny yhtään?

LÖMMARKKI: Ei. Lumi oli kelevannu. (*tauko*) Tai sitte se oli vaa sulanu sinne. (*tauko*) Miks sää jätit sen Pianon. (Klemola, Kokkola: IIN, 8K)

Bergsonin mukaan nauramme epähuomiolle ja näin esimerkiksi kielelliselle kankeudelle. Tunnistamme epähuomion, kun lause sisältää virheen tai järjenvastaisuuden. ”Koominen ilmaus syntyy, kun vakiintuneeseen lausemuottiin sijoitetaan järjenvastainen ajatus.” (Bergson 2000, 79-81.) *Kokkolassa* tällaisena voidaan pitää esimerkiksi *Henkilöhuollinnan liikeidea* –kohtauksen Pianon repliikkiä:

MARJA-TERTTU: (*kättelee*) Marja-Terttu Zeppelin. (*tauko*) Riittääkö viiskymppiä?

PIANO: Siinon satanen liikaa. (Klemola, Kokkola: IN, 7K)

Samaa komiikkaa on myös Marja-Tertun repliikissä *Kustut housut* –kohtauksessa. Tähän repliikkiin voidaan linkittää myös Freudin ajatus vitsin tiivistämisestä sanojen asettelun tai

muokkauksen avulla (Freud 1976, 76). Marja-Tertun lauseeseenhan tiivistyy ajatus siitä, että joku muu olisi tullut ja onnistunut ulostamaan Marja-Tertun housuihin. Tämä kaikki saavutetaan niinkin yksinkertaisesti kuin valitsemalla lauseen tekijäksi ”joku” Marja-Tertun itsensä sijaan.

MARJA-TERTTU: Joku on kussu mun housuihin. (Klemola, Kokkola: IN, 5K)

Katariinan, siis pyörätuoliin sidotun naisen, repliikissä *Hylkeen matka* –kohtauksessa hyödynnetään myös tällaista komiikkaa. Tässä vitsistä tehdään koominen myös toiminnan tasolla. Purdie sanoo järjenvastaisen toiminnan kuvaavan kaikkea koomista käyttäytymistä. Hänen mukaansa se ei kuitenkaan ole hauskaa vaan häiritsevää, jos henkilöhahmot vaikuttavat oikeasti hulluilta. (Purdie 1993, 83.) Komediasa kuitenkin juuri etäisyys henkilöhahmoihin estää lukijaa pitämästä esimerkiksi järjettömästi toimivaa Katariinaa hulluna. Järjetön käytös ikään kuin sopii tilanteeseen, joka on kaikin puolin aika käsittämätön Marja-Tertun hyljemuodonmuutoksenkin ansiosta.

KATARIINA: Nyt minä lähen jumalauta tästä tilanteesta kävelemään.

Katariina nostaa itsensä seisomaan käsivoimilla. Pysyy pystyssä. Ottaa askeleen. Kaatuu sitten maahan. Jää siihen makaamaan. (Klemola, Kokkola: IIN, 10K)

Nostan esiin vielä yhden esimerkin Mauralta, koska hänen henkilöhahmonsa on synkkyytensä ja itsetuhoisuutensa vuoksi mielestäni vähiten koomisin. Tässä Mauran järjenvastainen repliikki *Etsintäpartio ja rakkauden vaikeus* –kohtauksesta:

MAURA: (*nousee istumaan*) Vittu mä en voi usko tää Minna moon tajuton ja sää jäät jotain vittu sönkkäämää. (Klemola, Kokkola: IIN, 2K)

Puhtaasta epähuomiolle nauramisesta voidaan puhua esimerkiksi tällaisen toiminnan yhteydessä. Piano ei siis epähuomiossa tajua olevansa alasti, vaan käyttäytyy kuin olisi pukeissa.

Odottelevat. Musiikin tahdissa. Marja-Terttu laulaa välillä mukana. Piano kopltaa tupakkaa alastomasta kehostaan. Turhaan. Musiikki soi. (Klemola, Kokkola: IIN, 7K)

4.3 Koomisen kielen sävyt

Bergson nostaa esiin sävyjen komiikan. Hänen mukaansa, jos ajatukset siirretään toiseen tyyliin ja sävyyn aikaansaadaan komiikkaa. ”Koominen vaikutelma syntyy, kun tietyn ajatuksen

luonnollinen ilmaisu siirretään toiseen sävyyn.” (Bergson 2000, 88.) Hän sanoo parodian syntyvän esimerkiksi, kun arkinen siirretään juhlaan sävyyn tai päinvastoin (Bergson 2000, 89-90). *Kokkolassa* parodiaa hyödynnetään mielestäni esimerkiksi *Lentokenttä* –kohtauksessa. Arijoutsin repliikissä yhdistetään ala-arvoinen törkeys johonkin perinteisesti arvokkaaseen ja kunnialliseen. Arijoutsin kulkua on ohjailtu. Näin ”paskalla oleminen” ja uskonto kiedotaan yhteen. Purdie toteaa, että kielet sävyt leikittelevät sosiaalisilla hierarkioilla. Hänen mukaansa esimerkiksi virtsalla täytetyn pullon hyödyntäminen puolustusvälineenä miekkatappelussa on juuri tällaista korkea-arvoisen ja matalan yhdistämistä. (Purdie 1993, 80.) *Kokkolan* ja Purdien esimerkit kietoutuvat hyvin saman tematiikan ympärille:

ARIJOUTSI: Äsken tuossa paskalla ollessani jotenki tajusin että sei ei voi olla sattumaa, että mää tässä paskalla istun ja mietin että miten mää oon tässä paskalla. Että jotenki tätä munki kulukua on ohjailtu. Mutta pyyhkimisvaiheessa mää olin jo järkeistäny tämän tajuamisen. (Klemola, Kokkola: IN, 1K)

Saman henkistä parodiaa on kohtauksen muissakin repliikeissä. Tässä se näkyy esimerkiksi Arijoutsin sanavalinnassa: ”ristilläroikkumisshou”. Henkilöhahmojen keskustelu on sävyiltään uskontoa parodioivaa.

ARIJOUTSI: Tuli myös mieleen tämmönen että oisko kuule Jeesuksessa potentiaalinen tyyppi joka ois onnistunu nöyryyttämään itteensä. (*tauko*) Kato jotenki tämä mihinkä kaikki huipentu, tämä ristilläroikkumisshou, niin eikö se nimenomaan pyrkiny tietoisesti itteensä siinä nöyryyttämään eikä muita. Näin moon ymmärtäny.

LÖMMARKKI: (*Sammaltava ääni kuuluu alapetiltä. Naamaa emme kuitenkaan näe*) Nöyryyttikö mun siskoni miehen isä meitä kaikkia viime kesänä häissä puhumalla mikrofoniin niin että sillä oli ilmiselvä tupee! (Klemola, Kokkola: IN, 1K)

Parodian ohella Bergson puhuu myös liioittelusta. Hänen mukaansa se on vähättelyn lisäksi pelkästään yhden komiikan lajin yksi muoto. Voidaan siirtyä joko räikeästi tai hienovaraisesti esimerkiksi paremmasta huonompaan. Tämä ilmenee esimerkiksi silloin, kun kuvaillaan ala-arvoinen ammatti kunnialliseen sävyyn. (Bergson 2000, 90-91.) *Kokkolasta* löytyy hyvinkin selkeitä esimerkkejä, joissa hyödynnetään tätä keinoa. Marja-Terttu ylistää itseään ja omaa ammattitaitoaan huimia tippejä keräävänä ”portsarina”. Jonkin ammatin arvottaminen hyväksi tai ala-arvoiseksi on kyseenalaista. Silti ammatteja luokitellaan palkkauksen, työaikojen ja esimerkiksi niihin vaadittavan koulutuksen perusteella. Portieerin ammattiin liittyy monia ikäviä puolia kuten humalaiset asiakkaat ja riidanhaastajat, lisäksi työajat ajoittuvat ilta- ja yöaikaan. Nämä seikat ovat

tuttuja kaikille suomalaisille. Mielestäni näistä syistä voidaan sanoa, ettei ”portsarin” työstä heti miellä voitavan tienata niin paljon kuin Marja-Terttu kuvailee. Yllättävänä voidaan pitää myös Marja-Tertun asennetta omaan työhönsä, joka on kenties poikkeuksellisen innokas ja tyytyväinen. Näin *Vilin rakkauden kaipuu* –kohtauksessa:

MARJA-TERTTU: (*stereovehkeiden luota*) Kuuntele! (*osoittaa musiikkia*) Oonko mää näitten leveyspiirien paras portsari! Mitä häh!

MARJA-TERTTU: Ykstoistatuhatta euroo tippiä puolesa vuolessa! Oonko mää nero vai mitä häh! Ulukomaan päivärahat kolomelle ihmiselle kolomeks kuukaudeks! Tipeistä! Mitä! Ja lennot ja hotellit ja vaatteet ja perkele lautat ja mitä vielä! Miten tämän mahollista! Miten mää voin olla näin kykenevä ihminen! Ei tämmöstä oo olemassakaa! Tilannetaju! Siitä on kysymys! Soo mitä muuta ku valtavaa tilannetaju lahajakuutta jota joko on tai ei oo! Missä missä missä viipyy mun mitalli! Sitä pitäis olla jo sata miestä lyömässä mun ottaan pystyy perkele tuohon! (Klemola, Kokkola: IN, 2K)

Liioittelun ja parodian ohella Bergson nostaa merkittäväksi koomisen kielen sävyksi täsmällisyyden. Hän toteaa, että huumori kärjistyy, kun mennään havainnoiden, välinpitämättömästi yhä lähemmäs ja lähemmäs tutkittavaa kohdetta. Bergsonin mukaan “useat kirjoittajat, muiden muassa Jean Paul, ovat panneet merkille, että huumori suosii konkreettisia ilmaisuja, teknisiä yksityiskohtia, täsmällisiä tosiasioita.” (Bergson 2000, 91-92.) *Kokkolan* kieli on mielestäni hyvin usein juuri tällaista. Näytelmän kieli on täynnä yksityiskohtia ja tosiasioita. Tosiasioita, jotka tiedämme ja joihin monet meistä yhtyvät, mutta joita emme sano ääneen. Esimerkiksi Pianon repliikki *Henkilöhuolinnan liikeidea* –kohtauksessa on mielestäni tällainen ääneen lausuttu tosiasia.

PIANO: En kai mää ny perkele firmaa olis perustanu jos mua raha kiinnostais. Määhän olisin silloin voinu mennä jonnekkii töihin. Tässön kysymys niin palijo laajemmista kuvioista etten suoraan sanottuna oikee itekkään ymmärrä. (Klemola, Kokkola: IN, 7K)

Teknisiä yksityiskohtia ja niihin liittyviä ymmärtämisen vaikeuksia puidaan esimerkiksi *Henkilöhuolinnan liikeidea* ja *Satelliittipuhelin* –kohtauksissa. Näissä kohdissa vahvistetaan myös stereotypiaa naisesta, joka ei ymmärrä ostamistaan teknisistä laitteista mitään.

PIANO: Ookko ottanu huomioon että tuo ei kovin pohojosessa toimi.

MARJA-TERTTU: Toimii toimii. Tämän satelliittipuhelin.

PIANO: Satelliitit kiertää päiväntasaajaa eikä napa-alueita. Napapiirillä loppuu viimistään kuuluvuus.

MARJA-TERTTU: Saatana. Tarvaisella kusetettii. Myivät tämän satelliittipuhelimena.

PIANO: Satelliittipuhelin se onki. Mutta ei se siellä toimi.

MARJA-TERTTU: Mutta tämä on saatana äärimmäisiin olosuhteisiin suunniteltu.

PIANO: Se on Himalajalla parhaimmillaan. Mutta napa-alueilla ei toimi.

MARJA-TERTTU: Tämä täytyy selevittää. Kiitos vaikka vituttaa. Tarpeellinen tieto. Joo. Mää lähen huomenna Gröönlantii. (Klemola, Kokkola: IN, 7K)

Komiikan kieli suosii siis konkreettisia ilmaisuja. Koen, että *Kokkolassa* puhutaankin paljon niin sanottua suoraa puhetta: asiat sanotaan juuri niin kuin ne ovat kiertelemättä ja kaartelematta. Sanottua ei pyritä pehmittämään kiertoilmauksilla vaan pysytään hyvin konkreettisella tasolla.

PIANO: Ooksää ottanu jotai?

MAURA: Diapamia.

PIANO: Montako? (*tauko, osoittaa Lömmarkkia*) Maura teholle.

MAURA: Emmoo nii monta ottanu.

PIANO: (*Lömmarkille*) Ei tarvikkaa.

MAURA: Son jossain. Nussimassa jossain. Jotain. Varmaa.

PIANO: Ooksää mustasukkainen?

MAURA: Joo.

PIANO: Ei kannata. (Klemola, Kokkola: IIN, 2K)

Koomisen kielen sävyjen kohdalla on pakko nostaa esiin myös *Kokkolassa* puhuttu murre ja kieltä värittävä runsas kirosojen käyttö. Murteen avulla ei mielestäni pyritä rakentamaan komiikkaa. Siihen ei erityisesti kiinnitetä näytelmän maailmassa huomiota, vaan murre on osa normaalia elämää. Toki jotakin lukijaa voi alkuun huvittaa repliikkien murteisuus, mutta mielestäni kyseessä on enemmänkin jonkin yksittäisen henkilön mieltymys kuin selkeästi todettavissa oleva komiikan keino. Sen verran murre kuitenkin komiikkaan vaikuttaa, että se lisää kielen värikkyyttä ja elävyyttä. Samalla se istuu *Kokkolan* yhteisön suuhun. Kyseessä ei olisi sama ryhmä henkilöahmoja ilman heille ominaistaan tapaa puhua. Kirjakielisyyden tuntuisi yksinkertaisesti oudolta.

Kiroilu on myöskin osa yhteisön puhetta, yhteisön alakieltä. Sitä ei paheksuta eikä erityisemmin huomioida, joten sille ei voi asettaa merkittävää roolia. Toki kiroilu voi olla luotaantyöntävää lukijalle, joka kokee sen häiritsevänä. Tämä voi siis osaltaan syödä näytelmän komiikkaa. Toisaalta näytelmä ei komiikassaan pyrikään miellyttämään kaikkia esimerkiksi uskonnon mukaan ottaminen jo näytelmän ensimmäisessä kohtauksessa voi jo heti saada jonkun lukijan närkästymään. Hahmojen naurettavuus vähentää kuitenkin osittain tätä närkästystä. Kiroilu on näytelmässä läsnä

etenkin silloin, kun jonkin menee erityisen huonosti tai henkilöhahmo on jonkinlaisen tunnekuohon vallassa. Tällaiset tilanteet ovat yleisestikin suomessa tyypillisiä voimasanojen käyttöpaikkoja. Kiro sanat lähinnä korostavat ja tehostavat sanottua, ehkäpä ne näin joissain kohdissa saattavat myös tehostaa koomista vaikutelmaa. Kiroilu on näytelmän maailmassa kuitenkin niin yleistä, että se menettää suuren osan tehostaan. Varsinaista komiikkaa ei kiroilun avulla mielestäni pyritä synnyttämään. Tämä vaatisi sen, että kiro sanat yllättäisivät lukijan. Esimerkiksi niin, ettei näytelmässä kiroiltaisi juuri lainkaan, kunnes henkilöhahmo, jolle kiroilu kaikkein vähiten sopisi, päästäisi voimasanan suustaan jonain sopimattomana hetkenä. *Kokkolassa* kiroilua on liikaa, jotta sillä voisi olla tällaista koomista tehoa tai yllättävyyttä.

4.4 Yllätyksiä ja jännitystä

Jännityksen edellytyksenä on Voytillan ja Petrin mukaan se, että lukija tietää enemmän kuin henkilöhahmot. Hän osaa odottaa, että jotakin tulee tapahtumaan. Jännityksen luontiin riittää jonkin esineen tai henkilöhahmon ilmestyminen mukaan tarinaan. Esimerkiksi, jos komedian henkilöhahmo lainaa kallista Ferraria, voi lukija alkaa jännityksellä odottamaan, milloin autolle tapahtuu jotakin. Toimiva keino jännityksen luontiin on myös henkilöhahmon yritys hämätä muita henkilöhahmoja esimerkiksi ristiin pukeutumisen avulla. Lukijan tulee jännittääkseen kuitenkin tietää, mikä henkilöhahmoa uhkaa, jos vahinko sattuu tai hämäys paljastuu. (Voytilla & Petri 2003, 20-21.) Yllätys on *Kokkolassa* läsnä yhdistettynä moneen muuhunkin komiikan keinoon. Se on siis ehdottomasti yksi näytelmässä käytettävissä komiikan keinoista. Ensimmäinen esimerkkini on esineen varaan rakennettava yllätys, jossa lukija osaa odottaa, että nukelle tapahtuu jotakin kamalaa; Marja-Terttu kenties rikkoo nukan. Tällä olisi tietenkin ikäviä seurauksia, koska nukke symboloi oikeaa lasta.

Marja-Terttu laittaa nukan pöydälle ja hakee märät housunsa vessasta. Lyö housut baaritiskille. Ottaa oluen. Tarttuu taas nukkeen. Roikottaa sitä toisesta kädestä kuin nukkea.

[--]

MARJA-TERTTU: (*rupeaa heijaamaan nukkea huolettomasti ylös ja alas*) Iso lintu merikotka korkealla lentää, vaikka sä olet toisen oma rakastan sua sentään. (Klemola, Kokkola: IN, 8K)

Marja-Tertun sijaan nukan hajottaakin Saku, joka paiskaa sen seinään. Lukijan odotukset lunastetaan, mutta yllättävällä tavalla. Sakuhan on kuitenkin yrittänyt toimia nukan kanssa kuin hoitaisi oikeaa vauvaa, kun taas Marja-Terttu on suhtautunut nukkeen penseästi kohtausten alusta

asti estäähän vauvanukke mahdollisesti Grönlannin matkan toteutumisen.

Voytilla ja Petri toteavat, että yllätys on jotakin lukijalle täysin odottamatonta. Taitavassa komediassa jännitystä ja yllätystä voidaan hyödyntää luomaan harhaan johtavia odotuksia. Odotukset käännetään kuitenkin päälaelleen ja luodaan näin komiikkaa. He ottavat esimerkiksi Buster Keatonin *One week* (1920) -lyhytelokuvan, jossa nuoren parin koti on täytynyt siirtää rautatiekiskojen yli, mutta talo onkin jäänyt jumiin. Pari huomaa, että juna on tulossa ja yleisöä tietenkin jännittää tuhoutuuko talo. Juna menee kuitenkin yllättäen ohi, mutta kuinka ollakaan toisesta suunnasta tulee myös juna, joka jyrää talon läpi. Yleisö osaa siis odottaa talon tuhoutumista ja jännittää sitä, mutta tapa, jolla talo tuhoutuu yllättää ja aikaansaa naurua. Voytilla ja Petri tiivistävät jännitykseen ja yllätykseen perustuvan komiikan keinon kahteen kohtaan:

1. What does the audience anticipate will happen? This is the element of suspense or inevitability (set-up).
2. What actually happens? This is the surprise, the unexpected or incongruous (punch line). (Voytilla & Petri 2003, 21-24.)

Kuten aiemmin Voytilla ja Petri totesivat, ristiin pukeutuminen voisi olla yksi tapa aikaansaada yllätykseen perustuvaa komiikkaa. Jos ajattelee *Kokkolaa* ensimmäisen lukukerran valossa, voi Marja-Tertun sukupuoli olla hämmentävä elementti lukijan mielestä. Lukijahan ei periaatteessa voi olla täysin varma, onko kyseessä ristiin pukeutuminen, joka paljastuisi näytelmän jossakin vaiheessa. Tällaisen paljastuksen mahdollinen seuraus on kuitenkin hämärän peitossa, koska tällaiseen komiikkaan ei näytelmässä pyritä. Vasta *Kustut housut* -kohtauksessa lukija alkaa ymmärtää, ettei näytelmässä ole kyseessä ristiin pukeutuminen, vaan että Marja-Tertun henkilöahmo on vain tarkoitettu miehen esittämäksi, jotta hänestä tulisi maskuliinisempi.

MAURA: Missä hevonvitussa se yks on? (*tauco*) Äiti täällon kortit jaettu!

Muut paitsi Vili katselevat odottavina vessan suuntaan. Marja-Terttua ei kuulu.

MAURA: (*karjuu täysiä*) Marja-Terttu! (*ei vastausta, karjuu taas*) Äitiiii!!!! (*tauco*) Pitääkö mun vittu lähtee sitä nyt hakemaa! (Klemola, Kokkola: IN, 5K)

Mielestäni Mauran ja Marja-Tertun selkeästi artikuloitu äiti-tytär -suhde karsii radikaalisti mahdollisia Marja-Tertun sukupuoleen liittyviä epäilyjä. Tavanomaisesta ristiin pukeutumisesta ei *Kokkolassa* siis ole kysymys. Tietenkin on mahdollista, että lukija kokee huvittavana sen tosiasian, että Marja-Tertun henkilöahmo on miehen esittämä. Tällaista komiikkaa on kuitenkin vaikeaa hahmottaa pelkän näytelmätekstin valossa.

Voytillan ja Petrin mukaan fyysiset vitsit ovat helpompia toteuttaa kuin sanalliset, koska lukijan ei tarvitse tietää paljoa etukäteen voidakseen arvostaa tällaista huumoria. Sanallisissa vitseissä oleellista taas on johdattaa lukija uskomaan tiettyyn tapaan ajatella ja yllättää hänet sitten jollakin toisella merkitystasolla. (Voytilla & Petri 2003, 24-27.) Tällaisin sanallisia vitsejä olenkin jo avannut 4.2 Vitsikäs ja koominen repliikki- ja kohtaustasolla -alaluvussa. Esimerkiksi sanallisesta vitsistä sopisi vaikkapa *Reijo haudassa* -kohtauksen kuolemametafora, fyysisestä taas *Anna Saku merkki* -kohtauksen Pianon tupakan "koplaaminen" alastomasta vartalostaan.

Haluan lopuksi nostaa esiin *Kokkolan* mittavimman yllätykseen ja jännitykseen perustuvan koomisen tilanteen, jonka valmistelu alkaa jo aiemmassa kohtauksessa. *Lentokenttä* -kohtauksessa Piano sähköistyy lentokoneen laskeutuessa. Lömmarkin aiemmin pienesti sivuutettu alastomuus nousee viimeistään tässä vaiheessa lukijan tietoisuuteen. Lömmarkki täytyy saada pukeisiin ja bussi kuntoon, koska Pianon mummo on saapumassa.

PIANO: [--] Mitä vittu... ei... imuroitu ikkunat pesty vessaan paperit vaihettu pöytäliina... pöytäliina. Jostaki perkele mistä helevetistä kuka on vieny pöytäliinat matto oven eteen Prittinen!... Lömmarkki perkele! ([--] *Lömmarkki vain nuokkuu alasti*) Ja kun mää jostain syystä oon teille palakkaa maksanu ja jotain vaatinu niin se syy on tämä. Pankaa nyt saatana joku messukka tuon miehen päälle! (Klemola, Kokkola: IN, 1K)

Tässä koomisuutta rakennetaan myös Piano -hahmon sisäisellä ristiriitaisuudella. Ronski mies onkin yhtäkkiä paniikissa ja siivoamassa bussia mummon saapumista varten. Samalla lukijalle rakennetaan kutkuttavan absurdia tilannetta. Piano odottaa mummoa bussin edessä seisten punainen matto rullattuna, kun taas bussin sisällä odottaa alaston ja juopunut Lömmarkki. Pianon, ja samalla myöskin lukijan, odotukset petetään tovin kestäneen odottelun ja jännittämisen jälkeen puhelimen välityksellä. Mummo ei tulekaan. Pettymyksestä rakennetaan koominen, kun Pianon hahmo muuttuu entistä lapsenomaisemmaksi.

PIANO: (*puhelimeen*) Terve mummu täällä ollaan Kruunupyyn lentokentällä. (*tauko*) Jaha... Sää et ikinä tuu!
ARIJOUTSI: (*menee sisälle bussiin*) Ei kai tämä nyt saatana näin voi mennä että me tyhjällä bussilla jou´utaan täältä lähtiä.
LÖMMARKKI: Kakssataa metriä. Tyhyjää bussia.
PIANO: (*puhelimeen*) Nuin sää sanoit viimeksi. (*tauko*) Rakastan rakastan! (*tauko*) Hei hei mummu.
(Klemola, Kokkola: IN, 1K)

Lähtö lentokentältä –kohtauksen komiikka rakentuu *Lentokenttä* –kohtauksessa luotujen pohjien varaan. Mummo ei tullutkaan, joten nyt miehet etsivät ja löytävätkin jonkun muun, Bertta Sjögren-Heikkilän, jonka voivat kyyditä kotiin. Bertan hahmo esiintyy vain tässä kohtauksessa. Mielestäni hän on luotu ainoastaan, jotta lukijalle aiemmin kasvatetut odotukset voisi lunastaa. Lukija on kokenut pettymyksen ja ehtinyt jo hivenen unohtaakin, että toivoi ensimmäisessä kohtauksessa mummon yllättävän bussista alastoman Lömmarkin. Nyt odotukset lunastetaan yllätyksen avulla, kun mummon sijasta Bertta säikähtää alastonta Lömmarkkia. Stott sanoo, että komedioissa on usein henkilöahmoja, jotka ovat alisteisia juonelle. Tällainen hahmo on usein yksiulotteinen ja stereotyyppinen. (Stott 2005, 41.) Bertan hahmo on nimenomaan tällainen juonelle alisteinen henkilöahmo, jonka tehtävä on synnyttää komiikkaa.

BERTTA: (kääntyy mennäkseen bussiin, näkee Lömmarkin ilman housuja) Aaaaaaaa!

PIANO: Lömmarkki! Vaatteet päälle. Rouva on hyvä ja asuu missä asuu me viiään kyllä perille asti. Prittinen puikkoihin. (Klemola, Kokkola: IN, 3K)

5. KOHTI GRÖNLANTIA, KOHTI KYLMEMPÄÄ

5.1 Kokkolan vastaanotto teatterikritiikeissä

Halusin sisällyttää tutkimukseeni yhden alaluvun, joka purkaisi esityksen herättämiä mielikuvia ja tunteita. Tähän löytyi kanava esityksen lehdissä ilmestyneistä teatterikritiikeistä, joissa on myös osin kommentoitu esille nostamiani komiikan keinoja kriitikon tätä itse välttämättä tiedostamatta. Olen poiminut kritiikeistä huomioita, jotka tukevat tai kyseenalaistavat omia havaintojani. Kritiikeistä yleisesti puskee lävitse Heikki Kinnusen suoritus Marja-Tertun roolissa ja muutamat kriitikot ovatkin pohtineet aihetta myös komiikan kannalta. Myös näytelmän absurdius, alastomuus ja alkoholi mietityttivät. Kahteentoista teatterikritiikkiin mahtuu toki myös negatiivisia näkökulmia.

Maarit Saarelainen nostaa Aamulehden kritiikissään esiin *Kokkolan* maailmankuvan, jota hän pitää groteskina siinä mielessä, että välittäminen näyttäytyy aggressioiden kautta. Hän myös toteaa yhteisön elävän riippuvaisina toisistaan: "läheisyyden kaipuu on käsin kosketeltava, mutta keinoja ei ole" (Saarelainen 12.12.2004). Minnan hahmon hän sanoo olleen kiinnostavin, koska Minna seuraa muiden toimintaa ulkopuolisena ja vähäpuheisena. Marja-Tertun kohdalla Saarelainen pysähtyy pohtimaan, onko sillä että naista esittää mies tavoiteltu hauskuutta? Saarelainen näkee asian niin, ettei kyseessä ole hauskuus, sillä rooli on traaginen. Marja-Terttu on kova muija, joka

juo kuin jätkät ja kusee housuunsa. "Rooli etäännytetään naiseudesta, vahvuus tuntuu itsestään selvältä, eikä hakkaaminenkaan tunnu niin pahalta (?)." (Saarelainen 12.12.2004.)

Lauri Meri nostaa Helsingin Sanomien kritiikissään myöskin esiin Heikki Kinnusen roolituksen Marja-Tertuksi: "Kinnunen on aivan ilmiömäinen hylkeeksi muuttavana naisena, joka itsensä häpäisemällä haluaa saada toiset tuntemaan häpeää. Mies naisen roolissa ei tässä tapauksessa naurata pätkäkään, vaikka suoritus on muuten hauska. Kinnunen on näyttämöllä yksinkertaisesti Marja-Terttu Zeppelinin, ja samalla tasavahva pari Raimo Grönbergin esittämän Saku Zeppelinin kanssa." (Meri 20.12.2004.) Molemmat kriitikot purkavat näin komiikan kannalta tärkeää valintaa, jossa Marja-Terttua esittääkin mies. Kumpikin toteaa, ettei Marja-Terttu ole hauska siksi, että mies pukeutuu naiseksi, vaan että tällä pyritään tasoittamaan Marja-Tertun ja Sakun, miehen ja naisen, välistä eroa väkivaltatilanteessa. Saarelainen pitääkin aggressiivisuutta *Kokkolan* tapana kertoa välittämisestä.

Meri jatkaa ja toteaa Klemolan myös rakentavan näytelmässä loisteliaita ensemble-kohtauksia, joiden hän sanoo olevan "kuin oopperassa konsanaan, vaikka tyyli menee kauas karvalakkioopperoiden tuolle puolen"(Meri 20.12.2004). Merin mukaan katsojat miltei putoilivat tuoleiltaan, kun Saku kärrää pyörätuolissa olevan vaimonsa ja lastenrattaat harjoitusnukkeineen näyttämölle ja tilanne kehkeytyy vielä eteenpäin. Lopuksi Meri toteaa näytelmän maailman olevan nurinkurinen: "Näytelmässä puhutaan paljon kuolemasta, mutta kaikilla on silti vahva elämänjano. Parhaiten pärjää se, joka pahiten kykenee häpäisemään itsensä. Kokkolalaisista kun vielä löytyy kykyä myötähäpeään." (mt.) Merin huomioima nurinkurisuus on havainto *Kokkolan* käänteisestä maailmankuvasta ja näin ollen myös tavasta synnyttää komiikkaa. Meri kehuu myös näytelmän ensemble- eli joukkokohtauksia, joiden merkitys komiikan kannalta onkin tutkimuksessani noussut esiin.

Näytelmän käänteisyyttä ja kohtausrakennetta pohtii myös Teemu Ojala kritiikissään Satakunnan Kansassa. Ojala pitää Kokkolaa kaihoisan humoristisena kertomuksena rakastavista ja tuntevista suomalaisista, joiden elämä tulee jatkumaan näytelmän kummallisista tapahtumista huolimatta. Ojalan mukaan "Klemola lisää arkiseen aherrukseen taidokkaasti absurdeja elementtejä, yhä enemmän ja enemmän, mitä pidemmälle päästään. Loppu huipentuu meren jäällä, pitkälti beckettmäisissä tunnelmissa, huumoria unohtamatta. Kolme tuntia istunut yleisö jaksaa yhä nauraa äkkiväärille käänteille, vaikka kuviot keikahtavatkerran liikaakin." (Ojala 12.12.2004.) Ojala ei tarkenna, mitä hän todella tarkoittaa näytelmän beckettmäisyydellä, mutta voisinkin olettaa hänen

ajattelevan *Huomenna hän tulee* -näytelmän odotusta, jossa lopulta mitään ei kuitenkaan tapahdu, eikä mikään muutu. Näinhän juuri *Kokkolassakin* lopulta käy -elämä jatkuu. Tämä taas itsessään on komedialle tyypillistä. Absurdit käänteet puolestaan synnyttävät komiikkaa. Ojalan kritiikin parasta antia tutkimukseni kannalta on kuitenkin hänen analyysinsä kohtausten rakenteesta: "Usein kohtaustissa rakennetaankin hartaan puheliaasti jokin outo tilanne, tehdään töitä sen uskottavuuden eteen ja lopuksi tylästi arvioidaan mitä oikein tuli tehtyä. Ääniraidan korni jäänratina toimii eräänlaisena kommenttina sekini." (Ojala 12.12.2004.) Ojalan huomiot näytelmän kohtausrakenteesta kuvaavat hyvin *Kokkolassa* käytettyä tapaa rikkoa lukijan/katsojan odotukset, jollakin yllättävällä ratkaisulla. "Asiaan uskomisen" merkitys taas on erittäin vahva esimerkiksi näytelmän loppukohtaustuksessa, kuten olenkin jo todennut.

Kekäläinen puolestaan huomioi Savon Sanomien kritiikissään näytelmän alastomuuden ja mieskuvan: "*Kokkolassa* ihmiset ovat raakoja ja paljaita, ajatukset sanotaan ulos kaunistelematta, ilman sosiaalisia filttäreitä. Turpaan vedetään sisarellisesti, jos se tuntuu oikealta. Paljaita he ovat välillä fyysisestikin, ja se jos mikä on kaunista. Raavaat äijät vetämässä huutokänniä ja poikapainimassa alasti bussissa, siinä suomalainen mies uljaimmillaan." (Kekäläinen 12.12.2004.) Äijyyden ja perinteisen miehyyden osoitusten rinnalla *Kokkolassa* nähdään miehet myös paljon lempeämmässä valossa. Outi Lahtinen toteaaakin Turun Sanomien kritiikissään: "Kokkolalaisten sukupuoliroolit ja seksuaali-identiteetit ovat raikkaasti moni-ilmeisiä ja epätyypillisiä, ihmisten suhteet suuntauksista riippumatta kuitenkin aina kriisissä osapuolille kohtuuttomia kärsimyksiä aiheuttaen. Kokkolalaisdaamit tuppaavat Klemolan maisemassa kuitenkin säännönmukaisesti olemaan kovia ja armottomia, miehistä taas löytyy hoivaa ja huolenpitoa." (Lahtinen 12.12.2004.) Lahtinen tuo esiin *Kokkolan* hahmojen epätyypillisyyden ja naisten ja miesten väliset suhteet, joita olen luonnehtinut muun muassa dominoiva nainen - heikko mies -jaottelun avulla. Saman tyyppisiä havaintoja tekee myös Anja Koskela Ilkan teatterikritiikissään, jossa hän näkee näytelmän miehet hippiaisinä naisten rinnalla. Koskelan mielestä miehet näyttäytyvät moraalisempina, mutta naiset vahvempina. (Koskela 14.12.2004.) Annukka Ruuskanen taas havainnoi Kalevan kritiikissään Lahtisen tavoin, että näyttelemisen monityylyisyyttä ja arvaamattomuutta sekä henkilöiden tyyppittelyä ei näytelmässä oltu toteutettu ilmeisimmällä tavalla (Ruuskanen 17.12.2004). Henkilöhahmot jäävätkin jossain määrin tyypeiksi ja osa kriitikoista onkin nähnyt tässä sketsimäisyyttä. Kuitenkin nämä tyytit eivät ole kovinkaan tyyppillisiä niinkuin Lahtinen ja Ruuskanenkin nostavat esiin ja kuten voidaan nähdä vertaamalla Kekäläisen (raavaat äijät) ja vaikkapa Koskelan (hippiaiset) mieskuvaa.

Koskela hahmottaa *Kokkolan* puolustuspuheena suomalaisuuden taustalla jyllääville geeneille. Hänen mukaansa "suomalainen karttaa lähentelyä, jurottaa omissa oloissaan ja haluaa pitää oman henkisen reviiirinsä." (Koskela 14.12.2004.) Koskela jääkin pohtimaan näytelmän teemaa: "Kokkolassa puhutaan häpeästä ja nöyryyttämisestä ja siinä Klemolan näytelmä onnistuu. Tunne meko me suomalaisina joukkohäpeää juuristamme ja alkuperäisestä identiteetistämme? Klemola on käsitellyt aihetta hellyydellä." (mt.) On kiinnostavaa pohtia nöyryyttämistä suomalaisuuden kannalta. Koskela tuntuu ajattelevan, että suomalaisen alkuperäisidentiteetti on eristäytynyt oman reviiirinsä vartija. Pyritäänkö tällaisesta asetelmasta *Kokkolassa* sitten eroon nöyryyttämällä itseään, järjestämällä jonkinlaisen shoun/esityksen/spektaakkelin, joka ei sitten kuitenkaan riitä hävittämään sitä perisuomalaista jurottavaa luonteenlaatua?

Katariina Fleming tuo hänkin Pohjalaisen kritiikissään näkyville näytelmän teemat. Hänen mukaansa *Kokkola* käsittelee henkilöiden välistä riippuvuutta, rakkautta, alkoholismia, lapsettomuutta ja nöyryyttämisen filosofiaa. Teemoja näytelmässä on siis runsaasti, silti ytimeen jää suomalaisen elämänmuodon kuvaus, jossa "näköalaton apaattinen apeus leimaa koko elämää. Eletään tätä päivää, huomista ei tiedä kukaan." (Fleming 18.12.2004.) Annukka Ruuskanen huomioi myös Kalevan arvostelussaan, ettei *Kokkolan* tapauksessa kyseessä "ole perinteinen juoninäytelmä vaan enemmän toiminnan ja tunnetilojen jatkumo, jossa tiiviin keskipohjalaisen yhteisön kohtaama naturalistinen absurdi arki saa välillä jopa surrealistisia ulottuvuuksia" (Ruuskanen 17.12.2004). Ruuskasen mukaan näytelmän suurin viehätys piilee siinä, ettei katsoja pysty ennakoimaan tulevia tapahtumia (mt.). Henkilöhahmojen muuttumattomuus ja tätä kautta tyypittely sekä näytelmän tapahtumien keskittyminen kaaren sijaan aina käsillä olevaan hetkeen onkin tärkeää komiikan kannalta. Selkeän juonen puuttuminen mahdollistaa myös katsojan tai lukijan yllättämisen. Tapahtumien ennakoiminen vaikeutuu, joten odotukset on helpompi kääntää pääläelleen. Fleminginkin luettelemista vaikeista teemoista voidaan näin pysyä etäämmällä ja ytimeen jää yhteisön elämä kaikessa kaaoksessaan.

Elsi Kalapudas pohtii Hämeenkyrön Sanomien kritiikissään myöskin näytelmän kaaosmaisuuutta. Hän tuo esiin kehämäisyyden toteamalla, että lopussa palataan näytelmän alkupisteeseen. Kalapudas huomioi myös ilmiön, josta olen puhunut komiikan leviämisenä sanomalla, että sketsimäinen esitystapa muuttaa kaiken jatkuvaksi vitsiksi. Koomisuus leviää näin koko näytelmään. Kalapudas ei itse kuitenkaan tunnu päättäneen omaan mielipidettään näytelmästä.

Mieleen jää kysymys, tahtooko näytelmä vain viihdyttää, vai onko sillä jotain sanottavaa. Ainakin se osoittaa,

että ihmissuhteet ovat ongelmallisia, mutta ilman muita ihmisiä ei voi elää. Kokkolassa elämä ei muutu miksikään, mutta tuleepahan kohellettua. Lopussa ollaan taas samassa pisteessä mistä lähdettiin. Kokkolassa tragedia näyttää komedialta, tai melkein farssilta. Musta huumori hukkuu yleisen kohelluksen joukkoon. Sketsimäinen esitystapa tekee kaiken jatkuvaksi vitsiksi - joka tosin tuntuu katsojia kovasti naurattavan. (Kalapudas 16.12.2004.)

Muuttumattomuus ja joukkokohtauksiin liittyvä vapaus koheltaa ei ollut kaikkien muidenkaan mielestä täysin positiivinen asia. Toisaalta Ilkka Kuosmanen ei mielestäni näe näitä asioita komiikan kannalta olennaisina kritisoidessaan *Kokkola* Etelä-Suomen Sanomissa. Kuosmanen tuo kritiikissään vahvasti esiin oman pettymyksenä näytelmään. Hänen odotuksiensa pohjana on toiminut *Kokkolan* mainoslause "arktinen tragedia", joten näytelmän osoittautuminen toilailuksi, jossa Kuosmanen mukaan "nauruja lypsetään munasillaan kekkuloivista, ylenpalttisesta ryyppäämisestä ja Heikki Kinnusesta, joka pukeutuu ensin naiseksi ja sitten hylkeeksi." on hänelle masentava havainto. (Kuosmanen 12.12.2004.) Samaan hengenvetoon Kuosmanen kuitenkin myöntää monella olleen katsomossa hauskaa ja että useampi nauroi suorastaan katketakseen. Itse hän kuitenkin koki *Kokkolan* maailman mysteerinä, joka ei auennut. Näytelmän perusongelmana Kuosmanen näkee sen, ettei näytelmässä mikään johda mihinkään. Näytelmän ihmiset ovat muuttumattomia. Kuosmanen mukaan herkullisissa alkuasetelmissä olisi aineksia draamaan, mutta toteaa Klemolan jostain syystä painottavan *Kokkolan* henkistä tylyyttä ja hahmojen sketsimäisiä piirteitä. Kuosmanen mukaan ylipitkiä kommelluskohtauksia on liikaa. Positiivisina suorituksina Kuosmanen huomioi muun muassa Vili Tiippanaisen (Vesa Veijalaisen) yrityksen pitäytyä ainoana selväjärkisenä, elämänvalintojensa kanssa hukassa olevan Minna Huhdan (Tuija Ernamon) ja hupaisan pyörätuolissa mäkättävän Katariinan (Ritva Jalosen). (mt.) Kuosmanen on siis nähnyt Katariinan henkilöihahmossa ilonpilaajan komiikan, mutta muutoin kritisoi komiikan kannalta tärkeitä rakennusaineita, näytelmän hauskimpia piirteitä. Syynä lienee se, että Kuosmanen odotushorisontissa oli tragedia. Toisaalta useat arvostelijat ovat tuoneet esiin *Kokkolan* pinnan alla piilevän traagisuuden. Esimerkiksi Koskela näkee *Kokkolan* esityksenä komediana perustuen yleisön hervottomaan nauruun, mutta jälkikäteen ajatus traagisuudesta nousee esiin. "Elämä on vain biologiana ja selviytymistä." (Koskela 14.12.2004.)

Outi Airolakin panee merkille traagisen ja koomisen vuoropuhelun. Airola kirjoittaa kritiikkinsä Keskipohjanmaassa kokkolalaisen näkökulmasta. Hänen mukaansa alaotsikko "arktinen tragedia" voisi yhtä hyvin olla "arktinen komedia", vaikkakin kunkin yksittäisen katsojan ratkaistavaksi jää, kuinka paljon ihmisen sinnikäs kamppailu kylmän keskellä naurattaa ja itkettää. Airola tunnistaa Henkilöhuolinta Piano Larssonin kolmikon toiminnassa pikkukaupungin piirteen, jossa kaveria

autetaan aina. Negatiivisena huomiona hän toteaa, ettei aina saanut puheesta selvää. Marja-Tertun hahmosta Airola nostaa esiin sen, että jo hänen pelinavauksensa, 11000 euroa tippeinä tienaavana, housuun pissaavana portsarina, sai katsojat ulvomaan naurusta. Lopuksi Airola sanoo nauraneensa paikanpäällä, mutta tunteneensa jälkikäteen valtavaa hellyyttä hahmoja kohtaan. Hän jäi toivomaan, että "Maura saisi rakastamansa naisen, että Marja-Terttu löytäisi jonkun, jonka kosketusta sietää, että Piano-Larssonin henkilöhuolinta saisi valtakunnallista tunnustusta." (Airola 12.12.2004.) Vaikkeivät nämä ajatukset toteutuisikaan Airolan mukaan lohduttavaa on, että hahmoilla on silti toisensa. (mt.)

Katri Kekäläinen toteaa kritiikissään *Kokkolan* olevan kosketta kuvaus kokonaisista ihmisistä, jotka tuovat rakkautensa ja ongelmansa esiin kipeästi, mutta samalla todella hausvasti. Kekäläinen nostaa Klemolan kirjoittaman kielen esiin. Hänen mukaansa kieli on helppo ottaa omaksi ja dialogissa kansankieli ja filosofinen pohdinta kulkevat käsikkäin. Kirosanat taas muuntuvat liian monen käyttökerran jälkeen kielen hengitykseksi. (Kekäläinen 12.12.2004.) Myös Ruuskanen nostaa saman asian esiin. Hänen mukaansa replikointi on ilotulitusta, jossa kirosanat ovat tehosteiden sijaan välimerkkejä (Ruuskanen 17.12.2004). Kirosanat eivät näin ollen toimi komiikan keinona, vaan ikään kuin hukkuvat muun puheen joukkoon.

Suvi Sinervo analysoi Etelä-Saimaan arvostelussaan, mikä *Kokkolassa* on hauskaa. "Kokkolassa ei naureta sille, että karismaattinen Heikki Kinnunen esittää naista, joka kusee kännipäissään sukkahousuihinsa. Tai sille, että ongelmia ratkotaan alasti. Kokkolassa nauretaan, sillä suomalainen ihminen on tunteinensa täydellisen yksin. Näytelmä on samalla niin absurdi ja tosi, että vain nauramalla voi selviytyä." (Sinervo 8.1.2005.) Sinervon mukaan "Oivaltava sanailu ja mielipuoliset käänteet maalaavat suomalaisen synkkyyden iloisin värein" (mt.). *Kokkolan* maailmaa kuvaa myös puhumattomuus. "Mitään ei sanota. Jos rakastetaan, nöyryytetään. Suomalaiselle kun rakkaus ja viha ovat sama asia" (mt.). Sinervo kokoaa näin omassa arvostelussaan tässä esille tuomiani kriitikoiden havainnot *Kokkolasta*. Muista poikkeavana huomiona hän panee merkille aiheen, josta olen puhunut tunteiden sivuuttamisena. Sinervon sanoin *Kokkolan* henkilöihahmot ovat tunteidensa kanssa yksin ja näin todella onkin.

5.2 Yhteenveto

Kokkolan tutkiminen ja analysoiminen on ollut hauska sukellus näytelmän pinnan alle, vaikka katiskoihinkin törmäsin. Toivoin alkuun teorikirjallisuuden viittovan minulle reitin, jonka mukaan

suunnistaa näytelmän alusta loppuun, mutta näin ei käynyt. Alkuun ainoastaan Bergson tuntui tarjoavan joitain konkreettisia elementtejä, joiden ilmenemistä lähdinkin analysoimaan *Kokkolasta*. Pitkin sukellusta löysin uusia suuntanuolia muiltakin teoreetikoilta ja viimein alkoi tutkimukseni kokonaisuudessaan hahmottua. Silti minun on myönnettävä, että teoreettisesti työni on jossain määrin hajanainen, vaikka useat lähteet tukevatkin toisiaan. Analyysini *Kokkolan* komiikasta ei myöskään ole täydellinen. Olen löytänyt merkittävän määrän tapoja ja keinoja synnyttää komiikkaa, mutta silti en edelleenkään voi varmaksi sanoa, mikä *Kokkolassa* saa kaikkia nuo palaset loksautamaan paikoilleen. Kenties *Kokkolan* komiikka onkin juuri näiden kaikkien osasten erottamaton summa.

Rakenteellisesti *Kokkolan* tärkein komiikan synnyttäjä on jatkuva joukkokohtaus. Se vaikuttaa taustalla moneen muuhun komiikan rakennusaineeseen. Joukkokohtaus mahdollistaa sen, että lukija voi suhtautua henkilöhahmoihin ja heidän tunnekuohuihinsa kevyemmin: hänen huomionsa jakautuu usean eri henkilöhahmon kesken, eikä hän näin ollen voi liiaksi uppoutua eläytymään jonkun yksittäisen henkilöhahmon elämään. *Kokkolan* juoni on myös pirstaleinen ja huomio jakautuu myös tätä kautta useaan eri tarinaan. Päähenkilönkin nimeäminen onkin haastavaa, jollei mahdotonta. Joukkokohtauksiin on myös mahdollista sisällyttää sellaisia henkilöhahmoja ja sellaista toimintaa, joka ei varsinaisesti vie tarinaa eteen päin. Se rakenteena sallii osan henkilöhahmoista esimerkiksi vain komentoida tapahtumaa. Joukkokohtaukset muodostuvat helposti myös monimutkaisiksi ja sitä kautta absurdeiksi, joka sekin tukee komiikan syntymistä.

Toinen rakenteellisesti huomioitava komiikan aikaansaaja on tunteiden sivuuttaminen. *Kokkolassa* henkilöhahmot suhtautuvat toistensa tunteisiin välinpitämättömästi. Koska näytelmän sisällä tunteet sivuutetaan olan kohautuksella, on lukijan vielä helpompi näytelmän ulkopuolella tehdä samoin. Lukija ei näin vaikutu liiaksi näytelmän maailmasta; hän säilyttää kykynsä nauraa henkilöhahmoille. Tämä toteutuu *Kokkolassa* joukkokohtauksen, juonen monimutkaisuuden, absurdiuden ja tunteiden sivuuttamisen yhdistämisellä.

Temaattisesti katsottuna *Kokkola* on vaikeaa pitää koomisena näytelmänä, koska se käsittelee muun muassa itsensä ja toisten nöyryyttämistä sekä rakastamisen ja parisuhteen vaikeutta. Kiinnostavaa onkin ollut selvittää, miten *Kokkola* onnistuu säilyttämään koomisuutensa vakaviksi liukuvista teemoista huolimatta. Itsensä ja toisten nöyryyttäminen teemana jääkin ensimmäisellä lukukerralla pimentoon, vaikka näytelmä alkaa ja loppuu sitä koskevilla pohdinnoilla. Replikeissä itsensä nöyryyttäminen esiintyy useassa eri kohtauksessa ja toisten nöyryyttäminen taas on

näytelmän parisuhteiden ytimessä. Nöyryyttäminen ilmenee näytelmässä niin, että naiset dominoivat ja nöyryyttivät miehiä. Tässä mielessä voisi ajatella *Kokkolan* nöyryyttävän huumorin vetoavan enemmän naisiin kuin miehiin. Samalla valinta, jossa on päädytty nöyryyttämään nimenomaan miehiä, osoittaa että naisten nöyryyttäminen on suomalaisessa yhteiskunnassa edelleen tabu. Naisten nöyryyttämiselle ei ole vielä lupa nauraa. Miesten nöyryyttäminen taas nähdään edelleen absurdina ja yllätävänä -koomisena. Lukijana ei ala sääliä Sakua, siksi että hän joutuu harjoittelemaan vauvan hoitoa nukken avulla, vaan lukija näkee tilanteen naurettavana. Toisin olisi, jos mies pakottaisi vaimonsa hoitamaan nukkea testatakseen tämän lastenhoitokykyä.

Itsensä nöyryyttämisen komiikka syntyy käänteisestä suhtautumisesta siihen. Piano, Arijoutsu ja Lömmarkki tekevät puheissaan itsensä nöyryyttämisestä jotakin tavoiteltavaa. Itsensä ja toisten nöyryyttämisen komiikkaa tukee myös joukkokohtaus, koska useamman henkilöhahmon seuraaminen samaan aikaan jakauttaa lukijan huomiota eikä hän ehdi upputua liiemmin juuri nöyryytetyn asemaan.

Rakkausteeman käsittely ei *Kokkolassa* kompastu kliseisiin ratkaisuihin, kuten väärinkäsityksiin perustuvaan komiikkaan. Rakkaus on näytelmässä läsnä, mutta sitä ei kohdella perinteisen lempeästi esimerkiksi Vilin rakkaus Marja-Terttuun on jatkuvien vesiesteiden läpi kahlaamista. Rakkauteen suhtaudutaankin näytelmässä absurdin torjuvasti, mikä tekee tilanteista koomisia ja yllättäviä. Se, että Marja-Terttu ampuu Viliä kohden haulikolla, koska hän haluaisi halailia, on absurdia käyttäytymistä. Tematiikan humorisoinnissa merkittäväksi välineeksi nousee myös asenteiden ja tilanteiden ristiriidat -käänteisyyden komiikka, kuten vaikkapa Vilin kuolematon rakkaus osoittaa.

Teemoihin synnytetään komiikkaa myös rakentamalla tilanteisiin jatkuvaa nostatusta ja sitten pudottamalla jonkinlaisen pommin, joka yllättää lukijan. Näytelmän loppukohtauksessa uskominen on keskiössä. Uskoa Marja-Tertun muodonmuutokseen hylkeeksi kasvatetaan pikkuhiljaa ja lopulta odotukset rikotaan maallisen katiskan avulla. Samanlaista kaartaa on myös Vilin rakkaudessa Marja-Terttuun, sekä Sakun ja Katariinan välisessä viha-rakkaus -suhteessa. Lukijan tuleekin jännittää ja odottaa, että jotakin tapahtuu. Hänelle myös muodostuu tilanteista jonkinlainen odotushorisontti. Tärkeää komiikan kannalta on toteuttaa tuo odotushorisontti jollakin lukijaa yllättävällä tavalla. Tämä on *Kokkolassa* yksi kantavia keinoja komiikan rakentumisessa. Jännitys ja yllätys yhdistyy myös toistoon, koska toisto osaltaan luo lukijalle tietynlaista odotushorisonttia, joka taasen voidaan rikkoa yllätyksen avulla.

Kokkolassa musiikkia käytetään diegeettisesti niin, että henkilöhahmot laittavat itse musiikin soimaan ja sammuttavat sen. Musiikki on siis osa kerrontaa ja välittää informaatiota henkilöhahmojen tunnetiloista. Pitkään soidessaan musiikki saa kuitenkin myös taustamusiikin ja tunnelman luojaan ominaisuuksia. Pääosin se kuitenkin korostaa, alleviivaa ja toimii puhutun kanssa yhteistyössä. Komiikan apuvälineenäkin musiikkivalintoja käytetään. *Reijo haudassa* -kohtauksessa Ethel Smithin hammondmusiikki toimii aluksi vitsinä ollen liian iloista haudastanousumusiikiksi. Jatkuttuaan jonkin aikaa se myös nakertaa ikävän tilanteen uskottavuutta hilpeydellään. Lukijan on näin helpompi seurata tilannetta ulkopuolisena. Kyseisen kohtauksen lopussa taas tehdään Reijon ja Pianon läheisestä hetkestä koominen, kun yhtäkkiä soimaan kajahtaa Stevie Wonderin I just called to say I love you. Ehdottoman koominen on myös *Anna Saku merkki* -kohtauksen musiikin avulla rakennettu lukijan odotusten nostatus ja niiden romahduttaminen. Kohtauksessahan Marja-Terttu ja Piano odottavat Sakun reagoivan Pink Floydin Wish You Were Here -kappaleeseen näyttämällä kaipauksen tunteensa. Saku kuitenkin tyrmää parivaljakon odotukset yllättävällä tavalla synnyttäen näin komiikkaa. Nostattajan ominaisuudessa musiikki toimii myös näytelmän loppukohtauksessa, jossa Arja Havakan Jää hiljaisuus -kappale tuntuu tiivistävän monet Marja-Terttun hyvästelemiseen liittyvät tunteet.

Henkilöhahmojen komiikkaa puolestaan luodaan muun muassa stereotypialeikkittelyn ja käänteisyyden avulla. Henkilöhahmot saattavat ensin vahvistaa jotakin stereotypiaa ja seuraavassa hetkessä murtautua siitä. Näin henkilöahmoista tulee ristiriitaisia, joka on yksi komiikan keino. Näitä ristiriitaisuuksia *Kokkolassa* esiintyy esimerkiksi mieskuvassa. Alkuun hyvinkin stereotypisesta miehestä voidaan toisessa kohtauksessa tehdä avuton ja naisellinen. Naiset ovatkin miehiä korkeammassa asemassa *Kokkolan* maailmassa. He ovat ratkaisun tekijöitä esimerkiksi parisuhteessa. Silti myös naisiin liittyy stereotypisia piirteitä, kuten vaikeus ymmärtää, miten tekniset laitteet toimivat. Henkilöhahmojen välisissä suhteissa taas on paljon käänteisyyttä.

Käänteisyys on merkittävydessään joukkokohtaukseen verrattavissa oleva komiikan keino *Kokkolassa*. Käänteisyys yhdistyy näytelmässä paitsi henkilöahmojen välisiin suhteisiin myös heidän asenteisiinsa, maailmankuvaansa. Se on vahvasti läsnä mieskuvassa, naisen ja miehen välisessä suhteessa sekä yksityiskohtaisemmin esimerkiksi Pianon suhtautumisessa työhön tai itsensä nöyryyttämiseen. Käänteisyys on komiikan luomisessa tärkeää, koska se omalta osaltaan levittää humoristista suhtautumistapaa myös käänteisten tilanteiden ulkopuolelle.

Kokkolan maailmassa henkilöhahmot eivät myöskään ota toistensa tekemisiä vakavissaan, mikä viestii lukijalle, että hänen tulisi todennäköisesti suhtautua samoin. Näytelmässä on hyvin vähän fyysistä läheisyyttä. Ainoastaan Vili pyrkii Marja-Tertun läheisyyteen yrittämällä esimerkiksi halata, mutta hänet torjutaan tiukasti joka kerta. Läheisyyden puuttuminen on myös viesti lukijalle: näytelmässä ei haluta mennä henkilöhahmon kuoren alle. Tässäkin joukkokohtaukset toimivat tukipilarina. Suomalaisessa kanssakäymisessä herkätkä hetket ovat useimmin kahdenkeskisiä ja tällaiset intiimit tilanteet ovat näytelmässä harvinaisia.

Kokkolan henkilöhahmojen komediallisin piirre on kuitenkin heidän muuttumattomuutensa. He jäävät tyypeiksi, koska yksikään hahmoista ei läpi käy näytelmässä esimerkiksi henkistä kasvua. Henkilöhahmot jäävät lopussa ennalleen, eivätkä heidän väliset suhteensa koe liiemmin muutosta. Näytelmän muutamat vuorokaudet ovat vain osa näiden henkilöhahmojen elämää ja he voivat milloin vain tulevaisuudessa kohdata vastaavia tai vaativampiakin tilanteita.

Tällaisista tyypeistä selkeäpiirteisimpänä esille nousee Vili Tiippanainen yhteisöstä vieraantuneena ja eristäytyneenä henkilöhahmona. Vili on toivottoman rakastunut Marja-Terttuun, eikä pysty tästä syystä toimimaan yhteisössä. Viliin linkittyy myös vahvasti nöyryyttämisen tematiikkaan, koska sulkeutumalla yhteisön ulkopuolelle hän tekee itsestään kohteen yhteisön pilkalle. Vili ei omaa tilannetajua, koska ei yhteisön ulkopuolisena pysty hahmottamaan, milloin olisi syytä siirtää omien tunteiden käsittelyä myöhemmäksi.

Marja-Tertun henkilöhahmon koomisuus syntyy liioittelun avulla. Marja-Tertun toiminta tilanteessa kuin tilanteessa on äärimmäistä; hän ei jätä asioita puolitiehen. Sakuakin hän kyttää jäällä päiviä nähdäkseen joitakin merkkejä kaipuusta. Marja-Tertun henkilöhahmo on tarkoitettu miehen esitettäväksi. Tämä mahdollistaa Marja-Tertun ja Sakun välisen väkivaltakohtauksen, jossa Saku pahoinpitelee hänet. Naisen esittämänä tilanne olisi liian vakava ja lukija saattaisi kadottaa kykynsä nauraa hänelle. Näytelmässä on siis tarkkaan harkittu, millä tavoin rankkoja tilanteita voidaan näyttää ja samalla säilyttää komiikka. Pahoinpitelyn syykin on koominen: liiallinen rakkaus täytyy hävittää väkivallan avulla. Tyyppinä voidaan pitää myös Katariinan henkilöhahmoa, joka ilonpilaajana esimerkiksi estää Saku ja Marja-Terttua lähtemästä Grönlantiin juhlimaan yhteistä syntymäpäiväänsä ja on myös osaltaan aiheuttamassa sisarusten välistä tappelua.

Piano, Arijoutsu ja Lömmarkki muodostavat näytelmässä koomisen ryhmän, johon tiivistyy muutamia tyyppillisiä komedian henkilöhahmon piirteitä: epäkäytännöllisyys, laiskuus ja

ankkuroimattomuus. Piano on tämän kolmikön johtaja Henkilöhuolinta Piano Larsson –yrityksessä ja joutuukin potkimaan Arijoutsia ja Lömmarkkia eteenpäin. Miesten ajatusmaailma on *Kokkolassa* jonkinlainen pohja kaikelle käänteisyyden komiikalle. Tuntuu, etteivät he suhtaudu mihinkään asiaan puhtaasti perinteisesti.

Kokkolan komiikka koostuu myös monipuolisesta perinteisten komiikan keinojen hyödyntämisestä. Erityisen ansiokkaasti *Kokkolassa* käytetään toistoa. Piilevämmiin toistoa voidaan löytää näytelmän teemoista, jotka pulpahtavat yhä uudelleen ja uudelleen pintaan eri kohtauksissa. Nöyryyttäminen ja itsensä nöyryyttäminen esiintyy repliikeissä ja tilanteissa useasti linkittyen aina hivenen eri näkökulmiin. Tilanteellisena esimerkkinä voidaan pitää Sakun ja Katariinan vauvanukke-episodia, jossa toisella kerralla tulevaisuutta varten harjoitellaan jo kaksosrattailia ja kahdella vauvanukella. Ajatus on niin absurdi ja yllättävä, ettei sen koomisuudesta ole epäilystä.

Yksinkertaisimmin *Kokkolassa* käytetään repliikkeihin perustuvaa toistoa, johon luetaan muun muassa Seijan kuolemaa koskevat repliikit, Vilin vastarakkauden vonkaaminen ja Lömmarkin tilanteen hienouden ihmettelyt. Tällaiset juoksevat pilat kertovat lukijalle henkilöhahmojen ajatusmaailmasta ja persoonasta. Maagisen kolmen avulla rakennettu toisto on puolestaan vitsinomaisempaa. Toistolla myös aikaansaadaan näytelmässä kontrastia todellisuuden ja sanotun välille. Näin silloin, kun alkoholisti Reijo hokee verissä päin Minnalle, ettei hänellä ole mitään hätää.

Kokkolan komiikkaa kuvaa hyvin myös lumipalloilmiö, jossa jokin asia alkaa mennä yhä enemmän ja enemmän vikaan. Vahvimmin lumipalloilmiöön perustuvaa komiikkaa käytetään kummankin näytöksen viimeisessä kohtauksessa, joiden komiikkaan yhdistyy myös monimutkainen joukkokohtaus. Voimakkaiden tunteiden ja eskaloituvien tilanteiden vyörytys myös nopeuttaa kohtauksen tempoa. Nopean tempon avulla voidaan sivuuttaa ikäviä asioita ja toisaalta siirtyä vitsistä toiseen ilman, että lukijalle jää tilaa hengähtää. Näin jokaista vitsiä varten ei erikseen tarvitse luoda sopivaa ilmapiiriä.

Kokkola on koominen näytelmä myös, kun sitä tarkastellaan suurennuslasin lävitse. Näytelmässä aineellistetaan ideoita, ajatuksia ja metaforia ja synnytetään näin komiikkaa. Näin esimerkiksi, kun Reijo on päätenyt alkoholin perässä hautaan. Puhtaaseen järjenvastaisuuteen ja epähuomioon *Kokkolan* komiikka taas perustuu lukuisissa yksittäisissä repliikeissä. Repliikkien kautta voidaankin luontevasti siirtyä koomisen kielen sävyihin, joista parodia on ehdottomasti yksi. *Kokkolan* kieli on

monisävyistä ja sen komiikka syntyy useiden erilaisten keinojen yhdistämisestä. Liiottelun ja parodian ohella kieltä värittävät myös konkreettiset ilmaisut, tekniset yksityiskohdat sekä täsmälliset tosiasiat. Näytelmän kieltä leimaa vahvasti myös ronskius: puhutaan asioista kiertelemättä ja kaartelematta ja lauotaan mielipiteet vasten toisen kasvoja. *Kokkolan* kielen piirteisiin kuuluu myös henkilöhahmojen puhuma murre ja vahva kiroilu. Murre on kuitenkin yhteisön tapa puhua, eikä näin ollen mielestäni ole ainakaan tarkoituksellisesti synnyttämässä komiikkaa. Kiroilua taasen on näytelmässä niin paljon, että se voi jopa närkästyttää sellaista lukijaa, joka kokee kiro sanat häiritsevinä. Koominen tehokin kiro sanoilta häviää niiden runsaan käytön vuoksi.

Kaiken kaikkiaan *Kokkolan* komiikka koostuu lukuisten erilaisten komiikan keinojen saumattomasta yhteistyöstä. Näytelmässä on huomioitu erityisen vahvasti ajatus siitä, ettei lukija saa suhtautua tilanteisiin liian vakavasti. Keveyttä on tuotu niin joukkokohtausten, käänteisyyden kuin lukuisten muidenkin valintojen kautta. Joukkokohtausten avulla tehty komiikka onkin mahdollisesti *Kokkolan* synnyttämä uusi keino komiikan luomiseen, joskaan sekään ei yksin riitä, vaan tarvitsee tuekseen muita komiikan keinoja. Teoriakirjallisuudessa joukkokohtausta ei nouse esiin, mutta tässä näytelmässä se tuntuu mahdollistavan monia epätyypillisiäkin ratkaisuja.

5.3 Jatkotutkimusmahdollisuudet

Jatkotutkimuskysymyksen äärellä on parasta ottaa kompassista suunta kohti pohjoista, kohti kylmempää. Leea Klemolan *Kokkola* ei ole jäänyt yksittäiseksi näytelmäksi vaan siitä on muodostumassa trilogia, jonka toinen osa *Kohti kylmempää* on jo valmistunut. Olisi kiinnostavaa nähdä, millä tavoin nämä tässä tutkimuksessa esille nostamani rakenteet, teemat ja komiikan keinot näyttäytyvät trilogian muissa osissa.

Kohti kylmempää on *Kokkolaa* huomattavasti väkivaltaisempi näytelmä, samalla näyttelijöiden välinen fyysinen läheisyys ja läheisyyden tarve on suurempi. *Kokkolassa* väkivaltaiset tilanteet tai esimerkiksi Reijon "viinaramppi" on puettu toppapukuun -niiden tehoa ja vaikutusta lukijaan tai katsojaan on pehmitetty. *Kohti kylmempää* -näytelmässä väkivalta on mielestäni raaempaa: Pianoa ammutaan, Sakun ruumista siirrellään, koira Saku tapetaan ja hänestä tehdään Marja-Tertulle groteski hattu, jonka silminä on taskulamput, lisäksi Vuokko kuolee myskihärkien tallomana, joskin kysymykseksi jää syntyykö hän uudelleen eläimeksi. Seksi on myös *Kokkolasta* poiketen tärkeässä asemassa. Näytelmässä puhutaan seksuaalisesta hyväksikäytöstä, sulamisesta ja

useampaan otteeseen seksiä joko harrastetaan tai yritetään harrastaa eläinten, ihmisten tai näiden yhdistelmän toimesta.

Kohti kylmempää on myös henkilöhahmoiltaan erilainen. Jotkut hahmot ovat kokonaan pudonneet pois, kun taas esimerkiksi *Kokkolassa* vain mainittu Pianon mummo Nancy on tässä osassa suhteellisen huomattavassakin roolissa. Kiinnostavaa on myös näytelmän elämellisyys. Marja-Tertun koirat on nimetty Minnan, Sakun ja Vilin mukaan, ja tämä väkisinkin, yhdistettynä ihmisnäyttelijöihin, vie ajattelemaan *Kokkolassa* esiintyneitä kyseisiä henkilöhahmoja. Näytelmässä on myös Neanderthalin ihmisistä koostuva perhe, joka karvaisuutensaakin vuoksi on hyvin elämellinen kokoonpano. Lisäksi näytelmässä on viisi myskihärkää, joilla ei kuitenkaan ole repliikkejä. *Kohti kylmempää* tuntuukin rakentuvan hyvin vahvoista elementeistä: seksistä, väkivallasta ja elämellisyydestä. Miten nämä ilmenevät näytelmän komiikassa ja onko *Kohti kylmempää* koominen näytelmä vai luisuuko se *Kokkolaakin* enemmän jonnekin traagisen ja tragikoomisen välimaastoon? Toivon jonkun tarttuvan näihin kysymyksiin. Sukelluksen helpottamiseksi avanto on jo sahattu.

LÄHTEET

Aineisto:

Klemola, Leea 2005. *Kokkola*. Helsinki: Teatteri-lehti

Painamattomat lähteet:

Tiedot haettu Universumin sivuilta 7.6.2009

http://www.universum.fi/aurinko/produktiot/kokkola_html

Tiedot haettu Taidehallin sivuilta 25.10.2009

<http://www.taidehalli.fi/finnish/nayttelyt/markotapio-hysteria/>

Tiedot haettu Elokuvantaju –sivustolta 21.11.2009

<http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/aani/diegeettinen.jsp>

Painetut lähteet:

Aristoteles 2000 (suom. Paavo Hohti & Päivi Myllykoski). *Aristoteles IX Retoriikka Runousoppi*.

Tampere: Gaudeamus

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

Corrigan, Robert W. 1981. *Comedy. Meaning and Form, second edition*. New York: Harper & Row, publishers

Freud, Sigmund 1976 (kääntänyt James Strachey). *6: Jokes and their relation to the unconscious*.

Iso-Britannia: Pelican Books

Heilman, Robert Bechtold 1978. *The Ways of the World: Comedy and Society*. Seattle ja Lontoo: University of Washington Press

Lauter, Paul 1964 (toim.). *Theories of comedy*. Garden City (N.Y.): Doubleday.

McGhee, Paul E. 1979. *Humor. Its Origin and Development*. San Francisco: W. H. Freeman and company

McGhee, Paul E. & Goldstein, Jeffrey H. 1983 (toim.). *Handbook of Humor Research*. New York: Springer-Verlag

Merchant, Moelwyn 1972. *Comedy. The Critical Idiom*. New York: Methuen

Mudford, Peter 2000. *Making theatre: from text to performance*. Lontoo ja New Yersey: The Athlone Press

Pfister, Manfred 1991. *The Theory and Analysis of Drama*. John Hallidayn käännös saksasta englanniksi. New York: Cambridge University Press

Purdie, Susan 1993. *Comedy : the mastery of discourse*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Stott, Andrew 2005. *Comedy*. New York: Routledge.

Ulea, V 2002. *A concept of dramatic genre and the comedy of a new type : chess, literature, and film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Voytilla, Stuart & Petri, Scott 2003. *Writing The Comedy Film: make 'em laugh*. California: Michael Wiese Productions

Lehtiarvostelut:

Airola, Outi 2004. Elämän kipukohtat esiin raa'an huumorin avulla. Keskipohjanmaa No: 12.12.2004

Fleming, Katariina 2004. Huikea tragikomedial Kokkolasta. Pohjalainen No: 18.12.2004

Kalapudas, Elsi 2004. Koominen kohellus kätkee arktisen tragedian. Hämeenkyrön Sanomat No: 16.12.2004

Kekäläinen, Katri 2004. Kokkola on modernia kansanteatteria. Savon Sanomat No: 12.12.2004

Koskela, Anja 2004. Kokkolassa on pimeää. Ilkka No: 14.12.2004

Kuosmanen, Ilkka 2004. Näe Heikki Kinnunen hylkeenä! Etelä-Suomen Sanomat No: 12.12.2004

Lahtinen, Outi 2004. Kokkola - arktinen maisema ihmisineen. Turun Sanomat No: 12.12.2004

Meri, Lauri 2004. Leea Klemolan Kokkolassa asuu omaperäistä väkeä. Helsingin Sanomat No: 20.12.2004

Ojala, Teemu 2004. Lämmintä sekoilua arktisen Kokkolan jäällä. Satakunnan Kansa No: 12.12.2004

Ruuskanen, Annukka 2004. Suhteita susirajalla. Kaleva No: 17.12.2004

Saarelainen, Maarit 2004. Arktinen rakkaustarina koheltaa ja koskettaa. Aamulehti No: 12.12.2004

Sinervo, Suvi 2005. Älä ota sitä vakavasti –Kokkola on terävä tragedia hauskimillaan. Etelä-Saimaa No: 8.1.2005

Tiainen, Virpi 2005. Kun katsojakin hengästyy. Valkeakosken Sanomat No: 7.2.2005

Laulujen tekijät ja kustantajat:

1. Mari Rantasila, Auringossa,

säv. & san. Yari, kustantaja: Love Kustannus Oy

2. Wigwam, Eddie And The Boys

säv. Pekka Rechardt, san. Jim Pembroke, kustantaja: Warner/Chappell Music

Finland Oy

3. Stevie Wonder, I just called to say I love you

säv. & san. Stevie Wonder, kustantaja: Emi Music Publishing Scandinavia Ab

4. U2, One

säv. & san. Adam Clayton-Larry Mullen-David Evans-Paul Hewson, kustantaja:

Universal Music Publishing Scandinavia Ab

5. Juhani Markola, Rakkauden aamu (Quieres ser mi amante)
säv. & san. Camillo Blanes, suom. Pertti Reponen, kustantaja: Universal Music
Publishing Scandinavia Ab

6. Pink Floyd, Wish You Were Here
säv. David Gilmour, san. Roger Waters, kustantaja: Warner/Chappell Music
Scandinavia Ab

7. Prodigy, Fire starter
säv. & san. Keith Flint-Liam Howlett-Anne Dudley-J. Jeczalik-Paul
Morley-Gary Langan-Trevor Horn-Kim Deal, kustantajat: Air Chrysalis
Scandinavia Ab, Emi Virgin Music Publishing AB, Universal/MCA Music
Scandinavia Ab

8. Arja Havakka, Jää hiljaisuus
san. Martti Heikkilä, säv. Heikki Ekola, kustantaja: Bark Boat Music Oy

LIITTEET:

Liite 1. Henkilöluettelo

HENKILÖT:

(esiintymisjärjestyksessä)

Martti Piano Larsson,
30-vuotias mies

Arijoutsu Zacharias Prittinen (Arttsi),
n. 25-vuotias mies, Piano Larssonin työntekijä

Bertta Sjögren-Heikkilä,
n. 50-vuotias nainen, lentokenttäsiivoaja

Marja-Terttu Zeppelin,
60-vuotias nainen

Vili Autio Tiippanainen,
62-vuotias mies, Marja-Tertun poikaystävä

Maura Zeppelin,
40-vuotias nainen, Marja-Tertun tytär

Minna Huhta,
25-vuotias nainen, Piano Larssonin tyttöystävä,
Seija ja Reijo Huhdan tytär

Seija Huhta,
50-vuotias nainen, Minnan äiti

Reijo Huhta,
55-vuotias mies, Minnan isä, Seijan mies

Saku Zeppelin,
60-vuotias mies, Marja-Tertun kaksoveli

Katariina Käsäkangas,
45-vuotias nainen, Sakun vaimo

Seppo Lempiälä,
nuori miespoliisi, Minnan ajelu
(Kokkola, 4.)

Lukuohjeeksi:

Marja-Terttu Zeppelinin rooli on kirjoitettu miehen esitettäväksi. Tätä, kuten kaikkia muitakin näyttämö-ohjeita on lupa muuttaa.

Liite 2. Kohtausten nimet ja *Kokkolan* juonitiivistelmä

I näytös

1. Lentokenttä

”Kruununpyyn lentokenttä, parkkipaikka, 3. helmikuuta, yö, pakkasta -27 C.”

Piano, Arijoutsu ja Lömmarkki ovat bussilla lentokentällä odottamassa mummon saapumista. Miehet keskustelevat nöyryyttämisen filosofiasta. Pianon pettymykseksi mummo ei tulekaan.

2. Vilin rakkaudenkaipuu

”Nice-baari, sama aamuyö”

Marja-Terttu on humalassa ja ylistää itseään. Hän on onnistunut hankkimaan tippiansioillaan itselleen, veljelleen ja tämän vaimolle Grönlannin matkan. Vili puolestaan kaipaisi Marja-Tertulta rakkaudentunnustusta, jota ei kuitenkaan kuulu. Maura ja Minna keskeyttävät Vilin ja seurue ryhtyy pelaamaan pitroa pelikorteilla.

3. Lähtö lentokentältä

”Kruununpyyn lentokenttä. Hetkeä myöhemmin.”

Miehet haluavat löytää jonkun kyydittäväksi mummon tilalle. Piano löytää korvikkeeksi Bertta Sjögren-Heikkilän, jonka he vievät kotiin hyvin lyhyen matkan päähän. Bertta säikähtää alastonta Lömmarkkia mennessään bussiin. Piano komentaa Arijoutsin rattiin. Selväksi käy, ettei Arijoutsu ole taitava kuljettaja.

4. Reijo haudassa

”Marian hautausmaa. Sama yö.”

Reijo on avoimen hautapaikan pohjalla. Seija on loopen kyllästynyt Reijoon ja toivoo tämän kuolemaa. Piano, Arijoutsu ja Lömmarkki saapuvat nostamaan Reijon ylös haudasta. Piano joutuu itse hyppäämään hautaan, jotta Reijo saadaan ylös. Reijon ”noustua haudasta” hän saa jonkinlaisen kohtauksen ja seuraa yleistä hätäännystä ja sekasortoa. Lopulta selviää, että Seija on valehdellut Reijolle heittäneensä hautaan viinapullon ja nyt Reijolla on ”viinaramppi” puutostilan vuoksi. Kohtaus loppuu Reijon ja Pianon väliseen herkkään ja läheiseen tunnelmaan.

5. Kustut housut

”Nice-baari, hetkeä myöhemmin.”

Minna, Maura ja Vili (tympääntyneenä Marja-Tertun aiemmasta torjunnasta) odottelevat Marja-Terttua vessasta pelaamaan korttia. Selviää, että Marja-Terttu on edelleen vahvasti päissään ja myös ”kussut housuun”. Keskustelu liikkuu kusemisen ympärillä ja Vilille nauretaan sekä ”vittuillaan”. Vili alkaa riehua ja lopulta poistuu Nice-baarista mielensä pahoittaneena. Piano soittaa puhelimella Minnalle, jonka jälkeen Maura yrittää osoittaa tunteensa Minnaa kohtaan soittamalla U2:n One –kappaleen. Piano, Arijoutsu ja Lömmarkki kuitenkin saapuvat ja keskeyttävät tilanteen. Piano ja Minna pussaavat ja Minna menee bussiin. Piano lainaa Mauralta rahaa ja miehet kantavat Marja-Tertun bussiin selviämään. Kohtauksen lopussa Maura antaa Pianolle musiikkilevyn.

6. Rakkauden aamu

”Bussi, sama yö, hetkeä myöhemmin.”

Arijoutsu, Lömmarkki ja Piano tanssivat, läsivät toisiaan, juovat alkoholia ja ovat alasti Juhani Markolan Rakkauden aamu –kappaleen tahtiin.

7. Henkilöhuolinnan liikeidea

”Bussi. Varhainen aamu. 4. helmikuuta.”

Piano letittää Minnan hiukset ja huolehtii kuin lapsestaan. Marja-Terttu herää ja käy Pianon kanssa keskustelun uudesta satelliittipuhelimestaan, jonka Piano on korjannut humalaisen jäljiltä talteen. Sitten Marja-Terttu poistuu. Minnan ja Pianon välinen herkkä hetki ei enää jatku, joten Piano pistää miehet töihin. Henkilöhuolinnan altruistinen liikeidea tulee selville. Arijoutsu on nälissään ja vonkaa Minnan eväitä, mistä Piano suuttuu. Minnan lähdettyä Piano sanoo Arijoutsulle aiheesta napakasti.

8. Kuollut vauvanukke Amalia

”Nice-baari. Joitakin tunteja myöhemmin.”

Marja-Terttu on Nice-baarissa, kun Saku saapuu paikalle työntäen lastenvaunuja. Katariina saapuu perässä pyörätuolillaan. Selviää, ettei Katariina halua heidän lähtevän Marja-Tertun hankkimalle Grönlannin matkalle. Sakun tulisi harjoitella vauvanuken kanssa tulevaisuutta varten eikä matkata kaksoisiskonsa kanssa. Saku on vihainen ja Marja-Terttu yrittää saada Katariinan muuttamaan mieltään. Maura saapuu paikalle pahan tuulisena. Katariinalle tulee vessahätä ja Maura päätyy auttamaan tätä vessassa käynnissä. Samalla Saku yrittää esittää hoitavansa vauvaa. Maura ei kuitenkaan jaksa pidellä Katariinaa ja tämä valuu vessan lattialle. Sakku ryntää vessaan ja tönäisee samalla Mauran kumoon. Tästä Katariina hermostuu ja kun keskustelu vielä alkaa pyöriä Sakun

väkivaltaisuuden ja Katariinan vammaisuuden ympärillä, päättyy Katariina siihen lopputulokseen, ettei aio hankkia Sakun kanssa lasta. Tämä on Sakulle liikaa ja vauvanukke, joka on ristitty Amaliaksi, lentää seinään. Katariina näkee tilanteen niin, että Saku on nyt tappanut Amalian. Saku on tilanteesta aivan epätoivoinen.

Piano, Arijoutsu ja Lömmarkki saapuvat paikkaamaan tilannetta, kunhan heille ensin selviää, mistä tilanteesta on kyse. Piano päättää, että Sakun täytyy heittää nukke uudestaan seinään, mutta nyt hän on apumiehineen alastomina ottamassa koppia, jos he saavat nukan kiinni, se saa elää. Vili paukkaa sisään tällä epäsopivalla hetkellä ja vaatii edellisen mielipahansa selvittämistä. Vili vänkää, kunnes saa tahtonsa läpi ja lopulta porukka pääsee valmistautumaan uuteen heittoyritykseen. Tällä kertaa nukke saadaan kuin saadaankin kiinni. Katariina ei kuitenkaan edelleenkään ole vakuuttunut. Hänen mukaansa Sakun olisi tullut hankkia lapsia siskonsa kanssa. Marja-Tertun on tehtävä jotakin, joten hän repii lentoliput, mutta kaksikon välinen rakkaus on silti liian vahva. Sakun täytyykin hakata Marja-Terttu rikkoakseen heidän tiiviit välit. Kohtaus loppuu, kun Saku ja Katariina poistuvat ja Minna jättää Pianon sanelukoneen viestillä.

II näytös

1. Sakun pihalla

"Sakun ja Katariinan piha. 5. helmikuuta. Myöhäinen ilta."

Marja-Terttu on tullut Sakun pihalle. Saku ei Marja-Tertun pyynnöistä huolimatta tunnusta rakastavansa siskoaan.

2. Etsintäpartio ja rakkauden vaikeus

"Nice-baari 9. helmikuuta. Ilta."

Piano on ryypännyt ja häntä täytyy vetää pulkassa. Vili on huolissaan, koska Marja-Terttu on kadonnut. Minnakaan ei vastaa puhelimeen, jonka vuoksi Maura on ottanut diapameja. Minna on ollut Seppo Lempiälän, poliisin, kanssa ajelulla. Piano vaatii Minnaa tunnustamaan Mauralle rakkautensa, mutta tilanne jää avoimeksi.

Piano jättää yhteiskunnan Arijoutsin ja Lömmarkin käsiin ja lähtee Vilin vetämänä etsimään kadonnutta Marja-Terttua. Kohtauksen lopussa Mauran diapamit nousevat uudelleen esiin ja lisäksi paikalle saapuvat Seija ja Reijo vaativat, ettei Minna saa hylätä Pianoa.

3. Vili ja Piano jäällä

"Meren jää. Kokkolan edusta. Sama yö."

Vili ja Piano etsivät Marja-Terttua jäältä. Miehet erkanevat toisistaan ja Piano jää maahan maakamaan.

4. Satelliittipuhelin

"Meren jää. 12. helmikuuta. Päivä."

Marja-Terttu on pelastanut Pianon lämpimään suureen makuupussiin. Selviää, että Marja-Terttu on henkisesti Grönlannissa, mutta fyysisesti Kokkolan edustalla. Marja-Terttu kiikaroi Sakun taloa ja odottaa merkkiä kaipauksesta. Piano lupaa ottaa tarkkailuvuoron. Keskustelu ajautuu puhelimiin ja selviää, että Marja-Terttu on ostanut myös satelliittilautasen, jotta hänen satelliittipuhelimensa toimisi. Vili saapuu paikalle onnellisena omasta pelastumisestaan ja keskeyttää Marja-Tertun ja Pianon keskustelun. Vili käy omine kommentteineen muiden hermoille ja joutuu pakenemaan makuupussin suojiin. Piano ojentaa miestä muutamalla potkulla, mutta sitten tilanne raukeaa.

5. Vilin häätö ja kuollut hylje

"Jäätikkö. Sama yö. Kuutamo."

Piano, Marja-Terttu ja Vili nukkuvat kaikki samassa makuupussissa. Vili yrittää halata Marja-Terttua. Vili on tunteikkaalla päällä, mutta tulee täysin torjutuksi. Lopulta Marja-Tertulla menee tyystin hermot ja Vili häädetään jäältä haulikon avustuksella. Vilin jo mentyä Marja-Terttu ampuu vahingossa hylkeen luullen sitä Viliksi.

6. Ketut bussissa

"Bussi. Maantie. Sama yö."

Arijoutsu, Minna ja Lömmarkki pitävät yhteiskuntaa pystyssä, mutta bussi on hajonnut kesken kettujen kuljetusoperaation. He eivät osaa korjata vikaa.

7. Anna Saku merkki

"Jäätikkö. 13. helmikuuta. Päivä."

Marja-Terttu ja Piano ovat humalassa. He puhuvat hylkeenä olemisesta ja Marja-Terttu saakin ajatuksen suunnata äärimmäisiin olosuhteisiin kuuhun, kunnes tajuaa, ettei ole vielä saanut Sakulta minkäänlaista merkkiä. He näkevät Sakun olevan kotona ja Marja-Terttu päättää kiinnittää Sakun huomion soittamalla Pink Floydin Wish you were here -kappaletta kovaa. Sekä Piano että Marja-Terttu odottavat Sakun reaktiota, joka kuitenkin on hyvin negatiivinen. Piano päättyy

miettimään, miten tilanteessa tulisi edetä.

8. Reijo korjaa bussin

"Bussi. Maantie. 13. helmikuuta. Yö."

Ketuille ei ole kelvannut kaarna ruuaksi. Minna pohtii parisuhdettaan Pianon kanssa. Lömmarkki ehdottaa, että Pianosta tuli Minnalle kuin veli. Tämä on Minnalle suuri oivallus. Sitten Reijo pöllähtää paikalle humalassa ja verissä päin. Reijo tarvitsisi lisää viinaa, mutta saakin pyynnöstään pari litsaria Lömmarkilta: Reijo pystyy taas hommiin ja ryhtyy korjaamaan bussia.

9. Rakkaus ei kuole

"Nice-baarin piha. 13. helmikuuta. Yö."

Vili saapuu Niceen jalkansa palelluttaneena kertomaan Mauralle, että Marja-Terttu on löytynyt. Vilin rakkaus on kuitenkin vain vahvistunut koettelemuksen myötä. Seppo Lempiälä saapuu paikalle kyselemään Minnan perään ja kertomaan Vilille terveisiä Pianolta. Vili lähtee Pianon pyynnöstä jälle ja saa Lempiälältä virkakyydin.

10. Hylkeen matka

"Jäätikkö. 15. helmikuuta. Hyvin varhainen aamu."

Kaikki kokoontuvat jälle, koska Piano on hälyttänyt heidät paikalle. Myös Saku ja Katariina saapuvat jälle. Saku työntää Katariinan lisäksi myös kaksosrattaita. Hän on perille päästyään aivan puhki ja vihainen, kun ei tiedä, miksi heidän on täytynyt tulla. Maurankin tultua Piano ja Vili paljastavat, että koolle kutsunnan syynä on Marja-Tertun muodonmuutos hylkeeksi. Tämä herättää närää ja epäuskoa, kunnes vakuuttelut saavat lähes kaikki uskomaan muodonmuutokseen. Sakun on vaikein niellä ajatusta ja hän menettääkin hermonsa niin, että yrittää työntää Katariinan ja kaksosrattaat avantoon -kumpikaan ei kuitenkaan mahdu sinne. Tämän tilanteen jossain määrin laannuttua Marja-Terttu lähtee hylkeenä kohti Grönlantia, mutta putoaakin avantoon. Maura hyppää perässä, koska uskoo olevansa hylkeen tyttö. Henkilöhuolinta pelastaa Mauran avannosta ja Piano hakee vielä Marja-Tertunkin, jonka matka on tyssännyt lyhyeen hänen päänsä jäätyä kiinni katiskaan. Saku ei kuitenkaan edelleenkään liikutu, joten Marja-Terttu riisuu hyljepuvun. Yhdessä tuumin yhteisö pakkautuu bussiin ja päättää, että Marja-Tertun on aika lähteä Grönlantiin.