

705

Samuel Beckettin "Huomenna hän tulee"

Diskurssianalyttinen näkökulma absurdiin draamaan

Pro gradu -työ Jyväskylän
yliopiston Suomen kielen
laitoksessa syksyllä 1997

Mirka Seppänen

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Suomen kielen laitos
Tekijä Seppänen, Mirka Anniina	
Työn nimi Samuel Beckettin "Huomenna hän tulee": Diskurssianalyttinen näkökulma absurdiin draamaan	
Oppiaine Suomen kieli	Työn laji Pro gradu -työ
Aika joulukuu 1997	Sivumäärä 105
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tutkimuksen tarkoitus on selvittää, kuinka diskurssi-analyysi soveltuu metodina Samuel Beckettin näytelmän "Huomenna hän tulee" tulkintaan. Kyseinen näytelmä aloitti ilmestyessään ranskaksi 1952 ns. absurdin teatterin suuntauksen.</p> <p>Tutkimus on tehty ohjaajan näkökulmasta - pääosassa on itse näytelmä, ja diskurssianalyysin ohella käsitellään teokseen liittyviä lukuisia kirjallisuus-analyysejä. Diskurssianalyysillä kuvataan lähinnä teatteriesityksen olennaisinta lähtökohtaa, eli rooli-henkilöiden tyypittelyä ja keskinäisiä suhteita. Suhteiden tarkastelussa työ keskittyy Keith Johnstonen statusteoriaan.</p> <p>Suhteiden lisäksi diskurssianalyysin keinoin tutkitaan näytelmän absurdeja ominaispiirteitä, sekä ajan käyttöä ja tilan ja toiminnan hahmottumista keskustelun näkökulmasta. Lopuksi pohditaan näytelmän rakenteen vaikutusta dialogiin; "Huomenna hän tulee" on rytmityksen ja hiljaisuuden taidetta, jossa olennaisimman osan keskustelua muodostavat tauot.</p>	
Asiasanat absurdi draama, diskurssianalyysi, Samuel Beckett	
Säilytyspaikka	
Muuta tietoa	

SISÄLLYS

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Tutkimusongelma.....	1
1.1.1. Aikaisempia tutkimuksia Suomessa.....	1
1.1.2. Tämän tutkimuksen päämääristä.....	3
1.2. Diskurssianalyysistä metodina.....	5
1.2.1. Pragmatiikasta diskurssianalyysiin.....	5
1.2.2. Keskustelun rakentumisesta.....	6
1.3. Absurdista draamasta.....	8
1.3.1. Absurdi draama historiallisena tyylinä....	8
1.3.2. Samuel Beckett draamatikkona.....	12
1.3.3. Huomenna hän tulee.....	15
1.3.3.1. "Juoni".....	15
1.3.3.2. Tulkintoja.....	16
1.4. Draaman kielestä.....	19
2. ROOLIT JA SUHTEET.....	22
2.1. Tyypittely.....	22
2.1.1. Roolihahmot kirjallisuusanalyyseissä....	22
2.1.2. Nimien symboliikka.....	26
2.2. Suhteiden tarkastelua.....	28
2.2.1. Statusteoria ja diskurssianalyysi.....	28
2.2.1.1. Vladimir ja Estragon.....	29
2.2.1.2. Pozzo.....	37
2.2.1.3. Lucky ja poika.....	43

2.2.2. Kohteliaisuusmuodot ja puhuttelut.....	47
2.2.2.1. Keskustelun periaatteista ja kohteliaisuudesta.....	47
2.2.2.2. Esimerkkejä kohteliaisuusmuodoista ja puhuttelusta <i>Huomenna hän tulee</i> -näytelmässä....	50
2.3. Dialogi henkilökuvien luojana.....	57
3. ABSURDEISTA OMINAISPIIRTEISTÄ.....	59
3.1. Esiteoreettisena lähtökohtana epävarmuus.....	59
3.2. Koomis-konkreettisesta abstraktis-metafyysiseen.....	61
3.3. Roolinvaihdot.....	69
4. AJAN KÄYTTÖ KESKUSTELUN NÄKÖKULMASTA.....	73
4.1. Eksistentiaalista kielipeliä.....	73
4.2. Hiljaisuuden taidetta.....	76
4.3. Lineaarinen aikakäsitys ja sen absurdus.....	78
5. TILAN JA TOIMINNAN HAHOITTAMINEN KESKUSTELUN NÄKÖKULMASTA.....	83
5.1. Parenteesit suhteessa tilaan ja toimintaan.....	83
5.2. Tilaan ja toimintaan viittaavat määreet ja niiden absurdus.....	87

6. NÄYTELMÄN RAKENTEESTA JA SEN VAIKUTUKSESTA	
DIALOGIIN.....	90
6.1. Tyyllilaji keskustelua muokkaavana tekijänä.....	90
6.2. Symmetria ja toisto runollisen rakenteen luojina.....	93
6.3. Teatterin olemuksen parodiointi.....	96
7. PÄÄTÄNTÖ.....	98
LÄHTEET.....	102

1. JOHDANTO

1.1. Tutkimusongelma

1.1.1. Aikaisempia tutkimuksia Suomessa

Suomessa näytelmäkirjallisuutta ei ole juurikaan tutkittu kielitieteellisesti. Yhtenä syynä on se, että tehtävää on pidetty mahdottomana. Diskurssianalyysin tutkimuksen kehittyessä on kuitenkin alettu uskoa, että myös draaman dynaamista, puhutulle dialogille rakentuvaa maailmaa voidaan sen avulla tutkia. Näin pohtii väitöskirjansa tiivistelmässä Liisa Korpimies, joka yhtenä suomalaisista tutkijoista on pyrkinyt kehittämään kielitieteellistä metodologiaa draamatekstin lähestymiseen. (Korpimies 1983.)

Korpimiehen väitöskirjan tavoitteena on luoda yksi mahdollinen analyysimalli. Hän luokittelee tutkimuksessaan Sinclairin ja Coulthardin mallin mukaan Pinterin näytelmästä *Birthday Party* jokaisen repliikin yksiselitteisesti ja tekee päätelmiä näin syntyvistä tilastoista. Metodi on kuitenkin arvelluttava siinä mielessä, että draaman tutkimuksessa olisi aina pidettävä mielessä monitulkintaisuus. Nonverbaalisen viestinnän tullessa mukaan esitystilanteeseen repliikit voivat saada lukuisia eri sävyjä ja tarkoituksia. Hyvä draamateksti nimenomaan mahdollistaa monitulkintaisuuden.

Timo Joenpellon tutkimus puheakteista Aleksis Kiven *Nummi-suutareissa* (Joenpelto 1984) ei ole yhtä pikkutarkkaa analyysiä kuin Korpimiehellä, mutta tuntuu silti saavan irti itse näytelmän kannalta olennaisempia asioita. Joenpelto kokoa esim. näytelmässä esiintyviä lupauksia ja määrittelee näin koko teoksen "lupauksen näytelmäksi". Joenpellon lähtökohdat ovatkin enemmän kirjallisuustieteessä kuin Korpimiehen puhdas kielitieteellinen analyysi.

Näytelmäteksti voidaan toki käsittää joko pelkästään kielien tai kirjallisuuden näkökulmasta, mutta ennen kaikkea se on - ainakin kun kyseessä ei ole ns. lukudraama - teatteria, näyttämöllä esitettäväksi tarkoitettua puhetta ja toimintaa. Niinpä analyysissä olisi lähdettävä liikkeelle kokonaisuuksista, ei yksittäisistä replikeistä. Se mitä jätetään sanomatta, voi olla tärkeämpää kuin se, mitä sanotaan. Olennaisia ovat tekstin lisäksi rivien välit, tauot ja kirjailijan asettamat toimintaohjeet, parenteesit.

Teatterin näkökulmasta kielellistä tutkimusta on tehnyt esim. pro gradu -työssään Terhi Huovari, joka on tutkinut dialogisuutta Jouko Turkan ohjaamassa *Viisas neitsyt* -näytelmässä (Huovari 1996). Tämä tutkimus keskittyy lähinnä siihen, miten teksti muuntuu näyttämöllä toimivammaksi, ja sen perustana on käytetty Mihail Bahtinin teorioita dialogisuudesta. Tutkimus sisältää mielenkiintoisia pohdintoja teatterikielen olemuksesta, mutta jättää toisaalta itse

käsiteltävän näytelmän analyysin melko vähälle.

1.1.2. Tämän tutkimuksen päämääristä

Tarkoitukseni on tutkia, miten diskurssianalyysi soveltuu Samuel Beckettin näytelmän *Huomenna hän tulee* tulkintaan. Lähtökohtani tutkimuksessa on enemmän itse näytelmä kuin metodi, eli pyrin soveltamaan diskurssianalyysiä metodina juuri kyseisen näytelmän analyysin tarpeita palvelevaksi. Diskurssianalyysin käsite on hyvin väljä (käsittelen sitä seuraavassa luvussa) ja tarvittaessa voin hyödyntää muitakin kielitieteen, kirjallisuuden tai teatteritieteen metodeita.

Huomenna hän tulee on näytelmä, joka ilmestyessään ranskaksi (*En attendant Godot* 1952) ja myöhemmin englanniksi (*Waiting for Godot* 1954) herätti valtavaa kohua ja itse asiassa tuli aloittaneeksi ns. absurdin teatterin suuntauksen. Näytelmää on pidetty "anti-näytelmänä", sillä siitä puuttuu kokonaan onnistuneen draaman perustana pidetty juoni, eikä siinä oikeastaan tapahdu mitään.

Huomenna hän tulee -näytelmää pidetään yhtenä maailmankirjallisuuden parhaimmista ja merkittävimmistä, ja niinpä se on kirjallisuustieteen puolella jo jokseenkin puhki analysoitu, kielitieteen puolella ei. Usein analyyyseissä on

pyritytty vain mitä monimutkaisimpiin tulkintoihin näytelmän symboliikasta samalla unohtaen, kuinka tärkeässä asemassa näytelmän suosionkin kannalta on yksinkertaisesti se mitä sanotaan suoraan: kieli.

Beckett on dialogin kirjoittamisen mestari omalaatuisella ohi- eli ristiinpuhumisen tyyllillään, joka rikkoo kaikki ideaalin keskustelun säännöt. On erittäin mielenkiintoinen haaste lähteä soveltamaan keskusteluanalyysiä keskusteluun, joka ei millään tavalla vaikuta järjelliseltä keskustelulta.

Tutkimukseni keskittyy selvittämään, mikä Beckettin kirjoittamassa dialogissa tekee teoksesta absurdia draamaa, mikä teki siitä mestariteoksen? Näytelmäkirjailijan näkökulmasta haluan tutkia mm. kuinka dialogin avulla luodaan henkilökuvia ja tuodaan esille henkilöitten väliset suhteet, tai kuinka keskustelusta ilmenevät suoraan sanomatta sellaiset asiat kuin ajan kuluminen tai ajan ja tilan absurdus. Kiinnitän huomiota myös ohjaajan työhön, eli siihen kuinka suuri vastuu ohjaajalle jää teoksen tulkitsijana.

Dialogin tutkimuksen lisäksi käsittelen näytelmän rakennetta sikäli kuin se vaikuttaa kieleen. Eli kuinka pitkälti kyseessä on puhdas arkikeskustelu, kuinka paljon vaikuttavat kaunokirjallisuuden lait, kauniin symmetrisen

muodon ja runollisuuden tavoittelu, rytmitys jne. Pidän lähtökohtanani kirjallisuudentutkijoiden analyysistä ja selvitän, kuinka niitä voi tarkentaa tai täydentää kielellisillä metodeilla.

1.2. Diskurssianalyysistä metodina

1.2.1. Pragmatiikasta diskurssianalyysiin

Diskurssianalyysiksi kutsuttuja tutkimuksia on tehty jo pitkään hyvinkin erilaisilla tieteenaloilla, esimerkiksi antropologiassa, semiotiikassa, kirjallisuudentutkimuksessa, tiedotustutkimuksessa, sosiologiassa ja psykologiassa. Yhdistävänä tekijänä on ollut kielen käytön tutkiminen konstruktionistisesta näkökulmasta, eli ei todellisuuden kuvaajana vaan sen rakentajana. (Jokinen - Juhila - Suonen 1993: 9 - 10.)

Lingvistiikassa merkittävää kehitystä tapahtui 1960-luvulla, kun kielen rakenteen sijasta keskityttiin tarkastelemaan sen funktioita. Siinä missä antiikkiin nojautuva traditionaalinen kielioppi määritteli sanaluokkia, taivutusmuotoja ja lauseenjäseniä tai 1900-luvun strukturalismi kuvasi lauseiden merkityksiä ja muotoja sekä niiden välisiä yhteyksiä, pragmatiikka alkoikin nyt tutkia kielen käyttöä suhteessa kontekstiin. Painopiste siirtyi lauseista kirjoitettuun tai puhuttuun tekstiin, ja lähtökohdaksi

tuli vuorovaikutus. Mielenkiinto suunnattiin puhujan tavoitteisiin ja sanoman vaikutukseen. Pragmatiikka kehittyi näin kielenkäytön kuvauksen alueena yhdessä diskurssianalyysin, keskusteluanalyysin ja tekstilingvistiikan kanssa. (Leiwo - Luukka - Nikula 1992: 16 - 17.)

Diskurssianalyysin teoriasta ja metodologiasta on olemassa melko runsaasti kirjallisuutta, mutta eri teoksissa käytetään erilaisia käsitejärjestelmiä. Koska näkökulmat ja menetelmät poikkeavat toisistaan hyvinkin paljon, on kyseessä oikeastaan ennemminkin vain teoreettinen viitekehys kuin analyysi. Yleisestä diskurssiteoriasta ollaankin parhaillaan suuntautumassa aineiston analyysivälineiden kehittelyyn. (Jokinen - Juhila - Suoninen 1993: 10 - 17.)

Tähän mennessä diskurssintutkimuksen suuntauksista pragmatiikka on se, josta löytyvät loogisimmat ja kattavimmat teoriat. Toisaalta niiden ongelma on usein juuri liiallinen teoreettisuus: pyritään ryhmittelemään maailman kaikki mahdolliset keskustelut, se mitä kielellä ylipäätään voidaan tehdä, jolloin tavanomainen arkikeskustelu jää näille luokitteluille vieraaksi.

1.2.2. Keskustelun rakentumisesta

Pragmatiikka suppeimmillaan määriteltynä merkitsee siis

kieliopin osa-alueita, jossa tutkitaan kieliopillisten muotojen käyttöä irrallisissa, keksityissä puheakteissa (ks. esim. Levinson 1983). Uudempi suuntaus käsittää kuitenkin pragmatiikan laajemmin: tutkimuskohteena on kielen käyttö sosiaalisessa kontekstissa, kieltä tutkitaan vuorovaikutuksen välineenä, ja aineistona on todellisia tilanteita (ks. esim. Mey 1993). Pragmatiikan ongelma on kuitenkin edelleen siinä, että se näkee kielen selvärajaisena, keskustelut aukottomina systeemeinä.

Pragmatiikka kohtaa diskurssianalyysin, kun puheaktiteorioista (esim. Austin 1976) tuttuja luokituksia käytetään nimeämään keskustelun eri siirtoja. Diskurssianalyysissä keskustelun minimiyksikkönä voidaan pitää *vuoroparia*, esim. kysymys ja vastaus, joskin keskustelun yksikkö *sykli* koostuukin usein kolmesta siirrosta: avausiirrosta, vastausiirrosta ja seurusiirrosta. Joskus pelkkä äännähdys tai ele voi olla seurusiirron korvaava minimipalaute.

Ollakseen mahdollinen keskustelussa on oltava viestejä, ja viestijän on saatava välitöntä palautetta viesteistään. Keskustelussa on myös kontaktisignaaleja, jotka osoittavat, että viestintä on mahdollista, sekä vuoronvaihtosignaaleja ilmoittamassa puheenvuoron loppumisen tai siirtymisen. Analyysissä voidaan lisäksi ottaa huomioon mm. rooli- ja valtasuhteet ja keskusteluteema. (Leiwo - Luukka - Nikula 1992: 64 - 68.)

Avaussiirto on keskustelussa tärkein, sillä se määrää keskustelijoiden roolit. Ideaalinen keskustelu muodostuu avauksista ja niiden diskursiiviseen viitekehykseen sopivista siirtopareista, tukevista siirroista. Avausta voi myös seurata haastava siirto, joka ei pysy avaajan asettamassa viitekehyksessä, esim. kysymykseen esitetään vastakysymys. Haastava siirto voi olla tahallinen, jolloin puhutaan kiistosta, tai tahaton, jolloin se voidaan nimetä poikkeavaksi siirroksi. Siirtojen tulkinta riippuu tilanteesta, joten ehtojen formaali kattava määrittely on ongelmallista. (Leiwo - Luukka - Nikula 1992: 69 -72.)

1.3. Absurdista draamasta

1.3.1. Absurdi draama historiallisena tyylinä

Sanalla absurdi on tarkoitettu alunperin epäharmonista, yhteensovittamatonta (joissakin yhteyksissä myös järjetöntä, mahdotonta). Absurdissa draamassa kuvataankin ihmisen "mieletöntä" elämäkokemusta. Mielettömyys tulee ilmi sekä näytelmän rakenteessa että kielessä. Myös henkilökuvat rakentuvat muun kuin inhimillisen psykologian varaan, ja näyttämökuvat ovat fantasianomaisia. Historiallisena tyylinä absurdi draama löi itsensä läpi 1950-luvulla jatkaen näin 1910- ja 20-luvun modernismin näyttämöllisiä kokeiluja. Elämäkatsomuksellisesti suuntaus liittyy eksistentiaalismin, ja nimen sille antoi Albert Camus. (Heiskanen-

Mäkelä 1980.)

Absurdiin draamaan on erityisesti perehtynyt tutkija Martin Esslin teoksessaan *The Theatre of the Absurd* (1968). Esslinin pohdinta alkaa siitä, millaisen vastaanoton *Huomenna hän tulee* -näytelmä sai ensimmäisillä esityksillään, ja mikä siitä itse asiassa teki niin erikoisen. Kaikki perustuu hänen mukaansa katsojien ennakkoluuloihin ja oletuksiin siitä, millainen näytelmän yleensä tulee olla. Käytännössä siis teatterin konventioita tuntemattomat katsojat ymmärsivät tätä tyyllilajia hyvinkin, eli ei voida puhua "järjettömyydestä". Absurdilla draamalla vain on omat standardinsa, joiden mukaan sitä voi analysoida ja löytää järkeä, sanoman.

Absurdisteista puhuttaessa mainitaan yleensä Beckettin lisäksi ainakin Ionesco ja Pinter, usein myös Adamov ja Genet. Mistään koulukunnasta ei kuitenkaan ole kyse, eikä absurdismin voida sanoa heijastavan ajan yleistä ajattelutapaa, vaikka teosten kautta eräänlainen sodanjälkeinen ajankuva välittyikin. Absurdistit pitivät kukin itseään yksinäisinä ajattelijoina, eristettynä muusta maailmasta, ja sekä heidän taustansa että asioiden käsittelytapansa poikkeavatkin selvästi toisistaan.

Teoksessaan Esslin kuvaa muutamia absurdin ja perinteisen draaman välisiä eroja seuraavasti: Siinä missä perinteinen

draama rakentuu selkeäksi tarinaksi, absurdissa draamassa ei ole juonta eikä tarinaa. Perinteisesti hyvässä näytelmässä on panostettu myös mielenkiintoisten tyyppien luomiseen, johon liittyvät toimintaan johtavat motiivit, kun taas absurdissa draamassa tyyppejä tuskin tunnistaa, ja ne esitetään ikään kuin mekaanisina nukkeina. Perinteinen draama pitää sisällään selkeän teeman, ongelman, joka saa ratkaisunsa näytelmän lopussa - absurdissa draamassa ei välttämättä edes ole alkua tai loppua. Edelleen on totuttu siihen, että näytelmät heijastavat todellisuutta naturalistisesti ja kuvaavat aikakauden tapoja ja elinolosuhteita siinä missä absurdi näytelmä on ennemminkin kuva unelmista tai painajaisista. Harkitun dialogin sijasta absurdin draaman kieli koostuu enimmäkseen inkoherentilta vaikuttavasta lörpöttelystä. (Esslin 1968: 21 -22.)

Esslinin mukaan absurdistien töille on ominaista tietty teema, joka liittyy metafyyssiseen ahdistukseen ihmisen olotilan epävarmuudesta. Kuitenkaan tämän teeman käsittely ei vielä tee näytelmästä välttämättä absurdia, sillä samoja teemoja ovat aikaisemmin käyttäneet perinteisenoloisissa draamoissaan mm. Camus ja Sartre. Olennaista onkin esitystavan absurdius - filosofioita ei siis pohdiskella ja sanota näyttämöllä suoraan, vaan näytetään tilanne, joka saa filosofian rakentumaan katsojan päässä. Tämä on edelleenkin se seikka, joka erottaa näytelmäkirjailijan lähestymistavan filosofin vastaavasta. (Esslin 1968: 23 - 25.)

Kielitieteelliseen näkökulmaan liittyen Esslinin huomiot absurdin draaman kielestä ovat erityisen mielenkiintoisia. Ranskalaisessa teatterissa on havaittavissa absurdia draamaa melko lailla vastaava suuntaus, "poetic avantgarde", joka käsittelee samoja teemoja, ja jossa myöskään ei piitata perinteisistä rakenteista juonineen tai henkilökuvi- ta. Tämä suuntaus kuitenkin nojautuu paljon kirjalliseen kieleen, vaikuttaviin runoihin ja verbaalisiin as- sosiaatioihin. Sen sijaan absurdissa draamassa on taipumus radikaaliin kielen uudelleenarviointiin, runouteen joka käy ilmi näyttämöltä, toiminnasta. Kielen osuus on edel- leen yhtä tärkeä, mutta se mitä näyttämöllä tapahtuu voit- taa tai usein kieltää sen, mitä roolihenkilö sanoo. (Ess- lin 1968: 25 - 26.) Palaan kysymykseen Beckettin kielen runollisuudesta tuonnempana.

Absurdi teatteri kuuluu osana ns. antikirjalliseen liik- keeseen, ja sen periaatteet toimivat samaan tapaan myös esim. maalaustaiteessa. Absurdismin keskuksena on pidetty Pariisia, joskin sen edustajat tulivat Ranskaan laajalti ympäri Eurooppaa. Ronald Hayman toteaa teoksensa *Theatre and Anti-theatre: New Movements since Beckett* johdannossa, että teatterin kehitys Beckettistä lähtien on ollut erit- täin antikirjallista ja antitaiteellisten asenteiden vai- kuttamaa - vanhat tyyllisuunnat ja tottumukset pyrittiin kumoamaan ehkä vahvemmin kuin koskaan aikaisemmin. Tosin Hayman muistuttaa, että eilisen antitaidehan jossain vai-

heessa muuttuu tämän päivän taiteeksi. Haymanin määritelmät antinäytelmälle käsittävät mm. sen, että antinäytelmä on vähemmän mimeettinen kuin satiirinen. Antinäytelmä ei hänen mukaansa ole kertomus elämästä tietyssä paikassa tiettyyn aikaan, vaan omalakinen objekti. (Hayman 1979.)

1.3.2. Samuel Beckett draamatikkona

Samuel Beckett (1906 - 1989) oli lähtöisin Irlannista, mutta muutti 1937 Pariisiin alkaen samalla kirjoittaa ranskaksi - monet teoksensa hän kuitenkin käänsi itse myös englanniksi. Beckettin ensimmäinen teos oli runoutta, vuonna 1930 julkaistu *Whoroscope*. Näytelmien lisäksi hän on kirjoittanut myös mm. romaaneja (esim. *Murphy* 1938, *Molloy* 1951, *Watt* 1953), kertomuksia (esim. *More Pricks Than Kicks* 1934), sekä kuunnelmia (esim. *All That Fall* 1957).

Huomenna hän tulee (*En attendant Godot* 1952) oli Beckettin varsinainen läpimurto, draamatikkona ja muutoinkin. Sitä ennen hän oli kirjoittanut yhden julkaisemattomaksi jääneen näytelmän *Eleutheria* (1947), joka sittemmin julkaisiin vasta Beckettin kuoleman jälkeen, vuonna 1995. Beckettin muita suomennoksinakin tunnettuja näytelmiä ovat mm. *Fin de partie* (1956, engl. *Endgame* 1958, suom. *Leikin loppu*) ja *Happy Days* (1961, suom. *Voi miten ihana päivä*).

Televisiolle tehdyistä näytelmistä kuuluisimpia ovat *Krapp's Last Tape* (1958, suom. *Viimeinen ääninauha*) ja *Eh Joe* (1966). (Teosluettelo ks. esim. Kenner 1973: 19 - 22.) Vuonna 1969 Beckettille myönnettiin Nobelin palkinto.

Beckettin teokset käsittelevät pääasiassa ihmisen olemassaolon kokemusta, elämän tarkoitusta ja tarkoituksettomuutta ja sitä kautta niiden mielettömyyttä sekä ihmisten turhautumista. Teosten tyylistä heijastuu kirjailijan lukeneisuus ja älyllinen asenne käsiteltäviin asioihin, sekä yhteydet mm. sellaisiin filosofeihin kuin Heidegger, Sartre ja Wittgenstein.

Andrew K. Kennedy määrittelee Beckettin teosten sisäiseksi laiksi "less is more", josta valitettavasti on seurannut ylettömien tulkintojen "more is less" -ilmiö. Lähtökohtana teoksissa on tyhjä tila, jossa maailman kaaos esitetään päinvastaisesti muodon ekonomiana. Näytelmien henkilöt tietävät, ettei heillä ole tulevaisuutta, mutta silti sitä odotetaan. Jännite syntyy ajan kulumisesta, jolloin sekä puheella että hiljaisuudella on tärkeä merkitys. (Kennedy 1989: 19 - 23.)

Martin Esslin on pohtinut juonen ja luonnekuvauksien puuttumisen merkitystä ja todennut, että juoni voi olla olemassa vain jos tapahtumilla ajassa on jotain merkitystä. Beckettin näytelmät ovat kuitenkin enemmän "draamallisia

oletuksia ihmisen tilasta" (dramatic statements of the human situation itself). (Esslin 1968: 74 - 75.) Hugh Kennerin mukaan Beckettin teoksista on aina löydettävissä tarina, joskin se on usein epätäydellinen, eikä tulkinnan kannalta keskeisessä asemassa. Olennaisempaa on hänenkin mukaansa tunnelma johon teos jättää, kokemus ihmisyydestä. (Kenner 1973: 9.)

Hélène L. Baldwin on koonnut Beckettin roolihenkilöitä yhdistäviä ongelmia (jotka mahdollisesti ovat yhteneväisiä myös meidän aikamme lukijoiden kanssa) seuraavasti: erottautuminen seksuaalisuudesta ja muista ruumiin toiminnoista ja inho niitä kohtaan, moraalinen apatia, turtunut velttous ja ennen kaikkea yksinkertaisesti rakkauden puute. Huolimatta siitä, että teoksissa usein joku tuntee hieman sääliä toista kohtaan (kuten Vladimir Estragonia), teoksista yleisesti puuttuu rakkaus kokonaan. (Baldwin 1981: 159.)

Kielen kannalta on erityisen merkityksellistä se, että Beckett oli ensimmäinen sodanjälkeinen kirjailija Ranskassa, joka kirjoitti dialogin puhekielellä (esim. Bair 1978: 388). Tämä tuntuisi kannustavan tutkijaa käsittelemään dialogeja normaaleina arkikeskusteluina ennemmin kuin kaunokirjallisuutena.

1.3.3. Huomenna hän tulee

1.3.3.1. "Juoni"

Näytelmä alkaa kahden vanhahkon mieshenkilön, Estragonin ja Vladimirin vuoropuhelusta eräänä iltana tyhjällä maantiellä. Lavastuksena on ainoastaan yksi puu. Hahmot odottelevat Godot -nimisen henkilön saapumista, joskaan he eivät tunnu tietävän itsekään miksi. Aikaa yritetään kuluttaa keinolla millä hyvänsä, ja välillä pinnalle nousee epävarmuus siitä, ollaanko sittenkään oikeassa paikassa tai oikeaan aikaan.

Yllättäen miesten luokse saapuu paikallinen maanomistaja Pozzo orjansa Luckyn kanssa. Pozzo viihdyttää miehiä paneamalla Luckyn tanssimaan ja ajattelemaan ääneen, mistä koostuukin Luckyn ainoa repliikki näytelmässä. Tämä monologi on intellektuellia vuodatusta, joka kestää useita minuutteja, ja jonka muut lopulta keskeyttävät väkivaltaisesti. Ensimmäisen näytöksen lopussa Pozzon ja Luckyn lähdettyä paikalle saapuu vielä viestintuoja, nuori poika, joka kertoo ettei Godot tule tänään, mutta varmasti huomenna.

Toinen näytös alkaa samasta paikasta seuraavana päivänä. Mikään ei ole muuttunut lukuunottamatta puuta, johon on kasvanut pari lehteä. Ensimmäisen näytöksen tapahtumat toistuvat muutenkin suurinpiirtein samanlaisina. Pozzon ja

Luckyn tullessa tosin edellinen on muuttunut sokeaksi, jälkimmäinen tyhmäksi. Poika tuo edelleen viestiä siitä, että Godot tulee saapumaan huomenna. Molempien näytösten aikana Estragon ja Vladimir suunnittelevat itsemurhaa. Molemmat näytökset loppuvat siihen, että miehet päättävät lähteä, mutta jäävät silti paikoilleen.

1.3.3.2. Tulkintoja

Huomenna hän tulee on ennen kaikkea näytelmä odottamisesta. Se kuinka valtavasti on käytetty aikaa ja tehty tutkimuksia näytelmän symbolisemmista arvoista, oli Beckettin itsensä mukaan sekä kiusallista että turhaa. "I meant what I said" hän jatkuvasti vastaili tutkijoiden kysymyksiin siitä, mitä näytelmällä on tarkoitettu. Itse hän myös piti näytelmäänsä suorastaan huonona, olihan se syntynytkin vain sivutyönä muiden tärkeämpien teosten ohella. (Bair 1978: 383.)

Tutkimusta on kuitenkin tehty mitä erilaisimmista näkökulmista. Raymond Williamsin mukaan minkä tahansa tämän näytelmän adekvaatin kriittisen kuvauksen on lähdettävä nimenomaan puheen ja muodon (speech and design) epätavallisesta yhdistelmästä. Näytelmässä kohtaavat yksinkertainen arkipuhe elämän pienistä asioista ja tyypillinen koomikon tekniikka toistoinen yhdistettynä "hylätyn toivon puolik-

si muistamiseen". (Williams 1987: 299 - 300.)

Näytelmän kieltä ja rakennetta kuvaavat tutkimukset ottavat yleensä lähtökohdaksi music hall -perinteen ja vaudeville-tyyppisen komiikan, joita käsittelen vielä työssäni tuonnempana. Tyyllillisesti näytelmässä esiintyvät housujen pudottelut ja horjumiset viittaavat sirkuksen klovni-sketseihin, ja toisaalta runsas lierihattujen pyörittely Chaplin- ja Buster Keaton -elokuvaan. Keskustelua on puolestaan verrattu Stan Laureliin ja Oliver Hardyyn. (Ks. esim. Fletcher & Spurling 1972: 64; Kenner 1973: 24.)

Yleensä eri tulkinnat asettavat etusijalle itse odottamisen tapahtuman ja siihen liittyvän ajan kulumisen sekä kuluttamisen. Tähän liittyy metafyyminen epävarmuus ja idea epäonnistumisesta. Olennaista ei siis ole se mitä odotetaan, vaan loputon odottaminen sinänsä, sekä se, ettei mitään ole tehtävissä asian edistämiseksi. Mm. Haymanin (1979: 2) mukaan draamallinen toiminta syntyy yrityksestä olla tekemättä mitään, joka puolestaan synnyttää oman jännitteisen pelinsä.

Andrew K. Kennedy on tutkimuksessaan listannut odottamisen erilaisia tulkintamahdollisuuksia: Eksistentiaalismin nojautuvat tulkitsijat ovat sitä mieltä, että Godot osoittaa ihmisen eksymisen maailmassa Jumalan kuoleman jälkeen. Kristillisen näkemyksen mukaan näytelmä on paraabeli ihmi-

sen pelastumisen tarpeesta. Freudilaiset ovat keskittyneet roolihenkilöiden kaksijakoisuuteen ja siirtäneet käsityksensä idistä ja egosta heihin (Estragon = id, Vladimir = ego). Marxilaiset tutkijat taas näkevät näytelmässä lähinnä kapitalistisen yhteiskunnan kirot. (Kennedy 1989: 31.)

Monille tulkinnoille on yhteistä tarve jotenkin selittää se, mitä odotetaan. Mikäli ei suoraan sanota sitä, mitä Godotin uskotaan symbolisoivan, niin ainakin Williamsin tapaan (1987: 303) analysoidaan odotuksen kohteita roolihenkilöiden näkökulmasta - Williamsin mukaan Vladimir odottaa ensisijaisesti Godotia itseään henkilönä, kun taas Estragon odottaa kuolemaa.

Kristillisen näkemyksen mukaiset tulkinnat tuntuvat olevan tutkijoiden erityisessä suosiossa, ja monissa analyyyseissä pidetään kuin itsestään selvyytenä sitä, että teoksessa on kyse nimenomaan Jumalan odottamisesta. Esim. Baldwinin teoksessa *Samuel Beckett's Real Silence* verrataan Vladimirin ja Estragonin epätietoisuutta meneillään olevasta viikonpäivästä siihen epätietoisuuteen, joka koskee Jeesuksen ristiinnaulitsemisen päivää. Siihen liittyen lavasteisiin kuuluva puu tulkitaan ristin symboliksi. Henkilöiden kuvauksessakin Baldwin panee merkille, että Vladimir tuntee kristillisen tradition Estragonia paremmin. (Baldwin 1981: 110 - 111.)

On totta, että Beckett käyttää hyväkseen hänelle tuttua kristillistä mytologiaa, mutta liian pitkälle menevät kristilliset tulkinnat ärsyttivät häntä erityisen paljon. Esim. *Huomenna hän tulee* -näytelmässä esiintyvä Raamatun kertomus kahdesta ryöväristä miellytti Beckettia vain rakenteensa puolesta; joko/tai -tilanteet sekä ilmaisun symmetrisyys ovat kuuluneet Beckettin tyylipiirteisiin alusta pitäen. (Bair 1978: 386.)

1.4. Draaman kielestä

Ennen kuin lähdän analysoimaan *Huomenna hän tulee* -näytelmää kielitieteen keinoilla, on syytä mainita joistakin yleisistä draaman kielen ominaispiirteistä. Ensinnäkin on huomattavaa, että draamatekstissä kaikki olennainen on selvittävä yksinomaan dialogista, ihmisten välisistä puheista. Näytelmäkirjailija voi toki selventää pyrkimyksiään parenteesien ohjeilla - joita Beckett viljeleekin runsaasti - mutta nämä ohjeet ovat usein sivuseikka luotaessa toimintaa näyttämölle.

Draaman dialogin on oltava huomattavasti harkitumpaa kuin tavallinen arkipuhe, sillä sen on välitettävä lukijoille/ohjaajalle/yleisölle paljon erilaista informaatiota. Rolf Rohmer on luokitellut kolme eri tasoa, joiden on todeuduttava näytelmän kielellisessä hahmottamisessa. Ensimmä-

mäinen taso liittyy henkilöiden keskeiseen informaatioon ja vastaa siis arkisen keskustelun tasoa. Tämän lisäksi tulee toinen taso, jolla luodaan tilannetta, ja joka on dramaturgisesti hyvin olennainen. Kolmantena tasona voidaan vielä puhua assosiaatiotilasta, joka viittaa toiminnan historiallis-maailmankatsomukselliseen ympäristöön. (Rohmer 1980: 41 - 50.)

Näytelmän dialogin on siis välitettävä kaikki se informaatio, mikä proosakirjallisuudessa ilmenee kuvauksena esim. ympäristöstä sekä ihmisten ulkonäöstä, toiminnasta, tunteista jne. Tämän lisäksi dialogin on kyettävä synnyttämään assosiaatiotila, josta tämä informaatio on poimittavissa, eli kaikkia asioita ei pidäkään sanoa suoraan. Draaman lainomaisuuksiin kuuluu, että se ei ole niin tärkeää mitä sanotaan kuin se, mitä jätetään pois. Ns. aukoittain puhuminen mahdollistaa myös vuorosanojen väliin jäävän toiminnan, jota ilman näytelmä olisi pelkkää puhetta ja perin tylsää katseltavaa.

Yleisen kielitieteenkin nojalla on selvää, että minkä tahansa lauseen voi ilmaista lukuisin eri tavoin muuttamatta sitä sanaakaan; kyse on semantiikan ja pragmatiikan välisestä suhteesta. Ohjauksen taiteeseen kuuluu näiden erilaisten illokuutioiden etsiminen tekstistä ja siihen liittyvä valinta. Ohjaaminen ei ole kuitenkaan vain tekstin siirtämistä näyttämölle, vaan edellämainitun assosiaa-

tiotilan hahmottamista ja sen muuttamista näyttämön kielelle. Jo näytelmän kirjoittaminen edellyttää teatterin tuntemusta, eivätkä kaikki hyvät kirjailijat sen vuoksi ole välttämättä hyviä näytelmäkirjailijoita.

Teatteriesityksen olemuksesta on kehitelty monia erilaisia teorioita. Rohmer puhuu yleisesti ymmärrettävän metaforisen ilmaisun rajan ylittämisestä, jolloin syntyy pohjimiltaan kokonaan uusi kieli. Ymmärtääkseen teatterin kieltä ja nauttiakseen teatteriesityksistä on tunnettava teatterin eri konventioita. (Rohmer 1980: 28.) Keir Elamin mukaan draamadialogi poikkeaa arkipuheesta mm. sen syntaktisen järjestyneisyyden, informaation intensiteetin, illokutiivisen pelkistyneisyyden ja vuoronvaihdon suunnitelmallisuuden takia (Elam 1980: 178 - 182).

Myös Korpimiehen väitöskirjassa painotetaan, että draamakeskustelun suora analyysi ei ole helppoa, koska draaman vuorovaikutus poikkeaa perusteellisesti normaalista keskustelusta. Keskeisin ero on siinä, että draamadialogi on tarkoitettu keskustelun ulkopuolisen yleisön kuultavaksi. Teatteriesityksessä liikutaan näin kahdessa erilaisessa maailmassa: näytelmän sisäistä maailmaa kutsutaan mikrokosmukseksi, joka puolestaan sisältyy yleisön ja näytelmän väliseen "oikeaan" maailmaan, makrokosmukseen. Näytelmäkirjailija voi käyttää hyväkseen näiden maailmojen eroja esim. antamalla yleisön tietää asian, jota näytelmän hen-

kilöt eivät vielä tiedä. (Korpimies 1983: 60 - 62.)

Näytelmän kieltä analysoitaessa on siis muistettava, että kyseessä ei ole normaali arkikeskustelu. Dialogin on sekä välitettävä eritasoista informaatiota yleisölle, että mahdollistettava rivien väliin jäävä toiminta. Tämän lisäksi kirjailija on vielä voinut pyrkiä kaunokirjallisesti erityisen hallittuun muotoon, jossa lyriikan tavoin kielen esteettisyys on arvo sinänsä. Kun ottaa huomioon edellä mainitut seikat, on selvää ettei pelkällä diskurssianalyysillä päästäisi näytelmän tulkinnassa kovinkaan pitkälle. Diskurssianalyysin avulla voidaan kuitenkin pohjustaa tai täydentää kirjallisuustieteen tutkimuksia sekä poimia kielen tarjoamat perusfaktat, joiden nojalta tulkinnat syntyvät.

2. ROOLIT JA SUHTEET

2.1. Tyypittely

2.1.1. Roolihahmot kirjallisuusanalyysissä

Kirjallisuustieteen puolella *Huomenna hän tulee* -näytelmän henkilögalleriaa on analysoitu runsaasti - huolimatta siitä, ettei henkilökuvauksen pitäisi absurdissa draamassa olla kovinkaan olennaisessa osassa. Esittelen seuraavassa joitakin kuvauksia, joita olen pitänyt esiteoreettisina

lähtökohtina diskurssianalyttisessä tutkimuksessani.

Näytelmän pääparin muodostavat kulkurit Vladimir ja Estragon. Deirdre Bairin Beckett-elämäkerrassa todetaan, kuinka lähellä nämä hahmot itse asiassa ovat Beckettiiä itseään ja hänen vaimoan Suzannea. Tällä on merkitystä kielen analyysin kannalta siinä mielessä, että Beckettin sanotaan siirtäneen näytelmään suoraan vaimonsa kanssa käymiään keskusteluja. (Bair 1978: 385.) Teosta ei siis välttämättä voi luokitella todellisuudesta vieraaksi absurdiksi höpinäksi, mikäli oletetaan, että dialogi todellakin on paikoin lainausta oikeasta arkikeskustelusta.

Beckettin tyyliä on monissa analyyseissä verrattu perinteisiin music hall- ja vaudeville-tyyleihin, joiden sankareista Vladimir ja Estragon ovat oivalliset tyyppiesimerkit. Vaudeville-tyylin sketseissä on aina kaksi miestä: "straight" ja "funny". Kirjallisuusanalyttikkojen mukaan näytelmässä Vladimir on "straight", sillä hän on älykäs ja olemukseltaankin esteettisen pitkä ja hoikka. Estragon puolestaan on "funny", tunteellisempi, sekä lyhyt ja pyöreä, ehkä myös feminiinisempi. Vaudevillistä tyyppit eroavat kuitenkin siinä, että heidän piirteidensä selkeys on vain näennäistä. Beckett itse on sanonut, että hänen näytelmänsä pyrkii jatkuvasti välttämään varmuutta, ja niinpä henkilötkään eivät pysy samoina, vaan lainaavat välillä toistensa piirteitä ja jopa vaihtavat rooleja täysin.

(Bair 1978: 385.)

Martin Esslin on tutkinut Vladimiria ja Estragonia erityisesti vastakohtaisuuksina jotka täydentävät toisiaan, ja joiden keskustelukin sen ansiosta pysyy helposti vireänä. Vladimir on käytännöllisempi, kun taas Estragon ainakin itse ilmoittaa olleensa joskus runoilija. Estragon on epävakainen ja unelmoiva, Vladimir itsepintainen, eikä halua kuunnella Estragonin unelmointia. Estragon pitää myös hauskojen tarinoitten kertomisesta, kun Vladimiria ne tuntuvat järkyttävän. Vladimir muistaa menneet tapahtumat ja lausuu toiveita Godot'n tulosta sekä uskoo sen muuttavan tilannetta. Estragon pysyy skeptisenä ja unohtelee asioita - jopa Godot'n nimen toisinaan. Kaiken kaikkiaan Estragon on heikompi (häntä mm. lyödään öisin), kun taas Vladimir suojelee Estragonia, tarvittaessa peittelee ja laulaa kehotaulun. (Esslin 1968: 46 - 47.)

Eugene Webb tulkitsee parin suoraan ihmisen eri puoliksi: Vladimir edustaa älyllisyyttä, Estragon ruumiillisuutta. Siinä missä Vladimir pohtii kaiken tarkoituksellisuutta, Estragon pyytää porkkanoita tai innostuu hirttäytymisen ajatuksesta, koska siitä voi saada erektion. Vaikka Vladimir ajatteleekin enemmän, hän ei silti ole välttämättä älykkäämpi - optimistisempi kaikkine selityksineen kylläkin. Estragon on enemmän kiinni todellisuudessa ja sietää paremmin tunteen siitä, että kaikkea ei tarvitsekaan tie-

tää. (Webb 1972: 27.)

Näytelmän toisen parin muodostavat Pozzo ja Lucky, paikalle saapuva maanomistaja ja hänen orjansa. Vastakohtaisuuksina hekin täydentävät toisiaan, mutta primitiivisemmällä tasolla. Pozzo on rikas, itsevarma ja määräilevä, Lucky kantaa vaitonaisena hänen tavaroitaan ja tottelee pienintäkin käskyä. Pozzossa ilmentyy sadistisuus, Luckyssa alistuvuus, mutta toisaalta kuitenkin Pozzo myöntää Luckyn opettaneen hänelle kaikki elämän kauniit asiat (s.41). Pozzo lyö ruoskallaan Luckya, joka tanssii ja jopa ajattelee hänen puolestaan. Näin heidänkin on katsottu edustavan ihmisen henkistä ja ruumiillista puolta, niiden suhdetta toisiinsa. (Ks. esim. Esslin 1968: 47 - 48.)

Raymond Williams puhuu sekä näiden parien välisistä että sisäisistä kontrasteista. Toisin kuin Vladimir ja Estragon Pozzo ja Lucky ovat tietoisia ajasta, sillä he muuttuvat: toisessa näytöksessä Pozzosta on tullut tyhmä ja Luckysta sokea. Williams korostaa, että Pozzon ja Luckyn tapauksessa sekä herra että orja ovat sidottuja, koska molemmat ovat köyden päässä. Samalla tavoin kuin ulkoinen olosuhde sitoo näitä kahta, ovat vastaavasti Vladimir ja Estragon sisäisesti kiinni toisissaan. Olennaista on siis riippuvuus. (Williams 1987: 302.)

Ehkä yksioikoisimman vastakohtaisluokittelun henkilöistä esittävät teoksessaan Fletcher & Spurling (1972: 60 - 66): Vladimir on neuroottisen intellektuelli, kun taas Estragon on tyynen intuitiivinen luonne. Heidän keskusteluaan luonnehditaankin "eloisaksi aviolliseksi kinasteluksi". Pozzon ja Lucky'n suhde on periaatteessa sama, mutta brutaalimmalla tasolla. Pozzo luonnehditaan tyrannisoivaksi ekstrovertiksi ja Lucky pelokkaaksi introvertiksi.

Kuinka tarkasta luonteiden rakentamisesta sitten loppujen lopuksi onkaan kyse? Huolimatta siitä, että roolihahmoja voidaan luonnehtia lukuisilla eri persoonallisilla piirteillä, ne voidaan kuitenkin esittää ulkokohtaisesti. Esslinin mukaan kyse ei olekaan varsinaisista henkilöistä, vaan "ihmisten perusasenteiden ruumiillistumisista" (Esslin 1968: 75.)

2.1.2. Nimien symboliikka

Kielitieteellisestä näkökulmasta oman huomionsa ansaitsevat roolihenkilöille valitut nimet, jotka eivät ilmeisesti - päätellen niihin kohdistuneen tutkimuksen laajuudesta - suinkaan ole sattumanvaraisia. Kennedy kiinnittää huomionsa nimien erimaalaisiin alkuperiin: Estragon on ainoa ranskalainen nimi, Lucky englantilainen, Vladimir venäläinen ja Pozzo italialainen (Kennedy 1989: 35). Mm. Eugene

Webbin teoksesta (Webb 1972: 27) puolestaan löytyvät merkitykset päähenkilöiden nimille: Vladimir tarkoittaa maailman hallitsijaa ja viittaa intellektuaalisuuteen ja tietoon. Estragon puolestaan merkitsee yrttiä viitaten maanläheisyyteen ja fyysisiin tarpeisiin.

Erilaisia tulkintoja voitaneen esittää siitä, miksi Vladimir kutsuu Estragonia lempinimellä Gogo ja Estragon Vladimiria nimellä Didi. Paikalle saapuva lähettipoika puolestaan kutsuu Vladimiria nimellä Herra Albert ja yhdessä vaiheessa Estragon esittelee itsensä Pozzolle nimellä Aatami (s. 46), eikä näistä nimienvaihdoista puhuta näytelmässä sen koommin. Mm. yhteyksiä kristillisiin nimiin on yritetty esittää, mutta luultavampaa lienee näytelmässä muutenkin esiintyvä pyrkimys kaiken epävarmuuteen.

Godot -nimen merkityksestä ollaan luultavasti keskusteltu kaikkein eniten, onhan koko tyypin eksistenssi näytelmän keskeisin avoin kysymys. Jälleen kerran Beckett itse vastasi kysyttäessä, että jos hän olisi tiennyt kuka tai mikä Godot on, hän olisi sanonut sen näytelmässä (esim. Esslin 1968: 43.) Kristillisten tulkintojen mukaan kyseessä on ilman muuta muunnos God > Godot, eli suora johdannainen englannin Jumalaa merkitsevästä sanasta. Näissä tulkinnoissa on kuitenkin unohdettu, että näytelmä kirjoitettiin alunperin ranskaksi, eikä ranskalaisella Godot -nimellä toisaalta ole mitään tekemistä ranskan Jumalaa tarkoitta-

van sanan Dieu kanssa.

Bairin elämäkerran mukaan (Bair 1978: 384) roolihenkilöiden nimet tulivat mukaan Beckettin käsikirjoitukseen lopullisessa muodossaan vasta työn viimeisimmissä vaiheissa. Pozzoa ja Luckya Beckett oli ensiksi nimittänyt yksinkertaisesti termeillä le grand ja le petit, eli "suuri" ja "pieni". Estragonin nimenä puolestaan oli pitkään Levy.

2.2. Suhteiden tarkastelua

2.2.1. Statusteoria ja diskurssianalyysi

Keith Johnstone on tehnyt urauurtavaa työtä teatteriohjauksen ja -opetuksen alalla kehittämällä ns. statusteorian, joka keskittyy roolihahmojen suhteiden ilmenemiseen näyttämöllä ja myös näytelmäteksteissä. Mm. teoksessa *Improvisoinnista iloa elämään ja esiintymiseen* (Johnstone 1996) käsitellään korkean ja matalan statuksen kielenkäyttöä, eleitä ja liikkeitä, tilankäyttöä jne.

Johnstonen mukaan absurdit näytelmät perustuvat nimenomaan äärimmäisten statuserojen vuorovaikutukselle, ja *Huomenna hän tulee* -näytelmää hän pitää suorastaan virtuoosimaisena statusvaihteluiden esittelynä. Hänen mukaansa ohjaaja saa näytelmästä mielenkiintoisen ainoastaan käyttämällä huolellista rytmitystä, sillä parenteseista ilmenevät tauot

ovat olennainen osa statuksien rakentumisesta. (Johnstone 1996: 70 - 72.)

Diskurssianalyttisen metodin mukaan henkilöiden välisiä suhteita voi tutkia sen perusteella, kuka yleensä tekee avaussiirrot tai kuka niihin tyytyy vastaamaan ja miten. Yksi keino on tarkastella erilaisten puhuttelujen sekä siirtelun ja teitittelyn käyttöä. (Leiwo 1983: 130.)

Omassa tutkimuksessani keskityn tiettyihin suhteisiin kerrallaan käsitellen sekä siirtojen luokitusta ja sisältöä että osittain parenteesien ohjeitakin. Puhutteluja ja kohteliaisuusmuotoja tarkastelen omana kokonaisuutenaan.

2.2.1.1. Vladimir ja Estragon

Kirjallisuus- ja teatteritieteen analyyseissä on todettu, että Vladimir ja Estragon vaihtavat roolejaan ja statuksiin jatkuvasti, ja että tällä horjunnalla on pyritty luomaan teokseen epävarmuutta. Kuitenkin eri tulkinnoissa ollaan lähes yksimielisiä siitä, että Vladimir on enimmäkseen näistä kahdesta roolihenkilöstä älykkäämpi, realistisempi ja vahvempi. Koska näytelmässä ei koskaan pitäisi luottaa suoraan siihen mitä henkilöt sanovat, on edellämainittuun tulokseen ilmeisesti päädytty nimenomaan keskustelun rakenteita intuitiivisesti analysoimalla.

Johnstonen mukaan lahjakkaat teatterintekijät erottuvat

juuri kyvyllään ymmärtää intuitiivisesti statusvaihteluita, eli satunnaisen käyttäytymisen takana olevia motiiveja (Johnstone 1996: 71).

Onko kyse sitten yksinomaan intuitiosta, vai voidaanko diskurssianalyysillä tuoda tulkintoihin mukaan tieteellisempää pohjaa? Esimerkiksi Johnstone kuvaa päähenkilöiden suhdetta seuraavasti: "Kulkurit käyttävät ystävyysstatuksia, mutta ilmassa on jatkuvasti sähköä, koska Vladimir pitää itseään ylempänä kuin Estragon, mitä olettamusta Estragon ei hyväksy" (Johnstone 1996: 71). Mitä käytännössä ovat ystävyysstatukset? Mistä keskustelussa ilmenee, että Vladimir pitää itseään ylempänä kuin Estragon? Entä miten Estragon ei sitä hyväksy?

Tarkastelen ensimmäisenä väitettä, jonka mukaan keskustelu on ystävällistä. Diskurssianalyysissä ystävällisyydellä voitaneen tarkoittaa tasavertaisuutta keskusteluteemojen ehdotuksessa, toisen puheenvuoron huomioimista ja halukkuutta jatkaa keskustelua, tukevien siirtojen esittämistä. Vaikka Vladimir ja Estragon paljolti puhuvat toistensa ohi, heidän yhteinen tarpeensa pitää jonkinlaista keskustelua yllä johtaa siihen, että säännöllisin väliajoin omista maailmoista siirrytään takaisin toisen kuuntelemiseen ja huomioimiseen.

Näytelmän alussa Vladimir on se, joka ehdottaa keskustelu-

teeman ja tekee jatkuvasti aloituksia (s. 9 - 10):

VLADIMIR Hauskaa että olet palannut. Luulin että olit lähtenyt ikiajoiksi.

ESTRAGON Niin minäkin.

VLADIMIR Vihdoin taas yhdessä! Tätä meidän täytyy juhlia. Mutta miten? *Miettii*. Nouse että voin halata sinua.

ESTRAGON *ärsyyntyneenä*. Ei nyt, ei nyt.

VLADIMIR *loukkaantuu, viilleästi*. Saisiko tiedustella, missä Teidän Ylhäisyytenne vietti yönsä?

ESTRAGON Ojassa.

VLADIMIR: *ihailleen*. Ojassa! Missä?

ESTRAGON: *ei tee elettäkään*. Tuolla.

VLADIMIR: Eikä ne lyöneet sinua?

ESTRAGON: Lyöneet minua? Tottakai ne löivät minua.

VLADIMIR: Sama sakki kuin ennenkin?

ESTRAGON: Sama? En minä tiedä.

Tässä keskustelussa Vladimirin jokainen repliikki sisältää avauksen. Ensimmäisessä toteamuksessaan Vladimir ainakin väittää olevansa iloinen Estragonin paluusta. Väitteen todenperäisyydellä ei välttämättä ole niin suurta merkitystä kuin sillä, että ehdotus keskusteluteemasta koskee keskustelun toista osapuolta, Estragonia. Vladimirin toinen repliikki päättyy puolestaan muodollisesti käskyyn, jonka illokuutio on kuitenkin lähinnä ystävällishenkinen tarjous. Kyseessä on tyypillinen irlantilainen lausahdus get up till I embrace you, joka on hieman hankala suomennettava.

Kun Estragon ei kaikesta huolimatta tahdo lähteä mukaan tukevin siirroin, niin Vladimir ainakin parenteesin mukaan

loukkaantuu. Siitä huolimatta hän jatkaa avauksiaan kysymyksillä, jotka koskevat Estragonia. Vaikka Vladimir siistavallaan johtaa keskustelua, hänen pyrkimyksensä on kuitenkin saada toinen osapuoli siihen paremmin mukaan.

Estragonin vastaukset äskeisessä esimerkissä ovat tukevia siirtoja, jotka sinänsä kyllä vievät keskustelua eteenpäin, joskin ne voidaan lyhyydessään ja epämääräisyydessään tulkita suurenakin haluttomuutena kommunikoida Vladimirin kanssa. Kysymykseen vastaaminen on keskustelun rakentumisen kannalta joka tapauksessa ystävällisempää kuin vastaamatta jättäminen.

"Ohipuhuminen" ja "ristiinpuhuminen" ovat termejä, jotka toistuvat tutkijoiden diskurssissa analysoitaessa Beckettin näytelmiä. Kuinka on mahdollista sekä puhua toistensa ohi, että osoittaa halukkuutensa keskusteluun? Vladimirin ja Estragonin dialogeista löytyy kahta eri tyyppiä: 1.) laiminlyödään ideaalin keskustelun sääntöjä, mutta kuitenkin pysytään samassa teemassa tai 2.) keskustellaan periaatteessa "rakenteellisesti oikein", mutta keskustelun sisältö on hölynpölyä, tai kumpikin keskustelija puhuu toisistaan välittämättä eri asioista tai eri abstraktiuden tasolla.

Seuraavassa esimerkissä (s. 92 - 93) päähenkilöt keskustelevat samasta asiasta, pysyvät samassa teemassa, joka kos-

kee molempien yhteistä epämiellyttävää odottamisen tilaa:

VLADIMIR Me odotamme Godot'ta.

ESTRAGON Voi! *Vladimir kävelee edestakaisin.*

Etkö sinä voi pysyä paikoillasi?

VLADIMIR Minua paleltaa.

ESTRAGON Tulimme liian aikaisin.

VLADIMIR Se tapahtuu aina päivänlaskun aikaan.

ESTRAGON Mutta päivä ei laske.

VLADIMIR Se laskee yhtäkkiä niinkuin eilenkin.

ESTRAGON Sitten yö tulee.

VLADIMIR Ja me voimme lähteä.

ESTRAGON Sitten tulee taas päivä. *Tauko, masentuneena.* Mitä me teemme, mitä me teemme!

VLADIMIR *pysähtyy, rajusti.* Lopeta tuo vikinä!

Olen kurkkua myöten täynnä sinun valituksiasi!

Vaikka teema pysyy samana, keskustelun rakenne ei kuitenkaan osoita keskustelun osapuolten olevan järin kiinnostuneita toisistaan. Kysymyksiin ei vastata, ja avaukset kiistetään muutoinkin. Silti yhteinen ongelmatilanne ajaa osallisiaan purkamaan tuntojaan puhumalla, joten dialogi jatkuu.

Toisen tyyppin tapauksissa Vladimir ja Estragon keskustelevat toistaan tukien, mutta eri asiasta, kuten seuraavassa esimerkissä näytelmän alusta (s. 9):

Estragon istuu matalalla kumpareella, yrittää vetää kenkää jalastaan, kiskoo sitä molemmin käsin, läähättää, luovuttaa uupuneena, lepää, yrittää uudestaan. Sama toistuu. Vladimir tulee.

ESTRAGON luovuttaa jälleen. Ei voi mitään.

VLADIMIR lähestyy lyhyin, jäykin askelin, jalat levällään. Alan olla samaa mieltä. Koko ikäni olen

yrittänyt olla ajattelematta sitä ja sanonut itsel-
leni, Vladimir, ole järkevä, et ole vielä yrittänyt
kaikkea. Ja jatkanut taistelua. *Vaipuu ajatuksiin-
sa, miettii taistelua --*

Olennaista tulkinnan kannalta on lukea parenteesien oh-
jeet: Estragonin avaus viittaa vaikeuteen vetää kenkä ja-
lasta. Vladimirin muodollisesti tukeva siirto puolestaan
viittaa johonkin laajempaan taisteluun, ehkä henkiseen
kamppailuun. (Konkreettisen ja abstraktin vaihteluista ks.
luku 3.2.)

Ystävyysstatus näyttäisi näin ollen diskurssianalyysin mu-
kaan ilmenevän päähenkilöiden keskustelussa *joko* tukevien
siirtojen esittämisenä *tai* samassa ehdotetussa teemassa
pysymisenä (teemoja ehdotellaan tasapuolisesti) -
Beckettille luonteenomaista on näiden ehtojen harvinainen
yhtäaikainen täyttyminen.

Johnstonen mukaan Vladimir siis pitää itseään ylempänä
kuin Estragon, mutta Estragon ei halua tähän alistua. Kes-
kustelun rakenteen kannalta voitaisiin näin olettaa, että
Vladimir ottaa itselleen oikeuden ehdottaa keskustelutee-
moja, väheksyy Estragonin ehdottamia teemoja, keskeyttelee
Estragonin puheenvuoroja ja puhuu niiden päälle, jota vas-
taan Estragon puolestaan kapinoi. Näin todella näyttäisi
olevan. Mm. Andrew K. Kennedy on pannut merkille, että
Vladimir katkaisee usein yksityisellä meditaatiollaan Est-
ragonin kysymysten sarjan (Kennedy 1989: 38). Tästä on

esimerkkinä seuraava ote näytelmän lopusta (s. 123 - 124):

ESTRAGON Sinun mielestäsi meidän pitäisi tulla huomenna takaisin?

VLADIMIR Kyllä.

ESTRAGON Silloin voimme tuoda kunnollisen köyden.

VLADIMIR Niin.

Hiljaisuus.

ESTRAGON Didi.

VLADIMIR Niin.

ESTRAGON Minä en voi jatkaa näin.

VLADIMIR Niin sinä luulet.

ESTRAGON Entä jos erottaisiin? Se voisi olla meille parempi.

VLADIMIR Hirttäydytään huomenna. *Tauko.* Paitsi jos Godot tulee.

ESTRAGON Ja entä jos hän tulee?

VLADIMIR Me olemme pelastetut.

Vladimir ottaa hattunsa päästään, kurkistaa sen sisäpuolelle, tunnustelee sitä sisäpuolelta, ravistelee sitä, kopauttaa kupuun, panee sen taas päähänsä.

Vladimir antaa Estragonin kysymyksiin selvät vastaukset, ja kieltäytyy hyväksymästä Estragonin toteamusta siitä, ettei tämä voi enää jatkaa entiseen tapaan. Estragon yrittää tehdä oman ehdotuksen eroamisesta, jonka Vladimir kylmästi kiittää hirttäytymisen vaihtoehdolla. Pisteinä keskustelulle Vladimir uppoutuu pyörittelemään hattuaan, kuten useassa kohdassa näytelmää sitä ennenkin.

Väite siitä, että Vladimir on henkisesti vahvempi, näyttäisi pitävän paikkansa, mikäli ajatellaan että vahvuus on

sidoksissa kykyyn tuoda julki mielipiteitään selvästi ja keskeyttää ja mitätöidä toisen puheenvuoroja. Älykkyyden kanssa sillä ei silti käsittääkseen ole tekemistä, sillä myös Estragon tekee järkeviä avauksia ja kyseenalaistaa Vladimirin mielipiteitä. Vladimirin strategiat vain poikkeavat Estragonista: Vladimir keskeyttää ja dominoi jyrkillä toteamuksillaan tai päättää keskustelun vetäytymällä omiin oloihinsa, Estragon taas esittää enemmän tarkentavia kysymyksiä.

Yleisesti Vladimirin ja Estragonin keskustelua on päädytty luonnehtimaan lämminhenkiseksi. Mielenkiintoista on etsiä esimerkkejä Fletcherin ja Spurlingin määrittelemästä eloisasta aviollisesta kinastelusta. Käytännössä se näkyy siinä, että Vladimirin repliikit ovat innostuneita, mutta Estragon epäilee ja heikentää hänen varmuuttaan, kuten seuraavassa (s.17):

ESTRAGON Oletko varma, että se oli tänä iltana?

VLADIMIR Mikä?

ESTRAGON Se mitä me odotamme.

VLADIMIR Hän sanoi lauantai. *Tauko*. Minusta tuntuu.

ESTRAGON Sinusta tuntuu.

VLADIMIR Minä olen varmasti pannut sen ylös. *Kai-velee taskujaan, jotka pursuavat sekalaista roinaa.*

ESTRAGON *hyvin ovelasti*. Mutta mikä lauantai? Ja onko nyt lauantai? Eikö nyt pikemminkin ole sunnuntai? *Tauko*. Tai maanantai? *Tauko*. Tai perjantai?

Aviollista kinastelua aiheuttaa näytelmän kuluessa myös mm. se, että Estragon on kärsimätön Vladimirin rauhatto-

muudesta, tämän tavasta herättää hänet päiväunilta sekä Vladimirin loogisen älyn hitaudesta. (Ks. Fletcher & Spurling 1972: 60.)

2.2.1.2. Pozzo

Ensivaikutelma, jonka Pozzo antaa itsestään, on ehdottoman korkeastatuksinen. Pozzon ja hänen orjansa Luckyn suhde näyttäytyy äärimmäisenä herra - palvelija -suhteenä. Luckyn asema on totella sokeasti ja mitään puhumatta Pozzoa, joka latelee ankaria käskyjään. Tämä asetelma käy ilmi heti parin tullessa ensi kertaa näyttämölle (s. 26 - 27):

POZZO näyttämön ulkopuolelta. Eteenpäin! Ruoskan sivallus. Pozzo ilmestyy näkyviin. Molemmat kulkevat näyttämön poikki. Lucky ohittaa Vladimirin ja Estragonin, poistuu näyttämöltä. Nähdessään Vladimirin ja Estragonin Pozzo pysähtyy hetkeksi, köysi kiristyy, Pozzo nykäisee sitä voimakkaasti. Takaisin!

Myöhemmin Pozzo osoittaa valtaansa johtamalla keskusteluja, mikä näkyy mm. seuraavasta katkelmasta (s. 28 - 29):

POZZO määräävästi. Kuka on Godot?

ESTRAGON Godot?

POZZO Te luulitte minua Godot'ksi.

ESTRAGON Voi ei, herra, en hetkeäkään, herra.

POZZO Kuka hän on?

VLADIMIR No, hän on... hän on eräänlainen tuttava.

ESTRAGON Ei sinne päinkään, me tuskin tunnemme häntä.

VLADIMIR Totta... me emme tunne häntä kovin hyvin ... mutta kuitenkin...

ESTRAGON Minä en henkilökohtaisesti edes tuntisi häntä, vaikka näkisin hänet.

POZZO Te luulitte minua häneksi.

ESTRAGON *perääntyy Pozzon edestä.* Elikkä... tarkoitin... te ymmärrätte... hämää... jännitys... odottaminen... minä tunnustan... kuvittelin... hetken...

POZZO Odottaminen? Te siis odotitte häntä?

VLADIMIR No, katsokaas...

POZZO Täällä? Minun maillani?

VLADIMIR Emme me aikoneet mitään pahaa.

ESTRAGON Me tarkoitimme hyvää.

POZZO Tie kuuluu kaikille.

VLADIMIR Niin mekin ajattelimme!

POZZO Se on häpeä. Mutta siinä te nyt olette.

ESTRAGON Emme mahda sille mitään.

POZZO *tekee jalomielisen eleen.* Älkäämme puhuko siitä enää. --

Pozzon repliikit ovat avauksia, jotka ovat joko suoran kysymyksen muotoisia tai syyttävän sävyisiä toteamuksia, joihin odotetaan jonkinlaista perustelua vastaukseksi. Pozzon esitystapaan kuuluu jatkuvasti palata samaan aiheeseen, vaikka Vladimir ja Estragon pyrkivät selittelemään itsensä irti tilanteesta. Halutessaan Pozzo myös keskeyttää toisten puheen ja lopuksi tekee päätöksen siitä, ettei asiasta enää puhuta lainkaan.

Vladimirin ja Estragonin alempi status tulee ilmi puheakteista, jotka ovat kysymysten tarkennuksia tai vastauksia tai yrityksiä vältellä kuulijalle epämieluisaa suoraa vastausta. Kohteliaisuus näkyy paitsi puhutellessa Pozzoa herraksi myös Vladimirin pyrkiessä olemaan samaa mieltä hänen kanssaan. Vladimir ja Estragon pyrkivät olemaan samaa mieltä myös keskenään, liittoutumaan, mikä näkyy toista tukevista seuruusiirroista. Vaikutelma kehittyy koomiseksi, kun Vladimir yrittää tukea Estragonia vastoin omia käsityksiäänkin - tai sitten kumpikaan ei tosiasiassa tiedä mistä puhuu. Samankaltaisia seuruusiirtoja löytyy mm. Pekka Töpöhännästä Pillin ja Pullan puheenvuoroista (ks. Leiwo 1983: 130).

Toisinaan Pozzolle ei riitä edes se, että hän valitsee puheenaiheet ja pitää puheenvuoron itsellään, vaan hän jakellee puheenvuorot myös muille tilanteessa olijolle ja päättää asioista heidän puolestaan (s. 33 - 34):

Estragon menee Luckyn luo, pysähtyy hänen eteensä.
 ESTRAGON Herra... anteeksi, herra...
 POZZO Sinulle puhutaan, sika! Vastaa! *Estragonille.*
 Kysykää häneltä uudestaan.
 ESTRAGON Anteeksi, herra, luut, ettehän halua luita? *Lucky tuijottaa pitkään Estragonia.*
 POZZO riemastuneena. Herra! *Lucky painaa päänsä alas.* Vastaa! Haluatko sinä ne vai et? *Lucky on hiljaa. Estragonille.* Ne ovat teidän.--

Pozzon tyyli puhua on enimmäkseen joko yksioikoisten käskyjen tai uhkaavien kysymysten esittämistä, tai myös korostetun itsetietoista retorista pohdiskelua, kuten seuraavassa (s. 34 - 35):

POZZO Minä olen tungetteleva. *Tyhjentää piippunsa kopauttamalla sitä ruoskan varteen, nousee ylös.* Minun täytyy jatkaa matkaa. Kiitos seurastanne. *Miettii.* Vai polttaisinko vielä piipullisen kansanne, ennen kuin lähden. Mitä arvelette? *He eivät sano mitään.* Poltan vain vähän, hyvin vähän, minulla ei ole tapana polttaa kahta piipullista peräkkäin, se aiheuttaa - *käsi sydämellä, huokaisten -* minulle sydämentykytystä. *Hiljaisuus.* Se johtuu nikotiinista, sitä vetää sisäänsä vaikka olisi kuinka varovainen. *Huokaisee.* Tehän tiedätte millaista se on. *Hiljaisuus.* Mutta ehkäpä ette poltaakaan? Kyllä? Ei? Samantekevää. *Hiljaisuus.* Mutta miten minä nyt voin istuutua luontevasti, kun olen noussut ylös? Niin että en vaikuttaisi - kuinka minä nyt sanoisin - en vaikuttaisi epäröivältä. *Vladimirille.* Anteeksi kuinka? *Hiljaisuus.* Ehkä ette sanonutkaan mitään? *Hiljaisuus.* Samantekevää. Antaahan olla... *Miettii.*

Johnstonen (1996: 71 -72) mukaan Pozzo esittää usein alhaista statusta kulkureille ja sen lisäksi taistelee statuksestaan jatkuvasti; jokainen hiljaisuus laskee Pozzon statusta. Edellisen esimerkin voi näyttämöllä tulkita eri tavoin: Pozzon pitkä monologi kehittyy joko siitä, että hän tietoisesti pitää puheenvuoron itsellään, tai siitä, että hänelle ei haluta puhua. Jälkimmäinen vaih-

toehto toisi tulkintaan mielenkiintoisen sävyn. Esimerkiksi ensimmäisessä näytöksessä on kohta, jossa Vladimir uhkaa lähteä paikalta, mutta sitä ennen vielä heittää Pozzolle lyhyen kysymyksen (s. 36):

VLADIMIR Kuka teille kertoi?

POZZO Hän puhuu taas minulle! Jos tätä jatkuu vielä pitempään niin meistähän tulee hyvät ystävät.

Pozzo ei tapansa mukaan vastaa, mutta vaikuttaa ilahtuvan siitä, että häntä puhutellaan. Lähinnä kai kyseessä on ivallinen toteamus, mutta jos lähtökohtana olisi Pozzon todellinen yksinäisyys, tulkinta voisi muodostua syvällisemmäksi. Ehkä totuudessa on osa kumpaakin vaihtoehtoa.

Pozzon kohdalla tulee todellakin se vaikutelma, että hän tietoisesti esittää korkeaa statusta, eli taistelee sen puolesta. Henkilö, jonka status on luonnollisesti muita ylempänä, ei tarvitsisi seuraavankaltaista alempiensa pallottelua (s. 45):

ESTRAGON Voisinko minä mitenkään auttaa?

POZZO Ehkä jos pyytäisitte minua.

ESTRAGON Mitä?

POZZO Jos pyytäisitte minua istumaan.

ESTRAGON Olisiko siitä apua?

POZZO Siltä minusta tuntuu.

ESTRAGON No niin. Istuutukaa, herra, pyydän teitä.

POZZO Ei, ei, ei onnistu. *Tauko, sivuun.* Pyytäkää uudelleen.

ESTRAGON Istukaa, istukaa nyt, minä rukoilen teitä, saatte muuten keuhkokuumeen.

POZZO Luuletteko todella niin?

ESTRAGON Selvä se.

POZZO Epäilemättä olette oikeassa. *Istuutuu.*--

Samankaltaista ylemmyyden esittämistä on keskustelussa, jossa Pozzo itsepintaisesti pitää oikeuden olla vastaamatta Vladimirin ja Estragonin kysymykseen siitä, haluaako hän päästä Luckysta eroon (s. 39):

VLADIMIR Te haluatte päästä hänestä eroon?

POZZO Hän haluaa pilaillla minun kustannuksellani, mutta sitä hän ei tee.

VLADIMIR Te haluatte päästä hänestä eroon?

POZZO Hän kuvittelee, että kun minä näen kuinka hyvä kantaja hän on, minä haluan pitää hänet siinä tehtävässä.

ESTRAGON Oletteko kyllästynyt häneen?

POZZO Totuus on, että hän kantaa kuin sika. Ei se ole hänen hommansa.

VLADIMIR Te haluatte päästä hänestä eroon?

POZZO Hän kuvittelee, että kun näen miten väsymätön hän on, kadun päätöstäni. Se on hänen surkea toimintasuunnitelmansa. Ihan kuin minulla olisi orjista puutetta! *Kaikki kolme katsovat Luckya. Atlas, Jupiterin poika! Hiljaisuus.* No, siinä kaikki. Oliko muuta? *Suihkepullo.*

VLADIMIR Te haluatte päästä hänestä eroon?

POZZO Ottakaa huomioon, että minä olisin yhtä hyvin voinut olla hänen housuissaan ja hän minun. Ellei sattuma olisi halunnut toisin. Kullakin on osansa.

VLADIMIR Te häneroon?

POZZO Anteeksi kuinka?

VLADIMIR Te haluatte päästä hänestä eroon?

POZZO Haluan.--

Vladimir esittää saman kysymyksen kuusi kertaa ennen kuin saa vastauksen, mutta loppujen lopuksi vastaus kuitenkin tulee. Mikäli tätä keskustelunpätkeä tarkasteltaisiin irrallaan kontekstistaan, voitaisiin helposti päätyä myös tulkintaan jossa Vladimirilla on hyvin korkea status, koska hän pitää kiinni valitsemastaan puheenaiheesta, ja Pozzo puolestaan yrittää luikerrella pois epämiellyttävästä tilanteesta siinä kuitenkaan onnistumatta. Kysymys lopullisesta tulkinnasta jää jälleen avoimeksi, eli Johnstonen mainitsema virtuoosimainen statusvaihtelu toteutuu ohjaajan näkemyksen mukaisesti.

2.2.1.3. Lucky ja poika

Poika on näytelmässä perinteisessä sanansaattajan roolissa, joskaan hänellä ei lopulta ole juuri minkäänlaista merkittävää sanomaa. Hänen asemaansa luonnehtii liioiteltu joka repliikkiin sisältyvä herroittelu ja lyhyiden yksiselitteisten (englanniksi yksitavuisista sanoista koostuvien) vastausten antaminen (s. 119 - 120):

VLADIMIR Sinulla on sanoma herra Godot'ltä.

POIKA Kyllä, herra.

VLADIMIR Hän ei tule tänä iltana.

POIKA Ei, herra.

VLADIMIR Mutta hän tulee huomenna.

POIKA Kyllä, herra.

VLADIMIR Varmasti.

POIKA Kyllä, herra.

Ruby Cohn on todennut, että tällainen puhetapa luo ironisen kontrastin klassisen kreikkalaisen draaman viestintuojien sanatulville (Cohn 1976: 106). Kahden lyhyen vierailunsa aikana näyttämöllä poika suostuu kommunikoimaan lähinnä Vladimirin kanssa. Hän ei kerro asiaansa ennen kuin sitä aletaan kysellä häneltä, eli vaikka hänellä on viesti, hän odottaa että muut ottavat asian puheeksi. Pojan repliikit ovat pääasiassa tukevia siirtoja, vastauksia johdatteleviin kysymyksiin, lukuun ottamatta yhtä samaa avauskysymystä kummankin vierailun lopussa: "Mitä minä sanon herra Godot'lle, herra?" Tämänkin avauksen sisältö korostaa pojan epävarmuutta ja alemmaa statusta toisten käskyläisenä.

Lyhyet vastaukset voisi toki tässäkin tapauksessa tulkita haluttomuudeksi kommunikoida, eli ne voisi esittää tylyllä sävyllä, joka kääntäisi statukset pääläelleen. Beckett on kuitenkin varmistanut haluamansa tulkinnan antamalla parenteeseissa ohjeita pojan olemuksesta. Näitä tulkintaa ohjaavia sanoja ovat mm. arasti, epäröi, perääntyy, vapisee ja myös nopeasti, mikäli otetaan huomioon statusteorian väite, jonka mukaan hermostunut, alempistatuksinen henkilö sekä liikkuu että puhuu nopeammin kuin korkeastatuksinen.

Lucky toimii näytelmässä varoittavana esimerkkinä siitä, mitä voi tapahtua jos ei kommunikoi ympäristönsä kanssa

normaalisti - parin sivun mittaista purkausta on luonnehdittu mm. termillä "hermoromahdus-monologi" (Kennedy 1989: 34). Keskustelun rakentumisen kannalta kyseessä on tukeva siirto, eli reaktio Pozzon käskyyn ajatella (s. 53 - 54):

POZZO Seis! *Lucky pysähtyy*. Taaksepäin! *Lucky siirtyy taaksepäin*. Seis! *Lucky pysähtyy*. Käännös eteenpäin! *Lucky kääntyy katsomoon päin*. Ajattele! LUCKY Olettakaamme että on olemassa henkilökohtainen Jumala jolla on valkoinen parta quaquaquaquaja joka on ajan ulkopuolella kuten asia on ilmaistu Puncherin ja Wattmanin tunnetuissa teoksissa quaquaquaquaquaja ajaton rajaton joka jumalallisen apatian jumalallisen athambian jumalallisen afasian korkeuksista rakastaa meitä hellästi muutamia poikkeuksia lukuunottamatta syytä ei tiedetä mutta aika tulee näyttämään ja kärsii kuten jumalainen Miranda niiden kanssa jotka tuntemattomasta syystä mutta aika tulee näyttämään on syösty kidutukseen syösty tuleen jonka tuli leimuaa jos tämä jatkuu ja kuka voi epäillä sitä --

Luckyn ainoa pitkä repliikki on Martin Esslinin mukaan mahdollisesti parodiointia filosofisesta jargonista ja tieteellisestä "toisaalta - toisaalta -tyylistä" (double-talk) (Esslin 1968: 68). Suomalaisen nykylukijan päähän assosioituu virkakieli, jota meillä edelleen pyritään jatkuvasti selkiyttämään. Huonon virkakielen piirteisiinhan kuuluvat mm. virkkeiden ylipituus ja mutkikas rakenne sekä lukijalle vieraiden sanojen käyttö. Luckyn repliikki koostuu yhdestä ainoasta virkkeestä, joka sekin jää kesken. Kyseessä ei niinkään tunnu olevan kirjallisuudessa perin-

teinen tajunnanvirta, vaan tällä kertaa kaikki päässä olevat ajatukset yritetään koota yhdeksi kokonaisuudeksi käyttämällä rinnastus- ja alistuskonjunktioita toisensa perään ja unohtamalla välimerkit. Vierasperäisiä sanoja viljellään peräkkäin ilmeisesti vain koska ne sopivat alkusoinnallisesti toisiinsa, kuten apatia, athambia ja afasia.

Luckyn puhetyylille ovat ominaisia sellaiset tieteelliselle argumentoinnille tyypilliset ilmaukset kuin esim. olet-takaamme että tai muutamia poikkeuksia lukuunottamatta.

Rakenteita monimutkaistavat tarpeettomat kaksoisilmaukset, kuten on epäämättömästi näytetty toteen ilman mitään muuta epäilystä sekä tautofonia muutoinkin. Luckyn suosima kli-seinen ilmaus näyttäisi olevan aika tulee näyttämään, joka toistuu puheenvuorossa neljä kertaa. Toistaminen on myös tiedostettu tehokeino, sillä Lucky itse käyttää usein sanaa toistan. Erityisen koomisen ristiriidan synnyttää usein toistuva ilmaus sanalla sanoen tai lyhyesti sanottuna upotettuna tällaiseen pitkään vuodatukseen.

Luckyn puheen voisi puheviestinnällisestä näkökulmasta määritellä eräänlaiseksi luennoksi, joka sisältää sekä teoreettista että ateoreettista argumentointia. Hän osaa perusteluissaan viitata asiantuntijoihin ja tutkimuksiin, ottaa esille syy- ja seuraussuhteita sekä myös vedota kuulijan tunteisiin. Loppujen lopuksi kuitenkin olennainen,

eli se mitä ollaan perustelemassa, jää epäselväksi.

Onko Lucky sitten älykäs vai tyhmä, ja mikä on hänen statusensa? Parenteeseissa ei puhuta nöyristelystä, kuten sanantuoja-pojan kohdalla, vaan yksistään väsymyksestä. Ainoan repliikin voi tulkita joko kirjoista ulkoa opeteluksi höpötykseksi, jonka latelee idiotti, tai se voisi olla äärimmäisen älykkään ihmisen viimeiseen asti harkittua ajattelua, jota kerrotaan arvokkaasti, ja joka saa muut läsnäolijat tuntumaan idioteilta. Luckyn alhainen status ei siis suoraan ilmene hänen puheestaan eikä parenteesien ohjeistakaan, vaan se pitää päätellä keskustelun rakentumisesta: Pozzolla on valtaa käskeä Luckya, ja Lucky vastaa käskyihin tukevalla siirrolla, joko sanattomalla tai sanallisella reagoinnilla.

2.2.2. Kohteliaisuusmuodot ja puhuttelut

2.2.2.1. Keskustelun periaatteista ja kohteliaisuudesta

H.P. Grice pyrki ensimmäisenä hahmottelemaan niitä yleisiä periaatteita, joille ihmisten välinen keskustelu ja yhteistyö perustuvat. Vuonna 1967 hän esitti teorian keskustelumaksiimeista, joita noudatetaan esitettäessä asioita suoraan, vihjailematta (Grice 1975). Keskustelun perussääntö on Gricen mukaan *yhteistyöperiaate*, jonka mukaan puhuja ottaa huomioon, mitä kuulija voi ymmärtää, ja kuu-

lija samoin olettaa, että puhujalla on jokin järkiperäinen tarkoitus ja logiikka puheissaan. Tästä seuraavat neljä alamaksiimia:

- 1) *määrän maksiimi* eli anna oikea määrä informaatiota,
- 2) *laadun maksiimi* eli pysy totuudessa,
- 3) *suhdemaksiimi* eli pysy asiassa ja
- 4) *tapamaksiimi* eli ole selkeä.

Implikatuurit ovat kuulijan maksiimien pohjalta tekemiä päätelmiä. Yhteistyön periaatteeseen luottaen kuulija pyrkii tulkitsemaan epärelevantitkin puheenvuorot tilanteeseen sopiviksi. Minkäänlainen kommunikaatio tuskin onnistuisi, jos osapuolet eivät luottaisi siihen, että toinen edes yrittää esim. pysyä asiassa. Tämä luottamus vallinnee myös vaikkapa Vladimirin ja Estragonin välisessä kommunikaatiossa.

Gricen maksiimien ongelmana on se, että arkipuheen ensisijainen funktio on harvoin vain pyrkimys selkeyteen. Maksiimeja rikotaan usein, jolloin syynä voi olla esim. vaikuttamaan pyrkiminen, ironia, kohteliaisuus jne. Beckettin dialogeissa maksiimien rikkomista tunnutaan myös käytettävän tyylikeinona luomassa absurdiä vaikutelmaa, mihin seikkaan palaan vielä myöhemmin.

Robin Lakoff (1973) kehitti ensimmäisenä selkeysmaksimeille vastamaksiimeja, jotka muodostavat kohteliaisuuspe-

riaatteen. Lakoffin maksiimeja ovat:

- 1) "Älä tunkeudu toisen alueelle" (Don't impose),
- 2) "Anna toimintavapaus" (Give options) ja
- 3) "Ole ystävällinen" (Be friendly).

Brown ja Levinson (1978) kehittivät käsitteet positiivisesta ja negatiivisesta kohteliaisuudesta ja kasvojen säilyttämisestä. Kasvot on Goffmanin (1967) mukaan määriteltynä se positiivinen arvo, jonka henkilö vaatii itselleen annettavaksi toimiessaan vuorovaikutustilanteessa. Positiivinen kohteliaisuus ottaa huomioon kuulijan positiiviset kasvot osoittamalla hyväksyntää, kun taas negatiivinen kohteliaisuus on toisen jättämistä rauhaan omalle alueelleen eli konfliktien välttämistä.

Positiivisen kohteliaisuuden periaatteisiin kuuluvat:

- 1) Luo yhteinen viitekehys. Esim. huomioi kuulijan tarpeet, liioittele kiinnostustasi häneen ja esitä ryhmään kuulumisen merkkejä.
- 2) Anna ymmärtää, että olet yhteistyössä kuulijan kanssa. Esim. tarjoa ja lupaa, ja sisällytä toimiin sekä kuulija että itsesi.
- 3) Täytä kuulijan toiveet.

Negatiivisen kohteliaisuuden periaatteita ovat:

- 1) Ole suora (sovinnaisesti epäsuora).
- 2) Älä oleta mitään kuulijasta. Esim. lievennä omaa mieli-

pidettäsi verbimodusten avulla ja anna kuulijalle mahdollisuus esittää oma mielipiteensä.

3) Älä pakota kuulijaa. Esim. minimoï kuulijan kulut ja osoita kunnioitusta.

4) Viesti, ettet tahdo törmäystä kuulijan kanssa. Esim. pyydä tarvittaessa anteeksi tai esitä kiitollisuutesi.

Edellä luokitellut puheaktit ovat suorია, eli kuulija tietää milloin kysymyksessä on esim. käsky tai pyyntö. Mikäli tällainen suorius koetaan kasvoja uhkaavaksi, voidaan viesti esittää myös epäsuoremmin, peiteltysti. Informaatiota voidaan antaa liikaa tai liian vähän, jolloin lopullinen tulkinta ja pelivara jää kuulijalle. Epäsuoran esittämisen periaatteita ovat mm. vihjailu, vähättely ja liioittelu, ironisuus, retoristen kysymysten käyttö sekä yleistäminen ja muu epämääräisyys.

2.2.2.2. Esimerkkejä kohteliaisuusmuodoista ja puhuttelusta *Huomenna hän tulee* -näytelmässä

Valtasuhteet puhutteluissa tulevat suomessa selvimmin esiin sinuttelun ja teitittelyn valinnassa. Korostuneen statuseron vallitessa korkea-arvoisempi henkilö sinuttelee muita, vaikka häntä teititellään. Tällainen yksikön ja monikon erottelutapa on kuulunut eurooppalaisen puhuttelun historiaan jo 300-luvulta lähtien (ks. Brown & Gilman

1971). Näytelmässä esim. Pozzo enimmäkseen sinuttelee Vladimiria ja Estragonia, kun taas nämä teitittelevät häntä. Keskenään Vladimir ja Estragon yleensä sinuttelevat toisiaan, mikä viestii tasa-arvoisuutta.

Kohteliaisuus liittyy siis olennaisesti valtaan, eli alemmistatuksisella henkilöllä on tarve osoittaa kohteliaisuutta ylempistatuksista kohtaan. Niinpä eniten kohteliaisuutta - muussakin kuin puhuttelussa - löytyy Vladimirin ja Estragonin puheenvuoroista Pozzolle. Näin on ainakin tapaamisen alkuvaiheissa, jota sävyttää pelokas kunnioitus, kuten seuraavassa (s. 33):

ESTRAGON *arasti*. Herra...

POZZO Mikä miestä vaivaa?

ESTRAGON Tuota... teidän olette lopettanut... tuota... ettehan te tarvitse... tuota... luita, herra?

Englantilaisen alkutekstin sir ei välttämättä osoita niin suurta kunnioitusta kuin suomalainen herra, joten mukaan on liittynyt jo suomentajienkin tulkintaa. Sama koskee Pozzon repliikkiä, joka englanniksi kuuluu "What is it, my good man?" Englannissa puhuttelu my good man tai ylipäättään puhuteltavan nimen tai arvon liittäminen puhutteluun on paljon luontevampaa kuin suomessa, jossa taas tällainen suomennoksessa esiintyvä kolmannen persoonan käyttö mielletään usein etäännyttäväksi kiertoilmaukseksi.

Estragonin varsinaisesta kysymyksestä ilmenee joka tapauksessa kohteliaisuus selvästi: teitittelyn lisäksi kysymys-

tä pehmennetään epäröinnillä ja sen sisältö on vihjaileva. Suomennoksessa pehmennystä luo myös liitepartikkeli -hän. Estragonin suora kysymys tässä tapauksessa kuuluisi Saanko minä luut? tai, jos hänellä olisi vielä korkeampi status, hän voisi käyttää suoraa toteamusta Minä haluan luut. tai vaikkapa Pozzon tyylistä käskyä Luut tänne!

Pozzo tiedostaa korkean statuksensa ja tietää miten olettaa itselleen osoitettavan kohteliaisuutta (s. 36):

VLADIMIR Teille on esitetty kysymys.

POZZO *ilahtuneena*. Kysymys! Kuka? Mitä? Hetki sitten te peläten ja vavisten puhuttelitte minua herraksi ja nyt teette minulle kysymyksiä. Tästä ei hyvä seuraa!

Pozzon puheen sisällöstä voisi päätellä, että hän on loukkaantunut, koska häntä ei enää puhutella herraksi, ja koska hänen kasvojaan uhataan esittämällä suoraa kysymyksiä. Parenteesin ohje ilahtuneena kertoo kuitenkin, että Pozzo kenties tuntee nyt lähentyneensä kulkureita ja ehkä saavansa näistä parempia ystäviä, kun etäännyttävä kohteliaisuus unohtuu.

II näytöksessä Pozzo on jo kulkureille tutumpi, mikä tasoiittaa statuseroja. Pozzon vallan ja pelottavuuden vähenemiseen vaikuttaa myös hänen sokeutumisensa, joka johtaa fyysiseen ja sitä kautta verbaaliseenkin epävarmuuteen. Hänen repliikeissään toistuvat sanat arinoa ja autta-kaa, jotka edelleen ovat tavallaan suoraa käskyä, mutta

niiden illokuutio on saanut anelevan sävyn. Tilanne menee jopa niin pitkälle, että Vladimir lyö Pozzoa ja haukkuu tätä termillä satiainen (s.108). Teitittely kuitenkin jatkuu, ja vähitellen ennen poistumistaan Pozzo tuntuu jälleen saavan statuksensa nostettua entiselleen.

Pozzon valta Luckyyn nähden tulee ilmi hänen suorissa ilmauksissaan, joissa kasvoja ei juurikaan oteta huomioon. Kohteliaisuuden häivääkään ei löydy niistä lukuisista imperatiivin sisältävistä lauseista, joiden illokuutiona on puhdas käsky. Pozzon käyttämät kohteliaisuusstrategiat kääntyvätkin usein ironian puolelle, sillä tuotuaan ensin muuten esille hyvin korkean statuksensa, hänen ei enää tarvitsisi käyttää kohteliaita ilmauksia. Esim. Pozzon ensimmäisessä tulossa näyttämölle hän ensin esittää hallitsevansa Luckya täydellisesti ja esittäytyy sen jälkeen (s. 27):

POZZO Saanko esittäytyä: Pozzo.

Toisenlaisessa kontekstissa kohtelias, tungettelematon, kysymyksenmuotoinen esittäytyminen vaikuttaa tässä ennemminkin esiintyviltä taiteilijoilta opitulta kliseeltä, josta huokuu itsevarmuus ja huomionkipeys. Teeskentelyyritys paljastuukin heti Pozzon seuraavassa puheenvuorossa, jossa sävy on täysin vaihtunut (s. 27):

POZZO *pelottavalla äänellä*. Minä olen Pozzo!
Hiljaisuus. Eikö tämä nimi sano teille mitään?

Hiljaisuus. Minä kysyn, eikö tämä nimi sano teille mitään?

Tässä repliikissä esiintyy myös Pozzon usein käyttämä tapa korostaa sanomistensa performatiivisuutta: minä kysyn liitettynä kysymyksen alkuun ohjaa tulkintaa korostamaan Pozzon itsetietoisuutta, ärtymystä ja muita vastaavia piirteitä.

Kohteliaisuus puhutteluissa kärjistyy pojan kohdalla, joka lisää lähes jokaiseen repliikkiinsä sanan herra. Kuten jo aikaisemmin totesin, englannin vastaava sir on tietenkin yleisempi ja perinteisesti palvelusväen käyttämä puhuttelu, mutta tällaisella karikatyyrisellä roolihahmolla herroittelukaan ei tunnu liioittelulta. Pojan repliikit ovat siis lähinnä vastauksia kysymyksiin, paitsi silloin kun suora vastaus olisi liian töykeä. Esim. seuraavassa poika pyrkii välttämään riitaa Estragonin kanssa puolustautumalla (s. 62):

ESTRAGON -- *Lähestyy poikaa.* Tiedätkö mitä kello on?

POIKA *perääntyy.* Ei se ole minun vikani, herra.

ESTRAGON Ja kenen se sitten on? Minunko?

POIKA Minua pelotti, herra.

Itse asiassa Estragonin esittämä kysymys tiedätkö mitä kello on ei funktioltaan olekaan kysymys, vaan vihjaileva kiertoilmaus, jonka tarkoitus on syyttää poikaa siitä, että tämä on myöhässä. Tukeva siirto sisältäisi näin ollen anteeksipyyntöä, jota poika ei kuitenkaan esitä. Tulkin-

nassa kannattaa siis huomioida, että kaikesta nöyristelystä huolimatta pojalla on myös omaa tahtoa ja rohkeutta haastaviin siirtoihin.

Vladimirin ja Estragonin suhde Luckyyn vaihtelee, kuten näytelmässä muutkin suhteet. Alussa ystävykset pitävät Luckya aivottomana olentona, ja puhuvat hänestä pahaa ikään kuin hän ei kuulisi sitä. Kuitenkin Estragon osoittaa syvää kunnioitusta yrittäessään lopulta kontaktia teittelemällä ja herroittelemalla (s. 32). Kun Lucky sitten potkaisee Estragonia, Estragonilta pääsee huudahdus Mikä sika!, mutta hän ei osoita sitä Luckyille, vaan muille paikalla olijolle (s. 40). Luckyyn asema pysyy näin kautta näytelmän hyvin ulkopuolisena.

Kohteliaisuuden kannalta Vladimirin ja Estragonin välinen "aviollinen kinastelu" näkyy myös vaihtelevuutena. Toisiinsa ystävykset pyrkivät säilyttämään toistensa kasvot, mutta samassa hetkessä kohteliaisuus unohtuu, kuten Estragonilla seuraavassa esimerkissä (s. 19):

ESTRAGON *lempeästi*. Sinä halusit puhua minulle?
Hiljaisuus. Estragon astuu askelen eteenpäin. Si-
nulla oli jotain sanottavaa minulle? Hiljaisuus.
Toinen askel eteenpäin. Didi...

VLADIMIR *ei käännä*. Minulla ei ole mitään sanottavaa sinulle.

ESTRAGON *askel eteenpäin. Oletko vihainen? Hiljaisuus. Askel eteenpäin. Anna anteeksi. Hiljaisuus. Askel eteenpäin. Estragon panee kätensä Vladimirin*

olkapäälle. No, Didi. Hiljaisuus. Anna minulle kätesi. Vladimir kääntyy puolittain. Halaa minua! Vladimir jäykistyy. Älä ole itsepäinen! Vladimir heltyy. He halaavat. Estragon vetäytyy pois. Sinä haiset valkosipulilta!

Estragonin päämääränä on jo liikkumisellakin lähestyä Vladimiria. Kysymyksillään hän pyrkii osoittamaan kiinnostusta, jota korostaa lempinimen Didi käyttö. Imperatiivit eivät ole illokuutioltaan käskyjä, vaan ystävällisiä kehoituksia ja pyyntöjä. Kun Vladimir lopulta antaa periksi, Estragon onkin valmiina esittämään syyttävän toteamuksen, ja riita voi jatkua.

Yhtäkkinen ylettömän kohteliaisuuden ilmaiseminen samastuksisten henkilöiden välillä luo ironisen sävyn, kuten seuraavassa Vladimirin kysymyksessä aivan näytelmän alussa (s. 9):

VLADIMIR *loukkaantuu, viilleästi. Saisiko tiedustella, missä Teidän Ylhäisyytenne vietti yönsä?*

Jo parenteesista on luettavissa, että tämä ylikohteliaisuus ei ole tarkoitettu nostamaan Estragonin statusta, vaan päinvastoin tekemään sen naurunalaiseksi. Myös Pozzon puheenvuoroissa on toisinaan samankaltaista pilkkaavuutta Vladimiria ja Estragonia kohtaan.

2.3. Dialogi henkilökuvien luojana

Samuel Beckettin tyypillinen piirre näytelmäkirjailijana on kirjoittaa parenteesien ohjeet yhtä tarkoiksi kuin tanssiesitysten koreografiat. Tekstien absurdiudesta huolimatta ohjaaja saa näin selkeän kuvan siitä, millaiset tunnetilat roolihenkilöillä milloinkin vallitsevat. Näitä tunnetiloja ei niinkään sanota suoraan, mutta ne ovat pääteltävissä henkilöiden eleistä ja tilankäytöstä, joita ohjeet enimmäkseen koskevat.

Yleensä näytelmissä käytetään parenteeseja vaihtelevissa määrin, mutta kirjoittamattomaksi säännöksi ohjaajien keskuudessa on muodostunut, ettei niitä välttämättä noudateta. Tällöin henkilökuvat syntyvät ainoastaan sen perusteella, mitä henkilöt puhuvat. Ohjaaja joutuu tarkkailemaan paitsi sitä, mitä henkilöt suoraan sanovat itsestään ja toisistaan, myös sitä, miten henkilöt suhtautuvat toisiinsa ja mikä on heidän sanojensa ja tekojensa suhde.

Huomenna hän tulee -näytelmässä keskeisen mielenkiinnon kohteeksi näyttävät muodostuvan nimenomaan henkilöiden väliset suhteet, koska tapahtumissa ei muuten ole varsinaista juonta. Eugene Webbin (1972: 31) mukaan näytelmän juoni on itse asiassa kertomus tiettyjen illuusioiden särkyemisestä, joihin mielestäni liittyy vahvasti statuksista taisteleminen. Statuksiin nimittäin liittyy omistaminen,

ja juuri omistajuuden katoamiseen Webb kiinnittää huomionsa: Vladimir ja Estragon ovat kulkureita vailla omaisuutta, ja he riitelevät porkkanasta. Pozzo puolestaan omistaa hienompia esineitä, piipun ja kellon, jotka nekin katoavat näytelmän aikana.

Brownin ja Levinsonin (1978) mukaan ihmisellä on kahdet kasvot: toisaalta haluamme säilyttää toimintavapautemme, toisaalta saada hyväksyntää. Kasvojen säilyttämisen tarve riippuu paitsi valtasuhteista, myös sosiaalisesta välimatkasta ja asian laadusta tai tärkeydestä. Nämä vaihtelevat kulttuureittain, alakulttuurien ja viestintätilanteiden mukaan. Beckettin näytelmässä on kyse absurdeista tilanteista, joissa keskustelua vielä värittää sen kaunokirjallinen ja draamallinen olemus. Suomalaisen lukijan näkökulmasta kulttuurikin on vieras, joten kovin tarkka analyysi Brownia ja Levinsonia mukaillen olisi mahdotonta. Tulkinlalle suuntaa antavia esimerkkejä on kuitenkin helppoa löytää.

Brownin ja Gilmanin mukaan ihmisellä on valtaa suhteessa toiseen, mikäli hän pystyy kontrolloimaan toisen käytöstä. Vallalle voi olla erilaisia perusteita, kuten fyysinen voima, terveys, ikä, sukupuoli, asema perheessä jne. (Brown & Gilman 1971: 255.) Beckettin näytelmässä vallan perusteita luovat mm. Pozzon maanomistajuus ja Luckyn orjuus sekä pojan asema palvelevana sanantuojana (ja nuo-

ruus, mikäli sana poika ymmärretään lasta merkitsevänä terminä). Vladimir ja Estragon ovat periaatteessa samanarvoisia kulkureita, joskin Vladimir kuvataan älykkäämpänä. Olennaista mielenkiinnon säilymisen kannalta on oletettujen valtasuhteiden kääntyminen välillä päinvastaisiksi, niistä taisteleva ja niiden murtuminen. Tämä näkyy sekä parenteesien kuvaamassa proksemiikassa että kielenkäytössä, jonka analysointiin diskurssianalyysi on metodina erittäin toimiva.

3. ABSURDEISTA OMINAISPIIRTEISTÄ

3.1. Esiteoreettisena lähtökohtana epävarmuus

Aiemmin esitellessäni absurdin draaman yleisiä ominaispiirteitä puhuin metafysisestä ahdistuksesta, joka liittyy ihmisen epävarmuuteen olemassaolosta. Beckettin teoksisssakin epävarmuus näkyy monella tasolla. Fletcher & Spurling (1972: 61) kiinnittävät huomiota dialogien verbaaliseen horjumiseen, joka kertoo skeptisestä asenteesta kieleen mediumina. Esimerkiksi puusta puhuttaessa Vladimir ensin sanoo, ettei tiedä mikä se on, mutta jo seuraavassa hetkessä nimittää sitä itkuraidaksi (s. 15). Tämäntyyppisiä juuri sanotun asian kumoamisia löytyy muitakin.

Diskurssianalyysillä kielellistä epävarmuutta voidaan havaita tutkittaessa esim. Gricen maksimien rikkoutumista: keskustelijoiden itsetarkoituksena tuntuu joskus olevan järkipärisyyden ja logiikan unohtaminen. Toiselle osapuolelle ei yleensä anneta riittävästi informaatiota (makrokosmoksen tasolla ainakin yleisö jää epätietoiseksi lauseiden merkityksistä), ja usein asiassa pysyminen tuottaa vaikeuksia.

Fletcher & Spurling tuovat verbaalista horjuvuutta käsitellessään esille myös Barry Smithin mielenkiintoisen julkaisemattoman tutkimuksen Beckettin kielestä. Smithin mukaan epävarmuutta kuvastaa kysymysten suuri osuus suhteessa vastauksiin: ilmauksista 24% on kysymyksiä ja vain 12% vastauksia. (Fletcher & Spurling 1972: 61.) Tämänkin tutkimuksen mukaan keskustelun osapuolet tuntuvat siis näytelmässä puhuvan itsenäisinä toisistaan, eli enemmän rinnakkaisia monologeja kuin dialogia. Diskurssianalyysin keinoin samaan tulokseen päästään tutkimalla avaus- ja vastaussiirtojen yhteensopivuutta: näytelmästä löytää helpommin haastavia kuin tukevia siirtoja.

Epävarmuuteen liittyy sattumanvaraisuuden korostuminen, johon mm. Esslin (1968: 53) on kiinnittänyt huomiota. Tällaisia viittauksia löytyy esim. Vladimirin esille tuomasta raamatun vertauksesta, jossa toinen varkaista pelastui, toinen ei. Samaan tapaan esim. Pozzo on sitä mieltä, että

yhtä hyvin hän voisi olla Luckyn asemassa, ja toisaalta Vladimir ja Estragon puhuvat vuoronperään samoja repliikkejä. Estragonin kengät tuntuvat ensin puristavan, sitten ne ovatkin sopivat. Sanansaattajapoika on säästynyt Godot'n lyönneiltä, mutta hänen veljensä ei, jne.

Kaiken kaikkiaan hyvässä näytelmätekstissä filosofiaa ei julisteta suoraan replikoimalla, vaan se pitäisi saada rakentumaan katsojan päässä näytelmässä esitetyn toiminnan välityksellä. Esittelen seuraavaksi tarkemmin esimerkkien valossa joitakin keinoja, joilla Beckett näyttää synnyttävän ja pitävän yllä epävarmuuden ilmapiiriä.

3.2. Koomis-konkreettisesta abstraktis-metafyysiseen

Näytelmässä esiintyy joukko konkreettisia asioita ja arkisia toimintoja, jotka toistuvat samana tai erilaisina variaatioina läpi esityksen. Ensimmäiseen niistä törmäämme heti näytelmän alussa, kun Estragon istuu matalalla kumpareella yrittäen läähättäen vetää kenkää pois jalastaan siinä kuitenkin onnistumatta. Ensimmäiset repliikit kuuluvat seuraavasti (s. 9):

ESTRAGON *luovuttaa jälleen. Ei voi mitään.*

VLADIMIR *lähestyy lyhyin, jäykin askelin, jalat levällään. Alan olla samaa mieltä. Koko ikäni olen yrittänyt olla ajattelematta sitä ja sanonut itselleni, Vladimir, ole järkevä, et ole vielä*

yrittänyt kaikkea. Ja jatkanut taistelua. *Vaipuu ajatuksiinsa, miettii taistelua, kääntyy Estragoniin päin.* Siinä sinä taas olet.

ESTRAGON: Olenko?

Estragonin avausrepliikkiä voidaan pitää joko turhautuneen yrittämisen synnyttämänä yksinpuhelunomaisena tokaisuna, tai - mikäli Vladimir on jo saapunut kuuloetäisyydelle - toteamuksena, joka pyrkii avaamaan keskustelun. Vladimirin ensimmäinen lause puolestaan vaikuttaa kyllä muodollisesti tukevalta siirroilta, mutta jatko paljastaa, että puheen aihe onkin vaihtunut kengästä johonkin paljon syvällisempään. Se mitä Vladimir puheellaan tarkoittaa, jää epäselväksi hänen vaipuessaan ajatuksiinsa.

Jo samassa repliikissä Vladimir kuitenkin palaa takaisin konkreettiseen maailmaan todetessaan Estragonin olevan taas tutulla paikallaan. Relevanttina parina tällaiselle avaussiirrolle voisi kuvitella "no niinpä olen" -tyyppistä small talk -kuittausta ja kenties selitystä siitä, missä on ollut tällä välillä, mutta Estragon kiistääkin toteamuksen vastakysymyksellä. Samalla hypätään jälleen konkreettisesta abstraktiin, ja koko maailma ja näiden kahden henkilön olemassaolo siinä joutuu kyseenalaistetuksi - kolmen ensimmäisen repliikin jälkeen.

Hyvässä draamatekstissä ja ohjauksessa on perinteisesti otettu huomioon se, että henkilöt usein tarkoittavat muuta

kuin mistä puhuvat, toisin sanoen heidän toiveensa ja päämääränsä tulevat esille selvemmin esim. ilmeistä, liikehinnästä ja äänensävyistä kuin puheen sisällöstä. Beckettilläkään sanat eivät merkitse kaikkea, vaan olennaiseksi nousee henkilöiden erilainen näkökulma käsillä olevaan toimintaan: Estragon tekee konkreettisia asioita ja puhuu niistä, kun taas Vladimirin ajatukset samasta aiheesta muodostuvat symbolisiksi. Tämä mahdollistaa muodollisesti relevantin keskustelun, jossa kuitenkin molemmat osapuolet liikkuvat omilla tasoillaan koskaan kunnolla kohtaamatta.

Kenkien lisäksi läpi näytelmän pelataan esim. hatuilla. Estragonin yhä taistellessa juuttuneen kenkensä kanssa, Vladimir pyörittelee hattuaan ja puhuu jälleen jostakin epämääräisestä, joka vaikuttaa olevan aivan eri maailmasta kuin Estragon. Monologi päättyy Estragonin alkurepliikin toistumiseen Vladimirin suulla (s. 11):

VLADIMIR Joskus minusta tuntuu, että se tulee joka tapauksessa. Silloin tulee outo olo. Ottaa hatun päästään, kurkistaa sisään, kokeilee sisäpuolta, ravistaa, panee sen takaisin päähänsä. Miten sen sanoisi? Helpottaa ja samalla... *Etsii sanaa kauhistuttaa. Painokkaasti Kauhistuttaa. Ottaa jälleen hatun päästään, kurkistaa sen sisälle. Hassua. Kopauttaa hatun kupua ikäänkuin irrottaakseen vieraan esineen. Hän katsoo jälleen hatun sisään, laittaa sen jälleen päähänsä. Ei voi mitään.*

Hattu on korostamassa konkreettisen ja abstraktin vaihtelua myöhemminkin näytelmässä esim. silloin, kun Lucky saatuaan hatun päähänsä alkaa päästellä tajunnanvirtaansa ja lopettaa sen vasta kun hattu onnistutaan viemään hänet pois (s. 53 - 56).

Vaatteet ovat vain yksi esimerkki keskustelua muokkaavasta materiasta. Vähän myöhemmin näytelmässä Estragon haluaa syödä porkkanoita, joita Vladimirin taskusta sitten löytyykin (s. 25):

ESTRAGON Kuvittele. *Pitelee porkkanan kantaa naatista, pyörittelee sitä silmiensä edessä.* Hassu juttu. Mitä enemmän syö, sitä paremmalta tuntuu.

VLADIMIR Minulle käy aivan päinvastoin.

ESTRAGON Toisin sanoen?

VLADIMIR Minä totun pikkuhiljaa tähän sontaan.

ESTRAGON *mietittyään asiaa pitkään.* Onko tuo päinvastoin?

VLADIMIR Se on temperamenttikysymys.

ESTRAGON Luonnekysymys.

VLADIMIR Sille ei mahda mitään.

ESTRAGON Ei kannata yrittää.

VLADIMIR Ihminen on mikä on.

ESTRAGON Ei kannata rimpuilla.

VLADIMIR Olennainen ei muutu.

ESTRAGON Mitään ei voi tehdä. *Tarjoaa porkkanan tähteitä Vladimirille.* Haluatko syödä sen loppuun?

Estragon aloittaa puhumalla konkreettisesti syömästään porkkanasta. Vladimirin toteamus näyttäisi aluksi liittyvän samaan teemaan, kunnes Estragonin tarkennuskysymys käynnistää keskustelijoiden välillä eräänlaisen merkitys-

neuvottelun. Selvästikin Vladimirin ajatukset ovat liik-
kuneet abstraktimmalla tasolla, minkä Estragonkin huomaa.

Estragonin avaus "Onko tuo päinvastoin?" saa peräänsä Vla-
dimirin vastauksen "Se on temperamenttikysymys." Tätä seu-
raavaa rupeamaa voisi tarkastella joko yhtenä sarjana pe-
rääkäisiä seurusiirtoja, tai Vladimirin puheenvuorot voi-
si käsittää enemmän avauksenomaisina. Purkauma päättyy
jälleen erityisesti Estragonin luonteelle sopivaan to-
teamukseen, ettei mitään loppujen lopuksi voi tehdä, ja
tarjouksensa myötä hän vetäisee Vladimirin mukaan oman
konkreettisen maailmansa tasolle.

Estragonin materialistisuus näyttäytyy osittain myös hänen
rahanhimossaan, joka tulee esille muutamissa näytelmän
kohdissa. Toisessa näytöksessä Vladimir ja Estragon pohti-
vat, että he voisivat auttaa Pozzoa tämän ongelmassa pien-
tä korvausta vastaan. Idea korvauksesta tulee älyllisesti
Vladimirin puolelta, mutta Estragon on se joka konkreetti-
sesti ryhtyy arvioimaan summan riittävyttä (s. 105):

ESTRAGON *kerrankin aforistisena*. Me kaikki
olemme syntyneet hulluina. Jotkut jäävätkin
sellaisiksi.

POZZO Auttakaa! Minä maksan teille!

ESTRAGON Kuinka paljon?

POZZO Sata frangia!

ESTRAGON Ei riitä.

VLADIMIR Minä en menisi noin pitkälle.

ESTRAGON Onko se sinusta tarpeeksi?

VLADIMIR Ei, minä tarkoitan, että mennä vakuuttamaan sitä että päässä oli vikaa jo kun tulin tähän maailmaan. Mutta siitä ei ole kysymys.

POZZO Kaksi sataa!

Jo parenteesissa todetaan, kuinka Estragonin aloitusrepliikki on hänen luonteensa vastaisesti *kerrankin* aforistinen, mutta Vladimir tarttuukin nimenomaan siihen unohtaan hetkeksi kiistan rahasta. Tällä kertaa Vladimir kuitenkin selkeästi oikaisee Estragonin väärinkäsityksen puheenaiheesta, ja myöntää että hän itse poikkesi hetkeksi asiasta. Rakenteellisesti kyseessä on kaksi limittäin menevää keskusteluteemaa, jotka aiheuttavat ohipuhumisen.

Tarkassa analyysissä Estragonin mieltymyksen asioiden konkretisointiin voi havaita jopa sananlaskujen muodossa (s. 21.):

VLADIMIR Jospa odottaisimme, kunnes tiedämme tarkalleen mikä meidän tilanteemme on.

ESTRAGON Toisaalta olisi ehkä parempi takoa niin kauan kuin rauta on kuuma.

Estragon kykenee siis halutessaan puhumaan konkreettisista asioista abstraktisten vertauskuvana, kuten selviää seuraavastakin repliikistä (s. 78). Purkaus on vastauksena Vladimirin uteluun siitä, eikö Estragon tunnista paikkaa, jossa he olivat edellisenä päivänä.

ESTRAGON *äkkiä raivostuneena*. Tunnista! Mitä tunnistamista tässä on? Koko surkean elämäni ajan olen ryöminyt mudassa! Ja sinä puhut minulle maisemasta. *Katso häntä hurjistuneena*. Katso tätä

lantakasaa! Tätä se on ollut koko minun elämäni!

Vaihdokset voivat siis tapahtua myös abstraktista konkreettiseksi, mikä osaltaan kuvaa henkilöiden liikkumista keskusteluissaan eri tasoilla. Seuraavan esimerkin kaltainen sutkaus voidaan ymmärtää puhtaana huumorinakin, varsinkin kun Vladimir on näytelmän tässä vaiheessa jo osoittautunut älyllisemmäksi ja abstraktimmin ajattelevaksi - ehkä hän haluaa tarkoituksella puhua niin konkreettisesti, että Estragon ymmärtäisi tilanteen vakavuuden? (s. 22 - 23):

ESTRAGON: *huolestuneena.* Entä me?

VLADIMIR: Anteeksi?

ESTRAGON: Minä sanoin, Entä me?

VLADIMIR: En ymmärrä.

ESTRAGON: Miten me tulemme kuvaan?

VLADIMIR: Tulemme kuvaan?

ESTRAGON: Älä hätäile.

VLADIMIR: Tulemme kuvaan? Polvillaan.

ESTRAGON: Ovatko asiat niin huonosti?

Siinä missä siirtyminen konkreettisesta abstraktis-metafyysiseen luo epävarmuutta ja ahdistusta, päinvastainen siirtymä tuntuu toimivan tilannetta vapauttavasti ja oletettavasti katsomossa naurua aiheuttaen. Esimerkkitalanne on jälleen aivan näytelmän alusta, jossa olevaisen epävarmuus on kuitenkin jo selvää (s. 10 - 11):

ESTRAGON *heikosti* Auta minua!

VLADIMIR Koskeeko?

ESTRAGON Koskee! Hän haluaa tietää, koskeeko!

VLADIMIR *vihaisesti*. Täällä ei koskaan kärsi kukaan muu kuin sinä. Eihän minusta ole väliä. Olisi hauska kuulla mitä sinä sanoisit jos olisit minä.

ESTRAGON Koskeeko?

VLADIMIR Koskee! Hän haluaa tietää, koskeeko?

ESTRAGON *osoittaa sormella*. Voisit kuitenkin napittaa nuo.

VLADIMIR *kumartuu*. Totta. *Napittaa housunsa*. Älä koskaan laiminlyö elämän pikkuasioita.

Hyvinkin absurdilta tuntuvan ja kärsimyksiä käsitellessään ahdistavan vuoropuhelun jälkeen hyppääminen yhtäkkiä niin brutaaliin asiaan kuin avonaiseen sepalukseen noudattanee komiikan peruslakeja.

Ohjaajan kannalta riemastuttava parenteesi löytyy seuraavasta keskustelunpätkästä (s. 20):

VLADIMIR Minä en käsitä.

ESTRAGON Käytä älyäsi, vai etkö osaa.

Vladimir käyttää älyään.

VLADIMIR *lopulta*. Ei sytytä.

Myös tässä esimerkissä siirtyminen sellaisesta abstraktista asiasta kuin ajattelu, älyn käyttäminen, sen näyttämiseen konkreettisenä toimintana näyttämöllä tuottanee humoristisen episodin. Tätä käskyyn muodollisesti relevanttia vastausta voisi pitää jopa puheaktiteorian parodiointina. Teatterin tyylikeinoiniin tämäntyyppinen konkretisointi kuuluu toki muutenkin, vaikkei sitä aina parenteseissa mainittaisikaan. Pyrkimyksenä on yleensä tällaisissa tapauksissa vain aiheuttaa arkielämän käytännöistä poikkeamalla yllätyksellisyyden tuomaa mielihyvää, ei välttää-

mättä epävarmuutta olemassaolosta.

3.3. Roolinvaihdot

Beckettille ominaista näyttää olevan keskustelujen hahmot-
taminen diskurssipeleinä, joissa pätevät omat sääntönsä.
Yksi Vladimirin ja Estragonin diskurssipelin säännöistä on
roolien vaihtaminen. Kyseessä voi olla ajan tappamiseen
liittyvä leikki, jolla saadaan aikaiseksi mitä tahansa
puhetta, sikäli kuin puhuminen koetaan itseisarvoisen tär-
keänä toimintana. Toisaalta samojen vuorosanojen toistami-
nen (joskin usein eri funktiossa) voitaisiin käsittää ole-
massaolon epävarmuutena, joka vaatii varmistamaan että
äskettäin käyty sananvaihto todella käytiin.

ESTRAGON *heikosti* Auta minua!

VLADIMIR Koskeeko?

ESTRAGON Koskee! Hän haluaa tietää, koskeeko!

VLADIMIR *vihaisesti*. Täällä ei koskaan kärsi kukaan
muu kuin sinä. Eihän minusta ole väliä. Olisi
hauska kuulla mitä sinä sanoisit jos olisit minä.

ESTRAGON Koskeeko?

VLADIMIR Koskee! Hän haluaa tietää, koskeeko?

Edellisestä esimerkistä (s. 10 - 11) tulee mieleen henki-
löiden mieltymys tilanteiden näyttelemiseen ja tietoiseen
roolinottoon. Vladimir haluaa tietää, mitä Estragon sanoi-
si hänen asemassaan ja Estragon vastaa ottamalla Vladimi-
rin roolin sellaisenaan. Edelleen Vladimir lähtee mukaan

peleihin ottamalla Estragonin roolin. Ehkä kyseessä on leikki, ehkä vakava kannanotto siihen, kuinka vähän inhimilliset tunteet lopultakaan poikkeavat toisistaan. Beckettin perimmäinen syy tällaiseen dialogiin lienee kuitenkin epävarman olon luominen siitä, kuka on kuka ja millainen puhe on ominaista kullekin roolihenkilölle.

Absurdin draaman ominaispiirteisiin liittyi henkilöiden tyypittelyn epämääräisyys, johon myös Beckett on pyrkinyt. Vaikka pääpiirteissään näyttää siltä, että Estragonin luonteelle sopii konkreettisuus ja Vladimirille abstraktisuus, nämä piirteet voivat kääntyä välistä toisinpäin. Näin käy esimerkiksi heti alun dialogissa, jossa ensin Vladimir heittää keskustelun metafyyksiselle tasolle, sitten Estragon (ks. edellinen luku).

Samoin näytelmän loppupuolella, jossa olemme jo tottuneet siihen, että Estragonia kiinnostavat kengät ja Vladimiria filosofointi, yhtäkkiä roolit vaihtuvat. Seuraavassa esimerkissä Estragon on jokin aika sitten löytänyt väärät kengät, ja tilanne on jatkunut hetken aikaa normaalin ahdistuksen vallassa (s. 89):

VLADIMIR Kokeillaanko niitä?

ESTRAGON Minä olen kokeillut kaikkea.

VLADIMIR Ei, minä tarkoitan kenkiä.

Yksittäiset repliikit ja toiminnot saattavat toistua henkilöillä peräkkäin samanlaisina, vaikka kyseessä ei välttämättä olekaan roolien vaihtuminen. Seuraavasta esimerkistä tulee mieleen ennemminkin epätoivoinen yhteisyyden tavoittelu, tai osoitus siitä, että hyväksyy toisen perilisäännöt ja lähtee mukaan (s. 84):

ESTRAGON Tuo ei ollut hassumpi rupeama.

VLADIMIR Ei, mutta nyt kyllä täytyy keksiä jotakin muuta.

ESTRAGON Annahan olla. *Ottaa hatun päästään, keskittyy.*

VLADIMIR Annahan olla. *Ottaa hatun päästään, keskittyy. Pitkä hiljaisuus. Ai!*

Panevat hatun päähänsä, rentoutuvat.

Kyseessä on kuitenkin normaalikeskustelusta poikkeava toistaminen, joka osaltaan luo näytelmään jos ei epävarmuuden niin ainakin ihmetyksen tuntua.

Riippuu ohjaajan tulkinnasta, halutaanko tämäntyppisiä muuallakin esiintyviä toistoja käsitellä roolinvaihtoina vai esimerkiksi aivan tavallisena tarkennuksen pyytämisenä kuten seuraavassa voisi olettaa (s. 16):

ESTRAGON Me tulimme tänne eilen.

VLADIMIR Ei, ei, sinä erehdyt.

ESTRAGON Mitä me teimme eilen?

VLADIMIR Mitä me teimme eilen?

ESTRAGON Niin.

VLADIMIR Miksi... *Vihaisesti.* Sinun kanssasi mikään ei ole varmaa.

Estragon jatkaa keskustelua edellisen päivän tapahtumista

tekemällä kysymyksen muotoisen avauksen. Vladimirin siirto on haastava, mutta onko se ymmärrettävä selvennyksen pyytämisenä vai vajoamisena omiin filosofisiin maailmoihin tai mahdollisesti Estragonin typerän kysymyksen matkimisena, se on tulkintakysymys.

Roolien vaihtuminen voi tulla ilmi paitsi perättäisesti, myös tiettyjen repliikkien toistumisena eri henkilöillä eri kohdissa näytelmää. Tällainen repliikki on esimerkiksi avun pyytäminen, joka näin helposti leimaa koko näytelmälle ominaista epätoivoa ja ihmisten kohtaamattomuutta enemmän kuin toimii jonkun roolihenkilön ominaispiirteenä. Samalla yksioikoisella käskyllä "auta minua" pyytävät toisensa huomiota esim. Estragon (s. 10) riisuessaan kenkäänsä ja Vladimir (s. 82) halutessaan keksiä keskustelulle aloitusta.

Roolien rakentumisen epävarmuus ja ominaisuuksien vaihtuminen on todettu myös kirjallisuus- ja teatterianalyysien puolella. Johnstonen statusteorian mukaan hyvä näytelmä paitsi paljastaa taitavasti statukset, myös kääntää ne hahmojen välillä ylösalaisin. Esimerkiksi Pozzo saattaa esittää alhaista statusta kulkureille, vaikka hän suhteessaan orjaansa Luckyyn on kärjistetyn korkeastatuksinen henkilö. (Johnstone 1996: 71.) Epävarmuus, poikkeaminen oletetusta käyttäytymismallista ja keskustelutyylistä, ei siis välttämättä ole aina vain absurdin draaman piirre,

vaan yleisen jännitteen luoja; eivät ihmiset normaalissa arkisessa kanssakäymisessäkään välttämättä noudata ideaalikeskustelun sääntöjä tai pysy näkökannoissaan loogisina.

4. AJAN KÄYTTÖ KESKUSTELUN NÄKÖKULMASTA

4.1. Eksistentiaalista kielipeliä

Jo aiemmin olen ottanut esille sen, kuinka *Huomenna hän tulee* -näytelmässä puhutaan puhumisen vuoksi, ajan tappamiseksi tai oman olemassaolon todistelemiseksi. Wittgensteinin myöhemmässä tuotannossa analysoidaan erilaisia kielipelejä, jotka säätelevät ihmisten keskustelua. Vuorovaikutustilanteet käsitetään siis peleinä, ja kielen hallitseminen merkitsee kykyä hallita näiden erilaisten pelien säännöt. (Leiwo - Luukka - Nikula 1992: 20 - 21.) Beckettin näytelmissä tällainen pelimäisyys on esillä korostuneesti, ja luonnehtisin sitä perusolemuksestaan eksistentiaalisiksi kielipeliksi.

Eksistentiaalinen kielipeli on selkeimmillään Vladimirin ja Estragonin välillä, ja sen teemana on odottaminen. Taivoitteita ovat siis ajan kuluttaminen, verbaalisella kekseliäisyydellä hauskuttaminen ja olemassaolon todistelu (s. 90):

ESTRAGON Me keksimme aina jotakin, mikä auttaa meitä tuntemaan että ollaan olemassa, vai mitä Didi?

Tässä Estragonin avauksessa on havaittavissa paitsi sisällöllisesti kielipelin keskeinen sääntö, myös rooliin liittyvä ominaispiirre: Estragonin tehtävä on esittää kohteliaita kysymyksiä ja luoda yhteishenkeä. Esimerkissä tämä näkyy me -sanana ja lempinimen käytöstä sekä toisen rohkaisusta oman mielipiteensä esittämiseen, jotka kaikki ovat Brownin ja Levinsonin mukaan suoran kohteliaisuuden osoituksia (vrt. luku 2.2.2.1.).

Kielipelin tavoite on toisaalta myös katkaista kaikkialla vaaniva hiljaisuus ja estää synkkien ajatusten pääsemistä valloilleen. Estragonin sanoin puhuminen estää ajattelun (s. 80). Suurimman ahdistuksen vallassa toisen tarvetta puhua tuetaan, vaikka keskustelussa ei olisi loogisuuden hiventäkään. Erityisesti Estragonin rooliin kuuluu tukevien siirtojen esittäminen (s. 82):

VLADIMIR Etsivä löytää.

ESTRAGON Näin on.

VLADIMIR Etsiminen estää löytämästä.

ESTRAGON Niin estää.

Verbaalinen kekseliäisyys hauskuttaa sekä keskustelijoita itseään että myös yleisöä, ja pitää mielenkiinnon yllä muuten niin virikkeettömässä ympäristössä (S. 99):

ESTRAGON Mitä me nyt tehdään?

VLADIMIR Odotellessa.

ESTRAGON Odotellessa.

Hiljaisuus.

VLADIMIR Voisimme jumpata.

ESTRAGON Humpata.

VLADIMIR Pumpata.

ESTRAGON Rentoutua.

VLADIMIR Kuntoutua.

ESTRAGON Rentoutua.

VLADIMIR Lämmetä.

ESTRAGON Viiletä.

VLADIMIR Aletaan.

Tästä esimerkistä olisi hieman vaikea mennä sanomaan mikä on avausta, vastausta tai seuruusiirtoa. Kielipeli on muuttunut kielileikiksi, jonka arvo on enemmän sanojen soinnukkuudessa ja rytmissä kuin sisällössä. Tulkinnan tasolla voitaisiin jo puhua erittäin suuresta turhautuneisuudesta, joka vielä kaiken lisäksi päättyy Estragonin toteamukseen, jossa hän ilmoittaa olevansa kyllästynyt hengittämiseen.

Edellinen kielileikin osa on hyvä esimerkki siitä, kuinka keskusteluja yleensäkin pyritään pitkittämään. Tämä tapahtuu saman asian ympärillä pysyttelemällä joko johonkin vuoropariin liitetyin lukuisin seuruusiirroin tai sidonnaisiin avauksiin. Seuraavassa esimerkissä korostuu jälleen Estragonin rooli tukevana myöntelijänä (s. 31):

VLADIMIR Katso!

ESTRAGON Mitä?

VLADIMIR *osoittaa sormellaan.* Hänen niskaansa!

ESTRAGON En minä näe mitään.
VLADIMIR Tässä.
Estragon menee Vladimirin viereen.
ESTRAGON Kylläpä on.
VLADIMIR Avohaava.
ESTRAGON Se johtuu köydestä.
VLADIMIR Hankauksesta.
ESTRAGON Ilmiselvästi.
VLADIMIR Solmusta.
ESTRAGON Kun se hiertää.

Vladimirin avaukset pyörivät Luckyn niskassa olevan haavan tiimoilla, jota hän esittelee Estragonille, ja Estragon katselee kuuliaisesti esittäen tukevia siirtoja.

Keskustelua tuntuu pitävän yllä nimenomaan Vladimirin ja Estragonin vastakohtaisuus, jolla he täydentävät toisiaan. Vladimir on taipuvainen johdatteluun, Estragon myötäilyyn. Tämä johtaa näytelmän kokonaisrakenteessa toisaalta kump-panusten riippuvuuteen toisistaan, toisaalta taas jatkuviin eroaikeisiin. Aika kuluu siis myös sen pohdiskelussa, pitäisikö keskustelua, yhdessäoloa tai olemista yleensä-kään jatkaa enempää.

4.2. Hiljaisuuden taidetta

Olen aiemmin todennut, että näytelmätekstissä rivien välit ovat vähintäänkin yhtä merkityksellisiä kuin itse teksti. Aukoittain puhuminen luo puitteet toiminnalle. Samalla ta-

voin se voi luoda puitteet toimitettomuudelle ja hiljaisuudelle, kuten *Huomenna hän tulee* -teoksessa. Tällöin keskeiseksi kiinnostuksen kohteeksi nousee ajankäyttö teatteriesityksessä, sen rytmi ja syke.

Vladimirin ja Estragonin maailmassa hiljaisuus on jatkuva uhka, jota yritetään välttää. Beckettin yleisimmin käyttämä ohje parenteseissa on nimenomaan sana hiljaisuus. Muita tulkinnallisesti hiljaisuuteen johtavia termejä ovat mm. tauko, mieltii, pysähtyy, kuuntelee jne. Yksityiskohdattaiset ohjeet siirryttäessä asennosta toiseen johtanevat myös helposti siihen, että toimintaan käytetään aikaa, ja että tämä aika on hiljaista.

Toimivan keskustelun näkökulmasta lukuisat avaukset, jotka jäävät ilman vastausta, vaativat myös peräänsä jonkinlaisen tauon. Tällaisen tauon funktio on esim. osoittaa, että keskustelukumppani ei ole kuullut tai ottanut vakavissaan asetettua kysymystä, tai että avaus on retorinen, eikä sen perään odotetakaan vastausta. Toisaalta voisi kehitellä teoriaa, jonka mukaan vaikkapa retorinen kysymys on oma avaustyyppinsä, ja sille sopiva vuoropari eli tukeva siirto on hiljaisuus. Tällöin siis keskustelun avaaja odottaa, että hänen avaustaan jäädään pohtimaan hetkeksi hiljaisuudessa ennen keskustelun etenemistä. Mikäli toinen osapuoli avaa suunsa liian aikaisin, hän haastaa avauksen, eli joko ei ymmärrä kysymyksen retorisuutta tai kiistää sen tahal-

laan.

Hiljaisuus luo omalta osaltaan jännitettä ja tiivistää odotuksen pitkäveteistä ja ahdistunutta tunnelmaa. Tätä ahdistusta yritetään jatkuvasti purkaa puhumalla mistä tahansa. Herää kysymys, missä määrin syy sanoa jotain on ainoastaan tämä: halu olla äänessä, eikä niinkään halu kommunikoida. Estragon mm. myöntää puhuvansa, koska se estää häntä ajattelemasta. Diskurssianalyttisesti hiljaisuutta voisi pitää myös avauksena samalla tavalla kuin vastauksena. Hiljaisuuden kanssa kommunikoiija tukee hiljaisuutta omalla hiljaisuudellaan, mutta haastaa sen puhumalla mitä tahansa.

Beckettin näytelmästä on puhuttu hiljaisuuden taiteena. Hiljaisuuden ja äänen vuorottelun rytmistä välittyvä jännite on ehkä tärkein asia, jossa ohjaajan on onnistuttava, jotta esityksestä tulee mielenkiintoinen. Hiljaisuuden tutkimuksissa kaikenkaikkiaan diskurssianalyysi vaikuttaa ainakin toistaiseksi metodina melko voimattomalta.

4.3. Lineaarinen aikakäsitys ja sen absurdus

Fletcherin ja Spurlingin (1972: 58 - 59) mukaan *Huomenna hän tulee* on ajankäytöllisesti perinteinen näytelmä. Aikajana on siis enemmän teatraalinen kuin normaali. Vanhim-

piin dramaturgisiin trikkeihin kuuluu ajan muokkaaminen siten, että parin tunnin reaaliajassa näyttämöllä voidaan elää pari minuuttia tai vuosisatoja. Fletcherin ja Spurlingin esimerkki on toisesta näytöksestä, jossa Vladimir kertoo juuri saavuttuaan olleensa paikalla jo tunnin.

Teatraaliseen ajankäyttöön liittyy tapa käyttää ajan määreitä niin, että ne voivat viitata näytelmän ulkopuolelle. Esimerkiksi näytelmän alussa (s.9) Vladimir toteaa ensimmäisessä repliikissään Estragonille: "Siinä sinä taas olet". Sana taas viittaa siihen, että henkilöt tuntevat jo toisensa, eli näytelmää edeltäneeseen aikaan. Vähän myöhemmin Vladimir lisää: "Vihdoin taas yhdessä", jossa sana vihdoin tuo sen lisämerkityksen, että edellisestä tapaamisesta on ainakin Vladimirin mielestä kulunut pitkä aika. Tämänkaltaiset määreet ovat viittaussuhteiltaan selviä ja antavat katsojille lisää informaatiota henkilöiden suhteesta.

Beckettin dialogista löytyy myös paljon sellaisia ajan määreitä, jotka monimutkaistavat sanottua tai tekevät siitä absurdia. Näytelmän ensimmäisiin repliikkeihin kuuluu Vladimirin pyyntö halata Estragonia, johon Estragon vastaa: "Ei nyt, ei nyt." Sana nyt saa kuulijan ihmettelemään, että koska sitten jos ei nyt, ja miksi ei nyt. Oma tulkintani nojaa aiemmin mainittuun aviolliseen kinasteeluun, feminiiniseen tapaan pidättäytyä, jota tässä ilmei-

sesti kuitenkin pyritään kohteliaasti lieventämään tois-
tolla.

Menneeseen aikaan viittavista määreistä löytyy usein epä-
selvyyksiä, kuten seuraavassa Vladimirin pohdiskelussa
(s. 10):

VLADIMIR -- Toisaalta, mitä hyötyä on menettää
rohkeutensa nyt, kysyn vaan. Meidän olisi pitänyt
miettiä sitä miljoona vuotta sitten, yhdeksänkym-
mentäluvulla.

ESTRAGON Äh, älä höpötä vaan auta minua tämän
kirotun kengän kanssa.

VLADIMIR Käsi kädessä ensimmäisten joukossa
Eiffel-tornista alas. Silloin olimme vielä
edustuskelpoisia. Nyt on liian myöhäistä. --

Miljoona vuotta sitten ja yhdeksänkymmentäluvulla vaikut-
tavat varsin suhteettomilta rinnastettavilta. Vladimirin
toisessa repliikissä käytetty silloin jää loppujen lopuksi
hyvin epämääräiseksi viittaukseksi. Tulkinta johtaa vää-
jäämättä siihen, että ajan kulumisen on menettänyt merki-
tyksensä, tai ainakin roolihenkilöiden suhteellinen ajan-
taju on kadonnut odottamisen myötä.

Ihmisetkään eivät välttämättä pysy samoina näytelmän ajan
kuluessa. Tämän päätelmän voi tehdä siitä, että ainakaan
he eivät muista, mitä aikaisemmin on tapahtunut. Täydelli-
nen sekoaminen suhteessa aikaan näkyy mm. seuraavassa
(s. 17):

ESTRAGON Oletko varma, että se oli tänä iltana?

VLADIMIR Mikä?

ESTRAGON Se mitä me odotamme.

VLADIMIR Hän sanoi lauantai. *Tauko*. Minusta tuntuu.

ESTRAGON Sinusta tuntuu.

VLADIMIR Minä olen varmasti pannut sen ylös. *Kaivelee taskujaan, jotka pursuavat sekalaista roinaa.*

ESTRAGON *hyvin ovelasti*. Mutta mikä lauantai? Ja onko nyt lauantai? Eikö nyt pikemminkin ole sunnuntai? *Tauko*. Tai maanantai? *Tauko*. Tai perjantai? *Vladimir katsoo hurjistuneena ympärilleen ikään kuin päivämäärä olisi kirjoitettu maisemaan.*

VLADIMIR Mahdotonta!

ESTRAGON Tai torstai?

VLADIMIR Mitä me teemme?

ESTRAGON Entä jos hän tuli eilen emmekä me olleet täällä, voit olla varma, ettei hän tule uudestaan tänään.

VLADIMIR Mutta sinähän sanot, että me olimme täällä eilen.

ESTRAGON Ehkä minä olen väärässä. Ollaan hiljaa vähän aikaa, sopiiko?

VLADIMIR *heikosti*. Hyvä on.

Estragonin viattomalla kysymyksellä alkanut utelu kääntyy Vladimirin hermoromahdukseen, ja sitä kautta Estragon tuntuu nousevan hetkeksi statukseltaan korkeammalle. Kriisistä kertoo myös Estragonin ehdotus hiljaa olemisesta ottaen huomioon, että läpi näytelmän hiljaisuutta pyritään yleensä karttamaan.

Muistamattomuuteen liittyy olennaisesti se, että henkilöt eivät välttämättä aina tunnista toisiaan, vaikka ovat ol-

leet tekemisissä toistensa kanssa aikaisemminkin. Esimerkiksi Pozzon ja Luckyn saapuessa ensimmäistä kertaa paikalle Vladimir ja Estragon eivät tunne heitä, vaan Pozzoa erehdytään luulemaan Godot'ksi. Heidän lähtönsä jälkeen Vladimir kuitenkin puhuu siitä, kuinka he olivat muuttuneet. Kun Estragon ei muista tyyppejä, Vladimir alkaa epäillä (s. 61):

VLADIMIR Totta kai me tunnemme heidät. Sinä unohdat kaiken. *Tauko, itsekseni.* Tai jos he eivät olekaan samoja...

Vladimir jää toistelemaan viimeisintä lausettaan vielä muutamaan kertaan, vaikka Estragon yrittää avauksillaan vaihtaa puheenaihetta kipeään jalkaansa.

Eugene Webb (1972: 35) on kiinnittänyt huomiota Pozzoon, jolla on ensimmäisessä näytöksessä kello, ja joka sen vuoksi on paremmin säilyttänyt ajantajunsa (s. 46):

POZZO -- *Katsoo kelloaan.* Mutta nyt minun täytyy todella jatkaa matkaa, mikäli aion pitää kiinni aikataulustani.

VLADIMIR Aika on pysähtynyt.

POZZO *painaa kellon korvaansa vasten.* Älkää olko niin varma, herra, älkää olko niin varma. *Panee kellon takaisin taskuunsa.* Kaikkea muuta.

Toisessa näytöksessä kellon katoaminen symbolisoi Webbin mukaan Pozzonkin ajan hahmottamiskyvyn heikkenemistä. Statuksen laskeminen esineitten katoamisen myötä näkyy myös tästä esimerkistä: Pozzo on juuri kadottanut piippunsa, ja sen myötä hänen kielenkäyttöönsä ilmestyy teitittely ja

herroittelu.

Ajan kulumiseen ja koko elämän ajalliseen suhteellisuuteen ja suhteettomuuteen viitataan näytelmässä siis etupäässä rakenteellisin ja henkilöiden käyttäytymiseen liittyvin keinoin. Tämän lisäksi löytyy kuitenkin myös kohtia, joissa filosofia tuodaan ilmi roolihenkilön suoralla repliikoinnilla. Pozzo kiteyttää maailman vääjämättömän kierto- kulun ja ihmiselämän pienuuden poistuessaan Luckyn kanssa näyttämöltä viimeisen kerran seuraavasti (s. 117):

POZZO äkkiä raivostuneena. Etkö ole tarpeeksi kiusannut minua kirotulla ajallasi? Tämä on sie- tämätöntä! Milloin! Milloin! Päivä kuin päivä, eikö se riitä sinulle, eräänä päivänä hänestä tuli mykkä, eräänä päivänä minusta tuli sokea, eräänä päivänä meistä tulee kuuroja, eräänä päivänä me synnyimme, eräänä päivänä me kuolemme, samana päivänä, samalla sekunnilla, eikö tämä riitä sinul- le? *Rauhallisemmin*. He synnyttävät hajareisin hau- dan yllä, valo välähtää hetken, sitten on jälleen yö. *Nykäisee köydestä*. Eteenpäin!

5. TILAN JA TOIMINNAN HAHOITTAMINEN

KESKUSTELUN NÄKÖKULMASTA

5.1. Parenteesit suhteessa tilaan ja toimintaan

Beckettin näytelmissä maailma, jossa eletään, on aina sa-

mankaltainen: lavastusohjeet kuvailevat lähes tyhjän näyttämön. *Huomenna hän tulee* -teoksen miljööstä mainitaan maantie ja puu, sekä alussa kumpare, jolla Estragon istuu riisumassa kenkäänsä. Näistä muutamista maamerkeistä on aikojen kuluessa pyritty löytämään lukuisia eri tulkintoja, kuten onko puun funktio symboloida elämää, ainoaa asiaa joka on jäljellä luonnosta, Jeesuksen ristiä vai kenties jotain muuta.

Kun Vladimirin ja Estragonin keskustelu virikkeettömässä ympäristössä alkaa käydä staattiseksi, saapuvat Pozzo ja Lucky tuoden mukanaan esineitä, joista jälleen riittää puhuttavaa, ja joiden kanssa voi toimia. Pozzolla on silmälasit, piippu, kello ja suusuihke, Luckylla matkalaukku ja köysi kaulassaan. Keskustelu tuntuu todella etenevän näiden tavaroiden vauhdittamana, kuten sananparsa sanoo: tikusta asiaa. Beckettin tyyliin kuuluukin hyvin fyysinen huumori.

Teatterille on taidelajina ominaista se, että esitys etenee ajassa, jolloin tempo luo omia merkityksiään. Niinpä jo ajankäytön yhteydessä mainitsinkin Beckettin tavasta kirjoittaa harvinaisen pitkiä ja tarkkoja toimintaohjeita parenteeseihin. Toimintaohjeet saavat erityisen mielenkiintoisen merkityksen, kun ne ovat ristiriidassa sen kanssa, mitä henkilö sanoo. Teatterissa tulee esille se todellisen elämän piirre, että loppujen lopuksi sanat ker-

toivat ihmisen muuhun olemukseen ja toimintaan nähden hyvin vähän.

Yksi esimerkki sanojen ja tekojen ristiriitaisuudesta on henkilöiden pyrkimys lähteä pois tilasta tai toistensa luota. Molemmat näytökset päättyvät samoihin repliikkeihin ja parenteesin lakoniseen toteamukseen (s. 69):

ESTRAGON No, lähdetäänkö?
VLADIMIR Kyllä, lähdetään.
Eivät liikahda.

Ainoa ero on se, että toisessa näytöksessä kysymyksen esittäjä on Vladimir ja vastaaja Estragon (vrt. roolinvaihdot, luku 3.3.). Samaa pysähtyneisyyden tilaa kuvastavat läpi näytelmän Estragonin repliikit, joissa hän sanoo lähtevänsä saman tien, mutta ei kuitenkaan lähde minnekään.

Tilankäyttö Beckettin näytelmissä ansaitsisi oman tutkimuksensa. Epätavallisen tarkat asemointiohjeet parenteseissa lienevät täynnä tulkinnan kannalta olennaisia yksityiskohtia. Esimerkiksi seuraavassa Estragonin liikehdinnässä voitaisiin nähdä viittaus teatterin ulkopuoliseen maailmaan, makrokosmukseen (s. 15):

Vladimir sylkäisee. Estragon siirtyy keskelle, pysähtyy selkä katsomoon päin.
ESTRAGON Ihastuttava paikka. Kääntyy, lähestyy näyttämön etureunaa, pysähtyy kasvot katsomoon päin. Inspiroivia näkymiä. Kääntyy Vladimiriin päin. Lähdetään.

Sen että Estragon näkee inspiroivia näkymiä katsomossa, voi siis tulkita eri tavoin. Normaalin teatterikäytännön mukaan Estragon ei näe yleisöä, vaan sama maisema jatkuu hänen silmissään yli katsomon. Toisaalta Estragon saattaa katsoa yleisöä silmiin, tiedostaa maailmojen erilaisuuden, ja nauttia yleisön antamasta lisäinspiraatiosta. Jos ajatellaan, että yleensä yleisö on teatterissa saava osapuoli, voitaisiin tällainen repliikkikin tulkita absurdin, järjettömän draaman piirteeksi.

Toiminta on näytelmän olennainen osa. On sanottu, että hyvää näytelmää pitäisi pystyä seuraamaan ymmärtämättä kieltä, tai jopa kuulematta mitään - puhutaanhan nimenomaan näyttämöstä ja katsomosta, jotka viittaavat näköaistiin. Beckett on ilmiselvästi pitänyt tätä toiminnallista elementtiä hyvin tärkeänä, joskaan hän ei ole ajatellut, että toiminnan luominen on yleensä ohjaajan tehtävä. Hyvässä näytelmässä toiminnan pitäisi syntyä dialogiin pohjautuvista mielikuvista niin että parenteseja ei tarvita - tässä mielessä Beckettin näytelmää voisi jopa kritisoida huonoksi. Mielenkiintoinen tutkimuskohde olisi se, kuinka pitkälti ohjaajat yleensä noudattavat näitä *Huomenna hän tulee* -teoksen näyttämöohjeita.

Toiminnasta annetut ohjeet vaikuttavat myös tekstin tasolla tehtävään diskurssianalyysiin. Keskustelussa viestijän on saatava välitöntä palautetta viestistään. Näin ollen

repliikkien välillä olevien toimintajaksojen pituus määrää sen, onko kyseessä enää lainkaan keskustelu, vai pelkkä sarja erillisiä monologeja. Toisaalta pelkkä toiminta voi olla vastauksena avaukseen, esimerkiksi myöntävä pään nyökkäily kysymyksen tukevana siirtona.

5.2. Tilaan ja toimintaan viittaavat määreet ja niiden absurdius

Roolihenkilöiden vuorosanoista voi tavallisesti poimia alluusioita, viittauksia näyttämön ulkopuoliseen maailmaan. *Huomenna hän tulee* -näytelmässä yksi huomattava subteksti on Raamattu, josta on lainattu mm. nimiä ja vertauksia. Raamatullisten alluusioiden käyttö on johtanut siihen, että monet tutkijat (esim. Baldwin 1981) ovat tulkinneet teoksen uskonnolliseksi. Kuitenkin Raamattua on käytetty kirjallisuudessa usein vain sen vuoksi, että sen vertaukset, sitaatit ja kielen rakenne rikastuttavat kaunokirjallista ilmaisua. Varmaa tulkintaa ei tässäkään tapauksessa löydy, vaan ohjaajan on päätettävä esityksen mahdollisesta uskonnollisesta funktiosta.

Tapahtumapaikan tarkempaa sijaintia teoksesta ei saa selville, mutta maininta Eiffel-tornista kertoo sen, että ainakin Vladimir on tietoinen tästä eurooppalaisesta kulttuurimonumentista (s. 10):

VLADIMIR Käsi kädessä ensimmäisten joukossa Eiffel-tornista alas. Silloin olimme vielä edustuskelpoisia. Nyt on liian myöhäistä. Meitä ei edes laskettaisi ylös.--

Repliiikistä ei selviä, ovatko Vladimir ja Estragon todella olleet Eiffel-tornilla, vai onko kyseessä haave tai pelkkä kielikuvallinen vertaus. Epämääräinen passiivin käyttö jättää myös epäselväksi sen, ketkä eivät päästäisi päähenkilöitä edustamaan ja uhrautumaan.

Henkilöihin viittaavan pronominin epämääräisyyttä löytyy mm. kohdasta, jossa Estragon kertoo viettäneensä yönsä ojassa (s. 9 - 10):

VLADIMIR Eikä ne lyöneet sinua?

ESTRAGON Lyöneet minua? Tottakai ne löivät minua.

VLADIMIR Sama sakki kuin ennenkin?

ESTRAGON Sama? En minä tiedä.

Pronomini ne ilmoittaa ainoastaan, että lyöjiä on ollut monta. Missään vaiheessa ei selviä kenestä todella on kysymys tai miksi Estragonia on lyöty. Sama toistuu jälleen toisessa näytöksessä (s. 74 - 75).

Se -pronominin viittaussuhteiden epämääräisyys on luomassa teokseen absurdia tunnelmaa, kun kyseessä ovat Vladimirin ajatukset:

VLADIMIR -- Alan olla samaa mieltä. Koko ikäni olen yrittänyt olla ajattelematta sitä ja sanonut itselleni, Vladimir, ole järkevää, et ole vielä yrittänyt kaikkea. -- (s. 9)

VLADIMIR Kun ajattelen sitä... kaikki nämä vuodet
... ilman minua... missähän sinäkin olisit...? --
(s. 10)

VLADIMIR Joskus minusta tuntuu, että se tulee joka
tapauksessa. Silloin tulee outo olo. -- (s. 11)

Mistään ei voi varmasti päätellä, mitä Vladimir yrittää
ajatella tai olla ajattelematta, tai mikä tulee joka ta-
pauksessa.

Tilan absurdiuteen voi vaikuttaa selventävien määreiden
puuttuminen, kuten näytelmän alussa, jossa Vladimir tulee
paikalle ja toteaa: "Hauskaa että olet palannut." Näytel-
män aikana ei selviä se, mistä Estragon palaa, eli toisin
sanoen missä hän käy viettämässä öitään ja hakattavana
(s. 9):

VLADIMIR --Saisiko tiedustella, missä Teidän Ylhäi-
syytenne vietti yönsä?

ESTRAGON Ojassa.

VLADIMIR *ihailleen*. Ojassa! Missä?

ESTRAGON *ei tee elettäkään*. Tuolla.

Periaatteessa Estragon vastaa Vladimirin tarkennuskysymyk-
seen tukevalla siirrolla, mutta sanoman ymmärrettävyys
vaatisi kyllä edes jonkinlaisen suuntaa antavan eleen,
jota Estragon ei kuitenkaan tee.

Absurdiuden olemusta pohtiessa törmäämme jälleen kysymyk-
seen näytelmän arvottamisesta: hyvä näytelmäteksti jättää

tilaa tulkinnalle. Ohjaajan mahdollisuus on jättää kaikki edellämainitut viittaussuhteet yhtä avoimiksi kuin ne ovat tekstissä, tai keksiä omia tulkintojaan ja kuvittaa ne toiminnan avulla selväksi.

6. NÄYTELMÄN RAKENTEESTA JA SEN VAIKUTUKSESTA DIALOGIIN

6.1. Tyyllilaji keskustelua muokkaavana tekijänä

Rolf Rohmer puhuu kielen rakennetta luovasta funktiosta, joka on äärimmäisen tärkeä nimenomaan näytelmäkirjallisuudessa. Kun eeppisessä tekstissä toiminta ja assosiaatiotila kirjoitetaan ylös kerrontaprosessissa, niin näytelmissä nämä seikat puolestaan piilevät huomaamattomasti tekstiin suljettuina. (Rohmer 1980: 51.)

Kun ymmärretään näytelmä taideteoksena, jonka dialogi tämän vuoksi poikkeaa normaalista arkipuheesta, voidaan tarkastella myös teoksen tyyllilajia ja sen vaikutusta dialogin rakentumiseen. Beckettin näytelmien absurdi tyyli on saanut vaikutteita aina *commedia dell' arte*stä saakka, johon liittyivät mm. miimi, music hall- ja sirkustyylit.

Tämän perinteen nojalla voidaan käsitellä esimerkiksi Vladimiria ja Estragonia sekä Pozzoa ja Luckyä (samoin kuin

Leikin lopun Hammia ja Clovia sekä Naggia ja Nelliä) tyyppillisinä koomikko- tai klovnipareina. Tähän tyyllilajiin kuuluu olennaisena kaikessa toiminnassa näkyvä arvoaseman eli statuksen mataluus. Tämä johtaa automaattisesti tiettyihin kielenkäytön piirteisiin, joita olen käsitellyt roolisuhteiden yhteydessä (ks. luku 2.2.1.). Tyypillisiä toimimistapoja ovat lisäksi mm. hattujen vaihtelu ja ns. *lazzi*, jossa henkilö yhtäkkiä vaipuu uneen. Koko näytelmän rakenne on enemmän performanssi kuin loogisesti etenevä kertomus. (Esim. Styan 1981: 126 - 127.)

Monet tutkijat (esim. Kenner 1973) ovat yhdistäneet Vladimirin ja Estragonin suoraan 1930-luvun elokuvaan, Stan Laureliin ja Oliver Hardyyn. Heidän keskustelulleen on ominaista se, että molemmat ovat melko yksinkertaisia, mutta isompi mies pyrkii esittämään älykkäämpää. Esimerkiksi seuraavan keskustelun rakenne noudattaa tätä tyyllilajia (s. 124):

VLADIMIR Vedä housut ylös.

ESTRAGON Mitä?

VLADIMIR Vedä housusi ylös.

ESTRAGON Haluaisitko sinä että otan housut pois?

VLADIMIR Vedä housusi ylös!

ESTRAGON huomaa, että housut ovat alhaalla. Totta. Vetää housunsa ylös.

Viisaampaa esittävä, eli Vladimir, antaa tyhmemmälle suoraa käskyjä. Tyhmempi ei ymmärrä, vaan esittää tarkennuskysymyksiä, kunnes tyyppillisesti kolmannella kerralla asia

menee perille.

Music hall -tyyliin kuuluu tietty dialogin rakenne, cross-talk. Esslin (1968: 46) on poiminut siitä seuraavan esimerkin, jossa Vladimir ja Estragon kommentoivat Pozzon pitkää puhetta yön saapumisesta (s. 47):

ESTRAGON Niin ainakin meidän tietojemme mukaan.

VLADIMIR Sitä voi odottaa aikansa.

ESTRAGON Tietää ainakin mitä odottaa.

VLADIMIR Ei tarvitse enää hätäillä.

ESTRAGON Riittää kun vain odottaa.

Cross-talk ei siis tarkoita kirjaimellisesti suomennettuna ristiinpuhumista, vaan päinvastoin vuorotellen esitettäviä toista tukevia siirtoja, joille on ominaista saman asian toistaminen eri sanoin.

Music hall -tyylille läheistä sukua on vaudeville, ja myös sen tyylipiirteitä on löydettävissä *Huomenna hän tulee* -näytelmästä. Fletcher & Spurling (1972: 63) ovat kiinnittäneet huomiota vaudevillämäisiin väärinymmärryksiin (s. 87):

VLADIMIR -- Missä sinun kenkäsi ovat?

ESTRAGON Olen kai heittänyt ne menemään.

VLADIMIR Milloin?

ESTRAGON En tiedä.

VLADIMIR Miksi?

ESTRAGON epätoivoisena. En minä tiedä miksi minä en tiedä!

VLADIMIR Ei, minä tarkoitan, miksi heitit ne pois.

Jälleen Estragonin rooliin kuuluu ymmärtää väärin älyk-

käämmän ja hyökkäävämmän Vladimirin suora kysymys. Tulkit-
tavaksi jää, onko kyseessä todellinen väärinymmärrys, vai
yrittääkö Estragon jostakin syystä peitellä suoraa vas-
tausta.

6.2. Symmetria ja toisto runollisen rakenteen luojina

Music hall -tyyliin kuuluvat olennaisesti toistot niin
omien kuin toisenkin puheenvuorojen osalta. Cohnin (1976:
106) mukaan yleisin toisto on sana Godot, joka yleensä
yhdistyy odottamiseen. Vladimir ja Estragon toistelevat
lisäksi usein mm. lauseita en tiedä, koskee, minä lähden
ja lähdetään. Yksittäisten sanojen ja lauseiden lisäksi
toistuvat rakenteessa tietyt tilannetyypit, esim. Estragon
palaa jostain lyötynä ja taistelee kenkensä kanssa, tai
Pozzo ja Lucky saapuvat paikalle, ja Pozzoa luullaan Go-
dot'ksi. Toinen näytös kokonaisuudessaan on lähestulkoon
ensimmäisen näytöksen toisinto.

Cohn on tehnyt merkittävää tutkimusta Beckettin näytelmien
toistoista ja niiden merkityksistä. *Huomenna hän tulee* -
näytelmä sisältää esim. tunteiden perusteella jaoteltuna
kauhistuneita (Vladimir), epätoivoisia (Estragon), uhkaa-
via (Pozzo) ja katkeria (Lucky) toistoja. Kysymyksen muo-
dossa olevat toistot lisäävät epäilyksen määrää. Toistami-
nen voi myös osoittaa mm. epävarmuutta. (Cohn 1980: 96 -

107.) Vaikuttaisi joka tapauksessa siltä, että näytelmässä toistoja käytetään etupäässä luomaan runollista rakennetta, ei niinkään keskustelun rakentumisen kannalta olennaisena tekijänä.

Teoksen hallitsevana rakennepiirteenä on symmetria - ei siis kronologinen rakenne kuten juonellisissa näytelmissä yleensä. Esimerkiksi Kenner (1973: 35) on luokitellut näytelmän symmetrisiä piirteitä: Puu jakaa näyttämön kahtia. Näyttelijöiden lukumäärät noudattavat symmetriaa. Symmetriaan kuuluvat myös vastakohtaisuudet, kuten Luckyn pitkä puhe ensimmäisessä näytöksessä ja täydellinen hiljaisuus toisessa. Symmetrian ja toistojen rakentamana runollisena helmenä on yleisesti pidetty seuraavaa keskustelua (s. 80 - 81):

ESTRAGON Yrittäkäämme sillä välin keskustella
rauhallisesti, koska emme kykene olemaan hiljaa.
VLADIMIR Olet oikeassa, me emme väsy.
ESTRAGON Kun puhumme, emme voi ajatella.
VLADIMIR Meillä on hyvä syy.
ESTRAGON Silloin emme voi kuulla.
VLADIMIR Meillä on syymme.
ESTRAGON Kaikki nuo kuolleet äänet.
VLADIMIR Ne pitävät samanlaista ääntä kuin siivet.
ESTRAGON Kuin lehdet.
VLADIMIR Kuin hiekka.
ESTRAGON Kuin lehdet.
Hiljaisuus.
VLADIMIR Ne kaikki puhuvat yhteen ääneen.
ESTRAGON Kukin itsekseen.
Hiljaisuus.

VLADIMIR Oikeastaan ne kuiskaavat.

ESTRAGON Ne kahisevat.

VLADIMIR Ne mumisevat.

ESTRAGON Ne kahisevat.

Hiljaisuus.

VLADIMIR Mitä ne sanovat?

ESTRAGON Ne puhuvat elämästään.

VLADIMIR Niille ei riittänyt se että on elänyt.

ESTRAGON Niiden on puhuttava siitä.

VLADIMIR Niille ei riitä se että on kuollut.

ESTRAGON Se ei ole tarpeeksi.

Hiljaisuus.

VLADIMIR Niiden ääni on kuin höyhenten.

ESTRAGON Kuin lehtien.

VLADIMIR Kuin tuhkan.

ESTRAGON Kuin lehtien.

Pitkä hiljaisuus.

VLADIMIR Sano jotakin!

ESTRAGON Minä yritän.

Pitkä hiljaisuus.

VLADIMIR *ahdistuneena.* Sano mitä tahansa!

ESTRAGON Mitä me nyt teemme?

VLADIMIR Odotamme Godot'ta.

ESTRAGON Voi!

Hiljaisuus.

Jo tekstin kirjallisesta ulkoasusta voi päätellä, että kyseessä on runous, ei arkinen keskustelu. Diskurssianalyysin keinoin voisi tietenkin lähteä selvittämään, kuka edellisessä dialogissa tekee avaukset ja kumpi tukee tai haastaa, mutta tuskinpa tulos olisi tällä kerralla tulkinnan kannalta kovinkaan merkittävä. Diskurssianalyysi ei anna keinoja havaita esim. muodon ikonisuutta merkityk-

selle, joka tässäkin näytteessä on olennainen. Kirjallisuusanalyyseissä keskustelua on verrattu musiikkiin, mm. fuugan rakenteeseen tai sellonsoittoon.

Beckett itse kertoi aikoinaan mieltymyksestään muotoon ja otti esimerkiksi Raamatun lauseen, josta Vladimirin näytelmässä puhuu: "Do not despair: one of the thieves was saved. Do not presume: one of the thieves was damned." Beckettin mukaan lause on latinaksi vielä hienompi, ja muoto on se, mikä merkitsee. (Esim. Esslin 1968: 52.) Runoudessa rytmi ja symmetria sekä kauniilta kuulostava kieli tuovat usein sinällään tyydytyksen, eikä sisältöä välttämättä ole tarkoitettu älyllisesti analysoitavaksi. Tämän väitteen pohjalta järjestelmällisesti jokaiseen lauseeseen ulotetut diskurssianalyysit vaikuttavat tarpeettomilta.

6.3. Teatterin olemuksen parodiointi

Huomenna hän tulee -näytelmä sisältää osittain ns. "näytelmä näytelmässä" -tekniikkaa. Tämä tarkoittaa sitä, että roolihenkilöt paikoittain tiedostavat näyttelevänsä joko toisilleen tai myös yleisölle. Selvimmin yleisön tarve näkyy Pozzolla, jonka repliikit venyvät vähitellen yhä pidemmiksi sooloiksi. Runsasta elehtimistä sisältäneen runollisen vuodatuksen jälkeen Pozzo pyytää palautetta yleisöltään, eli Vladimirilta ja Estragonilta (s. 48):

POZZO Millainen minä olin teidän mielestänne?
Vladimir ja Estragon katsovat häntä ilmeettöminä.
 Hyvä? Kohtalainen? Mukiinmenevä? Surkea? Todella huono?

Lucky'n ajattelu-replikki (s. 53 - 56) vaatii myös yleisön, sillä se purkautuu ilmoille yleisön painostuksesta. Samoin voidaan erottaa Vladimirin kertomus kahdesta ryöväristä ja Estragonin halu kertoa uniaan - kaikille on ominaista tarve kertoa oma tarina, mikä on suurempi kuin tarve keskustella. Cohn (1976: 110) puhuu tässä yhteydessä sooloista, joihin kuuluu näytelmässä myös toisen näytöksen aloittava Vladimirin päättymätön laulu, ja jotka ovat olennainen osa music hall -tyyliä. Estragonin soolot katkeavat näytelmässä jatkuvasti, koska Vladimir keskeyttää ne. Tästä näkökulmasta hiljaisuuden funktio on erottaa soolon osat toisistaan.

Toisessa näytöksessä Vladimir ja Estragon yrittävät kuluttaa aikaansa näyttelemällä Pozzoa ja Luckya (s. 94 -95). Näytteleminen ei onnistu, koska Estragon ei muista, millaisia henkilöt olivat, ja koska Vladimir ei osaa ajatella kuten Lucky ajatteli. Teatteria itseään parodioidaan ensimmäisessä näytöksessä suoraan (s. 43):

ESTRAGON Tämä on kauheaa.

VLADIMIR Pahempaa kuin joulunäytelmä.

ESTRAGON Sirkus.

VLADIMIR Kabaree.

ESTRAGON Sirkus.

Myös koko näytelmän rakenteen voidaan katsoa kritisoivan teatterin olemusta: yleisö odottaa päähenkilöiden tavoin näkevänsä Godot' n, odottaa että jotain tapahtuisi, mutta turhaan. Yli kolmetuntisen esityksen aikana moni katsoja varmasti tuntee odottavansa näytelmän loppumista yhtä innokkaasti kuin Vladimir ja Estragon odottavat Godot' ta. Teatteriesityksistä on kautta aikojen lähdetty hakemaan puhdistavaa kokemusta, katharsista, mutta tämän näytelmän sanomaan kuulu se, ettei vapautusta tule ihmisen itsensä ulkopuolelta.

7. PÄÄTÄNTÖ

Mainitsin työni alussa, että näytelmäkirjallisuutta ei Suomessa ole juurikaan tutkittu kielitieteellisesti, koska tehtävää on pidetty mahdottomana. Diskurssianalyysin myötä on kuitenkin herännyt usko siihen, että tieteellisiä totuuksia voidaan löytää myös draamadialogista. Ongelma on siinä, että tutkijat mielellään esittäisivät aukottomia, jokaisen repliikin kattavia tutkimuksia. Tämä on ristiriidassa sen kanssa, että mitä parempi näytelmäteksti on kyseessä, sitä enemmän repliikit yleensä mahdollistavat vaihtoehtoisia tulkintoja.

Monitulkintaisuus korostuu absurdissa draamassa, ja on korkeimmillaan sellaisessa näytelmässä kuin *Huomenna hän*

tulee, jonka kantavana ideana on epävarmuuden viestiminen. Mm. Esslin (1968: 84 - 85) on käsitellyt Beckettin tapaa heijastaa merkityksettömällä kielenkäytöllä merkityksetöntä maailmaa. Kielen tehtävä on tavallaan tuoda ilmi sen itsensä voimattomuus. Jo se, että Beckett on valinnut forumikseen teatterin, osoittaa Esslinin mukaan epäluottamusta pelkkää kieltä kohtaan. Kun ei ole varmuutta mistään, miten sanoillakaan voitaisiin tarkoittaa yksiselitteisesti jotakin?

Teatterin toiminnallinen perusolemus vaikuttaa dialogiin uskomattoman paljon, ja tekee diskurssianalyysin metodin sikäli hyvin voimattomaksi. Kärjistetysti sanottuna huonossa näytelmässä ihmiset istuvat keskustelemassa, hyvässä näytelmässä he toimivat, ja puhuvat aivan muuta kuin todellisuudessa tarkoittavat. Ohjaajan tehtävä on päättää, miten keskustelujen avauksiin reagoidaan - vaikkapa puolen tunnin toimintajaksolla. Kirjoitetussa dialogissa siirrot ovat enimmäkseen haastavia, koska repliikkien väliin jää toiminta; tämä ei ole pelkästään absurdin vaan kaiken draaman perusta.

Vaikka puheen osuus merkitysten välittäjänä lopullisessa esityksessä olisikin vähäinen, teksti on kuitenkin ohjaajan työn ainoa lähtökohta. Erityisesti suomalaisten harrastajateattereiden ongelmana on pidetty sitä, että ohjaajat eivät kykene lukemaan tekstiä riittävän tarkasti löy-

tääkseen sieltä tulkintaa ohjaavia selkeitä johtolankoja. Tässä työssä diskurssianalyysi on mielestäni korvaamaton apuväline. Kirjallisuus- ja teatterianalyysit perustuvat aina enemmän tai vähemmän tutkijan omaan tulkintaan, mutta kielitieteen avulla saavutetut tulokset - vaikka eivät voikaan olla kovin kattavia - ovat kuitenkin yksiselitteisempiä.

Diskurssianalyysillä saadaan luotettavia tuloksia esim. henkilöiden statuksista, jotka toimivat ohjaajan työn perustana. Tähän analyysiin liittyvät avaus- ja vastaussiirtojen sekä mm. kohteliaisuusmuotojen tutkiminen. Tämän lisäksi on erittäin tärkeää tutkia, minkälainen kielipeli näytelmässä vallitsee, jotta voitaisiin löytää roolihenkilöiden motiivit: mihin henkilö pyrkii sanoessaan tietyn repliikin. Kielitieteelliseen tutkimukseen liittyen myös pronomien sekä muiden aikaan tai tilaan viittaavien määreiden viittaussuhteet on selvitettävä tarkoin näytelmän maailmaa rakennettaessa.

Olen työssäni esittänyt joitakin mahdollisuuksia tutkia diskurssianalyysin avulla Samuel Beckettin näytelmää *Huomenna hän tulee*. Päämääränäni on ollut laajahko yleiskatsaus, jossa protagonistina on toiminut itse näytelmä. Tulevaa ohjaustyötäni silmälläpitäen halusin selvittää, mitä uutta kielitiede voisi tarjota ohjaajan avuksi. Tämän näytelmän kohdalla mitään edeltäviä kirjallisuudentutkimuksia

kumoavaa ei ainakaan löytynyt. Jatkossa diskurssianalyyt-
tinen tutkimukseni kuitenkin jatkuu, kun painimme yksit-
täisten repliikkien merkitysten kimpussa. Ohjaajan rooliin
kuuluu löytää erilaiset tulkintavaihtoehdot ja tehdä va-
linta - joissakin tapauksissa merkityksen voi tietenk-
in myös jättää avoimeksi, jokaisen katsojan oman tulkinnan
varaan.

MOTTO:

"Not to want to say, not to know what you want to say, not
to be able to say what you think you want to say, and
never to stop saying, or hardly ever, that is the thing to
keep in mind, even in the heat of composition."

- Samuel Beckett: Molloy -

LÄHTEET

- AFinLA:n julkaisuja = Suomen soveltavan kielitieteen yhdistyksen julkaisuja.
- AUSTIN, J.L. 1976 [1962]: How to Do Things with Words. Second edition. Oxford.
- BAIR, DEIRDRE 1978: Samuel Beckett; A Biography. Thetford.
- BALDWIN, HÉLÈNE L. 1981: Samuel Beckett's Real Silence. Pennsylvania.
- BECKETT, SAMUEL 1965 [1956]: Waiting for Godot. Second edition. London.
- _____ 1990 [1954, 1965]: Huomenna hän tulee. Suom. Antti Halonen ja Kristiina Lyytinen. Helsinki.
- BROWN, P. - S. LEVINSON 1978: Universals in language usage: Politeness phenomena. - GOODY, E.N. (toim.): Questions and Politeness. Cambridge.
- BROWN, R. - A. GILMAN 1971 [1960]: The Pronouns of Power and Solidarity. - SEBEEK, THOMAS A. (toim.): Style in Language. Third Paperback Printing. Cambridge.
- COHN, RUBY 1976: Warming up my last soliloquy. - HARPER - MC MILLAN III - MOROT-SIR (toim.): Samuel Beckett: The Art of Rhetoric. North Carolina Studies in the romance languages and literatures symposia 5. Valencia.

- _____ 1980: *Just Play: Beckett's Theater*.
Princeton.
- ELAM, KEIR 1980: *The Semiotics of Theatre and Drama*.
London.
- ESSLIN, MARTIN 1968 [1961]: *The Theatre of the Absurd*.
Revised and enlarged edition. New York.
- FLETCHER, JOHN - JOHN SPURLING 1972: *Beckett: A study of
his plays*. London.
- GOFFMANN, E. 1967: *Interaction Ritual: Essays on Face to
Face Behavior*. New York.
- GRICE, H.P. 1975: *Logic and conversation*. - COLE, P. -
J.L. MORGAN (toim.): *Syntax and Semantics 3*. New
York.
- HAYMAN, RONALD 1979: *Theatre and Anti-theatre: New
Movements since Beckett*. London.
- HEISKANEN-MÄKELÄ, SIRKKA 1980: *Käsitechakemisto*. - ESSLIN,
MARTIN: *Draaman perusteet*. Suom. Sirkka Heiska-
nen-Mäkelä. Jyväskylä.
- JOENPELTO, TIMO 1984: *Aleksis Kiven Nummisuutarit:
Tutkimus näytelmän puheakteista*. SKST 128.
Helsinki.
- JOHNSTONE, KEITH 1996 [1979]: *Impro; Improvisoinnista iloa
elämään ja esiintymiseen*. Suom. Simo Routarinne.
Helsinki.
- JOKINEN, ARJA - KIRSI JUHILA - EERO SUONINEN 1993:
Diskurssianalyysin aakkoset. Jyväskylä.

- KENNEDY, ANDREW K. 1989: Samuel Beckett. Cambridge.
- KENNER, HUGH 1973: A Reader's Guide to Samuel Beckett. Singapore.
- KORPIMIES, LIISA 1983: A Linguistic Approach to the Analysis of a Dramatic Text. A study in discourse analysis and cohesion with special reference to The Birthday Party by Harold Pinter. Studia Philologica Jyväskyläensia 17. Jyväskylä.
- LAKOFF, R. 1973: The logic of politeness; or, minding your p's and q's. Papers from the Ninth Regional Meeting of Chicago Linguistic Society, 292 - 305.
- LEIWO, MATTI 1983: Tekstianalyysin soveltamisesta kirjallisiin teksteihin. - AFinLA:n vuosikirja 1983. Toim. Heikki Nyysönen ja Anna Mauranen. AFinLA:n julkaisuja nro 36. Oulu ja Helsinki.
- LEIWO, MATTI - MINNA-RIITTA LUUKKA - TARJA NIKULA 1992: Pragmatiikan ja retoriikan perusteita. Jyväskylän yliopiston viestintätieteiden laitoksen julkaisuja 8. Jyväskylä.
- MEY, J. 1993: Pragmatics. An introduction. Oxford.
- ROHMER, ROLF 1980: Dramaturgiset peruskäsitteet ja draaman historiallinen typologia. Oulun yliopiston Kirjallisuuden laitoksen opetusmoniste (toim. Riitta Pohjola). Oulu.
- SKST = Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia.

STYAN, J.L. 1981: Modern drama in theory and practice 2:
Symbolism, Surrealism and the Absurd. Cambridge.

WILLIAMS, RAYMOND 1987: Drama from Ibsen to Brecht. Re-
vised edition. London.

WEBB, EUGENE 1972: The Plays of Samuel Beckett. Bristol.

PAINAMATON LÄHDE:

HUOVARI, TERHI 1996: Jouko Turkan Viisas Neitsyt: Dialogi-
suus näytelmässä ja teatteriesityksessä. Pro gradu -työ
Helsingin yliopiston suomen kielen ja teatteritieteen lai-
toksille.