

TAMPEREEN YLIOPISTO

---

Mirjami Lehtinen

Huumori Samuel Beckettin näytelmäteksteissä  
*Waiting for Godot* ja *Endgame*

---

Yleisen kirjallisuustieteen pro gradu -tutkielma

Tampere 2010

Tampereen yliopisto

Taideaineiden laitos

LEHTINEN, Mirjami: Huumori Samuel Beckettin näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame*

Pro gradu -tutkielma, 135 s.

Yleinen kirjallisuustiede

Toukokuu 2010

---

Tutkielman aihe on huumori Samuel Beckettin näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame*. Tutkielmassa pyritään selvittämään, miten Beckettin huumori toimii analysoimalla huumorin keinoja näytelmäteksteissä.

*Waiting for Godot* (1956) ja *Endgame* (1958) kuuluvat Samuel Beckettin varhaisempaan näytelmätuotantoon. Molemmille näytelmäteksteille on tyypillistä, että tekstistä merkitystä etsivä lukija ajautuu väistämättä umpikujaan, koska Beckettin teksti on rakennettu väistämään lukijan tulkintayrityksiä. Tutkielmassa tarkastellaan niitä erilaisia tapoja, joilla teksti välttää merkityksen muodostumista. Tekstistä merkitystä etsivä lukija vertautuu näytelmätekstien henkilöihämoihin, jotka yrittävät toistuvasti löytää olemassaololleen tarkoituksen siinä kuitenkin onnistumatta. Sekä henkilöihämot että lukija näyttäytyvät merkitystä etsiessään koomisina ja tekstissä pilkataan tulkitsijan asemaan asettuvaa.

Huumoria analysoidaan tarkastelemalla mikro- ja makrotason huumorin keinoja. Mikrotason huumorin keinoja ovat ennen kaikkea kieleen liittyvät huumorin keinot, kuten toisto, väärinymmärtäminen, inkongruenssi, nonverbaali huumori, ironia ja kielen nonsense-piirteet. Työn kolmas luku keskittyy mikrotason huumorin keinojen analysointiin. Huumorin keinoille on tyypillistä, että ne toimivat yhdessä toisiaan tukien.

Työn neljännessä luvussa analysoidaan makrotason huumorin keinoja, joilla tarkoitetaan tekstin läpäiseviä ilmiöitä, kuten parodiaa, metateatterillisuutta ja tekstin ja lukijan välistä suhdetta. Työn viides luku käsittelee intertekstuaalisuutta huumorin rakentumisen keinona: luvussa analysoidaan *Endgame*-näytelmää parodiana William Shakespearen *The Tempest*-näytelmästä ja tutkitaan *Waiting for Godot*'n viittauksia *Raamattuun*.

Näytelmätekstejä lähestytään erilaisten huumorin teorioiden kautta, joista olennaisimpia ovat Henri Bergsonin ja Simon Critchleyn huumoriteoriat. Analyysin apuvälineinä käytetään myös ironian ja parodian teorioita sekä narratologian käsitettä sisäislukija tutkittaessa Beckettin lukijalta vaadittavaa kompetenssia.

---

Asiasanat: huumori, Samuel Beckett, *Waiting for Godot*, *Endgame*, huumorin keinot, parodia, ironia, metateatterillisuus, intertekstuaalisuus, sisäislukija, merkitys

# SISÄLLYS

<b>1. Johdanto</b> .....	1
1.1. Tutkimuskysymykset ja kohdetekstien esittely.....	1
1.2. Miten käsittelen näytelmätekstien huumoria eli tutkielman metodista .....	3
1.3. Lyhyt katsaus Beckettiin liittyvään kirjallisuudentutkimukseen .....	5
1.3.1. Beckettin huumoria käsittelevät tutkimukset .....	7
1.3.2. Absurdi teatteri .....	9
1.4. Tutkielman rakenne .....	11
<b>2. Tutkimuksen työkalut</b> .....	13
2.1. Huumorista.....	13
2.2. Huumorin keinot tekstin tasolla .....	19
2.2.1. Toisto .....	19
2.2.2. Väärinymmärtäminen .....	21
2.2.3. Inkongruenssi .....	23
2.2.4. Nonsense .....	24
2.2.5. Ironia .....	26
2.3. Makrotason huumorin keinot .....	30
2.3.1. Metafiktiivisyys.....	30
2.3.2. Parodia .....	33
2.3.3. Intertekstuaalisuus .....	36
2.3.4. Lukijan käsitteestä .....	39
<b>3. Mikrotason huumorin keinot näytelmäteksteissä <i>Waiting for Godot</i> ja <i>Endgame</i></b> .....	43
3.1. Henkilöhahmoista.....	44
3.1.1. Henkilöhahmojen välisistä suhteista: ”You loved me once.” .....	45
3.1.2. Henkilöhahmojen puhetyyleistä .....	50
3.1.3. Henkilöhahmojen nimien tarkastelua .....	53
3.2. Toisto ja väärinymmärtäminen .....	57
3.2.1. Toistosta .....	57
3.2.2. Väärinymmärtämisestä .....	62
3.3. Inkongruenssista .....	66
3.4. Nonverbaali huumori .....	73

3.5. Luckyn monologin kaoottinen nonsense .....	75
3.6. Englannin- ja ranskankielisten näytelmätekstien vertailua.....	80
3.6.1. Ääntäminen ja sanavalinnat .....	81
3.6.2. Sanaleikit.....	84
3.6.3. Irlannin englannista .....	88
<b>4. Makrotason huumorin keinot.....</b>	<b>90</b>
4.1. Ironiasta .....	90
4.1.1. Vakaa ironia .....	91
4.1.2. Epävakaa ironia .....	93
4.1.3. Draamallinen ironia .....	97
4.2. Parodia ja metateatterillisuus .....	100
4.3. Tekstin ja lukijan välinen suhde.....	109
4.3.1. Epävarmuuden analogiaa: tekstin ja lukijan ja tekstin sisällön välinen suhde.....	111
4.3.2. Beckettin näytelmätekstien heikko kertovuus.....	113
4.3.3. Sisäislukijasta .....	115
<b>5. Intertekstuaalisuus huumorin rakentumisen keinona.....</b>	<b>117</b>
5.1. <i>Endgame</i> – parodia William Shakespearen <i>The Tempest</i> -näytelmästä .....	117
5.1.1. Hamm ja Shakespearen kuningashahmot .....	118
5.1.2. <i>The Tempest</i> - ja <i>Endgame</i> - näytelmien välisistä yhtäläisyyksistä.....	120
5.1.3. Juhlat päättyvät: ”Our revels now are ended” .....	123
5.2. <i>Waiting for Godot</i> ’n viittaukset <i>Raamattuun</i> .....	126
<b>6. Lopuksi.....</b>	<b>130</b>
<b>Lähteet.....</b>	<b>133</b>



# 1. Johdanto

## 1.1. Tutkimuskysymykset ja kohdetekstien esittely

Tutkielmani aihe on huumori Samuel Beckettin näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame*. Käsittelen kohdetekstejäni ennen kaikkea näytelmäteksteinä ja puutun näyttämöversioihin vain lyhyesti. Tutkielman tarkoitus on selvittää, miten Beckettin huumori toimii. Vastatakseni tähän kysymykseen tarkastelen Beckettin huumoria analysoimalla huumorin keinoja näytelmäteksteissä. Lähden tutkimaan näytelmätekstejä *Waiting for Godot* ja *Endgame* huumorin keinojen kautta, koska Beckett -tutkimuksesta puuttuu perusteellinen analyysi Beckettin huumorista, sen keinoista ja toimintavoista. Humoristisiin piirteisiin ja ennen kaikkea Beckettin huumorin absurdiuteen ja tragikoomisuuteen viitataan kyllä Beckettistä kirjoitettaessa jatkuvasti, mutta kokonaiskäsitystä Beckettin huumorista ei ole vielä luotu.

Tärkein syy lähteä tutkimaan Beckettia huumorinäkökulmasta on se, että Beckettin teksteissä minua viehättää eniten juuri huumori, tekstin jatkuvasti lukijalleen tekemät kepposet ja toistuva maton vetäminen tulkitsijan jalkojen alta. Lukija joutuu Beckettin parissa nauramaan paitsi tekstile myös itselleen, omille epäonnistumaan tuomituille merkityksenetsimisyrityksilleen. Tästä syntyy Beckettin huumorin nautinnollisuus. Tutkimuskysymykseni ovat miten Beckettin huumori toimii, minkälaisen huumorin keinojen avulla Beckettin huumori rakentuu ja minkälaista kompetenssia Beckettin näytelmätekstien lukijalta vaaditaan.

*Waiting for Godot*, joka ilmestyi englanniksi vuonna 1956, ja *Endgame* (1958) kuuluvat Samuel Beckettin varhaisempaan näytelmätuotantoon. *Waiting for Godot* on tragikomedialla kahdessa näytöksessä, jossa kaksi kulkuria, Vladimir ja Estragon, odottavat illalla maaseututien varressa

Godot -nimistä henkilöä tulevaksi. Godot on luvannut tulla, mutta ei koskaan saavu, vaikka Vladimir ja Estragon odottavat sinnikkäästi ja kuluttavat samalla aikaansa erilaisissa ajatusleikeissä ja väittelyissä. Toisen näytöksen tapahtumat ovat paljolti samat kuin ensimmäisenkin, odottamisen turhuus on käynyt Vladimirille ja Estragonille selväksi jo kauan sitten, mutta he eivät pysty lähtemään, sillä Godot saattaa sittenkin vielä tulla.

*Endgame* -näytelmässä tilanne muistuttaa *Waiting for Godot*'a sikäli, että tässäkin näytelmätekstissä tapahtuu vähän ja keskeinen teema on odotus. Sokea Hamm istuu pyörätuolissa keskellä harmaata tyhjää huonetta, joka on kaikki, mitä on jäljellä hänen rappeutuvasta valtakunnastaan. Hamm komentelee palvelijaansa Clov'ta edestakaisin ja odottaa jatkuvasti jonkun loppumista, loppupelin viimeistä siirtoa. Hammin ja Clovin keskustelut ovat samanlainen tapa taistella vääjäämätöntä loppua ja hiljaisuutta vastaan kuin Vladimirin ja Estragonin käymä dialogi. Hammin vanhemmat Nell ja Nagg asuvat roskapöntöissä, joista he välillä kurkistelevat ja keskustelevat keskenään, kunnes kuolevat. Hammin viimeisen monologin jälkeen Clov lähtee etsimään uutta elämää, vaikka Hammin huoneen ikkunoista näkyvässä maailmassa lähes kaikki on kuollutta ja valokin ankean harmaata.

Käytän työssäni englanninkielisiä versioita Beckettin alun perin ranskaksi kirjoittamista *En Attendant Godot* - ja *Fin de Partie* - näytelmistä, jotka Beckett käänsi itse englannin kielelle. Englanninkielisten versioiden käyttö on mielestäni perusteltua, koska näytelmätekstien kirjoittaja ja kääntäjä ovat sama henkilö. Tarkoitukseni on vertailla englannin- ja ranskankielisten näytelmätekstien huumorin kielellisiä piirteitä ja kiinnittää huomiota myös irlannin englantiin, jota näytelmäteksteissä puhutaan.

## 1.2. Miten käsittelen näytelmätekstien huumoria eli tutkielman metodista

Beckettin huumori on monipuolista ja monitasoista. Tarkastelen huumoria tässä työssä kahdella tavalla: tekstin tasolla ja laajemmin koko tekstin rakentumisessa ja tekstin ja lukijan välisessä suhteessa. Kutsun näitä kahta tarkastelutapaa mikrotason ja makrotason huumoriksi. Mikrotason huumorilla tarkoitan yksittäisiä tekstistä poimittavia huumorin piirteitä, kuten esimerkiksi toistoa tai inkongruenssia. Makrotason huumoria puolestaan ovat koko tekstin läpäisevät ilmiöt, kuten parodia, metafiktiivisyys, intertekstuaalisuus ja tekstin ja lukijan välinen suhde. Mikrotason huumoria analysoidessani keskityn ennen kaikkea kielellisiin huumorin keinoihin. Näitä ovat toisto, väärinymmärtäminen, inkongruenssi, sanaleikit ja kielen nonsense-piirteet. Myös ironia kuuluu kieleen liittyviin huumorin keinoihin, mutta käsittelen sitä parodian yhteydessä luvussa 4. On kuitenkin huomattava, että tekstin tasolla käsittelemäni huumorin keinot eivät liity pelkästään kieleen. Esimerkiksi toistoa voi esiintyä sekä verbaalisessa että nonverbaalisessa huumorissa, eleiden ja liikkeiden toistona.

Makrotason huumori on läsnä paitsi näytelmätekstien sisällön tasolla myös tekstin muodossa tai tekstin rakenteessa. Hyvä esimerkki makrotason huumorin ilmenemisestä sekä tekstin sisällössä että tekstin rakentumisessa on tekstin ja lukijan välinen suhde. Beckettin tekstistä kattavaa kokonaistulkintaa tekevä lukija joutuu pettymään odotuksessaan, koska teksti on rakennettu väistämään lukijan tulkintayrityksiä. Näitä tulkintayrityksiä heijastelee henkilöhahmojen keskinäinen puhe *Waiting for Godot* -näytelmässä, jossa toinen tulkitsee toisen sanojen merkitsevän jotakin syvällisempää, muuta kuin mitä toinen oikeasti sanoo. Esimerkiksi kun Estragon yrittää kiskoa saappaita jalastaan ja epäonnistuu toistuvasti ja toteaa ”Nothing to be done”, Vladimir tulkitsee sen viittaavan heidän elämäntilanteeseensa; kaikkea on yritetty, mutta mikään ei onnistu. Tämä väärinymmärtäminen ja merkityksen etsiminen toimii ikään kuin analogiana lukijan



yrittäjälle löytää tekstistä jokin syvempi merkityksen taso, vaikka pintamerkitys onkin useimmiten se, mikä jää tulkintayrityksen jälkeen päällimmäiseksi. Sekä henkilöhahmojen keskinäinen suhde että tekstin ja lukijan välinen suhde on refleksiivinen ja itseironinen.

Makrotason huumori ilmenee myös näytelmätekstien metafiktiivisissä piirteissä eli niissä tavoissa, joilla henkilöhahmot kiinnittävät huomiota omaan näytelmällisyyteensä. Henkilöhahmot parodioivat omaa esiintymistään ja näytelmän konventioita. Etenkin *Waiting for Godot* -näytelmässä toistuu tilanne, jossa toinen henkilöhahmo esiintyy toiselle vaatien kommentteja ja ihailua ja samalla ironisoi omaa esitystään. Pilkan kohteeksi joutuu myös näytelmätekstien yleisö, johon henkilöhahmot suhtautuvat ironisesti. Parodia ja näytelmätekstien metateatterilliset piirteet toimivat usein yhdessä huumorin luomisen keinoina. Metateatterillisuudella tarkoitan sellaista metafiktiivisyyttä, jossa nimenomaan näytelmäteksti viittaa omaan keinotekoisuuteensa. Metateatteria, eli teatteria, joka tutkii teatteria muotona ja kiinnittää huomiota omaan rakentumiseensa, on tutkittu Beckettin yhteydessä jo 1960-luvulta lähtien<sup>1</sup>.

Parodian, metafiktiivisyyden ja tekstin ja lukijan välisen suhteen lisäksi makrotason huumorin keinoihin kuuluu intertekstuaalisuus. Tutkin intertekstuaalisuutta huumorin rakentumisen keinona parodian yhteydessä, koska parodiaa voi pitää intertekstuaalisuuden muotona. Esimerkiksi Simon Dentith määrittelee parodian yhdeksi monista intertekstuaalisten alluusioiden muodoista, joilla tekstejä tuotetaan<sup>2</sup>. Tutkin näytelmätekstien intertekstuaalisia viitteitä ja alluusioita keskittyen siihen, mikä rooli niillä on Beckettin huumorin rakentumisessa. *Waiting for Godot* -näytelmässä on paljon viittauksia *Raamattuun* ja ajoittain teksti parodioi *Raamatun* tapahtumia. Näytelmää *Endgame* puolestaan voi lukea parodiana William Shakespearen *The Tempest*-näytelmästä (suomeksi *Myrsky*). *Endgamen* henkilöhahmot ovat (tragi)koomisia versioita Shakespearen

---

<sup>1</sup> Pattie, 2000, 155

<sup>2</sup> Dentith, 2000, 6

näytelmän henkilöihahmoista: Hamm on vastine taikurikuningas Prosperolle ja Clov puolestaan muistuttaa sekä Prosperon orjaa Calibania että hänen palvelijaansa Arielia. Lisäksi tekstissä myös viitataan suoraan *The Tempest* -näytelmään. Tutkin näiden näytelmien välistä suhdetta luvussa 5.

### 1.3. Lyhyt katsaus Beckettin liittyvään kirjallisuudentutkimukseen

My work is a matter of fundamental sounds...made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want have headaches among the overtones, let them. And provide their own aspirin. -Samuel Beckett<sup>3</sup>

Tässä alaluvussa kartoitan Beckett -tutkimuksen kenttää ja etenkin huumorinäkökulmasta kirjoitettua Beckett -tutkimusta. Keskeinen ongelma Beckettin näytelmätekstien *Waiting for Godot* ja *Endgame* tutkimisessa huumorinäkökulmasta on, että tutkimuksia, jotka käsittelevät Beckettin huumoria on kirjoitettu vain vähän. Palaan näihin tutkimuksiin tehtyäni lyhyen katsauksen Beckett -tutkimukseen ylipäätään. David Pattien mukaan viimeisten viidentoista vuoden aikana Beckettin teoksia käsittelevästä tutkimuksesta on tullut taistelukenttä, jolla erilaisia teoreettisia suuntauksia edustavat kirjallisuudentutkijat kilpailevat<sup>4</sup>.

Beckettin teoksia on lähestytty lähes kaikista mahdollista kirjallisuudentutkimuksen tarjoamista teoriakehyksistä, mutta miksi Beckettin tekstien ehdottomasti nautittavimpaan piirteeseen, ovelaan ja monipuoliseen huumoriin, ei ole aiemmin kiinnitetty kattavasti huomiota? David Pattie luettelee erilaisia tapoja, joilla Beckettä on määritelty: ”Beckett the last humanist, the last modernist, the first of postmodernists, a philosopher, an anti-rationalist, a mystic...”<sup>5</sup> Joukosta näyttää kuitenkin puuttuvan yksi määritelmä: Beckett the humorist.

---

<sup>3</sup> Bair, 1978, 397

<sup>4</sup> Pattie, 2000, 103

<sup>5</sup> Pattie, 2004, 226

Beckett -tutkimuksessa ei ole mitään yhtä yhtenäistä teemaa tai konsensusta, vaan päinvastoin tutkimuksen kenttä on valtavan laaja ja monipuolinen, Lois Oppenheimin mukaan jopa musertavan laaja. Oppenheim esittelee *Beckett Studies* -teoksen esipuheessa erilaisia lähestymistapoja, joilla Beckett -tutkimuksen kenttää on kartoitettu: osa tutkijoista luokittelee Beckettin liittyvän tutkimuksen genren tai kronologian mukaan, osa taas painottaa teoreettista kehystä, josta Beckettin tekstejä on käsitelty.<sup>6</sup> David Pattie lähestyy Beckett -tutkimusta kronologian kautta ja jakaa Beckettin käsittelevän kirjallisuudentutkimuksen neljään eri vaiheeseen tai aikakauteen<sup>7</sup>. Pattien näkökulma rajoittuu englanninkieliseen tutkimuskirjallisuuteen, vaikka hän tiedostaa myös etenkin saksan- ja ranskankielisen Beckett -tutkimuksen tärkeyden<sup>8</sup>.

Ensimmäinen Pattien mainitsemista Beckett -tutkimuksen vaiheista kattaa vuodet 1951–1969 *Trilogian*<sup>9</sup> ilmestymisestä vuoteen 1969, jolloin Beckett sai Nobelin kirjallisuuden palkinnon. Pattien mukaan tyypillistä Beckett -tutkimuksen ensimmäiselle vaiheelle oli, että se asetti lähtökohdat niille kysymyksille, joihin tutkimuksen toisessa vaiheessa syvennyttiin laajemmin.<sup>10</sup> Yksi tällaisista kysymyksistä oli edellä mainittu metateatteri Beckettin näytelmäteksteissä. Ensimmäinen Beckettin metateatteria käsittelevä tutkimus oli Lionel Abelin *Metatheatre: A New View of Dramatic Form* vuodelta 1963.<sup>11</sup> Toinen kausi Beckett -tutkimuksessa ulottui noin 1980-luvun alkuun asti<sup>12</sup>. Lois Oppenheim kuvailee 1970–1980 -lukujen Beckett -tutkimusta seuraavasti:

...in the 1970s and 1980s, each had their Beckett. So varied were the commentaries and so voluminous in number, that it seemed almost as if the critics were seeking revenge on the indeterminacy characteristic of the writing under review<sup>13</sup>.

---

<sup>6</sup> Oppenheim, 2004, 3

<sup>7</sup> Pattie, 2000, 103

<sup>8</sup> Pattie, 2000, 105

<sup>9</sup> *Trilogiaan* kuuluvat romaanit *Molloy*, *Malone Dies* ja *The Unnameable*.

<sup>10</sup> Pattie, 2000, 103

<sup>11</sup> Pattie, 2000, 118

<sup>12</sup> Pattie, 2000, 104

<sup>13</sup> Oppenheim, 2004, 3

David Pattien mukaan kolmas Beckett -tutkimuksen vaihe ulottui 1980-luvun alusta 1990-luvun puoliväliin. Tämän kauden aikana Beckettin teoksista ilmestyi monenlaisia keskenään ristiriitaisia tulkintoja, jotka heijastelivat osaksi akateemista kirjallisuudentutkimusta tulleita teoreettisia kiistoja. Tällaisia tutkimuksia olivat esimerkiksi feministiset tai psykoanalyttiset luennat Beckettin teoksista.<sup>14</sup> Beckett -tutkimuksen neljännessä vaiheessa, joka jatkuu 1990-luvun puolivälistä nykypäivään, uusi saatavilla oleva biografinen tieto Beckettin elämästä on alkanut vaikuttaa Beckett -tutkimuksen kenttään<sup>15</sup>. Oppenheimin mukaan 1990-luvulta lähtien tutkimuksen valtasi biografisten tutkimusten lisäksi väittely Beckettin paikasta modernismin (”early, late, high, post”)<sup>16</sup> edustajana sekä tutkimukset Beckettin kirjallisen tuotannon ja muiden hänen käyttämiensä taiteenmuotojen, kuten elokuvan, välisistä yhtäläisyyksistä<sup>17</sup>.

### 1.3.1. Beckettin huumoria käsittelevät tutkimukset

Eräs tärkeimmistä Beckettin huumoriin keskittyvistä tutkimuksista on Ruby Cohnin *Samuel Beckett: The Comic Gamut* (1962), jossa tekijä analysoi Beckettin tuotantoa huumorin ja koomisen näkökulmasta. Cohnin mukaan Beckettin teoksista löytyy lähes koko koomisen (tai huumorin) keinojen kirjo<sup>18</sup>. Cohn sanoo Beckettin olleen tietoinen Henri Bergsonin teoriasta naurusta ja komiikan merkityksestä<sup>19</sup>, mutta hänen mukaansa Beckettin käyttämien huumorin keinojen ja Bergsonin teorian välille ei voida vetää suoraa yhteyttä, vaikka Beckett käyttääkin monia Bergsonin analyysoimista koomisen keinoista<sup>20</sup>. Cohn ehdottaa, että Beckettin teoksista pitäisi puhua *komitragedioina*. Tätä käsitettä hän perustelee tragikomedian määritelmällä: tragikomedio on

---

<sup>14</sup> Pattie, 2000, 104. Linda Ben-Zvin toimittama *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*, 1990, on hyvä esimerkki feministisestä Beckett -tutkimuksesta.

<sup>15</sup> Mt., 104

<sup>16</sup> Oppenheim, 2004, 3

<sup>17</sup> Mt., 3

<sup>18</sup> Cohn, 1962, 9

<sup>19</sup> Bergson, 1994

<sup>20</sup> Cohn, 1962,9

näytelmä, jonka yleissävy on traaginen, mutta loppu onnellinen ja täten komitragedia puolestaan olisi ilmeisesti näytelmä tai teksti, jonka yleissävy on humoristinen, mutta loppu onneton.<sup>21</sup>

On kuitenkin kyseenalaista, toimiiko Cohnin komitragedian käsite. Voiko esimerkiksi *Waiting for Godot* -näytelmää sanoa yleissävyltään koomiseksi ja loppuuko näytelmä onnettomasti? Tällainen jaottelu ei välttämättä ole kovin oleellinen Beckettin näytelmätekstejä analysoitaessa: pikemminkin koominen ja traaginen ovat sekoittuneet teksteissä niin, että kummankaan puolen ei voi sanoa olevan vallitseva, vaan ne ovat läsnä yhtä aikaa. Synkissäkin näytelmien tapahtumissa on mukana humoristinen ulottuvuus ja vastaavasti taas henkilöhahmojen sydämellinen nauru hyytyy nopeasti ja muuttuu ilottomaksi. Cohnin tutkimus Beckettin huumorista on kuitenkin käyttökelpoinen ja etenkin hänen tekemänsä kielivertailut Beckettin englannin- ja ranskankielisten tekstien huumorista ovat työni kannalta hyödyllisiä.

Toinen Beckettin huumoria käsittelevä tutkimus on Valerie Topsfieldin *The Humour of Samuel Beckett* (1988). Topsfieldin mukaan Beckettin oma määritelmä naurusta, ”the laugh”, toimii avaimena hänen huumoriaan tutkittaessa. Beckett määrittelee kolme erilaista ja eriarvoista naurua: katkera nauru, (the bitter laugh), ontto nauru, (the hollow laugh), ja iloton nauru, (the mirthless laugh), joista viimeisin, iloton nauru, on kaikista korkein naurun muoto.<sup>22</sup>

The highest form of laughter, he adds, is 'the laugh of laughs, the risus purus, the laugh laughing at the laugh, the beholding, the saluting of the highest joke, in a word the laugh that laughs – silence please – at that which is unhappy'<sup>23</sup>.

Ensimmäinen naurun muodoista, katkera nauru, on Beckettin mukaan eettistä naurua, sille, mikä ei ole hyvää, ”at that which is not good”. Ontto nauru puolestaan on älyllistä naurua, jonka kohteena

---

<sup>21</sup> Cohn, 1962,8

<sup>22</sup> Topsfield, 1988,1

<sup>23</sup> Mt.,1

on se, mikä ei ole totta: ”the hollow laugh laughs at that which is not true”.<sup>24</sup> Kolmas naurun muoto, iloton nauru eli naurulle naurava nauru, on keskeinen tekstin ja lukijan välistä suhdetta analysoidessa, koska Beckettin tekstin parissa tekstille naurava lukija joutuu puolestaan tekstin naurun kohteeksi: teksti nauraakin lukijalle ja päinvastoin.

Beckettin huumoria on tutkittu myös Tampereen yliopistossa. Sofia Vartiainen analysoi Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielmassaan *Endgamen naurut* (2008) niitä *Endgame* -näytelmän kohtia, joissa nauretaan ääneen. Vartiaisen tutkimuksen kohteena on sekä fyysinen nauru että henkilöhahmojen keskustelu naurusta ja nauramisesta. Hän lähestyy tutkimuskohdettaan pääasiassa Henri Bergsonin ja Aarne Kinnusen huumoriteorioiden avulla<sup>25</sup>. Näkökulma Beckettin huumorin tarkasteluun on Vartiaisen tutkielmassa rajatumpi kuin tässä työssä, koska hän käsittelee vain fyysistä naurua ja puhetta nauramisesta. Vartiaisen tutkielma sisältää paljon hyviä huomioita Beckettin huumorista ja etenkin metateatterillisuudesta näytelmäteksteissä.

### 1.3.2. Absurdi teatteri

Beckett -tutkija Ruby Cohnin mukaan Beckettin teosten sijoittaminen tiettyyn kirjallisuuden genreen tai traditioon on vaikeaa, koska Beckettin tekstit horjuttavat niitä kirjallisuuden genrejä, joissa ne esiintyvät<sup>26</sup>.

Within each literary genre, Beckett undermines that very genre - fictional formulae in the fiction and dramatic conventions in the drama. By mocking the literary form within that form, Beckett questions the boundary between art and life, between fiction and fact<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Mt.,1

<sup>25</sup> Vartiainen, 2008,4

<sup>26</sup> Cohn, 1962, 298–299

<sup>27</sup> Mt., 298–299

David Pattie toteaa, että kolmen ensimmäisen Beckett -tutkimuksen vuosikymmenen ajan lähes kaikki kirjallisuudentutkijat käsittelivät Beckettin teoksia irrallaan maailmasta, jossa ne oli tuotettu. Jos näissä tutkimuksissa viitattiin Beckettin teoksia ympäröivään kulttuurihistorialliseen taustaan, nämä viittaukset noudattivat Martin Esslinin aloittamaa traditiota sijoittaa Beckettin tuotanto absurdin teatterin piiriin.<sup>28</sup> Esslinin teos *The Theatre of the Absurd* (ilmestyi vuonna 1961) liittyy Beckettin tähän avantgardistiseen taidesuuntaukseen. Pattien mukaan vasta 1990-luvun puolivälissä tutkijat alkoivat suhtautua Beckettin kulttuurihistoriallisena hahmona, jonka teoksia voitiin käsitellä suhteessa omaan aikaansa<sup>29</sup>.

Absurdille teatterille on Esslinin mukaan keskeistä ilmaista ihmisen olemassaolon järjettömyyttä ja hylätä rationalistinen ajattelu riittämättömänä. Absurdissa teatterissa ihminen on heitettyä irrationaliseen maailmaan, joka toimii hallitsemattomien mekaanisten periaatteiden mukaan. Tässä yksilöä uhkaavassa maailmassa ihmisen persoonallisuus on epävaka.<sup>30</sup> Absurdin teatterin lähtökohtana oli toisen maailmansodan jälkeensä jättämä ilmapiiri: vanhat, muuttumattomina pidetyt perusolettamukset, kuten usko kehitykseen ja nationalismiin, oli kumottu sodan myötä ja sodan jälkeisessä maailmassa korostui kaiken järjettömyys<sup>31</sup>. Esslinin mukaan absurdi teatteri ei ollut yhtenäinen liike, vaan pikemminkin sekalainen joukko näytelmiä ja näytelmäkirjailijoita, joita yhdisti rationaalisen maailman hylkääminen<sup>32</sup>.

Esslinin näkemyksiin absurdista teatterista vaikutti 1950–1960 -luvulla ajankohtainen eksistentiaalinen filosofia: muun muassa termi absurdi, ”the Absurd” on peräisin Albert Camusin kirjoituksista<sup>33</sup>. Esslin ei kuitenkaan vedä suoraa yhteyttä eksistentiaalismin ja Beckettin tekstien

---

<sup>28</sup> Pattie, 2004, 244

<sup>29</sup> Mt., 244

<sup>30</sup> Esslin, 1980, 61–62

<sup>31</sup> Esslin, 1980, 23

<sup>32</sup> Esslin, 1980, 22

<sup>33</sup> Esslin, 1980, 23

välille, vaan huomauttaa, että Beckettia ei voi liittää mihinkään tiettyyn filosofiseen traditioon<sup>34</sup>. Esslinin tutkimuksesta alkoi myös tämän tutkielman kannalta tärkeä traditio, jonka mukaan Beckettin tekstejä ei voi lähestyä siten, että päällimmäisenä on kysymys, mitä tekstit merkitsevät. Esslinin mukaan tarve löytää Beckettin teksteistä merkitys on ymmärrettävä, mutta tutkijat joutuvat väistämättä epäonnistumaan, jos he käsittelevät Beckettin näytelmiä kuin tavallisia näytelmiä, joissa on selkeä juoni.<sup>35</sup> Palaan Esslinin näkemyksiin Beckettin teksteistä luvussa 4.

#### 1.4. Tutkielman rakenne

Tutkielma koostuu neljästä pääluvusta. Esittelen luvussa 2 erilaisia huumoriteorioita, joiden avulla lähestyn työni pääkäsitettä, huumoria. Näihin kuuluvat muun muassa Henri Bergsonin klassikkotutkimus *Nauru - Tutkimus komiikan merkityksestä* (ilmestyi alun perin vuonna 1913), Simon Critchleyn inkongruenssiteoria teoksessa *On Humour* (2002) ja Valerie Topsfieldin Samuel Beckettin omaan huumorimääritelmään perustuva tutkimus Beckettin huumorista (1988). Aarne Kinnusen teoksesta *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* (1994) käytän vain muutamia käsitteitä, kuten draamallista ironiaa. Huumorin teorioiden lisäksi työn teoriakehykseen kuuluvat parodian, metafiktio ja intertekstuaalisuuden teorit. Muun muassa Linda Hutcheonin (1985) ja Simon Dentithin (2000) näkemykset parodiasta tulevat olemaan hyödyllisiä työssäni. Tekstin ja lukijan välistä suhdetta ja Beckettin lukijalta vaadittavaa kompetenssia käsitellessäni käytän James Phelanin (2005) ja Peter Rabinowitzin (1987) käsityksiä sisäislukijasta.

Luvussa 3 analysoin edellä esittelemiäni mikrotason huumorin keinoja. Lisäksi vertailen näytelmätekstejä *Waiting for Godot* ja *Endgame* ranskankielisiin vastineisiinsa, näytelmiin *En Attendant Godot* ja *Fin de Partie*: tutkin huumorin kulttuurisidonnaisuutta ja tietyn kielen

---

<sup>34</sup> Esslin, 1980, 61

<sup>35</sup> Esslin, 1980, 44–45



vaikutusta huumorin toimivuuteen. Luvussa 4 tutkin makrotason huumorin keinoja, eli parodiaa, metafiktiivisyyttä ja tekstin ja lukijan välistä suhdetta. Yritän tässä luvussa vastata kysymyksiin, miten lukea ja tulkita Beckettin huumoria ja millaista kompetenssia Beckettin lukijalta vaaditaan. Luvussa 5 käsittelen intertekstuaalisuutta huumorin rakentumisen keinona näytelmäteksteissä. Tutkin *Waiting for Godot*'n viittauksia *Raamattuun* ja tarkastelen *Endgame* -näytelmää parodiana William Shakespearen *The Tempest* -näytelmästä. Luvussa 6 kokoan tutkimuksen tuloksia. Arvioin tutkimuksessa käyttämäni käsitteiden ja teorioiden toimivuutta ja pohdin mahdollisia jatkotutkimuskysymyksiä.

## 2. Tutkimuksen työkalut

Tässä luvussa määrittelen tutkielmassa käyttämäni käsitteet ja esittelen ne teorit, joiden avulla tutkin Samuel Beckettin näytelmätekstien huumoria. Tarkoituksena on esitellä käyttämäni teorit lyhyesti ja myös osoittaa niiden mahdolliset ongelmat analyysini kannalta. Luku jakautuu kolmeen alalukuun, joista ensimmäisessä pyrin määrittelemään työni pääkäsitteen, huumorin, erilaisten huumoriteorioiden avulla. Alaluvussa 2.2. käyn läpi mikrotason huumoriksi nimittämäni huumorin keinot, joita ovat toisto, väärinymmärtäminen, inkongruenssi, nonsense ja ironia. Alaluku 2.3. puolestaan keskittyy makrotason huumorin keinojen kuvaukseen. Näitä ovat metafiktiivisyys, parodia, intertekstuaalisuus sekä tekstin ja lukijan välinen suhde.

### 2.1. Huumorista

Aloitan huumorin määrittelyn lyhyellä katsauksella Henri Bergsonin klassikkoteokseen *Nauru - Tutkimus komiikan merkityksestä*. Bergsonille keskeiset käsitteet ovat nauru ja komiikka, hän ei puhu huumorista, mikä on tässä tutkielmassa pääkäsitteenä. Bergsonin mukaan nauru on aina jonkin tietyn suljetun ryhmän, olipa se kuinka suuri tahansa, naurua. Nauru kuuluu yhteiskuntaan ja sillä tulee olla jokin sosiaalinen merkitys. Komiikka puolestaan on Bergsonin mielestä suunnattu puhtaasti älylle ja sille on tyypillistä eräänlainen tunteettomuus.<sup>36</sup> Komiikka syntyy usein eräänlaisesta mekaanisuudesta, siitä, että ihminen muistuttaa jollakin tavalla koneistoa. ”Nauramme joka kerta, kun ihminen muistuttaa esinettä”, Bergson kirjoittaa<sup>37</sup>. Komiikan mekaanisuus ei ole ainoastaan ihmisen ulkoinen ominaisuus, joka rajoittuu vain eleisiin ja liikkeisiin, vaan mekaanisuuteen kuuluu myös eräänlainen aistien ja älyn joustamattomuus. Bergsonin mukaan jokin

---

<sup>36</sup> Bergson, 1994, 10–12

<sup>37</sup> Bergson, 1994, 50

tietty ilmiö myös vaikuttaa meistä sitä koomisemmalta, mitä luonnollisempi sen syy on.<sup>38</sup> Bergson puhuu myös komiikan tiedostamattomuudesta: hänen mukaansa koominen henkilö on yleensä koominen vain, kun hän ei itse sitä tiedosta<sup>39</sup>.

Bergsonin näkemykset komiikan mekaanisuudesta ja tiedostamattomuudesta toteutuvat melko hyvin Beckettin näytelmäteksteissä. On kuitenkin kyseenalaista, ovatko esimerkiksi Vladimir ja Estragon *Waiting for Godot* -näytelmässä tietämättään koomisia, koska he tuntuvat tiedostavan melko tarkasti kaikkien tekemistensä ulottuvuudet ja seuraukset. Käsitys komiikan mekaanisuudesta sopii hyvin etenkin toiston ja nonverbaalin huumorin analysointiin. Komiikka toimii Bergsonin teoksessa yläkäsitteenä ja komiikan erilaiset muodot, kuten tilannekomiikka ja sanakomiikka, tukevat Bergsonin mukaan toisiaan<sup>40</sup>.

Komiikan ja huumorin välinen ero on, että huumori on laajempi ja abstrakstimpi käsite kuin komiikka. Huumorin käsitteeseen sisältyvät erilaisten keinojen lisäksi erilaiset huumorin alalajit, kuten absurdi huumori, groteski, burleski ja musta huumori. Sen sijaan komiikan yhteydessä voitaneen puhua ”vain” keinoista tai menetelmistä, kuten Bergson tekee. Tällaisiksi menetelmiksi Bergson mainitsee muun muassa toiston ja väärinkäsityksen<sup>41</sup>. Sekä komiikka että huumori käyttävät naurua eräänlaisena alakäsitteenään, väylänä, jonka kautta komiikka tai huumori purkautuu.

Tukeudun huumorin käsitettä määriteltessäni ennen kaikkea Simon Critchleyn teoksessaan *On Humour* esittämiin näkemyksiin. Critchleyn mukaan huumori syntyy eriävyydestä sen välillä, miten

---

<sup>38</sup> Bergson, 1994, 14–15

<sup>39</sup> Bergson, 1994, 18–19

<sup>40</sup> Bergson, 1994, 54, 56

<sup>41</sup> Bergson, 1994, 60, 78

asiat ovat ja sen, miten niiden esitetään olevan, odotuksen ja todellisuuden välisestä ristiriidasta<sup>42</sup>. Critchley siteeraa Ciceron määritelmää vitsistä yksinkertaisimmillaan: ”The most common kind of joke is that in which we expect one thing and another is said; here our own disappointed expectation makes us laugh.”<sup>43</sup> Saksalainen filosofi Immanuel Kant luonnehtii naurua samalla tavoin kuin Cicero yksinkertaista vitsiä: ”nauru syntyy odotuksesta, joka yhtäkkiä raukeaa tyhjiin”<sup>44</sup>.

Hyvä esimerkki tällaisesta odotuksenvastaisuudesta on Hammin reaktio *Endgame*-näytelmässä, kun Clov sanoo, että heidän suhteensa ongelma ei ole se, että Hamm ei ole saanut Clov’ta kärsimään liikaa. ”I haven’t made you suffer too much?” (*E*, 8) Hamm huudahtaa järkyttyneenä. Hammin järkytys tulee lukijalle yllätyksenä ja on odotuksenvastaista. Ciceron määritelmä lukijan tai kuulijan odotuksen pettymiselle perustuvasta huumorista sopii Beckettin tekstien analysointiin laajemmalla tasolla kuin yksittäisissä vitseissä. Beckettin tekstin ja lukijan välinen suhde, ja ennen kaikkea tämän suhteen humoristinen luonne, perustuu juuri sille, että lukija epäonnistuu tekstintulkintayrityksessään eli tavallaan pettyy odotuksessaan, että tekstillä olisi jokin laajempi merkitys.

Critchley määrittelee huumorin kolmen huumoriteorian kautta, joista ensimmäinen on niin sanottu ylemmyysteoria (the superiority theory), jossa nauru johtuu ylemmyydentunteesta muita ihmisiä kohtaan. Muun muassa etninen huumori kuuluu tähän ryhmään<sup>45</sup>. Toinen, kömpelösti suomennettuna helpotusteoria (the relief theory) on Critchleyn mukaan peräisin Freudin teoksesta *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, jossa nauru ymmärretään eräänlaiseksi hermostuneen energian vapautukseksi<sup>46</sup>. Kolmas huumoriteoria, epäyhteneväisyyden teoria (the incongruity theory), määrittelee huumorin rakentuvan epäyhteneväisyydestä todellisuuden ja vitsissä vallitsevan

---

<sup>42</sup> Critchley, 2002, 1

<sup>43</sup> Mt., 1

<sup>44</sup> Bergson, 1994, 70

<sup>45</sup> Critchley, 2002, 2–3

<sup>46</sup> Critchley, 2002, 3

asiointilan välillä<sup>47</sup>. Critchleyn kolmesta huumoriteoriasta epäyhteneväisyyden tai inkongruenssin teoria on erityisen hyödyllinen tämän tutkielman kannalta, koska näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame* huumori syntyy usein juuri inkongruenssista. Analysoin inkongruenssin avulla rakentuvaa huumoria luvussa 3.3.

Beckettin oma huumorimääritelmä, joka koostuu kolmesta erilaisesta naurusta (laugh), liittyy Simon Critchleyn esittelemiin huumoriteorioihin. Beckettin kuvaamista nauruista kaksi ensimmäistä, katkera nauru, ”the bitter laugh at that which is not good”, ja ontto nauru, ”the hollow laugh at that which is not true”, kuuluvat Critchleyn määrittelemään ylempyysteoriaan, koska sekä katkera että ontto nauru näkevät kohteensa ikään kuin ylhäältä päin ja tekevät siitä arvoarvostelman. Beckettin kolmas nauru, ”the laugh laughing at the laugh”, puolestaan liittyy tässä työssä tekstin ja lukijan välisen suhteen tutkimiseen.

Critchleyn mukaan huumori on eräänlainen kulttuurisen sisäpiiritiedon muoto, jolle on tyypillistä kontekstisidonnaisuus ja paikallisuus<sup>48</sup>. Bergson ja Critchley toteavat että, huumoria on vaikeaa, ellei mahdotonta kääntää kielestä toiseen<sup>49</sup>. Sen sijaan nonverbaali huumori on onnistunut ylittämään kieli- ja kulttuurirajoja pantomiimin ja mykän komedian, kuten Chaplinin elokuvien, myötä<sup>50</sup>. Huumorin kielestä toiseen kääntämisen vaikeutta käsitellään luvussa 3.6., jossa vertaillaan englannin- ja ranskankielisiä näytelmäversioita.

Critchley kirjoittaa, että Beckettin lauseet etenevät hajoamalla osiin Beckettin heikkouden syntaksiksi (a syntax of weakness) nimeämässä ilmiössä. Tämä syntaksi, joka on Critchleyn mukaan nimenomaan koominen, löytyy Beckettin kaikista teoksista lauseissa, jotka

---

<sup>47</sup> Critchley, 2002, 2–3

<sup>48</sup> Critchley, 2002, 67

<sup>49</sup> Critchley, 2002, 67; Bergson, 1994, 11

<sup>50</sup> Critchley, 2002, 67

hämmästyttävällä tavalla tekevät itsensä tekemättömiksi ja heikentävät itseään.<sup>51</sup> ”If I don’t kill that rat he’ll die”, toteaa Clov *Endgame*-näytelmässä keittiöstä löytämästä rotasta (E, 41). Clov’n lause tekee itsensä tekemättömäksi, ikään kuin kumoo oman merkityksensä ja on juuri paradoksaalisuutensa vuoksi huvittava. Critchleyn mukaan Beckettin huumori saa lukijan nauramaan itselleen ja tästä johtuu Beckettin huumorin nerokkuus.

The genius of Beckett’s humour is that he makes us laugh and then calls us into question through that laughter. This is the highest laugh, the mirthless laugh, the laugh laughing at the laugh. - - It is laughter that opens us up and causes our defences to drop momentarily, but it is precisely at that moment of weakness that Beckett’s humour rebounds upon the subject. We realize in an instant that the object of laughter is the subject who laughs.<sup>52</sup>

Kun Critchley toteaa Beckettin huumorin kimpoavan takaisin subjektiinsa, eli Beckettin tekstin lukijaan, hän kuvaa sitä prosessia, joka toteutuu myös Beckettin tekstiä tulkitessa. Critchleyn mukaan tilanne kääntyy niin, että teksti nauraakin lukijalle ja päinvastoin<sup>53</sup>. Beckettin teksti on rakennettu ennakoimaan lukijan tulkintayrityksiä, jotka usein päätyvät umpikujaan. Näistä tekstin tekemistä harhautuksista nousee yksi Beckettin huumorin tasoista.

Kuten Johdanto-luvussa todettiin, Valerie Topsfield nojautuu määritelmässään Beckettin huumorista Beckettin oman huumorikäsitteeseen, kolmeen nauruun<sup>54</sup>. Se, että Topsfield tutkii Beckettin huumoria nimenomaan Beckettin oman huumorikäsitteksen kautta, on jonkin verran ongelmallista eikä hänen tutkimusmetodiaan voi pitää täysin objektiivisena. Beckettin omaa huumorikäsitteystä, kolmea naurua, ei voi kuitenkaan sivuuttaa Beckettin huumorista puhuttaessa. Aarne Kinnunen painottaa huumorin arvottavaa luonnetta ja toteaa, että jonkin asian näyttäminen

---

<sup>51</sup> Critchley, 2002, 49, 106

<sup>52</sup> Critchley, 2002, 49–50

<sup>53</sup> Mt., 49–50

<sup>54</sup> Topsfield, 1988,1

koomisena on samalla arvoarvostelman, positiivisen tai negatiivisen, esittämistä kohteesta<sup>55</sup>. Myös Bergson korostaa komiikan arvottavuutta<sup>56</sup>.

Kinnunen määrittelee huumorin asenteeksi, ”asentoitumiseksi rajattomasti vaihtelevaan koomiseen”<sup>57</sup>. Kinnusen mielestä mikään inhimillinen toiminta sinänsä ei ole koomista, mutta kaikki ihmiset toimet voidaan tehdä koomiseksi, ja huumorin tutkimuksessa tarkastelun kohteena on juuri tämä koomiseksi tekemisen prosessi<sup>58</sup>. Kinnunen on oikeassa painottaessaan koomiseksi tekemisen tarkkailua olennaisena huumorin tutkimukselle, mutta hänen määritelmänsä huumorista asenteena on sangen epämääräinen. Myös puhuessaan huumorista metasuorituksena, jossa tekijä ilmaisee, mitä hän tekee tekstissä Kinnunen yksinkertaistaa asioita liikaa<sup>59</sup>. Voidaanko tekijän sanoa osoittavan tarkasti koomiseksi tekemisen keinonsa? Eikö pikemminkin pitäisi korostaa lukijan kompetenssia, jota ilman näitä keinoja ei edes huomattaisi?

Vaikka humoristinen teksti kiinnittäisikin huomiota ennen kaikkea tyyliinsä ja omaan rakentumisen tapaansa, kuten Kinnunen väittää<sup>60</sup>, ei tämä ole pelkästään humorististen tekstien piirre. Esimerkiksi kaikki metafiktiivisiksi luokiteltavat tekstit tuovat jollakin tavalla esille omaa keinotekoisuuttaan. Kinnusella on paljon hyviä havaintoja huumorista ja koomisesta, mutta hänen teoksensa *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys* on liian esseemäinen ollakseen käyttökelpoinen tässä työssä. Kinnusen käsite draamallinen ironia<sup>61</sup>, joka tarkoittaa, että katsoja tai lukija tietää enemmän kuin fiktiivinen henkilö, on kuitenkin hyödyllinen ironian analyysille.

---

<sup>55</sup> Kinnunen, 1994, 64.

<sup>56</sup> Bergson, 1994, 21

<sup>57</sup> Kinnunen, 1972, 202

<sup>58</sup> Kinnunen, 1994, 24–25

<sup>59</sup> Kinnunen, 1994, 259

<sup>60</sup> Kinnunen, 1994, 262

<sup>61</sup> Kinnunen, 1994, 140–141

## 2.2. Huumorin keinot tekstin tasolla

Siirryn seuraavaksi määrittelemään huumorin rakentumisen keinoja, joita käytän analysoidessani Beckettin näytelmätekstejä *Waiting for Godot* ja *Endgame*. Mikrotason huumoria analysoidessani keskityn kieleen liittyviin huumorin keinoihin. Näitä ovat toisto, väärinymmärtäminen, inkongruenssi, sanaleikit ja kielen nonsense-piirteet. Myös ironia kuuluu kieleen liittyviin huumorin keinoihin, mutta käsittelen sitä parodian yhteydessä luvussa 4. Mikrotason huumorin keinot eivät kuitenkaan liity pelkästään kieleen, koska niihin kuuluu myös nonverbaali huumori. Nonverbaali huumori sisältää eleisiin ja liikkeisiin perustuvaa toistoa. Beckettin huumorin laajempaan tarkasteluun liittyvät parodia, metafiktiivisyys, itsensä tiedostavuus ja intertekstuaalisuus. Käsittelen näitä huumorin keinoja alaluvussa 2.3. Tässä alaluvussa määrittelen myös tarkemmin, mitä tarkoitan Beckettin lukijalla.

### 2.2.1. Toisto

Henri Bergsonin mukaan toisto on klassisen komedian tavanomaisimpia menetelmiä. Toistossa itsessään ei kuitenkaan Bergsonin mukaan ole mitään koomista sinänsä, vaan koomisuus syntyy niistä miellelyhtymistä, joita toisto eräänlaisena mekanismina herättää. Bergson vertaa koomista vuorosanojen toistoa vieteriin, joka pongahtaa esille aina uudestaan.<sup>62</sup> Hänen mukaansa ”koomiseen vuorosanojen toistoon liittyy yleensä kaksi tekijää: tukahdutettu tunne, joka ponnahtaa liikkeelle vieterin tavoin, ja tuon tunteen uudelleen tukahduttamisella huvitteleva ajatus”<sup>63</sup>.

Toisto on eniten käytetty ja helpoimmin tunnistettava huumorin rakentumisen keino näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame*. Toisto tarkoittaa näytelmätekstien dialogissa

---

<sup>62</sup> Bergson, 1994, 60–61

<sup>63</sup> Bergson, 1994, 61



ilmenevän sanojen ja lauseiden toistamisen lisäksi myös parenteeseissa esiintyvää jonkin tietyn eleen, äänensävyyn tai liikkeen toistoa. Kaikki nämä toiston muodot rakentavat huumoria omalla tavallaan. Seuraava esimerkki havainnollistaa sanan ja lauseen toistamisesta syntyvää komiikkaa: Estragon kiskoo liian pientä saapasta jalastaan ja Vladimir tahtoo tietää, sattuu se.

Estragon: (*feebly*). Help me!

Vladimir: It hurts?

Estragon: Hurts! He wants to know if it hurts!

Vladimir: (*angrily*). No one ever suffers but you. I don't count.

I'd like to hear what you'd say if you had what I have.

Estragon: It hurts?

Vladimir: Hurts? He wants to know if it hurts!

(*WG*, 10).

Sana ”hurts” toistuu yhteensä kuusi kertaa tässä lyhyessä kappaleessa. Vladimir ja Estragon toistavat toistensa sanomat lauseet ja antavat näin sanoilleen ivallisen sävyn. Toiston avulla rakennettu huumori korostuu, koska Vladimir toistaa Estragonin jo kertaalleen toistaman ”Hurts! He wants to know if it hurts!” uudelleen. Vladimir näyttää olevan tietoinen toiston komiikkaa luovasta vaikutuksesta. Estragon ja Vladimir käyttävät edellisessä esimerkissä taitavasti music-hall -tyyppistä nopeaa puhetyyliä, jonka keskeinen piirre on toisto. Vimala Hermanin mukaan music-hall -puhe (music-hall patter) on yksi Vladimirin ja Estragonin puhetyyleistä<sup>64</sup>. Vladimir ja Estragon hallitsevat hyvin useita erilaisia puhetyylejä, joista music-hall -tyyppinen nopeaan toistoon perustava puhetyyli on vain yksi esimerkki.

Parodia rakentuu näytelmäteksteissä usein toiston avulla, kun henkilöhahmot esittävät toisiaan ja matkivat toistensa puhetapaa ja eleitä. Palaan toiston käyttöön parodian yhteydessä luvussa 4. Myös nonverbaali huumori perustuu toistolle, kun jokin liike tai ele toistetaan, niin että se saa koomisen

---

<sup>64</sup> Herman, 1995, 120

merkityksen. Seuraava esimerkki kuvaa Pozzon näennäisen merkityksettömiä toimia, jotka muuttuvat koomisiksi toiston myötä:

Pozzo: - - Good. (*He puts his pipe in his pocket, takes out a little vaporizer and sprays his throat, puts back the vaporizer in his pocket, clears his throat, spits, takes out the vaporizer again, sprays his throat again, put back the vaporizer in his pocket.*) (WG, 30).

Myös parenteseissa kuvattu henkilöhahmon äänensävyyn toisto on koomista. Esimerkkinä tällaisesta toistosta toimii Pozzon äänensävyyn vaihtelu seuraavassa katkelmassa: äänensävyyn kuvaamisen toistaminen saa koomisen ulottuvuuden.

Pozzo: ...When the weather is fine. (*Lyrical.*) An hour ago (*he looks at his watch, prosaic*) roughly (*lyrical*) after having poured forth ever since (*he hesitates, prosaic*) say ten o'clock in the morning... (WG, 37).

On tärkeää huomata, että toisto ei aina toimi huumoria luovana keinona näytelmäteksteissä, vaan sen käyttö saa myös muita, ei-koomisia merkityksiä. Esimerkiksi Vladimirin ja Estragonin toistuva vuoropuhelu, jossa he toteavat, että he eivät voi lähteä, koska heidän on odotettava Godot'a, ei korosta toiston koomista ulottuvuutta, vaan Vladimirin ja Estragon tilanteen epätoivoisuutta, he haluavat lähteä, mutta eivät pysty. Kaiken kaikkiaan huumorin luomisen keinot eivät aina rakenna huumoria näytelmäteksteissä.

### 2.2.2. Väärinymmärtäminen

Bergson puhuu komiikan menetelmien yhteydessä **väärinkäsityksestä** koomisena tilanteena, jossa on samanaikaisesti kaksi merkitystä: ”näennäisesti mahdollinen merkitys, jonka näyttelijät sille

esittävät, ja todellinen merkitys, jonka katsojat sille antavat”<sup>65</sup>. Bergsonin mukaan katsoja pystyy havaitsemaan tilanteen todellisen sisällön, koska hän tuntee koko näytelmässä vallitsevan tilanteen kaikilta puoliltaan toisin kuin roolihenkilö, joka tuntee vain yhden puolen tilanteesta<sup>66</sup>. Beckettin näytelmätekstien yhteydessä lukijan (näytelmän katsojan) asema ei kuitenkaan ole näin yksinkertainen, koska teksti ei tarjoa Bergsonin luonnehtimaa todellista merkitystä lukijalle, vaan pikemminkin estää lukijaa tekemästä kokonaistulkintaa tekstistä. Myös henkilöhahmot ovat Beckettin näytelmäteksteissä tietoisempia tilanteestaan kuin Bergsonin määritelmässä: Hamm ja Clov epäilevät olevansa henkilöitä näytelmässä ja Vladimir ja Estragon pilkkaavat yleisöään.

Puhun Bergsonin käyttämän väärinkäsityksen sijaan **väärinymmärtämisestä** käsitellessäni näytelmäteksteissä tapahtuvia erehdyksiä. Väärinymmärtämiseen sisältyy mielestäni paremmin tahallisen väärinymmärtämisen mahdollisuus. Bergsonin mukaan väärinkäsityksessä ”jokainen henkilö liittyy johonkin tapahtumasarjaan, joka koskee häntä jollakin tavalla, josta hänellä on selkeä kuva ja jonka mukaan hän puhuu ja toimii”<sup>67</sup>. Beckettin näytelmäteksteissä väärinymmärtäminen ei liity niinkään tapahtumiin, vaan siihen mitä henkilöhahmot sanovat.

Väärinymmärtäminen on näytelmäteksteissä monitasoista. Henkilöhahmot ymmärtävät toisensa tahallaan väärin, tulkitsevat toisiaan väärin tai käsittävät toisen sanoman merkitsevän jotakin aivan muuta kuin mitä toinen mahdollisesti tarkoittaa. Sekä Vladimir ja Estragon että Hamm ja Clov ovat tahallisen ja tahattoman väärinymmärtämisen mestareita. Näytelmätekstin henkilöhahmojen puheen tasolla väärinymmärtämistä tapahtuu jatkuvasti. Väärinymmärtäminen heijastuu myös tekstin ja lukijan suhteeseen, koska, kuten edellä todettiin, Beckettin teksti on rakennettu johtamaan kokonaismerkitystä etsivä lukija harhaan.

---

<sup>65</sup> Bergson, 1994, 78

<sup>66</sup> Bergson, 1994, 79

<sup>67</sup> Mt., 79

### 2.2.3. Inkongruenssi

Simon Critchleyn esittelemistä kolmesta huumoriteoriasta viimeisessä, epäyhteneväisyyden teoriassa (the incongruity theory) huumorin rakentuminen perustuu ristiriitaan vitsissä vallitsevan asiantilan ja todellisuuden välillä<sup>68</sup>. Critchleyn mukaan inkongruenssi, epäyhteneväisyys, edellyttää yhtäläisyyksiä vitsin rakenteen ja sosiaalisen maailman rakenteen välillä. Jos nämä eivät muistuttaisi toisiaan, normeista poikkeamista ja inkongruenssia ei voisi syntyä. Inkongruenssi vaatii siis toteutuakseen vitsin kuuntelijoille tutun sosiaalisen maailman tapoineen ja käsityksineen - täten inkongruenssi on erityisen kontekstisidonnainen huumorin luomisen keino. Critchley havainnollistaa inkongruenssin toimimisen riippuvuutta kontekstista, jossa vitsi kerrotaan, huomauttamalla, että usein tietyllä kielellä toimivat vitsit menettävät käännettäessä humoristisuutensa. Myös itse vitsin kertominen ja kuunteleminen vaatii tiettyjen konventioiden ja rakenteiden tunnistamista ja hyväksymistä, muuten vitsejä ei tunnistettaisi vitseiksi.<sup>69</sup>

Inkongruenssi toimii huumorin luomisen keinona muissakin yhteyksissä kuin yksittäisissä vitseissä, joita Critchley käyttää esimerkkinään. Vitsissä inkongruenssi tulee esiin yleensä vitsin huipentumassa, punch linessa, jota ennen kuulijan odotusta ja jännitystä on rakennettu vitsiin liittyvällä taustatarinan kerronnalla<sup>70</sup>. *Endgame*-näytelmässä Clov kysyy Hammilta: ”Do you believe in life to come?” johon Hamm vastaa ”Mine was always that” (*E*, 30–31), mikä on hyvä esimerkki punch linesta. Rakenteeltaan Hammin ja Clov’n sananvaihto muistuttaa vitsiä, vaikka Clov’n kysymys onkin ilmeisesti vakavassa mielessä kysytty. Kaiken kaikkiaan inkongruenssi ilmenee Beckettin näytelmäteksteissä monella tasolla: edellisen esimerkin vitsin kaltaisissa sananvaihdoissa, pidemmissä yksittäisissä kohtauksissa, henkilöhahmojen sananvalinnoissa ja tyyllillisissä epäyhteneväisyyksissä. Käsittelen näitä inkongruenssin erilaisia ilmenemismuotoja luvussa 3.3.

---

<sup>68</sup> Critchley, 2002, 3

<sup>69</sup> Critchley, 2002, 4

<sup>70</sup> Critchley, 2002, 5

Critchleyn mukaan vitsit, tai yleisemmin ottaen huumori, leikkivät tietyn yhteiskunnan hyväksytyillä normeilla ja käytännöillä. Suurin osa vitseistä päättyy vahvistamaan sosiaalista konsensusta eikä kritisoi vallitsevaa asiointilaa, mutta Critchleyn todelliseksi (true) nimeämä huumori kertoo meille itsestämme ja pyrkii saamaan muutosta aikaan.<sup>71</sup> Huumorilla näyttäisi täten olevan kahtalainen tehtävä, joko vallitsevan järjestyksen vahvistaminen tai mahdollisen muutoksen luominen.

The incongruities of humour both speak out of a massive congruence between joke structure and social structure, and speak against those structures by showing that they have no necessity<sup>72</sup>.

Inkongruenssi on monipuolista näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame*: välillä sen avulla luodaan huumoria pienillä tyylivaihdoilla, välillä taas poikkeamat siitä, mitä on totuttu pitämään normaalina, ovat hätkähdyttävän rajuja. Esimerkiksi Hammin tapa kohdella roskapöntöissä asuvia jalattomia vanhempiaan Naggia ja Nelliä tai näytelmän äärimmilleen pelkistetty maailma ylipäättään poikkeavat niin suuresti totutusta, että lukija ei tiedä, pitäisikö äärimmäisyydelle itkeä vai nauraa.

#### 2.2.4. Nonsense

Jean-Jacques Lecercleyn mukaan nonsensea voi verrata tulkinnan tekemiseen, mutta nonsense on ikään kuin villiintynyttä tulkintaa. Lecercle määrittelee nonsensin kirjallisuuden genreksi, jolle on tyypillistä sekä konservatiivisuus että vallankumouksellisuus. Nonsenselle on ominaista dialektiikka, joka perustuu liiallisuuteen ja puutteeseen (excess and lack).<sup>73</sup> Lecercle kuvailee tätä dialektiikkaa seuraavasti.

- - the speaker is always torn apart between the two poles of the contradiction of language, 'language speaks' (it is language, not I, that speaks, the words come out of my mouth 'all

---

<sup>71</sup> Critchley, 2002, 11

<sup>72</sup> Critchley, 2002, 10

<sup>73</sup> Lecercle, 1994, 3

wrong') and 'I speak language' (I am in full control of my utterance, I say what I mean and mean what I say)<sup>74</sup>.

Vaikka nonsensemaiset piirteet ovat yksi huumorin rakentumisen keinoista Beckettin näytelmäteksteissä, tekstit eivät kuulu kokonaisuudessaan nonsensen genreen. Nonsensemaisia piirteitä esiintyy *Waiting for Godot* -näytelmässä, jossa Luckyn pitkä ja käsittämätön monologi on lähes äärimmilleen vietyä nonsensea.

LUCKY: ...that man in short that man in brief in spite of the strides of alimentation and defecation is seen to waste and pine waste and pine and concurrently simultaneously what is more for reasons unknown...  
(WG, 43).

Lecerclen mukaan nonsenselle on tyypillistä sanominen ilman tarkoittamista eli sanotun pintamerkitys korostuu<sup>75</sup>. Lecerclen kirjoittaa, että keskittyminen kieleen itseensä on nonsenselle tyypillinen piirre ja nonsense -tekstit välttävät metaforia tai metaforisuutta<sup>76</sup>. Lecerclen analysoi Lewis Carrollin *Liisa ihmemaassa* -teoksen kielen nonsensemaisia piirteitä ja huomauttaa, että henkilöihahmoille on tyypillistä, että he nauttivat oman äänensä kuuntelemisesta ja mietiskelevät, mitä he sanovat ja miten<sup>77</sup>. Omaan puheeseen ja puhetapaan keskittyminen on ominaista myös Pozzolle *Waiting for Godot* -näytelmässä. Pozzo on puhetavaltaan mahtipontinen esiintyjä, joka kiinnittää jatkuvasti huomiota omaan puheeseensa ja esiintymiseensä, hän haluaa huomiota ja palautetta esityksensä onnistumisesta ja vaatii tarkkaavaisuutta kuulijakunnaltaan.

Pozzo: - - Good. Is everybody ready? Is everybody looking at me?  
(He looks at Lucky, jerks the rope. Lucky raises his head.)  
Will you look at me, pig! (Lucky looks at him.) Good.  
(WG, 30).

---

<sup>74</sup> Mt., 3

<sup>75</sup> Lecerclen, 1994, 116

<sup>76</sup> Lecerclen, 1994, 3

<sup>77</sup> Lecerclen, 1994, 71

Pozzo: How did you find me? (*Vladimir and Estragon look at him blankly.*) Good? Fair? Middling? Poor? Positively bad? (WG, 38).

Lukijan on kuitenkin vaikea sanoa, onko Pozzon huomionkipeys ja mahtipontisuus vain itseironista oman esittämisen parodioimista vai onko ivailun kohteena Pozzo itse. Palaan Beckettin tekstien parodisuuteen tarkemmin luvussa 4.

Lecerclen nonsensen teoria on hyödyllinen Beckettin huumoria tutkittaessa, koska näytelmätekstien nonsensemaisten piirteiden analyysi rakentaa osaltaan kokonaiskuvaa Beckettin huumorista. Lecerclen käyttämä käsite ”the Principle of Relevance”, joka tarkoittaa sitä, että puhujat hallitsevat keskustelua eikä päinvastoin, on myös hyvä apuväline näytelmän kielen nonsense-piirteitä tutkittaessa. Tämä relevanssin periaate, jonka mukaan puhujat kontrolloivat puhettaan, ei kuitenkaan aina toteudu tekstissä.<sup>78</sup> Lecerclen mukaan *Waiting for Godot*-näytelmän dialogi epäröi kamppailun ja yhteistyön välillä, ”between struggle and cooperation”<sup>79</sup>. Puheen kontrolloimisen vaikeus ei kuitenkaan ilmene pelkästään kahden henkilöahhmon välisessä keskustelussa, vaan esimerkiksi Luckyn monologissa kieli on jatkuvasti karkaamaisillaan hänen hallinnastaan.

### 2.2.5. Ironia

Ironia on yksi keskeisistä huumorin rakentumisen kielellisistä keinoista näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame*. Wayne C. Boothin mukaan ironiseksi epäilyille tekstile on esitettävä kaksi kysymystä: onko teksti ironinen, ja jos, niin mistä sen tietää<sup>80</sup>. Boothin lähestymistapa ironian käsittelyyn on erityisen retorinen<sup>81</sup>. Booth luonnehtii ironian lukemista kääntämiseksi ja koodin

---

<sup>78</sup> Lecerclé, 1994, 81

<sup>79</sup> Mt., 81

<sup>80</sup> Booth, 1974, xi

<sup>81</sup> Booth, 1974, xiii

purkamiseksi tai dekoodaamiseksi<sup>82</sup>. Beckettin tekstin ironian merkitysten tulkitseminen ei tule kuitenkaan olemaan yksinkertainen kääntämisprosessi.

Booth jakaa ironian vakaaseen ironiaan (stable irony) ja epävakaaseen ironiaan (unstable irony). Vakaalla ironialla on neljä piirrettä, joista ensimmäinen on, että ironia on tarkoitettua tai aiottua (intended). Toiseksi vakaa ironia on kätkeytyä tai salaista (covert), ja kolmas vakaan ironian piirre on juuri vakaus tai kiinteys (stable or fixed). Ironian vakaudella Booth tarkoittaa sitä, että kun lukija on tunnistanut tekstin ironiseksi ja rakentanut siitä uuden tulkinnan, hänen ei tarvitse purkaa tekstiä uudelleen ja ryhtyä vielä uuteen merkityksenrakentamisprosessiin. Neljäs vakaan ironian piirre on ironian rajallisuus käyttökohteessaan (finite in application) eli rakennetut merkitykset ovat paikallisia ja rajoitettuja.<sup>83</sup>

Booth esittelee neljä keinoa, joiden avulla vakaasta ironiasta voidaan rakentaa tekstille ymmärrettävä merkitys, joka ei vaadi enää lisätulkintaa. Kolme ensimmäistä keinoa ovat sanotun kirjaimellisen merkityksen hylkääminen, vaihtoehtoisten tulkintojen tai selitysten kokeileminen ja päätöksen tekeminen tekijän tietämyksestä tai uskomuksista. Boothin mukaan kaksi ensimmäistä askelta ironian tulkinnassa eivät riitä, tarvitaan myös tulkinta tekijän kannasta, joka saadaan rakentamalla tekstistä sisäistekijä. Ironia on suhteutettava koko teoksen merkitykseen. Neljäs tulkinnan vaihe on uuden merkityksen tai merkityskimpun (cluster of meanings) valitseminen.<sup>84</sup>

Boothin vakaa ironia sopii Beckettin tekstejä käsiteltäessä verrattain yksinkertaisen kielellisen ironian analysointiin, mutta monimutkaisemman ironian tulkintaan sopii paremmin epävakaa ironia. Epävakaa ironia (unstable irony) eroaa Boothin mukaan vakaasta ironiasta siten, että siitä ei voi muodostaa vakaata tulkintaa, ”stable reconstruction”, ja tekstin tekijä kieltäytyy asettumasta

---

<sup>82</sup> Booth, 1974, 33

<sup>83</sup> Booth, 1974, 5–6

<sup>84</sup> Booth, 1974, 10–11



minkään tietyn merkityksen kannalle<sup>85</sup>. Epävakaata ironiaa on ikään kuin rajatonta (infinite) verrattuna vakaaseen ironiaan, jolle on tyypillistä merkityksen rajallisuus. Boothin kuvaamista epävakaan ironian tyypeistä Beckettin teksteille tyypillistä ironiaa edustaa hänen mukaansa epävakaata, kätkeyty (covert) ja rajaton ironia<sup>86</sup> eli toisin sanoen ironia, jonka merkityksestä lukija ei voi olla varma.

Booth kuvaa Beckettin ironiaa seuraavasti:

critics have generally found in these works an unlimited ironic undercutting; they attempt to portray - or perhaps one should say attempt to portray the attempt to portray - the ultimate negation of everything. The only meaning is that there is no meaning, and any reconstruction of an irony is as vulnerable to deconstruction as any other<sup>87</sup>.

Epävakaata ironiaa sopii Beckettin näytelmätekstien analyysiin tutkittaessa sellaisia tekstiesimerkkejä, joiden ironian merkityksestä ei voi rakentaa pysyvää tulkintaa. Käytän sekä vakaata että epävakaata ironiaa analysoidessani näytelmätekstien *Waiting for Godot* ja *Endgame* ironiaa luvussa 4. Kuten Booth edellä toteaa, epävakaata ironia on kuitenkin Beckettin teksteille tyypillisempi ironian muoto. Beckettin tekstien ironialle ominainen epävakaata näkyy myös laajemmin Beckettin tekstien merkitystä välttävässä luonteessa.

Boothin käsite draamallinen ironia (dramatic irony) on myös käyttökelpoinen Beckettin näytelmätekstejä analysoitaessa. Draamallista ironiaa esiintyy aina kun tekijä tahallisesti pyytää lukijaa vertaamaan, mitä kaksi tai useampi henkilöahmo sanoo toisistaan. Draamallista ironiaa syntyy myös kun vertaa sitä, mitä henkilöahmo sanoo nyt siihen, mitä hän sanoo tai tekee myöhemmin.<sup>88</sup> Aarne Kinnunen puolestaan määrittelee draamallisen ironian merkitsevän sitä, että katsoja tai lukija tietää enemmän kuin fiktiivinen henkilö: hän tietää, mitä kertomuksessa tulee tapahtumaan ja miten se päättyy<sup>89</sup>. Kinnunen näyttäisi korostavan lukijan osuutta draamallisen ironian tunnistamisessa Boothia enemmän.

---

<sup>85</sup> Booth, 1974, 240

<sup>86</sup> Booth, 1974, 257

<sup>87</sup> Booth, 1974, 259

<sup>88</sup> Booth, 1974, 63

<sup>89</sup> Kinnunen, 1994, 140–141

Aikaulottuvuus on draamallisen ironian toteutumiseksi olennainen, ilman kronologista tapahtumien etenemistä ei ole draamallista ironiaa. Jos lukija vertaa henkilöhahmojen sanomisia ja tekemisiä *Waiting for Godot* -näytelmässä, draamallinen ironia saa vielä lisäulottuvuuden. Vladimir ja Estragon sanovat toistuvasti haluavansa lähteä ja lopettaa Godot'n odottamisen, mutta he eivät lähde:

VLADIMIR: Well? Shall we go?

ESTRAGON: Yes, let's go. *They do not move.*

(*WG*, 94).

Draamallinen ironia toteutuu Vladimirin ja Estragonin tapauksessa ikään kuin ei-tekemisenä: sanomisen ja tekemisen välillä on selkeä ristiriita, jota lukija osaa myös näytelmätekstin tässä vaiheessa jo odottaa. *Endgame*-näytelmän lopussa puolestaan draamallinen ironia jää epäselväksi: Clov on koko näytelmän ajan sanonut jättävänsä Hammin ja lähtevänsä, mutta lukijalle ei selviä, lähteekö Clov Hammin pidettyä viimeisen monologinsa.

Boothin mukaan ironian tunnistamisen keinojen tai vihjeiden paikkansapitävyys riippuu yleensä sanattomista normeista. Nämä normit ovat tulkinnanvaraisia: "...the reader embraces and which he infers, rightly or wrongly, that his author intends."<sup>90</sup> Eräs olennaisista ironian tunnistamisen keinoista on tyylien yhteentörmäys (clashes of style), jolla Booth tarkoittaa puhujan tyylin poikkeamista siitä, minkä lukija ajattelee puhujalle normaaliksi puhumisen tavaksi. Kun puhujan tyyli poikkeaa normaalista, lukija voi Boothin mukaan epäillä ironiaa.<sup>91</sup>

Ironian tunnistaminen henkilöhahmon puheen tyylin perusteella on kuitenkin Beckettin henkilöhahmojen kohdalla hankalaa. Esimerkiksi Vladimir ja Estragon käyttävät niin monia erilaisia puhetyylejä eri tarkoituksiin, että on vaikeaa määritellä, mikä heille olisi niin sanottua

---

<sup>90</sup> Booth, 1974, 53

<sup>91</sup> Booth, 1974, 67

normaalia puhetta ja mikä tyylistä poikkeavaa ja siten ironiaksi tulkittavaa. Vaikka tyylinvaihdosten ei voikaan aina katsoa liittyvään ironiaan, ne ovat kuitenkin yksi kielellisen huumorin rakentamisen keinoista ja rakentavat usein huumoria ennen kaikkea inkongruenssin kautta.

### **2.3. Makrotason huumorin keinot**

Tässä luvussa esittelen ne Beckettin huumorin keinot, jotka liittyvät laajemmin koko tekstin humoristisuuteen. Näitä keinoja ovat parodia, metafiktiivisyys, itsensä tiedostavuus ja intertekstuaalisuus. Nämä kaikki liittyvät toisiinsa ja toimivat yhdessä: esimerkiksi intertekstuaalisuus on tärkein parodiaa rakentava elementti ja parodia puolestaan yksi metafiktiivisyyden muodoista. Metafiktiivisyys ei kuulu perinteisiin huumorin tai koomisen keinoihin, mutta se rakentaa silti osaltaan näytelmätekstien huumoria. Huumoria esiintyy Beckettin näytelmäteksteissä paitsi itse tekstin tasolla myös siinä tavassa, millä teksti on rakennettu ennakoimaan lukijan tulkintayrityksiä. Beckettin tekstin ja lukijan välinen suhde on siitä erikoinen, että naurun kohteeksi joutuukin tekstiä tulkitseva lukija. Tässä luvussa käyn lyhyesti läpi työssäni käyttämiä parodian, metafiktiivisyyden ja intertekstuaalisuuden teorioita ja pyrin myös määrittelemään tarkemmin, mitä tarkoitan lukijalla Beckettin tekstien yhteydessä.

#### **2.3.1. Metafiktiivisyys**

Beckettin näytelmätekstien henkilöhahmot ovat tietoisia näytelmällisyydestään ja he pilkkaavat toistuvasti omaa esiintymistään ja esiintymisen konventioita. Pilkka kohdistuu myös näytelmän yleisöön. Yleisöllä tarkoitan tekstin sisäistä yleisöä enkä näytelmätekstin lukijaa. Vladimir ja Estragon tutkivat autiota ympäristöään ja Estragon kääntyy kohti yleisöä ja toteaa ivallisesti: ”Inspiring prospects.” (*WG*, 14). Clov puolestaan tarkastelee yleisöä kaukoputkella ja toteaa: ”I

see...a multitude...in transports...of joy.” (E, 20). Hamm ja Clov tuntuvat tietävän, että he ovat henkilöhahmoja näytelmässä:

CLOV: I'll leave you.

HAMM: No!

CLOV: What is there to keep me here?

HAMM: The dialogue.

(E, 36).

Patricia Waugh määrittelee metafiktio fiktiiviseksi kirjoitukseksi, joka tietoisesti ja systemaattisesti kiinnittää huomiota omaan artefaktin asemaansa herättääkseen kysymyksen todellisuuden ja fiktion välisestä suhteesta<sup>92</sup>. Waughin mukaan metafiktiivisille teksteille on tyypillistä, että ne tutkivat fiktion teoriaa fiktion kirjoittamisen kautta. Metafiktiivinen teksti näyttää avoimesti tehdyn tuotteen luonteensa ja kiinnittää huomiota rakentumisen tapaansa. Waugh toteaa, että metafiktiivinen teksti samanaikaisesti luo fiktiota ja väittää jotakin tämän fiktion luomisesta. Waughin mukaan metafiktio tuo esille realismin konventioita ja asettaa ne kyseenalaisiksi.<sup>93</sup>

*Waiting for Godot* ja *Endgame* ovat fiktiivisyydestään tietoisia tekstejä, mutta niitä ei silti voi luonnehtia kokonaisuudessaan metafiktioksi, vaikka ne sisältävätkin paljon metafiktiivisiä piirteitä. Tässä yhteydessä voi tietysti pohtia, onko metafiktio genre vai vain tekstin ominaisuus. Lienee selkeintä sanoa, että metafiktiivisyys ei ole tekstien hallitseva piirre, vaikka sitä niissä paljon esiintyykin. Mutta mikä sitten olisi Beckettin näytelmätekstejä hallitseva piirre? Tekstit sisältävät nonsensemaisia piirteitä, parodiaa, ironiaa ja intertekstuaalisia viitteitä, mutta näkyvin ominaisuus lienee Beckettin tekstin moninaisuus ja ambivalenttius. Beckettin tekstit eivät myöskään sovi aukottomasti mihinkään tiettyyn genreen. Beckett-tutkija Ruby Cohn kirjoittaa Beckettin

---

<sup>92</sup> Waugh, 1988, 2

<sup>93</sup> Waugh, 1988, 4

teoksista.”[W]ithin each literary genre, Beckett undermines that very genre – fictional formulae in the fiction and dramatic conventions in the drama.”<sup>94</sup>

Beckettin näytelmäteksteissä henkilöhahmot tarkkailevat jatkuvasti omaa puhettaan ja kommentoivat sanomisiaan. *Endgame*-näytelmässä Hamm kertoo tarinaa isälleen Naggille ja palvelijalleen Clov’lle ja kiinnittää erityistä huomiota sanoihinsa:

HAMM: ... It was a glorious bright day, I remember, fifty by the heliometer, but already the sun was sinking down into the...down among the dead. (*Normal tone.*) Nicely put, that. (*Narrative tone.*) Come on now, come on, present your petition and let me resume my labours. (*Pause. Normal tone.*) There’s English for you. Ah well...  
(*E*, 32).

Henkilöhahmojen omaan puheeseen keskittyminen on sekä metafiktiivinen että nonsense-tekstille ominainen piirre. Huomion kiinnittäminen omaan puheeseen saa lukijan tarkkailemaan paitsi esiintymisen keinotekoisuutta ja tekemällä tehtyä luonnetta, myös laajemmin koko tekstin rakennetta. Henkilöhahmojen tapa kiinnittää huomiota omaan esiintymiseensä ja puheeseensa on analogisessa suhteessa tapaan, jolla teksti kokonaisuudessaan kiinnittää huomiota omaan fiktiiviseen luonteeseensa.

Beckettin näytelmätekstien henkilöhahmot viittaavat fiktiiviseen luonteeseensa puhumalla näytelmän konventioista. Kun Clov haluaa lähteä ja kysyy Hammilta, mikä häntä pidättelee, Hamm vastaa: ”The dialogue.” (*E*, 36). Molemmissa näytelmissä yleisöön suhtaudutaan ivallisesti. Jo Hammin ensimmäinen repliikki kiinnittää huomiota hänen rooliinsa näyttelijänä näytelmässä: ”Me – (*he yawns*) – **to play.**” (*E*, 6). Kaiken kaikkiaan Beckettin näytelmätekstien metafiktiivisyys koostuu näistä pienistä viittauksista, joista käy ilmi, että henkilöhahmot tietävät olevansa

---

<sup>94</sup> Cohn, 1962, 298–299

näyttämöllä ja tuntevat näytelmän konventiot. Metafiktiivisyys ilmenee näytelmäteksteissä myös eräänlaisissa näytelmä näytelmässä -rakenteissa, joissa henkilöhahmo esiintyy toisille, jotka puolestaan omaksuvat yleisön rooliin. Esimerkiksi Vladimir ja Estragon ovat toistuvasti yleisönä Pozzon pitäessä mahtipontisia puheitaan, joista hän haluaa palautetta.

### 2.3.2. Parodia

Linda Hutcheon määrittelee teoksessa *A Theory of Parody* parodian imitaation muodoksi, johon sisältyy ironinen käänne (ironic inversion)<sup>95</sup>. Hutcheonin mukaan parodia on yksi niistä itseensä viittaavuuden tekniikoista, joiden avulla taide paljastaa tietoisuutensa merkityksen kontekstiriippuvaisesta luonteesta<sup>96</sup>. Parodian voi sanoa muistuttavan metaforaa, koska molemmat vaativat toisen merkityksen rakentamista päätelmistä, joita lukija tekee tekstin kirjaimellisesta merkityksestä (surface statements)<sup>97</sup>. Beckettin näytelmätekstien kieli kuitenkin karttaa metaforisuutta, ja kirjaimellinen merkitys tai pintamerkitys jää usein päällimmäiseksi merkityksen rakentamisyrittelyn jälkeen. Tässä suhteessa Beckettin näytelmätekstit muistuttavat nonsensin genreen kuuluvia tekstejä, joille on ominaista metaforien välttäminen ja kieleen itseensä keskittyminen<sup>98</sup>. Parodia ja nonsense liittyvät Jean-Jacques Lecerclen nonsensin teoriassa yhteen: Lecerclen kirjoittaa, että nonsense-tekstit eivät ole avoimesti parodisia, mutta parodia on silti tärkeä elementti nonsense-teksteissä<sup>99</sup>.

Hutcheonin mukaan parodiaa voidaan syyttää elitistisyydestä, sillä parodinen teksti vaatii lukijaltaan kompetenssia: lukijan täytyy tunnistaa parodia tekstin tarjoamien koodien avulla<sup>100</sup>.

---

<sup>95</sup> Hutcheon, 1985, 6

<sup>96</sup> Hutcheon, 1985, 85

<sup>97</sup> Hutcheon, 1985, 33

<sup>98</sup> Lecerclen, 1994, 3

<sup>99</sup> Lecerclen, 1994, 2

<sup>100</sup> Hutcheon, 1985, 27,88

Parodian elitistiseen luonteeseen on kiinnittänyt huomiota myös Wayne C. Booth, jonka mukaan parodiaa on usein pidetty eräänlaisena sisäpiirin pelinä, ”a game for snobs”<sup>101</sup>. Hutcheon siteeraa Deleuzen määritelmää parodiasta, jonka mukaan parodia on toistoa, johon sisältyy ero.

...it is imitation with critical ironic distance, whose irony can cut both ways. Ironic versions of “trans-contextualization” and inversion are its major formal operatives, and the range of pragmatic ethos is from scornful ridicule to reverential homage<sup>102</sup>.

Hutcheonin mukaan parodian kohdeteksti on aina toinen teos tai yleisemmin ottaen toinen koodattu diskurssi<sup>103</sup>. *Waiting for Godot* -näytelmässä henkilöhahmot parodioivat *Raamatun* tapahtumia ja *Endgamea* voi lukea parodiana William Shakespearen *The Tempest* -näytelmästä. Hutcheonin mukaan parodia toimii intertekstuaalisesti ja ironia intratekstuaalisesti ja molemmat muodot jäljittelevät merkitäkseen eroavuutta enemmän kuin yhtäläisyyttä<sup>104</sup>.

Myös Simon Dentith korostaa parodian intertekstuaalista luonnetta: hänen mukaansa parodia on yksi monista intertekstuaalisten alluusoiden muodoista, joilla tekstejä tuotetaan<sup>105</sup>. Dentith tekee eron spesifisen ja yleisen parodian välillä. Spesifinen parodia viittaa yhteen tiettyyn tekstiin ja yleinen parodia puolestaan joukkoon tekstejä tai johonkin diskurssityyppiin.<sup>106</sup> Täten esimerkiksi *Endgamen* voi määritellä spesifiseksi parodiaksi, jonka kohteena on William Shakespearen *The Tempest*. Lisäksi Dentith erottaa toisistaan kokonaisen parodian ja yksittäiset parodiset alluusiot:

...the fully developed formal parody which constitutes the complete text... and those glancing allusions which are to be found very widely in writing, often aimed at no more than a phrase or fragment of current jargon...<sup>107</sup>

---

<sup>101</sup> Booth, 1974, 73

<sup>102</sup> Hutcheon, 1985, 64

<sup>103</sup> Hutcheon, 1985, 16

<sup>104</sup> Hutcheon, 1985, 64

<sup>105</sup> Dentith, 2000, 6

<sup>106</sup> Dentith, 2000, 7

<sup>107</sup> Mt., 7

*Waiting for Godot* ja *Endgame* eivät kumpikaan ole Dentithin määritelmän mukaisia kokonaisia parodioita, koska näytelmätekstien huumori koostuu monista muistakin piirteistä. Myöskään yksittäiset parodiset alluusiot, joista Dentith puhuu, eivät riitä luonnehtimaan *Endgame*-näytelmän suhdetta Shakespearen *The Tempest* -näytelmään, sillä parodisia piirteitä löytyy henkilöhahmoista ja näytelmän tapahtumista eikä pelkistä viittauksista Shakespearen näytelmään, vaikka niitäkin tekstissä on. Esimerkiksi Hamm toteaa näytelmän loppupuolella *The Tempest*-näytelmän taikurikuningas Prosperon sanoin: ”Our revels now are ended.” (E, 35) Näytelmien välisiin yhteyksiin on kiinnittänyt huomiota muun muassa Harold Bloom, joka ihailee Hammin ja Clov’n tapaa parodioida *The Tempest* -näytelmän Prosperoa ja Arielia<sup>108</sup>. Clov on paitsi parodinen versio Arielista myös Prosperon orjasta, Caliban-hirviöstä. Bloom kuvailee näytelmää *Endgame Hamletin* ja *The Tempest* -näytelmän sekoitukseksi<sup>109</sup>.

Linda Hutcheonin mukaan parodisen tekstin kieli viittaa sekä itseensä että tekstiin, jota se parodioi<sup>110</sup>. Beckettin näytelmäteksteissä henkilöhahmot parodioivat välillä itseään ja toisiaan: esimerkiksi Vladimir ja Estragon esittävät Luckya ja Pozzoa.

VLADIMIR: We could play at Pozzo and Lucky.

ESTRAGON: Never heard of it.

VLADIMIR: I’ll do Lucky, you do Pozzo. (*He imitates Lucky sagging under the weight of his baggage. Estragon looks at him with stupefaction.*) Go on.

ESTRAGON: What am I to do?

VLADIMIR: Curse me!

ESTRAGON: (*after reflection*). Naughty!

VLADIMIR: Stronger!

ESTRAGON: Gonococcus! Spirochaete!

(*WG*, 73).

---

<sup>108</sup> Bloom, 1998, 672

<sup>109</sup> Bloom, 1998, 673

<sup>110</sup> Hutcheon, 1985, 69



Vladimirin ja Estragonin esitys on melko epäonnistunut ja tekemällä tehty, mikä tuntuisi korostavan Hutcheonin väitettä, että parodia ei aina välttämättä liity naurettavuuteen (ridicule)<sup>111</sup> tai sitten nauru tai pilkka kohdistuu Vladimiriin ja Estragoniin itseensä: he parodioivat itseään ja omaa esittämistään. Kuitenkin Vladimir sanoo ”we could **play at** Pozzo and Lucky” (*WG*, 73), mikä viittaa siihen, että he paitsi näyttelevät toisilleen Pozzoa ja Luckya he myös leikkivät näiden kustannuksella, pilkkaavat heitä.

Hutcheon kritisoi monien teoreetikoiden halua sisällyttää huumori parodian määritelmään, hänen mukaansa parodia liittyy pikemminkin ironiseen kuin koomiseen<sup>112</sup>. Huumori sopisi kuitenkin paremmin sekä parodian että ironian yläkäsitteeksi, koska parodia ja ironia ovat huumorin rakentumisen keinoja. Hutcheonin mukaan parodia käyttää ironiaa retorisenä strategiana<sup>113</sup>, joten ironia näyttäisi olevan alisteinen parodialle. Hutcheon puhuu ironiasta trooppina ja korostaa ironian semanttisen funktion lisäksi ironian pragmaattista puolta: ”irony judges”<sup>114</sup>.

### 2.3.3. Intertekstuaalisuus

Intertekstuaalisuus on Graham Allenin mukaan yksi useimmin käytetyistä termeistä kirjallisuudentutkimuksessa. Allen kirjoittaa, että vaikka termiä käytetäänkin laajasti, se ei kuitenkaan ole merkitykseltään itsestään selvä ja ongelmaton: vaarana on, että intertekstuaalisuus käsitteenä merkitsee jokaiselle kirjallisuudentutkijalle juuri sitä, mitä tämä haluaa sen merkitsevän.<sup>115</sup> Allen selvittää intertekstuaalisuus -käsitteen alkuperää ja esittelee erilaisia teorioita, jotka ovat vaikuttaneet käsitteen kehittymiseen. Tällaisia ovat muun muassa Mikhail Bakhtinin, Julia Kristevan ja Roland Barthesin näkemykset kielestä, tekstistä ja intertekstuaalisuudesta. Allenin

---

<sup>111</sup> Hutcheon, 1985, 38

<sup>112</sup> Hutcheon, 1985, 52

<sup>113</sup> Mt., 52

<sup>114</sup> Hutcheon, 1985, 53

<sup>115</sup> Allen, 2000, 2

mukaan intertekstuaalisuus -käsitteen joustavuudesta kertoo se, että sitä voidaan käyttää hyvin erilaisiin tarkoituksiin. Jälkistrukturalisteille, kuten Barthesille, intertekstuaalisuus toimii työkaluna tekstin kiinteän merkityksen hylkäämiseen ja leikittelyyn useilla mahdollisilla merkityksillä. Strukturalistit puolestaan käyttävät intertekstuaalisuuden käsitettä apuna tekstin tietyn merkityksen löytämisessä ja paikallistamisessa.<sup>116</sup>

Allenin mukaan teoreetikot lähestyvät intertekstuaalisuuden käsitettä toivoen, että se osoittautuisi hyödylliseksi tulkinnan työkaluksi, mutta joutuvat toteamaan, että käsitteenä intertekstuaalisuus sisältää joukon oppositioita ja kysymyksiä, joihin ei ole selvää vastausta. Tällaisia kysymyksiä ovat muun muassa: onko intertekstuaalisuuden keskiössä tekijä, lukija vai teksti itse? Auttaako intertekstuaalisuus tulkinnan tekoa vai vastustaako se tulkintaa?<sup>117</sup> Tässä työssä intertekstuaalisuus tulee toimimaan tulkinnan työkaluna luvussa 5, jossa tutkitaan Beckettin tekstien intertekstuaalista suhdetta William Shakespearen näytelmäteksteihin ja *Raamattuun*. Näkökulma intertekstuaalisuuteen on sidoksissa huumoriin: intertekstuaalisuutta tarkastellaan huumorin luomisen keinona, vaikka intertekstuaalinen suhde Beckettin tekstien ja niiden intertekstien välillä ei olekaan yksinomaan humoristinen luonteeltaan.

Heinrich F. Plett määrittelee intertekstin tekstiksi toisten tekstien välissä (between), mutta hänen mukaansa tämä määritelmä on tulkittavissa useammalla tapaa riippuen preposition *välissä* tulkinnasta<sup>118</sup>. Plettin mukaan interteksti tulee näkyviin lukijan, tekijän ja muiden kommunikatiivisten faktorien kautta, joiden avulla intertekstuaalinen suhde tunnistetaan. Intertekstillä on kahtalainen koherenssi: intratekstuaalinen, joka takaa tekstin sisäisen

---

<sup>116</sup> Allen, 2000, 4

<sup>117</sup> Allen, 2000, 59

<sup>118</sup> Plett, 1991, 5

yhtenäisyyden ja intertekstuaalinen, joka luo rakenteellisia suhteita intertekstin ja muiden tekstien välille.<sup>119</sup>

Vaikka Plett Allenin tavoin myöntää intertekstin ja intertekstuaalisuuden käsitteiden määrittämisen vaikeuden, hänen mielestään intertekstin analysointi merkinä (sign) on mahdollista kolmitasoisesta semioottisesta näkökulmasta. Intertekstiä voidaan käsitellä syntaktisesti tekstien välisiin suhteisiin perustuen, pragmaattisesti suhteena lähettäjän tai vastaanottajan ja intertekstin välillä sekä semanttisesti suhteessa intertekstin referentiaalisuuteen. Näiden kolmen lähestymistavan yhdistäminen mahdollistaa Plettin mielestä intertekstin käsittelyn kokonaisuutena.<sup>120</sup>

Plett rajaa kuitenkin intertekstuaalisuuden teoriansa jättämällä intertekstuaalisuuden semanttisen ulottuvuuden pois käsittelystä, koska hänen mukaansa tekstin referentti ei ole ulkoinen todellisuus, vaan vain toinen teksti ja tämä tekstien välinen viittaussuhde on toisarvoinen itse intertekstuaalisuuden ongelmaa käsiteltäessä. Plett sulkee myös subjektiiviset yksilölliset assosiaatiot ja eräänlaiset déjà lu -vaikutelmat pois intertekstuaalisuuden käsittelystä.<sup>121</sup> Hänen mukaansa intertekstuaalisuuden tutkija, joka on vapaa jäljittämään mitä tahansa suhteita tekstien välillä ja nauttimaan barthesilaisesta tekstin hurmasta, ei voi olla vakavasti otettava kriitikko<sup>122</sup>.

Plettin rajaus näyttäisi jättävän intertekstuaalisuudesta tulkinnan ulottuvuuden kokonaan pois, mikä on kaunokirjallisia tai poeettisia tekstejä käsiteltäessä ongelmallista, koska kaunokirjallisen tekstin analyysi yleensä johtaa tulkintaan. Sen sijaan hän painottaa syntaksin ja pragmatiikan osuutta

---

<sup>119</sup> Mt., 1991, 5

<sup>120</sup> Plett, 1991, 6–7

<sup>121</sup> Plett, 1991, 8

<sup>122</sup> Plett, 1991, 25

intertekstuaalisuuden analysoinnissa.<sup>123</sup> Semantiikka voidaan Plettin mukaan kuitenkin sisällyttää intertekstuaalisuuden analyysiin, jos sen avulla tarkastellaan intertekstin suhdetta sosiokulttuuriseen kontekstiin, mutta itseensä viittaavaa kirjallisuutta Plett ei näytä arvostavan<sup>124</sup>.

Vaikka Plettin näkökulma jättää pois intertekstuaalisuuden analyysista Beckettin tekstien tutkimiselle olennaisia asioita, joitakin hänen käyttämistään käsitteistä voi soveltaa Beckettin intertekstuaalisten viittausten erittelyyn. Plettin käsittelemät erilaiset intertekstuaalisen viittauksen muodot, kuten lainaus (quotation) ja erilaiset transformaatiot (transformations), jotka muuttavat alkuperäisen tekstin muotoa, sopivat Beckettin tekstien intertekstuaalisuuden analyysiin. Käyttökelpoisia Plettin kuvailemia transformaation tyyppisiä ovat lisäys (addition) ja korvaus (substitution).<sup>125</sup> Nämä käsitteet soveltuvat lähinnä yksittäisten viittausten analysointiin, kun taas koko tekstin intertekstuaalisuuden pohtimiseen ne ovat liian rajattuja.

#### **2.3.4. Lukijan käsitteestä**

Koska puhun Beckettin huumoria analysoidessani toistuvasti tekstin ja lukijan välisestä suhteesta, on paikallaan määritellä, mitä tarkoitan lukijalla Beckettin tekstin yhteydessä. Puhuessani lukijasta en tarkoita todellista lukijaa, vaan eräänlaista hypoteettista lukijaa. Beckettin näytelmäteksteissä on yleisö, johon näytelmän henkilöhahmot viittaavat ja jota he pilkkaavat. Tämä yleisö on kuitenkin tekstin sisäinen elementti eikä missään tapauksessa sama asia kuin lukija. Vladimir ja Estragon tietävät, että heillä on yleisö, jolle he esiintyvät ja johon he suhtautuvat sangen pilkallisesti. Lukijasta puhuessa on siis tärkeää erottaa lukijan käsite sekä näytelmätekstin sisäisestä yleisöstä, että todellisesta lukijasta.

---

<sup>123</sup> Plett, 1991, 8

<sup>124</sup> Plett, 1991, 26–27

<sup>125</sup> Plett, 1991, 9

Kuten Johdanto-luvussa mainitsin, narratologian käsite *sisäislukija* kuvaa tarkoittamaani hypoteettista lukijaa. Sisäislukijan käsite juontaa juurensa Seymour Chatmanin teoksessaan *Story and Discourse* (1978) esittelemästä kommunikaatiomallista, jossa sekä sisäistekijä että sisäislukija sijaitsevat tekstin sisällä<sup>126</sup>. James Phelan määrittelee sisäistekijän seuraavasti:

the implied author is a streamlined vision of the real author, an actual or purported subset of the real author's capacities, traits, attitudes, beliefs, values, and other properties that play an active role in the construction of the particular text<sup>127</sup>.

Phelanin mukaan sisäistekijä ei ole niinkään tekstin tuote, vaan agentti, joka on vastuussa tekstin olemassaolosta, ”bringing the text into existence”. Phelanin näkemys sisäistekijästä eroaa Chatmanin käsityksestä, jonka mukaan sisäistekijä on tekstin funktio eikä kiinteästi yhteydessä todelliseen tekijään.<sup>128</sup> Beckettin tekstistä luettava sisäistekijä ei kuitenkaan tulle kertomaan tekstin merkityksestä, vaan pikemminkin niistä tavoista, joilla teksti välttää merkityksiä. Phelan painottaa sisäistekijän mahdollista horjuvuutta: hänen mukaansa sekä tekijät että sisäistekijät ovat täynnä ristiriitaisuuksia<sup>129</sup>. Phelan sijoittaa sisäistekijän tekstin ulkopuolelle, mutta sisäislukija on hänen mukaansa tekstin sisäinen elementti. Sisäistekijä antaa vihjeitä sisäislukijalle:

the implied author as the constructive agent of the text builds into that text explicit and tacit assumptions and signals for the hypothetical ideal audience, the audience that flesh-and-blood readers seek to become.<sup>130</sup>

Phelan puhuu retorisesta lukemisesta (rhetorical reading), jossa lukijat voivat jakaa näkemyksiä (understandings) tekijöiden ja toisten lukijoiden kanssa. Retorisessa lukemisessa otetaan huomioon lukijan rajoitukset: ”...multiple constraints on readerly agency, constraints imposed not just by texts and conventions of reading but by the designers of those texts, implied authors”.<sup>131</sup> Retorinen

---

<sup>126</sup> Phelan, 2005, 40

<sup>127</sup> Phelan, 2005, 45

<sup>128</sup> Mt., 45

<sup>129</sup> Phelan, 2005, 47

<sup>130</sup> Mt., 47

<sup>131</sup> Phelan, 2005, 48

lukeminen tuntuu sopivan Beckettin tekstiin, koska Beckettin tekstin rakenne asettaa tulkinnalle ja lukijalle monenlaisia rajoituksia. Palaan Phelanin näkemyksiin retorisesta lukemisesta luvussa 4.

Peter Rabinowitz erottaa toisistaan tekstin todellisen yleisön (actual audience), joka koostuu erilaisista yksilöllisistä lukijoista ja tekijän yleisön (authorial audience)<sup>132</sup>. James Phelanin mukaan tekijän yleisö on käsitteenä rinnastettavissa sisäislukijaan<sup>133</sup>. Tekijän yleisöllä voi olettaa olevan tiettyjä tietoja ja olettamuksia, joita tekstin tulkinta ja luenta vaatii. Tekijän yleisö on sidoksissa tekijän aikomuksiin (authorial intention), joita ei voi konstruoida pelkällä subjektiivisella lukemisella.<sup>134</sup> Tekijän yleisön on tunnettava tiettyjä lukemisen ja tulkinnan konventioita, jotka Rabinowitzin mukaan ovat jo olemassa ennen lukemista ja ikään kuin edeltävät tekstiä<sup>135</sup>.

Rabinowitzin mukaan suurin osa todellisista lukijoista ainakin yrittää lukea ja tulkita tekijän aikomusta ja tekstin tekijän sille tarkoittamaa merkitystä eli lukea tekijän yleisönä<sup>136</sup>. Tekijän yleisönä lukeminen ei Rabinowitzin mukaan ole lopullinen lukemisen päätöspiste: ”while authorial reading without further critique is often incomplete, so is a critical reading without an understanding of the authorial audience at its base”<sup>137</sup>. Tekijän yleisönä lukeminen muodostaa lähtökohdan muille lukemisen tavoille, joista Rabinowitz mainitsee esimerkkinä Judith Fetterleyn vastustavan lukijan (resisting reader)<sup>138</sup>.

Rabinowitzin mukaan tekstit antavat jossain määrin suuntaviivoja ja vihjeitä omaa dekoodaamistaan varten<sup>139</sup>. Beckettin tapauksessa nämä vihjeet ovat hyvin erityisiä luonteeltaan: lukijaa pyritään varoittamaan liiasta tulkinnan yrittämisestä ja teksti parodioi tulkitsemisprosessia ja nauraa

---

<sup>132</sup> Rabinowitz, 1987, 20–21

<sup>133</sup> Phelan, 2005, 47

<sup>134</sup> Rabinowitz, 1987, 20–21

<sup>135</sup> Rabinowitz, 1987, 27

<sup>136</sup> Rabinowitz, 1987, 30

<sup>137</sup> Rabinowitz, 1987, 32

<sup>138</sup> Rabinowitz, 1987, 30–31

<sup>139</sup> Rabinowitz, 1987, 37

lukijalle. Palaan tähän tekstin, lukijan ja tulkinnan suhteeseen luvussa 4. Myös tekijän aikomuksista puhuminen on Beckettin kohdalla epäilyttävää, koska Beckettin näytelmätekstit näyttävät pilkkaavan ajatusta, että tekijällä tai tekstillä olisi tietty aikomus tai merkitys.

### 3. Mikrotason huumorin keinot näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame*

Tässä luvussa käsittelen Beckettin huumorin tekstuaalisia keinoja. Analyysin kohteena ovat huumorin mikrotason keinot eli valituissa tekstiesimerkeissä tarkastelemani huumorin rakentumisen tavat. Toisto, väärinymmärtäminen, tyylinvaihdokset, inkongruenssi ja kielen nonsensemaisat piirteet kuuluvat mikrotason huumoriin. Näille huumorin keinoille on tyypillistä, että ne kaikki liittyvät enemmän tai vähemmän näytelmätekstien kieleen, mutta niistä ei voi puhua pelkästään huumorin kielellisinä keinoina, koska niillä on myös muita ulottuvuuksia. Esimerkiksi toiston avulla luotavaan huumoriin kuuluu parenteseissa kuvatun ilmeen, eleen tai liikkeen avulla rakennettu nonverbaalinen huumori.

Tutkin näytelmätekstien henkilöihahmoja alaluvussa 3.1. Kiinnitän huomiota heidän keskinäisiin suhteisiinsa sekä siihen, minkälaisia erilaisia puhumisen tapoja heillä on. Molempien näytelmien pääparit Vladimir ja Estragon sekä Hamm ja Clov ovat puhujina hyvin monipuolisia: he vaihtavat sujuvasti puhetyylistä toiseen ja heidän puhettaan luonnehtii eräänlainen ammattinäyttelijämäisyys eli monien tyylien hallinta. Analysoin myös henkilöihahmojen nimiä. Seuraavissa alaluvuissa käsittelen toistoa ja väärinymmärtämistä (3.2.) sekä tyylinvaihdoksia ja inkongruenssia (3.3.).

Tarkastelen nonverbaalisen huumorin piirteitä alaluvussa 3.4. ja analysoin näytelmätekstien nonsense-piirteitä alaluvussa 3.5. Lopuksi vertailen näytelmätekstejä alkuperäisiin ranskankielisiin versioihin *En Attendant Godot* ja *Fin de Partie*. Tässä alaluvussa pohdin huumorin kulttuurisidonnaisuutta ja englannin- ja ranskankielisten näytelmäversioiden eroja: Beckett käänsi näytelmät *Waiting for Godot* ja *Endgame* itse ranskan kielestä englantiin, mutta englanninkieliset näytelmätekstit eivät ole sanatarkkoja käännöksiä alkuperäisistä ranskankielistä teksteistä. Nostan



myös esiin englanninkielisissä teksteissä ajoittain esiintyvää irlannin englantia (Irish English) ja tutkin, luoko irlannin englannin käyttö huumoria näytelmäteksteihin.

### 3.1. Henkilöhahmoista

Tässä alaluvussa esittelen analysoimieni näytelmätekstien henkilöhahmoja, erittelen henkilöhahmojen välisiä suhteita ja luonnehdin heidän puhetyylejään. Lisäksi pohdin henkilöhahmojen nimiin mahdollisesti liittyviä merkityksiä. Mielestäni on olennaista perehtyä henkilöhahmojen erilaisiin ulottuvuuksiin, kuten nimeen tai puhetapaan, koska nämä seikat luovat pohjaa tarkemmalle näytelmätekstien huumorin analysoinnille. Lähtöolettamuksena on siis, että näytelmätekstien huumoria on helpompi analysoida, jos tarkastelee ensin tekstien henkilöhahmoja. Pyrin kuitenkin pitämään tämän tarkastelun verrattain lyhyenä ja osittain jatkamaan ja laajentamaan sitä intertekstuaalisuuden näkökulmasta luvussa 5. Keskityn ensin henkilöhahmojen välisiin suhteisiin ja heidän puhetyyleihinsä. Lopuksi analysoin henkilöhahmojen nimiä alaluvussa 3.1.3.

Molemmissa näytelmissä on neljä henkilöhahmoa, joista kaksi on keskeisemmässä roolissa kuin toiset kaksi, jotka ovat paikalla vain osan näytelmän tapahtuma-ajasta tai puhuvat vain silloin tällöin. *Waiting for Godot* -näytelmässä pääpari ovat Vladimir ja Estragon, kun taas maanomistaja Pozzo ja hänen orjansa Lucky tulevat paikalle vain kerran molemmissa näytelmän näytöksissä, ja toisella näistä kerroista Lucky on muuttunut mykäksi. Näytelmässä *Endgame* puolestaan pääpari ovat Hamm ja Clov, mutta heitä ei voi pitää yhtä tasa-arvoisena parina kuin Vladimiria ja Estragonia. Vladimir ja Estragon ovat ystäviä, kun taas Hamm ja Clov ovat isäntä ja palvelija.

### 3.1.1. Henkilöhahmojen välisistä suhteista: ”You loved me once.”<sup>140</sup>

Hamm on *Endgame*-näytelmän päähenkilö, jos päähenkilö määritellään siten, että hän puhuu näytelmätekstissä eniten. Hammin palvelija Clov on myös tärkeässä roolissa: koska Hamm on sokea ja istuu pyörätuolissa, hän tarvitsee Clov’ta aina halutessaan liikkua paikasta toiseen tai saadakseen tietoa huoneensa ulkopuolisesta maailmasta. Hammin ja Clov’n dialogi perustuu paljolti siihen, että Hamm komentelee Clov’ta ympäriinsä ja Clov toteuttaa hänen käskyjään. Hammin ja Clov’n välinen suhde ei kuitenkaan ole pelkästään isännän ja palvelijan välinen suhde, kuten Pozzolla ja Luckylla, vaan Clov näyttäisi olevan Hammin ottopoika, jonka Hamm on ottanut luokseen, kun tämän isä tuli kerjäämään leipää lapselleen ja työtä itselleen. Hammin ja Clov’n välit eivät kuitenkaan ole erityisen lämpimät, vaan he kiistelevät keskenään jatkuvasti. Seuraava esimerkki kuvaa hyvin Hammin ja Clov’n välistä suhdetta.

HAMM: You don’t love me.

CLOV: No.

HAMM: You loved me once.

CLOV: Once!

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

CLOV: It’s not that.

HAMM: (*Shocked.*) I haven’t made you suffer too much?

CLOV: Yes!

HAMM: (*Relieved.*) Ah you gave me a fright! (*Pause. Coldly.*) Forgive me. (*Pause. Louder.*) I said, forgive me.

CLOV: I heard you.

(*E, 8*)

Sekä Hammin että Clov’n reaktiot toisen sanomiin asioihin tuntuvat kummallisilta. Clov vaikuttaa koko dialogin ajan välinpitämättömältä ja hänen vastauksensa Hammin kysymyksiin ovat lyhyitä. Etenkin Clov’n vastaus ”I heard you” Hammin kylmällä äänellä esittämään anteeksipyyntöön

---

<sup>140</sup> *E, 8*

osoittaa, että hän ei ota Hammin anteeksipyyntöä tosissaan ja vastaavanlainen kohtaus lienee toistunut ennenkin näytelmän maailmassa. Epäselväksi jää, miksi Clov ei rakasta Hammia enää, hänen epämääräinen vastauksensa ”It’s not that” hukkuu Hammin huolestumisen alle, ettei hän ole aiheuttanut Clov’lle tarpeeksi kärsimystä. Clov’n välinpitämättömyyden alta paljastuu myös tunnetta: hänen huudahtamansa ”Once!” vastauksena Hammin väitteeseen, että Clov on kerran rakastanut häntä, on latautunut täyteen monenlaisia tunteita. Clov haluaa tehdä Hammille selväksi, että vaikka kerran rakastikin tätä, se aika on nyt mennyttä.

Kysymys siitä, miksi Clov ei rakasta Hammia enää jää kuitenkin taka-alalle, kun Hamm alkaa järkyttyneenä kysellä Clov’lta, eikö hän ole aiheuttanut Clov’lle liian paljon kärsimyksiä. Hammin asenne ja reaktiot Clov’n vastauksiin ovat omituisia, lähes absurdeja: hän on helpottunut, kun Clov kertoo kärsineensä liikaa hänen palveluksessaan. ”Ah you gave me a fright!” (E, 8) hän toteaa. Lukijaa huvittaa Hammin nurinkurinen asenne ja hänen järkyttymisensä siitä, että Clov ei ehkä olekaan kärsinyt kylliksi hänen palveluksessaan. Tässä yhteydessä käytetty huumorin keino on inkongruenssi, joka ilmenee ristiriidassa Hammin järkytyksen ja lukijan yleisinä pitämien oletusten välillä: eihän toki kärsimystä pidetä tavoiteltavana ja suotavana asiana meidän kulttuurissamme.

Hamm on *Endgammessa* monin tavoin riippuvainen Clov’sta, hän ei pysty liikkumaan pyörätuolillaan ilman Clov’n apua ja tarvitsee tätä kuullakseen uutisia huoneensa ulkopuolisesta maailmasta. Hamm tarvitsee Clov’ta myös keskustelukumppaniksi, etenkin halutessaan puhua tarinastaan, jota hän kertoo näytelmän aikana toistuvasti. Hammin ja Clov’n keskustelu Hammin tarinasta on kuitenkin väkinäistä ja Hammin täytyy patistaa Clov’ta pitämään puhetta yllä: ”(Angrily.) Keep going, can’t you, keep going!” (E, 36) Toisinaan Hamm ehdottaa Clov’lle, että he nauraisivat yhdessä: ”What about having a good guffaw the two of us together?” (E, 37) Myös Clov

kysyy välillä Hammilta, eivätkö he nauraisi: “Well? Don’t we laugh?” (E, 20). Nämä kaksi eivät kuitenkaan päädy nauramaan yhdessä, vaikka ehdottelevatkin toisilleen yhdessä nauramista useasti.

Hammin ja Clov’n välinen suhde kulminoituu näytelmän lopussa, kun Clov lopulta lähtee ja jättää Hammin yksin kuolevaan valtakuntaansa. Hamm pyytää Clov’ta ennen lähtöään sanomaan muutaman sanan, joita Hamm voi miettiä sydämessään: ”A few words...to ponder...in my heart.” (E, 47) Clov’n vastaus Hammin pyyntöön on kuitenkin terävä huudahdus ”Your heart!” (E, 47), joka osoittaa, että Clov’n mielestä Hammin pyyntö on naurettava, koska hänellä ei sydäntä olekaan. Hammin sanavalinta ”to ponder...in my heart” viittaa ironisesti *Raamatun* Luukkaan evankeliumiin, jossa jouluevankeliumissa kuvataan, kuinka Maria ”kept all these words, pondering them in her heart”<sup>141</sup>. Hammin ja Clov’n viimeiset keskenään vaihtamat sanat ovat muodollisen tuntuiset kiitokset näytelmän lopussa.

HAMM: I’m obliged to you, Clov. For your services.

CLOV: (*Turning, sharply.*) Ah, pardon, it’s I am obliged to you.

HAMM: It’s we’re obliged to each other. (*Pause. Clov goes towards door.*) One thing more. (*Clov halts.*) A last favour. (*Exit Clov.*)  
(E, 48).

Etenkin formaalilta vaikuttavan sanan *obliged* toistelu luo vaikutelmaa henkilöhahmojen välisestä kylmyydestä, mitä korostaa myös Clov’n terävä äänensävy. Myöskään Hammin suhde vanhempiinsa Naggiin ja Nelliin ei ole sydämellinen. Naggin ja Hammin välinen suhde koostuu enimmäkseen Naggin pyynnöistä saada sokeroituja luumuja vastineeksi siitä, että hän kuuntelee Hammin tarinaa. Äitinsä Nellin kanssa Hamm ei puhu näytelmän aikana kertaakaan. Kun Nell muistelee kaihoisasti Como-järven valkoista hiekkaa, Hamm tokaisee ärtyneenä ”What’s she blathering about?” (E, 17) Naggilla ja Hammilla on kuitenkin yksi yhteinen hetki, jolloin he tuntevat yhteenkuuluvuutta ja nauravat yhdessä.

---

<sup>141</sup> *Raamattu*, 1997, Luukkaan evankeliumi, 2.luku, 19. jae.

NAGG: You'll give me a sugar-plum?  
HAMM: After the audition.  
NAGG: You swear?  
HAMM: Yes.  
NAGG: On what?  
HAMM: My honour. (*Pause. They laugh heartily.*)  
(E, 31).

Naggin ja Hammin yhteinen nauru on ainoa kohta tekstissä, jolloin Hamm nauraa yhdessä jonkun toisen kanssa. Vaikka Hamm pyytääkin Clov'ta nauramaan yhdessä kanssaan useammin kuin kerran, Clov ei suostu. Sofia Vartiainen on tutkinut pro gradu -tutkielmassaan *Endgamen naurut* niitä näytelmän kohtia, joissa nauretaan ääneen. Hän huomauttaa, että *Endgamessa* nauretaan yhdessä vain kahdessa kohdassa<sup>142</sup>. Toinen on Hammin ja Naggin yhteinen nauru ajatukselle Hammin kunniaista, tai oikeammin kunniaattomuudesta. Toisessa kohdassa Nagg ja Nell nauravat sydämellisesti muistellessaan, kuinka he menettivät jalkansa polkupyöräonnettomuudessa. Vartiainen kiinnittää huomiota siihen, että näytelmässä nauru on sydämellistä ainoastaan yhdessä naurettaessa. Hänen mukaansa yhdessä nauramisen hetket ovat yhteisiä vertaisuuden hetkiä ja niitä on näytelmässä vain muutama.<sup>143</sup>

Hammin vanhemmat Nagg ja Nell ovat Vartiaisen mukaan ainoat hahmot *Endgame*-näytelmässä, jotka välittävät aidosti toisistaan<sup>144</sup>. Jalattomat Nagg ja Nell asuvat roskapöntöissä, joista he kurkistelevat ulos ja joihin he lopulta kuolevat. Toivottomasta tilanteestaan huolimatta Nagg ja Nell muistelevat lämmöllä mennyttä elämäänsä ja nauravat onnettomuuksilleen. He ovat näytelmän ainoat henkilöhahmot, jotka ovat olleet onnellisia elämänsä aikana. Nell muistelee olleensa niin onnellinen kihlajaiskesänään Como-järvellä, että hän nauroi Naggin kertomalle vitsille niin, että melkein kaatoi heidän veneensä.

---

<sup>142</sup> Vartiainen, 2008, 49

<sup>143</sup> Mt., 49

<sup>144</sup> Vartiainen, 2008, 47

Ruby Cohnin mukaan *Waiting for Godot* -näytelmän kaksi paria, ystävykset Vladimir ja Estragon ja isäntä-orja -pari Pozzo ja Lucky erottuvat toisistaan selkeästi monella tapaa, muuan muassa pukeutumisen suhteen: Vladimirin ja Estragonin chaplinmaiset vaatteet, knallit, ovat ristiriidassa Pozzon maanomistajan varusteiden, piiskan, takin, piipun, kellon ja ruokakorin kanssa<sup>145</sup>. Pozzon ja Luckyn isäntä-orja -suhde ei ole ilmeisesti ollut aina samanlainen kuin näytelmän tapahtumahetkellä, koska Pozzo muistelee aikaa, jolloin Lucky opetti häntä ymmärtämään kauneutta. ”He even used to think very prettily once, I could listen to him for hours.” hän sanoo (*WG*, 39). Luckyn ajattelukyvyistä ja tanssitaidoista on kuitenkin jäljellä enää vain groteskeja rippeitä, jotka näkyvät hänen käsittämättömässä monologissaan ja horjahtelevassa tanssiesityksessään.

Myös Vladimirilla ja Estragonilla on pitkä yhteinen historia takanaan. Vladimir puhuu ajasta, jolloin he olivat poimimassa viinirypäleitä Maconinseudulla Ranskassa. Estragon kuitenkin tuntuu unohtaneen kaiken menneen ja pystyy keskittymään vain heidän nykyiseen olotilaansa. Vladimirin ja Estragonin välisessä keskustelussa toistuu katkelma, jossa Estragon on sitä mieltä, että olisi parempi, jos he eroaisivat ja kumpikin lähtisi omille teilleen. Vladimirin mielestä Estragon ei kuitenkaan tule toimeen ilman häntä. Sekä näytelmän ensimmäisen ja toisen kohtauksen alussa Estragon kertoo, että tuntematon joukko kävi hänen kimppuunsa yöllä ja hakkasi hänet. Estragon tarvitsee Vladimirilta turvaa ja lohdutusta: ”Don’t touch me! Don’t question me! Don’t speak to me! Stay with me!” hän pyytää Vladimirilta (*WG*, 58). Kaiken kaikkiaan Vladimirin ja Estragonin ystävyysuhdetta luonnehtii keskinäinen huolenpito ja toisesta välittäminen. Ajoittain toistuvat väittelyt ja riidat tai keskinäinen ironinen huulenheitto eivät horjuta heidän ystävyyttään.

---

<sup>145</sup> Cohn, 1962, 213

### 3.1.2. Henkilöhahmojen puhetyyleistä

Ruby Cohnin mukaan Estragonin ja Vladimirin erilaisuus näkyy heidän puhetyylissään: ”In their stichomythic exchanges, it is Vladimir who supplies variety and Estragon the stolid repetitions. Estragon often plays straight-man to Vladimir’s quips.” Estragonin itseilmaisulle on tyypillistä pantomiimin esittäminen ja Vladimirille taas retorisemmat keinot.<sup>146</sup> Vladimirin ja Estragonin puhetyyleistä löytyy myös yhtäläisyyksiä. Molemmat hallitsevat nopean music hall -tyyppisen puhetyylin, joka on tyypillistä vaudevilliteatterille<sup>147</sup>. Music hall -puhe perustuu John Fletcherin ja John Spurlingin mukaan Cohnin mainitsemaalle klassiselle stichomythialle (stichomythia):

- - 'straight' man is placed opposite a 'funny' man who delights the audience by becoming embroiled in the complexities of some problem his partner is attempting, with diminishing patience, to elucidate for his benefit<sup>148</sup>.

Fletcherin ja Spurlingin mukaan suuri osa *Waiting for Godot* -näytelmän dialogista pohjautuu juuri tällaiselle music hall -puheelle<sup>149</sup>. Music hall -puheen näkyvin piirre on nopea toisto. Vladimir ja Estragon heittäytyvät usein music hall -tyyppiseen sananvaihtoon.

VLADIMIR: Charming evening we're having.

ESTRAGON: Unforgettable.

VLADIMIR: And it's not over.

ESTRAGON: Apparently not.

VLADIMIR: It's only beginning.

ESTRAGON: It's awful.

VLADIMIR: Worse than pantomime.

ESTRAGON: The circus.

VLADIMIR: The music hall.

ESTRAGON: The circus.

(*WG*, 35).

---

<sup>146</sup> Cohn, 1962, 214

<sup>147</sup> Herman, 1995, 120

<sup>148</sup> Fletcher&Spurling, 1972, 63

<sup>149</sup> Mt., 63

Huomattavaa tässä esimerkissä on, että Vladimir tietoisesti viittaa music halliin viihdemuotona katkelmassa, jonka puhetyyliä luonnehtii juuri music hall -tyyppisyys. Vladimir ja Estragon ovat molemmat myös ironian taitajia, mikä käy myös ilmi edellisestä esimerkistä: kumpikaan heistä ei todella ole sitä mieltä, että heidän iltansa olisi erityisen viihdyttävä tai unohtumaton. Cohnin mukaan Vladimir ja Estragon muistuttavat Eiron -nimistä tyyppiä Aristoteleen koomisten kategorioiden joukossa. Eironille on tyypillistä ironia ja itsensä ironisointi (self-deprecating). Eiron -tyyppi ei kuitenkaan Cohnin mukaan missään tapauksessa määritä Vladimiria ja Estragonia kokonaan.<sup>150</sup>

Andrew K. Kennedyn mukaan Vladimirin ja Estragonin kieleen kuuluvat muodollinen yleiskieli, puhekielisyys, kuten irlannin englannin piirteet, sekä viittaukset *Raamattuun* ja muuhun kirjallisuuteen. Kennedyn mukaan erilaisten puhetyylien yhteentörmäys on hallittua, synkän humoristista ja tragikoomista näytelmän alusta alkaen.<sup>151</sup> Kennedyn mukaan Vladimirin ja Estragonin puheesta ja tekemisistä suurin osa on eräänlaisia itseharhautuspelejä, ”games of self-distraktion”. Tällaisiksi Kennedy laskee erilaiset sanalliset pelit, jatkuvan kysymysten kyselyn, tekoriidat ja improvisoidun runouden.<sup>152</sup> Kaiken kaikkiaan Vladimirin ja Estragonin puhetta luonnehtii kyky nopeisiin tyylirekisterin vaihtoihin sekä ammattinäyttelijämäisyys, monien tyylien hallitseminen.

Pozzon orja Lucky puhuu *Waiting for Godot* -näytelmässä vain kerran pitäessään pitkän ja käsittämättömän monologinsa. Tarkastelen Luckyn monologia luvussa 3.5. Pozzon puhetyylille puolestaan on tyypillistä mahtipontisuus yhdistettynä huomionkipeyteen ja epävarmuuteen. Pozzo on itsetietoinen esiintyjä, joka vaatii, että häntä katsotaan ja kuunnellaan tarkasti ja keskeyttämättä. Pozzo poikkeaa itsetietoisesta itsensä korostamisesta näytelmän toisessa näytöksessä, jossa hän on

---

<sup>150</sup> Cohn, 1962, 216

<sup>151</sup> Kennedy, 1989, 25

<sup>152</sup> Kennedy, 1989, 29



tullut sokeaksi. Ennen lähtöään Pozzo suuttuu Vladimirin ja Estragonin jatkuviin kysymyksiin ja pitää hänen henkilöahmolleen yllättävän syvällisen puheen ajan merkityksettömyydestä.

POZZO: - - one day I went blind, one day we'll go deaf, one day we were born, one day we shall die, the same day, the same second, is that not enough for you? (*Calmer.*) They gave birth astride of a grave, the light gleams an instant, then it's night once more.  
(*WG*, 89).

Hammin ja Clov'n puhetta kuvaavat monet samat piirteet kuin Vladimirin ja Estragonin välistä keskustelua. Hamm ja Clov käyttävät runsaasti ironiaa puheessaan, ja Hamm omaksuu useita erilaisia kertojääniä kertoessaan tarinaansa Clov'lle ja Naggille. Hän myös kommentoi näitä erilaisia luomiaan kertojääniä. Kennedyn mukaan Hammin ja Clov'n välisessä vuorovaikutuksessa heidän keskinäinen viha-rakkaussuhteensa kulkee mukana kaikissa heidän duologeissaan. Kennedy kutsuu Hammin ja Clov'n välisiä keskusteluja duologeiksi (duologues) dialogin sijaan, tarkoituksenaan ilmeisesti viitata siihen, että puhujia on vain kaksi.<sup>153</sup>

Hamm on puhujana monipuolisempi kuin Clov: variaatiota hänen puhetyyleihinsä tuovat edellä mainitut kertojäänet ja saarnat, joita Kennedy kutsuu tuomiota ennustaviksi, ”a certain type of hell-fire sermon”<sup>154</sup>. Kuten Vladimir ja Estragon, Hamm ja Clov ovat tietoisia erilaisista puhetyyleistä ja erityisesti näytelmään kuuluvista esittämisen konventioista. ”An aside, ape! Did you never hear an aside before?” Hamm huutaa Clov'lle, joka ei heti tunnista tämän tekemää sivuhuomautusta (*E*, 46). Naggin ja Nellin keskinäiselle puheelle taas on tyypillistä pysyttelemine melko konkreettisisa asioissa, he juttelevat kekseistä, sahanpurusta ja selän raaputtamisesta. Nagg tuntee myös vitsin kerronnan konventiot: hänen kertomaansa räätälivitsiä säestävät hänen omat kommenttinsa vitsin kerronnasta ja äänen sävyn vaihtelu räätälän äänen ja kertojan äänen välillä.

---

<sup>153</sup> Kennedy, 1989, 54

<sup>154</sup> Kennedy, 1989, 57

### 3.1.3. Henkilöhahmojen nimien tarkastelua

Tässä alaluvussa käsittelen henkilöhahmojen nimiä ja pohdin missä määrin nimen voi väittää kertovan henkilöhahmon ominaisuuksista tai ylipäätään kantavan merkitystä. Beckettin ollessa kyseessä olisi liian suoraviivaista olettaa nimen automaattisesti kuvaavan henkilöhahmon ominaisuuksia. Ruby Cohnin mukaan Beckett kieltää mahdollisuuden, että henkilöhahmon luonne tai identiteetti sisältyisi yhteen tiettyyn nimeen ja siksi esimerkiksi näytelmässä *Waiting for Godot* henkilöhahmoihin viitataan eri nimillä. Vladimir ja Estragon kutsuvat toisiaan pelkästään lempinimillään Didi ja Gogo.<sup>155</sup> Estragon kutsuu itseään Adamiksi ja Pozzo vastaa sekä Kainiksi että Abeliksi puhutteluun, mihin Estragon toteaa: ”He’s all humanity.” (*WG*, 83) Cohnin mukaan nimien asteittainen hajaantuminen tai leviäminen (diffusion) on yksi koomisista teemoista tekstissä<sup>156</sup>.

Mary Bryden kirjoittaa esseessään ”Pozzo in Samuel Beckett’s ’Waiting for Godot’ ” Pozzon nimen mahdollisista historiallisista esikuvista. Brydenin mukaan kirjoittajan nimien valintaan vaikuttavat tiedostamattomat, subjektiiviset ja erikoiset (idiosyncratic) tekijät. Beckettin keskeneräisissä käsikirjoituksissa tulee toistuvasti esiin hänen taipumuksensa muuttaa mieltänsä henkilöhahmojen nimien suhteen. Vaikka Bryden tuo esiin useita mahdollisia historiallisia esikuvia Pozzolle, hän toteaa, että tällaisia vertailuja ei pidä ylikorostaa: Beckettin Pozzo saattaa hänen mukaansa olla tulos yhdestä, kaikista tai ei yhdestäkään esseessä mainitusta lähteestä.<sup>157</sup>

Pozzon esikuvat eivät ole ainoastaan historiallisia henkilöitä, kuten korsikalaissyntyinen venäläisdiplomaatti Pozzo di Borgo (1764–1842), vaan myös fiktiivisiä hahmoja. Bryden tutkii erityisesti Pozzon mahdollisia yhteyksiä Andre Malraux’n romaanin *La Conditione humaine* (1933)

---

<sup>155</sup> Cohn, 1962, 215

<sup>156</sup> Mt., 215

<sup>157</sup> Bryden, 1996,60

Pozzo -nimiseen henkilöhaamoon. Beckettin ja Malraux'n hahmoille on molemmille tyypillistä voimankäyttö ja alaisten manipuloiminen.<sup>158</sup>

Cohnin mukaan nimet *Waiting for Godot* -näytelmässä ovat ironisia sanaleikkejä (puns) nimien merkityksillä niiden alkuperäisissä kielissä. Estragon tarkoittaa ranskaksi rakuunayrittäjä, mikä ei Cohnin mielestä sovi maanläheiselle kulkurille. Pozzon nimi puolestaan leikittelee syvällisyyden ajatuksella, koska italiankielinen *pozso* viittaa sanaan kaivo, ”a well”. Ironia syntyy siitä, että Pozzo ei suinkaan ole syvälinen ajattelija, vaan pikemminkin mahtipontinen tyranni.<sup>159</sup> Vladimirin ja Estragonin lempinimet Didi ja Gogo korostavat heidän suhdettaan ystäväparina: nimet viittaavat myös heidän rooleihinsa ystävyysuhteessa, jossa Vladimir on intellektuelli osapuoli ja Estragon fyysisempi ja maanläheisempi. Didi -nimi tulee Cohnin mukaan ranskankielen verbistä *dire*, sanoa.<sup>160</sup> Verbi *dire* kuvaa hyvin Vladimiria, koska hän on puheliaampi kuin Estragon. Vladimirin puhe on usein filosofista pohdiskelua Estragonin ja hänen tilanteesta. Pozzon orjan Luckyn nimi on selvästi ironinen: taakkoja jatkuvasti raahaava ja Pozzon käskyjä totteleva Lucky on kaikkea muuta kuin onnekas henkilöhaamo.

*Endgamen* henkilöhaamojen nimet ovat kaikki lyhyitä, nelikirjaimisia sanoja: Hamm, Clov, Nagg ja Nell. Per Nykrog kiinnittää huomiota yhtäläisyyteen Hamm-nimen ja *ham* -käsitteen välillä: hänen mukaansa Hamm on tyypillinen ”ham”, huonosti näyttelevä itserakas koomikko<sup>161</sup>. Hammin Clov’lle ja isälleen Naggille kertomat tarinat ovat hyviä esimerkkejä tahallisesta ylinäyttelemisestä. Hamm kertoo tarinaa vaihdellen jatkuvasti äänensävyään ja valikoiden sanojaan ja kommentoi samalla kertomaansa. Hammin äänensävy vaihtelee parenteseissa normaalista kertovaan: hän kehuu omaa kertomustaan toteamalla itselleen ”Nicely put, that” (*E*, 32). Yleisönä toimivalle

---

<sup>158</sup> Mt., 60

<sup>159</sup> Cohn, 1962, 215

<sup>160</sup> Cohn, 1962, 214

<sup>161</sup> Nykrog, 1984, 300

Naggille, joka kuuntelee Hammin kertomusta vain koska Hamm lupaa antaa hänelle sokeriluumun, Hamm sanoo ”There’s English for you.” (E, 32). Hän on selvästi ylpeä kertomuksestaan ja tavasta, jolla hän sen kertoo.

HAMM: ... It was a glorious bright day, I remember, fifty by the heliometer, but already the sun was sinking down into the...down among the dead. (*Normal tone.*) Nicely put, that. (*Narrative tone.*) Come on now, come on, present your petition and let me resume my labours. (*Pause. Normal tone.*) There’s English for you. Ah well...  
(E, 32).

Per Nykrogin mukaan Hammin nimi viittaa myös sanaan *hammer*, vasara. Tätä havaintoa tukee hänen mielestään se, että kaikkien muiden *Endgame*-näytelmän henkilöhahmojen nimet viittaavat naula -sanaan eri kielillä. Nellin nimi muistuttaa *nail* - sanaa ja Nagg puolestaan saksankielen *Nagel* - sanaa. Clov’n nimi viittaa Nykrogin mielestä ranskankieliseen naulaa tarkoittavaan sanaan *clou*.<sup>162</sup> Nykrog ei tulkitse havaintoaan henkilöhahmojen nimistä mainintaa pidemmälle, mutta nimien voi katsoa viittaavan henkilöhahmojen välisiin valtasuhteisiin. Nagg, Nell ja Clov ovat kaikki alisteisessa asemassa Hammiin nähden, vaikka tämä onkin sokea ja sidottu pyörätuoliinsa. Hammilla on valta komentaa ja pakottaa muut näytelmän henkilöhahmot tottelemaan itseään. Hän on siis ikään kuin vasaran asemassa muihin nähden, jotka ovat nauloja, alempiarvoisia kuin hän. Hammin nimeen liittyy assosiaatioita myös Shakespearen *Hamletista*, mutta käsittelen Hammin ja Hamletin välisiä yhtäläisyyksiä luvussa 5, jossa tarkastelen muutenkin Beckettin ja Shakespearen välistä intertekstuaalista suhdetta.

Clov’n nimi liittyy paitsi naulaa tarkoittavaan ranskankieliseen *clou* -sanaan, myös englanninkieliseen sanaan *claw*, joka viittaa sekä substantiiviin kynsi, että verbeihin kynsiä ja raapia tai edetä ja kiivetä vaivalloisesti. Etenkin viimeinen *claw*-sanan merkitys sopii Clov’n

---

<sup>162</sup> Mt., 300

henkilöhahmoon, koska hän toistuvasti kiipeää ylös ja alas tikapuita ja kulkee edestakaisin keittiönsä ja Hammin huoneen väliä. Clov'n liikkumista kuvataan vaivalloiseksi, ”Stiff, staggering walk” (E, 5), ja Clov itse sanoo jalkojensa olevan kipeät. Clov'n nimen kirjoitusasu on myös lähellä sanaa clown, klovnin. Andrew Kennedyn mukaan klovnin eli Clov'n ja ham actorin eli Hammin hahmot muodostavat eräänlaisen vastakohtaparin: Hamm on kömpelö ja hänelle on tyypillistä raskaseleinen, traaginen näytteleminen (the ham actor), kun taas Clov muistuttaa klovnia niin ulkoasunsa kuin näyttelemisensäkin puolesta.<sup>163</sup>

Clov'n rooli Hammin palvelijana on eräänlainen klovnin rooli, vaikka hän ei pyrikään hauskuuttamaan isäntäänsä. Sen sijaan Hamm pitää häntä klovnin asemassa juoksuttamalla häntä tarpeettomasti edestakaisin ja antamalla käskyjä, jotka hän seuraavassa hetkessä kumoaa. Clov'n ja Hammin välinen suhde on kuitenkin molemminpuolisen pilkallinen, välillä toinen ivailee toisen kustannuksella ja päinvastoin. Hammin isän Naggin nimi muistuttaa verbiä *to nag*, nalkuttaa. Nalkuttaminen ei kuitenkaan luonnehdi Naggin henkilöhahmoa kokonaisuudessaan, vaikka hän jankuttaakin sitkeästi sokeriluumuistaan Hammille. Naggille on tyypillistä periksi antamattomuus, hän vaatimalla vaatii, että Nell kuuntelee hänen tuhannetta kertaa kertomansa vitsin, vaikka Nellin mukaan vitsi ei ole enää hauska.

---

<sup>163</sup> Kennedy, 1989, 54

## 3.2. Toisto ja väärinymmärtäminen

Tässä luvussa käsittelen toistoa ja väärinymmärtämistä huumorin rakentumisen keinoina. Sijoitan toiston ja väärinymmärtämisen mikrotason huumorin keinoina samaan alalukuun, koska ne ovat helpoimmin tunnistettavia huumorin luomisen keinoja Beckettin näytelmäteksteissä. Toisto on myös yleisin huumorin luomisen keino teksteissä. Toisto ja väärinymmärtäminen toimivat useimmiten yhdessä muiden huumorin luomisen keinojen, kuten inkongruenssin kanssa. Toisinaan nämä keinot esiintyvät yksinään ja tällöin syntyvä huumori on melko yksinkertaista, kuten ”pelkkään” toistoon perustuva nonverbaali huumori. Mitä useammista huumorin keinoista huumori rakentuu, sitä monitasoisempaa ja monipuolisempaa se yleensä on.

### 3.2.1. Toistosta

Kuten luvussa 2.2.1. totean, tarkoitan toistolla paitsi tietyn sanan tai lauseen toiston lisäksi myös liikkeen tai eleen toistamista. Näitä toiston keinoja käsittelen luvussa 3.4., joka keskittyy nonverbaalin huumorin analysointiin. Ruby Cohnin mukaan kirjaimellinen toisto on tärkein komiikan tekniikka Beckettin teksteissä<sup>164</sup>. Toisto ulottuu *Waiting for Godot* -näytelmän sisäisiin rakenteisiin siten, että toinen kohtaus käytännössä toistaa ensimmäisen tapahtumat. Cohnin mukaan toinen näytös näyttää pinnalta katsoen vain ensimmäisen koomiselta toistolta, mitä se ei kuitenkaan ole, vaikka samat tapahtumat, kuten Pozzon ja Luckyn vierailu, toistuvatkin.<sup>165</sup> Tässä luvussa keskityn kuitenkin toistoon vuorosanojen tasolla enkä niinkään tekstin laajemmissa rakenteissa.

Tarkastelen, miten Henri Bergsonin määritelmä toistosta eräänlaisena mekanismina toimii seuraavissa tekstiesimerkeissä. Kiinnitän huomiota myös siihen, syntyykö huumori pelkästään

---

<sup>164</sup> Cohn, 1962, 217

<sup>165</sup> Cohn, 1962, 212

toiston mekaanisuudesta, tai toistosta ylipäättään, vai toimiiko huumorin luomisessa toiston rinnalla muitakin huumorin keinoja. Bergsonin käsitys komiikasta mekaanisuuden tuomisena inhimillisiin piirteisiin<sup>166</sup> toiminee tiettyyn rajaan asti seuraavassa esimerkissä. Pozzo ja Lucky ovat tekemässä lähtöä Vladimirin ja Estragonin luota, ja Estragon aloittaa hyvästelyseremonian:

ESTRAGON: Then adieu.  
POZZO: Adieu.  
VLADIMIR: Adieu.  
POZZO: Adieu. (*Silence. Nobody moves.*)  
VLADIMIR: Adieu.  
POZZO: Adieu.  
ESTRAGON: Adieu. (*Silence.*)  
POZZO: And thank you.  
VLADIMIR: Thank *you*.  
POZZO: Not at all.  
ESTRAGON: Yes yes.  
POZZO: No no.  
VLADIMIR: Yes yes.  
ESTRAGON: No no. (*Silence.*)  
POZZO: I don't seem to be able... (*long hesitation*)...to depart.  
ESTRAGON: Such is life.  
(*WG*, 47).

Tässä esimerkissä hyvästely ja kiittäminen ovat kieltämättä mekaanisen kuuloisia: Vladimir, Estragon ja Pozzo toistelevat hyvästejään ja kiitoksiaan kuin automaattit, kun joku kiittää tai hyvästelee toista, on siihen vastattava. Keskustelu ajautuu eräänlaiseen kehään, josta Pozzo ei tunnu pääsevän irti. Henri Bergsonin mukaan kehä on yksi niistä mekanismeista tai menetelmistä, joista vaudeville-teatterin komiikka on lähtöisin<sup>167</sup>. Kehärakenne toteutuu tekstissä monella tasolla. Edellä olevassa esimerkissä kehä pyörii dialogin muodossa: Estragon hyvästelee Pozzooa, joka hyvästelee takaisin,

---

<sup>166</sup> Bergson, 1994, 14–15

<sup>167</sup> Bergson, 1994, 68

sitten Vladimir hyvästelee Pozzoa, joka vastaa. Sitten Vladimir aloittaa uuden hyvästelykierroksen, ja Pozzo joutuu taas vastaamaan.

Huumori ei rakennu niinkään toiston mekaanisuudesta, vaan siitä, että toistamalla kohteliaisuusfraaseja Vladimir ja Estragon tahallaan pitkittävät Pozzon hyvästijättöä ja estävät häntä lähtemästä. Viimeistään Estragonin vastaus ”No no” Vladimirin ”Yes yes” -toteamukseen (*WG*, 47) saa lukijan epäilemään, että Estragon ei ole tosissaan toistellessaan kohteliaita hyvästejä ja kiitoksia. Oikea vastaaja Vladimirin sanoihin olisi ollut Pozzo, jolle sanat on tarkoitettu eikä suinkaan Estragon. Estragon haluaa ilmeisesti pelleillä kaavamaisiksi muuttuneella keskustelulla ja pitkittää sitä jatkamalla toistelua. Myöskään Vladimir ei välttämättä ole aivan tosissaan kohteliaisuusmuotojen toistelussa, koska ensimmäisen hiljaisuuden jälkeen, jonka aikana Pozzo ei pysty lähtemään, Vladimir aloittaa hyvästelyt uudelleen ja Pozzon täytyy taas vastata.

Pozzon todettua ettei hän näytä pystyvän lähtemään Estragon tokaisee ”Such is life.” (*WG*, 47) Vaikuttaa siltä, että Estragonille on melko yhdentekevää lähteekö Pozzo vai jääkö, hän haluaa vain pelleillä tämän kustannuksella. Estragon tuntuu olevan tietoinen toiston huumoria luovasta vaikutuksesta, mikä käy ilmi siitä, että hän toistaa tarkoituksellisesti Pozzon sanoman ”No no”. Myös Estragonin käyttämä hyvästelysana *adieu* on vanhanaikaisen juhlallinen ja vaikuttaa koomiselta toisteltuna, koska se muistuttaa lukijaa esimerkiksi William Shakespearen näytelmien hyvästijätöistä. Estragonin *adieu* -sanon käyttöä voi verrata esimerkiksi Shakespearen *Kesäyön unelmaan* sisältyvään pienoisenäytelmään *Pyramus ja Thisbe*, joka parodioi Shakespearen aikaa edeltäviä näytelmiä. Thisben kuollessaan toistama *adieu* -sana huvittaa lukijaa, vaikka kohta pienoisnäytelmässä on tarkoitettu traagiseksi.



THISBE: (*Stabs herself.*) And farewell friends./ Thus Thisby ends./ Adieu, adieu, adieu! (*Dies.*)<sup>168</sup>

Näytelmästä *Waiting for Godot* löytyy myös toisenlainen esimerkki kehän muotoon ajautuvasta toistosta, joka on Bergsonin mukaan tyypillistä vaudeville-teatterille<sup>169</sup>. Vladimir ja Estragon vaihtavat keskenään kolmea hattua, omiaan ja Luckyn hattua, jonka Vladimir löytää maasta.

*Estragon takes Vladimir's hat. Vladimir adjusts Lucky's hat on his head. Estragon puts on Vladimir's hat in place of his own which he hands to Vladimir. Vladimir takes Estragon's hat. Estragon adjusts Vladimir's hat on his head. Vladimir puts on Estragon's hat in place of Lucky's hat which he hands to Estragon. Estragon takes Lucky's hat...(WG, 72).*

Tarkoituksettomalta vaikuttava hattujen vaihtelu on hyvä esimerkki kehämäisestä toistosta, jossa tekemisen mekaanisuus luo komiikkaa. Estragon ja Vladimir muodostavat keskenään eräänlaisen koneen, joka toistaa jatkuvasti samaa liikettä. Toisto huumorin luomisen keinona on tässä esimerkissä puhtaimmillaan, sillä huumori syntyy pelkästään kehämäisestä liikkeen toistamisesta. Tällainen toisto eroaa edellisestä esimerkistä, jossa toisteltiin *adieu* -sanaa, koska tässä kohtauksessa toisto ei ole ainoa huumoria luova tekijä.

Kolmantena esimerkkinä kehän muotoon ajautuvasta toistosta Bergson määrittelee tapauksen, jossa näytelmän tapahtumat palaavat lähtöpisteeseen, tilanne on näytelmän lopussa samanlainen kuin alussa<sup>170</sup>. Bergsonin mukaan ”henkilöiden ponnistelut johtavat heidät takaisin lähtöpisteeseensä, syiden ja seurausten kohtalokkaan lomittumisen kautta”.<sup>171</sup> *Waiting for Godot* -näytelmässä on tunnistettavissa hieman tämänkaltainen kehärakenne, mutta takaisin lähtöpisteeseen ei päädytä henkilöhahmojen toiminnan vuoksi, vaan näytelmätekstissä vallitsevan pattitilanteen takia. Kaikki

---

<sup>168</sup> Kittredge, 1936, 255

<sup>169</sup> Bergson, 1994, 68

<sup>170</sup> Bergson, 1994, 69

<sup>171</sup> Bergson, 1994, 68

Vladimirin ja Estragonin yritykset lähteä päätyvät lyhyeen dialogiin, jossa he toteavat, että lähteminen ei ole mahdollista, koska heidän täytyy odottaa Godot'a. Näytelmän lopussa tilanne on sama kuin alussakin: Vladimir ja Estragon odottavat edelleen Godot'a tulevaksi. Tällainen kehä ei kuitenkaan ole koominen, vaan päinvastoin korostaa Vladimirin ja Estragonin tilanteen epätoivoisuutta.

Myös *Endgame*-näytelmässä toistoa käytetään keinona huumorin rakentamiseen. Seuraavassa esimerkissä sanan *grey* jatkuva toistaminen muistuttaa *adieu* -sanon toistelua Pozzon hyvästellessä *Waiting for Godot*'ssa.

HAMM: Is it night already then?

CLOV: (*Looking.*) No.

HAMM: Then what is it?

CLOV: (*Looking.*) Grey. (*Lowering the telescope, turning towards Hamm, louder.*)

Grey! (*Pause. Still louder.*) Grey! (*Pause. Still louder.*) GRREY! (*Pause. He gets down, approaches Hamm from behind, whispers in his ear.*)

HAMM: (*Starting.*) Grey! Did I hear you say grey?

(*E, 21.*)

Clov toistaa sanaa grey, koska Hamm ei ilmeisesti kuule häntä, vaikka hän lopulta karjaisee täysin voimin: "GRREY!" Huumori ei tässäkään esimerkissä synny pelkästä toistosta. Lukijaa huvittaa myös se ilmeinen ristiriita, että karjuttuaan ensin Hammille, Clov kuiskaa sanan grey hänen korvaansa ja lopultakin Hamm kuulee, mitä hänelle yritetään sanoa. Toisin kuin voisi olettaa, kuiskaus tuottaa tehokkaamman lopputuloksen kuin huutaminen. Hammin repliikki "Did I hear you say grey?" jonka hän sanoo hätkähtäen, tuntuu lukijasta koomiselta, koska sanaa grey on jo toistettu niin monta kertaa ennen kuin Hamm sen lopulta kuulee. Tätä koomisuutta vielä korostaa se, että Hamm hätkähtää kuullessaan Clov'n kuiskauksen, vaikka hän ei reagoinut tämän karjuntaan mitenkään.

Bergsonin mukaan toistoa käytetään vaudevilliteatterissa monissa muodoissa, mutta etenkin siten, että jokin tietty kohta toistuu useita kertoja näytelmän aikana. Bergsonin mielestä toistetun kohtauksen monimutkaisuus ja luonteva esittäminen vahvistavat sen koomisuutta.<sup>172</sup> *Waiting for Godot* -näytelmässä jatkuvasti toistuva Estragonin ja Vladimirin vuoropuhelu, siitä, miksi he eivät voi lähteä ja lopettaa Godot'n odottamista ei kuitenkaan ole rakenteeltaan kovin monimutkainen, vaikkakin muuten hyvin merkittävä tekstin kokonaisuuden kannalta. Kuten edellä todettiin, tällainen kehä ei ole toistuessaan koominen. Sen sijaan Hammin jatkuvasti toistama kysymys ”Is it not yet time for my pain-killer?” (*E*, 23) saa lopulta julman koomisen huipentumansa: kun lopulta on pillerin ottamisen aika, Clov toteaa ”There is no more pain-killer.” (*E*, 42) Kohtauksessa huumori rakentuu odotuksen pitkittämisestä. Clov sanoo, että nyt on pillerin ottamisen aika, mutta hän ei kerro heti, että pillerit ovat loppuneet.

Toisto on yleisin näytelmäteksteissä käytetty huumorin luomisen keino. Sen avulla luotavaa huumoria voi pitää suhteellisen helposti aukenevana, ja huumorin keinona toisto on selkeästi tunnistettavissa. On kuitenkin hyvä huomata, että toisto toimii huumorin rakentamisen keinona usein rinnakkain muiden keinojen kanssa. Esimerkiksi yllä olevassa esimerkissä, jossa toistetaan sanaa *grey*, toisto ja inkongruenssi luovat huumoria toisiaan täydentäen.

### 3.2.2. Väärinymmärtämisestä

Seuraavissa tekstiesimerkeissä tarkastelun kohteena on väärinymmärtämisestä syntyvä huumori. Henkilöhahmo tulkitsee tai ymmärtää toisen sanoman väärin, ja tästä väärästä tulkinnasta syntyy huumoria. Väärinymmärtäminen on analysoimissani esimerkeissä melko yksinkertainen huumorin rakentamisen keino, jos sitä vertaa esimerkiksi inkongruenssiin, jota käsittelem seuraavassa

---

<sup>172</sup> Bergson, 1994, 74

alaluvussa. Inkongruenssia tutkittaessa pitää ottaa huomioon sanatason lisäksi myös tilanne, konteksti, joka on tärkeä osa inkongruenssiin perustuvan huumorin muodostumista. Seuraavassa tekstiesimerkissä väärinymmärtäminen perustuu homonymialle. Homonymia tarkoittaa sitä, että sanoilla, joilla on sama kirjoitusasu, on eri merkitykset<sup>173</sup>. Clov ymmärtää ainakin osittain väärin Nellin käyttämän sanan *desert*.

*(Clov stoops, takes Nell's hand, feels her pulse.)*

NELL: *(to Clov)* Desert! *(Clov lets go her hand, pushes her back in the bin, closes the lid.)*

CLOV: *(Returning to his place beside the chair.)* She has no pulse.

HAMM: What was she drivelling about?

CLOV: She told me to go away, into the desert.

*(E, 17).*

Nell käyttää *desert* -sanaa merkityksessä kaikota tai jättää rauhaan. Hän haluaa, että Clov antaa hänen olla ja menee pois. Clov'n vastaus Hammin kysymykseen on kuitenkin monitulkintainen: ”She told me to go away, into the desert.” Lauseesta käy toisaalta ilmi, että Clov on ymmärtänyt Nellin käskyn jättää hänet rauhaan, mikä näkyy hänen sanavalinnastaan ”she told me to go away”. Clov on kuitenkin sekoittanut *desert* -sanana useat merkitykset keskenään: Nell ei suinkaan käskenyt hänen mennä autiomaahan, ”into the desert”. Huumori tässä esimerkissä syntyykin paitsi *desert* -sanana väärinymmärtämisestä myös siitä, miten Clov sotkee *desert* -sanana merkitykset. Hän yhdistää koomisella tavalla pois menemisen ja autiomaahan. On myös mahdollista, että Clov saattaa ymmärtää Nellin tahallaan väärin, ehkä hän käsittää täysin *desert* -sanana molemmat merkitykset ja leikittelee niillä.

---

<sup>173</sup> Tyypillinen esimerkki homonymiasta ovat sanana kuusi kaksi merkitystä: numero 6 ja puulaji.

Seuraavassa esimerkissä Pozzo ymmärtää Vladimirin sanat kokonaan väärin, tahallisen väärinymmärtämisen mahdollisuutta hänen sanoissaan ei ilmene. Pozzo sekoittaa Vladimirin sanojen abstraktimman ulottuvuuden kirjaimelliseen merkitykseen.

VLADIMIR: Time has stopped.

POZZO: (*cuddling his watch to his ear*). Don't you believe it, sir, don't you believe it. (*He puts his watch back into his pocket.*) Whatever you like, but not that. (WG, 36).

Pozzon humoristinen optimismi ei kohtaa Vladimirin sanoja "Time has stopped", joilla hän viittaa siihen, että aika tuntuu menettäneen merkityksensä Godot'a odottaessa. Pozzo ymmärtää Vladimir tarkoittavan, että kronologinen ajankulu on jostain syystä katkennut ja etsii heti vahvistusta tämän ajatuksen paikkansa pitämättömyydelle kellostaan. Koska Pozzon kello ilmeisesti vielä käy, ei aikakaan hänen mukaansa voi olla pysähtynyt. Vladimir kuitenkin puhuu ajasta abstraktimmalla tasolla kuin Pozzo. Hänelle aika on menettänyt merkityksensä, koska ainoa jäljellä oleva asia hänen ja Estragonin maailmassa on loputon Godot'n odottaminen. Vladimirilla on taipumus muuttaa Estragonin sanomat konkreettiset toteamukset filosofisiksi maksimeiksi, joilla hän yrittää kartoittaa heidän tilannettaan. Esimerkiksi kun Estragon kiskoo saapasta jalastaan, epäonnistuu, ja toteaa "Nothing to be done." (WG, 9) Vladimir tulkitsee Estragonin viittaavan heidän tilanteeseensa, Godot'n odottamiseen:

VLADIMIR: I'm beginning to come round to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying, Vladimir, be reasonable, you haven't yet tried everything. And I resumed the struggle. (WG, 9).

Vladimirin huojuminen kirjaimellisten merkitysten ja abstraktimpien tulkintojen välillä luo huumoria. Toisinaan Vladimir etsii Estragonin sanoista korkealentoisempia ulottuvuuksia, joita niissä ei ole; toisinaan taas hän ei ymmärrä Estragonin kielen kuvaannollisuutta. Seuraavassa

esimerkissä Vladimirilla on vaikeuksia hahmottaa Estragonin käyttämää verbiä *come in* merkityksessä tulla kuvaan:

ESTRAGON: Where do we come in?

VLADIMIR: Come in?

ESTRAGON: Take your time.

VLADIMIR: Come in? On our hands and knees.

(*WG*, 19).

Estragonin sarkastinen toteamus "Take your time." osoittaa, että hän tietää, ettei Vladimir ole heti käsittänyt verbin *come in* -merkitystä kuvaannollisesti, vaan luulee sen tarkoittavan kirjaimellista sisään tulemistä ja konkreettista liikkumista. Tämä käy ilmi Vladimirin lauseesta, jossa hän kuvaa heidän sisään tulemistaan kontaten "On our hands and knees". Huumori tässä esimerkissä syntyy paitsi siitä, että Vladimir sekoittaa kirjaimellisen ja kuvaannollisen merkityksen keskenään, myös Estragonin sarkastisen huvittuneesta suhtautumisesta Vladimirin hitauteen. Estragon pystyy Vladimiria paremmin hahmottamaan konkreettisia tapahtumia ja ajatuskuvioita. Kun he miettivät hirttäytymistä tien varressa kasvavan puun oksaan, Estragon joutuu lähes kädestä pitäen selittämään Vladimirille, miksi painavamman Vladimirin pitää kokeilla ensin oksan kestävyyttä. Estragon turhautuu, kun Vladimir ei ymmärrä häntä.

ESTRAGON: Use your intelligence, can't you?

*Vladimir uses his intelligence.*

VLADIMIR: (*finally*). I remain in the dark.

(*WG*, 17).

Tässä esimerkissä huumori rakentuu parenteesissa olevasta lauseesta "Vladimir uses his intelligence", joka toistaa koomisella tavalla Estragonin vaatimuksen älyn käyttämisestä. Vladimirin miettimistä olisi voitu kuvata yksinkertaisesti lauseilla "Vladimir thinks" tai "Vladimir reflects", mutta kun parenteesissa olevassa tekstissä toistetaan, kuinka Vladimir käyttää älyään ja

etenkin, kun tämä prosessi osoittautuu tuloksettomaksi, parenteeseissa olevan lauseen koomisuus korostuu. Yllä olevassa esimerkissä ei ole kyse väärinymmärtämisestä, vaan siitä, että Vladimir ei ymmärrä ollenkaan, mitä Estragon tarkoittaa.

### 3.3. Inkongruenssista

Tässä alaluvussa tutkin inkongruenssia huumorin rakentumisen keinona. Käytän tämän tarkastelun lähtökohtana Simon Critchleyn inkongruenssin tai epäyhteneväisyyden teoriaa (the incongruity theory), jossa huumori syntyy ristiriidasta vitsissä vallitsevan asiointilan ja todellisuuden välillä<sup>174</sup>. Inkongruenssille perustuvassa huumorissa on siis aina joitakin odotuksen vastaisia elementtejä, jotakin, mikä yllättää tai hämmentää lukijaa. Inkongruenssi on näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame* melko toistuvasti käytetty huumorin rakentumisen keino. Kuten luvussa 2.2.3. totesin, inkongruenssi on teksteissä monipuolista: sitä ilmenee henkilöhahmojen teoissa, sanavalinnoissa ja kokonaisissa näytelmätekstien kohtauksissa laajemmin. Pyrin tarkastelemaan inkongruenssia seuraavissa tekstiesimerkeissä siten, että otan huomioon kaikki nämä inkongruenssin erilaiset ilmenemismuodot.

Seuraavassa esimerkissä Hamm haluaa saada pienen leikkikoiransa. Clov, joka on katsomassa kaukoputkella ulos Hammin huoneen ikkunasta, suuttuu Hammin komenteluun ja reagoi yllättävän rajusti Hammin käskyyn.

HAMM: (*Angrily.*) Give me the dog! (*Clov drops the telescope, claps his hands to head. Pause. He gets down precipitately, looks for the dog, sees it, picks it up, hastens towards Hamm and strikes him on the head violently with the dog.*)

CLOV: There's your dog for you! (*The dog falls to the ground. Pause.*)

HAMM: He hit me!

---

<sup>174</sup>Critchley, 2002, 3

CLOV: You drive me mad, I'm mad!

HAMM: If you must hit me, hit me with the axe. (*Pause.*) Or with the gaff, hit me with the gaff. Not with the dog. With the gaff. Or with the axe.

(*E*, 45–46).

Clov'n liikkuminen tässä kohtauksessa on poikkeuksellisen nopeaa verrattuna hänen normaaliin vaivalloiseen kulkemiseensa. Myös Clov'n kiukunpurkaus tulee yllätyksenä: tähän asti hän on totellut Hammia, joskin turhautuneena tämän jatkuviin käskyihin. ”I'm tired of our goings on, very tired”, hän sanoo (*E*, 45). Nyt Clov kuitenkin suuttuu ja purkaa kiukkunsa lyömällä Hammia päähän leikkikoiralla. Vaikka Clov'n teko on yllättävä, huumori ei kuitenkaan synny pelkästään hänen rajusta toiminnastaan.

Hammin reaktio Clov'n iskuun on mitä suurimmassa määrin odotuksen vastainen: Hamm ei suutu, hän vain yllättyy ja toteaa, että jos Clov haluaa lyödä häntä, parempi lyödä kirveellä tai sauvalla eikä lelu-koiralla. Hammin reaktio Clov'n kiukunpuuskaan luo huumoria, joka käyttää inkongruenssia keinonaan, koska Hammin suhtautuminen on räikeässä ristiriidassa Clov'n tekoon. Hammin rauhallinen vastaus ja etenkin tapa, jolla hän luettelee erilaisia mahdollisia lyömäaseita, joilla Clov'n kannattaisi mieluummin häntä lyödä, korostaa tätä koomista ristiriitaisuutta. Toisto toimii inkongruenssia tehostavana keinona Hammin lauseissa, kun hän pohtii, millä Clov'n olisi parasta lyödä häntä: ”Or with the gaff, hit me with the gaff. Not with the dog. With the gaff. Or with the axe.” (*E*, 45–46).

Hammin paneutuminen sopivien lyömäaseiden pohdiskeluun on koomista. Hän ei tunnu välittävän siitä, että kirveellä tai sauvalla lyömisestä lienee vakavammat seuraukset kuin siitä, että saa iskun lelu-koirasta päähänsä. Hamm kyselee silloin tällöin Clov'lta, miksi tämä ei tapa häntä. Clov'n asiallinen ja käytännöllinen vastaus ”I don't know the combination of the larder” (*E*, 9) antaa ymmärtää, että Clov kyllä tappaisi Hammin, jos vain pystyisi. Näytelmätekstissä on paljon tällaisia



absurdeja ristiriitaisuuksia, joissa henkilöhahmon vastauksen sävy tai sisältö on odotuksen vastainen, kun sitä vertaa lukijan normaalina pitämiin ajattelutapoihin ja asenteihin. Tässä yhteydessä pitää tosin muistaa inkongruenssin kontekstisidonnaisuus: odotuksen vastaisia asioita pidetään normista poikkeavina, koska lukija on väistämättä sidottu tiettyyn kulttuuritaustaan, joka sanelee, mitä on totuttu pitämään normaalina. Critchley on oikeassa painottaessaan inkongruenssin riippuvaisuutta sosiaalisista normeista ja kulttuurikontekstista<sup>175</sup>.

Kaiken kaikkiaan suhtautuminen kuolemaan on näytelmässä normaalista poikkeavaa: Hammin huoneen ulkopuolella kaikki on kuollutta, niin luonto kuin naapuritkin, ja kuolemaa pidetään jonkinlaisena odotettuna itsestäänselvyytenä, ei pelättävänä, vaan pikemmin toivottuna asiana. Sofia Vartiainen mukaan kuolemaan ei liity perinteistä sentimentaalisuutta, haikeutta tai surua, vaan se on arkipäiväinen asia, joka on läsnä kaikkialla<sup>176</sup>. Henkilöhahmojen suhtautuminen kuolemaan vaikuttaa lukijasta synkän humoristiselta. ”The old doctor, he is dead, naturally?” Hamm kysyy Clov’lta eräästä heidän naapuristaan (*E*, 17). Sana ”naturally” tuntuu oudolta ja asiaankuulumattomalta, mutta Hamm pitää itsestään selvänä, että hänen naapurinsa ovat kuolleet. Hammille näyttää olevan yhdentekevää, ovatko hänen naapurinsa kuolleet vai elossa. Ainoa henkilöhahmo, joka suree toisen kuolemaa, on Nagg, jonka kuullaan itkevän tynnyrissään Nellin kuoltua.

Näytelmässä *Waiting for Godot* henkilöhahmojen asenteet eivät ole yhtä karuja ja pelkistettyjä kuin *Endgamessa*. Etenkin Vladimir pystyy tuntemaan myötätuntoa ja protestoi näkemiään vääryyksiä vastaan. Seuraavassa esimerkissä Vladimir on tuohtunut tavasta, jolla Pozzo kohtelee orjaansa Luckya.

---

<sup>175</sup> Critchley, 2002, 4

<sup>176</sup> Vartiainen, 2008, 36

VLADIMIR: (*exploding*). It's a scandal! (*Silence. Flabbergasted, Estragon stops gnawing, looks at Pozzo and Vladimir in turn. Pozzo outwardly calm. Vladimir embarrassed.*)

POZZO: (*to Vladimir*). Are you alluding to anything in particular?  
(*WG, 27*).

Huumori syntyy Estragonin ja Pozzon suhtautumisesta Vladimirin huudahdukseen. Estragon reagoi aluksi odotuksenmukaisesti, hän on ällistynyt Vladimirin purkauksesta ja ymmärrettyään, mihin Vladimir viittaa, hän haluaa olla samaa mieltä: ”(*not to be undone*) A disgrace! (*He resumes gnawing.*)” (*WG, 27*). Estragon kuitenkin jatkaa kananluiden syömistä, mikä on ironisessa ristiriidassa hänen kommenttiinsa nähden: hän ei tunnu välittävän vähääkään siitä, miten Luckya kohdellaan. Inkongruenssiin perustuva huumori näkyy vielä selvemmin Pozzon vastauksessa Vladimirin huudahdukseen. Pozzon rauhallinen kysymys ”Are you alluding to anything in particular?” on koomisessa ristiriidassa Vladimirin sanoman ”It’s a scandal!” kanssa. Toisaalta Pozzon kysymys on järkevä, on epäselvää, mihin Vladimir sanoillaan viittaa. Vladimirin huudahdus sijoittuu ikään kuin tyhjään tilaan, hän ei ole aiemmin viitannut Luckyn huonoon kohteluun, vaikka he Estragonin kanssa ovatkin tutkineet Luckyn olemusta tarkasti. Ristiriidassa ovat ennen kaikkea Pozzon ja Vladimirin tunnetilat, toinen on halkeamaisillaan kiukusta, toinen taas on ulkonaisesti tyyni.

Myös koominen ajoitus (*comic timing*) on keskeinen tässä esimerkissä. Critchleyn mukaan komiikan hallintaan sisältyy huolellinen taukojen, epäröintien ja hiljaisuuksien kontrollointi ja vitsin dynamiitin laukaisun tarkka ajoitus<sup>177</sup>. Hiljaisuus, jonka aikana Estragon katsoo ihmetellen Vladimirista tyynen rauhallisena pysyttelevään Pozzoon, tehostaa Pozzon vastauksen koomisuutta, kun hän sen lopulta antaa. Lukijan odotuksen annetaan kasvaa ja sitten raueta tyhjiin, koska Pozzon vastaus ei ole odotuksenmukainen, vaikka se sisällöltään onkin järkevä.

---

<sup>177</sup> Critchley, 2002, 6

Inkongruenssi ilmenee ennemminkin Pozzon sanojen tyyliä kuin niiden sisällössä: hienostunut sanavalinta ”Are you alluding to anything in particular?” ei kohtaa Vladimirin kiukunilmausta. Pozzon ulkoinen tyyneys myös antaisi ymmärtää, että hän saattaa tietää Vladimirin viittaavan tapaan, jolla hän kohtelee orjaansa Luckyä. ”I am perhaps not particularly human, but who cares?” Pozzo toteaa myöhemmin, kun Vladimir uhkaa lähteä hänen seurastaan (*WG*, 29). Pozzon ulkoisen tyyneyden syynä voi myös olla haluttomuus vastata Vladimirin tunteenpurkaukseen samalla mitalla, tai sitten pelkkä yleinen välinpitämättömyys ja itsekkyyys, mikä on hänen henkilöhahmolleen tyyppillistä.

*Waiting for Godot* -näytelmän loppupuolelle sijoittuu kohtaus, jossa sokeaksi muuttunut Pozzo kutsuu apuun Vladimiria ja Estragonia, koska hän ei pääse omin voimin jaloilleen kaaduttuaan. Pozzo joutuu huutamaan apua pitkän aikaa, koska Vladimir ja Estragon ajautuvat pitkiin neuvotteluihin siitä, pitäisikö heidän auttaa Pozzoa. Pozzon toistuvat avunhuudot jäävät taustalle, kun Vladimir syventyy pohdiskelemaan heidän mahdollista auttajan rooliaan.

VLADIMIR: Let us not waste our time in idle discourse! (*Pause. Vehemently.*) Let us do something, while we have the chance! It is not every day that we are needed. - - Let us represent worthily for once the foul brood to which a cruel fate consigned us! What do you say? (*Estragon says nothing.*)  
(*WG*, 79).

Inkongruenssi on tässä esimerkissä monitasoista. Ensinnäkin tilanteen absurdius syntyy siitä, että Vladimir ja Estragon vain puhuvat, mutta eivät tee elettäkään auttaakseen jatkuvasti apua huutavaa Pozzoa. Toiseksi Vladimirin sanat ”Let us not waste our time in idle discourse!” ovat koomisessa ristiriidassa koko hänen seuraavan puheenvuoronsa kanssa, jossa hän argumentoi sen puolesta, että hänen ja Estragonin on tartuttava tilaisuuteen ja oltava hyödyksi. Vladimirin puhe on nimenomaan tätä joutavaa keskustelua, ”idle discourse”, jota hän kehottaa välttämään. Hän puhuu auttamisesta samalla, kun taustalla Pozzo huutaa häntä auttamaan. Vladimirin sanojen koomisuutta korostavat

hänen käyttämänsä ylevät sanamuodot:”Let us represent worthily for once the foul brood to which a cruel fate consigned us!” Vladimirin korkealentoinen saarna auttamisesta ja Pozzon avunhuudot ovat tyyliltään hyvin erilaisia ja muodostavat keskenään koomisen kontrastin. Vladimirin kiihkeä äänensävy vielä lisää tätä ristiriitaisuutta: hän saarnaa kiivaasti auttamisesta, mutta ei silti tee mitään.

Myös Estragonin reaktio Vladimirin päätökseen on koominen: kun Vladimir kysyy häneltä, mitä mieltä hän on Vladimirin ehdotuksesta, että heidän pitäisi toimia, Estragon ei vastaa mitään. Saattaa olla, että Estragon on näytelmän tässä vaiheessa jo tottunut Vladimirin filosofiseen pohdintaan, joka ei usein johda mihinkään, ja hän ei sen vuoksi reagoi. Ironista kyllä, Estragon on tilanteessa se osapuoli, joka noudattaa Vladimirin kehotusta eikä tuhlaa aikaa joutavaan keskusteluun. Hän ei kuitenkaan mene auttamaan Pozzoa ennen kuin Pozzo on luvannut heille rahaa, jotta he auttavat hänet ylös maasta.

Inkongruenssi ilmenee sekä tilanteessa että henkilöhahmojen sanavalinnoissa ja puhetyylissä, jotka tukevat toisiaan: Vladimirin ylevä puhetyyli ja sanavalinnat eivät olisi yhtä koomisia, jos kontrastina hänen pohdiskelulle ei olisi tilanteesta syntyvä inkongruenssi, taustalla jatkuvasti apua huutava Pozzo. Kohtaus ilmentää myös *Waiting for Godot* -näytelmälle tyypillistä ei-tekemistä, jossa henkilöhahmo sanoo tekevänsä jotakin, mutta ei kuitenkaan tee sitä. Selvin esimerkki tällaisesta ei-tekemisestä on Vladimirin ja Estragonin toistuva keskustelukatkelma, jossa he sanovat lähtevänsä, mutta eivät lähdekään. Wayne C. Booth puhuu draamallisesta ironiasta, joka syntyy verrattaessa henkilöhahmon sanoja ja tekoja toisiinsa<sup>178</sup>. Draamallinen ironia ilmenee tekstissä juuri yllämainittuna ei-tekemisenä.

---

<sup>178</sup> Booth, 1974, 63

Näytelmäteksteissä on paljon tyylinvaihdoksiin perustuvaa inkongruenssia. Nopeita vaihdoksia puhetyylistä toiseen tapahtuu jopa yhden lauseen sisällä. ”Peace to our...arses.” Hamm sanoo viimeisessä monologissaan (*E*, 49). Rauhan toivotus ja toivotuksen kohde ovat koomisessa ristiriidassa keskenään. Toinen esimerkki samankaltaisesta tyylistä toiseen siirtymisestä on Pozzon kommentti hänen selitettään hämärän laskeutumisen runollisin sanakääntein ja lyyrisin äänensävyin. ”That’s how it is on this bitch of an earth.” hän toteaa synkästi selityksensä jälkeen (*WG*, 38). Lause eroaa tyyliltään huomattavasti Pozzon aikaisemmasta puheesta ja ikään kuin mitätöi hänen aiemman lyyrisen esityksensä tehon. Tyylinvaihdoksiin perustuva inkongruenssi on helpoimmin erottuva inkongruenssin muoto, koska tyyllilliset ristiriitaisuudet näkyvät sanatasolla selkeästi. Sen sijaan tilanteiden inkongruenssi vaatii laajempaa analyysia.

### 3.4. Nonverbaali huumori

Bergsonin määritelmä mekaanisuuteen perustuvasta komiikasta sopii erityisen hyvin nonverbaalin huumorin tarkasteluun. Bergsonin mukaan esinettä muistuttava ihminen on koominen<sup>179</sup>, ja tällainen komiikka perustuu juuri ihmisen liikkeisiin ja eleisiin eli nonverbaaliin huumoriin. Eleisiin ja liikkeisiin pohjautuvaa nonverbaalia huumoria on enemmän näytelmässä *Waiting for Godot* kuin *EndgMESSA*. Simon Critchleyn mukaan Bergsonin käsitys koomisen hahmon jäykkyydestä ja joustamattomuudesta sekä mekaaninen toisto (mechanical repetitiveness) toteutuvat pantomiimissa ja visuaalisessa huumorissa<sup>180</sup>. Tällaista mekaanista toistoa käsiteltiin luvussa 3.2.1. esimerkissä, jossa Vladimir ja Estragon vaihtavat keskenään kolmea hattua ja muodostavat liikettä toistamalla eräänlaisen koomisen koneen. Kuten luvussa 3.2.1. todettiin, toistosta syntyy eräänlainen kehä, joka on yksi Bergsonin mainitsemista vaudevillille tyypillisistä tekniikoista<sup>181</sup>.

Suuri osa tekstissä esiintyvistä nonverbaalista huumorista on peräisin vaudevillateatterin tekniikoista, jotka Beckett muokkaa omaan käyttöönsä<sup>182</sup>. Ruby Cohnin mukaan Vladimirin ja Estragonin chaplinmaiset vaatteet, knallit ja rähjäiset kulkurinpuvut valmistavat lukijaa tai katsojaa mykän komiikan (the silent comic) liioiteltuihin eleisiin<sup>183</sup>. John Fletcher ja John Spurling kiinnittävät huomiota siihen, että eleiden määrä on huomattava näytelmässä, jossa ei varsinaisesti tapahdu mitään<sup>184</sup>. Fletcherin ja Spurlingin mukaan yksi vaudevillateatterin paljon käytetyistä tekniikoista on niin sanottu peilautuva toisto tai peilitoisto, ”mirrored repetition”<sup>185</sup>. Peilautuvaa toistoa on henkilöhahmojen samanaikainen toiminta, kuten esimerkiksi Estragonin ja Vladimirin

---

<sup>179</sup> Bergson, 1994, 50

<sup>180</sup> Critchley, 2002, 56

<sup>181</sup> Bergson, 1994, 68

<sup>182</sup> Cohn, 1962, 210–211

<sup>183</sup> Cohn, 1962, 211

<sup>184</sup> Fletcher&Spurling, 1972, 64

<sup>185</sup> Fletcher&Spurling, 1972, 63

yhtäaikainen hatun ja saappaan puistelu<sup>186</sup>. Seuraavassa esimerkissä peilautuva toisto ilmenee sekä henkilöhahmojen repliikeissä että samanaikaisissa liikkeissä.

ESTRAGON: Wait!

VLADIMIR: Wait!

POZZO: Wait!

*(All three take off their hats simultaneously, press their hands to their foreheads, concentrate.)*

*(WG, 41).*

Estragon, Pozzo ja Vladimir yrittävät selvittää, mistä he viimeksi puhuivat ja miettivät sitä yhdessä. Lähes yhtäaikaiset huudahdukset ja samanaikaiset eleet tukevat toisiaan huumorin rakentamisessa. Nonverbaali huumori toimii näytelmäteksteissä useimmiten yhdessä henkilöhahmojen puheen kanssa: liikkeet ja eleet korostavat tilanteissa syntyvää huumoria, kuten seuraavassa esimerkissä, jossa Vladimir auttaa Estragonia saamaan saappaan takaisin jalkaansa.

VLADIMIR: *(He picks up a boot.)* Come on, give me your foot. *(Estragon raises his foot.)* The other, hog! *(Estragon raises the other foot.)* Higher! *(Wreathed together they stagger about the stage. Vladimir succeeds finally in getting on the boot.)*

*(WG, 69).*

Vladimirin kärsimättömyys ja Estragonin töppäily jalkojensa kanssa luovat huumoria, joka perustuu sekä henkilöhahmojen liikkeisiin että heidän sanoihinsa. Vladimirin saappaan istutuksesta Estragonin jalkaan tulee mieleen hevosen kengittäminen: Estragon on kuin uppiniskainen hevonen, joka ei ymmärrä nostaa jalkaansa tarpeeksi korkealle. Vladimir myös puhuu Estragonille kuin tämä olisi eläin: ”The other, hog!” hän tiuskaisee matkien Pozzon tyyliä käskyttää orjaansa Luckyä. Vaikutelmaa Estragonista ikään kuin kengitettävän hevosen asemassa tukee se, että Estragon ei

---

<sup>186</sup> Mt., 63

puhu mitään saappaan jalkaan sovittamisen aikana. Vladimirin ja Estragonin hoippuminen pitkin näyttämöä toisiinsa juuttuneina on nonverbaalia huumoria puhtaimmillaan. Heidän kömpelössä liikkumisessaan toteutuu Bergsonin korostama komiikan mekaanisuus.

### 3.5. Luckyn monologin kaoottinen nonsense

Tässä alaluvussa keskityn Luckyn monologiin *Waiting for Godot* -näytelmässä. Tarkastelen Luckyn puheen nonsensemaisuutta Jean-Jacques Lecerclen nonsensen teorian kautta. Nonsenselle on tyypillistä sanotun pintamerkityksen korostuminen ja huomion keskittäminen kieleen itseensä. Lecerle tutkii *Liisa Ihmemaassa* -teoksen nonsensemaisuutta, joka eroaa hänen mukaansa Beckettin tekstien syvemmästä ja kaoottisemmasta nonsensesta.<sup>187</sup> Luckyn monologi on hyvä esimerkki kaoottisesta nonsense-tekstistä. Lecerle kuvaa nonsensen suhdetta kieleen ja merkitykseen seuraavasti:

The deep-seated need for meaning, which nonsense texts deliberately frustrate in order to whet it, will be accounted for in terms of the non-transparency of language, of the incapacity of natural languages reasonably to fulfil their allotted task of expression and communication<sup>188</sup>.

Nonsense-teksteille tyypillinen merkityksen löytämisen mahdottomaksi tekeminen sopii hyvin Beckettin tekstien yhteyteen, vaikka näytelmätekstejä *Waiting for Godot* ja *Endgame* ei voi luokitella kokonaisuudessaan nonsensen genreen kuuluviksi. Luckyn monologissaan esittämät pirstaleiset ajatukset ovat nonsenselle tyypillistä kommunikaatiota, joka ei lopulta pysty välittämään minkäänlaista viestiä. Lecerle kiinnittää huomiota nonsensen refleksiivisyyteen<sup>189</sup>, joka näkyy Luckyn monologissa, jossa hän tuntuu sekasotkuisten ajatusten keskellä myös kommentoivan pitämäänsä puhetta. Lecerclen mukaan nonsense-tekstit eivät ole avoimesti parodisia<sup>190</sup>, mutta

---

<sup>187</sup> Lecerle, 1994, 81

<sup>188</sup> Lecerle, 1994, 3

<sup>189</sup> Lecerle, 1994, 2

<sup>190</sup> Mt., 2



Luckyn monologia voi tulkita eräänlaisena parodiana kommunikaatiosta ja lisäksi hänen jonkinlaista akateemisuutta ja tieteellisyyttä tavoittelevat sanakäänteensä parodioivat tieteellistä diskurssia. Esimerkiksi Anna McMullan on kiinnittänyt huomiota Luckyn monologin parodisuuteen: hänen mukaansa Luckyn puhe on surkastunut (atrophied) parodia akateemisesta diskurssista<sup>191</sup>.

Andrew K. Kennedy analysoi Luckyn monologia, josta hänen mielestään on löydettävissä merkitys: ”one can make out the demented logic of the tirade, without spoiling the power of its chaos”<sup>192</sup>. Kennedyn mukaan Luckyn monologin viesti on, että ihmisen menetettyä yhteytensä jumalalliseen (the divine), myös kieli ja kommunikaatio ikään kuin murtuvat kaikista ihmisen keksimistä kehityksen muodoista huolimatta. Nopeasti rappeutuva kielen hallinta (control over language) on sairaus, joka vertautuu yleisempään merkityksen menettämiseen.<sup>193</sup> Kennedyn tulkinta Luckyn monologista painottaa puheen sekavan sisällön ja muodon hajoamisen välistä yhteyttä.

Tässä yhteydessä ei kuitenkaan pyritä tulkitsemaan Luckyn monologin merkitystä, vaan tarkastelemaan, miten monologin sananvalinnat parodioivat edellä mainittua tieteellistä kirjoittamisen tapaa, akateemiselle tekstille tyypillisiä piirteitä. Myös nonsensesta syntyvä huumori on tarkastelun kohteena. Luckyn monologi sisältää paljon toistoa, joka vahvistaa kielen sekavuutta. Tiettyjen sanojen ja ilmausten toisto tuntuu lietsovan Luckyn puhetta yhä käsittämättömämmäksi:

LUCKY: - - what is more for reasons unknown in spite of the strides of physical culture the practise of sports such as tennis football running cycling swimming flying floating riding gliding conating camogie skating tennis of all kinds dying flying sports of all sorts autumn summer winter winter tennis of all kinds ...  
(*WG*, 43).

---

<sup>191</sup> McMullan, 2004, 103

<sup>192</sup> Kennedy, 1989, 41

<sup>193</sup> Kennedy, 1989, 41–42

Erilaisen urheilulajien luettelointi vain sekoittaa entisestään Luckyn käsittämätöntä puhetta eikä selvennä hänen argumenttiaan ihmisen ja jumaluuden välisen yhteyden heikkenemisestä. Toisto, tai oikeammin luettelointi, ei kuitenkaan tässä yhteydessä rakenna huumoria, vaan, kuten edellä todettiin, vahvistaa sekavuuden vaikutelmaa. Sen sijaan Luckyn käyttämät akateemiset ilmaukset luovat huumoria: Lucky toistaa eri tutkijoiden tai tiedemiesten nimiä, mutta mainitsee samalla, että heidän työnsä tulokset ovat jääneet kesken, ”left unfinished”. Myös hänen käyttämänsä lauserakenteet tavoittelevat jonkinlaista tieteellistä argumentointia.

LUCKY: - - as a result of the labours unfinished of Testew and Cunard it is established as hereinafter but not so fast for reasons unknown that as a result of the public works of Puncher and Wattmann it is established beyond all doubt that in view of the labours of Fartov and Belcher left unfinished for reasons unknown of Testew and Cunard left unfinished...  
(*WG*, 43).

Luckyn puheesta ei käy ilmi, mitä näiden eri tutkijoiden kesken jääneistä töistä on saatu selville. Hänen puheensa ikään kuin kiertää kehää tutkijan tuloksista toiseen, ja minkäänlaista informaatiota ei välity lukijalle. Luckyn lauserakenteet ”as a result of”, ”that in view of” ja ”it is established” parodioivat akateemista kielenkäyttöä, mikä korostuu vielä entisestään, kun lähes kaikkien tutkijoiden töiden jälkeen toistuu maininta ”left unfinished for reasons unknown”. Akateemisuuden naurettavuutta ilmentää myös nimi ”Acacacademy of Anthropopometry”, jossa tavujen toistaminen luo koomisuuden vaikutelmaa (*WG*, 43). Samaa änkyttävää toistoa esiintyy myös latinankielisen sanan ”qua” toistelussa (*WG*, 42). Lucky luettelee myös formaaliin tekstiin sopivia abverbeja ”namely concurrently simultaneously”, jotka, kuten muutkin tieteelliseen argumentointiin viittaavat piirteet, näyttävät koomisina, kun ne yhdistetään sekavaan nonsense-tekstiin.

Myös nonsensin refleksiivisyys toteutuu Luckyn monologissa. Luckyn puheessa toistuu välillä lause ”but not so fast”, mikä ilmentänee sitä, että hän tuntee puheen ja kielen karkaavan hallinnastaan ja argumentoinnin mahdottomuuden yhä kiihtyvässä sanatulvassa. Lecercle toteaa, että nonsensille on tyypillistä se, että puhujalla on kuviteltu käsitys totaalista kontrollista sanottuunsa nähden<sup>194</sup>. Tämä ei kuitenkaan pidä paikkaansa Luckyn monologissa, koska Luckyn sanat ovat jatkuvasti karkaamaisillaan hänen kontrollistaan. Lecercle mainitsema relevanssin periaate (Principle of Relevance), jonka mukaan puhuja hallitsee keskustelua eikä päinvastoin<sup>195</sup>, ei toteudu Luckyn monologissa, vaikka Lucky pyrkiiin saamaan puheensa hallintaansa ”but not so fast” -tyyppisillä lausahduksilla.

Lucky toistaa myös prepositiota *on* aivan kuin hän haluaisi päästä puheessaan johonkin johtopäätökseen ja saada sanottavansa sanotuksi:” - on on in short in fine on on” (*WG*, 44). Sama eteenpäin pääsemisen tarve tulee esiin Pozzon lähtiessä Vladimirin ja Estragonin luota: Pozzo, Vladimir ja Estragon kaikki toistavat sanaa ”on” kannustaakseen Pozzoa matkaan (*WG*, 47). Parenteesissa Luckyn monologista sanotaan, että hän huutaa tekstinsä samalla kun Vladimir, Estragon ja Pozzo kuuntelevat yhä kiihtyneempinä, kunnes he hyökkäävät Luckyn kimppuun ja vaimentavat hänet. Lucky saadaan hiljennettyä vasta, kun Vladimir nappaa häneltä hatun päästä: hattu toimii ikään kuin Luckyn puhetulvan laukaisevana välineenä ja vasta sen poisottaminen saa hänet vaikenemaan.

Vaikka Luckyn monologista voikin eritellä tieteellisyyttä parodioivia elementtejä, on monologi kokonaisuudessaan melko käsittämätön ja tuntuu viestivän lähinnä kommunikoimisen mahdottomuudesta. Myös John Fletcher ja John Spurling toteavat, että Luckyn monologista on turhaa etsiä merkityksen avainta koko näytelmätekstin tulkitsemiseen, koska monologi on

---

<sup>194</sup> Lecercle, 1994, 81

<sup>195</sup> Mt., 81

rakennettu tarkoituksellisen pettäväksi, jos sitä lähestyy tällaisessa tarkoituksessa<sup>196</sup>. Lecercle on oikeassa todetessaan Beckettin nonsensen olevan kaoottista<sup>197</sup>.

Beckettin tekstin nonsensemaisuus ei kuitenkaan ilmene pelkästään Luckyn monologissa. Lecercle käsittelee Henri Bergsonin näkemyksiä kielellisestä komediasta, jotka hänen mukaansa ovat kaikki hyvin edustettuina nonsensen genressä. Lecercle esittelee kolme kielellisen huumorin tekniikkaa: kliseen, kirjaimellisuuden (literalism) ja siirron (transposition). Kirjaimellisuus tarkoittaa Lecerclelän mukaan lauseen tai kuolleen metaforan tulkitsemista kirjaimellisen merkityksensä kautta.<sup>198</sup> Hyvä esimerkki tällaisesta kirjaimellisen merkityksen luomasta huumorista on alaluvussa 3.2.2. käsitelty tapaus, jossa Vladimir ymmärtää Estragonin lauseen ”And where do we come in?” (*WG*, 19) kirjaimellisesti konkreettisenä sisääntulona.

---

<sup>196</sup> Fletcher&Spurling, 1972, 68

<sup>197</sup> Lecercle, 1994, 81

<sup>198</sup> Lecercle, 1994, 148

### 3.6. Englannin- ja ranskankielisten näytelmätekstien vertailua

Tässä alaluvussa pyrin vertailemaan *Waiting for Godot*- ja *Endgame*- näytelmätekstejä vastaaviin ranskankielisiin versioihin *En Attendant Godot* ja *Fin de Partie*. Kiinnostavaksi tämän vertailun tekee se, että vaikka Beckett itse käänsi alun perin ranskaksi kirjoittamansa näytelmätekstit englanniksi, käännökset eivät suinkaan ole sanatarkkoja. Päinvastoin englanninkielisistä versioista on poistettu joitakin kohtia ja puolestaan lisätty repliikkejä, joita alkuperäisissä ranskankielisissä näytelmäteksteissä ei ole. En kuitenkaan aio yksityiskohtaisesti tarkastella näitä pieniä eroavaisuuksia, vaan keskityn esimerkkien tarkastelun avulla tutkimaan, vaikuttaako tekstin kieli huumorin rakentumiseen. Tarkoitin tässä yhteydessä kielellä sitä, millä kielellä teksti on kirjoitettu eikä kieltä yleensä.

Tutkielmassa lähtökohtana on nimenomaan englanninkielisen Beckettin huumorin tutkiminen, mutta mielestäni ranskankielisiä näytelmätekstien alkuperäisversioita ei voi sivuuttaa, koska ne toimivat pohjateksteinä englanninkielisille versioille. Olen tarkoituksella jättänyt suomenkielisten näytelmätekstien *Huomenna hän tulee* ja *Loppupeli* käsittelyn kokonaan pois työstäni. Minua kiinnostaa ennen kaikkea englanninkielinen Beckett, koska Beckettin huumori tuntuu toimivan parhaiten juuri englannin kielellä. Ruby Cohn puolestaan on sitä mieltä, että näytelmien *En Attendant Godot* ja *Fin de Partie* englanninkielisistä versioista on kadonnut kääntämisen myötä suuri osa ranskankielisten tekstien autenttisesta puhekielisydestä. Cohn pitää alkuperäisiä ranskankielisiä näytelmätekstejä koomisempina juuri puhekielisyysien vuoksi.<sup>199</sup>

Cohnin kaipaamia puhekielisyysiksi löytyy kuitenkin runsaasti myös englanninkielisistä näytelmäteksteistä. En ole Cohnin kanssa samaa mieltä siitä, että ranskankieliset näytelmäversiot

---

<sup>199</sup> Cohn, 1961, 616

olisivat koomisempia kuin englanninkieliset, ja ylipäätään tekstin humoristisuuden arvottaminen pelkästään yhden piirteen perusteella ei liene pätevä tapa arvioida tekstin huumoria. Huumorin arvottaminen on muutenkin vaikea kysymys: onko olemassa päteviä kriteerejä, joiden avulla voi sanoa jonkin tekstin olevan toista humoristisempi? Yritän osittain vastata tähän kysymykseen vertaillen englannin- ja ranskankielisiä näytelmätekstejä. Tarkoituksena ei ole asettaa kieliä paremmuusjärjestykseen. Pikemminkin pyrin näyttämään, että toisinaan englannin kieli tukee huumoria paremmin ja toisinaan taas ranskankielinen versio sisältää enemmän koomisia ulottuvuuksia.

Tarkastellessa englannin - ja ranskankielisiä näytelmätekstejä voi erottaa kaksi piirrettä, jotka liittyvät huumorin kielisidonnaisuuteen eli siihen, millä kielellä teksti on kirjoitettu. Ensimmäinen henkilöahmot kiinnittävät tietoisesti huomiota siihen kieleen, jota he puhuvat ja ennen kaikkea siihen, miten he ääntävät sanojaan. Usein sanoja äännetään tahallaan liioitellusti painottaen tai väärin. Henkilöahmot myös pohtivat sanavalintojaan ja miettivät, miten käyttää kieltä tietyssä yhteydessä. Toinen, nimenomaan kieleen liittyvä huumorin piirre ovat sanaleikit, joita on vaikea kääntää kielestä toiseen. Käsittelen ensiksi ääntämiseen ja sanavalintoihin liittyviä tekstiesimerkkejä ja vertailen sitten englannin- ja ranskankielisiä sanaleikkejä toisiinsa.

### 3.6.1. Ääntäminen ja sanavalinnat

Estragon kiinnittää *Waiting for Godot* -näytelmässä huomiota sanojen ääntämiseen usein koomisin painoituksin. Seuraavassa esimerkissä hän pohtii sanan *calme* tai *calm* ääntämistä.

ESTRAGON: (*avec volupté*) - Calme...Calme...(Rêveusement). Les Anglais disent câââm. Ce sont des gens câââms.  
(Beckett, 1952, 20).

ESTRAGON: (*voluptuously*) Calm...calm...The English say cawm.  
(WG, 16).

Estragon ääntää sekä ranskan että englanninkielisessä näytelmäversiossa sanan *calme* (tai *calm*) liioitellusti painottaen ja venyttäen. Parenteseissa Estragonin äänensävyä kuvaillaan nautinnolliseksi, hän selvästi nauttii, tai teeskentelee nauttivansa, perusteellisesta sanojen ääntämisestä. Estragonin henkilöahmolle on tyypillistä ironian käyttö monissa erilaisissa tilanteissa, joten hänen suhtautumisestaan sanottavaansa ei voi olla täysin varma. Englanninkielisessä tekstissä maininta englantilaisten rauhallisuudesta on jätetty pois, ja muutenkin Estragonin asenne englantilaisia ja heidän ääntämistapaansa kohtaan ei ole niin ivaileva kuin ranskankielisessä versiossa. Vaikutelma siitä, että Estragon pitää englantilaisten puhetapaa huvittavana syntyy a-vokaalin pidentämisestä *câââm* -sanassa. Englantilaista ääntämistapaa tai aksenttia pidetään muuallakin tekstissä hieman naurettavana, mikä näkyy seuraavista esimerkeistä.

POZZO: (*to Estragon*) And you sir?

ESTRAGON: Oh tray bong, tray tray tray bong.

(WG, 38).

POZZO: (*à Estragon*) Et vous, monsieur?

ESTRAGON: (*accent anglais*) Oh très bon, très très très bon.

(Beckett, 1952, 53).

Englanninkielisessä näytelmäversiossa Estragonin virheellinen “tray bong”, joka tavoittelee *très bon* -ääntämystä, voidaan tulkita kahdella tapaa. Joko Estragon ei osaa ääntää tray bong - sanoja oikein tai sitten hän teeskentelee englanninkielistä puhujaa, joka ei osaa ranskan kielen ääntämistä kunnolla. Ranskankielisessä tekstissä Estragonin sanotaan puhuvan englantilaisella aksentilla, mikä lienee jälleen viittaus siihen, että englantilaista aksenttia pidetään naurettavana. Estragonin virheellinen ääntäminen, joka on luultavasti täysin tahallista molemmissa tekstiesimerkeissä, voidaan ymmärtää siten, että Estragon haluaa erikoisella ääntämisellä ilmaista, ettei ole tosissaan

kehuessaan Pozzon esitystä. Pozzo on juuri selittänyt Vladimirille ja Estragonille, miten hämähäki laskeutuu illalla ja vaatii palautetta esityksestään. ”How did you find me? Good? Fair? Middling? Poor? Positively bad?” Pozzo kysyy innokkaana esityksensä jälkeen (*WG*, 38). Estragon pitää Pozzon palautteen saamisen halua naurettavana ja osoittaa tämän virheellisellä ääntämisellään.

Seuraavassa esimerkissä Clov ja Hamm keskustelevat verbien *lie* (olla, maata) ja *lay*, jota käytetään tässä yhteydessä merkityksessä munia, merkityseroista. Hammin mukaan Clov käyttää väärää sanaa, kun hän tutkii housuissaan olevaa kirppua. Clov sekoittaa verbien *lie* ja *lay* merkitykset keskenään ja Hamm oikaisee häntä.

CLOV: --- Unless he's laying doggo.

HAMM: Laying! Lying you mean. Unless his *lying* doggo.

CLOV: Ah! One says lying? One doesn't say laying?

HAMM: Use your head, can't you. If he was laying we'd be bitched.

(*E*, 22–23).

Clov ja Hamm ovat molemmat kiinnostuneita siitä, kumpi verbi on tässä yhteydessä oikea. Hammilla on varma näkemys siitä, että verbi *lie* muodossa *lying* on oikea valinta Clov'n lauseeseen. Clov selvästi luottaa Hammin kielen tuntemukseen ja perusteluihin: jos kirppu olisi munimassa (*laying*) hänen housuissaan eikä makaamassa (*lying*), Clov ja Hamm saisivat lisää kirppuja: ”we'd be bitched”. Huvittavaa tässä esimerkissä on, että Hamm tarttuu Clov'n käyttämään väärään verbiin, mutta ei puutu hänen käyttämäänsä slangi-ilmaisuun ”doggo”, joka merkitsee hiljaa makaamista, jonka tarkoituksena on estää toisia huomaamasta itseään.



### 3.6.2. Sanaleikit

Huumorin arvottaminen tässä tarkastelussa perustuu olettamukselle, että huumori on sitä rikkaampaa, mitä monipuolisempaa ja monitasoisemmin rakentunutta se on. Monitasoinen huumori myös huvittaa lukijaansa enemmän kuin yksinkertaisemmin rakentunut huumori, kuten esimerkiksi ”pelkkä” toisto kohtauksessa, jossa Vladimir ja Estragon vaihtavat hattuja keskenään. Toisin sanoen, mitä useampia huumorin keinoja on käytössä yhtä aikaa, sitä monitasoisempaa huumori on. Tätä näkemystä voi kritisoida elitistiseksi, mutta Beckettin monitasoinen huumori väistämättä vaatii lukijalta tietynlaista kompetenssia. Toisaalta on myös syytä pohtia, voiko huumorin toimivuuden mittapuuna käyttää sitä, kuinka paljon se huvittaa lukijaa ja onko nauru automaattisesti merkki huumorin toimivuudesta tai ylipäättään siitä, että jotakin asiaa pidetään hauskana. Tähän yhteyteen sopii hyvin Nellin määritelmä huumorista *Endgame*-näytelmässä. Nell puhuu vitsistä, joka ei enää naurata:”[I]t’s like the funny story we have heard too often, we still find it funny, but we don’t laugh anymore” (E, 14).

Delia Chiaro analysoi teoksessaan *The Language of Jokes: Analysing Verbal Play* erilaisia vitsejä ja sanaleikkejä. Hänen mukaansa sanaleikkiin sisältyy se, että kieltä käytetään huvittamistarkoituksessa. Sanaleikit voivat kuitenkin syntyä myös tiedostamattomista lipsahduksista.<sup>200</sup> Kuten Simon Critchley ja Henri Bergson, Chiarokin painottaa huumorin kulttuurisidonnaista luonnetta. Käsitys siitä, mikä ihmisten mielestä on hauskaa, riippuu kielellistä, maantieteellisistä, diakronisista, sosiokulttuurisista ja henkilökohtaisista rajoista<sup>201</sup>. Chiaron mukaan kaikki vitsit perustuvat jossain määrin kielellä leikkimiseen:”any joke, whether it contains a pun or not, by the very nature of its verbalization, necessarily plays on language”<sup>202</sup>. *Pun* on vaikea käsite suomentaa, koska pelkkä sanaleikiksi kääntäminen ei selitä käsitettä riittävästi, ja on myös

---

<sup>200</sup> Chiaro, 1992, 5, 17

<sup>201</sup> Chiaro, 1992, 5

<sup>202</sup> Chiaro, 1992, 15

sanaleikkejä, joihin ei sisälly pun -merkitystä. Chiaron mukaan perinteisessä näkemyksessä pun -sana tarkoittaa samaa kuin *double entendre* eli kaksimielisyys, sana, jolla on kaksi tai useampia merkityksiä.<sup>203</sup>

Seuraavaksi analysoimissani kahdessa tekstiesimerkissä huumorin monipuolisuus liittyy ennen kaikkea puhujien käyttämien sanojen monimerkityksisyyteen ja sanoista syntyviin assosiaatioihin. Tietyn kielen ilmaisuvoimaisuus korostuu ensimmäisessä esimerkissä ranskan kielen eduksi ja toisessa esimerkissä puolestaan englanninkielisen version huumori on ilmaisultaan monipuolisempaa. Näiden tekstiesimerkkien huumoria vertailtaessa korostuu myös huumorin kielestä toiseen kääntämisen vaikeus, josta puhuvat esimerkiksi Simon Critchley ja Henri Bergson<sup>204</sup>.

VLADIMIR: Mais tu as bien été dans le Vaucluse?

ESTRAGON: Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse! J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis! Ici! Dans la Merdecluse!

(Beckett, 1952, 86).

VLADIMIR: But you were there yourself, in the Macon country.

ESTRAGON: No, I was never in the Macon country. I've puked my puke of a life away here, I tell you! Here! In the Cackon country!

(WG, 61–62).

Vladimir pyrkii todistamaan Estragonille, että tämän elämään on kuulunut muutakin kuin loputonta Godot'n odottamista kertomalla, että he olivat molemmat poimimassa viinirypäleitä Maconin seudulla. Näytelmässä *En Attendant Godot* Vladimirin kuvaus viinirypäleiden poimimisesta on yksityiskohtaisempi kuin englanninkielisessä versiossa: viininviljelijä oli nimeltään Bonnelly ja paikkakunnan nimi oli Roussillon. Englanninkielisessä versiossa Vladimir tapaa viininviljelijän ja paikkakunnan nimeä, mutta ei muista niitä.

---

<sup>203</sup> Chiaro, 1992, 15

<sup>204</sup> Critchley, 2002, 67; Bergson, 1994, 11

Molemmissa tekstikatkelmissa Estragon käyttää ruumiin eritteisiin viittaavaa sanastoa, kuten Merdecluse<sup>205</sup>, chaude-pisse<sup>206</sup> ja puke. Estragonin Macon country<sup>207</sup> -nimen vastineeksi muodostama Cackon country tavoittelee samankaltaista sanaleikkiä kuin ranskankielisen tekstin Vaucluse- ja Merdecluse -sanojen välillä on. Edellisessä tapauksessa sanaleikki syntyy kuitenkin lähinnä sanojen Macon ja Cackon ääntämisen suhteellisesta samankaltaisuudesta. Merdecluse sitä vastoin vaikuttaa omaperäisemmältä koomiselta uudissanalta. Sanaleikin koomisuutta lisää tietysti koko tarkasteltavan tekstikatkelman kielen värikkyys. Myös Estragonin kiihtymys tukee huumorin rakentumista molemmissa tekstiesimerkeissä.

Estragonin lauseessa ”J’ai coulé toute ma chaude-pisse d’existence ici, je te dis!” *couler* -verbin käyttö toimii monipuolisemmin kuin englanninkielisen version ”puked my puke of a life away” - ilmauksessa. Tämä johtuu siitä, että *couler* -verbillä on enemmän merkityksiä ja sitä voidaan käyttää useammassa yhteyksissä. Englanninkielinen ilmaus ”puked my puke of a life away” vaikuttaa myös tekemällä tehdyttä ja hiukan epäluontevalta. *Couler* merkitsee ranskaksi valua tai juosta ja kirjaimellisesti ajasta käytettynä kulua tai vieriä. Estragon käyttää *couler* -verbiä kuitenkin samaan tapaan kuin sanonnassa *couler une vie heureuse*, viettää onnellisia päiviä, mikä korostaa hänen sanavalintansa ironisuutta.

*Couler* -verbin ajan kulumiseen viittaava merkitys suhteutuu koko *En Attendant Godot* -näytelmän tilanteeseen, loputtomaan Godot’n odottamiseen päivien kuluessa. Verbin nesteeseen viittaavat valua - ja juosta -merkitykset nousevat esiin ”chaude-pisse d’existence” - ilmauksen myötä. Chaude-pisse tarkoittaa tippuria ja yhdessä *couler* -verbin kanssa käytettynä syntyy mielikuva

---

<sup>205</sup> *Merde* tarkoittaa suomeksi paskaa, käytetään kirosanana.

<sup>206</sup> *Chaude-pisse* merkitsee tippuria.

<sup>207</sup> Macon country viitanee Ranskaan Mâconin viinialueeseen, mutta sanan kirjoitusasu on englantilaistunut *Waiting for Godot*’ssa. Myös Vaucluse, joka sijaitsee Etelä-Ranskassa, on viininviljelyseutua.

epämiellyttävästä eritteen valumista. Estragonin sanavalinta on myös julma letkautus Vladimiria kohtaan, jolla ilmeisesti on tippuri.

Seuraavassa tekstiesimerkissä englanninkielinen huumori toimii paremmin kuin ranskankielinen, koska englantilaisen tekstin kieli on monipuolisempaa ja huumori rakentuu Estragonin käyttämien sanojen puhekielisyydestä.

POZZO: J'ai perdu mon Abdullah!

ESTRAGON: (*se tordant*) - Il est tordant!

(Beckett, 1952, 48).

POZZO: What can I have done with that briar?

ESTRAGON: He's a scream. He's lost his dudeen. *Laughs noisily.*

(*WG*, 35).

Pozzo sanoo ranskankielisessä versiossa kadottaneensa Abdullahinsa, millä hän viittaa piippuunsa. Estragon kiemurtelee naurusta (*se tordant*) ja sanoo, että Pozzo on huippuhauska, hullunkurinen. Ranskan kieli ei tässä yhteydessä tue huumorin rakentumista: *se tordant*, mikä tarkoittaa suomeksi vääntelehtien naurusta, ja *tordant* - adjektiivi eivät itsessään sisällä mitään koomista. Lukijalle jää myös epäselväksi, miksi Estragonista on niin hauskaa, että Pozzo on kadottanut piippunsa. Luultavasti Estragonin nauru johtuu hänen yleisestä asenteestaan Pozzoo kohtaan: toisaalta hän hieman pelkää Pozzooa, mutta suhtautuu tähän myös ironisesti ja ivallisesti.

Estragonin englanninkielisessä tekstissä käyttämä sana ”scream” tarkoittaa asiaa tai ihmistä, joka on äärimmäisen naurettava tai hauska<sup>208</sup>. A scream ja *tordant* -sanoilla näyttäisi siis olevan sama merkitys. A scream on kuitenkin puhekielinen ilmaisu ja sinänsä värikkäämpi kuin pelkkä adjektiivi *tordant*. Voidaan sanoa, että Estragonin käyttämä ”a scream” -sana on hausکمپی kuin

---

<sup>208</sup> Beale, 2002, 1025

ranskankielisessä versiossa käytetty *tordant* -adjektiivi, koska se poikkeaa yleiskielen normeista. Englanninkielisen tekstin humoristisuus ei kuitenkaan aukea lukijalle ollenkaan, jos tämä ei tiedä ”a scream” -ilmauksen merkitystä. Chiaron mukaan sanaleikkien toimivuus perustuu siihen, että lähettäjä ja vastaanottaja jakavat saman kulttuurisen ja kielellisen taustan. Chiaro sanoo, että brittiläinen huumori kiehtoo jatkuvasti ei-natiiveja englannin puhujia, mutta he eivät pysty täysin hahmottamaan sen kaikkia ulottuvuuksia kielen ja sosiokulttuurisen tiedon asettamien rajojen vuoksi<sup>209</sup>. Chiaron käsitys äidinkieleltään ei-englantilaisten puhujien vaikeuksista ymmärtää englanninkielistä huumoria pätee tietysti myös muihin kieliin ja tuo jälleen esiin huumorin kieltä toiselle kääntämisen vaikeuden.

### 3.6.3. Irlannin englannista

*Waiting for Godot*- ja *Endgame*- näytelmätekstien kielestä löytyy irlannin englannin piirteitä. Andrew K. Kennedyn mukaan irlannin englanti (Anglo-Irish) tarjoaa mahdollisuuden laajempaan ilmaisevuuteen ja sanaleikkeihin kuin 1900-luvun standardi brittienglanti (standard British English). Kennedy kirjoittaa, että irlannin englannin perinteeseen liittyy leikillisyyttä, mikä näkyy Beckettin englanninkielisissä näytelmäteksteissä. Kennedy huomauttaa myös, että Beckett on irlantilaisyyntyisistä kirjailijoista kaikkein kielitietoisin ja kriittisin kirjoittamansa kielen suhteen.<sup>210</sup> Luultavasti juuri tästä kriittisestä kielitietoisuudesta johtuen Beckett kirjoitti näytelmätekstinsä ensin ranskaksi päästäkseen irlannin englannin vivahteista. Irlannin englannin piirteitä (Irishisms) on etenkin Vladimirin ja Estragonin puheessa<sup>211</sup>, kuten Vladimirin ”Get up till I embrace you”,

---

<sup>209</sup> Chiaro, 1992, 11

<sup>210</sup> Kennedy, 1989, 6

<sup>211</sup> Kennedy, 1989, 25

jossa ”till”-sanan käyttö poikkeaa standardista englanninkielestä (*WG*, 9). Seuraavassa esimerkissä Clov’n käyttää alun perin irlannin kielestä peräisin olevaa sanaa *smithereen*<sup>212</sup>.

HAMM: You’re a bit of all right, aren’t you?

CLOV: A smithereen.

(*E*, 11).

Substantiivina *smithereen* -sanaa käytetään englannin kielessä vain monikkomuodossa *smithereens* merkityksessä sirpaleet tai pienet palaset<sup>213</sup>. Siten Clov’n käyttämä yksikkömuoto ”A smithereen” on kieliopillisesti väärin. Juuri yleiskielen muodoista poikkeaminen ja *a smithereen* -sanon irlannin englantilainen alkuperä saavat lukijan kiinnittämään huomiota sanaleikkiin, jonka Hammin kysymys ja Clov’n vastaus muodostavat. Sanaleikki syntyy sanojen *a bit* ja *a smithereen* synonyymisuhteesta, koska molemmat merkitsevät pientä palaa tai osasta. ”A bit of all right” on slangi-ilmaus, joka tarkoittaa henkilöä tai asiaa, joka on hyvin arvostettu tai hyväksytty<sup>214</sup>. Tarkasti suomentaen sananvaihto voisi kuulua vaikkapa näin: ”Olet melkoisen arvostettu, vai mitä?” ”Hiukkasen.” Tämä suomennos ei kuitenkaan tee oikeutta *smithereen* -sanon kaikille ulottuvuuksille. Englanninkielisessä näytelmätekstissä *smithereen* saa myös merkityksen sirpale, palanen. Ranskankielisessä versiossa sama sananvaihto kuuluu: ”-Tu te crois un morceau, hein?” ”- Mille.” (Beckett, 1957, 26). Clov sanoo olevansa tuhat palasta, tuhansiksi palasiksi hajonnut.

---

<sup>212</sup> *Smithereen* -sanon alkuperä on irlannin *smidirín*. *Smidirín* on diminutiivimuoto *smiodar* -sanasta, joka tarkoittaa sirpaletta tai palasta (a fragment). (*Chambers English Dictionary*, 1988, 1387.)

<sup>213</sup> Verbinä *smithereen* -tarkoittaa hajota pieniin palasiin, myös kuvainnollisesti. (*Chambers English Dictionary*, 1988, 1387)

<sup>214</sup> *Chambers English Dictionary*, 1988, 145

## 4. Makrotason huumorin keinot

Tässä luvussa analysoin Beckettin näytelmätekstien makrotason huumorin keinoja, joita ovat metafiktiivisyys, parodia ja tekstin ja lukijan välinen suhde. Käsittelen ensiksi ironiaa huumorin luomisen keinona: analysoin kielellistä ironiaa, jonka jaan vakaaseen ja epävakaaseen ironiaan, sekä draamallista ironiaa. Draamallinen ironia syntyy henkilöhahmojen toiminnasta. Ironian analyysin jälkeen tarkastelen parodiaa ja näytelmätekstien metafiktiivisiä piirteitä alaluvussa 4.2. Metafiktiivisyys ja parodia liittyvät yhteen, koska henkilöhahmojen itsensä tiedostavuus tulee useimmiten esiin juuri parodian avulla, kun henkilöhahmo pilkkaa esittämisen konventioita. Alaluvussa 4.3. tutkin Beckettin tekstin ja lukijan välistä suhdetta ja pyrin vastaamaan kysymykseen, millainen olisi Beckettin tekstille sopiva sisäislukija eli millaista kompetenssia Beckettin lukijalta vaaditaan. Pohdin myös, johtaako sisäislukijan konstruoiminen tekstistä mihinkään ja saako Beckettin lukijan ja tekstin suhdetta selvittämällä muodostettua käsityksen siitä, miten Beckettin tekstiä kannattaisi lähestyä.

### 4.1. Ironiasta

Tässä alaluvussa analysoin näytelmätekstien *Waiting for Godot* ja *Endgame* ironiaa. Käytän tämän analyysin lähtökohtana Wayne C. Boothin vakaan ironian (stable irony), epävakaan ironian (unstable irony) ja draamallisen ironian (dramatic irony) käsitteitä<sup>215</sup>. Näistä ironian tyypeistä etenkin vakaa ironia liittyy kiinteästi näytelmätekstien kieleen. Beckettin henkilöhahmot käyttävät runsaasti sekä vakaata että epävakaata ironiaa puheessaan. Draamallinen ironia puolestaan liittyy ennen kaikkea henkilöhahmojen toiminnan ja sanojen väliseen ristiriitaisuuteen.

---

<sup>215</sup> Booth, 1974, 5–6, 63, 240

#### 4.1.1. Vakaa ironia

Vakaa ironia on verrattain yksinkertaista ja helposti tunnistettavaa näytelmäteksteissä. Kahdessa seuraavassa esimerkissä Estragon käyttää tällaista helposti tunnistettavaa ironiaa puheessaan. Vladimir yrittää saada Estragonia osallistumaan keskusteluun ja pohtimaan, miksi *Raamatun* neljästä evankeliumista vain yksi mainitsee, että toinen Jeesuksen kanssa ristillä olleista varkaista pelastui. Estragonia tämä aihe ei kuitenkaan kiinnosta ja hänen osoittaa sen selvästi ironisella kommentillaan.

VLADIMIR: - - Come on, Gogo, return the ball, can't you, once in a way?

ESTRAGON: (*with exaggerated enthusiasm*). I find this really most extraordinarily interesting.

(*WG*, 12–13).

Estragonin lauseen ironisuus paljastuu ensiksi hänen käyttämästään äänensävyä, koska hän sanoo kommenttinsa liioitellun innokkaasti. Juuri tämä liioiteltu innokkuus pakottaa lukijan hylkäämään sanotun kirjaimellisen merkityksen ja tulkitsemaan Estragonin sanat ironisiksi. Myös Estragonin käyttämät attribuutit ”really most extraordinarily interesting” paljastavat, ettei hän ole tosissaan kehuessaan Vladimirin keskustelunaihetta ”todella aivan erityisen kiinnostavaksi”. Ylisanojen paljous korostaa Estragonin ironisuutta ja ennen kaikkea sitä, mitä hän ironiallaan tarkoittaa: Vladimirin pohdinta *Raamatun* varkaan pelastumisesta ei kiinnosta häntä ollenkaan.

Boothin määritelmä vakaan ironiaan rajallisuudesta<sup>216</sup> sopii Estragonin ironisuuden tulkintaan: kun kirjaimellisen merkityksen tilalle sijoittaa sen, mitä Estragon korostetulla ironisuudellaan ajaa takaa, ei ironiaa tarvitse tulkita enää pidemmälle. Seuraavassa esimerkissä Estragonin ironisuus ei ilmene hänen äänensävyensä kautta, vaan ristiriidasta hänen sanojensa ja näytelmän todellisuuden välillä.

---

<sup>216</sup> Booth, 1974, 10–11



Estragon on juuri ehdottanut Vladimirille, että heidän olisi parempi erota. Vladimir on kuitenkin sitä mieltä, että Estragon ei pääsisi yksin pitkällekkään.

VLADIMIR: You wouldn't go far.

ESTRAGON: That would be too bad, really too bad. (*Pause.*)

Wouldn't it, Didi, be really too bad? (*Pause.*) When you think of the beauty of the way. (*Pause.*) And the goodness of the wayfarers.

(*WG*, 16).

Myös tässä esimerkissä Estragonin ironisuus paljastuu hänen käyttämiensä liiallisten määreiden kautta: ”too bad, really too bad”. Se, että Estragon toistaa ilmaisua ”really too bad” saa lukijan epäilemään ironiaa, etenkin, kun Estragon vielä kysyy Vladimirilta, eikö olisikin todella liian paha asia, jos hän ei selviäisikään yksinään. Estragon ikään kuin varmistaa kysymyksellään, että Vladimir ymmärtää hänen ironisuutensa ja hänen todellisen asenteensa Vladimirin ennustukseen, että Estragon ei selviä itsekseen. Myös Estragonin puheessaan pitämät tauot antavat Vladimirille aikaa havaita, mitä Estragon sanoillaan todella tarkoittaa. Sen sijaan Estragonin kommentit tien kauneudesta ja muiden kulkijoiden hyvydestä vaativat avautuakseen tietoa näytelmätekstin maailmasta. Estragon kertoo Vladimirille sekä ensimmäisen että toisen näytöksen alussa, että tuntematon joukko hyökkäsi hänen kimppuunsa ja hakkasi hänet. Tähän tietoon suhteutettuna Estragonin kommentti muiden matkustajien hyvydestä on selkeästi ironinen.

Myöskään näytelmän miljöö ei vastaa Estragonin kuvausta: tie, jonka varrella he odottavat Godot'a ei suinkaan ole kaunis. Vladimir viittaakin heidän ympäristöönsä sanoilla ”that bog” (*WG*, 15) ja Estragon on vielä kriittisempi. Kun Vladimir kysyy häneltä toisessa näytöksessä, tunnistaako Estragon paikan samaksi, jossa he olivat eilen, Estragon suuttuu: ”Look at this muckheap! I've never stirred from it!” (*WG*, 61) Näihin kuvauksiin verrattuna Estragonin sanoja tien kauneudesta on pidettävä ironiana. Tässä yhteydessä Boothin vakaan ironian tunnistamisen kriteerit toimivat

hyvin: Estragonin ironisuutta ei välttämättä huomaisi, jos hänen sanojaan ei vertaisi siihen, mitä hän sanoo myöhemmin. Booth painottaa, että ironia on suhteutettava teoksen koko merkitykseen<sup>217</sup>. Myös seuraavassa esimerkissä Estragon suhtautuu ironisesti ympäristöönsä: hän katselee ympärilleen ja kommentoi näkemäänsä.

ESTRAGON: Charming spot. (*He turns, advances to front, halts facing auditorium.*)  
Inspiring prospects. (*He turns to Vladimir.*) Let's go.  
(*WG*, 14).

Lukijan huomiota tässä esimerkissä kiinnittää se, että Estragonin ironian kohteena on näytelmän yleisö, johon hän viittaa sanoillaan ”Inspiring prospects”. Estragonin ironisuus paljastuu jälleen hänen käyttämistään adjektiiveista sekä siitä, että tarkkailtuaan ympäristöään hän kyllästyy ja on valmis lähtemään jatkamaan matkaa, mikä osoittaa, että hän ei ole tosissaan kehuessaan paikkaa hurmaavaksi ja näköaloja inspiroiviksi. John Fletcher ja John Spurling väittävät, että Estragon on kyseisessä kohtauksessa sekä ironinen että absurdin teatterillinen, ”absurdly theatrical” viitatessaan näytelmän yleisöön<sup>218</sup>. Myös Sofia Vartiainen kiinnittää huomiota Beckettin näytelmäteksteille tyypilliseen metateatteriin eli tekstin näytelmällisyyden esiintuomiseen ja näytelmän konventioihin viittaamiseen<sup>219</sup>. Estragonin kommentti yleisöstä inspiroivana näköalana on hyvä esimerkki metateatterista. Käsittelen näytelmätekstien metateatterillisiä piirteitä alaluvussa 4.2.

#### 4.1.2. Epävakaata ironia

Tähän asti tarkastelemanani esimerkit kielellisestä ironiasta ovat olleet verrattain yksinkertaisia ja helposti tulkittavissa. Analysoin seuraavaksi esimerkkejä, joissa ironia on epävakaata ja suhteutuu laajemmin koko tekstin kokonaisuuteen. Näille tekstikatkelmille on yhteistä, että niiden ironisuus

---

<sup>217</sup> Booth, 1974, 10–11

<sup>218</sup> Fletcher&Spurling, 1972, 59

<sup>219</sup> Vartiainen, 2008, 39

syntyy suhteesta näytelmän tilanteeseen, ei niinkään henkilöhahmojen sanojen ironisuudesta. Andrew K. Kennedyn mukaan Vladimirin ja Estragonin puhettavat ovat eräänlaisia itseharhautuspelejä, ”games of self-distraction”<sup>220</sup>, joilla he pyrkivät kuluttamaan aikaa odottaessaan Godot’a. Esimerkiksi Vladimirin ja Estragonin tekoriidat kuuluvat tällaisiin itseharhautuspeleihin. Vladimir ja Estragon ovat kuitenkin hyvin tietoisia siitä, että tekemällä tehdyt keskustelut ja väittelyt eivät ole aitoja ja he suhtautuvat niihin ironisesti. ”That wasn’t such a bad little canter” Estragon sanoo erään väkisin tehdyn keskustelun jälkeen, mihin Vladimir vastaa: ”Yes, but now we’ll have to find something else.” (WG, 65).

Vladimirin ja Estragonin oikeana riitana alkanut väittely kääntyy tehdyksi riidaksi, kun Estragon huomaa, että riitely on sopiva tapa kuluttaa aikaa: ”That’s the idea, let’s abuse each other.” hän sanoo (WG, 75). Myös Vladimirin kommentti näennäisen tappelun ja sovinnon teon jälkeen on ironisen katkera: ”How time flies when one has fun!” (WG, 76). Näytelmän loppupuolella Estragonin ja Vladimirin on kuitenkin yhä vaikeampaa löytää keskustelunaiheita ja suhtautua tekemällä tehtyihin väittelyihin ja sanailuihin ironisesti. ”Say anything at all!” Vladimir pyytää ahdistuneena Estragonilta, kun hiljaisuus alkaa käydä ylivoimaiseksi (WG, 63). Seuraavassa esimerkissä Vladimir yrittää vakuuttaa Estragonille, että tämä on onnellinen ollessaan taas Vladimirin seurassa yksin vietetyn yön jälkeen. ”Say it, even if it’s not true.” Vladimir pyytää (WG, 60).

ESTRAGON: What am I to say?

VLADIMIR: Say, I’m happy.

ESTRAGON: I’m happy.

VLADIMIR: So am I.

ESTRAGON: So am I.

VLADIMIR: We are happy.

ESTRAGON: We are happy. (*Silence.*) What do we do now, now that we are happy?

(WG, 60).

---

<sup>220</sup> Kennedy, 1989, 29

Vladimirin ja Estragonin ironisuus käy ilmi siitä, että Vladimir sanelee Estragonille, mitä tämän tulee sanoa eikä Estragonin väite, että hän on onnellinen ole vakuuttava. Erityisesti Estragonin kysymys ”What do we do now, now that we are happy?” on ironinen, koska hän korostaa sitä, he ovat nyt onnellisia sanottuaan olevansa onnellisia. Vladimir ja Estragon ovat molemmat tietoisia sanojensa valheellisuudesta, vaikka Vladimir näyttää toivovan, että he todella olisivat onnellisia. Estragon sitä vastoin on asenteeltaan nihilistisempi.

Yllä käsiteltyjen esimerkkien ironia on luonteeltaan toisenlaista kuin esimerkiksi Estragonin lauseessa ”I find this really most extraordinarily interesting!” Tässä esimerkissä ironia ulottuu vain henkilöhahmojen sanojen tasolle, mutta niissä tapauksissa, joissa Vladimir ja Estragon suhtautuvat ironisesti omiin yrityksiinsä kuluttaa aikaa, ironia on luonteeltaan syvempää. Tällainen ironia saa lukijan tuntemaan myötätuntoa Vladimiria ja Estragonia kohtaan, jotka tietävät täsmälleen, miten toivoton heidän tilanteensa on. Vaikka itseharhautuspelit, kuten näennäinen tappelu, jonka Estragon voittaa kutsumalla Vladimiria kriitikoksi, huvittavat lukijaa, henkilöhahmojen ironinen asenne näitä pelejä kohtaan ei ole huvittava, vaan pikemminkin kyyninen.

Clov'n ja Hammin keskusteluissa ilmenee samanlaista ironiaa kuin Vladimirin ja Estragonin itseharhautuspeleissä. Hamm ja Clov käyvät välillä tekemällä tehtyä keskustelua, jossa Hamm joutuu patistamaan Clov'ta: ”Keep going, can't you, keep going!” (E, 36). Hammin ja Clov'n tapauksessa nämä keskustelut eivät kuitenkaan toimi välineenä ajankuluttamiseksi, vaan niitä käydään siksi, että Hamm haluaa puhua tietystä aiheesta, kuten esimerkiksi tarinastaan. Clov'n pakottaminen keskustelemaan on eräs Hammin vallankäytön muodoista. Seuraavassa esimerkissä Hamm ja Clov keskustelevat Hammin tarinasta. Hamm sanoo, että hän on päässyt eteenpäin tarinassaan, minkä hänen mukaansa pitäisi olla vinkkinä Clov'lle jatkaa keskustelua ja kysyä lisää kysymyksiä.

HAMM: - - (*Pause. Irritably.*) I say I've got on with it a little all the same.

CLOV: (*Admiringly.*) Well I never! In spite of everything you were able to get on with it!

HAMM: (*Modestly.*) Oh not very far, you know, not very far, but nevertheless, better than nothing.

CLOV: Better than nothing! Is it possible?

(*E, 36.*)

Clov'n puheenvuorot ovat ironisia, koska hän käy keskustelua Hammin pakottamana eikä siten tarkoita mitä sanoo ihastellessaan Hammin tarinan etenemistä. Vaikuttaa siltä, että Clov ymmärtää tekemällä tehdyn keskustelun ironisen luonteen, mutta Hamm ei tätä ymmärrä tai halua ymmärtää, koska keskustelun jatkaminen ja tarinasta puhuminen on hänelle niin tärkeää. Ironia paljastuu henkilöhahmojen käyttämistä äänensävyistä: Clov'n ihailevasti sanoma "Well I never!" on selvästi ironista ja teennäistä hämmästyä. Hammin vaatimattomuus ei myöskään ole aitoa, koska tarina on hänelle jatkuvan kehuskelun ja itsetehostuksen lähde.

Hammin ja Clov'n keskustelun ironisesta luonteesta kertoo myös se, että Hamm joutuu jatkuvasti käskemään Clov'ta jatkamaan puhumista. Clov'n kysymykset ja kommentit tulevat aina ikään kuin viiveellä, mikä kertoo siitä, että hän ei ole aidosti mukana keskustelussa, vaan vain noudattaa Hammin käskyjä. Kuten *Waiting for Godot*-näytelmän itseharhautuspeleissä, jotka eivät todellisuudessa harhauta ketään, myöskään Hammin ja Clov'n keskusteluissa ironia ei ole huvittavaa. Vaikka Clov'n teennäisen ihailevat kommentit naurattaisivatkin lukijaa, ei itse keskustelussa sinänsä ole mitään koomista.

Näiden tekstiesimerkkien ironiasta näkyy, että ironia ei toimi automaattisesti huumorin luomisen keinona. Ironialla voi olla muitakin kuin koomisia vaikutuksia, kuten *Waiting for Godot*-näytelmässä, jossa Vladimirin ja Estragonin tilanteen ahdistavuus tulee sen avulla yhä selvemmin

ilmi. Linda Hutcheon kritisoi parodian yhdistämistä automaattisesti koomiseen<sup>221</sup>, ja saman voi sanoa pätevän ironiaan, koska ironia ei aina luo huumoria. Verrattain yksinkertainen vakaa ironia kuitenkin toimii useimmiten juuri huumorin keinona, kuten seuraavassa esimerkissä. Hamm vaatii, että Clov'n on keksittävä hyvä idea ja Clov ryhtyy miettimään. Hamm kuitenkin suhtautuu ironisesti Clov'n mietinnän tulokseen.

HAMM: What are you doing?

CLOV: Having an idea. (*He paces.*) Ah! (*He halts.*)

HAMM: What a brain! (*Pause.*) Well?

(*E*, 29).

#### 4.1.3. Draamallinen ironia

Kuten luvussa 2.2.5. totean, draamallinen ironia näyttäisi toteutuvan Beckettin teksteissä eräänlaisena ei-tekemisenä, jossa henkilöhahmo sanoo tekevänsä jotakin, mutta ei teekään sitä. Hyvä esimerkki tällaisesta draamallisesta ironiasta on luvussa 3.3. käsitelty kohtaus *Waiting for Godot* -näytelmästä, jossa Vladimir pitää pitkän ja ylevän puheen auttamisesta samalla kun sokea Pozzo huutaa taustalla häntä auttamaan. Vladimirin mahtipontiset sanat ovat koomisessa ristiriidassa apua huutavan Pozzon kanssa: Vladimir puhuu auttamisesta, mutta ei tee elettäkään toimiakseen. Tästä ristiriidasta syntyy paitsi inkongruenssiin perustuvaa huumoria, myös draamallista ironiaa, jossa se, mitä henkilöhahmo tekee ja mitä hän sanoo, eivät kohtaa. Seuraavassa esimerkissä draamallinen ironia puolestaan saa alkunsa siitä, että näytelmän tapahtumat eivät etene henkilöhahmojen odottamalla tavalla. Näytelmän toisessa näytöksessä Vladimir on alkanut vaipua epätoivoon ja hän on varma, että Godot ei koskaan tule. Pozzo ja Lucky saapuvat paikalle ja Vladimir luulee Pozzoa Godot'ksi.

---

<sup>221</sup> Hutcheon, 1985, 52

*(Lucky falls, drops everything and brings down Pozzo with him. They lie helpless among the scattered baggage.)*

VLADIMIR: At last! *(He goes towards the heap.)* Reinforcements at last!

POZZO: Help!

ESTRAGON: Is it Godot?

VLADIMIR: We were beginning to weaken. Now we're sure to see the evening out.

*(WG, 77).*

Katsoja tai lukija tietää tässä kohtauksessa enemmän kuin Vladimir, koska parenteseissa olevassa tekstissä kuvataan, että paikalle saapuvat henkilöihahmot ovat Pozzo ja Lucky eikä Godot, joksi Vladimir erehtyy Pozzoa luulemaan. Vladimirin helpottuneet ja riemuitsevat sanat ”Reinforcements at last!” muodostavat ironisen kontrastin itse tilanteen kanssa, koska Vladimirin odottamat apujoukot parhaillaan makaavat avuttomana kasana keskellä matkatavarapinoa. Vladimir luulee vielä Pozzon avunhuudon ja Estragonin epäilevän kysymyksen ”Is it Godot?” jälkeenkin, että pelastus on lopulta saapunut. Draamallisen ironian lisäksi huumori rakentuu tässä esimerkissä inkongruenssin avulla: Vladimirin riemu pelastuksen saapumisesta ja ”pelastajien” ilmeinen avuttomuus ovat koomisessa ristiriidassa keskenään. Myös nonverbaali huumori, joka syntyy Luckyn ja Pozzon nurin romahtamisesta, korostaa tilanteen draamallista ironiaa.

Toinen hyvä esimerkki draamallisesta ironiasta on Hammin jatkuvasti toistama kysymys ”Is it not time for my pain-killer?” ja kysymyksen lopulta saama vastaus. Draamallinen ironia syntyy siten, että toinen henkilöihahmo tietää enemmän kuin toinen, mutta ei kerro tietämäänsä.

HAMM: Is it not time for my pain-killer?

CLOV: Yes.

HAMM: Ah! At last! Give it to me! Quick!

CLOV: There's no more pain-killer.

*(E, 42).*

Draamallisen ironian julmuus korostuu, kun Clov ei heti kerro Hammille, että pillerit ovat loppuneet. Clov'ta ei liikuta Hammin ilmeinen tarve saada kipulääkettä eikä myöskään Hammin hätä, kun hän kuulee, että pillereitä ei enää ole. "You'll never get any more pain-killer." Clov toteaa tyyneesti. Lukija saa sen vaikutelman, että Clov on melkein tyytyväinen, kun Hamm joutuu jäämään ilman lääkettään. "What'll I do?" Hamm huutaa kauhuissaan kuultuaan, että helpotusta hänen kipuihinsa ei olekaan luvassa (*E*, 42). Hammin riippuvaisuus Clov'sta ilmenee tässä esimerkissä: lääkkeen antaminen Hammille on täysin Clov'n päätettävissä ja hän sanookin toistuvasti Hammin kysyessä, että vielä ei ole aika ottaa lääkettä.

Yksi draamallisen ironian muodoista *Endgame*-näytelmässä syntyy siitä, että Hamm on sokea eikä näin ollen voi havaita kaikkea, mitä hänen huoneessaan tapahtuu. Huoneen ulkopuolisen maailman tapahtumista Hamm saa tietoa vain Clov'n välityksellä. Clov pystyy toisinaan käyttämään Hammin sokeutta hyväkseen tavalla, joka saa humoristisia ulottuvuuksia. Seuraavassa esimerkissä Hamm on vaatinut Clov'ta tekemään itselleen pienen lelukoiran, jonka hän haluaa Clov'n tuovan hänelle.

*(Enter Clov holding by one of its three legs a black toy dog).*

CLOV: Your dogs are here. *(He handles the dog to Hamm who feels it, fondles it.)*

HAMM: He is white, isn't he?

CLOV: Nearly.

HAMM: What do you mean, nearly? Is he white or isn't he?

CLOV: He isn't.

*(E, 25).*

Huumori tässä kohtauksessa syntyy siitä, että Hamm ei tiedä lelukoiran väriä: koira on musta eikä valkoinen, niin kuin Hamm luulee. Näytelmän katsoja tai lukija ja Clov kuitenkin tietävät, minkä värinen koira on, ja siksi Clov'n epämääräinen vastaus Hammin kysymykseen, onko koira valkoinen, huvittaa katsojaa. Hamm pyytää Clov'ta jättämään koiran seisomaan viereensä, missä Clov ei kuitenkaan onnistu, koska koiralla on vain kolme jalkaa. Koira kaatuu kyljelleen, ja Hamm



kysyy, seisooko koira hänen vieressään. Clov valehtelee koiran seisovan. Jälleen draamallinen ironia rakentuu siitä, että henkilöhahmon sanat ja näytelmän todellisuus ovat ristiriidassa keskenään. Toinen syy draamallisen ironian synnylle tässä esimerkissä on, että lukija ja Clov tietävät enemmän kuin Hamm.

## 4.2. Parodia ja metateatterillisuus

Käsittelen tässä aluvuossa ensiksi näytelmätekstien *Waiting for Godot* ja *Endgame* metateatterillisiä piirteitä eli henkilöhahmojen viittaamista näytelmän konventioihin. Ajatus Beckettin näytelmäteksteistä metateatterina eli teatterina, joka tutkii teatteria muotona ja kiinnittää huomiota omaan rakentumiseensa, on ollut osa Beckett -tutkimusta jo vuodesta 1963 lähtien<sup>222</sup>. Beckettin näytelmätekstejä ei voi metateatterillisista piirteistään huolimatta pitää kuitenkaan metafiktioin genreen kuuluvina. Sofia Vartiainen kirjoittaa *Endgame*-näytelmästä: ”[M]etateatterillisen puolen tarkastelu tuottaa hauskan näpäyksen koko näytelmän rakenteeseen liittyen mm. ymmällään oleville teatterikriitikoille ja katsojille, jotka yrittävät epätoivoisesti löytää näytelmästä merkitystä.”<sup>223</sup> Vartiainen on oikeassa todetessaan, että metateatterilliset piirteet luovat huumoria näytelmäteksteihin.

Andrew K. Kennedyn mukaan metateatterillisuus korostuu *Endgame*-näytelmässä: koko näytelmäteksti on laadittu huolellisesti teatterillisin termein..<sup>224</sup> Kennedyn mielestä äänensävyt, eleet, rakenne ja koko näytelmän ideologia toistuvasti parodioivat perinteistä tragediaa. Hyvä esimerkki tästä parodiasta on Hammin rooli kuolevana kuninkaana, joka muistuttaa Shakespearen kuningashahmoja, kuten Learia, Richard toista ja Prosperoa.<sup>225</sup> Palaan Hammin ja Shakespearen

---

<sup>222</sup> Pattie, 2000, 155

<sup>223</sup> Vartiainen, 2008, 39

<sup>224</sup> Kennedy, 1989, 61

<sup>225</sup> Kennedy, 1989, 62

kuninkaiden välisiin yhtäläisyyksiin luvussa 5. Kennedyn mukaan etenkin *Endgame*-näytelmän lopussa yhtäläisyydet perinteisen tragedian loppuun ovat selvät, kun Hamm luopuu yksitellen kaikista groteskeista valtansa merkeistä: ”The player-king moves through abdication to a rehearsal of proper dying. He mimes ’the old style’ of a tragic ending.”<sup>226</sup>

Jo Hammin ensimmäinen vuorosana kiinnittää huomiota metateatterillisuuteen: ”Me (*he yawns*) to play.” Näytelmässä käytetään muutenkin paljon teatteriin liittyvää sanastoa, jolla henkilöhahmot kiinnittävät huomiota omaan näytelmällisyyteensä. ”This is what we call making an exit” Clov sanoo Hammille poistuessaan viimeistä kertaa näyttämöltä (*E*, 48). Kun Clov näkee kaukoputkellaan pienen pojan ulkona, Hamm huolestuu: ”Not an underplot, I trust?” hän kysyy (*E*, 46). Hamm puhuu myös sivuhuomautuksesta, ”an aside”, ja ilmoittaa Clov’lle valmistautuvansa viimeiseen yksinpuheluunsa: ”I’m warming up for my last soliloquy” (*E*, 46). Kaikista Hammin ja Clov’n teatteri- ja näytelmällisyyteen viittaavista huomautuksista käy ilmi, että he jollain tasolla tiedostavat olevansa henkilöhahmoja näytelmätekstissä. Clov tuntuu olevan erityisen kyllästynyt näytelmässä olemiseen: ”Let’s stop playing!” hän pyytää Hammilta, joka vastaa itsepäisesti ”Never!” (*E*, 46).

Myös Hammin tarinan kerronta korostaa tekstin metateatterillisiä piirteitä, koska Hamm käyttää tarinaansa kertoessaan useita erilaisia kertojajääniä ja kommentoi kerrontaansa omalla äänellään. Hammin tarina, jossa hän kertoo adoptoineensa pienen pojan, on eräänlainen näytelmä näytelmässä -rakenne. Hammin tarinan ja muun näytelmätekstin välinen yhteys näyttää olevan, että Hammin tarinan ottopoika on Clov, koska Hamm ja Clov keskustelevat siitä, miten Hamm tarjosi Clov’lle kodin ja otti hänet pojakseen. Clov ei kuitenkaan ole kiitollinen Hammille, koska hänen elämänsä

---

<sup>226</sup> Mt., 62

Hammin kanssa näyttää olleen pelkkää kärsimystä. ”I say to myself - sometimes, Clov, you must learn to suffer better than that if you want them to weary of punishing you”, Clov sanoo (*E*, 48).

Hammin tarina parodioi tarinan kertomisen konventioita, kuten tarinan aloittamista kuvauksella säätilasta. Kertoessaan tarinaansa Hamm pysähtyy aina välillä miettimään ja vaihtelee äänensävyään normaalista kertovaksi, ”narrative tone”. Hamm myös vaihtaa jatkuvasti kuvaustaan siitä, millainen sää tarinan tapahtumapäivänä oli. ”It was an extraordinarily bitter day, I remember, zero by the thermometer” Hamm kuvailee, kun taas hetken kuluttua hän sanoo, ”It was a glorious bright day, I remember, fifty by the heliometer” (*E*, 31–32). Säätila vaihtuu vaihtumistaan Hammin kertoessa: ”It was an exceedingly dry day, I remember, zero by the hygrometer” (*E*, 33). Koomista näissä säätilan kuvauksissa on, että väline, jolla säää mitataan, muuttuu lämpömittarista kosteusmittariksi. Toinen huumoria luova yksityiskohta on Hammin toistama ilmaus ”I remember”, vaikka hän selvästikään ei muista tarinansa tapahtumapäivän säätilaa, koska hän vaihtelee sitä toistuvasti.

Sofia Vartiaisen mukaan Hammin tarinassa pääosassa ei ole tarina itse, vaan tarinankertoja Hamm. Vartiainen kirjoittaa, että Hammin kertomus on tietoinen, huolellinen ja fyysinen teko.<sup>227</sup> Enoch Braterin mukaan Hammin tarina tai kronikka (chronicle) on *Endgame*-näytelmässä niin tietoisesti tekemällä tehty, että huomio väistämättä kiinnittyy kertojaan eikä kertomukseen. Braterin mukaan Hammin tarinassa kerrottavana on tarinan sijaan kertoja itse.<sup>228</sup> Juuri äänensäyvyn vaihtelu ja tarinan kerronnan kommentointi korostavat kertojan asemaa ja siten myös tekstin metateatterillisuutta, koska tarinan kertomisen prosessi tuodaan näkyväksi. Tarinan kerronta on yksi näytelmän metafiktiivisistä piirteistä, koska näkyvät kertojan äänen vaihtelut ja kommentit tarinan

---

<sup>227</sup> Vartiainen, 2008, 34

<sup>228</sup> Brater, 1987, 7

edistymisestä saavat lukijan keskittymään enemmän tarinan kertomisen tekniikkaan kuin itse tarinaan.

*Waiting for Godot* -näytelmässä ei ole niin paljon metateatterillisiä piirteitä kuin *EndgMESSA*, jossa metateatteri on näkyvämpää ja teatteriin liittyvä sanasto runsasta. John Fletcherin ja John Spurlingin mukaan *Waiting for Godot*'a voi pitää jopa melko perinteisenä näytelmänä, koska katsojat saavat tietoa henkilöhahmojen menneisyydestä ja myös aikaskaala on selvästi teatteriin kuuluva:

When Vladimir, only a few minutes in real time after his entry in Act Two, says of Lucky's hat, 'I've been here an hour and never saw it'(p.7), Beckett is using one of the oldest dramaturgical tricks for suggesting greater duration than has in fact elapsed<sup>229</sup>.

Fletcher ja Spurling tiedostavat myös tekstin metateatterilliset ulottuvuudet, mutta heidän mukaansa näytelmäteksti avantgardistisuudestaan huolimatta sisältää perinteisen teatterin piirteitä ja säilyttää rajan näyttämön ja yleisön välillä<sup>230</sup>. Andrew K. Kennedy sen sijaan korostaa *Waiting for Godot*'n teatterillisuutta: *Waiting for Godot* käyttää ja parodioi sitä, mitä yleisö odottaa teatterilta ja draamalta, ja leikkii yleisön odotuksilla muuttamalla ja korostamalla niitä.<sup>231</sup> Myös Valerie Topsfield analysoi *Waiting for Godot*'n teatterillisiä piirteitä: Vladimir ja Estragon parodioivat näytelmän konventioita kritisoimalla dialogia ja suhtautumalla yleisöön ironisesti, kuten Estragon tekee tähyillessään katsomoon ja todetessaan ”Inspiring prospects”(WG, 14). Topsfieldin mukaan Vladimir ja Estragon kiinnittävät huomiota dialogiin ironisin painotuksin: kiistellessään porkkanasta Estragonin kanssa Vladimir sanoo “This is becoming really insignificant.”, mihin Estragon vastaa “Not enough.”<sup>232</sup>

---

<sup>229</sup> Fletcher&Spurling, 1972, 59

<sup>230</sup> Mt., 59

<sup>231</sup> Kennedy, 1989, 42

<sup>232</sup> Topsfield, 1988, 100

Näytelmän konventioiden parodioiminen tapahtuu *Waiting for Godot* -näytelmässä pienten näytelmä näytelmässä -rakenteiden kautta. Käsittelen luvussa 2.3.2. esimerkkiä, jossa Vladimir ja Estragon esittävät toisilleen Pozzoa ja Luckyä. Kyseisessä kohtauksessa Vladimirin ja Estragonin pilkka tuntuu kohdistuvan paitsi Luckyyn ja Pozzoon myös heihin itseensä, koska he tiedostavat esityksensä tekemällä tehdyn luonteen. Seuraavassa kohtauksessa Pozzo ja Estragon ajautuvat pitkään absurdiin keskusteluun, jossa Estragon pyytää Pozzoa istuutumaan. Pozzo haluaisi istua, mutta hänestä tuntuu, ettei hän pysty istumaan, ennen kuin joku pyytää häntä tekemään niin. Estragon tarjoutuu auttamaan Pozzoa ongelmassaan.

POZZO: If you asked me to sit down.

ESTRAGON: Would that be a help?

POZZO: I fancy so.

ESTRAGON: Here we go. Be seated, sir, I beg of you.

POZZO: No, no, I wouldn't think of it! (*Pause. Aside.*) Ask me again.

ESTRAGON: Come come, take a seat, I beseech you sir, you'll get pneumonia.

POZZO: You really think so?

ESTRAGON: Why it's absolutely certain.

POZZO: No doubt you are right. (*He sits down.*) Done it again! (*Pause.*) Thank you, dear fellow.

(*WG, 36.*)

Estragonin ja Pozzon keskustelu on epäilemättä parodinen, mutta on vaikeaa sanoa, miten tosissaan keskustelun osapuolet ovat. Estragon on näytelmätekstin tässä vaiheessa jo tunnettu siitä, että hän käyttää ironiaa puheessaan ja muutenkin hänen suhtautumisensa Pozzoon on ironisen huvittunutta. Estragon on siis luultavimmin mukana keskustelussa ilkkurisella mielellä, mistä kertoo hänen lähestymistapansa: ”Here we go” hän toteaa reippaasti ennen kuin hän ja Pozzo aloittavat istumista koskevan keskustelunsa. Pozzon asennetta on kuitenkin hankalampi eritellä. Sekä Estragon että Pozzo tunnistavat keskustelunsa tekemällä tehdyn luonteen, mutta näyttää siltä, että vain Estragon ymmärtää keskustelun parodiana kohteliaisuusmuotojen käytöstä ja ylipäättään naurettavana rituaalina. Vaikka Pozzo omaksuukin kohteliaan torjuvan roolin ja teeskentelee ensin

vastahakoisuutta, kun Estragon pyytää häntä istumaan, mikään Pozzon sanoissa ei kerro, että tällainen teeskentely olisi hänen mielestään jotenkin huvittavaa ja järjetöntä.

Estragon puolestaan suhtautuu keskusteluun huvittuneesti, mistä kertovat hänen kohteliaat sanamuotonsa ”Be seated, sir, I beg of you” ja ”Come, come take a seat, sir I beseech you”. Estragon selvästi omaksuu tietyn roolin keskustelussa ja hänen käyttämänsä sanamuodot poikkeavat hänen tavallisesta puhetyylistään liioitellulla kohteliaisuudellaan. Juuri se, että Estragonin käyttämä kieli poikkeaa hänen tavanomaisesta puhetyylistään, saa lukijan epäilemään, että Estragonin asenne Pozzon vaatimaa istumispyyntöä kohtaan on ironisen huvittunut. Wayne C. Boothin mukaan ironiaa voi epäillä aina, kun henkilöhahmon puhetyyli poikkeaa hänen normaalista puhumisen tavastaan<sup>233</sup>.

Kuten edellä totesin, Pozzo on yhtä tietoinen kuin Estragon heidän keskustelunsa keinotekoisuudesta, mistä kertoo hänen pyyntönsä Estragonille ”Ask me again”, jolla hän poikkeaa keskustelussa omaksumastaan roolista. Pozzo ei kuitenkaan tiedä olevansa koominen, mikä on Henri Bergsonin mukaan oleellinen kriteeri henkilöhahmon humoristisuudelle. Bergsonin mielestä henkilöhahmo on koominen vain siinä määrin kun hän ei itse tiedosta koomisuuttaan.<sup>234</sup>Bergsonin kriteeri ei kuitenkaan päde Estragonin kohdalla, joka asennoituu ironisesti keskusteluun Pozzon kanssa ja luo tietoisesti huumoria liioitellun kohteliailla sanavalinnoillaan.

Pozzo, toisin kuin Estragon, ei tunnu ymmärtävän teeskennellyn kohteliaisuuden ja koko istumaan pyytämisoperaation koomisuutta, vaan syynä tekemällä tehdylle keskustelulle on hänen itsetehostuksen tarpeensa ja jatkuva huomionkipeytensä. Pozzo vaatii toistuvasti Vladimiria ja Estragonia kuuntelemaan häntä ja katsomaan hänen esityksiään, kuten esimerkiksi kohtauksessa, jossa hän selostaa runollisin sanankääntein, miten hämärä laskeutuu illalla. Pozzo tahtoo, että hänen

---

<sup>233</sup> Booth, 1974, 67

<sup>234</sup> Bergson, 1994, 18–19

yleisönsä kuuntelee häntä tarkasti:”But be a little more attentive, for pity’s sake, otherwise we’ll never get anywhere.” (*WG*, 37). Pozzo on myös sangen epävarma omien esitystensä onnistuneisuudesta, mistä kertoo hänen innokkuutensa saada palautetta: “How did you find me? Good? Fair? Middling? Poor? Positively bad?” hän kysyy Vladimirilta ja Estragonilta esityksensä jälkeen (*WG*, 38).

Simon Dentithin parodian jaottelu spesifiseen ja yleiseen parodiaan, joista toinen viittaa yhteen tiettyyn tekstiin ja toinen puolestaan joukkoon tekstejä tai johonkin diskurssityyppiin, sopii edellisen esimerkin analysointiin<sup>235</sup>. Pozzon ja Estragonin keinotekoinen keskustelu kuuluu yleisen parodian tyyppiin ja parodian kohteena on toisaalta kohteliaita pyyntöjä käyttävä keskustelutapa, ja toisaalta taas parodia kohdistuu Pozzoon, joka tekee absurdilla pyynnöllään itsensä naurettavaksi. Pozzon ja Estragonin keskustelussa tulee esiin myös metateatterillisuus ja itsensä tiedostavuus, kun henkilöahmot tahallaan kiinnittävät huomiota keskustelun keinotekoiseen luonteeseen.

Huumori edellisessä esimerkissä syntyy paitsi kohteliaiden sanamuotojen avulla rakentuvasta parodiasta, myös odotuksen pitkittämisestä, kun Pozzo ei suostu heti istuutumaan, vaan vaatii, että Estragon jatkaa pyytelyään. Lisäksi myös inkongruenssi toimii huumorin luomisen keinona: Pozzon vaatimus, että häntä on suostuteltava istumaan, on absurdi ja totutusta poikkeava, varsinkin kun Pozzo vaikuttaa kirjaimellisesti olevan kyvytön istumaan, ennen kuin häntä pyydetään. Tästä kertoo hänen helpottunut toteamuksensa ”Done it again!”, kun hän on lopulta saanut istuttua. Inkongruenssi ilmenee tilanteen absurdiudessa ja toisaalta myös henkilöahmojen luontevassa suhtautumisessa Pozzon ongelmaan. Estragon ei ala hämmästellä Pozzon pyynnön järjettömyyttä, vaan on heti valmis heittäytymään roolileikkiin.

---

<sup>235</sup> Dentith, 2000, 6

Andrew K. Kennedyn mukaan *Endgame*-näytelmässä parodioidaan suhteen lopettamisen rituaalia.

Parodia toteutuu toistamalla pitkien jäähyväisten eleitä, lauseita ja emotionaalisia sävyjä.

The suggestion of ceremony - and its parody - can hardly be avoided in performance. We might tire of these 'variations on the theme', but text and performance usually succeed in getting across the comic pathos of leaving/not leaving.<sup>236</sup>

Esimerkiksi Hammin viimeisessä monologissaan läpikäymät seremoniat saavat Kennedyn mainitsema parodisia ulottuvuuksia<sup>237</sup>. Hamm muun muassa heittää sauvansa menemään, nostaa hattuaan, toivottaa ironisesti "Peace to our...arses", heittää lelukoiraansa pois ja luopuu myös vihellyspillistään. "With my compliments. (*He throws the whistle towards the auditorium.*)" (*E*, 49) Hammin lukuisat pienet toiminnot saavat koomisen sävyn, kun niitä toistetaan niin kuin jotakin tärkeää seremoniaa. Hamm luopuu viimeisessä monologissaan kaikista valtansa merkeistä, kuten vihellyspillistään, jolla hän aina kutsui Clov'ta luokseen toteuttamaan hänen käskyjään. Hammin vallan merkit, kuten kolmijalkainen lelukoira, ovat kuitenkin melko naurettavia ja vähäpätöisiä. Hammin viimeinen ele, kasvojen peittäminen veritahraisella nenäliinalla ja viimeinen vuorosana "Old stancher! You...remain." muistuttavat tragedian loppukohtausta (*E*, 50). Hammin ele heijastelee koomisin painotuksin historian näkemystä Julius Caesarin lopusta. Caesarin kerrotaan peittäneen kasvonsa toogallaan murhaajien käytyä hänen kimppuunsa senaatissa<sup>238</sup>.

Kennedy kiinnittää huomiota myös Naggin ja Nellin henkilöihahmojen parodisuuteen. Hänen mukaansa jalattomat Nagg ja Nell ovat parodia vanhemmista (a parody of the parental couple). Kennedyn mukaan Naggin ja Nellin suhteen parodisuus ilmenee heidän yrityksissään osoittaa

---

<sup>236</sup> Kennedy, 1989, 58

<sup>237</sup> Mt., 58

<sup>238</sup> C.Suetonius Tranquillus: *Divus Julius*, luku 82, ed. Alexander Thompson. Saatu lähteestä: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Suet.+Jul.+1.1&redirect=true>



hellyyttä toisilleen ja nostalgisessa menneisyyden muistelussa.<sup>239</sup> Seuraavassa esimerkissä Nagg ja Nell yrittävät suudella toisiaan, mutta epäonnistuvat.

NELL: What is it, my pet? (*Pause.*) Time for love?

NAGG: Were you asleep?

NELL: Oh no!

NAGG: Kiss me.

NELL: We can't.

NAGG: Try. (*Their heads strain towards each other, fail to meet, fall apart again.*)

NELL: Why this farce, day after day?

(*E, 12.*)

Naggin ja Nellin suuteluyritys ei ole romanttinen, vaan pikemminkin rutiininomainen farssi, jonka molemmat tietävät epäonnistuvan jo alun alkaen. Nell varsinkin tuntuu olevan kyllästynyt tähän rituaaliin, koska hän kysyy Naggilta ”Why this farce, day after day?” Myös Nellin kysymys ”Time for love?” saa ironisen sävyn, koska rakkauden osoitus ei yrityksestä huolimatta toteudu. Henkilöhahmojen liikkeiden kuvaus vaikuttaa mekaaniselta: Nagg ja Nell toimivat kuin jonkinlaiset huonossa kunnossa olevat koneet kurottaessaan toisiaan kohti pöntöissään. Tämä vaikutelma syntyy parenteesissa olevasta kuvauksesta ”*Their heads strain towards each other, fail to meet, fall apart again.*”

Bergsonin korostama komiikan mekaaninen luonne<sup>240</sup> toteutuu Naggin ja Nellin epäonnistuneessa suuteluyrityksessä: Naggin ja Nellin jäykkyys ja joustamattomuus tekee heistä koomisia. Parodia rakentuu tässä esimerkissä jälleen inkongruenssin avulla: varsinkin Nellin kyllästynyt asenne poikkeaa suutelemiseen normaalisti liitetystä assosiaatiosta, ja ylipäätään Naggin ja Nellin suuteluyritys on surkuhupaisa ja mekaaninen. Vaikka Naggin ja Nellin hellyydenosoitus ei onnistukaan, he ovat silti näytelmän ainoat henkilöhahmot, jotka ovat aidosti kiintyneitä toisiinsa.

---

<sup>239</sup> Kennedy, 1989, 59

<sup>240</sup> Bergson, 1994, 14–15

Parodiaa esiintyy Beckettin näytelmäteksteissä ennen kaikkea kaikissa niissä erilaisissa tavoissa, joilla tekstit viittaavat omaan metateatterillisuuteensa ja tekemällä tehtyyn luonteeseensa. Kuten edellä todettiin, nämä viittaukset ovat joko teatterin sanaston käyttöä tai pieniä näytelmä näytelmässä -rakenteita. *Waiting for Godot*- ja *Endgame*- näytelmätekstien parodia on luonteeltaan monipuolista: parodian kohteena eivät kuitenkaan ole pelkästään metateatterillisuus ja näytelmän konventiot: Hamm esimerkiksi parodioi tragedialle tyypillistä loppukohtausta viimeisessä monologissaan. Edellä mainitut parodian tyypit kuuluvat yleiseen parodiaan, joka ei viittaa mihinkään tiettyyn kohdetekstiin. Luvussa 5 jatkan parodian käsittelyä ja analysoin *Waiting for Godot*'n intertekstuaalista suhdetta *Raamattuun* ja *Endgamea* parodiana *The Tempest* -näytelmästä. Näissä tapauksissa parodia on luonteeltaan spesifiä, koska sillä voidaan sanoa olevan tietty kohdeteksti.

### 4.3. Tekstin ja lukijan välinen suhde

Tutkielmassa on toistuvasti viitattu Beckettin näytelmätekstien tulkintaa välttelevään luonteeseen. Tulkinnalla tarkoitetaan kattavan merkityksen etsimistä näytelmäteksteistä, kuten vastauksia kysymyksiin: Mikä tai kuka on Godot *Waiting for Godot* -näytelmässä? Mitä *Endgame*-näytelmän kuoleva maailma ja lopun odottaminen tarkoittaa? Beckettin lukijan on kuitenkin hyväksyttävä se tosiasia, että tekstit eivät anna pitäviä vastauksia näihin kysymyksiin. Kuitenkin tutkielmassa tehty huumorin analysointi vaatii väistämättä jonkinasteista tulkintaa henkilöhahmojen motiiveista ja tunnetiloista. Samoin tekstien ironian ja parodian analysointi edellyttää tulkintaa.

Miten voi puhua tulkinnan mahdottomuudesta Beckettin teksteissä ja silti analysoida näytelmätekstien huumoria? Ero tässä käsittelyssä on siinä, että huumorin analysointi pyrkii olemaan ”pelkkää” huumorin tarkastelua, jossa ei oteta kantaa tekstien laajempaan tematiikkaan ja

merkitykseen. Tällainen rajausta on tietysti jossain määrin keinotekoinen ja kyseenalainen: voiko tulkinnan pitää tiettyjen rajojen sisällä ottamatta kantaa tekstin laajempaan merkitykseen? Keskeinen havainto tässä lähestymistavassa on, että Beckettin tekstien parissa täytyy ottaa huomioon tekstien merkitystä välttävä luonne ja tehtävä siitä johtopäätös, että laajempaan merkityksen muodostamiseen ryhtyminen ei johda mihinkään selkeään lopputulokseen.

Kaiken kaikkiaan tutkielmassa esiintyy kahdenlaista tulkintaa, joista ensimmäinen on edellä mainittua huumorin keinojen analysointia ja tarkastelua ja toinen Beckettin tekstin merkitystä kaihtavan luonteen tutkimista. Tällainen tulkinta pyrkii nostamaan esiin näytelmätekstien piirteet, jotka osoittavat merkitystä etsivän tulkinnan toimimattomuuden. Tulkinnan kieltäminen Beckettin teksteissä koskee siis ”vain” tekstien merkitystä etsivän tulkinnan hylkäämistä.

Per Nykrog kirjoittaa, että edellä mainitun kaltainen lähestymistapa, jossa Beckettin tekstien ei oleteta tarjoavan lukijalle avainta tekstien merkitykseen, ei ole Beckett -tutkimuksessa suinkaan uusi näkökulma<sup>241</sup>. Jo Martin Esslinin vuonna 1961 ilmestyneessä teoksessa *The Theatre of the Absurd* varoitetaan lukijaa lähestymästä Beckettin näytelmätekstejä aikomuksena löytää niistä avain tekstien ymmärtämiselle: ”the intention of discovering *the* key to their understanding, of demonstrating in exact and definite terms *what they mean*.”<sup>242</sup> Nykrogin mukaan Esslinin lähestymistavasta sai alkunsa Beckett -tutkimuksen suuntaus, jossa Beckettin tekstejä ei pyritä yhdistämään mihinkään tiettyyn traditioon eikä niiden sisällöstä tai tematiikasta tehdä kattavia, merkitystä etsiviä tulkintoja<sup>243</sup>. Tämä tutkielma pyrkii myös asettumaan tähän Beckett -tutkimuksen traditioon.

---

<sup>241</sup> Nykrog, 1984, 290

<sup>242</sup> Esslin, 1980, 43

<sup>243</sup> Nykrog, 1984, 290. Tällaisia tutkimuksia ovat Nykrogin mukaan mm. Ruby Cohnin *Just Play: Beckett's Theater* ja Judith Dearloven *Accommodating the Chaos: Samuel Beckett's Nonrelational Art*.

### 4.3.1. Epävarmuuden analogiaa: tekstin ja lukijan ja tekstin sisällön välinen suhde

Andrew K. Kennedyn mukaan *Waiting for Godot* on näytelmä, joka käyttää epävarmuutta rakentumisensa välineenä<sup>244</sup>. Kennedy kuvaa näytelmän suhdetta merkityksen muodostamiseen tekstistä osuvasti:

Beckett himself shares the distaste of all modernist writers for attempts at 'expounding' a literary work explicitly, regarding 'content' and 'form', meaning and the language of the work inseparable. *Waiting for Godot* was once said by Beckett to be 'a play that is striving to avoid definition'. The impulse to explain what the dramatist 'means', to clarify uncertainties, to impose the author's view upon the work - - is abhorrent to Beckett. On the contrary, this play is written in such a way that it cannot be pinned down, can only be opened up with further questions. Some kind of 'principle of uncertainty' is built into the fabric of the play at every level: all is implicit<sup>245</sup>.

Kuvaus *Waiting for Godot*'sta tekstinä, joka välttää määrittelyä osuu oikeaan: epävarmuuden periaate, josta Kennedy puhuu, toteutuu sekä tekstin sisällössä että sen rakenteessa. Kennedyn mainitsema sisällön ja muodon yhdessä merkitystä rakentava luonne toteutuu Beckettin tekstien kohdalla ikään kuin käänteisenä: sisällön ja muodon horjuvuus tukevat toisiaan siten, että lukija ei pysty sanomaan, mikä tekstin merkitys on. Kennedy ei kuitenkaan mainitse tästä epävarmuudesta syntyvää huumoria eikä kiinnitä huomiota analogiaan tekstin ja lukijan välisen suhteen ja tekstin sisäisen epävarmuuden välillä. Hyvä esimerkki tästä analogiasta on Vladimirin ja Estragonin keskustelu siitä, minä päivänä heidän oli määrä tavata Godot illalla tienvarressa. Estragonin vihjaukset siitä, että he ovat paikalla vääränä päivänä saavat Vladimirin pois tolaltaan.

ESTRAGON: (*very insidious*) But what Saturday? And is it Saturday? Is it not rather Sunday? (*Pause.*) Or Monday? (*Pause.*) Or Friday?

VLADIMIR: (*looking wildly about him, as though the date was inscribed in the landscape*) It's not possible!

(*WG*, 15).

---

<sup>244</sup> Kennedy, 1989, 24

<sup>245</sup> Kennedy, 1989, 32

Estragon leikkii merkityksen epävarmuudella tahallaan ja hänen kysymyksensä korostavat tekstin määrittelyä kaihtavaa luonnetta. Myös Godot'n henkilöllisyyden kohdalla epävarmuus ja epämääräisyys korostuvat: esimerkiksi toisen näytöksen loppupuolella Vladimirin luulee Pozzoa Godot'ksi. Godot'sta ei lopulta saada muuta tietoa, kuin molempien näytöksien lopussa pojan tuoma viesti, että Godot tulee varmasti huomenna. Vladimirin kuulustellessa poikaa käy ilmi, että Mr. Godot ei tee mitään, hän pieksee pojan veljeä, mutta ei poikaa itseään ja hänellä on valkoinen parta. Nämä ominaisuudet luovat Godot'sta mielikuvaa Jumalan kaltaisena hahmona, koska pojat vertautuvat *Raamatun* Kainiin ja Abeliin, joista toista Jumala rankaisee ja toista ei. Palaan Godot'n ja Jumalan välisiin yhtäläisyyksiin luvussa 5.

*Waiting for Godot*- näytelmässä teksti varoittaa lukijaa toistuvasti määrittelyä kaihtavasta luonteestaan. Beckettin tekstit on rakennettu ennakoimaan lukijan tulkintayrityksiä ja ikään kuin pysäyttämään lukija ajoissa. Seuraavassa tekstiesimerkissä Vladimir parodioi esteetikkoa, joka haluaisi analysoida Luckyn tanssilleen antamaa nimeä, The Net.

POZZO: The Net. He thinks he's entangled in a net.

VLADIMIR: (*squirming like an aesthete*) There's something about it...

(*WG*, 40).

Tekstissä pilkataan tulkitsijan ja analysoijan asemaan asettuvaa: Vladimir esittää esteetikkoa tavalla, joka osoittaa, että esteetikko on hänen mielestään naurettava. Hän vääntelehtii ja myös hänen epämääräistä tulkintayritystä kuvailevat sanansa ”There's something about it” näyttävät esteetikon tai ylipäättään tulkitsijan koomisessa valossa. Myös edellisessä alaluvussa käsitellyt parodian ja metateatterillisuudet piirteet viittavat tekstin ja lukijan väliseen suhteeseen ja kiinnittävät lukijan huomiota tekstin merkitystä kaihtavaan luonteeseen. Vladimirin kommentti ”This is becoming really insignificant” (*WG*, 68) ja Clov'n ja Hammin pohdinta, merkitsevätkö he

jotakin, ovat hyviä esimerkkejä analogiasta, joka vallitsee tekstin ja lukijan välisen suhteen ja tekstin sisällön välillä.

Andrew K. Kennedyn tavoin myös Bennett Simon (1987) kiinnittää huomiota Beckettin tekstien merkitystä välttelevään luonteeseen. Toisin kuin Kennedy, Simon havaitsee tekstin sisällön ja tekstin (tai tekijän) ja lukijan välisen suhteen analogisuuden. Simonin mukaan *Endgame* pilkkaa ja horjuttaa henkilöhahmojen yrityksiä löytää merkitys olemassaololleen. Simon kirjoittaa, että hyökkäys merkitystä vastaan, (attack on meaning), on kahdensuuntainen: sekä henkilöhahmot että tekijä pyrkivät estämään yleisön tai lukijan yrityksen yhdistää merkitys tekstiin.<sup>246</sup> Simonin mukaan tutkijoiden *Endgame*-näytelmään liittämien mahdollisten merkitysten lista on todella pitkä ja monet näistä tulkinnoista ovat huomionarvoisia. Esimerkkinä *Endgamen* erilaisista luennoista Simon mainitsee näytelmän käsittelyn versiona *Hamletista*.<sup>247</sup>

#### 4.3.2. Beckettin näytelmätekstien heikko kertovuus

Beckettin tekstien määrittelemisen vaikeuteen on kiinnittänyt huomiota Kennedyn ja Simonin lisäksi myös Monika Fludernik. Fludernikin mukaan Beckettin lukija ja tutkija joutuu epäröimään tekstile tyypillisen ei-kertovuuden (anti-narrativity) äärellä: ”In the wake of this loss of referentiality, rationality, consistency, and experientiality – where does one go?”<sup>248</sup> Radikaalin ei-kertovuuden lisäksi Beckettin tekstien kohdalla voi puhua heikosta kertovuudesta. Pekka Tammen mukaan Brian McHalen käsite heikko kertovuus (weak narrativity) sopii paitsi Beckettin kaltaisten avantgardististen tekstien kertovuuden tarkasteluun, myös näennäisen realistisen ja lineaarisen fiktion tutkimiseen<sup>249</sup>. Heikolla kertovuudella Brian McHale tarkoittaa tarinoiden kertomista

---

<sup>246</sup> Simon, 1987, 162 – 163

<sup>247</sup> Simon, 1987, 163

<sup>248</sup> Fludernik, 1996, 304

<sup>249</sup> Tammi, 2006, 30

”huonosti”, tavalla, joka on synnyttävintään kerronnallista koherenssia, mutta samaan aikaan kieltäytyy sitoutumasta tarinan luotettavuuteen. Heikosti kerrottu tarina sisältää paljon epäolennaisuuksia ja epämääräisyyttä.<sup>250</sup>

Beckettin heikkoa kertovuutta on juuri tällainen tekstin sisäinen epämääräisyys ja epävarmuus, jota alaluvussa 4.3.2. käsitellään. Hyvä esimerkki heikosta kertovuudesta on myös Hammin tarina *Endgame*-näytelmässä. Toisaalta tarina on hyvin tietoisesti rakennettu ja huolella mietitty, mutta toisaalta tarinan koherenssi katkeaa jatkuvasti Hammin keskeytyksiin, kun hän kommentoi omaa kertomistaan. McHale puhuu postmodernia runoutta tutkiessaan sille tyypillisestä kerronnan koherenssin häirinnästä (the abuse of narrative coherence)<sup>251</sup>. Hammin tarina sisältää paljon tällaista heikolle kertovuudelle ominaista häirintää. ”The wind was tearing up the pines and sweeping them ...away. (*Pause. Normal tone.*) A bit feeble that.” (E, 32) Parenteesissa kuvattu Hammin äänensävyn vaihtelu keskeyttää tarinan muodostumisen kokonaisuudeksi ja kiinnittää huomiota kerronnan keinotekoiseen luonteeseen.

Beckettin lauseille ominainen heikkouden syntaksi (a syntax of weakness<sup>252</sup>), jossa lauseet etenevät hajoamalla osiin ja tekemällä itsensä tekemättömiksi, liittyyne tekstille ominaiseen heikkoon kertovuuteen. Esimerkkinä tällaisesta itsensä tekemättömäksi tekevästä lauseesta käytän luvussa 2.1. Clov’n toteamusta ”If I don’t kill that rat, he’ll die.” (E, 41) Heikkouden syntaksi on Simon Critchleyn mukaan nimenomaan koominen syntaksi<sup>253</sup>. Heikkouden syntaksi kuitenkin näyttää luovan avoimesti inkoherenttia tekstiä, kun taas heikko kertovuus McHalen mukaan tarkoittaa tarinoiden kertomista näennäisesti koherenssia synnyttävällä tavalla<sup>254</sup>. On tärkeää huomata, että heikolle kertovuudelle tyypillinen tarinoiden ”huonosti” kertominen on tarkoituksellista. Beckettin

---

<sup>250</sup> McHale, 2001, 165

<sup>251</sup> McHale, 2001, 161

<sup>252</sup> Critchley, 2002, 49, 106

<sup>253</sup> Critchley, 2002, 49

<sup>254</sup> McHale, 2001, 165

tekstin epämääräisyyden strategia on tietoisesti rakennettua. H. Porter Abbottin mukaan Beckett ei ole läheskään niin avuton kuin hän teksteissään näyttää olevan<sup>255</sup>.

### 4.3.3. Sisäislukijasta

James Phelanin teoria retorisesta lukemisesta, jossa otetaan huomioon lukijan rajoitukset, sopii hyvin pohdintaan, miten Beckettin tekstiä tulisi lukea. Lukijan rajoituksilla (constraints) Phelan tarkoittaa paitsi lukemisen konventioiden ja tekstin itsensä asettamien rajoitusten lisäksi myös sisäistekijän luomia rajoituksia<sup>256</sup>. Sisäistekijän asettamina rajoituksina Beckettin tekstissä voi pitää tekstin merkitystä välttelevää luonnetta, joka näkyy sekä tekstin sisällössä että tekstin rakenteessa. Beckettin tekstin sisäislukijalta vaaditaan monipuolista kompetenssia: huumorin analyysiin keskittyvän sisäislukijan on huomattava tekstin sisältämät erilaiset huumorin keinot ja tarkasteltava, miten nämä keinot rakentavat huumoria teksteissä.

Sisäislukijan on myös tunnistettava Beckettin tekstin sisäistekijän erityinen luonne, joka ei auta tekstin merkityksen selvittämisessä, vaan johtaa lukijan huomion niihin tapoihin, joilla teksti välttää merkityksen muodostumista. Näitä tapoja ovat edellä analysoidut tekstin metateatterilliset piirteet, analogia tekstin sisällön ja lukijan ja tekstin suhteen epävarmuuden välillä sekä tekstille tyypillinen heikko kertovuus. James Phelanin mukaan sisäistekijä on tehostettu versio tekijän uskomuksista, asenteista ja arvoista. Phelan korostaa sisäistekijän ja todellisen tekijän välistä yhteyttä.<sup>257</sup> Beckettin lukijan on välillä syytä palata siihen, mitä Beckett itse sanoo tekstistään: ”My work is a matter of fundamental sounds...made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. If people want have headaches among the overtones, let them.”<sup>258</sup>

---

<sup>255</sup> Abbott, 1973, 13

<sup>256</sup> Phelan, 2005, 48

<sup>257</sup> Phelan, 2005, 45

<sup>258</sup> Bair, 1978, 397



Peter Rabinowitzin käsite tekijän yleisö (authorial audience) vastaa sisällöltään sisäislukijaa. Tekijän yleisön täytyy Rabinowitzin mukaan tuntea tiettyjä lukemisen ja tulkinnan konventioita, jotka edeltävät tekstiä ja lukemista<sup>259</sup>. Beckettin lukijalle on kuitenkin olennaista osata luopua osasta tätä kirjallista kompetenssia ja olla ryhtymättä tulkintaan, jonka tarkoituksena on selvittää tekstin merkitys. Sen sijaan Beckettin sisäislukijalta vaadittu kompetenssi syntyy vasta tekstin ja lukijan kohdatessa, jos lukija huomaa ne tavat, joilla teksti välttää merkityksen muodostumista. Näkemys oikeanlaisesta sisäislukijalta vaadittavasta kompetenssista on tietysti jossain määrin elitistinen. Rabinowitzin kritisoi käsitystä kirjallisesta kompetenssista, joka johtaa itsestään selvänä pidettyyn ”oikeaan” lukemisen tapaan<sup>260</sup>. Täten esimerkiksi luentaa *Endgame*-näytelmästä versiona *Hamletista* ei voi pitää huonompana kuin tässä työssä muodostettua käsitystä siitä, miten Beckettia olisi luettava.

---

<sup>259</sup> Rabinowitz, 1987, 29

<sup>260</sup> Mt., 29

## 5. Intertekstuaalisuus huumorin rakentumisen keinona

Tässä luvussa käsittelen näytelmätekstien *Endgame* ja *Waiting for Godot* intertekstuaalisuutta huumorin rakentamisen keinona. Simon Dentithin määritelmä parodiasta intertekstuaalisuuden muotona<sup>261</sup> on keskeinen analyysin lähtökohta: intertekstuaalisten viittausten luoma huumori toimii kohdeteksteissä ennen muuta parodian kautta. Tässä luvussa *Endgamea* käsitellään spesifisenä parodiana William Shakespearen *The Tempest* -näytelmästä. Toinen analyysin kohde ovat *Waiting for Godot* -näytelmän viittaukset *Raamattuun*. Valitsen nämä kaksi tekstiä erityisen tarkastelun kohteeksi, koska niiden kytkökset Beckettin näytelmäteksteihin ovat selkeitä ja toistuvia.

Työn rajauksen vuoksi tässä luvussa ei ole mahdollista käsitellä Beckettin muita intertekstuaalisia yhteyksiä, vaikka Beckettin tekstit toki viittaavat Shakespearen lisäksi moniin muihin teksteihin. Enoch Brater kirjoittaa, että etenkin Rene Descartesin, Danten, James Joycen ja William Butler Yeatsin teoksien vaikutusta Beckettin teksteihin on tutkittu laajasti<sup>262</sup>. Braterin mukaan Beckettin suhde Yeatsiin ei ollut yhtä kunnioittava kuin hänen suhteensa Joyceen: Brater tutkiikin Yeatsin ja Beckettin välisten yhteyksien monimutkaista luonnetta<sup>263</sup>.

### 5.1. *Endgame* – parodia William Shakespearen *The Tempest*-näytelmästä

Marguerite Tassi kirjoittaa artikkelissaan ”Shakespeare and Beckett Revisited: A Phenomenology of Theater”, että Shakespearen ja Beckettin vertaaminen toisiinsa on ollut suosittu tendenssi akateemisten kriitikkojen parissa jo pitkään<sup>264</sup>. Tassi lähestyy Shakespearen ja Beckettin välistä suhdetta tarkastelemalla, mitä Beckettin absurdistiset draamat tuovat Shakespearen näytelmien

---

<sup>261</sup> Dentith, 2000, 6

<sup>262</sup> Brater, 2004, 30–31

<sup>263</sup> Brater, 2004, 31

<sup>264</sup> Tassi, 1997, 248

näyttämösovitukseen. Hän tarkastelee Shakespearen näytelmien Beckettin tekstille tyypillisiä piirteitä, minkä vuoksi Tassin näkemykset eivät ole kovin käyttökelpoisia Beckettin Shakespeare -viittauksia tarkasteltaessa.

Myös Jan Kottin esseessä ”King Lear or Endgame”<sup>265</sup>, näkökulma on Shakespearen beckettmäisissä piirteissä. Kott löytää yhtäläisyyksiä oman aikansa uudesta teatterista Shakespearen ja keskiaikaisten moraliteettinäytelmien kanssa<sup>266</sup>. Uudella teatterilla Kott viittaa Bertol Brechtin, Friedrich Dürrenmattin ja Beckettin tuotantoon<sup>267</sup>. Kottin luennassa *King Learista* eräänlaisena versiona *Endgame*-näytelmästä korostuu *King Learin* maailman absurdius, mitä näkökulmaa Marguerite Tassi pitää kuitenkin liian yksinkertaisena. Esimerkkinä liiallisesta absurdiuden korostamisesta Tassi mainitsee Peter Brookin Jan Kottin esseen innoittamana ohjaaman *King Lear*-näytelmän, jossa korostui filosofisesti absurdi maailma ja näytelmän henkilöhahmojen positiiviset tunteet, kuten Cordelian ja Kentin hyvyys ja palvelualltius, oli jätetty kokonaan pois<sup>268</sup>.

### 5.1.1. Hamm ja Shakespearen kuningashahmot

Ennen kuin siirryn käsittelemään näytelmien *Endgame* ja *The Tempest* välisiä yhteyksiä, analysoin lyhyesti Hammin ja Shakespearen muiden kuningashahmojen välisiä yhtäläisyyksiä. Andrew K. Kennedyn mukaan tekstissä parodioidaan perinteistä tragediaa sekä näytelmän rakenteessa ja ideologiassa että äänensävyissä ja eleissä: yksi parodian ilmentymistä on Hammin rooli kuolevana kuninkaana<sup>269</sup>. Kennedyn mukaan Hammin roolissa voi nähdä viittauksia Shakespearen

---

<sup>265</sup> Kott, 1964, 101–137

<sup>266</sup> Kott, 1964, 105

<sup>267</sup> Kott, 1964, 104

<sup>268</sup> Tassi, 1997, 248

<sup>269</sup> Kennedy, 1989, 61

kuninkaisiin: Leariin, Richard II: teen ja ennen kaikkea taikurikuningas Prosperoon<sup>270</sup>. Rooliin on sisällytetty viittauksia menetettyyn valtaan ja loistoon sekä luopumisen ja menettämisen tuskaan.<sup>271</sup>

Learia, Prosperoa ja Hammia yhdistää Kennedyn mainitsema valtakunnan rapistuminen ja vallan häviäminen. Lear joutuu menettämään kaiken omistamansa ja luopumaan vallasta, mutta Prospero ja Hamm lopulta luovuttavat valtansa merkit vapaaehtoisesti pois. Hammin tapauksessa vallanmerkeistä luopuminen tapahtuu tragedian loppua parodioiden. Toisin kuin Hamm ja Prospero, Lear tulee hulluksi ja kuolee näytelmän lopussa. Hamm liittää itsensä myös Shakespearen Richard III:nteen. ”My kingdom for a nightman!” (E, 17) hän huudahtaa mukailleen ironisesti Richardin kuuluisaa huutoa taistelukentällä: ”A horse! A horse! My kingdom for a horse!”<sup>272</sup>

Myös Hamletin ja Hammin väliltä löytyy yhtäläisyyksiä. Kuten luvussa 4.2. mainitaan, monet tutkijat ovat lukeneet *Endgamea* versiona *Hamletista*<sup>273</sup>. Ensinnäkin nimi Hamm muistuttaa kirjoitusasultaan Hamletia. Mielestäni tärkein yhtäläisyys Hammin ja Hamletin välillä on sekä *Endgame-* että *Hamlet* -näytelmässä esiintyvä eräänlainen tarina tarinan sisällä -rakenne. Hamlet käyttää järjestämäänsä näytelmää Hiirenloukku (Mousetrap) paljastaakseen setänsä syylliseksi isänsä murhaan. Hamletin juoni onnistuu, kun Claudius reagoi Hamletin etukäteen suunnitteleman näytelmän tapahtumiin ja poistuu järkyttyneenä paikalta nähtyään, miten kuningas murhataan näyttämöllä. Hammin tarina, jota hän kertoo toistuvasti pienissä palasissa näytelmän aikana muutelleen sanojaan ja tarinan sisältöä, paljastaa, miten hän eräänä talvियönä otti ottopojakseen köyhän miehen pojan. Tarina antaa ymmärtää, että Clov on tämä ottopoika. Sekä Hammille että Hamletille tarina tai näytelmä on vallankäytön väline, jolla pyritään johonkin päämäärään.

---

<sup>270</sup> Kennedy, 1989, 62

<sup>271</sup> Mt., 62

<sup>272</sup> Kittredge, 1936, 835

<sup>273</sup> Simon, 1987, 163

*Hamletiin* viitataan *Waiting for Godot*-näytelmässä, jossa Vladimir pohdiskelee ironisesti ”What are we doing here, *that* is the question.” (WG, 80) Vladimirin sanat viittaavat Hamletin ”To be or not to be /that is the question” -monologiin<sup>274</sup>. Vladimirin vastaus kysymykseensä on ironinen ja lohduton eikä selvitä hänen ja Estragonin tilannetta millään tavalla: ”Yes, in this immense confusion one thing alone is clear. We are waiting for Godot to come - ” (WG, 80) Kun Vladimir kuulustelee poikaa, joka on tullut tuomaan viestin Godot’lta ensimmäisen näytöksen lopussa, hän toteaa tyytymättömänä heidän keskusteluunsa: ”Words, words.” (WG, 50) Vladimirin sanat muistuttavat Hamletin vastausta Poloniuksen kysymykseen: ”What are you reading, my lord?” ”Words, words, words.”<sup>275</sup>

Tekstin *Hamlet* -viittaukset korostavat Vladimirin ja Estragonin tilanteen toivottomuutta ja heijastelevat Hamletin tuskastumista omaan maailmaansa. ”How weary, stale, flat, and unprofitable seem to me all the uses of this world”, Hamlet sanoo<sup>276</sup>. Hamletin inho omaa maailmaansa kohtaan on voimakkaampaa kuin Vladimirin ja Estragonin, jotka epätoivostaan huolimatta ovat ennen kaikkea kyllästyneitä. ”We are bored to death, there’s no denying it”, sanoo Vladimir (WG, 81). Vladimir ja Estragon ovat myös ironisen optimistisia: ”We always find something, eh Didi, to give us the impression we exist?” (WG, 69).

### 5.1.2. *The Tempest*- ja *Endgame* -näytelmien välisistä yhtäläisyyksistä

*Endgame* muistuttaa monella tapaa Shakespearen näytelmää *The Tempest*. Näytelmien henkilöihahmoista, tapahtumista ja tapahtumaympäristöstä löytyy paljon samankaltaisuuksia. Näiden yhtäläisyyksien lisäksi tekstissä on suoria viittauksia Shakespearen näytelmään. Tarkastelen ensiksi näytelmien henkilöihahmojen eroja ja yhtäläisyyksiä. *The Tempest* -näytelmän päähenkilö on

---

<sup>274</sup> Kittredge, 1936, 1167

<sup>275</sup> Kittredge, 1936, 1161

<sup>276</sup> Kittredge, 1936, 1151

taikuri Prospero, Milanon maanpaossa elävä herttua. Prospero hallitsee saarivaltakuntaansa yksinvaltiaana ja hänellä on yliluonnollisia voimia, joiden avulla hän pitää palvelijoitaan vallassaan. Kuten edellä todettiin, Hamm on vastine taikurikuningas Prosperolle: myös hänellä on eräänlainen valtakunta hallittavanaan ja palvelija, Clov, käskettävänä.

Sekä Prosperon että Hammin valtakunnat ovat kuitenkin lähellä loppuaan: Prosperolla ei ole poispääsyä saareltaan ja eikä miespuolisia perillisiä jatkamaan sukuaan. Sokean Hammin valtakunta puolestaan rajoittuu ankeaan huoneeseen, jonka keskellä hän istuu pyörätuolissa odottamassa loppua. Hammilla on aikoinaan ollut paljon palvelijoita ja tiluksia, mutta huoneen ulkopuolinen maailma on nykyään autio ja kuollut. Prosperon eristetty saarivaltakunta ja Hammin huone, josta hän ei pääse poistumaan ovat molemmat suljettuja tiloja. Molempien näytelmien lopussa suljetusta tilasta kuitenkin lähdetään: Prospero matkustaa Napoliin tyttärensä häihin ja Clov lähtee mahdollisesti etsimään uutta elämää. Lukijalle jää epäselväksi, lähteekö Clov todella, vaikka hän *Endgamen* lopussa onkin varustautunut matkalle.

Ariel ja Caliban ovat Prosperon palvelijoita, joita Prospero kohtelee eri tavoin: Calibania hän pitää orjanaan, kun taas Arielin hän on luvannut vapauttaa palveluksestaan määrääjän kuluttua. Hammin palvelijan Clov'n ja Hammin välinen suhde on selvästi tasa-arvoisempi kuin Prosperon ja hänen palvelijoidensa. Hamm ja Clov väittelevät ja laskevat leikkiä keskenään, mutta Prosperon ja hänen palvelijoidensa välinen keskustelu liikkuu käskyjen antamisen ja vastaanottamisen alueella. Ariel ja Caliban yrittävät toisinaan kapinoida Prosperon käskyvaltaa vastaan, mutta Prospero pakottaa heidät tottelemaan uhkailemalla ankarilla rangaistuksilla.

PROSPERO: If thou neglect'st, or dost unwillingly what I command, I'll rack thee with old cramps, fill all thy bones with aches, make thee roar, that beasts shall tremble at thy din.

CALIBAN: No, pray thee. I must obey, his Art is of such power  
(Shakespeare, 1995, 39).

Prosperon valta palvelijoihinsa perustuu kiduttamisella uhkailuun. Hän suhtautuu kuitenkin Arieliin ja Calibaniin jossain määrin eri tavoin ja jopa vapauttaa Arielin näytelmän lopussa palveluksestaan. Ariel ja Caliban esitellään *The Tempest*-näytelmän näyttelijöiden nimiluettelossa tavalla, joka jakaa heidät selvästi eri kasteihin: Caliban on ”a salvage and deformed Slave”, kun taas Arielin luonnehditaan olevan ”an airy Spirit”<sup>277</sup>. Prospero tuntuu pitävän Arielista: hän sanoo jäävänsä kaipaamaan tätä, kun Ariel on vapautunut hänen palveluksestaan. Prospero myös kutsuu Arielia erilaisilla hellittelynimillä, kuten ”my tricksy spirit”<sup>278</sup>. Calibania kohtaan Prospero puolestaan ei osoita minkäänlaista hellyyttä ja hän kutsuu tätä jatkuvasti orjaksi, ”thou poisonous slave”<sup>279</sup>. Prosperon suhtautumistapa palvelijoihinsa on kuitenkin täysin samanlainen silloin, kun nämä eivät halua totella hänen käskyjään: niin Arielia kuin Calibaniakin uhataan tällöin julmilla rangaistuksilla.

Clov muistuttaa Prosperon palvelijoista enemmän Arielia kuin Calibania, koska hänen ja Hammin välinen suhde on pikemminkin isännän ja palvelijan kuin isännän ja orjan välinen suhde. Clov ei myöskään juonitele Hammia vastaan, kuten Caliban, vaan täyttää tämän käskyt tottelevaisesti Arielin tapaan. Clov kuitenkin saa välillä tarpeekseen Hammista ja tämän pikkutarkoista käskyistä: ”If I could kill him I’d die happy.” hän toteaa (*E*, 19). Clov ja Caliban ovat sikäli samassa asemassa, että he molemmat ovat saaneet koulutuksensa isänniltään. Verratessa seuraavia tekstiesimerkkejä keskenään Clov’n sanoissa kuuluu selvä kaiku Calibanin puheesta.

CALIBAN: You taught me language, and my profit on’t /  
is, I know how to curse: the red plague rid you/ for learning me your language.  
(Shakespeare, 1995, 39).

---

<sup>277</sup> Shakespeare, 1995, 22

<sup>278</sup> Shakespeare, 1995, 93

<sup>279</sup> Shakespeare, 1995, 37

HAMM: Yesterday! What does that mean? Yesterday!

CLOV: (*Violently.*) That means that bloody awful day, long ago, before this bloody awful day. I use the words you taught me. If they don't mean anything any more, teach me others. Or let me be silent.

(*E*, 28).

Caliban sanoo, että ainoa hyöty kielen oppimisesta hänelle on ollut, että hän osaa kirotta. Hän kiroaakin saman tien Prosperon ja tämän tyttären Mirandan siitä hyvästä, että he ovat opettaneet hänet puhumaan. Myös Clov'n asenne Hammin hänelle opettamaan kieleen on vihamielinen. "I use the words you taught me." hän sanoo kiivaasti Hammille. Caliban ei alistetussa asemassaan pysty käyttämään kieltä muuhun kuin kiroamiseen ja on sen vuoksi vihainen. Clov'n kiukulle Hammia ja tämän opettamaa kieltä kohtaan on kuitenkin hienovaraisempi syy. Clov'ta suututtaa Hammin tapa saivarrella sanoilla: hänen mielestään Hammin kysymys, mitä eilinen -sana tarkoittaa, on turha ja sanojen merkitysten pohtiminen tarpeetonta. Toisin kuin Caliban Clov ei kuitenkaan tuomitse kieltä täysin hyödyttömänä. Hän on valmis oppimaan uusia sanoja, jos entiset ovat menettäneet merkityksensä.

### 5.1.3. Juhlat päättyvät: "Our revels now are ended"<sup>280</sup>

PROSPERO: --- Our revels now are ended: these our actors (As I foretold you) were all spirits, and are melted into air, into thin air, ---

(Shakespeare, 1995, 80).

HAMM: Our revels now are ended. (*He gropes for the dog.*) The dog's gone.

(*E*, 35).

Prosperon sanat loppuneista juhlista sijoittuvat *The Tempest* -näytelmän loppupuolelle. Prosperon tytär Miranda ja hänen sulhasensa Ferdinand ovat juuri katselleet Prosperon loihtimaa näytelmää,

---

<sup>280</sup> Shakespeare, 1995, 80



jossa Ceres, Iris ja Juno - nimiset jumalattaret toivottavat heille onnea ja siunaavat Mirandan ja Ferdinandin avioliiton. Hammin *The Tempest* -näytelmästä lainaama repliikki ”Our revels now are ended” osuu *Endgamessa* tunnelmaltaan varsin erilaiseen kohtaan. Hammin isä Nagg on juuri päättänyt katkeran puheenvuoron, jossa hän kertoo, kuinka Hamm lapsena huusi vanhempiaan ollessaan peloissaan. Nagg sanoo toivovansa, että elää niin kauan, että kuulee Hammin jälleen huutavan vanhempiaan apuun: ”I hope I’ll live till then, to hear you calling me like when you were a tiny boy, - - - and I was your only hope.” (E, 35) Tämän jälkeen Nagg koputtaa Nellin roskapöntön kanteen ja katoaa sisälle omaan pönttöön, kun Nell ei vastaa hänen kutsuunsa. Nell on näytelmän tässä vaiheessa jo kuollut ja Nagg kokee pian saman kohtalon.

Tunnelmat, joissa ”Our revels now are ended” - repliikki lausutaan, ovat näytelmissä erilaiset. *The Tempest* -näytelmässä Prosperon esiin taikomien henkien esittämä kihlajaisseremonia on juuri päättynyt; *Endgamessa* puolestaan Hamm puhuu viimeisen kerran isänsä Naggin kanssa ennen kuin tämä häviää lopullisesti roskapönttöön. Naggin tosin kuullaan vielä itkevän Nellin kuolemaa, mutta hän ei tule enää esille. Prosperon puheesta on helppo päätellä, mitä hän tarkoittaa puhuessaan juhlien päättymisestä: hän viittaa henkien juuri esittämään seremoniaan, joka juhlisti Mirandan ja Ferdinandin kihlautumista.

Hammin suhde vanhempiinsa päättyy Naggin poistuessa ja on mahdollista, että hän viittaa ironisesti tähän sanoessaan ”our revels now are ended”. Toisessa yhteydessä sanat viittaavat kihlajaisiin, joissa juhlitaan myös Mirandan ja Ferdinandin tulevien lapsien syntymää, elämän jatkumista. Hamm puolestaan voi viitata sanoillaan toisenlaisten juhlien loppumiseen, vanhempiensa elämän loppumiseen. Viittaus on tässä tapauksessa omituinen: Hammin vanhempien elämä ei ole ollut varsinaista juhlaa, he ovat asuneet jalattomina roskapöntöissään, joista he ovat päässeet esille vain

silloin, kun se Hammille sopii. Toisaalta Naggin ja Nellin elämässä on ollut onnellisiakin hetkiä, joita he muistelevat yhdessä.

Toinen mahdollinen tulkinta Hammin *The Tempest* -viittauksesta on, että Hamm tietää tarkalleen, missä näytelmän kohdassa Prospero ”Our revels now are ended” -puheensa pitää. Prospero on puhuessaan suuttunut ja Miranda sanoo, ettei ole nähnyt isäänsä koskaan niin vihaisena. Prosperon viha johtuu Calibanin punomasta salaliitosta, joka uhkaa hänen henkeään. Ferdinand sanoo Prosperon mielialasta Mirandalle: ”This is strange, your father’s in some passion/ that works him strongly.”<sup>281</sup> Myös Nagg on Hammin kommenttia edeltävässä puheenvuorossa vihainen, yhtä vihaisena hän ei esiinny koko näytelmän aikana. Hamm saattaa tunnistaa Naggin puheessa samanlaisen vihaisen mielialan kuin Prosperon puheessa ja lainaa siksi Prosperon sanoja ikään kuin isänsä puheen täydennykseksi. Tässä tapauksessa Hammin sanat tuntuvat ivalliselta kannanotolta Naggin vihaista puhetta kohtaan: Hamm pilkkaa isänsä kiukkua ja kuittaa tämän sanat vertaamalla Naggia vihaiseen taikurikuningas Prosperoon.

Hammin ”Our revels now are ended” - viittauksesta löytyy myös koominen ulottuvuus. Prospero kuvailee, kuinka hänen luomansa näyt sulavat ohueen ilmaan: ”these our actors (as I foretold you) were all spirits, and/ are melted into air, into thin air”. Mutta myös Hammilta on kadonnut jotakin. ”The dog’s gone.” hän huomaa etsittyään koiraan turhaan tuolinsa vierestä. Hammin kadonnut koira ja Prosperon ilmaan sulavat henget ja näyt rinnastuvat koomisesti toisiinsa. Tässä myös näiden kahden näytelmätekstin erilainen kieli on huvittavassa ristiriidassa. Prospero kuvaa, kuinka ”the gorgeous Palaces, the solemn Temples, the great Globe itself - - - shall dissolve”<sup>282</sup>. Hammin maailmassa kadonnut asia taas on pieni lelu koira, jonka Clov on hänelle tehnyt.

---

<sup>281</sup> Shakespeare, 1995, 80

<sup>282</sup> Mt., 80

## 5.2. *Waiting for Godot*'n viittaukset Raamattuun

*Waiting for Godot* -näytelmässä *Raamattu* toimii tärkeänä subtekstinä. Lähestyn tarkastelussani tekstien välisiä kytköksiä ennen kaikkea siitä näkökulmasta, miten ne mahdollisesti luovat huumoria näytelmätekstissä. Per Nykrog kirjoittaa artikkelissaan ”In the Ruins Of the Past: Reading Beckett Intertextually” *Waiting for Godot*'n ja *Raamatun* välisistä yhtäläisyyksistä. Hänen mukaansa uskonnollinen ulottuvuus, vaikka kieroutunutkin, on näytelmässä ilmeinen. *Waiting for Godot* on täynnä toistuvia viittauksia Kristukseen ja tämän kärsimykseen, ja henkilöhahmot ovat ylettömän kiinnostuneita pelastumisestaan.<sup>283</sup> Tämä kiinnostus omasta pelastumisesta saa koomisia muotoja, kuten seuraavassa tekstiesimerkissä. Estragon vaatii itsekkäästi ja itsepintaisesti, että Jumala säälisi häntä ja vain häntä.

ESTRAGON: (*stopping, brandishing his fists, at the top of his voice*) God have pity on me!

VLADIMIR: (*vexed*) And me?

ESTRAGON: On me! On me! Pity! On me!

(*WG*, 77).

Näkyvin viittaus *Raamattuun* löytyy jo näytelmän nimestä: monet tutkijat ovat tulkinneet *Godot*'n nimen viittaavan God -sanaan. Per Nykrogin mukaan *Godot* - God -tulkinta ei kuitenkaan ole johtanut tutkijoita mihinkään lopputulokseen<sup>284</sup>. Näytelmän alkuperäinen ranskankielinen nimi *En Attendant Godot* ei myöskään viittaa God -sanaan, koska ranskan kielellä Jumala on *Dieu*. Beckettin itsensä kerrotaan kieltäneen *Godot* -nimen viittaavan Jumalaan ja sanoneen, että jos hän olisi tiennyt, että *Godot* -nimi herättää tällaisia tulkintoja, hän olisi valinnut näytelmälleen toisen nimen<sup>285</sup>. Nykrogin mukaan *Godot*'n henkilöhahmosta muodostuu perinteinen ja yksinkertainen

---

<sup>283</sup> Nykrog, 1984, 291

<sup>284</sup> Mt., 291

<sup>285</sup> deGooyer, 2009, 390

kuva isä Jumalasta: viestiä Godolta tuova poika kuvaa hänet vanhaksi mieheksi, jolla on valkoinen parta<sup>286</sup>.

Kuitenkin juuri se, että Godot'n henkilöahmo muistuttaa perinteistä kuvaa isä Jumalasta niin selvästi, tekee mielestäni mahdottomaksi sen, että Godot symboloisi Jumalaa tai että hänet voisi ilman muuta suoraviivaisesti tulkita jumalankaltaiseksi hahmoksi. Kyseessä on pikemminkin Beckettille tyypillinen liiallinen ilmeisyys, jonka tarkoitus lienee johtaa lukija harhaan tulkinnassaan. Tätä liiallisen ilmeisyyden vaikutelmaa tukee lapsellinen kuvaus Godot'sta Isä Jumala -hahmona valkoisine partoineen. Toinen hyvä esimerkki tästä Beckettille tyypillisestä tulkintavihjeiden liiallisesta ilmeisyydestä on Pozzon orjan Luckyn nimi. Lucky viittaa tietysti ironisesti siihen tosiseikkaan, että tämä henkilöahmo on kaikkea muuta kuin onnekas tai onnellinen tyrannisoivan isäntänsä Pozzon palveluksessa. Luckyn nimen viittaavuus juuri päinvastaiseen, onnettomaan, henkilöahmoon on kuitenkin jollakin tapaa jo liian ilmeistä.

Per Nykrog vertaa näytelmän kokonaisasetelmaa Matteuksen evankeliumin vertaukseen viisaista ja tyhmistä neitsyistä, jotka odottavat sulhasta saapuvaksi hääjuhliin. Viisailla neitsyillä on öljyä varattuna lamppuihinsa, mutta tyhmät neitsyet, joilta öljy on loppunut, menevät ostamaan sitä ja joutuvat suljetuiksi ulos hääjuhlasta.<sup>287</sup> ”Watch therefore, for ye know neither the day nor the hour wherein the Son of man cometh”<sup>288</sup>, Matteuksen vertauksessa varoitetaan. Nykrogin mukaan tilanne on Matteuksen vertauksessa samanlainen kuin *Waiting for Godot* -näytelmässä: Estragon ja Vladimir eivät uskalla lähteä, koska Godot saattaa tulla sillä välin, kun he ovat poissa. Godot'n odottaminen vertautuu Nykrogin mukaan Jeesuksen toisen tulemisen odottamiseen.<sup>289</sup> Nykrog poimii useita tekstikohtia näytelmästä, jotka hänen mielestään viittaavat Matteuksen evankeliumin

---

<sup>286</sup> Nykrog, 1984, 291

<sup>287</sup> Nykrog, 1984, 292

<sup>288</sup> Nykrog, 1984, 293 Nykrog siteeraa Matteuksen evankeliumin 25. lukua.

<sup>289</sup> Nykrog, 1984, 292

24. ja 25. lukuun. Nykrogin mukaan vaikuttaa siltä kuin *Waiting for Godot* olisi kirjoitettu Matteuksen evankeliumin 24. ja 25. lukua mukaillen. Esimerkiksi Matteuksen vääristä Kristuksista ja vääristä profeetoista varoittava jae voi viitata Pozzoon, jota Vladimir ja Estragon erehtyvät luulemaan Godot'ksi.<sup>290</sup>

Nykrogin intertekstuaalinen luenta *Waiting for Godot'n* ja *Raamatun* välisistä yhteyksistä osuu oikeaan ja hänen vertailunsa näiden kahden tekstin välillä ovat hyvin perusteltuja. Nykrog ei kuitenkaan ota huomioon tämän intertekstuaalisen suhteen koomista ulottuvuutta: *Raamattu* on tekstissä myös parodian kohde, sillä jotkut näytelmän tapahtumista viittaavat *Raamattuun* koomisella tavalla. Seuraavassa tekstiesimerkissä Pozzo on juuri saapunut paikalle ensimmäisessä näytöksessä ja Vladimir ja Estragon luulevat häntä ensin Godot'ksi. Edellä mainittu Nykrogin tulkinta Pozzosta eräänlaisena vääränä profeettana tai antikristuksena toimii hyvin, mutta mielestäni seuraavaa dialogia voi verrata myös erääseen toiseen *Raamatun* kohtaan.

POZZO: (*peremptory*). Who is Godot?

ESTRAGON: Godot?

POZZO: You took me for Godot.

ESTRAGON: Oh no, sir, not for an instant, sir.

POZZO: Who is he?

VLADIMIR: Oh, he's a... he's a kind of acquaintance.

ESTRAGON: Nothing of the kind, we hardly know him.

VLADIMIR: True...we don't know him very well...but all the same...

ESTRAGON: Personally I wouldn't even know him if I saw him.

POZZO: You took me for him.

ESTRAGON: (*recoiling before Pozzo*) That's to say...you understand...the dusk...the strain...waiting...I confess...I imagined...for a second...

(*WG*, 23).

Selvimmin tästä sananvaihdosta nousevat esiin Estragonin toistuvat kiellot, että hän ei äskettäin pitänyt Pozzoa Godot'na. Estragon kieltää itsepintaisesti, että hän ei luullut Pozzoa Godot'ksi ja

---

<sup>290</sup> Nykrog, 1984, 293

väittää lisäksi tuskin tuntevansa tätä. Vladimir pysyy kannassaan, että hän tuntee Godot'n jotenkuten, mutta Estragon sanoo, että hän tuskin tuntisi Godot'a, jos näkisi tämän. Estragon kieltää yhteensä kolme kertaa, että hän ei tunne Godot'a, mitä voi verrata *Raamatun* kohtaan<sup>291</sup>, jossa Pietari kieltää Jeesuksen kolmasti.

Näytelmätekstin henkilöhahmot keskustelevat *Raamatun* tapahtumista useasti: Vladimir muun muassa pohtii perusteellisesti, miksi vain yksi neljästä *Raamatun* evankeliumista mainitsee, että toinen Jeesuksen kanssa ristillä olleista varkaista pelastui. Henkilöhahmot suhtautuvat ironisesti näytelmätekstin toistuviin *Raamattu* -viittauksiin. Kun Estragon kutsuu sokeaa Pozzoa käyttäen Abel -nimeä, johon Pozzo vastaa, Vladimir toteaa: "I begin to weary of this motif." (WG, 83) Estragon kuitenkin jatkaa *Raamattu* -teemaa ja kutsuu Pozzoa seuraavaksi Kainiksi ja Pozzo vastaa tähänkin nimeen. Vladimir on kyllästynyt näytelmätekstissä toistuvaan *Raamattuun* liittyvän sanaston käyttöön ja keskusteluun *Raamatun* tapahtumista, vaikka hän itse näytelmätekstin alkupuolella puhuu innokkaasti tästä aiheesta. Estragon suhtautuu *Raamattuun* realistisemmin ja vähemmän kunnioittavasti kuin Vladimir:

VLADIMIR: But you can't go barefoot!

ESTRAGON: Christ did.

VLADIMIR: Christ! What's Christ got to do with it?

You're not going to compare yourself to Christ!

ESTRAGON: All my life I've compared myself to him.

VLADIMIR: But where he lived it was warm, it was dry!

ESTRAGON: Yes. And they crucified quick.

(WG, 52).

---

<sup>291</sup> *Raamattu*, 1997, Matteuksen evankeliumin 26.luku, jakeet 69–75.

## 6. Lopuksi

CLOV: - - Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.  
(E, 6)

Samuel Beckett korostaa, että hänen vastuunsa teksteistään rajoittuu teksteihin itseensä, ei ihmisten niistä tekemiin tulkintoihin. Myöskään tässä työssä muodostettu tapa lähestyä Beckettin tekstejä, eli huumorin analysointi ja merkitystä etsivän luennan karttaminen, ei välttämättä ole sen oikeampi kuin mikään muu luenta. Johdanto-luvussa mainitsin, että tutkielman tavoitteena on selvittää, miten Beckettin huumori toimii tutkimalla huumorin keinoja näytelmäteksteissä *Waiting for Godot* ja *Endgame*. Toisto ja inkongruenssi ovat useimmin käytettyjä mikrotason huumorin keinoja näytelmäteksteissä. Myös ironiaa, joka jakautuu vakaaseen, epävakaiseen ja draamalliseen ironiaan, käytetään teksteissä useasti. Useimmiten huumorin keinot eivät toimi yksinään, vaan esimerkiksi toisto ja inkongruenssi tai toisto ja ironia rakentavat huumoria yhdessä. Lisäksi on tärkeää havaita, että huumorin keinot eivät aina luo huumoria teksteissä: esimerkiksi ironian ja toiston avulla korostetaan myös henkilöhahmojen epätoivoisuutta ja katkeruutta.

Luvussa 4 käsitellyistä makrotason huumorin keinoista parodia ja metateatterillisuus toimivat usein yhdessä. Metateatterillisuus ilmenee *Endgame*-näytelmässä siten, että henkilöhahmot viittaavat toistuvasti teatterin konventioihin ja tiedostavat olevansa henkilöhahmoja näytelmätekstissä. *Waiting for Godot* -näytelmässä puolestaan metateatterillisuus ilmenee parodisina näytelmä näytelmässä -rakenteina, joissa henkilöhahmo parodioi esiintymistä ja itseään. Beckettin tekstiä tulkitaan tässä työssä kahdella tavalla, joista toinen on huumorin keinojen analysointi. Toinen tulkinnan tapa on tekstin merkitystä välttävän luonteen kartoittaminen. Tähän tulkintaan kuuluu tekstin ja lukijan suhteen ja tekstin sisällön välillä vallitsevan analogian tarkastelu. Molemmille on tyypillistä epävarmuus ja epämääräisyys, jotka ovat myös Beckettin teksteille tyypillisen heikon

kertovuuden piirteitä. Beckettin sisäislukijalta vaadittava kompetenssi koostuu, kuten luvussa 4 todettiin, ensinnäkin huumorin keinojen havaitsemisesta ja niiden toiminnan analyysistä. Sisäislukijan on myös tunnistettava sisäistekijän erityinen merkitystä karttava luonne ja tämän luonteen ilmenemistavat.

Luvussa 5 analysoidaan Beckettin näytelmätekstien ja Shakespearen näytelmien välistä suhdetta. Eniten yhtäläisyyksiä löytyy henkilöhahmojen väliltä: etenkin Hamm viittaa useisiin Shakespearen henkilöhahmoihin. *Waiting for Godot* -näytelmän henkilöhahmojen suhtautuminen *Raamattuun* vaihtelee pohdiskelevasta ironiseen ja jopa kyllästyneeseen. Vladimirin ja Estragonin väliset erot tulevat näkyviin heidän tavassaan puhua *Raamatusta*: Vladimir syventyy filosofisiin pohdiskeluihin, kun taas Estragonin suhtautuminen *Raamattuun* on ironisempaa. Intertekstuaalisuuden analysointi tuntuu jäävän työssä puolitiehen: näytelmätekstien intertekstuaalisuutta olisi voinut käsitellä laajemminkin.

Kaiken kaikkiaan tutkielma vastaa mielestäni onnistuneesti tutkimuskysymyksiin eli miten Beckettin huumori toimii, minkälaisen huumorin keinojen avulla huumori rakentuu ja minkälaista kompetenssia Beckettin lukijalta vaaditaan. Jaottelu mikro- ja makrotason huumorin keinoihin selkeyttää tutkielman rakennetta. Huumorin teorioista erityisesti Bergsonin komiikan mekaanisuutta koskevat havainnot, Critchleyn inkongruenssiteoria ja Boothin vakaan ja epävakaan ironian käsitteet toimivat työssä hyvin. Myös Beckettin metateatterillisuutta koskevasta tutkimuksesta esimerkiksi Andrew K. Kennedyn näkemykset ovat käyttökelpoisia.

Ongelmana tutkielmassa on, että huumorin keinojen tarkastelu tuntuu kasvavan melkoisiin mittasuhteisiin, mikä näkyy työn laajuudessa. Lisäksi mielestäni jokaista huumorin keinoa olisi voinut analysoida vielä laajemmin, mikä ei kuitenkaan pro gradu -tutkielman puitteissa ole



mahdollista. Esimerkiksi inkongruenssista, parodiasta ja intertekstuaalisuudesta olisi ollut vielä paljon kirjoitettavaa. Syynä tälle ongelmalle on tutkielman rajaus: työssä olisi voinut keskittyä esimerkiksi pelkästään mikrotason huumorin keinojen analyysiin tai vaikkapa parodian, metateatterillisuuden ja intertekstuaalisuuden tutkimiseen. Myös tekstin ja lukijan välisen suhteen käsittely tuntuu jäävän niukaksi. Hyvä puoli tässä ongelmassa on, että tutkielma tarjoaa paljon lähtökohtia jatkotutkimukselle. Minua kiinnostavat yleisen kirjallisuustieteen jatko-opinnot ja huumorin tutkimus tuntuu alalta, johon haluaisin perehtyä tulevaisuudessa.

## Lähteet

### Tutkimuskohteet:

*E* = Beckett, Samuel 1958. *Endgame*. Lontoo: Faber and Faber Limited.

*WG*= Beckett, Samuel 1956. *Waiting for Godot*. Lontoo: Faber and Faber Limited.

### Tutkimuskirjallisuus ja muut lähteet:

Abbott, Porter H. 1973. *The Fiction of Samuel Beckett*. Berkeley: University of California Press.

Abel, Lionel 1963. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill&Wang.

Allen, Graham 2000. *Intertextuality*. Lontoo: Routledge.

Bair, Deidre 1978. *Samuel Beckett : A Biography*. Lontoo: Cape.

Beale, Paul (Toim.) 2002. *A Dictionary of Slang and Unconventional English*. Lontoo: Routledge. (Alkuteos ilm. 1984.)

Beckett, Samuel 1952. *En Attendant Godot*. Pariisi: Les Éditions de Minuit.

Beckett, Samuel 1957. *Fin de Partie*. Pariisi: Les Éditions de Minuit.

Ben-Zvi, Linda (Toim.) 1990. *Women in Beckett: Performance and Critical Perspectives*. Chicago:University of Illinois Press.

Bergson, Henri 1994. *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä*. Suom. Sanna Isto ja Marko Pasanen. Helsinki: Loki-kirjat. (Alkuteos ilm. 1913.)

Bloom, Harold 1998. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.

Booth, Wayne C. 1974. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

Brater, Enoch 1987. *Beyond Minimalism: Beckett's Late Style in the Theatre*. New York: Oxford University Press.

Brater, Enoch 2004. ”Intertextuality.”Teoksessa *Beckett Studies*. Toim. Lois Oppenheim. New York: Palgrave Macmillan. 30–44.

Bryden, Mary 1996. ”Pozzo in Samuel Beckett's 'Waiting for Godot' ” *Notes and Queries* 43:1, 60.

- Chambers English Dictionary* 1988. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chiaro, Delia 1992. *The Language of Jokes. Analysing Verbal Play*. Lontoo: Routledge.
- Cohn, Ruby 1961. "Samuel Beckett Self-Translator". *PMLA* 76:5, 611–621.
- Cohn, Ruby 1962. *Samuel Beckett: The Comic Gamut*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Critchley, Simon 2002. *On Humour*. Lontoo: Routledge.
- deGooyer, Stephanie 2009. *501 Great Writers*. Lontoo: Apple Press.
- Dentith, Simon 2000. *Parody*. Lontoo: Routledge.
- Esslin, Martin 1980. *The Theatre of the Absurd*. Lontoo: Pelican Books. (Alkuteos ilm. 1961.)
- Fletcher, John & Spurling, John 1978. *Beckett: A Study of His Plays*. Lontoo: Eyre Methuen.
- Fludernik, Monica 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. Lontoo: Routledge.
- Herman, Vimala 1995. *Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays*. Lontoo: Routledge.
- Hutcheon, Linda 1985. *A Theory of Parody*. Lontoo: Methuen.
- Kennedy, Andrew K. 1989. *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kinnunen, Aarne 1972. "Huumori." Teoksessa *Estetiikan kenttä*. Toim. Markku Envall et al. Helsinki: WSOY. 195–216.
- Kinnunen, Aarne 1994. *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Helsinki: WSOY.
- Kittredge, George Lyman (Toim.) 1936. *The Complete Works of William Shakespeare*. New York: Grolier.
- Kott, Jan 1964. *Shakespeare Our Contemporary*. Lontoo: Methuen.
- Lecerle Jean- Jacques 1994. *Philosophy of Nonsense. The Intuitions of Victorian Nonsense Literature*. Lontoo: Routledge.
- McHale, Brian 2001. "Weak Narrativity: The Case of Avant-Garde Narrative Poetry" *Narrative* 9:2, 161–167.
- McMullan, Anna 2004. "Irish/postcolonial Beckett." Teoksessa *Beckett Studies*. Toim. Lois Oppenheim. New York: Palgrave Macmillan. 89–109.
- Nykrog, Per 1984. "In the Ruins of the Past. Reading Beckett Intertextually." *Comparative Literature* 36:4, 289–311.
- Oppenheim, Lois 2004. "Introduction". Teoksessa *Beckett Studies*. Toim. Lois Oppenheim. New York: Palgrave Macmillan. 1–6.

- Pattie, David 2000. *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*. Lontoo: Routledge.
- Pattie, David 2004. "Beckett and Bibliography". Teoksessa *Beckett Studies*. Toim. Lois Oppenheim. New York: Palgrave Macmillan. 226–246.
- Phelan, James 2005. *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. New York: Cornell University Press.
- Plett, Heinrich F. 1991. "Intertextualities." Teoksessa *Intertextuality*. Toim. Heinrich F. Plett. Berliini: Walter de Gruyter. 3–29.
- Raamattu* 1997. Pieksämäki: Sisälähetysseuran kirjapaino.
- Rabinowitz, Peter J. 1987. *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. New York: Cornell University Press.
- Shakespeare, William 1995. *The Tempest*. Lontoo: Penguin Books. (Alkuteos ilm. 1623.)
- Simon, Bennett 1987. "Tragic Drama and the Family: the Killing of Children and the Killing of Story-telling." Teoksessa *Discourse in Psychoanalysis and Literature*. Toim. Shlomith Rimmon-Kenan. Lontoo: Methuen. 152–175.
- Tammi, Pekka 2006. "Against Narrative ('A Boring Story')." *Partial Answers* 4:2, 19–40.
- Tassi, Marguerite 1997. "Shakespeare and Beckett Revisited: A Phenomenology of Theater". *Comparative Drama* 31:2, 248–276.
- Topsfield, Valerie 1988. *The Humour of Samuel Beckett*. Basingstoke: Macmillan.
- Waugh, Patricia 1988. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Lontoo: Routledge. (Alkuteos ilm. 1984.)

### **Painamattomat lähteet:**

Vartiainen, Sofia 2008. *Endgamen naurut. Tutkimus naurun merkityksestä Samuel Beckettin näytelmässä Endgame*. Teatterin ja draaman tutkimuksen pro gradu -tutkielma. Tampereen yliopisto, Taideaineiden laitos. (<http://tutkielmat.uta.fi/pdf/gradu02882.pdf>).