

HAROLD PINTERIN
***THE DUMB WAITER* -NÄYTELMÄN**
DRAMATURGINEN TUTKIMUS

Juha Kärnä

Pro gradu –tutkielma
Jyväskylän yliopiston
kirjallisuuden laitoksessa
Kevät 2002

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta: humanistinen

Laitos: kirjallisuuden laitos

Tekijä: Juha Eino Kalevi Kärnä

Työn nimi: Harold Pinterin *The Dumb Waiter* –näytelmän dramaturginen tutkimus

Oppiaine: kirjallisuus

Työn laji: pro gradu –tutkielma

Aika: kevät 2002

Sivumäärä: 128, lisäksi 5 liitesivua

Tiivistelmä: Pro gradu –tutkielma on Harold Pinterin *The Dumb Waiter* –näytelmän dramaturginen analyysi. Siinä esitellään dramaturgian perusteita historiallisesti edeten, lähtien aristoteelisesta, ns. suljetusta dramaturgiasta ja päätyen absurdille teatterille ominaiseen avoimeen dramaturgiaan. Erityistä huomiota kiinnitetään Aristoteleen hahmottelemiin dramaturgisiin tehokeinoihin, renessanssin aikaisiin kolmen ykseyden (toiminta, aika ja paikka) ihanteisiin, draamalliseen jännitteeseen Martin Essliniin pohjautuen sekä Gustav Freytagin aristoteelisestä ajattelusta juontuvaan draaman vaiheita kuvaavaan pyramidimalliin. Tutkielman alkuun sisältyvät myös luvut Harold Pinterin kirjailijakuvasta sekä absurdin teatterin ominaispiirteistä.

Tutkielman itsenäisessä osiossa Pinterin näytelmää sovelletaan esiteltyyn teoreettiseen kontekstiin. Lähiluvun peruslähtökohtana on selvittää voiko aristoteelista käsitteistöä käyttää yleisesti absurdirina pidettyä *The Dumb Waiter* –näytelmää tutkittaessa. Tarkoituksena on myös avata draaman absurdeja piirteitä, löytämään niille vertauskuvallisia tulkintoja.

Mitä on absurdi dramaturgia kyseisessä näytelmässä? Miten se eroaa perinteisestä suljetusta dramaturgiasta? Ovatko eroavuudet kenties osittain näennäisiä? Voiko näistä lähestymistavoista päätyä jonkinlaiseen synteisiin? Mitä kirjallisia vaikutteita Pinterin draaman taustalta voidaan löytää? Mitä näytelmän temasta voidaan sanoa dramaturgisen analyysin pohjalta? Nämä ovat kysymyksiä, joihin tutkielma pyrkii esittämään subjektiivisia, mutta perusteltuja vastauksia.

Asiasanat: Harold Pinter, *The Dumb Waiter*, dramaturgia, draama, Aristoteles, absurdi teatteri, Gustav Freytag, Martin Esslin

Säilytyspaikka: Jyväskylän yliopiston kirjallisuuden laitos

Muita tietoja:

SISÄLLYS

| | |
|--|-----------|
| I TEOREETTINEN KONTEKSTI..... | 1 |
| JOHDANTO..... | 2 |
| HAROLD PINTERIN KIRJAILIJAKUVASTA..... | 6 |
| DRAMATURGIAN PERUSLÄHTÖKOHTIA..... | 10 |
| 1. Aristoteles ja Runousoppi..... | 10 |
| 2. Draamasta ja dramaturgiasta..... | 12 |
| 3. Draaman rakennemalleja..... | 15 |
| <i>Alku, keskikohta ja loppu sekä suljettu ja avoin rakenne.....</i> | <i>15</i> |
| <i>Draaman jännitteet.....</i> | <i>18</i> |
| <i>Freytagin pyramidimalli.....</i> | <i>21</i> |
| 4. Dramaturgian keskeisiä käsitteitä..... | 24 |
| <i>Kolme ykseyttä: toiminta, aika ja paikka.....</i> | <i>24</i> |
| <i>Hamartia, peripetia ja pathos.....</i> | <i>27</i> |
| <i>Anagnorisis ja katharsis.....</i> | <i>29</i> |
| <i>Aristoteles nykyajassa.....</i> | <i>32</i> |
| ABSURDIN TEATTERIN ERITYISPIIRTEITÄ..... | 36 |
| | |
| II THE DUMB WAITER – DRAMATURGINEN TAPAUSTUTKIMUS..... | 41 |
| | |
| FREYTAGIN PYRAMIDIMALLIN SOVELLUS..... | 42 |
| 1. Nouseva toiminta..... | 42 |
| <i>Ekspositio ja konfliktin pohjustus.....</i> | <i>42</i> |
| <i>Kiihottava kohta ja konflikti.....</i> | <i>44</i> |
| <i>Juonen komplikaatio.....</i> | <i>46</i> |
| 2. Peripetiat..... | 48 |
| 3. Laskeva toiminta..... | 51 |
| <i>Vastavoimat kuljettavat tapahtumia.....</i> | <i>51</i> |
| <i>Päähenkilön toiminta kääntyy laskuun.....</i> | <i>54</i> |
| <i>Viimeisen jännityksen kohdat.....</i> | <i>57</i> |
| JÄNNITTEET..... | 60 |
| 1. Pääjännitteet..... | 60 |

| | |
|---|-----|
| 2. Lisäjännitteet | 67 |
| 3. Pienoisjännitteet | 75 |
| 4. Odotuksesta syntyvä jännite | 79 |
| ARISTOTELEEN SOVELLUS | 83 |
| 1. Alku, keskikohta ja loppu sekä kokonaisrakenteen kysymyksiä | 83 |
| 2. Ajan, paikan ja toiminnan ykseydet | 85 |
| 3. Anagnorisis, peripetiat, hamartia, pathos ja katharsis | 87 |
| HUUMORIN DRAMATURGISET ULOTTUVUUDET | 92 |
| 1. Draamallinen ironia | 92 |
| 2. Comic relief –kohdat | 93 |
| GUSIN JA BENIN ABSURDI MAAILMA | 100 |
| PÄÄTÄNTÖ | 115 |
| LÄHTEET | 123 |

LIIKTEET

Liite 1: Eepisen ja draamallisen teatterimuodon erot

Liite 2: Pääkaari eli pääjännite

Liite 3: Apukaaret eli lisäjännitteet

Liite 4: Pienoisjännitteet

Liite 5: Freytagin pyramidimalli

I Teorettinen konteksti

”Jokaisen draamaa suunnittelevan kirjailijan ensisijainen tehtävä on kiinnittää yleisön huomio esitykseen ja pitää se siinä.”

Martin Esslin

JOHDANTO

Kiinnostukseni Harold Pinterin (s. 1930) *The Dumb Waiter* –näytelmää (1957) kohtaan alkoi yli yksitoista vuotta sitten, syksyllä 1990, kun näin sen ensimmäistä kertaa esitettynä Pohjois-Karjalan Opistolla Niittyahdella. Jokin näytelmän selittämättömässä ja tiiviissä tunnelmassa, sen ainutlaatuisen pitävässä jännitteessä, teki minuun välittömästi lähtemättömän vaikutuksen.

Toinen merkittävä sysäys tätä pro gradu –tutkielmaa ajatellen tapahtui syksyllä 1994, kun suoritin Jyväskylän avoimessa yliopistossa draaman tekstianalyysikurssia. Niinpä minusta tuntuu ainoastaan luonnolliselta yhdistää pro gradu –tutkielmassani mielenkiintoni sekä Harold Pinterin absurdeja draamoja (erityisesti juuri *The Dumb Waiter* -näytelmää) että dramaturgiaa, näytelmien rakenteellista analysointia, kohtaan.

Pinterin näytelmistä eniten tutkittuja ovat hänen muutamit kokoillan näytelmänsä. Pinterin lukuisat pienoisenäytelmät (kuten *The Dumb Waiter*) ovat jääneet valitettavaan ja perusteettomaan tutkimukselliseen katveeseen. Harmillista se on siksikin, että pienoisenäytelmissä Pinterille tyypilliset teemat ja kirjailijanlaadulliset piirteet pääsevät hyvin kiteytyneessä muodossa esille.¹ Osaltaan tämä pro gradu –työ pyrkii paikkaamaan tätä tutkimuksellista aukkoa.

Pinterin tutkimiseen minua innoittaa myös hieman poleeminen motiivi. Ns. absurdia draamakirjallisuutta – jonka tunnetuimpiin edustajiin kuuluvaksi Harold Pinter luetaan – pidetään usein hyvin painokkaalla tavalla ”mielettömyyden” teatterina. Tällöin ei välttämättä nähdä ”järjettömyyden” taakse: Ei havaita absurdiuden näennäisyyttä eikä vertauskuvallista käyttötarkoitusta. Aina ei huomata riittävässä määrin sitä, että absurdit näytelmät ovat vertauskuvallisia – joskin aluksi kenties oudoksuttavia – keinoja esittää kirjailijoiden sinänsä hyvin järkeenkäypiä huomioita eri elämänilmiöistä.

Jos absurdi teatteri olisi silkkaa ”mielettömyyttä”, niin silloinhan absurdien näytelmien kirjoittamiseksi riittäisi pelkästään se, että kirjailija kasaa näytelmän täyteen ensimmäisenä mieleen tulleita irrationaaleja yksityiskohtia ja episodeja. Tällä tavoin luotu teos tuskin kuitenkaan olisi sisäisesti eheä ja kiehtova taideteos, jollaisia ainakin parhaat absurdit näytelmät ovat.

¹ Esimerkiksi maineikas teatterintutkija Martin Esslin pitää *The Dumb Waiter* –näytelmää yhtenä Pinterin suurimmista saavutuksista teatterin alueella. (Esslin 1982, 275). Itse olen luonnollisesti samaa mieltä.

Martin Esslinin mukaan absurdien näytelmien tuleekin käydä läpi ”suurimuotoinen muodonmuutos, jossa silkka negatiivinen ominaisuus, logiikan tai todellisuuden tunnun puute, muunnetaan positiiviseksi piirteeksi, uudeksi maailmaksi, joka on järkeenkäypä omilla ehdoillaan” (Esslin 1961, 310). Saman johtoajatuksen mukaisesti mielestäni tutkijankin on syvennyttävä absurdien näytelmien maailmaan ja pyrittävä löytämään niiden sisäinen logiikka ja merkitys – se viesti, joka niistä on uloskoodattavissa.

Absurdin teatterin kirjallisuustieteellinen tutkimus on yllättävän vähäisessä määrin kohdistunut tyyliisuuntaan katsottujen näytelmien rakenteelliseen poikkeavuuteen perinteisestä dramaturgiasta. Edes kelvollista kokonaiskäsitystä, saati määritelmää, siitä, mitä absurdi dramaturgia oikeastaan on, on perin vaikea muodostaa. Niinpä olen pyrkinyt kokoamaan aihetta valaisevat keskeiset fragmentaariset peruslähtökohdat tämän tutkimuksen lukuun ”Absurdin teatterin erityispiirteitä”.

Toisaalta absurdin dramaturgian (mikäli sellaista yleistystä voidaan edes käyttää) eroavuutta perinteisestä – ts. suljetusta ja Aristoteleesta johdetusta – dramaturgiasta voidaan pitää jonkinasteisena paradoksina. Vaikka perinteiset dramaturgiset mallit ja käsitteet eivät välttämättä suoraan päde absurdeihin näytelmiin, voidaan niitä näkemykseni mukaan kuitenkin käyttää jonkinlaisina hyödyllisinä työkaluina ”absurdiin dramaturgiaan” pureuduttaessa.

Juuri tämä on pro gradu –tutkielmani keskeinen metodi ja hypoteesi. Uskon, että esimerkiksi Harold Pinterin yleisesti absurdina pidettyä *The Dumb Waiter* -näytelmää voidaan analysoida myös perinteisen dramaturgian välinein. Oletan Pinterin olevan kiitollinen tutkimuskohde tällaiseen tutkimukselliseen lähestymistapaan siksikin, että hänen näytelmissään yhdistyvät ainutlaatuisella tavalla realismi ja absurdismi.

Kansojen kirjallisuus 12 – Sodanjälkeinen aika (1945-1970) –teoksen (1979) mukaan Pinterin draamoissa ”tapahtuu asioita, joita voimme pitää perinteisenä teatterina: henkilöiden välillä ja päähenkilön sisimmässä tapahtuu kehitystä, ja juonella on alkunsa, kehittelynsä, jota voimme seurata, ja selvä loppunsa” (*Kansojen kirjallisuus 12 – Sodanjälkeinen aika (1945-1970)* 1979, 265). Niinpä juuri noita seikkoja aion tutkia.

Lisäksi tarkoitukseni on tehdä absurdina pidetyn näytelmän erittelystä perinteisen dramaturgian käsitteillä eräänlaista analyttistä leikkiä. Koska kirjallisuuden tutkimuksessa ei kuitenkaan ole mahdollista – eikä varmaan toivottavaakaan – saavuttaa objektiivista ”totuutta”, voi tutkija mielestäni yhtä hyvin myöntää avoimesti tutkimuksensa subjektiivisuuden ja suhteellisuuden.

Jos tutkija tällöin vapaaehtoisesti luopuukin ehdottomuuksien esittämisestä, pyrkien niiden sijaan tarjoamaan näkökantoja ja tulkintamahdollisuuksia, ei se tietenkään silti tarkoita sitä, että tutkimiseen saisi suhtautua huolettoman välinpitämättömästi. Sen sijaan tutkija tekee tällöin tuskin havaittavasti ja kiistanalaisesti pilkahtelevat ainekset näkyviksi, nostaa ne osaksi kokonaisnäkemystään. Uskonkin, että tällaisen analyttisen leikin lähtökohdakseen myöntävän tutkimuksen johtopäätökset saattaisivat olla hyvinkin kiintoisia – ja yllättäviä!

Tutkielmani teoriaosassa käydään pääkohdittain ja tämän tutkielman aiheen kannalta tarkoituksenmukaisin osin läpi koko länsimaisen dramaturgian historia Aristoteleesta Brechtin ja absurdismin kautta Hollywood-elokuvaan. Niin merkittävä teatterin uudistaja kuin Bertolt Brecht olikin, en kuitenkaan laajasti käsittele hänen eepin teatterinsa perusteita, sillä niistä en usko olevan liiemmin hyötyä *The Dumb Waiter* –näytelmän dramaturgisessa ruodinnassa.

Jos Pinterin absurdismi voikin aluksi vaikuttaa kaukaiselta aristoteeliseen, suljettuun dramaturgiaan nähden, niin sen etäisyys brechtalaisesta eepisestä teatterista antaa mielestäni vielä vähemmän aihetta yhtenevien vertailujen tekoon. Kuitenkin Brechtin vieraannuttamiseksi tarjoaa samantyyppisen, perspektiiviä luovan ja etäännyttävän todellisuuden tarkastelukulman kuin absurdin teatterin keinot, joskin menetelmillä pyritään eri vaikutuksiin – ja päästään siten myös eri johtopäätöksiin.

Tämän tutkielman jälkimmäisessä osassa *The Dumb Waiter* –näytelmän dramaturgiaa puretaan osiinsa sekä perinteisen dramaturgian välinein että suhteessa absurdin teatterin tunnuspiirteisiin. Ensin mainitussa katsannossa kiinnitetään huomiota pääasiassa juonen sommittelun peruskäsitteiden ja –periaatteiden ilmenemiseen näytelmässä. Tämän tarkastelun tavoitteena on tutkia millä tavoin aristoteelisen dramaturgian lähtökohdat ilmenevät tai varioituvat absurdissa *The Dumb Waiter* –näytelmässä.

Jälkimmäisessä erittelyssä puolestaan keskitytään etenkin absurdin käsitteeseen näytelmän maailman ominaisuutena. Väistämättäkin tutkielmassa pohditaan jonkin verran näytelmän tematiikkaa: sekä sitä miten sitä on tulkittu että sitä kuinka näytelmän keskeinen sisältö on hahmotettavissa rakenteellisista ratkaisuista. Myös näytelmään sisältyvä huumori saa dramaturgisen käsittelynsä.

Pro gradu –työni aihetta ei ole samoin asetettuna aiemmin tutkittu. Pinteristä, kuten myös dramaturgiasta, on toki julkaistu mitä lukuisimpia tutkimuksia, varsinkin

ulkomailla², mutta yksikään niistä ei ole yhdistänyt näitä kahta lähtökohtaa sillä tavoin kuin olen kaavaillut. Tästäkin syystä katson aiheeni olevan tutkimuskohteena mielekäs.

Tutkielmani teoreettinen osio pohjaa pääasiassa Heta Reitalan ja Timo Heinosen toimittamaan, viime vuonna ilmestyneeseen teokseen *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, Ari Hiltusen tutkimukseen *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia* (1999), Aarne Kinnusen *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha* –teokseen (1985), Martin Esslinin teokseen *Draaman perusteet* (1980) sekä Aristoteleen *Runousoppiin* (1982 ja 1997, molemmat käännökset).

Lähinnä faktatietojen ja teatterihistorian osalta tukeudun John Russell Taylorin teokseen *Dictionary of the Theatre* ja Glynne Wickhamin *Teatterihistoriaan*. Harold Pinterin tuotannon ja yleisemmin absurdin teatterin erityisluonteen tuntijana nojaan puolestaan valtaosin Martin Esslinin tutkimuksiin *Pinter. The Playwright* (1982) ja *The Theatre of the Absurd* (1968).

Vähäisemmässä määrin olen käyttänyt lähteenäni myös eräitä muita Pinterin draamatuotantoa käsitteleviä tutkimuksia, kuten Guido Almansin ja Simon Hendersonin, Ronald Haymanin, Arnold P. Hinchliffen, James R. Hollisin, John Russell Taylorin ja Walter Kerrin teoksiin (joiden kaikkien nimenä on *Harold Pinter*) sekä Ray Orleyn väitöskirjaan *The Separated Self: Alienation as a Major Theme in the Plays of John Osborne, Arnold Wesker, and Harold Pinter, 1956-1971* ja Arthur Ganzin toimittamaan artikkelikokoelmaan *Pinter. A Collection of Critical Essays*.

² Yliopistokirjastojen yhteisluettelokanta Linda tuotti 67 nimekettä asiasanahauulla ”Pinter, Harold”. Haku ”dramaturgia” tuotti puolestaan 30 nimekettä, mutta yhdistetty haku ei yhtään (18.2.2002). Vain yhdessä tutkimuksessa mainittiin otsikossa *The Dumb Waiter*, mutta sekin käsitteli eräiden Pinterin näytelmien (*The Dumb Waiter* niistä yhtenä) tematiikan yhtymäkohtia kyseisten näytelmien lavastusratkaisuihin. Aiemmat Pinter-tutkimukset käsittelevät pääasiassa joko Pinterin näytelmien kieltä tai tematiikkaa tai ovat yleisluontoisia kirjailijatuutkimuksia.

HAROLD PINTERIN KIRJAILIJAKUVASTA

Harold Pinter syntyi vanhempiensa ainoaksi lapseksi Lontoossa 10.10.1930. Hänen isänsä, Hyman, oli juutalainen räätäli, äidin nimi oli Frances Mann. Ennen kirjailijan uraansa Pinter toimi ammattimaisena näyttelijänä. (Hinchliffe 1981, 15.) Kirjailijan työnsä ohella hän onkin jatkanut näyttelemistä teatterissa, elokuvissa, tv:ssä ja radiossa. Pinter toimii aktiivisesti myös ohjaajana – 27 teatteriohjausta, 6 televisiolle ja yksi elokuva, Simon Grayn näytelmään pohjautuva *Butley* (1974). (<http://www.haroldpinter.org/biography/index.shtml>, 27.2.2002.)

Pinter on kirjoittanut 29 näytelmää (joista useat olivat alkujaan kuunnelmia tai tv-näytelmiä), 13 sketsiä, 21 elokuvakäsikirjoitusta (joista useimmat pohjautuvat toisten kirjailijoiden romaaneihin), runoja, novelleja, yhden romaanin (*The Dwarfs*, 1990) ja yhden kokoomateoksen (*Various Voices: Prose, Poetry, Politics 1948-1998*, 1998), johon sisältyy myös hänen poliittisia kirjoituksiaan (<http://www.haroldpinter.org>, 27.2.2002).

Maailmankuulu Pinter on ennen muuta draamojensa ansiosta. Häntä pidetäänkin laajasti yhtenä tärkeimmistä elävistä englantilaisista näytelmäkirjailijoista. Kirjailijantyöstään hänet on huomioitu lukuisilla merkittävillä kansainvälisillä palkinnoilla (ib.). Esimerkiksi vuonna 1995 Pinterille myönnettiin David Cohen British Literature Prize elinikäisistä saavutuksista brittiläisessä kirjallisuudessa (Pinter 1996, numeroimaton esittelysivu).

Kolme vuotta sitten Pinter valittiin Theatre Hall of Fameen. Sen saavuttamiseksi vaaditaan vähintään viisi suurta teatteritekoa sekä vähintään 25 vuoden ura Broadway Theatressa. (<http://www.interlog.com/~themall/pinter.html>, 10.2.1999.) Royal National Theatre järjesti vuoden 1998 lopulla äänestyksen 1900-luvun parhaista englanninkielisistä näytelmistä. Äänestykseen osallistui yli 800 teatterin ammattilaista. Kun kaikki ehdokkuudet laskettiin yhteen, oli niitä toiseksi eniten juuri Harold Pinterillä. (*Teatteri-lehti* 1998, 14.)

Pinterin nimi kytetään usein ja melko automaattisesti absurdiin teatteriin. Kuitenkin on myös toinen kirjallinen virtaus, jolla on katsottu olleen Pinteriin vaikutusta. Pinter nimittäin tuli tunnetuksi samoihin aikoihin kuin eräs brittiläinen kirjallinen ryhmittymä, josta käytettiin nimitystä ”Angry Young Men” ja jotka kuvasivat sosiaalikirittisesti työväenluokan oloja. (*Contemporary Literary Criticism* 1990, 368.) Pinterin

yhtymäkohdat heihin näkyvät mielestäni selkeimmin henkilöhahmojen valinnassa, sillä usein Pinter kuvaa alempiin sosiaaliluokkiin kuuluvia ihmisiä.

Sekä absurdin teatterin keinojen että ”vihaisten nuorten miesten” yhteiskunnallisuuden vaikutuksen Pinteriin on katsottu yhdistyvän näytelmässä *Hothouse* (*Kasvihuone*, 1980), mikä kuvaa satiirisesti mielisairaalan henkilökunnan sadistisia hoitomenetelmiä avuttomia potilaita kohtaan. Näytelmällä Pinterin on tulkittu kritisoivan kaikkia virallisia ja byrokraattisia yhteiskunnan organisaatioita, jotka kohtelevat kansalaisia epäasiallisesti. (ib.)

Pinteriin ”vihaisten nuorten miesten” (John Osborne³, John Wain, Kingsley Amis, John Braine ja Colin Wilson) tai toisaalta selkeästi vasemmistolaisen draamatikon Arnold Weskerin suora yhteiskuntakriittinen poliittisuus ei kuitenkaan tarttunut. Onkin huomattava, että Pinter ei halunnut julkaista *Hothouse*-näytelmää kuin vasta 1980, vaikka se oli kirjoitettu jo 1958 (Pinter 1996b, 186).

Pinter olikin leimallisen epäpoliittinen verrattuna maansa muihin nuoriin näytelmäkirjailijoihin. Pinterin teoksissa sosiaalis-poliittinen ulottuvuus jää lähinnä siihen, että näytelmien henkilöt puhuvat murretta ja ovat, varsinkin varhaistuotannossa, usein työläistäustaisia. Myöhemmin Pinterin ”poliittisuus” on ilmennyt julkisena ihmisoikeusaktivismina vuodesta 1973 lähtien (<http://www.kirjasto.sci.fi/hpinter.html>, 27.2.2002).⁴ Pinterin näytelmissä ihmisoikeuskysymykset ovat nousseet näkyvämmiin esille 1980-luvulta alkaen (Paavolainen 1994, 321).⁵

Pinter on nähdäkseni luontevampaa liittää absurdikoihin kuin ”vihaisiin nuoriin miehiin”, mutta absurdin teatterin keinoihin verrattuna Pinterin esittämistapa on mielestäni ollut aina realistisempaa kuin muilla ryhmään luetuilla kirjailijoilla. *Kansojen kirjallisuus 12 – Sodanjälkeinen aika (1945-1970)* –teoksen mukaan Pinterin

³ Erityisesti John Osbornen (1929-1994) näytelmä *Look Back in Anger* (*Nuori viha*, 1956) on ollut suuntauksen synnyn kannalta merkittävä. Liike nimettiin ulkoapäin juuri Osbornen menestyksen myötä ”vihaisiksi nuoriksi miehiksi”. (*Kansojen kirjallisuus 12 – Sodanjälkeinen aika (1945-1970)* 1979, 228-229.) *Nuori viha* -näytelmällä oli myös suuri elähdyttävä vaikutus koko aikansa brittiläiseen draamaan (Taylor 1983, 234-235).

⁴ Tällöin hän arvosteli sitä tapaa, jolla Chilen armeija syöksi laillisen presidentin, Salvador Allenden (1908-1973), väkivalloin vallasta ja kuolemaan (<http://www.kirjasto.sci.fi/hpinter.html>, 27.2.2002). Seuraavana vuonna Pinter kirjoitti *The Timesiin* kirjeen, jossa hän vaati Neuvostoliittoa vapauttamaan mielisairaaloihin sulkemansa toisinajattelijat (Almansi & Henderson 1983, 46). Kolme vuotta sitten Pinter arvosteli ärhäkkäästi Naton pommituksia Kosovossa. (<http://www.kirjasto.sci.fi/hpinter.html>, 27.2.2002). Viime vuonna Saksan P.E.N.-järjestö palkitsi Pinterin vainottujen kirjailijoiden oikeuksien puolustamisesta (<http://www.haroldpinter.org/biography/index.shtml>, 27.2.2002).

⁵ Tämä tendenssi näkyy esimerkiksi näytelmässä *Mountain Language* (1988), minkä kontekstina on Turkin hallituksen sortotoimet kurdivähemmistöään kohtaan. Draaman nimi viittaa siihen, että Turkin valtiojohto on kieltänyt kurdeja käyttämästä äidinkieltään.

tuotantoon sisältyy samankaltaista realismia kuin Henrik Ibsenillä.⁶ Varsinkin myöhemmässä tuotannossaan Pinter on puolestaan siirtynyt enemmänkin psykologisen draaman suuntaan kuin pysyttäytynyt absurdismissa, jos hän on sen puhdas edustaja koskaan ollutkaan.

Toisekseen Pinterin näytelmät käsittelevät pikemminkin yksilön ongelmia (varsinkin kommunikaatiota ja suhdetta valtaan) kuin absurdikoille tyypillistä ihmisen metafyyssisen olemassaolon pohdintaa. Kokonaisuudessaan Pinter on mielestäni enemmänkin oman tiensä kulkija (mm. koska hänen tuotantonsa on muuttunut varsin paljon pitkän uran aikana) kuin minkään kirjallisen ryhmittymän mukana marssiva ja lippua heiluttava aateveli.

Pinterin dialogia – mikä on niin tunnettua, että sitä kuvaamaan on kehitetty adjektiivi ”pinteresque” – leimaa kommunikaation hajaannus. Dialogi sisältää runsaasti painokkaita taukoja. Usein hänen näytelmissään tärkeämpää on se mitä ei sanota kuin se mitä sanotaan. (<http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/1902/pinter.html>, 18.4.2000.) Henkilöt puhuvat pikemminkin toistensa ohi kuin toistensa kanssa (*Kansojen kirjallisuus 12 – Sodanjälkeinen aika (1945-1970)* 1979, 265). Simon Trusslerin mielestä taas Pinter ei ole kiinnostunut siitä mitä sanotaan, vaan *miten* sanotaan (Hinchliffe 1981, 36).

Ensimmäisen näytelmänsä, *The Room* (1957), Pinter kirjoitti 27-vuotiaana neljässä päivässä (Esslin 1982, 19). Tämän pro gradu –työn tutkimuskohde, *The Dumb Waiter* – näytelmä (Lauri Siparin suomennos *Ruokahissi* on vuodelta 1987), on myös valmistunut 1957. Se on kirjoitusjärjestyksessään Pinterin näytelmistä kolmas (ib., 19-20; Pinter 1972, 19). Ensimmäisen kerran se esitettiin, saksaksi, 28.2.1959 Frankfurt-am-Mainissa (Esslin 1982, 23).

Pinterin tunnetuimpiin näytelmiin kuuluvat erityisesti hänen kokoillan draamansa, kuten *The Birthday Party* (1957), läpimurtonäytelmä *The Caretaker* (1960), *The Homecoming* (1965), *Old Times* (1971) ja *Betrayal* (1978). Pinterin viimeisin näytelmä on nimeltään *Celebration* (1999). Hänen elokuvakäsikirjoituksistaan tunnetuin lienee John Fowlesin romaaniin pohjautuva *The French Lieutenant's Woman* (1981) (<http://www.haroldpinter.org>, 27.2.2002.)

⁶ Esimerkiksi kolmen ensimmäisen näytelmän (*The Room*, *The Birthday Party* ja *The Dumb Waiter*) lavastukset ovat täysin uskollisia todellisuudelle. Pinterin läpimurtonäytelmällä *The Caretaker* (*Talonmies*, 1960) puolestaan ei ole paljoakaan yhteyttä absurdismiin, muutoinkaan kuin lavastuksen osalta. Sitä on pidetty jopa yhtenä parhaista esimerkeistä ”tiskiallasrealismista” (*Kansojen kirjallisuus 12 – Sodanjälkeinen aika (1945-1970)* 1979, 267).

Toistuvia elementtejä Pinterin näytelmissä ovat mm. sekä fyysinen että psyykinen uhka ja väkivalta (mm. kolme ensimmäistä näytelmää *The Room*, *The Birthday Party* ja *The Dumb Waiter*), kommunikaatiovaikeudet (esimerkiksi käy jokseenkin mikä hyvänsä Pinterin näytelmä), identiteettien uudelleenmäärittely (mm. *A Slight Ache*, *The Homecoming*, *The Lover* ja *The Examination* -novelli), seksuaalisuus (*A Slight Ache*, *The Homecoming*, *Old Times*), muisti (*Old Times*, *Landscape*, *Silence*, *Night*) sekä valta ja auktoriteetti (osoituksena oikeastaan mikä hyvänsä Pinterin näytelmä).

DRAMATURGIAN PERUSLÄHTÖKOHTIA

1. Aristoteles ja *Runousoppi*

Eurooppalainen teatteri on ollut aristoteelista 2400 vuoden ajan: jopa nykyään, [...] aina kun menemme teatteriin [...] olimmepa taiteellisilta mieltymyksiltämme ja poliittisilta näkemyksiltämme millaisia tahansa, me arvotamme nautinnon ja pitkävetisyyden, hyvän ja huonon, riippuvaiseksi ikivanhasta etiikasta, jonka uskontunnustus kuuluu näin: Mitä enemmän yleisö liikuttuu, mitä enemmän se samaistuu päähenkilöön; mitä enemmän draama jäljittelee toimintaa, mitä todellisemmaksi näyttelijä lihallistaa roolinsa, sitä taianomaisempaa teatteri on ja sitä paremmasta näytelmästä on kyse. (Barthes 1992, 37. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 62.)

Aristoteleella (384-322 eKr.) ja hänen teoksellaan *Runousoppi* (kirjoitettu todennäköisesti 330-320 luvuilla eKr.) on yhä niin keskeinen asema dramaturgian ja yleisemminkin kirjallisuuden tutkimuksessa, että Heta Reitalan ja Timo Heinosen mukaan koko kirjallisuuden ja erityisesti draamateorian tutkimuksen kenttää voisi pitää vain sarjana reunahuomautuksia Aristoteleen esittämiin näkökantoihin (Reitala & Heinonen 2001, 13). Vaikka Aristoteleen teos käsittelikin vain senaikaista ateenalaista tragediaa, on sen vaikutus eurooppalaiseen kirjallisuuteen ja sen tutkimukseen ollut kestävä uuden ajan alusta nykypäiviin asti (Sihvola 1997, 234).

Kuitenkin Reitalan ja Heinosen mukaan on muistettava myös se, että Aristoteles tarkasteli oman aikansa tragedioissa ilmeneviä yleistettäviä piirteitä eikä niinkään pyrkinyt luomaan ohjeita näytelmäkirjailijoille. Aristoteleen kuvailemia draamallisia rakenteita on kuitenkin idealisoitu perusteetta ja niistä on myös muodostettu sitovia normeja. (Reitala & Heinonen 2001, 14.)

Aristoteles päätyi kanonisoinnin kohteeksi kuitenkin vasta 1500-luvulla. *Runousoppi* oli länsimaissa melko tuntematon ennen kuin se käännettiin latinaksi 1498 (Reitala & Heinonen 2001, 14). Käännös oli jo toinen. Edellinen William de Moerbeken latinannos jäi miltei täysin vaille huomiota 1200-luvulla. Arabifilosofien keskuudessa Aristoteles sen sijaan tunnettiin, varsinkin Averroëksen⁷ (1126-1198) Aristoteleen

⁷ Averroëksen hebreaksi ja latinaksi käännettyillä teoksilla oli merkittävä vaikutus Euroopan keskiaikaiseen filosofiaan, sillä ne välittivät Aristoteleen ajatuksia mm. Tuomas Akvinolaisen (1225-1274) tietoon (*Kodin suuri tietosanakirja* 1 1975, 376; *Kodin suuri tietosanakirja* 14 1979, 152).

tuotantoa käsittelevien selitysteosten kautta. (Kuisma 1991, 70. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 67.)

Myös roomalaisella Horatiuksella (65-8 eKr.) ja hänen vastaavantuoppisella ja halki vuosisatojen suosionsa säilyttäneellä *Ars Poetica* –teoksellaan⁸ oli huomattava merkitys Aristoteleen runousopillisten ajatusten leviämiseen länsimaissa. (Brockett 1991, 129. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 14.)

Paitsi renessanssin aikana (erityisesti italialaisten teatteriteoreetikkojen Lodovico Castelvetro, Antonio Minturnon [mm. teos *L'Arte Poetica*, 1564] ja Julius Caesar Scaligerin toimesta) aristoteeliset lähtökohdat saivat osakseen suoranaista kanonisointia myös klassismin kauden Ranskassa, jossa erityisesti näytelmäkirjailijat Pierre Corneille (1606-84) ja Jean Racine (1639-99) sovelsivat niitä käytäntöön pitkälti samassa hengessä kuin missä teoreetikko ja kriitikko Nicolas Boileau (1636-1711) teos *L'Art poétique* (1674) niitä manifestoi. (Reitala & Heinonen 2001, 14-15; Wickham 1992, 156; Taylor 1993, 73, 259.)

Aristoteleen vaikutus alkoi heiketä vasta 1700-luvun loppupuolella. Romantiikan kaudella *Runousopin* (samoin kuin uusklassismin ja aristotelismin yleensä) asema horjui entistä enemmän. Saksassa Sturm und Drang –liike kritisoi 1770-luvulla ranskalaista *Runousopin* tulkintaa vastaan, muttei niinkään arvostellut aristoteelista draamaa. Dramaturgi ja draamateoreetikko Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) luopui siitä Aristoteleen näkemyksestä, että tragedioiden henkilöhahmojen tuli olla syntyperältään ylhäisiä. (Reitala & Heinonen 2001, 16-17.)

Avoimen draamamuodon ideaali esiintyi ensimmäistä kertaa jo barokin aikakaudella, 1700-luvun taitteessa. Viime vuosisadan merkittävin draamateoreetikko, saksalainen Bertolt Brecht (1898-1956) puolestaan kehitti 1930-luvulla oman avoimen, eepiseksi kutsumansa dramaturgisen mallin⁹, jonka hän loi pitkälti juuri aristoteelisen muodon dialektiseksi vastakohtaksi. (ib., 17, 42-43.)

Kuitenkin Reitalan ja Heinosen mukaan vasta 1950-luvun absurdi teatteri kykeni luomaan ensimmäisen tosiasiallisesti antagonistisen vaihtoehdon aristoteeliselle draamalle, sillä absurdismin maailmankuvassa ei ole sijaa länsimaiselle logiikalle,

⁸ Kuten sittemmin Aristoteleen *Runousopilla*, oli jo Horatiuksen *Ars Poetica* –teoksella (suomenokset: *Runotaide* ja *Runousoppi*) itsellään ollut merkittävä draamateoreettisten sääntöjen synnyttämisen vaikutus varsinkin renessanssin Italiassa ja Ranskassa (Wickham 1992, 48-49, 101; *Kodin suuri tietosanakirja* 4 1976, 295).

⁹ Brechtin eeppisen teatterimuodon malli (verrattuna draamalliseen teatterimuotoon) löytyy liitteistä, liite 1.

pitäville maailmanjärjestyksille ja kaikille ihmisille yhteisille moraalikäsitteille, joiden ”vanki” Brechtkin oli. (ib., 45-46.)

2. Draamasta ja dramaturgiasta

Draaman ydin ilmenee kreikan kielen `drama`-sanana merkityksestä: toiminta. Draama jäljittelee ja esittää inhimillistä käyttäytymistä. (Esslin 1980, 16.) Draamailmaiselle on ominaista, että tapahtumat paljastuvat henkilöiden toiminnan ja keskinäisen dialogin kautta, eivät suoran kerronnan välittämällä (Reitala & Heinonen 2001, 26). Myös henkilöhahmojen luonne ja tavoitteet välittyvät heidän toimintojensa kautta. Aristoteelisessa dramaturgiassa luonteet ovat laajemminkin merkityksessä jääneet juonelle alisteisiksi. (ib., 33).

Myös muutos on keskeinen draaman tai minkä tahansa tarinan perusedellytys. Niinpä minimaalisimmillaan tarina saa muodon ”jotakin on ja sitten sitä ei enää ole”. Siihen jo sisältyy alku- ja lopputila sekä niiden välinen muutos, käännekohta.¹⁰ Eräissä mielessä kaikki muut tarinat ovat vain tämän mallin variaatioita. (ib., 47.) Draaman maailmassa tämä minimitarina merkitsee alussa vallitsevaa harmoniaa, sen menetystä ja useimmiten vielä sitä seuraavaa harmonian palautumista. (ib., 69.)

Juri Lotman puolestaan näkee saman asian normietiikan kontekstissa. Hänen mukaansa juonellisessa tarinassa on aina kysymys säännöstä, sen loukkaamisesta ja siitä koituvasta rangaistuksesta. (Lotman 1989, 69-70. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 63.) Näin ollen juonta ei voisi olla, ellei sitä ennen ole lakia. Näytelmän toiminnan tarkoituksiksi muodostuu täten ideologisen harmonian palauttaminen tai yhteiskunnallisena järjestyksenä ilmenevä moraalinen ykseys. (Barthes 1993, 27. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 63.)

Termille dramaturgia tuntuu olevan yllättävän vaikeaa löytää tyhjentävää määritelmää, ainakaan tämän tutkielman kannalta. Otavan *Uuden sivistyssanakirjan* mukaan `dramaturgian` merkitys on ”draaman estetiikka, näytelmän (draaman)

¹⁰ Itävaltalaisen psykoanalyysin kehittäjän Sigmund Freudin (1856-1939) mukaan kaikki kerronta edellyttää menetyksen kokemusta ja siitä aiheutuvaa ahdistusta. Menetykset symboloivat tiedostamattomalla tasolla lapsen kokemaa hetkellistä äidin menetystä. Niinpä harmonian palautuminen (mikä vertautuu äidin paluuseen) tuottaa lohdutusta ja mielihyvää. (Reitala & Heinonen 2001, 69.)

olemusta, vaikutusta ja muotoa käsittelevä tiede. Myös tutkimus, joka kohdistuu teatteritaiteen ongelmiin” (*Uusi sivistyssanakirja* 1998, 160).

Edellä esitelty dramaturgian määritelmä on epäilemättä suuntaa-antava, mutta tämän tutkimuksen kannalta liian laaja. Mielestäni dramaturgia on yksinkertaisesti oppi juonen sommittelusta ja näytelmän rakenteesta. Nähdäkseni Martin Esslin osuikin asian ytimeen teoksessaan *Draaman perusteet* (alkuteos *An Anatomy of Drama*, 1976), kun hän pohtii näytelmäkirjailijan päähuolen kohdetta: ”Jokaisen draamaa suunnittelevan kirjailijan ensisijainen tehtävä on kiinnittää yleisön huomio esitykseen ja pitää se siinä tarpeeksi kauan” (Esslin 1980, 47).

Aarne Kinnunen puolestaan korostaa draamojen rakenteellisen pohdinnan merkitystä mielestäni varsin osuvasti teoksessaan *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha* (1985). Siinä Kinnunen jaottelee ensin draaman rakenteet sekä näytelmän maailman että sen konstruktion kuvauksiin. Sitten hän ilmaisee rakenteellisen tutkimuksen kentän ja merkityksen: ”Mitä tarkemmin näytelmä kaikinensa halutaan kuvailla, sitä useampi rakenne siinä on nähtävä”. (Kinnunen 1985, 108.)

Draaman perusta lepää konfliktissa, ristiriidassa. On jopa sanottu, ettei draamaa voi olla ilman konfliktia. Aristoteleen mukaan tragedia koostuu ongelmasta ja sen ratkaisusta. Näytelmän alussa esitetään ongelma, jonka kääntymistä ratkaisuun draamassa seurataan. Draaman juoni rakentuu tälle pohjalle. (Reitala & Heinonen 2001, 38.) Aristoteles myös katsoo ongelman syntyvän tavallisesti tragedian ulkopuolisista, mutta jossain määrin sen sisäisistäkin tapahtumista (Aristoteles 1982, 49).

Konflikti edellyttää vastavoimia, jotka kamppailevat näytelmän kuluessa toisiaan vastaan. Draaman perusolemuksen, taistelun, luonne ilmenee lingvistisesti myös päähenkilöä tarkoittavassa termissä protagonistista ja hänen vastustajassaan antagonistissa, sillä kreikan kielen sana `agon` tarkoittaa kilpailua ja kamppailua. (Reitala & Heinonen 2001, 38.)

Susanne Langer toteaa draaman ajan suuntautuvan aina eteenpäin, koska ”vain omaan tulevaisuuteensa viittaava nykyisyys on dramaattista” (Langer 1981, 64-66. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 20). Draaman aikarakenteeseen sisältyy siten paradoksi, jossa toisaalta draama futuurin aikamuotoon perustuvana vaikuttaa olevan jatkuvan kehitysprosessin ja dynaamisuuden vaikutuksessa, vaikka tosiasiallisesti kirjailija on useimmiten etukäteen lukkoonlyönyt kaikki sen tapahtumat (Reitala & Heinonen 2001, 20).

Draaman ajasta on syytä todeta myös, että tarina on se ”todellinen” järjestys, jossa teoksen tapahtumat ovat fiktiivisen maailman kronologian kannalta edenneet. Juoni puolestaan on se järjestys, jossa kirjailija tapahtumat esittää. Tapahtumien todellinen järjestys A, B, C voivat juonessa tulla vastaan esimerkiksi sarjana C, A, B. (Reitala & Heinonen 2001, 24-25). Harold Pinterin *Betrayal*-näytelmän aikarakenne etenee pääsääntöisesti käännetyin kronologian mukaisesti, lopusta alkuun (Pinter 1996a, 159-272). Ratkaisu lienee ainutlaatuinen draamakirjallisuuden historiassa.

Tarina ja juoni voivat olla periaatteessa täsmälleen identtisiäkin, mutta se on harvinaista, koska myös kronologiassa pitäytyvissä juonissa on lähes aina ajallisia hyppäyksiä. Sen sijaan kronologinen järjestys esiintyy melko usein myös juonen tasolla. Hyvin tavallinen juoniratkaisu on ns. analyttinen rakenne. (Reitala & Heinonen 2001, 25.)

Tässä myös sofokleenisena draamana tunnetussa rakenteessa (koska *Kuningas Oidipus* noudattaa sitä) menneisyys paljastuu vähittäin vihjausten ja aavistelujen kautta. Näin tapahtuu usein myös Henrik Ibsenin (1828-1906) draamoissa. Samalle kaavalle pohjaa lisäksi salapoliisiromaani, jossa murha on tapahtunut jo ennen kuin tapahtumia aletaan kuvata ja jossa arvoitukset murhaajineen lopussa paljastuvat. (ib., 25.)

Voitaneen siis ajatella, että yksi dramaturgian haasteista on häivyttää edellä kuvattu näytelmähenkilöiden toiminnan paradoksi mahdollisimman huomaamattomaksi ja luoda illuusio, jossa näytelmähenkilöillä vaikuttaisi olevan mahdollisuus toimia näytelmän etukäteen sommitelluissa tilanteissa vapaan tahtonsa mukaisesti. Ylipäänsä myös draaman ajalliset ja sitä myötä muutkin rakenneratkaisut ovat mielestäni nimenomaan dramaturgian kysymyksiä.

Myös jatkuvat esityksen temmon ja rytmin vaihdokset kuuluvat keinoihin, joilla draamallisissa esityksissä pyritään välttämään yksitoikkoisuutta (Esslin 1980, 47). Paitsi ajalliseen rakenteeseen liittyvät kysymykset, dramaturgian ydintä ovat ennen kaikkea sellaiset narratiiviset pohdinnat kuin mitä tarinasta juoneen valitaan, mitä siitä jätetään pois ja mikä kerrotaan muuten kuin näyttämällä. Tähän liittyy läheisesti myös edellä avattu kysymys siitä miten valitut tarinan osat järjestetään juoneksi. (Reitala & Heinonen 2001, 26.)

Dramaturgian perusratkaisuja on mm. katkaista jokin kiehtova tapahtuma juuri silloin kun se on kiinnostavimmillaan. Sitten siirrytään toviksi muihin tarinan osiin, joissa on meneillään suvantokohta, mutta jotka puolestaan kiihtyvät ajallaan omaan maksimaalista mielenkiintoa herättävään kohtaansa – jolloin taas leikataan toisaalle.

Näin katsoja pyritään pitämään täyttymättömyyden tunteen vallassa ja halukkaana seuraamaan esitetty kertomus loppuun saakka. Dramaturgiaa onkin kutsuttu opiksi viivyttämisen strategioista. (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 26.)

Tällaisissa tv-ohjelmissa (tai yhtä hyvin draamoissa ja elokuvissa) monisäikeinen – useita juonipunoksia rinnakkain kuljettava – rakenne pohjautuu yhä aristoteelisen draaman lineaariselle etenemiselle. Ne myös pohjautuvat kausaalisuhteisiin, vaikka eri juonisäikeet rikkovatkin toiminnan ykseyden. (Reitala & Heinonen 2001, 70.)

Monisäikeiseen juonen kuljetukseen tv:n sarjaohjelmat pohjautunevat sen takia, että niiden on voitettava katsojien mielenkiinto joka kerta uudestaan ja uudestaan, osasta toiseen – ja pidettävä se siinä kunkin jakson loppuun saakka, jotta kärsimätön (ja ilmeisen keskittymiskyvyttömäksi oletettu) moderni viihteen kuluttaja ei pitkästyi ja vaihtaisi toiselle kanavalle. (vrt. Hiltunen 1999, 139, 141.)

Dramaturgia tuntuukin hahmottuvan varsin kompleksiseksi, mutta kiehtovaksi kokonaisuudeksi, jossa draamallisen esityksen kiinnostavuutta luovat ja ylläpitävät henkilöhahmoihin, aikaan (tempo, rytmi, kronologian variaatiot) ja tarinan sekä juonen rakenteeseen liittyvät hienovivahteiset osatekijät. Jatkossa pyrin esittelemään niistä eritoten viimeksi mainittuun liittyviä seikkoja.

3. Draaman rakennemalleja

Alku, keskikohta ja loppu sekä suljettu ja avoin rakenne

Aristoteles pitää juonta tärkeimpänä draaman elementtinä. Hänen mukaansa draaman toiminta tapahtuu juonessa. Tästä seuraa myös näytelmän sisäinen eheys: Juoni luo tapahtumien rakenteen. Aristoteleen määritelmän mukaan tragedian tulee kuvata loppuun suoritettua, pituudeltaan rajoitettua ja kokonaista toimintaa. Tragedian juoni jakaantuu alkuun, keskikohtaan ja loppuun, jotka kytkeytyvät toisiinsa todennäköisyyden tai välttämättömyyden sitomina. (Reitala & Heinonen 2001, 32.)

Määrittelemällä alun, keskikohdan ja lopun Aristoteles samalla hahmottelee ns. suljetun draaman mallin (ib.).

Alulla tarkoitan sellaista, mikä itse ei ole välttämätön seuraus jostakin, vaan jonka seurauksena muut asiat kytkeytyvät tai syntyvät. Loppu sitä vastoin

kehittyy jonkin toisen seurauksena, joko välttämättömänä tai useimmiten, eikä sen jälkeen enää tule mitään. Keskikohta on se, mikä itse on seurausta toisesta ja josta seuraa toinen. Siksi hyvin rakennettujen juonien ei pidä alkaa sattumanvaraisesti mistä tahansa eikä päättyä mihin sattuu, vaan niiden tulee noudattaa näitä periaatteita. (Aristoteles 1997, 166.)

Aristoteelisen dramaturgian perinteellä on vankka jalansijansa Hollywood-elokuvassa, joka puolestaan muistuttaa 1700-luvun loppupuolen Saksasta ja Ranskasta periytyvää melodraamatraditiota (Reitala & Heinonen 2001, 41; Wickham 1992, 184). Yhdysvaltalaisen käsikirjoitusoppaan laatijan Syd Fieldin mukaan tyypillisestä Hollywood-elokuvasta on erotettavissa kolme ”näytöstä”, jotka vastaavat Aristoteleen alkua, keskikohtaa ja loppua. Ne ovat valmistelu, kehittäminen ja purkava toiminta. Hänen mukaansa malli on niin tarkka, että sen pohjalta voidaan tehdä laskelmia, joissa yksi käsikirjoituksen sivu vastaa yhtä elokuvan minuuttia. (Field 1982, 8. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 41-42)

Näin käännekohtat voidaan sijoittaa harkitun tarkasti tiettyihin kohtiin elokuvan kulussa. Jos kyseessä on kaksituntinen elokuva, ensimmäinen käänne tapahtuu 30-minuuttisen valmistelujakson loppupuolella, 25-27 minuutin kohdalla. Toisen käännekohtan paikka on tunnin pituisen kehittämissäntien loppuvaiheilla, kun elokuva on kestänyt 85-90 minuuttia. (ib.)

Jos kyseessä on 90-minuuttinen elokuva, kaksi käännekohtaa ja kolme ”näytöstä” sijoittuvat jaksoille 22 ½ minuuttia – 45 minuuttia – 22 ½ minuuttia. Vaikka mallia pidetään yhdysvaltalaisena, sitoutui esimerkiksi edesmennyt puolalaisohjaaja Krzysztof Kieslowski siihen. Hänen mukaansa siinä ilmenee luonnollinen rakenne, koska se noudattaa biologista rytmiä: aamu – päivä – ilta; lapsuus – aikuisuus – vanhuus. (Lundán 1985, 15.)

Näytelmän alussa annettujen ongelmien ja loppuratkaisun suhde määrittelee sen, noudattaako näytelmä avointa vai suljettua rakennetta. Jos loppuratkaisu vastaa alussa synnytettyihin ongelmiin kokonaan ja tyhjentävästi eikä uusia ongelmia enää herää, kyseisen näytelmän rakenne on suljettu (vrt. edellinen Aristoteles-sitaatti). Jos sen sijaan ongelma jää ratkaisematta, näytelmän rakenne on avoin. Se, kumpi näistä dramaturgisista vaihtoehdoista toteutuu, vaikuttaa koko näytelmän rakenteeseen alusta loppuun. (Kinnunen 1985, 105-106.)

Aarne Kinnunen käyttää asian havainnollistamiseen draamahistorian todennäköisesti tunnetuinta näytelmää, William Shakespearen (1564-1616) tragediaa *Hamlet, Prince of*

Denmark (*Hamlet*, n. 1600-1601). Draaman alussa murhatun kuninkaan haamu ilmestyy pojalleen Hamletille ja kääsee häntä kostamaan tapahtuneen rikoksen. Vähin erin Hamlet toteuttaa isänsä käskyn, johon näytelmä päättyy. Näin draaman muodosta tulee suljettu. (ib., 105.)

Myös monisäikeisempi suljettu dramaturgia on mahdollinen. Shakespearen näytelmässä *King Lear* (*Kuningas Lear*, n. 1605) esitetään kaksi alkuongelmaa, jotka kehittyvät monipolvisesti. Draaman kuluessa syntyy myös uusia ongelmia, mutta loppuratkaisu selvittää lopulta ne kaikki. (ib.) Alkuongelmien lukumäärälle ei oikeastaan ole muita rajoituksia kuin inhimillinen vastaanottokyky. (ib., 107.)

Aristoteles ei hyväksynyt (varsinkaan tragedioissa) sen kaltaista avointa rakennetta, jossa loppu merkitsee moraalisesti hyvälle henkilöille eri asioita kuin pahoille. Hän ei myöskään pitänyt oikeana ratkaisuna päättää näytelmää ns. *deus ex machina* – ratkaisuun¹¹, jossa jokin yliluonnollinen jumalhahmo puuttuu tilanteeseen ja selvittää ongelmat suopeasti. (Reitala & Heinonen 2001, 35).

Avoimen rakenteen ideaalin häivähdys juontaa juurensa jo barokin kaudelta, noin 1700-luvun taitteesta, vaikkei se silloin pysyviä jälkiä teatterihistoriaan vielä jättänytkään. (ib., 17.) Avointa rakennetta edustavana modernina esimerkkinä Kinnunen pitää Samuel Beckettin (1906-1989) näytelmää *En Attendant Godot* (*Huomenna hän tulee*, 1953), absurdin teatterin keskeistä teosta. (Kinnunen 1985, 107.)

Siinä odotetaan (kuten sen alkukielinen nimi jo kertoo) koko sen keston ajan Godot-nimistä herraa saapuvaksi sovittuun tapaamiseen – turhaan. Tapaus on sikäläkin dramaturgisesti kiinnostava, että kun katsoja alkaa epäillä, ettei Godot koskaan tule – jos häntä on olemassakaan – huomio kiinnittyy muihin seikkoihin kuin alussa esitettyyn ongelmatilanteeseen, kuten siihen kuinka näytelmän kulkurit alkavat joutilaina kuluttaa aikaansa. (Kinnunen 1985, 107; Beckett 1990, 7-88.)

Reitalan ja Heinosen mukaan avoin draamamuoto on suljettua eepisempi ja se saattaa koostua sattumanvaraisiltakin tuntuvien tapahtumien yhteen nivomisesta. Heidän mukaansa avoimen draaman rakenteeseen ei myöskään kuulu yhtä selkeää huippukohtaa kuin suljetuissa tavallisesti on. Tällaisina draamoina he pitävät

¹¹ *Deus ex machina* tarkoittaa sananmukaisesti 'jumala koneesta'. Se viittaa siihen tapaan, jolla näytelmän ongelmat parhain päin oikovaa jumalhahmoa esittävä näyttelijä laskettiin näyttämölle erityisellä teknisellä nostolaitteella. (Brockett 1991, 34. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 35.) Myöhemmin käsitteellä on alettu tarkoittaa kaikenlaisia mekaanisia ja väkimmäisiä loppuratkaisuja (Reitala & Heinonen 2001, 35). *Deus ex machina* –ratkaisua on tragedioissaan käyttänyt mm. Euripides. (Taylor 1993, 103.)

Shakespearen näytelmiä sekä Georg Büchnerin (1813-1837) näytelmää *Woyzeck*¹², joka on myöhemmin vaikuttanut suuresti moderniin, fragmentaariseen näytelmämuotoon. Siinä tapahtumat eivät seuraa toisiaan sen enempää kausaalisen logiikan kuin konfliktirakenteenkaan mukaisesti. (Reitala & Heinonen 2001, 29.)

Suljetun ja avoimen rakenteen ero ei ole aina täysin yksiselitteinen. Itse asiassa Reitalan ja Heinosen mielestä avoin ja suljettu rakenne esiintyvätkin vain harvoin puhtaana (ib.). Esimerkiksi asian suhteellisuudesta Kinnunen nostaa Anton Tšehovin (1860-1904) *Vanja-eno*-näytelmän (1899). Siinä loppuratkaisu, vastaus esitettyyn ongelmaan, siirtyy kauas tulevien polvien arvioitavaksi: Kävikö niin, että jos uutteruus ja sivistys liittyvät yhteen, maailmaan tulee valo? (Kinnunen 1985, 106.)

Kysymys on siten asetettu, että siihen tuskin koskaan on mahdollista saada vastausta. Ellemme sitten vastaa jo nyt, kuten Kinnunen, ettei näin ole käynyt (ib.). Silloin taas sama esimerkki kuvaisi suljettua rakennetta, joskin hyvin poikkeuksellisella tavalla. Tšehovin näytelmässä *Kolme sisarta* (1901) herätetty kysymys elämän ja kärsimyksen tarkoituksesta selviää vasta tuonpuoleisessa, mikäli sellainen ylipäättään on olemassa (ib., 194-195).

Draaman jännitteet

Draaman kaarten perusta on siinä, että näytelmäkirjailija luo draamallaan yleisössä odotuksia, joita ei kuitenkaan tyydytetä ennen kuin esitys on kokonaan loppunut. Draaman kaariin liittyvät läheisesti myös kysymykset draamaan sisältyvistä hierarkkisista jännitteistä.¹³ Niistä jokaisella on oma laajuutensa ja sen myötä myös oma luonteensa ja tehtävänsä. (vrt. Esslin 1980, 47-54.)

Laajimmillaan draaman kaari on se matka (tapahtumaketju, tarina, juoni), mikä näytelmässä kuljetaan sen alusta sen loppuun. Tätä kaarta Esslin nimittää draaman

¹² Reitala ja Heinonen eivät mainitse, että *Woyzeck* -näytelmän fragmentaarisuus on mitä luultavimmin kirjailijan taholta tahatonta, sillä Büchner kuoli ennen kuin hän sai sen valmiiksi. Painettuun (ja sitä kautta esitettävään) muotoonsa *Woyzeck* on voitu koostaa vain useammasta kirjailijalta keskeneräiseksi jääneestä versiosta (Pohjola 1984, 277-279). Näytelmä esitettiin ensimmäistä kertaa vasta 1913, Max Reinhardtin ohjaamana (Wickham 1992, 200).

¹³ Martin Esslin (tai hänen suomentajansa Sirkka Heiskanen-Mäkelä) käyttää termejä jännite ja jännitys varsin huolettomasti toistensa synonyymeinä. Mielestäni niillä on kuitenkin selkeä merkitysero ja niiden käytössä on sen tähden syytä olla tarkkana. Jännitettä pidän dramaturgisena ilmiönä, mikä syntyy näytelmän sisältä, sen rakenteesta ja taitavasta juonen sommittelusta. Jännitys sen sijaan on näytelmän toivottu psyykkinen vaikutus katsojassa, mikä syntyy draaman intensiivisestä seuraamisesta, siihen eläytymisestä ja sen henkilöihmisiin samastumisesta.

juonenkehittelyn pääkaareksi.¹⁴ Tässä kaaressa katsojien huomio suuntautuu näytelmän lopputulokseen. Katsojaa kiinnostaa mitä kautta, millaisen juonen avulla, loppuratkaisuun päädytään. Pääkaari kuvaa näytelmän teemaan kytkeytyvää pääjännitettä. (Esslin, 49.)

Tätä ennen katsojien ja lukijoiden on kuitenkin hahmotettava mikä on se kysymys tai ongelma (aihe, teema), jota näytelmä käsittelee. Tällä kysymyksellä katsojien mielenkiinto herätetään jo näytelmän alussa ja siihen tukeutuen draaman myös toivotaan pitävän katsojat otteessaan. Tavallisesti näytelmän pääkaaren jännitteen voi kiteyttää sen tyyppisiin kysymyksiin kuin ”kuka teki murhan, saako poika lopulta tyttönsä tai aviomies selville vaimonsa rakastajan”. (ib., 48-49.)

Tämä yksi jännitysmomentti ei kuitenkaan vielä riitä, koska katsojien keskittymiskyky on varsin rajallinen. Siksi on kehiteltävä juonen pääkaarta tukevia lisäjännitteitä, apukaaria. Katsojat eivät tällöin suinkaan unohda näytelmän keskeistä kysymystä (olkoon se vaikka ”kuka oli murhaaja”), mutta sen lisäksi heidän mielenkiintonsa kohdistuu johonkin pienempään kysymykseen, johon näytelmän odotetaan piakkoin vastaavan. Nyt pääkysymyksen lisäksi saatetaan haluta tietää vaikkapa näkikö kuulusteltavana oleva puutarhuri murhaajan. (ib., 49-50.)

Esslinin mukaan pääjännite ikään kuin kannattelee lisäjännitteitä selässään. Ne taas sisältyvät näytelmän jokaiseen kohtaukseen tai toiminnan osaan ja niitä voidaan ilmaista apukaarilla.¹⁵ Mahdollista myös on, että lisäjännitteet saattavat ilmetä jo ennen kuin pääjännitteen ainekset on annettu. (ib., 50.)

Esimerkiksi *Hamletissa* ensimmäinen seikka, jota odotetaan (ilmestyykö kuninkaan haamu uudelleen), on varsinaisen teemaan kannalta epäoleellinen. Kun haamu sitten ilmestyy, herää seuraava lisäjännite: Mitä asiaa aaveella on? Vasta kun tähän on saatu vastaus, hahmottuu näytelmän kostoteema. Tällöin pääjännitteen näytelmän loppuun asti kuljettama kysymys kuuluu: Onnistuuko Hamletin kosto? (ib.)

Samanaikaisesti vaikuttavien ja toisiaan tukevien strategisten pääjännitteiden ja taktisten, yksittäisiä kohtauksia motivoivien lisäjännitteiden lisäksi Esslin erottaa vielä kolmannen jännitetyypin. Tämä on ”jokaiseen vuorosanaan tai näyttelijöiden väliseen toimintoon liittyvä pienoisyjännite¹⁶, joka yltää vain hetkestä toiseen”. Esslinin mukaan

¹⁴ Pääkaaren graafinen esitys löytyy liitteistä, liite 2.

¹⁵ Apukaaret esitetään myös graafisesti liitteissä, liite 3.

¹⁶ Graafinen esitys pienoisyjännitteestä löytyy liitteistä, liite 4.

jokaisesta hyvästä näytelmästä voidaan millä hyvänsä hetkellä todeta kaikkien näiden kolmen jännitteen rinnakkainen läsnäolo. (ib., 51-53.)

Sekä pääjännitteellä että lisäjännitteellä on oltava ainakin kaksi mahdollista ratkaisua alussa esitettyyn ongelmaan. Pääjännite ratkeaa esimerkiksi siten, että joko murhaaja löytyy tai ei ja poika saa tyttänsä tai ei. *Hamletin* yksittäiseen kohtaukseen sisältyvä lisäjännite päättyy joko haamun ilmestymiseen tai ilmestymättömyyteen. (ib., 51)

Saman periaatteen mukaan myös pienoisjännite perustuu sille, että on olemassa useita mahdollisia vastineita jokaiseen dialogissa esitettyyn kysymykseen tai väitteeseen. Myös toiminnan tasolla jokainen ele, ilme ja teko voi johtaa erilaisiin reaktioihin. Sekä dialogin että toiminnan tulisi lisäksi olla ennalta-arvaamatonta. (ib.)

Erilaisia jännitteiden muotoja voitaisiin Esslinin mukaan erotella vielä lukemattomia muita, koska ne voivat esiintyä mitä moninaisimman suhdeverkon kautta. Eräs esimerkki siitä, miten näytelmän esitykseen voi saada sellaisia jännitteitä, joita sen käsikirjoituksessa ei eksplisiittisesti esiinny, on tapa, jolla näyttelijä voi jonkin merkityksettömältä tuntuvan repliikin aikana vaikka vilkaista toista roolihenkilöä ladattujen merkitysten luomiseksi. (ib., 52.)

Draamallista jännitettä voidaan synnyttää useammalla eri tavalla. Hyvin tavallisesti se on tyyppiä: ”*Mitä* tapahtuu kohta?” Se voi myös pohjautua osittaiseen tietoon ja olla luonteeltaan toteavaa: ”Tiedän kyllä mitä tapahtuu, mutta tahtoisin tietää *miten* se tapahtuu”. Jännitys voi myös kohdistua erityisesti johonkin tiettyyn henkilöön: ”Tiedän *mitä* tapahtuu ja vieläpä *miten*, mutta millä tavoin X tulee reagoimaan siihen?” Jännitys voi myös kohdistua kokonaisuuteen ja sen tulkintaan: ”Mitä oikeastaan näen tapahtuvan?” tai: ”Näillä tapahtumilla tuntuu olevan jokin pohjakaava – millainen se on?” (ib., 48.)

Esslinin mukaan jännitettä voi herättää jo pelkästään jonkin tietyn teeman toteaminen ja sen taitavasti esitetyt muunnelmat, edellyttäen tietenkin että tämä teema on itsessään riittävän mielenkiintoinen. Esslinin mielestä se, että *Huomenna hän tulee* –näytelmän kulkurit koko ajan vakuuttelevat itselleen ettei mitään tule kuitenkaan tapahtumaan eikä mitään ole tehtävissä, luo jännitteen, jossa yleisö nimenomaan odottaa jotain tapahtuvaksi, koska se ei voi uskoa näkevänsä näytelmää, jossa ei tapahtuisi mitään. Kun katsojat sitten huomaavat, ettei mitään todellakaan tapahtunut, ovat he kuitenkin kokeneet näytelmän, jossa tästä huolimatta oli ”monia mielenkiintoisia episodeja, joista jokainen on herättänyt huomiota ja jännitystä omalla tavallaan”. (ib, 48.)

Reitala ja Heinonen kytkevät rytmin ja tempon¹⁷ käsitteet tiiviiseen yhteyteen jännitteen kanssa. Esimerkiksi toisto on eräs tällainen rytmiä luova tekijä. Kun tiettyä teemaa tai rakennetta toistetaan, se tuottaa rikkaan dramaturgisen kokonaisuuden. Variaatioon liittyneenä toisto voi toimia asioita ristivalottavana ja siten niitä selventävänä ja peilaavana keinona. Rytmii ja tempo korostuvat erityisesti komedioissa. (Reitala & Heinonen 2001, 27.)

Jännitettä voidaan rytmisesti luoda myös koomisten ja traagisten kohtausten vuorottelulla. Tragedian keskellä humoristiset kohdat sekä korostavat tragediaa että antavat katsojalle pienen helpotuksen. Tätä ns. 'comic relief' -keinoa on käyttänyt tragediaissaan usein mm. Shakespeare.¹⁸ Lisäksi rytmiä synnyttää mm. toiminnan kiihdyttämisen ja hillitsemisen vuorottelu. Rytmii onkin juuri toiminnan nousun ja laskun, jännitteen ja sen laukeamisen vaihtelua. (Holm 1981, 186-187. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 27.) Comic relief -keino avulla voidaan myös luoda ironiaa, kontrasteja ja rinnastuksia suhteessa näytelmän teemaan (Reitala & Heinonen 2001, 27).

Freytagin pyramidimalli

Draaman lukuisista aristoteelisista rakennemalleista juuri Gustav Freytagin (1816-1895) luoma pyramidimuotoinen kaava on saavuttanut vakiintuneimman aseman. Sekin pohjaa aristoteeliselle lähtökohdalle draaman luonteesta loppuunsaattettuna toimintana. Kirjailijana ja toimittajana työskennellyt Freytag julkaisi kaavansa teoksessaan *Die Technik des Dramas* (1863). (Reitala & Heinonen 2001, 39.)

Malli pohjautuu nousevalle ja laskevalle toiminnalle. (ib.) Ne syntyvät päähenkilön toiminnasta (jota Freytag kuvaa ilmaisulla "vIRRata ulos") ja vastustajan vastatoiminnasta ("vIRRata sisään"). Niinpä pyramidimalliin sovellettuja draamoja on kahdenlaisia: niitä, joissa päähenkilö toimii ensin ja niitä, joissa vastustaja aloittaa toiminnan. (Salosaari 1991, 139.)

¹⁷ Tempoa Reitala ja Heinonen pitävät yhtenä rytmiä luovista elementeistä. Rytmii ja tempo eroavat dramaturgiassa toisistaan siten, että rytmii on laaja yläkäsite, kun taas tempo ilmenee rajallisesti, jolloin se tarkoittaa toiminnan osien lukumäärää tiettyä ajanjaksoa kohden. (Reitala & Heinonen 2001, 27-28.)

¹⁸ Tällainen comic relief -funktio toteutuu hetki on ymmärtääkseni esimerkiksi *Hamlet* -tragedian loppupuolelle sijoittuva kohtaus (V, 1), jossa haudankaivaja (alkuperäistekstin mukaan henkilö on jopa nimetty klovniksi, First Clown) viskoo haudoista pääkalloja käydessään samaan aikaan Hamletin kanssa syvällistä keskustelua elämän katoavaisuudesta (Shakespeare 1994, 901).

Ensin mainittua mallia noudattaa Sofokleen *Antigone* (n. 442 eKr.), jossa nimihenkilö järkyttää yhteisönsä harmoniaa ja saa siten osakseen Kreonin rankaisutoimet. Sen sijaan Shakespearen *Othello, The Moor of Venice* –tragediassa (*Otello, Venetsian mauri*, n. 1604) vastustaja, Jago, toimii ensin, saaden Otellon vakuuttumaan vaimonsa Desdemonan uskottomuudesta. Sen jälkeen draama etenee Otellon johtaessa toimintaa, mikä ”virtaa hänestä ulos” (ib.; vrt. Shakespeare 1994, 943-976.)

Näytelmä alkaa nousevalla toiminnalla, mikä alkaa draaman alussa esiintyvällä johdatuksella. Siitä edetään kiihottavaan kohtaan ja aina edelleen huippukohtaan, jonka jälkeen seuraa laskevan toiminnan jakso näytelmän loppuun saakka. Huippukohta johtaa traagiseen kohtaan, josta puolestaan päädytään viimeisen jännityksen kohtaan ja siitä viimein näytelmän päätepisteeseen, katastrofiin.¹⁹ (Reitala & Heinonen 2001, 39.)

Tässä vaiheessa on huomattava, että vaikka Freytagin mallin tavoitteena olikin yleispätevyys ja normatiivisuus, soveltuu se parhaiten puhtaasti aristoteeliseen draamaan eli antiikin tragedioihin sekä saksalaisen ja ranskalaisen klassismin kauden näytelmiin. Malli ei päde edes komedioihin eikä pakottamatta myöskään Shakespearen tragedioihin. Näistä puutteista huolimatta Reitala ja Heinonen katsovat mallilla olevan käyttöarvoa ”klassisen dramaturgian dynamiikan kuvaajana”. (ib., 39.)

Malli perustuu näkemykselle draaman lineaarisesta etenevyydestä, jossa konfliktin valmistelua seuraa jännityksen ja sen laukeamisen vuorottelu. Mallin mukaan näytelmät etenevät aina kaavalla: johdatus, huippukohta ja katastrofi. (ib., 40.) Ei ole siten vaikeata havaita Freytagin mallin yhtäläisyyttä Aristoteleen kolmijakoiseen dramaturgiaan: alku, keskikohta, loppu.

Näytelmän alkuun sisältyvässä johdatuksessa eli ekspositiossa katsoja tutustutetaan näytelmän alkutilanteeseen ja mahdollisesti myös sen esihistoriaan. Johdatuksesta siirrytään kiihottavaan kohtaan, jota Freytag piti kaikille näytelmille välttämättömänä. (ib.) Kriitikko William Archerin (1856-1924) sanoin tällöin ”ensimmäinen pilvi ilmaantuu idyllin taivaalle” (Holm 1981, 176. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 40).

Näytelmän konflikti laukeaa vasta kiihottavassa kohdassa, mutta sitä on pohjustettu jo ekspositiossa. Kiihottavasta kohdasta nouseva toiminta etenee juonen komplikaation (mutkistuminen, kehittely) kautta huippukohtaansa (kriisi, kliimaksi, peripetia), minkä

¹⁹ Freytagin malli on liitteenä 5. Jo Aristoteles kuvasi nousevaa ja laskevaa toimintaa: ”Ongelma asetetaan jaksossa näytelmän alusta siihen kohtaan, missä käänne onneen tai onnettomuuteen tapahtuu; ratkaisu kestää käännekohdan alusta näytelmän loppuun” (Aristoteles 1982, 49).

ei tarvitse välttämättä olla traaginen. Yleensä huippukohta on jokin tapahtuma tai kohtaaminen, johon sisältyy runsaita odotuksia. (Reitala & Heinonen 2001, 40; Heiskanen-Mäkelä 1980, 137.)²⁰

Traaginen kohta seuraa usein pian huippukohdan jälkeen siihen tiiviisti kytkeytyen. Se ei ole kuitenkaan välttämätön, mutta sen käyttö usein lisää draaman tehoa. Traaginen kohta tulee eteen yllättäen, mutta sen tulisi samalla olla fiktion maailmassa uskottava käänne. (Reitala & Heinonen 2001, 40.) Siitä tragedia etenee laskevan toiminnan mukaisesti kohti lopullista onnettomuutta. Vastaavasti komediassa ja tragikomediassa tämä loppuratkaisu (dénouement) on onnellinen ja sovitteleva. (Heiskanen-Mäkelä 1980, 137.)

Freytagin kaava perustuu päähenkilön, mahdollisen ”sankarin”, vaiheiden seuraamiselle. Tavallisesti päähenkilö tavalla tai toisella käynnistää huippukohtaansa etenevät tapahtumat. Huippukohdan jälkeen puolestaan päähenkilön vastavoimat pääsääntöisesti kuljettavat ja kiihdyttävät tapahtumia eteenpäin. Näin ollen päähenkilön toiminta kääntyy aktiivisuudesta passiivisuuteen, mistä johtuu mallin jako (päähenkilön näkökulmasta) nousevaan ja laskevaan toimintaan. Tämä ei suinkaan tarkoita näytelmän intensiteetin kääntymistä laskuun. (Reitala & Heinonen 2001, 40.)

Huippukohta on käännteellinen sikälikin, että juuri siitä alkaa suunta lopun katastrofia kohti. Tästä edespäin tapahtumat käyvät päähenkilön kannalta toistuvasti tappiollisiksi. Huippukohta on myös ”viimeinen tasapainon hetki [...], jonka jälkeen toiminta peruuttamattomasti kulkee kohti katastrofia traagisen voiman viemänä” eikä näytelmän alkutilanteeseen voida enää palata. (ib.)

Ennen näytelmän loppua saatetaan vielä käydä lävitse viimeisen jännityksen kohta, jossa viriää toivo tukalasta tilanteesta pelastumisesta. Tämä hetki tehostaa katastrofin vaikutusta entisestään, sillä tällöin viimeinenkin toivo kovalta kohtalolta välttymisestä katoaa lopullisesti pian herättyään. Freytagin mukaan viimeisen jännityksen kohta ei kuitenkaan ole välttämätön näytelmän rakenneosa. (ib.)

²⁰ Mielestäni valaiseva esimerkki kiihottavasta kohdasta, huippukohdasta ja traagisesta kohdasta löytyy Tennessee Williamsin (1911-1983) läpimurtonäytelmästä *The Glass Menagerie* (*Lasinen eläintarha*, 1944). Siinä köyhyydessä elävän perheen luo on saapumassa vakavarainen, poikamieheksi luultu vieras. Tilanne on kutkuttava (näytelmän kiihottava kohta), koska jos miesvieras sattuisi kiinnostumaan avioaikeissa perheen naimaikäisestä rammasta tyttärestä, merkitsisi se onnea ja taloudellista turvallisuutta myös muulle perheelle. Näytelmän runsailla odotuksilla ladatussa huippukohdassa miesvieras kohtaa Lauran ja alkaa näyttää siltä, että kaikki kääntyy parhain päin. Pian kuitenkin käy ilmi, että miesvieras onkin jo kihloissa (traaginen kohta), jolloin sekä Lauran että hänen äitinsä ja veljensä unelmat paremmasta elämästä murskautuvat hetkessä. (Williams 1974, x-xiv, 1-63)

Freytagin mallin osat kuvaavat perinteistä viisinäytöksistä draamaa.²¹ Myös Aristoteleen näkemys tragedian rakenteesta on hyvin vastaavanlainen. Aristoteles jakaa näytelmän prologiin ja sitä seuraaviin viiteen episodiin. Prologi sisältää tilanteen esittelyn ja ensimmäinen näytös päähenkilön käynnistämän toiminnan. Toisessa näytöksessä toiminta kiihtyy tilanteen mutkistuessa, kolmannessa puolestaan tapahtuu käännekohta tai tunnistaminen. Neljännessä näytöksessä kohdataan vääjäämätön katastrofi ja viidennessä näytöksessä, näytelmän lopussa, se sovitetaan. (ib., 41.)

4. Dramaturgian keskeisiä käsitteitä

Kolme ykseyttä: toiminta, aika ja paikka

Aristoteleen *Runousoppi* käännettiin italiaksi 1549. Tämä johti uusklassismin kauden Italiassa yleisiin draamaopillisiin pohdintoihin. Niiden seurauksena muotoiltiin tiukan säännellyt ideaalit näytelmien muotoseikoista. Tällöin, 1500-luvun Italiassa, kehitettiin myös aikaa, paikkaa ja toimintaa koskeva kolmen ykseyden sääntönä tunnettu ideaali. Toiminnan ykseydestä kirjoitti jo Aristoteles *Runousopissaan*. Ajan ykseys hahmoteltiin 1543 ja paikan ykseys 1570. Teatteriteoreetikko Lodovico Castelvetro (1505?-1571) piti kaikkia kolmea välttämättömänä edellytyksenä draamalle.²² (Brockett 1991, 129-130. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 14.)

Toiminnan ykseydestä Aristoteles kirjoittaa useaan otteeseen epäsuorasti, koska sellaista käsitettä ei hänen aikanaan vielä tunnettu. Aristoteleen tragediamääritelmä kuuluu seuraavasti: ”Tragedia jäljittelee loppuunsaoritettua ja kokonaista toimintaa,

²¹ Viisinäytöksinen draama oli antiikin Kreikan ja Rooman ideaalirakenne. Tämän ihanteen roomalainen runoilija Horatius muutti jyrkäksi vaatimukseksi *Ars Poetica* -teoksessaan. Renessanssin aikaisessa Italiassa ja Ranskassa (siellä myös klassismin kaudella) Horatiuksen säännöstä tehtiin kyseenalaistamaton. Viisinäytöksinen malli säilyi toki pitkään (ja muuallakin) tavanomaisena rakenneratkaisuna painetuissa näytelmissä. (Wickham 1992, 49, 126, 133, 150; *Kodin suuri tietosanakirja* 4 1976, 294-295; vrt. Heiskanen-Mäkelä 1980, 136.) Esimerkiksi Englannissa vuonna 1623 (kirjailijan kuoleman jälkeen) kootut ja painetut Shakespearen näytelmät (ns. ensimmäinen folio) jakaantuvat poikkeuksetta viiteen näytökseen (Shakespeare 1994, ”Preface”, 1-1072).

²² Italialaiset teatteriteoreetikot Julius Caesar Scaliger (1484-1558) ja Lodovico Castelvetro kirjoittivat kumpikin kommentaarinsa *Runousoppiin*. Yhdessä he saivat juurrutettua ajan, paikan ja toiminnan ykseyden käyttämisen ehdottomana sääntönä, kirjoitettiinpa tragediaa tai komediaa. Nämä tiukat säännöt luonnollisesti kavensivat ajan näytelmäkirjailijoiden mielikuvituksellista ja ilmaisullista liikkumavapautta. Englannissa Scaligerin ja Castelvetron täydelliset teoreettiset teokset julkaistiin 1500-luvun loppupuolella. Heidän näkemyksensä tulivat laajempaan tietoisuuteen, vaihtelevalla menestyksellä, näytelmäkirjailija Ben Jonsonin (1572-1652) toimesta. (Wickham 1992, 101, 128).

jonka pituus on rajoitettu [...]. Kokonaista on se, jolla on alku, keskikohta ja loppu” (Aristoteles 1982, 27). Aristoteles myös pitää näillä ehdoilla sommiteltua juonta elävän organismiin kaltaisena ja nautintoa tuottavana. (ib., 63).

Asiaa selventää myös Aristoteleen huomautus juonen yhtenäisyydestä: ”Juonen, joka on toiminnan jäljittelyä, [täytyy] jäljitellä yhtä ja kokonaista toimintaa, ja sen sommittelun on oltava sellainen, että jonkin osan vaihtaminen tai poistaminen muuttaa ja särkee kokonaisuuden; se mikä voidaan liittää kokonaisuuteen tai poistaa siitä ilman näkyviä seurauksia, ei ole kokonaisuuden osa”. (ib., 29.) Toiminnan ei siis tule harhautua sivupoluille varsinaisesta käsillä olevasta aiheesta, sen synnyttäneestä ja ylläpitämästä konfliktista (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 28).

Sopivana juonen pituutena Aristoteles pitää sellaista, jonka muisti pystyy hallitsemaan. Pian hän täsmentää näkemystään: ”Pituus on sopiva silloin, kun se sallii todennäköisyyden tai välttämättömyyden sitoman tapahtumaketjun, jonka kuluessa siirtyminen onnettomuudesta onneen tai onnesta onnettomuuteen tapahtuu”. (Aristoteles 1982, 27-28.)

Kinnunen pitää tavoitetta yhdestä ja yhtenäisestä toiminnasta hankalana. Hänen mukaansa näytelmissä on tavallisesti monta toimintaa, jotka ”haarovat eri suuntiin”. Hän myös laajentaa toiminnan ja eheyden kysymyksiä liittämällä niihin tapahtuman käsitteen: ”Beckettin näytelmien hallitseva yhtenäisyyden luoja on tapahtuma, joka etenee hitaasti ja vaikuttaa kaikkeen toimintaan: hidas vajoaminen ja rappeutuminen, tylsistyminen, vanheneminen, maailman viimeinen saastuminen ja tuho, käyminen elinkelvottomaksi. Tämä määrää voimakkaasti näytelmän yhtenäisyyttä, jolloin toiminnat voivat olla irrallisia, sattumanvaraisia, päämäärättömiä, merkityksettömiä, joutavaa puuhailua joutavien asioiden parissa”.²³ (Kinnunen 1985, 130.)

Kinnunen päätyykin kahteen erilaiseen toiminnan ykseyteen: 1. klassiseen, jota edustavat esimerkiksi Shakespearen *Hamlet* ja Sofokleen (496-406) tragedia *Kuningas Oidipus* (n. 425) sekä 2. moderniin toiminnan ykseyteen, josta hän nostaa esimerkiksi sekä Anton Tšehovin että ennen kaikkea Beckettin näytelmät, joissa ”tapahtumisen voima on niin suuri, että kaikenlainen toiminta on irrallista ja järjetöntä” (ib., 131).

²³ Kinnusen kuvauksista on helppo tunnistaa mitä Beckettin näytelmiä hän kulloinkin tarkoittaa, vaikkei hän niitä yksilöikään. ”Hidas vajoaminen” kuvaa *Happy Days*-näytelmää (suom. *Onnelliset päivät/Voi, miten ihana päivä*), ”rappeutuminen ja vanhentuminen” sopii mm. *Endgame*- (*Leikin loppu/Loppupeli*) ja *Krapp's Last Tape* (*Viimeinen ääninauha*) -näytelmiin, ”tylsistyminen” edustaa mm. *Waiting for Godot* -näytelmää (*Huomenna hän tulee/Godot*) ja ”maailman viimeinen saastuminen ja tuho, käyminen elinkelvottomaksi” kuvaa myös *Endgame* -näytelmän tilannetta. (Beckett 1990, 7-168, 213-223.)

Vaikkei Aristoteles varsinaisesti ajan ykseyttä muotoillutkaan, toteaa jo hän *Runousopissa* yleisesti ajan suhteesta tragedioihin seuraavaa: ”Tragedia pyrkii käsittelemään ainakin suurin piirtein vain yhteen vuorokauteen sisältyviä tapahtumia” (Aristoteles 1982, 21). Kinnunen mainitsee kehitetyn myös 12 ja 6 tunnin säännöt. August Strindberg (1849-1912) on jopa asettanut kellon tikittämään näytelmäänsä *Fröken Julie* (*Neiti Julie*, 1888) osoittamaan reaalisen ajan samanaikaista kulkemista näytelmän tapahtuma-ajan kanssa. Samoin hänen mukaansa voitaisiin tehdä kaikissa yksinäytöksisissä tai yhtäjaksoisesti etenevissä draamoissa. (Kinnunen 1985, 132.)

Kinnunen muotoilee selkeän säännön ajan ykseyden käytölle. Hän perustaa näkemyksensä toiminnan ja tapahtuman luonteeseen: ”Jos toiminta tai tapahtuma on monotoninen tai sen suunta alusta alkaen selvä tai sovinnainen [...] voidaan ajan yhteys katkaista, ajassa voidaan edetä hyppäyksin. Mutta jos toiminta on yllätyksellistä, samoin kuin tapahtuma, on tämän monimutkaisuuden ja vaihtelevuuden vastapainoksi noudatettava ajan yhteyttä”. (ib., 133.) Kinnusen mukaan aikarakenne on aina tärkeä, mutta erityisesti silloin, kun se poikkeaa tyylikauden yleisestä tavasta. (ib., 135.)

Paikan ykseydellä tarkoitetaan yksinkertaisesti sitä, että kaikki näytelmään sisältyvä toiminta tapahtuu samassa paikassa (ib., 122). Ottaen huomioon, että jo Shakespeare luopui paikan ykseydestä, on sitä vielä viime vuosisadalla noudatettu huomiota herättävän järjestelmällisesti absurdin teatterin piirissä, samoin kuin eksistentiaalisissa ja 1800-luvun lopun naturalistisessa draamassa. (Reitala & Heinonen 2001, 30, 56)

Paitsi paikan, rikkoi Shakespeare draamoissaan myös ajan ykseydet. Niissä siirrytään kohtausten välissä hyvinkin jyrkästi ajasta ja paikasta toiseen. Shakespearen näytelmissä klassisen dramaturgian ajan ja paikan ykseydellä luodun koherenssin – usein illusorisen – ovat korvanneet muut yhtenäisyyttä luovat tekijät. Shakespearen näytelmissä koherenssi syntyy metaforisen kielen ja teeman varioivan toiston avulla sekä draaman pitäytymisellä toiminnan ekonomiassa. (Harvey 1994, 247. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 56.)

Toiminnan, ajan ja paikan ykseyksien suhteen draamakirjallisuudesta tapaa mitä erilaisimpia konventioita ja niiden erilaisia yhdistelmiä. Täten esimerkiksi toiminnan ykseyttä noudattavissa näytelmissä aika ja paikka voivat olla eri asteisesti avoimia. Vaikkei Aristoteles siis hahmotellutkaan ajan ja paikan yhteyttä, ilmeni niitä kuitenkin jo häntä edeltäneissä näytelmissä – ja on ilmennyt aina siitä lähtien. (Reitala & Heinonen 2001, 29-30.)

Hamartia, peripetia ja pathos

Aristoteleen tragediantulkinnan keskeiset avainkäsitteet hamartia, peripetia, anagnorisis, pathos ja katharsis löytyvät kaikki *Runousopista*. Yhteistä niille on se, että ne ovat keinoja, joita käyttämällä taitava tragedian kirjoittaja saa teoksestaan vaikuttavamman. Niillä on myös tiivis yhteys toisiinsa juonen sommittelussa ja niiden tuottamassa tunnevaikutuksessa.

Termin hamartia merkitys selviää jälleen kreikan kielen avulla. Verbi 'hamartano' tarkoittaa kreikassa harhaan osumista, erehtymistä ja epäonnistumista. Hamartia on siis erehdyksestä tai tietämättömyydestä tehty virheteko, jolla on traagiset seuraukset. Aristoteles pitää hamartiaa yhtenä kolmesta hyvän juonen ominaisuuksista. (Kaimio 1977, 92-93.)

Hamartiaa Aristoteleen mukaan käytetään taitavasti esimerkiksi Sofokleen tragediassa *Kuningas Oidipus*, jossa Oidipus huomaa virheensä – tappaneensa isänsä ja naineensa äitinsä – vasta kun teot ovat jo tapahtuneet eikä asialle ole enää tehtävissä mitään. Tätäkin parempana juoniratkaisuna Aristoteles kuitenkin pitää sitä, että teon virheellisyys huomataan ajoissa. (Aristoteles 1982, 42.)

Aristoteleen juonioppien Hollywood-sovellutuksia tutkinut Ari Hiltunen uskoo Aristoteleen korostaneen hamartiaa siksi, että se on erinomainen keino esittää epäoikeudenmukaista kärsimystä ja siten tehdä tragediasta tunnevaikutukseltaan tehokas. Kun hyvä henkilö (jollainen Oidipus rikoksistaan huolimatta on) tekee hyvässä uskossa teon, joka osoittautuu kohtalokkaaksi virheeksi, rikoksentekijän kärsimys tuntuu ansaitsemattomalta. (Hiltunen 1999, 48-49.)

Tämä taas avaa mahdollisuuden herättää katsojissa sympatiaa, sääliä ja pelkoa suhteessa päähenkilöön ja päähenkilön kautta. Lisäksi hamartian kautta on mahdollista tehdä epäoikeudenmukainen kärsimys uskottavaksi. Samoin sen avulla uskottavaksi käyvät myös juoneen mahdollisesti sisältyvät tunnistaminen ja äkkikäänne. (ib.)

Peripetia on varsin selkeä käsite. *Runousopin* suomentanut Pentti Saarikoski toteaa teoksen Selityksiä-osassa peripetian (kreikaksi peripeteia) tarkoittavan 'täyskäännöstä' ja 'äkillistä muutosta' (Saarikoski 1982, 76). Aristoteleen oma määritelmä on seuraava: "Peripetia merkitsee [...] toiminnan suunnan kääntymistä vastakkaiseksi" (Aristoteles 1982, 35). Freytagin mallin huippukohta, pyramidin kärki, vastaa Aristoteleen peripetiaa (Reitala & Heinonen 2001, 40).

Aristoteles ilmoittaa peripetian olevan hamartian ja tunnistamisen ohella niitä juonen osia, joihin tragedian lumousvoima pääasiassa pohjaa. Aristoteles myös jaottelee tragedioiden juonet yksinkertaisiksi ja monisäikeisiksi siten, että ne juonet, joihin peripetia tai tunnistaminen tai molemmat kuuluvat, ovat monisäikeisiä. (ib., 24, 33)

Lisäksi Aristoteles painottaa sitä, että sekä peripetian että tunnistamisen täytyy johtua juonen rakenteesta ”niin että ne ovat joko välttämätön tai todennäköinen seuraus siitä, mitä aikaisemmin on tapahtunut”. Aristoteleen mielestä on täysin eri asia tapahtuuko jotain pelkästään jonkin jälkeen vai dramaturgisesti perustellummin jonkin vuoksi. (Aristoteles 1982, 33.)

Ari Hiltunen lisää peripetiaan liittyvän voimakkaan tunnelatauksen ja että parhaiten se onnistuu yhdessä tunnistamisen kanssa. Aristoteles itse antaa tästä esimerkin *Kuningas Oidipuksen* avulla. Sanansaattaja kertoo Oidipukselle, että Oidipuksen isäkseen luulema Polybos on kuollut luonnollisesti. Oidipus on helpottunut, koska aiemmin hänelle oli ennustettu, että hän tulisi tappamaan isänsä ja naimaan äitinsä. Ilo muuttuu äkkiä tuskaksi kun Oidipus saa samalla kuulla, ettei Polybos ollut hänen oikea isänsä. Nyt paljastuu Oidipuksen todellinen identiteetti ja kohtalo (anagnorisis) ja toiminta saa äkkikäänteeseen onnesta onnettomuuteen. (Hiltunen 1999, 46-47.)

Kärsimystä tarkoittava pathos on Aristoteleen mukaan yksi kolmesta juonen osatekijästä (kaksi muuta ovat peripetia ja anagnorisis). Siitä hän toteaa yksikantaan vain seuraavaa: ”Kärsimys on tuhoava tai tuskaa tuottava teko, esimerkiksi murhat näyttämöllä, kidutukset, pahoinpitelyt ja muut sellaiset.” (Aristoteles 1982, 35-36.)

Kuitenkin Ari Hiltunen on päätenyt siihen näkemykseen, että pathos on nimenomaan yleisön kärsimystä silloin kun se draaman näytelmähenkilöitä paremmin tuntevana tietää sen henkilöitä lähestyvän tuhon.²⁴ Pathos on yleisön pelkoa odotettavissa olevasta uhkaavasta pahasta. Näin pathos merkitsisi yleisössä vallitsevaa jännityksen tilaa, mikä johtuu siitä, että katsojat kokevat ”parhaimmillaan sietämätöntä tuskaisuutta ja levottomuutta, johon kuitenkin kuuluu toiveikkuus asioiden oikean laidan selviämisestä ennen katastrofia”. (Hiltunen 1999, 45-46)

²⁴ Tähän liittyy läheisesti draamallisen ironian käsite, mikä tarkoittaa sitä, että katsoja tuntee näytelmähenkilöitä paremmin sen tapahtumakulun, jossa henkilöt ovat. Sen takia katsoja mielessään ennakoii näytelmän tapahtumia ja näkee näytelmähenkilöiden toimet oikeassa valossa, ennen kuin asioiden todellinen laita valkenee heillekin anagnorisisessa. (Reitala & Heinonen 2001, 38.)

Anagnorisis ja katharsis

Edellä jo pohjustettiin anagnorisisen käsitettä. Saarikoski määrittelee termin sekä englannin kielen että hamartia-käsitteen avulla. Kreikan kielen sanan 'anagnorisis' hän on kääntänyt tunnistamiseksi ja mainitsee englannin kielen ilmaisun 'recognition' olevan tarkka vastine. Anagnorisis kytkeytyy hamartiaan juonen tasolla suoraan. Saarikoski selventää yhteyden seuraavasti: ”*Hamartia* on rangaistava teko, jonka sankari tekee siksi, että hän ei tiedä jotakin asiaa tai ei tunne olosuhteita; *anagnorisis* on se hetki, jolloin totuus paljastuu ja kohtalo kääntyy”. (Saarikoski 1982, 76.)

Aristoteles erottelee viisi tunnistamisen lajia. Ensimmäinen on tunnistaminen ulkoisten merkkien avulla, jota Aristoteles pitää epätaiteellisimpana. Seuraavana tulevat ”runoilijan itsensä keksimät ja sen vuoksi epätaiteelliset” tunnistamiset, jollainen voi tapahtua vaikka kirjeen avulla. Kolmas tapa on tunnistaminen muistin avulla esimerkiksi niin, että henkilön tunteet käyvät ilmi kun hän näkee jotain. (Aristoteles 1982, 45.)

Neljäs ja Aristoteleen toiseksi parhaana pitämä tunnistamisen muoto perustuu päättelyyn. Parhaimpana anagnorisisen lajina Aristoteles pitää sellaista, joka liittyy suoraan tapahtumiin. Tällöin myös yllätys seuraa todennäköisyyden perusteella. Esimerkiksi tästä Aristoteles nostaa Ifigeneian kirjeen, jonka lähettäminen on tapahtumien johdosta todennäköinen tuleva teko Euripideen *Ifigeneia Tauriissa* –tragediassa (414 eKr.). (Aristoteles 1982, 46; Sihvola 1997, 250.)

Tunnistaminen tapahtuu Aristoteleen mukaan silloin kun ”outo havaitaan tutuksi ja sen johdosta siirrytään joko rakkaudesta vihaan tai vihasta rakkauteen”. Tehokkain anagnorisis on silloin kun se kytkeytyy peripetiaan, kuten on asianlaita Oidipuksessa: ”Liittyneenä peripetiaan se herättää sääliä ja pelkoa, ja määritelmän mukaan tragedia on juuri näitä tunteita herättävien tapahtumien jäljittely”. (Aristoteles 1982, 35.)

Hiltunen summaa Aristoteleen näkemyksiä hyvästä juonen sommittelusta siten, että hyvä juoni edellyttää voimakasta katastrofin uhkaa. Katsoja pitää katastrofia todennäköisenä tai välttämättömänä, kunnes tunnistaminen estää viime hetkellä odotetun kärsimyksen toteutumisen. (Hiltunen 1999, 46.)

Yleisöön taitavasti laadittu juoni vaikuttaa siten, että katsojat eläytyvät näytelmän tarinaan ja samastuvat sen henkilöihin, tuntevat heitä kohtaan sympatiaa. Katsojat haluaisivat varoittaa näytelmähenkilöitä, koska he ovat tietoisia ansaitsemattomasta

lähestyvistä katastrofista. Yleisö toivoo moraalisesti hyvien henkilöiden selviävän uhkaavasta tuhosta. (ib.)

Yleisön kokeman samastumisen kautta anagnorisista lähestyy myös Juha Sihvola uuden Paavo Hohdin *Runousoppi* –suomennoksen (1997) selitysosassa. Kun katsoja huomaa näyttämöllä jonkin ihmisen tai asian yllättävän näyttäytymisen joksikin muuksi, hän voi samalla tunnistaa omassa elämässään ilmeneviä vastaavia yllättäviä yhtäläisyyksiä. Näin tragedia voi lisätä katsojan itsetuntemusta. (Sihvola 1997, 237.)

Runousopin käänöksensä esipuheessa Saarikoski mainitsee katharsis-käsitteen synnyttäneen estetiikan sisällä enemmän erimielisyyksiä kuin mikään muu termi (Saarikoski 1982, 8). Eri näkemyksille jää sijaa jo siitäkin syystä, että Aristoteles itse ei määrittele katharsista, vaikka hän pitää sen tuottamista jopa tragedian päämääränä. (vrt. Reitala ja Heinonen 2001, 30). Sen johdosta katharsiksen merkitystä on haettava *Runousopissa* esiintyvien säälin ja pelon käsitteiden sekä Aristoteleen esittelemien juonirakenteiden avulla. (Hiltunen 1999, 42).

Katharsiksen merkitystä voi kuitenkin selvittää myös termin etymologian kautta. Kreikan kielessä sanalla katharsis on sekä lääketieteellinen että uskonnollinen ulottuvuus: `ruumiin tyhjentyminen myrkyllisistä aineista` ja `puhdistus`. Saarikoski on päättänyt kääntämään termin tervehdyttämiseksi. (Saarikoski 1982, 8.) *Runousopissa* ajatus kuuluu lauseyhteydessään seuraavasti: ”Herättämällä sääliä ja pelkoa tragedia tervehdyttää nämä tunteet” (Aristoteles 1982, 23).

Vuosisatoja kestäneen väittelyn kuluessa katharsis on ymmärretty mm. tunteiden jalostumiseksi ja moraaliseksi paranemiseksi. Hiltunen kuitenkin tuo asian mieluemmin juonen sommittelun synnyttämien arkisten emootioiden tasolle ja ilmaisee asian nykykielisemmin: Samastuminen ja jännitys tuottavat tragedian tunnehuipentuman, josta vapautumisen katsoja kokee mielihyvän tunteena. (Hiltunen 1999, 42.)

Saarikoski huomauttaa, ettei Aristoteles suinkaan pitänyt sääliä ja pelkoa vältettävinä tunteina, joten tragedian ei tule pyrkiä vapauttamaan ihmistä näistä tunteista, vaan tervehdyttämään ne. Säälin tunne syntyy päähenkilön suistumisesta onnesta onnettomuuteen, pelko puolestaan on lähtöisin ajatuksesta että minullekin voisi käydä samoin. (Saarikoski 1982, 8.)

Tässä erottuvat myös taitavat ja heikommat kirjailijat: Huono tragedia saa ainoastaan pelästymään, järkyttymään ja itkemään, mutta hyvä tragedia ”vakavoittaa ihmisen, saattaa hänen mielensä tasapainoon”. Saarikoski näkee tragedialla olevan jopa

yhteiskunnallinen tehtävä, koska hyvä yhteiskunta koostuu henkisesti tasapainoisista ihmisistä. (ib., 8-9.)

Aristoteleen mukaan pelkoa ja sääliä on syytä pyrkiä herättämään toiminnan kokoonpanolla, ei esimerkiksi näyttämöllepanolla, vaikka se mahdollista onkin. Aristoteles katsoo tragediakirjailijan tehtäväksi nautinnon tuottamisen jäljittelyn avulla herätetystä säälistä ja pelosta. Siksi hänen mukaansa on selvää, että näiden tunteiden täytyy nousta tapahtumista itsestään. (Aristoteles 1982, 41.)

Näyttämöllisin keinoin luotua pelkoa ja sääliä Aristoteles pitää paitsi epätaiteellisena myös ulkonaisia apuneuvoja vaativana. Sen sijaan parhaimmat juonet ovat Aristoteleen mielestä niin vaikuttavia, että tapahtumat esittämättäkin saavat kuulijan tuntemaan kauhua ja sääliä. Tällainen teho hänen mukaansa on esimerkiksi Sofokleen *Kuningas Oidipuksella*. (ib.)

Myös sillä on merkitystä millaisia näytelmähenkilöiden tulee maksimaalisen vaikutuksen tuottamiseksi olla. Aristoteleen mielestä kärsimystä aiheuttavan rikoksen on tapahduttava ystävien, esimerkiksi perheenjäsenten, kesken. Sääliä ei synnytä se, jos henkilö tekee tai aikoo tehdä paha vihamiehelleen, ellei kärsimys itsessään synnytä sääliä. Sama laimea vaikutus on sillä jos kyseessä olevat henkilöt suhtautuvat toisiinsa välinpitämättömästi. (ib.)

Lisäksi katsojan on Hiltusen mukaan tunnettava niin vahvaa myötätuntoa vaaran kohteena olevaa kuvitteellista henkilöä kohtaan, että hänestä tuntuu melkein kuin vaara uhkaisi häntä itseään. Lähestyvän uhan on myös oltava riittävän vakava, esimerkiksi kuolemanvaara. Jos nämä ehdot toteutuvat, voi katsoja kokea samankaltaisia fysiologisia tuntemuksia kuin jos hän kohtaisi uhkaavan tilanteen todellisena ja omakohtaisesti: pulssi kiihtyy, hengitys tihenee, pupillit laajenevat. Kun vaara väistyy, katsojan jännitystila haihtuu nopeasti elimistöstä. (Hiltunen 1999, 42-43.) Eräässä mielessä näin katsojassa todellistuu siis myös katharsiksen fysiologinen etymologia.

Sihvolan mielestä myös katharsis – anagnorisiksen tavoin – lisää katsojan itsetuntemusta. Ensin katsoja tuntee mielihyvää seuratessaan näyttämön säälittäviä ja pelottavia tapahtumia, jotka hän tunnistaa myös itsessään ja elämässään. Hän ymmärtää aiempaa paremmin ”vastaavien asioiden, sattumien, erehdysten ja onnettomuuksien merkityksestä omassa elämässään” ja ”oppii tuntemaan säälin ja pelon tunteita entistä asianmukaisemmalla tavalla”. (Sihvola 1997, 237.)

Hiltunen puolestaan selvittää kuinka katharsis ja anagnorisis kytkeytyvät toisiinsa. Anagnorisiksen tehtävä on johdattaa katsojat turvallisesti ulos säälin ja pelon tunteista –

intensiivisestä jännityksestä ja tarinaan eläytymisestä. Tällöin tapahtuu katharsis, jonka katsoja kokee riemullisena ja helpotusta tuottavana. Juonen tasolla tämä ilmenee siten, että kun päähenkilön katastrofi vaikuttaa vääjäämättömältä, aivan viime hetkillä tapahtuu tunnistaminen, jossa tilanteen oikea laita paljastuu. Katsojien emootioiden osalta kaava etenee seuraavasti: samastuminen, jännitys ja äkillinen jännityksestä vapautuminen. (Hiltunen 1999, 46.)

Asiaan liittyy myös moraalinen aspekti: Tarinassa siirrytään epäoikeudenmukaisesta kärsimyksestä lopussa toteutuvaan moraaliseen oikeudenmukaisuuteen. Juonessa ilmenevä moraalinen vääryys saa katsojan kokemaan sääliä, josta hän vapautuu – kokee katharsiksen – kun moraalinen epäoikeudenmukaisuus poistuu. Moraalisen oikeudenmukaisuuden toteutuminen tehostaa katsojan kokemaa jännityksestä vapautumisen tuottamaa mielihyvää. (ib., 46.) Mitä voimakkaampi oli draamassa ensin esitetty epäoikeudenmukaisuus, sitä voimakkaampi on lopussa koettu oikeudenmukaisuuden voiton tuottama moraalis-emotionaalinen mielihyvä (ib., 43).

Aristoteles nykyajassa

Hiltunen oikoo yleistä väärinkäsitystä siitä, että Aristoteles olisi suosinut onnettomia loppuja. Vaikka Aristoteles tuntuu pitävän *Kuningas Oidipusta* mestarillisimpana draamana, pitää hän kuitenkin esimerkiksi Euripideen tragedioiden *Ifigeneia Tauriissa* ja *Kresfontes* loppuratkaisuja *Kuningas Oidipuksen* loppua parempina. Mainituissa Euripideen tragedioissa onnettomuudelta viime hetkellä vältytään, toisin kuin Sofokleen tunnetuimmassa tragediassa. (Hiltunen 1999, 43-44.)

Näin ymmärrettynä ristiriitaa ei synny siitäkään, että Aristoteleen mukaan tragedian tulee edetä onnesta onnettomuuteen. Hiltusen mukaan Aristoteleen mielestä tunnevaikutukseltaan tehokkain kehityskulku on sellainen, jossa tragediassa edetään kohti katastrofia, mutta siltä vältytään viime hetkellä. (Hiltunen 1999, 44.)

Kun *Kuningas Oidipuksen* tapauksessa tämänkaltaiseen loppuun ei kuitenkaan olisi voitu mitenkään päätyä, ei ristiriitaa Aristoteleen yleisen tragedianäkemyksen ja loppuratkaisujen tunnevaikutusten hierarkian välillä esiinny. Hiltunen epäileekin, että Aristoteleen mielestä ideaalisessa draamassa yhdistyisivät ”*Ifigeneia Tauriissa* – tragedian lopun tunnevaikutus ja *Kuningas Oidipuksen* säälin ja pelon tuottamisen mestarillisuus”. (ib.)

Aristoteelisia malleja ja termejä sovellettaessa on kuitenkin syytä pitää mielessä niiden yleispätevyyden rajoitukset. Ne nimittäin tulevat vastaan jo komedioissa. Ensinnäkään niistä ei löydy puhdasta hamartiaa. Anagnorisis niissä puolestaan on muuntunut pikemminkin antianagnorisikseksi: komedioiden päähenkilö ei tajua sitä, kuinka asiat todellisuudessa ovat. Peripetia niissä taas voi saada antiperipetian sävyn: pahaan tarkoittavasta teosta saattaakin seurata moraalisesti hyvä loppu, siis juuri päinvastoin kuin tragedioissa käy (Kinnunen 1985, 199-206).

Muutoinkin aristoteeliset termit ovat luonnollisesti menettäneet ajankohtaisuuttaan tai ainakin muuttaneet muotoaan 2300 vuodessa. Esimerkiksi peripetia ilmenee realistisessa draamassa hyvin eri tavoin kuin aristoteelisessa tragediassa. Brecht taas on luonut uudenlaisen anagnoriksien kuuluisan vieraannuttamisefektinsä myötä. (Reitala & Heinonen 2001, 14.)

Vieraannuttamisefektin (tai lyhyemmin: v-efektin) Brecht kehitti tekniikaksi, joka kuvaa tapahtumia huomiota herättävästi, selityksiä vaativaksi ja luonnollisuudesta poikkeavaksi. Brechtin mukaan ”efektin tarkoituksena on antaa katsojalle mahdollisuus suhtautua näkemäänsä yhteiskunnalliselta kannalta rakentavan kriittisesti” (Brecht 1991, 121).

Vieraannuttamisella pyritään estämään katsojia eläytymästä näytelmän tapahtumiin (Wickham 1992, 233). Janelle Reineltin mukaan brechtiläinen vieraannuttaminen ”sisältää aina yhteiskunnan taloudelliseen, materiaaliseen ja ideologiseen perustaan viittaavan ulottuvuuden ja toiminnan ja sen sosiaalisten kytkentöjen tunnistamisen” (Reinelt 1999, 8-9, siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 44).

Tuohon tunnistamiseen Reitalan ja Heinosen mukaan sisältyy vieraannuttamisen uudenlainen anagnorisis: toisin kuin aristoteelisessa dramaturgiassa, brechtiläinen anagnorisis jättää katsojan ”ristiriitaisten kysymysten äärelle pohtimaan vaihtoehtoja”. Tällä tavoin sitä voidaan heidän mielestään myös pitää avoimen muodon määrittelmän täyttävänä. (Reitala & Heinonen 2001, 44-45.)

Absurdien näytelmien anagnorisis on niin ikään luonteeltaan erilainen kuin klassista konstruktiota noudattavissa näytelmissä. Beckettin *Huomenna hän tulee* -näytelmän kulkurit tienevät viimeistään näytelmän lopussa pohjimmiltaan, ettei Godot koskaan tule, ilman että asia olisi käynyt heille selväksi äkillisen aristoteelisen tunnistamisen, totuuden valkenemisen, ansiosta. (vrt. Kinnunen 1985, 195.)

Beckettin voi katsoa käyttäneen kyseisessä tragikomediasa jopa ironista antianagnorisisista, sillä kulkureiden tietomäärä on näytelmän kuluessa itse asiassa

vähentynyt, sillä he eivät muista menneisyyttään eivätkä tunnista aiemmin kohtaamiaan henkilöitä. (vrt. Kinnunen 1985, 195; vrt. myös Beckett 1986, 7-88.) Tällaista näytelmähenkilöiden tietomäärän vähentymistä tuskin löytää mistään muusta länsimaisesta draamasta (Kinnunen 1985, 195).

Tunnistamisen sijaan on astunut tietämättömyys myös Beckettin *Leikin loppu* –näytelmässä (1957), jossa kumpikaan sen henkilöistä ei tunnu käsittävän alun alkaenkaan edes sitä tilannetta ja laajemmin sitä maailmaa, jossa he koko näytelmän ajan ovat. Vielä vähemmän heillä on mahdollisuuksia ymmärtää tapahtumia, joissa ovat tahtomattaan ja passiivisina osallisina. (ib., 195-196.)

Maailman tunnistamisen vaikeus tai mahdottomuus aiheuttaa Beckettin henkilöiden toimintojen vähenemisen (ib., 196). *Voi miten ihana päivä* –näytelmässä nummeen vajotaan lopulta kokonaan, *Leikin lopussa* jäädään avuttomana pyörätuoliin, *Viimeisessä ääninauhassa* ikä rappeuttaa kehon ja mielen, *Huomenna hän tulee* –näytelmän kulkureilla on entistä vähemmän syytä edes Godot`n odottamiseen ja ajan kuluttamiseksi kehitellyt keinot käyvät muutenkin vähemmiksi, jne. (Beckett 1986, 7-168). Perinteisissä näytelmissä sitä vastoin tavallisesti toimitaan ja selvitetään ongelmia tehokkaasti.

Luonnollisesti Aristoteles ja hänen *Runousoppiinsa* pohjaava dramaturginen muoto on saanut kanonisoinnin lisäksi osakseen myöhempinä aikoina myös ankaraa kritiikkiä. Roland Barthesin (1915-1980) mukaan aristoteelinen dramaturgia pohjautuu tietylle maailmankuvalle ja ideologialle. Tämän implisiittisen maailmankuvan Barthes määrittelee moderniksi mytologiaksi, jossa ei anneta sijaa moniselitteisyydelle eikä mahdollisuuksien moneudelle. (Reitala & Heinonen 2001, 62.)

Barthesin mielestä myöskään mikään sellainen tarina, jonka loppu tunnetaan, ei ole aidosti dramaattinen. Tämänkaltaista klassista dramaturgiaa, jolla on pakonomainen tarve saattaa tarina loppuun, Barthes pitää perverssinä. (Barthes 1990, 47-48. Siteerattu nojalla. Reitala & Heinonen 2001, 64.) Näin ollen klassista dramaturgiaa ei voida myöskään aidolla tavalla pitää ristiriitaisena – vaikka se pohjautuukin konfliktille – sillä koko tämänlaatuisen dramaturgian mukainen rakenne tähtää juuri ristiriidan tukahduttamiseen ja järjestyksen palauttamiseen. (Reitala & Heinonen 2001, 64.)

Aristoteelinen dramaturgia tuntuisikin perustuvan jonkinlaiseen näennäisyyteen. Suljettu – ja siksi myös kausaalinen ja lineaarinen – juoni ensin tuottaa mahdollisuuksia, jotka se sitten yksi kerrallaan, edeten mahdollisesta todennäköisen

kautta välttämättömään, eliminoi. Tällä tavoin loppu saadaan näyttämään ehdottomalta ja luonnolliselta. (ib., 62-63.)

Patrice Pavisin mukaan Brehtiä ja Beckettä voidaan pitää viimeisinä suurina modernisteina. Samalla he ovat tavallaan ennakoineet epäyhteneväistä, jälkiklassistista dramaturgiaa. Siten he ovat viitoittaneet tietä postmodernistiselle draamateorialle ja epäjatkuvalla draamallisella kerronnalla. (Pavis 1987, 75. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 47.) Terry Eagleton puolestaan näkee heidän tuotannossaan vaihtoehtoisten tapahtumakulkujen dramaturgiaa: Se, mitä näytelmissä tapahtui, olisi yhtä hyvin voinut jäädä tapahtumatta tai tapahtua toisin (Eagleton 1991, 210).

Tällä tavoin ymmärrettynä Brechtin ja Beckettin näytelmät tuntuisivat siis välttävän kirjailijan etukäteen lukkoonlyömän tapahtumakulun ongelman, jossa näytelmän henkilöillä ei tosiasiaassa ole vapaata tahtoa ja jossa draaman rakenne itsessään purkaa sen sisälle asetetun näennäiseksi osoittautuvan konfliktin.

Mielestäni voidaan kuitenkin kysyä: Missä määrin ja missä mielessä juuri Brechtin ja Beckettin näytelmissä sitten olisi voinut käydä toisin kuin miten kirjailija oli päättänyt? Eikö tämä toisin tapahtumisen mahdollisuus (jos tämä oletamus hyväksytään lähtökohdaksi) päde yhtä hyvin kaikkiin näytelmiin?

Postmodernille muodolle on Jacques Derridan mukaan ominaista rinnakkaisuudelle perustuvat kollaasi- ja montaaiteknikat (Harvey 1994, 51). Teatteriin sovellettuna tekniikan yhteydessä ei pitäisi Arnold Aronsonin mukaan puhua enää näytelmästä vaan teatteritapahtumasta. Näissä esityksissä muoto hajoaa ja sattuma sekä likimääräisyys korvaavat kausaalisuhteet. Myöskään esityksen kesto ei ole tällaisessa teatterissa yksiselitteinen.²⁵ (Reitala & Heinonen 2001, 57.)

Ankarasta arvostelusta, vuosisatojen kulumisesta ja niiden mukanaan tuomista uusista sovelluksista huolimatta aristoteelinen tapa ymmärtää ja tuottaa draamaa ei ole mihinkään hävinnyt. Pikemminkin se voi hyvin, vieläpä melko puhtaana, mm. aina niin suosituissa Hollywood-elokuvissa sekä monisäikeisessä muodossa tv:n sarjaohjelmissä. (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 17, 70).

²⁵ Itse muistan nähneeni ainakin yhden tällaista ”muotoa” edustaneen teatteriesityksen, jonka ohjaaja oli ilmeisesti Juha Hurme (käsiohjelmaa ei yleisölle jaettu). Yövieraat-teatteri esitti Jyväskylän Kesä – tapahtumassa heinäkuussa 1993 Ambroce Biercen *Koiraöljyä* –tekstiin muodollisesti pohjaavan esityksen, joka loppui silloin kun kukin katsoja piti sitä osaltaan päättyneenä. Esityksen ”lopussa” kaikki näyttelijät makasivat pitkän aikaa maassa liikkumattomina, ilmeisesti niin kauan kunnes viimeinenkin katsoja oli poistunut. (Yövieraat 1993.)

ABSURDIN TEATTERIN ERITYISPIIRTEITÄ

Martin Esslin yleisti, vakiinnutti ja määritteli termin ”absurdi teatteri” vuonna 1961 teoksessaan *The Theatre of the Absurd* (Spectrum tietokeskus 1976, 56). Esslin korostaa, että absurdismi ei ole yhtenäinen koulukunta tai liike. Pikemminkin kullakin absurdikolla on omat juurensa, lähteensä ja taustansa. (Esslin 1968, 22.)

Absurdia teatteria Esslin pitää työhypoteesina, johon hän liittää löytämiään yhteisiä piirteitä etenkin Samuel Beckettin, Arthur Adamovin (1908-1970), Eugène Ionescon (1909-1994) ja Jean Genet`n (1910-1986) näytelmistä. Vasta pinnalle noussut Pinterkin esitellään. Esslinin mukaan edellä mainitut näytelmäkirjailijat eivät ole välttämättä itse tietoisia yhteisistä piirteistään (Esslin 1968, 10.)

Absurdi teatteri syntyi Pariisissa 1950-luvulla²⁶, jolloin niin Beckett, Adamov, Ionesco kuin Genetkin loivat enimmänsä osan tunnetuimmista töistään. Genet`tä lukuun

²⁶ Kuitenkin absurdin teatterin juuret ovat moninaiset ja sen alkumuotoja voidaan jäljittää aina kirjoitetun teatterin syntyajoista lähtien, antiikin Kreikasta. Jo Aristofaneen (445-385 eKr.) komedioissa on uniaineksia ja hallusinaatioiden esitystä. Antiikin miimusnäytelmät sen sijaan ovat vaikuttaneet absurdin teatterin elekieleen. Miimuksista tämä traditio on jatkunut keskiajan narriperinteeseen ja edelleen William Shakespearen (1564-1616) narreihin sekä Commedia dell`arten henkilöhahmoihin. Samaa ainesta, hirtehuumorilla vahvistettuna, on esiintynyt myös sirkusten ja revyiden ilveilijöissä, englantilaisessa music-hall -perinteessä, varieteissa ja mykän elokuvan tyyppikomiikassa.

Shakespearen näytelmissä esiintyy usein tunnetta olemassaolon tyhjyydestä. Niissä käytetään myös runsaasti unikerrontaa (kuten *Kesäyön unelma*, 1595). Lisäksi Shakespearelta löytyy useita kuvauksia mielenhäiriöistä. Espanjalaisen Calderonin (1600-1681) tuotannossa ilmenee ajatus siitä, että ihmiset näyttelevät roolinsa elämässä. Eräs Calderonin näytelmä onkin nimeltään *Elämä on unta* (n. 1638).

Italialaisen Luigi Pirandellon (1867-1936) ajatus siitä, että ihmiset käyttävät aina naamioita, joiden taakse he kätkeytyvät, eivätkä siksi koskaan opi tuntemaan edes itse itseään, on sukua Calderonin ajatuksille. Pirandellon mukaan ihmiset käyttävät kahdenlaisia naamioita: sisäisiä ja ulkoisia. Sisäisestä naamioista on tietoinen vain ihminen itse, ulkoista naamioita taas käytetään muiden ihmisten seurassa ja se voi olla ihmisen itsensä luoma tai muiden hänelle antama.

Georg Büchnerin *Woyzeckia* pidetään ensimmäisenä modernina draamana. Siinä on omat absurdit aineksensa, kuten tohtorin Woyzeckille suorittamat nöyryyttävät lääketieteelliset kokeet. Myös Woyzeckin mielenharhat edustavat tavallaan varhaista absurdismia. Absurdin teatterin edeltäjiä mainittakoon myös Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), Frank Wedekind (1864-1918), dadaistit, Saksan ekspressionistit, Bertolt Brechtin varhaistuotanto ja ns. nonsense-lyriikka.

Ruotsalaisen August Strindbergin (1849-1912) merkitystä absurdille teatterille ei voi väheksyä. Hänen ekspressionistiset ja symbolistiset näytelmänsä, kuten *Tie Damaskoon* 1-3 (1-2 1898, 3 1901), *Uninäytelmä* (1902) ja *Aavesonaatti* (1907) ovat keskeisiä absurdismien edeltäjiä. Myös James Joycen (1882-1941) romaanit *Odyseus* (1922) ja *Finnegans Wake* (1939) ovat merkittäviä absurdin teatterin kannalta. Romaanikirjailijoista myös Franz Kafka (1883-1924) kuuluu absurdin teatterin esikuviin.

Alfred Jarry (1873-1907) on tärkeä nimi absurdin teatterin synnyn kannalta. Jarrya voidaan pitää edelläkävijänä koko avantgardistiselle teatterille, jossa absurdismi on vain yksi monista tämän kokeilevuuteen pyrkivän ajattelutavan suuntauksista. Jarry ja erityisesti hänen näytelmänsä *Kuningas Ubu eli puolalaiset* (1896) on ollut merkittävä niin surrealistille, dadaisteille kuin ekspressionisteillekin ja nämä taas ovat vaikuttaneet absurdismiin. Guillaume Apollinainen (1880-1918) *Teiresiaan tissit* -näytelmä (1917) oli myös aikanaan hyvin maineikas esitys, jossa Jarryn vaikutus näkyi selvästi.

Mykkäelokuvien tähdillä, tärkeimpinä Charles Chaplin (1889-1977) ja Buster Keaton (1895-1966), on ollut oma merkityksensä absurdille teatterille. Absurdismia löytyy myös Marx-veljesten elokuvien huumorista ja ranskalaisen elokuvaohjaaja Jacques Tatin (1907-1982) tuotannosta, joissa ihmiset jäävät orjan asemaan nykyaikaisen tekniikan ottaessa vallan sen luoneelta ihmiseltä. (Esslin 1961, 229-289.)

ottamatta kukaan heistä, vaikka he kaikki kirjoittivatkin ranskaksi, ei kuitenkaan ollut syntyjään ranskalainen. Pariisista lähtenyt ja kansainväliseksi suuntaukseksi levinnyt absurdismi alkoi menettää merkitystään 1960-luvulla (*Spectrum tietokeskus* 1976, 57).

Absurdismi on Esslinin mukaan kokonaisvaltaisesti ”uutta kieltä, uusia ideoita, lähestymistapoja ja uusi elävöitetty filosofia” (Esslin 1968, 14). Absurdin teatterin mielettömyys ilmenee toisin sanoen sekä teatterillisina keinoina (uusi kieli sekä uudet lähestymistavat ja ideat) että näytelmien fiktiivisten maailmojen järjettömyytenä (näytelmien pohjalla oleva tapa nähdä maailma). ”Elävöitettyllä filosofialla” Esslin tarkoittaa lähinnä Albert Camus`n (1913-1960) ja Jean-Paul Sartren (1905-1980) toisen maailmansodan aikaisia ja jälkeisiä eksistentialistisia kirjoituksia (*Spectrum tietokeskus* 1976, 57).

Ajankohta selittänee teosten maailman- ja elämäkäsitysten pessimismin. Sitä, että absurdismi etsi ihmisen olemassaolon tarkoitusta sodan jälkeisessä kaaoksessa, on pidetty yhtenä tärkeimmistä syistä suuntauksen menestykseen (ib.). Esslin piti absurdismia yhtenä onnistuneimmista länsimaisen ihmisen silloisen tilanteen kuvauksista. (Esslin 1968, 14.)

Reitalan ja Heinosen mielestä 1950-luvun absurdi teatteri halusi ”johdonmukaisesti kieltää tämän maailman, sen pahuuden ja logoksen, koko modernin projektin, joka johti totalitarismiin, keskitysleireihin ja Hiroshimaan” (Reitala & Heinonen 2001, 45). André Malraux puolestaan kiteytti ihmisen osan maailmassa seuraavasti: ”Eurooppalaisen ihmisen sisällä, halliten suurta osaa hänen elämästään, elää perustavaa laatua oleva järjettömyys”. (Hinchliffe 1969, numeroimaton mottosivu).

Sisyfos-myyttiä käsittelevässä kirjoituksessaan (*Le Mythe de Sisyphe*, 1942) Camus luo elävän vertauskuvan siitä, mitä absurdilla tarkoitetaan. Kreikkalainen taruhenkilö Sisyfos tuomittiin rangaistukseksi rikkomuksistaan työntämään valtavaa kivenjärkelettä vuoren huipulle. Aina kun hän on saamassa kiven sinne, vierähtää se alas ja hänen on aloitettava alusta. (*Kodin suuri tietosanakirja* 12 1978, 358.)

Näin turhana, tarkoituksettomana ja kärsimystä tuottavana absurdissa teatterissa nähdään ihmisen olemassaolo, eksistenssi. Camus kuitenkin näkee ihmisen rajallisen elinajan velvoittavan kanssaihminen kärsimysten lievittämiseen. Täten hän päätyy, kenties paradoksaalisesti, ankaraan yhteisömoraaliin. (*Spectrum tietokeskus* 1976, 57.)

Olellainen ero eksistentialistisen filosofian ja absurdin teatterin välillä on kuitenkin siinä, että jälkimmäisen sisällä ei väitellä siitä onko maailma järjetön vai ei; absurdi teatteri esittää tämän mielettömyyden konkreettiseksi hahmottuneina kuvina ja

tapahtumina näyttämöllä (Esslin 1968, 25). Tästä johtuen absurdin käsitteessä on syytä erottaa absurdi elämäkatsomus ja absurdin teatterin konkreettiset ilmaisukeinot.

Irving Wardle täydentää Esslinin hahmottelemaa absurdismin kuvaa näin:

Sen tunnusomaiset piirteet ovat: ulkoisen maailman korvautuminen sisäisellä sielunmaisemalla; fantasian ja faktan selkeän erottelun puuttuminen; vapaa suhtautuminen aikaan, mikä voi laajeta tai supistua subjektiivisten vaatimusten mukaisesti; liukuva miljöö, mikä heijastaa mielentiloja visuaalisten metaforien muodossa; ja ehdoton tarkkuus niin kielessä kuin sommittelussa kirjailijan ainoina puolustuskeinoina elämän kokemisen kaaosta vastaan. (Wardle 1968. Siteerattu nojalla: Hinchliffe 1969, 6-7.)

Mielestäni Wardlen esittämä liukuva miljöö, ainakaan kirjaimellisesti käsitettynä, ei kuitenkaan ole absurdeissa näytelmissä mitenkään säännönmukainen ominaisuus, pikemminkin päinvastoin. Esimerkiksi Beckettin useat tunnetut näytelmät tapahtuvat jopa pitkäväteisellä tavalla ja korostetusti samassa paikassa: *Huomenna hän tulee* – näytelmän maantie, *Leikin lopun* ja *Viimeisen ääninauhan* huoneet, *Voi miten ihana päivä* –näytelmän hiekkakumpu, jne. Sen sijaan varsinkin Ionescon näytelmissä miljöö on toisinaan hyvinkin muuntuvainen.

Franz Kafkaa käsittelevässä esseessään Ionesco kirjoittaa kaikista ihmisen toimista tulevan järjettömiä ja hyödyttömiä, jos hänet kiskotaan uskonnollisista ja yliaistillisista juuristaan. Ionescolle absurdi merkitsee nimenomaan tarkoituksettomuutta. Luonteenomaista absurdille teatterille on lisäksi käsitys siitä, ettei ole olemassa kaikille yhteisiä yleisesti hyväksyttäviä arvoja (Esslin 1968, 23, 392). Eksistentiaalisen filosofian myötä absurdismin on vaikuttanut käsitys maailmasta ilman Jumalaa. Tällaista maailmaa ja elämää kuvataan usein ”karkean ja vapauttavan hirtehisuumorin keinoin”. (*Kodin suuri tietosanakirja 1* 1975, 33.)

Esslinin näkemyksen mukaan absurdiin näytelmien kuvaama sisäinen visio on ”välittömämpi ja lähempänä kokemuksen ydintä” kuin mikään objektiivisen todellisuuden kuvaus. Kuvauksen tavat ovat Esslinin mukaan yhtä realistisia, mutta ne koskevat todellisuuden eri puolia. (Esslin 1968, 413.) Näytelmien ongelmanasettelua kuvaavat parhaiten kysymykset ”mitä tapahtuu, mitä esitetty edustaa”; ei tavanomaisen teatterin herättämä kysymys ”mitä tapahtuu seuraavaksi” (ib., 406).

Absurdit näytelmät ovat usein yksinäyöksisiä (Hinchliffe 1969, 81). Reitalan ja Heinosen mukaan absurdissa maailmassa vallitsee usein ”perspektiiviton nykyhetki” (Reitala & Heinonen 2001, 46). Tunnistettavien henkilöiden sijaan näytelmähenkilöt

vaikuttavat lähes mekaanisilta nukeilta. Näytelmien dialogi koostuu usein hajanaisista lörpöyksistä. (Esslin 1968, 22.)

Absurdit näytelmät ovat usein draamallistettuja heijastumia unista ja painajaisista. (ib.) Esslinin mielestä tämän subjektiivisen mielenmaiseman kuvauksesta syntyy myös absurdin teatterin muoto. Lineaarisesti kehittyvän tarinan sijasta absurdi teatteri pikemminkin esittää näytelmän laajuiseksi levinneen tilannekuvan ihmisen olemassaolosta. (ib., 394.)

Esslinin mukaan absurdeissa näytelmissä ei ole selkeää tarinaa tai juonta eikä niiden dramaturgisella rakenteella ole alkua tai loppua (ib., 22). Eräissä absurdeissa draamoissa on kehämäinen rakenne: Ne saattavat loppua, kuten ovat alkaneetkin. Jotkin näytelmät etenevät yksinkertaisesti kasvattamalla alkutilannetta yhä huikeammaksi. (Esslin 1968, 405-406).

Esslinin mukaan absurdeista draamoista puuttuu jännite tai se on luonteeltaan omalaatuista. Myös näytelmien dramaturginen kehittäminen voi olla hyvin poikkeuksellista. Absurdeissa draamoissa ei esimerkiksi useinkaan ole konfliktia, jonka ratkomiseen ja siitä syntyvän toiminnan loppuunsaattamiseen rakenne perustuisi. (Esslin 1961, 305-306.) Reitalan ja Heinosen mukaan taas teatteritila on voinut korvata niissä juonen hallitsevan ja koossapitävän aseman (Reitala & Heinonen 2001, 57).

Reitala ja Heinonen määrittelevät absurdin dramaturgian aluksi negaation kautta, sitä kautta mitä siinä ei ole: ”Traagisen finaalisuuden ohella teoksista puuttuvat perinteisessä merkityksessä niin ekspositio, kehittäminen, käänne, konflikti kuin katastrofikin ja sen myötä rakenteen symmetria”. Heidän mukaansa absurdien näytelmien anagnorisis ilmenee ”olemassaolon perustavan absurdiuden ymmärtämisenä ja tiedostamisena” (Reitala & Heinonen 2001, 46.)

Absurdia dramaturgiaa leimaa myös sellainen erittäin epädraamallinen piirre kuin staattisuus. Näin absurdit näytelmät tuntuisivat siis kumoavan edellä esitellyn ajatuksen muutoksesta tarinan perusedellytyksenä. Kun klassisissa tragedioissa tapahtumat etenivät henkilöiden toiminnan kautta, absurdien draamojen henkilöiden toiminta on samantekevää ja merkityksetöntä, jolloin näiden näytelmien tapahtumat etenevät pikemminkin henkilöiden toiminnoista huolimatta (Reitala & Heinonen 2001, 47).

Kuitenkin, kuten aiemmin jo mainittiin, Kinnusen mukaan toiminnan ykseys toteutuu esimerkiksi Beckettin näytelmissä (Kinnunen 1985, 131). Niille on tyypillistä myös se, että katastrofi on tapahtunut jo ennen kuin näytelmä on alkanut, jolloin mitään ei ole

enää tehtävissä. Klassisen tragedian alkuasetelmassa päähenkilö sen sijaan on saavuttanut kaiken. (Reitala & Heinonen 2001, 46.)

Esslinin mukaan absurdilla teatterilla on kaksoistehtävä ja -luonne. Ensimmäinen ja ilmeisin on satiirinen. Se kritisoi pikkumaista ja epäaitoa yhteiskuntaa. Lisäksi se kuvaa elämää, jota ihmiset elävät tietämättöminä perimmäisestä todellisuudesta. Toinen, Esslinin mukaan ”positiivisempi”, absurdin teatterin tehtävä on ihmisen pakottaminen kohtaamaan elämänsä perimmäinen ja karu luonne. (Esslin 1968, 390-391.)

Esslinin mukaan esittämällä ihmisen pelot paljaana absurdi teatteri vapauttaa katsojansa näistä tuntemuksista (ib., 404). Tällä tavoin myös absurdi teatteri tarjoaa hänen mielestään katharsiksen, puhdistumisen. Tämän kokemuksen tarkoituksena on ”vapauttaa ihminen illuusioistaan, jotka tuottavat jatkuvaa sopeutumattomuutta ja pettymystä” (ib., 418).

Esslinin mielestä absurdi teatteri on Bertolt Brechtiä paremmin onnistunut tämän omassa tavoitteessa: yleisön vieraannuttamisessa ja kriittisen katsomistavan herättämisessä (ib., 400). Yleisö ei samaistu absurdin teatterin henkilöhahmoihin, koska heidän toimintojensa vaikuttimet jäävät käsittämättömiksi. Yleisö näkee henkilöt ulkoapäin ja pitää heitä siten huvittavina. (ib., 401.) Tämä ei Esslinin mukaan kuitenkaan estä yleisöä suhtautumasta näkemäänsä kriittisesti (Esslin 1961, 300).

Teoksessaan *Landmarks of Contemporary Drama* (1965) Joseph Chiari erottelee erilaisia absurdin lajeja kristillisestä näkökulmasta. Beckettillä ja Kafkalla absurdus on mielikuvituksessa ja sen tunnistamisessa, että Jumalasta osattomaksi jääneenä ihminen päätyy toivottomuuteen. Ionescolla ja Adamovilla absurdus puolestaan ilmenee fantasiana ja mahdollisuutena toimia miten hyvänsä. Jean-Paul Sartren mukaan ihminen, joka myöntää maailman absurdiuden ja joutuu kohtaamaan siitä seuraavan vapauden vastuuntuntoisesti, lopulta valitsee vapaaehtoisesti Sisyfoksen roolin. (Hinchliffe 1969, 90.)

Esslinin mukaan yhdistäessään kauhun ja naurun absurdi teatteri häivyttää tragedian ja komedian rajat. (Esslin 1968, 401.) Esslin päättääkin *The Theatre of the Absurd* -teoksensa ensimmäisen painoksen juhlavaan johtopäätökseen:

Ihmisen omanarvontunto perustuu hänen kykyynsä kohdata todellisuus kaikessa sen järjettömyydessä; hyväksyä se vapaaehtoisesti, ilman pelkoa, ilman illuusioita – ja nauraa sille. Tälle tavoitteelle, kukin erilaisilla yksilöllisillä, vaatimattomilla ja idealistisilla tavoillaan, absurdikot ovat omistautuneet. (ib., 419.)

**II *The Dumb Waiter* –
dramaturginen tapaustutkimus**

*”Mitä tarkemmin näytelmä kaikkienensa halutaan kuvailla,
sitä useampi rakenne siinä on nähtävä.”*

Aarne Kinnunen

FREYTAGIN PYRAMIDIMALLIN SOVELLUS

1. Nouseva toiminta

Ekspositio ja konfliktin pohjustus

Jo näytelmän alussa, eräänlaisessa ekspositiossa (näytelmähenkilöiden, Gusin ja Benin esittelyssä) käy ilmi Benin hallitseva asema Gusiin nähden. Dialogi osoittaa Benin dominoivan heidän välistään keskustelua: "BEN. Listen to this!" Benin puheensävy Gusille on hyvin käskevä. Myöhemmin Gusin repliikit ilmaisevat myöntäväisyyttä Benin esittämille impulsseille.

BEN. A man of eighty-seven crawling under a lorry!
 GUS. It's unbelievable!
 BEN. It's down here in black and white.
 GUS. Incredible. (Pinter 1996b, 114.)

Hetkisen kuluttua Ben hiljentää Gusin, kun tämä aikoo kysyä jotain ja komentaa hänet sen sijaan keittämään teetä. Ben ei antanut Gusille edes mahdollisuutta esittää asiaansa. Ben siis hyvin määrätietoisesti pyrkii olemaan sekä heidän välisten keskusteluidensa että myös laajemmin, kuvatun tilanteen ja työsuhteen, johtava osapuoli. Tässä vaiheessa Gus vielä alistuu hangoittelematta Benin tahtoon.

GUS. I want to ask you something.
 BEN. What are you doing out there?
 GUS. Well, I was just –
 BEN. What about the tea?
 GUS. I'm just going to make it.
 BEN. Well, go on, make it.
 GUS. Yes, I will. (ib.)

Esimerkeiksi nostetuissa dialogipätkissä pohjustetaan yhtä näytelmän peruskonflikteista, Gusin ja Benin välistä ilmassa väreilevää ja kehittyvää ristiriitaa, henkilökemiallista kitkaa. Siinä on myös ensimmäistä kertaa havaittavissa myöhemmin näkyvämmäksi käyvä Benin pyrkimys nujertaa alkuunsa ne Gusin esittämät kysymykset, jotka koskevat joko heidän johtajaansa, salaperäistä Wilsonia, tai tiettyjä osia heidän työnsä luonteesta.

Ben osoittaa ylemmydentuntoaan Gusiin nähden myös olemalla huomioimatta ja kommentoimatta Gusin puhetta. Seuraavassa esimerkissä ilmenee myös toisen tulevan konfliktin itu: sen, että Gus tuntee tarvetta arvostella gangsteripomoaan Wilsonia, samalla kun Ben haluaa ehdottomasti pidättäytyä minkäänlaisista johtajaansa kohdistuvista kritiikeistä. Ben ei mielellään edes keskustele asiasta.

GUS. He's laid on some very nice crockery this time, I'll say that. It's sort of striped. There's a white stripe.

BEN *reads*.

It's very nice. I'll say that.

BEN *turns the page*.

You know, sort of round the cup. Round the rim. All the rest of it's black, you see. Then the saucer's black, except for right in the middle, where the cup goes, where it's white.

BEN *reads*.

Then the plates are the same... (ib., 114-115.)

Katkelmasta on myös löydettävissä Gusin ensimmäinen pieni verbaalinen piikki Wilsonia kohtaan, kun hän toteaa "He's laid on some very nice crockery *this time*". Pieni huomautus "tällä kertaa" osoittaa siis sen, että yleensä Wilson ei ole huolehtinut alaiensa työoloista niinkään hyvin kuin missä olosuhteissa Gus ja Ben nyt, karussa kellarihuoneistossaan, ovat. (ib., vrt. Pinter 1996b, 113.)

Benin määräävä asema suhteessa Gusiin alkaa käydä yhä ilmeisemmäksi seuraavien repliikkien aikana, jolloin Benin jokaiseen vuorosanaan sisältyy komentava sävy. Hän tietää auktoriteettinsa Gusiin nähden niin ehdottomaksi, ettei hän aluksi vaivaudu käskyjä jakaessaan edes katsomaan Gusiin päin.

BEN (*still reading*). What do you want plates for? You're not going to eat.

GUS. I've brought a few biscuits.

BEN. Well, you'd better eat them quick.

GUS. I always bring a few biscuits. Or a pie. You know I can't drink tea without anything to eat.

BEN. Well, make the tea then, will you? (Pinter 1996b, 115.)

Gusin ja Benin orastava konflikti alkaa saada lisää aineksia, kun Gus toisen kerran yrittää saada Beniä vastaamaan johonkin mieltänsä askarruttavaan kysymykseen. Esimerkki myös osoittaa Benin vastahakoisuuden kommentoida heidän senhetkistä työtehtäväänsä.

GUS. I hope it won't be a long job, this one.

Aiming carefully, he flips the packet under his bed.

Oh, I wanted to ask you something.

BEN (*slamming his paper down*). Kaw!

GUS. What`s that?

BEN. A child of eight killed a cat! (ib., 115.)

Tällä kertaa Ben väistää Gusin kiusalliseksi kokemansa kysymykset ryhtymällä kommentoimaan lukemaansa lehteä. Samalla näytelmä alkaa antaa viitteitä Gusin ja Benin erilaisesta suhtautumistavasta työhönsä. Gus haluaa puhua siitä työtoverinsa kanssa, joka puolestaan haluaa vaieta aiheesta täysin. Tämä ei voi olla pitemmän päälle hiertämättä heidän työsuhdettaan. Tässä vaiheessa näytelmän katsojat eivät vielä tiedä Gusin ja Benin olevan palkkatappajia, mutta kuitenkin työn askarruttavuus varsinkin Gusin mielessä alkaa näkyä.

Seuraavaksi näytelmän voisi katsoa tai olettaa siirtyvän kiihottavaan kohtaansa, koska ”ensimmäiset pilvet idyllinen taivaalle” ovat jo ilmestyneet (vrt. Holm 1981, 176). Aivan Freytagin kaavan mukaisesti draama on jo tähän mennessä kerinnyt käydä läpi eksposition, jossa henkilöhahmot eroavuuksineen esiteltiin (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 40).

Myös kaksi konfliktia on virinnyt: 1. Benin ja Gusin välinen työsuhteen hierto (dominoiva ja vaitelias Ben sekä alistuva, mutta tiedonhaluinen ja mielipiteitä omaava Gus) sekä 2. Gusin aavistuksenomainen kapinamieli työnsä luonnetta ja siihen liittyviä olosuhteita kohtaan. Kaksoiskonfliktin asetteluiltaan *The Dumb Waiter* muistuttaa Shakespearen *Kuningas Lear* –näytelmän kahdelle alkuongelmalle pohjautuvaa rakennetta (vrt. Kinnunen 1985, 105).

Kiihottava kohta ja konflikti

Ensimmäistä kertaa Gus purnaa avoimesti, kun hän valittaa huonoa yöuntaan ja Wilsonin heidän majoituspaikkaansa jättämän sängyn kehnoutta. ”GUS (*wanders to his bed and presses the mattress*). I didn` t have a very restful sleep today, did you? It`s not much of a bed. I could have done with another blanket too.” (Pinter 1996b, 117.) Tästä voisi katsoa alkaneen näytelmän kiihottavan kohdan.

Samalla paljastuu, ettei näytelmä yksiselitteisesti asetu Freytagin malliin. Nimittäin sen jälkeen kun tämä kiihottava kohta on esitelty, näytelmä ei suinkaan siirry suoraan juonen komplikaatioon, vaan ikään kuin palaa hetkeksi dramaturgisesti taaksepäin tai

ainakin keventää tunnelmaa, koska seuraavaksi Gus ja Ben alkavat keskustella kellarihuoneiston seinältä löytyvästä krikettijoukkueen valokuvasta.²⁷

Toisekseen Gusin valitusta huonosta sängystä voi yhtä hyvin pitää vasta ensimmäisenä merkinä orastavasta hänen ja hänen palvelemissa organisaation välisestä konfliktista. Joka tapauksessa Gusin purnaus jatkuu pian, tällä kertaa hyvin avoimena. Viimeistään sen myötä molemmat konfliktit on asetettu näkyviksi.

GUS *wanders downstage, looks out front, then all about the room.*

GUS. I wouldn't like to live in this dump. I wouldn't mind if you had a window, you could see what it looked like outside.

BEN. What do you need a window for?

GUS. Well, I like to have a bit of a view, Ben. It whiles away the time.

He walks about the room.

I mean, you come into a place when it's still dark, you come into a room you've never seen before, you sleep all day, you do your job, and then you go away in the night again. (*Pause.*) I like to get a look at the scenery. You never get the chance in this job.

BEN. You get your holidays, don't you?

GUS. Only a fortnight.

BEN (*lowering the paper*). You kill me. Anyone would think you're working every day. How often do we do a job? Once a week? What are you complaining about?

GUS. Yes, but we've got to be on tap though, haven't we? You can't move out of the house in case a call comes. (*ib.*, 117-118.)

Sitaatti näytelmästä osoittaa selkeästi sekä Gusin kapinamielialan että Benin Gusin rauhoitteluun tähtäävän suhtautumistavan Gusin turhautuneisuuden ilmauksiin. Samalla henkilöhahmot syvenevät ja eriytyvät. Gus puhuu mielellään avoimesti mieltään askarruttavat asiat julki, on omanarvontuntoinen ja kyseenalaistaa saamansa kohtelun, jos pitää sitä kehnona. Ben mieluummin vaikenee pitäen ajatuksensa itsellään ja pyrkii tukahduttamaan Gusinkin avoimuuden ja itsenäisen kriittisen ajattelun. Nämä luonteenerot johtavat väistämättömään konfliktiin.

Henkilöiden ulkoisesti näkyvän käyttäytymisen pinnan alla kyteneet ristiriidat voivat saada osittain huvittaviakin ilmentymiä. Sellainen on esimerkiksi kiista, jossa Gus ja Ben väittelevät erään jalkapallo-ottelun kulusta. Tätäkin selvempi esimerkkitapaus ilmenee silloin kun gangsterit väittelevät siitä mikä on oikea ilmaisu puhuttaessa veden keittämisestä.

²⁷ Intensiiteetin löystyminen on epäilemättä tarkoituksellista. Tämänkaltaisilla jännitteen suvantokohdilla näytelmän dramaturgiasta tulee vivahteikas, sillä ne tekevät intensiiteetin nousukohdista kontrastisuudessaan entistäkin tehokkaampia (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 27).

Näytelmän jännite vaihtelee kiihottavaan kohtaan siirtymisen jälkeen melkoisesti. Tässä mielessä draama ei seuraa suoraviivaisen, lineaarisen dramaturgian mukaisesti intensiteetin kasvattamisen menetelmää, jollainen on tyypillistä aristoteeliseen suljettuun dramaturgiaan pohjautuvissa näytelmissä. Asiaa toiselta kannalta katsoen taas näytelmän voi hyvinkin nähdä etenevän konfliktin ja sen laukeamisen vuorottelun metodin mukaan ja olevan siten dramaturgialtaan lineaarinen (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 40).

Dialogin osalta *The Dumb Waiter* ei vielä tässä vaiheessa etene tiukkaan ekonomisuuteen pohjautuen. Henkilöt puhuvat paljon epäolennaisuuksia, jotka ainakin kirjaimellisella tasolla irtoavat kauas näytelmän teemasta, jolloin dramaturgian jännitteellisyyteen tulee eräänlaisia katkoksia tai suvantoja. Toisaalta tällä tavoin näytelmässä toteutuu viivyttämisen strategia (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 26).

Avointa muotoa näytelmä on tähän asti noudattanut siinä mielessä, että se on nivonut yhteen sattumanvaraisilta vaikuttavista tapahtumista – tai tässä tapauksessa keskusteluista (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 29). Kuitenkaan tämäkään asia ei ole aivan niin yksiselitteinen. Nimittäin sattumanvaraisuutta näytelmässä on dialogin tasolla erittäin vähän, jos ollenkaan. Epäolennaisuuksia sisältäessäänkin dialogi on pinnanalaisten jännitteidensä osalta tiiviissä yhteydessä näytelmän konflikteihin.

Juonen komplikaatio

Aluksi pelkästään Gusin ja Benin välisen työsuhteen vivahteisiin keskittyvältä näyttävä juoni mutkistuu (komplikaatio) huomattavasti ja äkisti, kun kellarihuoneiston oven alta liukuu sisään tulitikkuja sisältävä kirjekuori. Sillä hetkellä paljastuu, etteivät Gus ja Ben olekaan näytelmän maailmassa kaksin. Jokin ulkopuolinen on tunkeutunut heidän ”reviirilleen” ja se ilmoittaa läsnäolostaan vaivihkaisesti sisään sujautetun kirjeen välityksellä. (vrt. Pinter 1996b, 122.)

Kirjekuoren myötä näytelmä muuttuu toiminnallisemmaksi. Siihen asti melko toimeettomina olleet Gus ja Ben joutuvat äkkiä tilanteeseen, jossa heidän on toimittava jotenkin, reagoitava kirjeeseen ja sen lähettäneeseen tahoon. Samalla näytelmässä tapahtuu jyrkkä tyyllilajin muutos. Tiettyssä mielessä näytelmä muuttuu tästä hetkestä lukien absurdiksi näytelmäksi.

Aiemmin vain fragmentaarisina ja miltei piilevinä esiintyneet absurdin teatterin piirteet ottavat nyt vallan. Kirjeen sisältämällä 12 tulitikuilla ei ole mitään yhteyttä näytelmässä aiemmin nähtyyn.²⁸ Niiden myötä draama siirtyy tuntemattoman ja ennalta-arvaamattoman läsnäolon piiriin. Nyt Gusin ja Benin maailma alkaa vasta erottua reaali maailmasta poikkeavaksi absurdiksi ja fiktiiviseksi todellisuudeksi.

Tällöin viimeistään paljastuu myös, että Gusin ja Benin työ on jollain tavoin poikkeuksellinen, sillä Gus hakee revolverin tyynensä alta kun hän lähtee tavoittamaan kirjeen huoneeseen sujauttanutta henkilöä (Pinter 1996b, 124). Hinchliffen mukaan katsojille alkaa pian selvitä, että Gus ja Ben ovat gangstereita, jotka matkustavat ympäri maata tappamassa ihmisiä rahasta (Hinchliffe 1981, 56-57).

Kirjekuoren kautta katsojien mielenkiinto sekä täsmentyy tiukemmin ja uudesta näkökulmasta näytelmän henkilöihin että toisaalta myös eriytyy Gusista ja Benistä koskemaan enenevässä määrin myös siihen salaperäiseen tilanteeseen, jossa he ovat. Tällä tavoin juonen voi nähdä mutkistuvan – tai tarkemmin sanoen kahdentuvan. Nyt katsojien kiinnostus näytelmää kohtaan on arvattavasti lisääntynyt merkittävästi kun he tietävät faktuaalisesti hieman, mutta kuitenkin uteliaisuuden heräämisen kannalta ratkaisevasti enemmän sekä näytelmän henkilöistä että draaman maailmasta.

Kirjekuoren myötä katsojat esittänevät joukon seuraavia kysymyksiä: Keitä gangsterit ovat, mikä on heidän tehtävänsä, kuka on uhri, tapahtuuko murha täällä, miksi murha tulee tapahtumaan, millainen on se organisaatio, joka murhan on suunnitellut? Toisaalta vastausta vailla ovat mm. sellaiset seikat kuin mikä yhteys tulitikuilla on tähän tilanteeseen ja näihin henkilöihin, kuka tulitikut lähetti ja miksi, miksi kirjeessä ei ollut mitään selkeätä viestiä gangstereille, onko tulitikuilla jokin salattu, mutta jatkossa paljastuva konkreettinen tai symbolinen merkitys.

Tuodessaan näyttämölle peräkkäin kaksi tämänkaltaista yllätystä Pinter vapauttaa itsensä kirjoittajana lukuisiin erilaisiin mahdollisuuksiin jatkaa näytelmäänsä tästä eteenpäin. Samalla katsojat on saatu kiinnostuneiksi saamaan selville mitä näiden yllätysten takana on: Kysymään sekä mitä parhaillaan tapahtuu että mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan.

²⁸ Olennaista on juuri kirjekuoren sisällön absurdi irrallisuus ja selittämättömyys. Gangsterit reagoivat siihen kuin se olisi koodattu viesti, vaikka kirjekuoresta nimenomaan puuttuu tavanomainen sisältö eli viesti sen vastaanottajalle. Myös lähetettyjen tulitikkujen pian saama ”selitys” (se, että ne olivat Gusilta loppuneet) pikemminkin herättää lisää kysymyksiä ja korostaa tapahtuman absurdia ja suorastaan mystisen ylikuonnollista luonnetta kuin olisi kausaalinen (aristoteelisesti ilmaisten ”todennäköinen tai välttämätön”) seuraus aiemmin esitetystä.

Ensimmäinen kysymys saa katsojat – parhaiden absurdiin näytelmien tavoin – lähinnä älyllisen uteliaisuuden valtaan, jälkimmäinen tekee teoksesta emotionaalisen jännitys näytelmän. Näin *The Dumb Waiter* noudattaa ja rikkoo kiinnostavalla ja omintakeisella tavalla sekä absurdiin draaman että perinteisen näytelmän kysymyksenasettelua (vrt. Esslin 1968, 406).

Näytelmä on kiehtova myös suhteessa salapoliisiromaanin muotoon, jossa murha on jo tapahtunut ja jossa jännite pohjautuu sille kuka on murhaaja ja saadaanko hänet kiinni ja jos niin käy, miten se tapahtuu. Pinterin dramaturgiassa tiedämme murhaajat, mutta emme sitä kuka murhataan, milloin tämä tapahtuu ja miksi tekoon on ryhdyttävä. Näillä keinoilla Pinter luo aivan ainutlaatuisen dramaturgisen otteen katsojista.

2. Peripetiat

Voidaan myös ajatella niin, että kirjeen ilmaantuminen gangstereiden asuttamaan kellarihuoneistoon on juonen komplikaation lisäksi näytelmän käännekohta, peripetia. Tästä hetkestä eteenpäin draaman suunta nimittäin muuttuu toiminnallisemmaksi ja gangstereiden ja heidän ulkopuolisen voiman suhdetta käsitteleväksi. Asetelma muuttuu Gus vastaan Ben –konfliktista enemmänkin Gus ja Ben vastaan heidän ulkopuolinen voima –kamppailuksi.

Kun kirjukuori liukuu kellarihuoneistoon ja käy ilmi, että se sisältää 12 tulitikkua, Gus ihmettelee tapausta, mutta Ben ei yhdy Gusin hämmästykseen.²⁹ Sen sijaan Ben haluaa tavoittaa tulitikkujen lähettäjän ja käskää siksi Gusin katsomaan käytävään. Siellä ei kuitenkaan näy ketään. Tuntuu melkein siltä kuin jokin äänetön ja hahmoton yliluonnollinen voima olisi lähettänyt tulitikut gangstereille.

Sen, kuinka hermostuneeksi tulitikkuvälikohtaus Gusin ja Benin tekee, ilmenee välittömästi tapahtuman jälkeisessä dialogissa, joka on täynnä toistoa. Koko keskustelun yllä, käyden ilmi kummankin henkilön repliikeistä, on eräällä tavalla henkisen ja molemminpuolisen poissaolon tuntu. Kumpikin on selvästikin uponnut omiin ajatuksiinsa, vaikka he ovatkin käyvinään keskustelua. Hajamielinen keskustelu jatkuu, vaikka kummallakaan ei ole mitään tosiasiallista sanottavaa.

GUS takes the matches from his pocket and looks at them.

²⁹ Reaktiot ilmentävät Gusin ja Benin luonteen eroavuuksia: kyselevä Gus, toimiva ja johdon nopeasti käsiinsä ottava Ben.

GUS. Well, they'll come in handy.
 BEN. Yes.
 GUS. Won't they?
 BEN. Yes, you're always running out, aren't you?
 GUS. All the time.
 BEN. Well, they'll come in handy then.
 GUS. Yes.
 BEN. Won't they?
 GUS. Yes, I could do with them. I could do with them too.
 BEN. You could, eh?
 GUS. Yes.
 BEN. Why?
 GUS. We haven't got any.
 BEN. Well, you've got some now, haven't you? (ib., 124-125.)

Dialogikatkelma osoittaa kuinka tukalaksi gangstereiden maailma on käymässä. Selittämätön kirjekuori on saanut gangsterit henkisen epätasapainon tilaan. Kumpikin on vajonnut ajatuksiinsa ja arvatenkin miettii ankarasti mitä heille on tapahtumassa, mikä merkitys kirjekuorella on ja viestiikö se piilotetuin merkityksin jotain heille heidän tulevasta tehtävästään.

Näytelmän tiivis tunnelma kasvaa lisää, kun selittämättömiin tapahtumiin osallisiksi joutuneet gangsterit alkavat purkaa sisällään voimistuvaa ahdistusta toisiinsa. Seuraavaksi gangsterit alkavat näennäisesti keskustella siitä, mitä ilmaisua tulee käyttää veden keittämisestä. Tosiasiassa siinä kuitenkin pääsevät verhotussa muodossa valloilleen Gusin ja Benin sisällä kuohuvat keskinäiset ristiriidat sekä vain hetki sitten tapahtuneen kirjekuoren ilmaantumisen käynnistämä ahdistus siitä, että gangsterit tulevat tietoisiksi jonkin tuntemattoman ja toimissaan käsittämättömän voiman heihin kohdistuneesta tarkkailusta.

Pian, tuskin ehdittyään toipua tulitikkukirjekuoren aiheuttamasta salaperäisen voiman läsnäolon tuottamasta levottomuudesta, gangsterit kohtaavat toisen yllätyksen. Täysin odottamatta heidän sänkyjensä välissä huomaamattomana ollut ruokahissi laskeutuu ensimmäisen kerran äänekkäästi.³⁰ Alkaa näyttää siltä, että Gusia ja Beniä pommitetaan selittämättömillä tapahtumilla hetkellä, joka muutoinkin on stressaava, murhatehtävän suorittamista odoteltaessa.

³⁰ Freytagin ilmaus siitä, että vastustajan vastatoimet ”virtaavat sisään”, on erityisen kohdalleen osuva juuri *The Dumb Waiter* -näytelmän kohdalla, koska gangstereiden ulkopuolisen tahon toimet nimenomaan työntyvät Gusin ja Benin maailmaan: Kirjekuori liukuu kellarihuoneistoon, äänettömät ja nopeat vierailijat poikkeavat lähettyvillä havaitsematta ja ruokahissi laskeutuu huoneeseen ylhäältä (vrt. Salosaari 1991, 139).

Arthur Ganzin mukaan *The Dumb Waiter* –näytelmä siirtyy ruokahissin käynnistymisen hetkellä realistisesta, joskin pahaenteisesta kahden tehtävää suorittavan gangsterin maailmasta maailmaan, jossa kahta syyllistä olentoa uhkaavat kohtuuttomasti toimivan ja rajattoman vahvan voiman vaatimukset. Sitä voimaa gangsterit voivat vain yrittää lepyttää. (Ganz 1972, 7.) Tätä näkemystä voi pitää lähtökohtana näytelmän toisen peripetian sijainnille.³¹

Toiminnan kannalta *The Dumb Waiter* jakaantuu selkeästi kahteen osaan: nousevan toiminnan muodostavaan näytelmän alusta alkaneseen kehittelyjaksoon sekä ruokahissin ensimmäisestä käynnistymisestä etenevään laskevan toiminnan vaiheeseen. Vaikkei *The Dumb Waiter* olekaan aristoteelisessa mielessä perinteinen juoninäytelmä, on siinä kuitenkin selvästi havaittavissa toiminnan suunnan jyrkkä kääntyminen ruokahissin toimiessa jakajana.

Siihen asti näytelmä on kuvannut Gusista ja Benistä lähtevää toimintaa, olkoonkin, että se on ollut luonteeltaan hyvin passiivista. Käänteiden jälkeen puolestaan kerronnan keskiöön nousevat gangstereiden reaktiot heidän ulkopuoleltaan tuleviin impulsseihin, pääasiassa ruokahissin kautta välittyviin ruokatilauksiin. Tästä toiminnan painopisteen muuttumisesta johtuen ruokahissin käynnistyminen on huomattavasti selkeämpi peripetian hetki kuin kirjekuoren tuoma käänne.

Näiden käännekohtien erona pidän, Ganzin ajattelusta poiketen, lähinnä sitä, että mielestäni näytelmän kuvaama maailma muuttuu realistisesta astetta absurdimmaksi jo kirjekuoren ilmaantuessa. Jo ulkopuolisesta maailmasta kertova kirjekuori vaikuttaa jonkin verran gangstereiden toimintaan, mutta ei vielä ratkaisevasi. Gus ja Ben eivät näytä täysin edes ymmärtäneen mitä kirjekuori itse asiassa merkitsee. Sen sijaan vasta ruokahissi käskyineen kääntää toiminnan suunnan sisäsyntyisestä ulkoahjautuvaksi.

Aristoteelisesta rakenteesta *The Dumb Waiter* –näytelmän peripetia eroaa siten, että siinä vastavoimat puuttuvat kuvattuihin tapahtumiin aktiivisemmin vasta käännekohtassa. Sitä vastoin perinteisessä dramaturgiassa vastavoimat osallistuvat toimintaan alusta alkaen, mutta peripetia muuttaa niiden osuuden tapahtumissa toimintaa synnyttäväksi ja suuntaaviksi.

³¹ Sen sijaan myöhemmin tapahtuva puhetorven löytyminen ei ole juonen sommittelun kannalta käännekohta, vaikka se onkin lähes yhtä yllättävä tapahtuma kuin kirjekuoren liukuminen huoneeseen tai ruokahissin ensimmäinen käynnistyminen. Puhetorvi myös lisää gangstereiden tietämystä siitä fyysisestä tilasta, jossa he ovat ja se mahdollistaa verbaalisen kommunikoinnin yläkertaan. Kuitenkaan puhetorven huomaaminen ei tuo gangstereiden toimintaan tai *The Dumb Waiter* –näytelmän maailmaan mitään varsinaisesti uutta tai käännteellistä.

3. Laskeva toiminta

Vastavoimat kuljettavat tapahtumia

Ruokahissin käynnistyttyä toimintaa johtavat vastavoimat. Gangsterit alkavat parhaan kykynsä mukaan reagoida ruokahissin kautta välittyviin ruokatilauksiin. Tämä muodostaa näytelmän toiminnan perustan joksikin aikaa. Myöhemmin Gus ja Ben alkavat noudattaa myös löytämänsä puhetorven kautta kuulemiaan määräyksiä. Tämä valtasuhde näyttäytyy ehdottoman hierarkkisena ja yksisuuntaisen vertikaalisena: määräyksien antajat ovat havainnollisesti yläpuolella, gangsterit alhaalla kellarissa.³²

Sekä kirjekuoren ilmaannuttua että ruokahissin käynnistyttyä gangstereiden on ensimmäiseksi otettava selvää, mistä oikein on kysymys. Gangstereihin nähden valtaa pitävä ulkopuolinen maailma näyttäytyy heille arvaamattomana ja vaarallisena. Niinpä kummallakin kerralla työparin johtaja Ben lähettää Gusin ensimmäiseksi tutustumaan uusiin tilanteisiin.³³ Aseen esille ottaminen paljastaa gangstereiden suhtautuvan molempiin ennakoimattomiin tapahtumiin kuin ne edustaisivat fyysistä uhkaa.

³² Pystysuuntainen valtasuhde on synnyttänyt erilaisia tulkintoja. Ronald Haymanin mukaan näkymättömissä pysyttelevä ja yläpuolelta käskyjä jakava henkilö muistuttaa Jumalaa, varsinkin kun Gus ja Ben lähettävät ruokatilauksia täyttäessään ylös kaiken mitä heillä on eikä yläkerran asukas silti ole tyytyväinen (Hayman 1968, 18).

James R. Hollis jatkaa Haymanin ajatusta siten, että he, jotka pelaavat Jumalan peliä kuin Ben, tulevat toimeen, mutta ne, jotka kyseenalaistavat Hänen tahtonsa, pyyhkäistään pois. Pienet olennot kipittävät edestakaisin maan pinnalla ja yrittävät arvailla mitä pomo heiltä haluaa. Hänen lakinsa ovat mielivaltaisia ja niiden rikkojia teloitetaan summittaisesti. Hänen väliintulonsa ovat joko salaperäisiä tai kohtuuttoman vaativia. (Hollis 1970, 50.)

Täten Gus ja Ben edustavat huolestunutta ihmiskuntaa vihaisen ja välinpitämättömän Jumalan armoilla. Kun Gus sanoo ruokakaappien olevat työpöyhjiä ("larder's bare") ja ettei heillä ole enää mitään annettavaa, hän tarkoittaa, että ihmiset ovat hävinneet ja ovat loppuun asti uupuneina haluttomia jatkamaan peliä, jota he eivät aloittaneet ja mitä he eivät voi päättää. (ib.)

Hollis kuitenkin huomauttaa, ettei yläkerran asukasta tarvitse tulkita Jumalaksi. Nimittäin yleisemmällä tasolla ihmisellä on kaksi mahdollisuutta suhtautua siihen, ettei hänen kysymyksiinsä löydy vastauksia. Hän voi pitkittää turhautumistaan kysymällä itseltään vielä lisää, kunnes hän on ajautunut pohjattomaan kuiluun, tai hän voi jatkaa peliä ja toivoa, ettei tee korjaamattomia virheitä. Gus ja Ben personoivat tätä keskeistä dilemmaa. (ib.)

John Russell Taylor puolestaan näkee vertikaalisen valtasuhteen maallisen byrokratian ja hierarkian näkökulmasta. Hänen mukaansa yläkerrasta käskyjä jakavalla henkilöllä – jos me koskaan edes voimme tietää kuka hän on – voi myös olla yläpuolellaan joku hänelle tuntematon määräyksiä antava taho. Tämä kaffkamainen hierarkkinen ketju voi olla loputon. (Taylor 1969, 11.)

³³ R.F. Storchin mukaan Pinterin näytelmissä on usein kaksi kontrastista mieshahmoa, joista toinen on vahva, toinen heikko (Storch 1967, 140). *The Dumb Waiter* –näytelmässä voimakkaampi ja rohkeampi hahmo on selvästi Gus, vaikka Ben onkin häntä ylempänä järjestön hierarkiassa. Gusin henkinen vahvuus ilmenee sekä suorina Benille esitettyinä kysymyksinä että hänen moraalisen-älyllisenä rehellisyytenä itselleen ja hänen tavassaan pyrkiä ottamaan itse pelottomasti – ja impulsiivisesti – asioista selvää.

An envelope slides under the door, right. [...]
They stare at it.
 BEN. Pick it up.
 GUS. What do you mean?

Ero näky mm. siinä kuinka Ben suuntaa aseensa ruokahissiiä kohti vielä silloinkin kun se laskeutuu jo toista kertaa, vaikka se on osoittautunut vaarattomaksi. Pian Gus menee kurkistamaan ylös ruokahissin kuiluun – asia, jota Ben ei rohjennut tehdä. Tämä toiminta saa jo Benin pelästymään.

The box descends with a clatter and bang. BEN levels his revolver. GUS goes to the box and brings out a piece of paper.

GUS (*reading*). Soup of the day. Liver and onions. Jam tart.

A pause. GUS looks at BEN. BEN takes the note and reads it. He walks slowly to the hatch. GUS follows. BEN looks into the hatch but not up it. GUS puts his hand on BEN's shoulder. BEN throws it off. GUS puts his finger to his mouth. He leans on the hatch and swiftly looks up it. BEN flings him away in alarm. (Pinter 1996b, 132-133.)

Erytisen selvästi Gus ja Ben eroavat siinä kuinka he suhtautuvat yläkerrassa olevaan tahoön. Jo heidän tavassaan kommunikoida yläkertaan päin on merkittäviä eroja. Gus toimii tunteidensa ja mielijohteidensa varassa, kun taas Ben osoittaa äärimmäistä nöyryyttä – suorastaan nöyristelyä ja mielistelyä – ja varovaisuutta. Samaa hän vaatii ehdottomasti myös Gusilta.

GUS goes to the hatch and shouts up it.

GUS. Wait a minute!

BEN. Don't do that! (ib., 133.)

GUS puts the plate in the box.

GUS (*calling up the hatch*). Three McVitie and Price! One Lyons Red Label! One Smith's Crisps! One Eccles cake! One Fruit and Nut!

BEN. Cadbury's.

GUS (*up the hatch*). Cadbury's!

BEN (*handing the milk*). One bottle of milk.

GUS (*up the hatch*). One bottle of milk! Half a pint! (*He looks at the label.*) Express Dairy! (*He puts the bottle in the box.*)

The box goes up.

Just did it.

BEN. You shouldn't shout like that.

GUS. Why not?

BEN. It isn't done. (ib., 136.)

BEN. Speak into it!

GUS looks at BEN, then speaks into the tube.

GUS. The larder's bare!

BEN. Give me that!

He grabs the tube and puts it to his mouth.

(*Speaking with great deference.*) Good evening. I'm sorry to – bother you, but we just thought we'd better let you know that we haven't got anything left. We sent up all we had. There's no more food down here.

He brings the tube slowly to his ear. [...]

Oh, I'm very sorry to hear that. [...] Well, we're very sorry about that. [...] Yes certainly. Certainly. Right away. (ib., 139-140.)

GUS crumbles the note, picks up the tube, takes out the whistle, blows and speaks.

GUS. WE'VE GOT NOTHING LEFT! NOTHING! DO YOU UNDERSTAND?

BEN seizes the tube and flings GUS away. He follows GUS and slaps him hard, back-handed, across the chest.

BEN. Stop it! You maniac!

GUS. But you heard!

BEN (*savagely*). That's enough! I'm warning you.

Silence.

BEN hangs the tube. (ib., 146.)

BEN. Pick it up.

GUS *slowly moves towards it, bends and picks it up.* [...]

BEN. It came under the door?

GUS. Must have done.

BEN. Well, go on.

GUS. Go on where?

BEN. Open the door and see if you can catch anyone outside.

GUS. Who, me?

BEN. Go on!

GUS *stares at him, puts the matches in his pocket, goes to his bed and brings a revolver from under the pillow. He goes to the door, opens it, looks out and shuts it.* (Pinter 1996b, 123-124.)

There is a loud clatter and racket in the bulge of wall between the beds, of something descending. They grab their revolvers, jump up and face the wall. The noise comes to a stop. Silence. They look at each other. BEN gestures sharply towards the wall. GUS approaches the wall slowly. (ib., 131.)

Walter Kerrin mielestä käsky ”nyt” kuohuttaa Gusia ja Beniä enemmän kuin ”sitten”. Niinpä gangsterit saattaisivat ampua kenet hyvänsä joka sattuisi koputtamaan ja astumaan sisään siitä ovesta, josta uhrin on ilmoitettu saapuvan. Tässä tilanteessa gangsterit ovat niin levottomia, että kun mikä hyvänsä käsky annetaan nykyhetkessä – vaikka sen antajasta ei olisi täyttä varmuutta ja vaikka tappajat eivät ymmärräkään mikä velvoittaisi heidät toteuttamaan ruokatilauksia – he ovat kauhuissaan. (Kerr 1967, 17.)

Kerr myös huomioi, että mikään ei suoranaisesti osoita, että ruokahissin kautta välittyvien tilausten takana olisi juuri Wilson tai joku muu hänen johtamansa järjestön jäsen. Itse asiassa ei ole mitään suoraa yhteyttä ruokatilauksen ja etukäteen ilmoitetun murhatehtävän välillä. (ib.). Kuitenkin gangsterit alkavat sokeasti toteuttaa ruokahissin tilauksia kuin ne olisivat jonkinlaisia koodattuja käskyjä murhaan liittyen.

Vaihtoehtoisesti ajatellen, kuten Esslin esittää, gangsterit yksinkertaisesti pyrkivät välttämään epäilyksiä – sitä että huomattaisiin, että juuri he oleskelevat nyt entisen kahvilan keittiössä (Esslin 1961, 202). Kerrin mielestä ”tunkeileva ja huomiotta jäänyt” sekä kerronnan etenevyyttä häiritsevä ruokahissi ei pelkästään valtaa näytelmän keskiosaa, vaan myös merkittävästi lisää näytelmän intensiteettiä (Kerr 1967, 17).

Se taas on ainoastaan yhteensopivaa sen kanssa, että näytelmän laskevan toiminnan alkaminen ei suinkaan johda intensiteetin kääntymiseen laskusuuntaiseksi (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 40). Omintakeista pinteriläistä dramaturgiaa edustaa puolestaan se seikka, että samalla kun ruokahissin mukaantulo näytelmän tapahtumiin kasvattaa draaman intensiteettiä, se tuo siihen myös lisää erikoislaatuista komiikkaa.

Päähenkilön toiminta kääntyy laskuun

Tarinan päähenkilö on se, joka kokee kertomuksen aikana selvästi havaittavan kehityskulun (Mäki 1994). Siten – toisin kuten varsin yleisesti tunnutaan ajateltavan – päähenkilö ei ole aina ja välttämättä se henkilöahmo, jota matemaattisesti ottaen kuvataan eniten ja joka on kertomuksessa näkyvimmin esillä. Tästä johtuen myöskään mainoksissa esiintyvää ”pääosaa” elokuvassa tai näytelmässä näyttelevä henkilö ei välttämättä näyttele tarinan sisäistä päähenkilöä.

Esimerkiksi Ken Keseyn (s. 1935) romaanissa *One Flew Over the Cuckoo`s Nest* (*Yksi lensi yli käenpesän*, 1962) ja Milos Formanin (s. 1932) sen pohjalta tekemässä elokuvassa (1975) – jossa todellista päähenkilöä kuvataan ajallisesti vielä vähemmän kuin romaanissa – päähenkilö ei ole suinkaan räväkän kapinallinen rangaistusvanki McMurphy, vaan kuuroksi luultu intiaani, Päällikkö Bromden, johon McMurphy vastarinta mielisairaalan epäinhimillisiä hoitomenetelmiä ja kieltoja kohtaan vaikuttaa henkisen itsenäistymisprosessin käynnistäjänä (ib.).

Samanveroisia päähenkilöitä voi olla tarinassa myös kaksi, mutta se on harvinaista. Luonnollisesti on olemassa myös kertomuksia, joiden henkilöahmoista yhtäkään ei voida kiistatta nimetä päähenkilöksi. (ib.) Tällainen on tilanne erityisesti ns. episodielokuvissa, joissa kuvataan rinnakkain monia – usein lopussa toisiinsa kytkeytyviä – tasaveroisia fragmentaarisia kertomuksia.³⁴

Vaikka näyttäisikin siltä, että Gus ja Ben ovat *The Dumb Waiter* –näytelmässä varsin tasaveroisia päähenkilöitä (olkoonkin, ettei näytelmässä muita henkilöitä olekaan), on Gus kuitenkin selkeästi määriteltävissä päähenkilöksi, sillä näytelmä kuvaa juuri hänen mentaalista muutosprosessiaan järjestön kuuliaisesta alamaisesta itselleen, omalle sisäiselle äänelleen, lojaaliksi käyväksi itsenäiseksi ihmiseksi.

The Dumb Waiter –näytelmän suhteuttaminen aristoteeliseen dramaturgiaan päähenkilönsä osalta on ristiriitaista. Yhtäältä Gusin omaehtoinen toiminta kääntyy laskuun, reagoivaksi, kun vastavoimien toiminnallisuus lisääntyy ruokahissin käynnistyttyä. Tässä mielessä draama siis noudattaa aristoteelista dramaturgiaa, koska huippukohdan jälkeen vastavoimat kuljettavat ja kiihdyttävät tapahtumia (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 40).

³⁴ Näitä elokuvia ovat mm. Raymond Carverin novelleihin pohjautuva Robert Altmanin *Short Cuts* (*Oikopolkujä*), Todd Solendzin *Happiness* (*Onni*) ja Jarmo Lampelan *Joki*.

Toisaalta Gusin psyykkinen itsenäistymiskehitys jatkuu käännekohtan jälkeenkin, sen tuottaman pienen notkahduksen perään, yhtenäisenä ja voimistuvana. Tätä ajatellen taas näytelmässä ei varsinaista käännekohtaa olekaan, vaan se etenee luotisuoraan alusta loppuunsa intensiteetin kasvattamisen menetelmällä. Näin ymmärrettynä *The Dumb Waiter* on dramaturgiselta lähtökohdaltaan niiden absurdien näytelmien kaltainen, jotka kasvattavat alkutilannetta yhä pitemmälle (vrt. Esslin 1968, 406).

Sen sijaan näytelmän loppupuolella Gusin toiminnallisuudessa on havaittavissa selkeä ja Beckettin näytelmiä muistuttava hiipuminen. Muutos on erittäin jyrkkä ja pikainen, sillä se tapahtuu muutaman minuutin kuluessa. Se myös johtaa jopa Gusin äänen hiljenemiseen lähes kuulumattomaksi. Ensin Gusin kapina saavuttaa lakipisteensä hetkellä, jolla näytelmän sisältämät jännitteet ovat voimakkaimmillaan. Sitten Ben onnistuu taltuttamaan Gusin yhä avoimemmaksi käyvän vastarinnan, jolloin Gus ikään kuin perääntyy ja luovuttaa lopullisesti kapinassaan järjestöä kohtaan.

GUS *re-enters and stops inside the door, deep in thought. He looks at BEN, then walks slowly across to his own bed. He is troubled. He stands, thinking. He turns and looks at BEN. He moves a few paces towards him.*

(*Slowly in a low, tense voice*). Why did he send us matches if he knew there was no gas?

Silence.

BEN *stares in front of him. GUS crosses to the left side of BEN, to the foot of his bed, to get to his other ear.*

Ben. Why did he send us matches if he knew there was no gas?

BEN *looks up.*

Why did he do that?

BEN. Who?

GUS. Who sent us those matches?

BEN. What are you talking about?

GUS *stares down at him.*

GUS (*thickly*). Who is it upstairs?

BEN (*nervously*). What's one thing to do with another?

GUS. Who is it, though?

BEN. What's one thing to do with another?

BEN *fumbles for his paper on the bed.*

GUS. I asked you a question.

BEN. Enough!

GUS (*with growing agitation*). I asked you before. Who moved in? I asked you.

You said the people who had it before moved out. Well, who moved in?

BEN (*hunched*). Shut up.

GUS. I told you, didn't I?

BEN (*standing*). Shut up!

GUS (*feverishly*). I told you before who owned this place, didn't I? I told you.

BEN *hits him viciously on the shoulder.*

I told you who ran this place, didn't I?

BEN *hits him viciously on the shoulder.*

(*Violently*). Well, what's he playing all these games for? That's what I want to know. What's he doing it for?

BEN. What games?

GUS (*passionately, advancing*). What's he doing it for? We've been through our tests, haven't we? We got right through our tests, years ago, didn't we? We took them together, don't you remember, didn't we? We've proved ourselves before now, haven't we? We've always done our job. What's he doing all this for? What's the idea? What's he playing these games for?

The box in the shaft comes down behind them. The noise is this time accompanied by a shrill whistle, as it falls. GUS rushes to the hatch and seizes the note.

(*Reading*). Scampi!

He crumples the note, picks up the tube, takes out the whistle, blows and speaks.

WE'VE GOT NOTHING LEFT! NOTHING! DO YOU UNDERSTAND?

BEN *seizes the tube and flings GUS away. He follows GUS and slaps him hard, back-handed, across the chest.*

BEN. Stop it! You maniac!

GUS. But you heard!

BEN (*savagely*). That's enough! I'm warning you!

Silence.

BEN *hangs the tube. He goes to his bed and lies down. He picks up his paper and reads.*

Silence.

The box goes up.

They turn quickly, their eyes meet. BEN turns to his paper.

Slowly GUS goes back to his bed, and sits.

Silence.

The hatch falls back into place.

They turn quickly, their eyes meet. BEN turns back to his paper.

Silence.

BEN *throws his paper down.*

BEN. Kaw!

He picks up the paper and looks at it.

Listen to this!

Pause.

What about that, eh?

Pause.

Kaw!

Pause.

Have you ever heard such a thing?

GUS (*dully*). Go on!

BEN. It's true.

GUS. Get away.

BEN. It's down here in black and white.

GUS (*very low*). Is that a fact?

BEN. Can you imagine it.

GUS. It's unbelievable.

BEN. It's enough to make you want to puke, isn't it?

GUS (*almost inaudible*). Incredible. (Pinter 1996b, 145-147.)

Viimeisen jännityksen kohdat

Edellinen pitkä sitaatti antoi jo vaikutelman näytelmän lähestymisestä loppuaan kohti. Siinä käydään suoraan käsiksi draaman synnyttämiin ja Gusin sekä katsojien mielissä kyteneisiin kysymyksiin ja tuntoihin. Tässä sijaitsee myös viimeisen jännityksen kohta. Siinä vielä viriää toivo katastrofilta pelastumisesta, vaikka se pian haihtuukin ja korostaa siten tragediata tehokkaammin (Reitala & Heinonen 2001, 40).

Tällainen hetki esiintyy *The Dumb Waiter* –näytelmässä silloin kun Gus alkaa kysellä Beniltä tulitikkujen lähettämisen mielekkyyttä ja niiden lähettäjää. Pian Ben kääntää kahdesti Gusia vaikenemaan. Voidaan ajatella, että jos Gus todella olisi siinä vaiheessa lakannut tuomasta julki turhautumisestaan, hän olisi ehkä voinut välttää kohtalonsa. Tarkalleen ottaen viimeisen jännityksen kohta sijoittuisi tässä näytelmässä siis tähän.

Gus ei kuitenkaan rauhoitu, vaan päinvastoin menee jopa niin pitkälle, että purkaa raivoaan myös puhutorven välityksellä yläkertaan. Nähdäkseen viimeistään silloin – ja sen johdosta – hänen kohtalostaan lopullisesti päätetään. Sen jälkeen mitään ei ole enää tehtävissä. Se näkyy siinäkin, että kun ruokahissi viimeisen kerran laskeutuu, gangsterit eivät enää käy edes katsomassa onko siellä uusi ruokailaus tai jokin muu viesti odottamassa. Näytelmän alkutilanteeseen ei voida enää palata³⁵ – ja sen tuntuu Guskin vaistonvaraisesti tiedostavan, päätellen hänen käyttäytymisensä jyrkästä muutoksesta raivosta äärimmäiseen passiivisuuteen ja sisäänpäin kääntymiseen.

Gusin raivonpurkauksella on sekin vaikutus, että viimeistään tällöin hän arvatenkin saa myös Benin näkemään tilanteensa kokonaisuudessaan. Benin kannalta tämä hetki on mahdollinen anagnorisis, ellei sitten ajatella, että Ben on kaikessa hiljaisuudessa tunnistanut tilanteensa jo aiemmin. Vaikka Ben yhä teeskentelee Gusille, ettei ymmärrä mistä Gus puhuu, täytyy hänen tosiasiansa tietää se tarkalleen. Muutoin ei olisi selitettävissä hänen kiihkeä tarpeensa Gusin hiljentämiseen.

Mahdollisesti Gusia oltiin aikeissa varoittaa puhutorven välityksellä kapinan jatkamisesta, mutta hän itse ottaa puhutorven käsiinsä ja huutaa yläkertaan. Kyse on ensimmäisestä kerrasta kun yläkerrasta otetaan yhteyttä kellarihuoneistoon puhutorven kautta. Kun yläkerrasta seuraavan kerran vihelletään puhutorveen, merkillepantavasti välittömästi sen jälkeen kun Gus poistuu hetkeksi vettä juomaan, Ben saa tappokäskyn.

³⁵ Tätäkin hetkeä voitaisiin pitää *The Dumb Waiter* –näytelmän peripetiana juuri siitä syystä, että käännekohtalle on ominaista se, että sen jälkeen näytelmän toiminta muuttuu niin paljon, ettei alkutilanteeseen voida enää palata (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 40).

GUS. I'm going to have a glass of water.

He exits. BEN brushes dust off his clothes and shoes. The whistle in the speaking-tube blows. He goes to it, takes the whistle out and puts the tube to his ear. He listens. He puts it to his mouth.

BEN. Yes.

To ear. He listens. To mouth.

Straight away. Right.

To ear. He listens. To mouth.

Sure we're ready.

To ear. He listens. To mouth.

Understood. Repeat. He has arrived and will be coming in straight away. The normal method to be employed. Understood. (Pinter 1996b, 148.)

Näytelmästä on löydettävissä myös toinen viimeisen jännityksen kohta. Se esiintyy aivan lopussa, jossa Benin on päätettävä ampuako Gus vai ei. On olemassa pieni mahdollisuus sille, ettei Ben tapa Gusia. Tämä mahdollisuus synnyttää viimeiselle jännitykselle ominaisen toivon katastrofilta pelastumisesta kriittisellä hetkellä. Kuitenkin on hyvin oletettavaa, että Ben murhaa Gusin, joten toivo ei ole kovin todennäköinen eikä pitkäaikainen.³⁶

Hetki on ratkaiseva myös Benin itsensä kannalta. Jos hän säästää Gusin hengen, hän joutuu itse hengenvaaraan, sillä järjestö ei oletettavasti suvaitsi sen kaltaista käskyjen noudattamatta jättämistä, kun – tai jos – se ei sietänyt Gusin kapinaakaan. Jos ajatellaan Benin päätyvän siihen yllättävään ratkaisuun, ettei hän ammu Gusia, voisi tämä hetki toimia kuvitteellisena käännekohtana Gusin ja Benin tarinassa. Voitaisiin ajatella, että *The Dumb Waiter* –näytelmän kuvitteellinen jatko-osa käsittelisi sitä, miten organisaatio suhtautuisi nyt ilmenneeseen myös Benin uhmakkuuteen.

Jos Ben sen sijaan ampuu Gusin – niin kuin tuntuu todennäköiseltä – noudattaa *The Dumb Waiter* –näytelmä ironisesti sellaista minimitarinaa, jossa tapahtuu muutos näytelmän maailmassa: Ensin vallitsee harmonia, sitten se rikkoutuu, mutta lopussa harmonia palautuu jälleen (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 69). Ironisesti Pinter käsittelee tällaista rakennetta sikäli, ettei *The Dumb Waiter* –näytelmän maailmassa tosiasiaassa vallitsee harmoniaa missään vaiheessa.

Jo näytelmän alussa vallitsee piileviä jännitteitä henkilöiden välillä. Lisäksi Gus ja Ben ovat suorittamassa murhatehtävää, mikä ei itsessään sovellu idylliseen

³⁶ *The Dumb Waiter* –näytelmä loppuu hieman samalla tavalla kuin Beckettin *Huomenna hän tulee* –draama. Kummassakin näytelmässä loppu on teknisesti ottaen avoin, mutta todennäköisesti suurin osa yleisöstä kokee ne samalla tavalla. Oletettavasti tuskin kukaan *Huomenna hän tulee* –näytelmän nähnyt katsoja uskoo Godot'n todella saapuvan huomenna, seuraavana päivänä näytelmän loppumisesta. Lähes yhtä epätodennäköisenä pidän sitä mahdollisuutta, että Ben jättäisi ampumatta Gusin.

maailmanjärjestykseen, vaan on pikemminkin luomassa tai ylläpitämässä häiriötilaa. Kun Gus sitten alkaa kapinoida, voi sen moraalisisessa mielessä pikemminkin nähdä draaman maailmaa eheyttävänä ja tervehdyttävänä toimintana kuin harmonian tilaa rikkovana. Ainoastaan järjestön näkökulmasta Gusin toiminta on hajottavaa ja epätoivottavaa.

Jos Gus näytelmän lopussa kuolee, poistaa se organisaation toiminnan häiriötekijän ja siten mustanpuhuvan ironisesti palauttaa ”harmonian”, normaalitilan. Kuitenkaan viime kädessä järjestön käskystä tapahtunut teknokraattinen korjaustoimi, Gusin eliminointi, pikemminkin ylläpitää hajaannuksen ja epäharmonian tilaa kuin normalisoi toimintaa, koska Gusista voisi muodostua järjestön kulttuuriin eräänlainen sankarihahmo, suurta koneistoa vastaan taistellut marttyyri. Vähintäänkin se uusintaa järjestön toimintaa leimaavaa pelon ilmapiiriä ja väkivaltaista ongelmanratkaisumallia.

Näytelmän loppu viime kädessä ratkaisee kuuluuko draama suljetun vai avoimen dramaturgian piiriin. Suljetussa muodossa loppuratkaisu vastaa draaman alussa heränneisiin ongelmiin tyhjentävästi, kun taas avoin muoto jättää ne selkeää vastausta vaille. (Kinnunen 1985, 105-106.)

Näillä perusteilla *The Dumb Waiter* –näytelmän voidaan katsoa noudattavan avointa dramaturgiaa, vaikka siitä löydettiin – joskin kiistanalaisesti ja persoonallisesti sijoiteltuina – kaikki muut Freytagin mallissa esitetyt suljetun dramaturgian rakenneosat. Avoimelle dramaturgialle ominaista draamassa on sekin, ettei siinä ole yhtä ja selkeää huippukohtaa, ellei sellaiseksi katsota Gusin turhautumisen ilmausta, joka päättyy siihen, että hän huutaa puhutorven kautta yläkertaan (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 29).

The Dumb Waiter –näytelmästä olisi helposti voitu tehdä suljetun dramaturgian mukainen: Olisi riittänyt, että draama kestäisi sekunnin kauemmin, jonka aikana kuuluisi laukaus. Tällöin Gusin kohtalosta ei jäisi epäselvyyttä. Kuitenkin tällä tavoin avoimena, ilman dénouementia (loppuratkaisua), näytelmä tuntuu dramaturgisesti tehokkaammalta, mieleen jäävämmältä, pitkäkestoisemmin askarruttavammalta.

JÄNNITTEET

1. Pääjännitteet

The Dumb Waiter -näytelmän pääjännitteet syntyvät alussa virinneistä konflikteista: gangstereiden työsuhteen ongelmista ja Gusin kapinasta palvelemaansa mafiamaista organisaatiota kohtaan. Jännitteet myös kytkeytyvät sikäli toisiinsa, että Gusin (mahdollisesti jo ennen näytelmän alkua mielessä kyteneen) kapinan ensisijaisin kohde ei voisi kukaan muu ollakaan kuin Ben, hänen läheisin esimiehensä, sillä Gusilla ei edes ole mahdollisuutta ilmaista tyytymättömyyttään suoraan Wilsonille. Tästä johtuen Ben joutuu ikävään sijaiskohteen asemaan Gusin turhautuneisuuden ryöpsähdellessä.

Kolmas pääjännite syntyykin siitä, kuinka Ben tässä kiperässä tilanteessa toimii: Kuinka hän saa taltutettua Gusin kapinamielen, jotta he voivat suorittaa työnsä loppuun, mikä vaikuttaisi olevan Benin ainoa tavoite. Gus myös aiheuttaa Benille – luultavasti tarkoittamatta – vaikeuksia ammatillisen auktoriteettiasemansa säilyttämisessä.

Luultavasti Benin on hillittävä Gusia myös pitääkseen työnsä ja jopa säilyttääkseen henkensä. Wilsonin johtama järjestö³⁷ – oli kyseessä sitten rikollisorganisaatio mafian

³⁷ Jo varhaisessa vaiheessa näytelmän alettua käy ilmi Gusin ja Benin työn salamyhkäinen luonne, vaikka katsojat eivät vielä tässä vaiheessa tiedäkään, että he ovat palkkamurhaajia. "GUS. You come into a place when it's still dark, you come into a room you've never seen before, you sleep all day, you do your job, and then you go away in the night again. (*Pause.*) I like to get a look at the scenery. You never get the chance in this job." (Pinter 1996b, 118.) Työn keikkaluonteisuus ja yölliset siirtymät vaikuttavat Gusiin jopa siinä määrin, ettei hän aina tiedä missä kaupungissa kulloinkin on. "GUS. What town are we in? I've forgotten." (ib., 121.)

Gusin jatkuvasta valittamisesta päätellen järjestö on lisäksi käynyt entistä ikävämmäksi työnantajaksi. Se tuntuu sitovan Gusin ja Benin entistä tiukemmin otteeseensa ja tarjoavan yhä vähemmän rentoutumisen mahdollisuuksia, kuten käydä katsomassa jalkapalloa ennen työkeikkaa. Jalkapallo näyttää olevan erityisen tärkeää ja rentouttavaa varsinkin Gusille. Työn sitovuuden lisääntymisellä on epäilemättä osansa Gusin kasvavaan ärsyntyneisyyteen.

GUS (*snaps his fingers*). Eh, it's Friday today, isn't it? It'll be Saturday tomorrow.

BEN. What about it?

GUS (*excited*). We could go and watch the Villa.

BEN. They're playing away.

GUS. No, are they? Caarr! What a pity.

BEN. Anyway, there's no time. We've got to get straight back.

GUS. Well, we have done in the past, haven't we? Stayed over and watched a game, haven't we? For a bit of relaxation.

BEN. Things have tightened up, mate. They've tightened up. (ib., 121.)

Jalkapallofanatismissaan Gus vaikuttaa hyvin brittiläiseltä. Jalkapallo-otteluiden katsomistilaisuuksien menetyks tuntuu vaivaavan Gusia melkoisesti, päätellen siitäkin, että hän palaa asiaan pian uudestaan. Hän ei siis tunnuttu helposti luovuttavan mahdollisuudesta käydä työn sallimissa puitteissa katselemassa kohdalle osuvia pelejä, vaikka Ben on ilmoittanut, ettei niin voida enää menetellä. "GUS. Yes, I'd like to see another football match. I've always been an ardent football fan. Here, what about coming to see the Spurs tomorrow?" (ib., 122.)

tapaan tai vaikkapa valtion turvallisuudesta vastaava salainen organisaatio – tuskin jättäisi Beniä rauhaan, ellei työ ei tule käskyjen mukaan tehdyksi. Organisaatio vaikuttaa sellaiselta, että ellei Ben saa pidettyä Gusia kurissa, hänetkin luultavasti murhattaisiin Gusin tavoin epäluotettavana työntekijänä ja turvallisuusriskinä.

Näytelmän loppu, jossa tapettavaksi joutuukin juuri Gus, tuntuisi nimittäin viittaavan siihen, ettei kuvattu järjestö suvaitse minkäänlaisia tyytymättömyyden ilmauksia, saati työn huonoa hoitamista. Tätä taustaa ajatellen Benin tilanteen tukaluus johtaa näytelmässä maksimaaliseen voimakkaaseen jännitteeseen. Aivan näytelmän lopussa, jossa Benin on käsketty tappaa Gus, virittyy äärimilleen vielä neljäskin pääjännite: Kummalle Ben päättää olla lojaali, palvelemalleen häikäilemättömälle ja kieroutuneen sadistiselle organisaatiolle vai hangoittelemaan ryhtyneelle työtoverilleen Gusille?

Tämä jännite ei kuitenkaan koskaan laukea, sillä Benin valintaa ei näytetä. Siten pääjännitteen kaari katkeaa näytelmän kuvaaman ajan lopussa niin, että sen päätepiste jää näkymättömiin. Esirippu laskeutuu, kun asetta käsissään pitävä Ben ja puolustuskyvytön Gus tuijottavat toisiaan hiljaisuuden vallitessa (Pinter 1996b, 149).

Täten näytelmä ei täytä aristoteelista loppuunsaoritetun ja kokonaisen toiminnan ideaalia (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 32). Sillä taas on katsojiin piinaava vaikutus. Näytelmä ei tiettyssä mielessä koskaan lopu. Katsojien kannalta Ben jää ikuisiksi ajoiksi osoittamaan Gusia aseella. Roland Barthes sen sijaan arvatenkin iloitsisi siitä, ettei Pinterillä selvästikään ole ”perverssiä pakonomaista tarvetta” saattaa tarinaa päätökseen (vrt. Barthes 1990, 47-48).

Neljänteen jännitteeseen kytkeytyy kiinteästi lisäksi Arnold P. Hinchliffen esille nostama kysymys: Tiesikö tai aavistiko Ben sen, että Gus tulisi olemaan seuraava uhri? Benin äkäisyys selittyisi suurelta osin sillä, että hän olisi koko ajan tiennyt tai osannut jollain tasolla ennakoida joutuvansa eliminoimaan työparinsa. (Hinchliffe 1981, 57.)

Tämä selittäisi myös Benin haluttomuuden vastata Gusin esittämiin kysymyksiin tulevasta tehtävästä. Tätä mahdollisuutta voisi pitää jopa näytelmän viidentenä pääjännitteenä. Kuitenkaan sen olemassaolosta ei voida olla varmoja, sillä sitä missä määrin Ben on tietoinen (jos ollenkaan) tulevasta uhrista, ei voida kuin yrittää päätellä hatarista johtolangoista.

Eräs vihje sen puolesta, että Ben tietäisi uhrin henkilöllisyyden voisi olla kohta, jossa Gus ottaa asian puheeksi. Ben ei kommentoi asiaa mitenkään ja tuntuu myös haluttomalta vastaamaan Gusin muihin kysymyksiin. Toisaalta se, että Ben ei vastaa

kysymykseen, voi johtua myös siitä, ettei Ben tiedä murhattavan nimeä. Jokin Gusin kysymyksissä kuitenkin ärsyttää Beniä huomiota herättävän ja epäilyttävän paljon.

GUS. I wonder who it'll be tonight.

Silence.

Eh, I've been wanting to ask you something.

BEN (*putting his legs on the bed*). Oh, for Christ's sake.

GUS. No. I was going to ask you something.

He rises and sits on BEN's bed.

BEN. What are you sitting on my bed for?

GUS *sits*.

What's the matter with you? You're always asking me questions. What's the matter with you?

GUS. Nothing.

BEN. You never used to ask me so many damn questions. What's come over you?

GUS. No, I was just wondering.

BEN. Stop wondering. You've got a job to do. Why don't you just do it and shut up?

GUS. That's what I was wondering about.

BEN. What?

GUS. The job.

BEN. What job?

GUS (*tentatively*). I thought perhaps you might know something.

BEN looks at him.

I thought perhaps you – I mean – have you got any idea – who it's going to be tonight?

BEN. Who what's going to be?

GUS (*at length*). Who it's going to be.

Silence.

BEN. Are you feeling all right?

GUS. Sure.

BEN. Go and make the tea.

GUS. Yes, sure. (Pinter 1996b, 127-128.)

Epäilyttävää dialogikatkelmassa on sekin, että Ben tekeytyy niin tietämättömäksi, ettei muka ymmärrä edes mitä Gus häneltä kysyy. Hän uskottelee Gusille, ettei tajua tämän puhuvan heidän tämänkertaisesta tappokeikasta ja tulevasta uhrista. Lopuksi Ben myös suhtautuu alentuvasti Gusiin kysymällä häneltä, voiko hän aivan hyvin. Benin välttelyt, vastakysymykset ja holhoava suhtautuminen herättävät epäilyksen, että Ben joko tietää enemmän kuin haluaisi Gusille myöntää tai että hänkin tietää aivan yhtä vähän kuin Gus. Molemmat vaihtoehdot ovat epäilemättä Benille kiusallisia.

Sen puolesta, että Ben tietäisi Gusin joutuvan seuraavaksi uhriksi tuntuisi puhuvan se Benin lipsahdus, jossa hän rutiininomaisia ja erittäin yksityiskohtaisia ohjeita antaessaan unohtaa mainita Gusin ottavan aseensa esille kun tuleva uhri saapuu

kellarihuoneistoon. Gus huomauttaa, ettei Ben ole koskaan aiemmin unohtanut kummin ulkoa osaamaa listaa läpikäydessä aseensa esille ottoa. Kuten näytelmän lopussa paljastuu, uhri on Gus ja häneltä on lisäksi otettu ase pois.

BEN. If he turns round –

GUS. If he turns round –

BEN. You`re there.

GUS. I`m here.

BEN *frowns and presses his forehead.*

You`ve missed something out.

BEN. I know. What?

GUS. I haven`t taken my gun out, according to you.

BEN. You take your gun out –

GUS. After I`ve closed the door.

BEN. After you`ve closed the door.

GUS. You`ve never missed that out before, you know that? (ib., 143-144.)

The door right opens sharply. BEN turns, his revolver levelled at the door.

GUS stumbles in.

He is stripped of his jacket, waistcoat, tie, holster and revolver. (ib., 149.)

Kuitenkin aiemmin Ben on käskenyt Gusia puhdistamaan aseensa: “BEN. Have you checked your gun? You haven`t even checked your gun. It looks disgraceful, anyway. Why don`t you ever polish it?” (ib., 137). Ben ei välttämättä kehottaisi Gusia ryhtymään aseensa puhdistukseen, jos tietäisi ettei Gus tule tarvitsemaan sitä. Toisaalta Ben saattaa kommentaa Gusin aseensa huoltoon välttääkseen tämän epäilyt. Vihjeet ovat siis ristiriitaisia – ja satunnaisia – eikä niistä siten voida päätellä mitään varmaan.

Lisäksi näytelmästä voi löytää vielä kuudennenkin pääjännitteen. Se perustuu sille millaiseksi draaman arvaamaton maailma lopulta osoittautuu ja miten Gus ja Ben siihen suhtautuvat. Beckettin *Leikin loppu* –näytelmän tavoin kumpikaan myöskään *The Dumb Waiter* –näytelmän henkilöistä ei ymmärrä sitä maailmaa, jossa he ovat tai niitä tapahtumia, joita he joutuvat kohtaamaan (vrt. Kinnunen 1985, 195-196).

Tämä jännite, samoin kuin spekulointi siitä, tiesikö tai aavistiko Ben Gusin joutuvan seuraavaksi uhriksi, kohdistuu yhtä paljon katsojiin kuin näytelmän henkilöihin, sillä myös katsojat ovat samassa määrin epätietoisuuden vallassa kuin Gus ja Ben. Tällä tavoin, tarjoten vähän, mutta ei riittävästi tietoa, näytelmä ikään kuin imaisee katsojat osaksi selittämättömän maailmansa mysteerejä.

Kaikkien näiden jännitteiden rinnakkainen kuljettaminen mielestäni osoittaa Pinterin erinomaisen kyvyn tunnelmaltaan latautuneen ja dramaturgisesti moni-ilmeisen näytelmän hallitsijana. Yksityiskohtaisemmin kuvatut jännitteet ilmenevät

lisäjännitteinä – kaikkina niinä tilanteina, joissa ne puhkaisevat näin voimakkaiden impulssien rinnalla hauraaksi osoittautuvan psyyken hallintakyvyn ja pulpahtavat tahtomattakin näkyviksi.

Jännite Gusin ja järjestön välillä voi jossain määrin olla Gusin puolelta myös henkilökohtaista antipatiaa Wilsonia kohtaan. Joka tapauksessa Gusin tyytymättömyys järjestöön ja hänen sille tekemäänsä työhön on alkanut jo ennen näytelmän alkua, edellisen työkeikan aikana, jolloin Gus ja Ben ovat murhanneet jonkun tytön. Vaikuttaa siltä, että Gus purkaa omia syyllisyydentunteitaan verhotusti valittamalla ulkoisista olosuhteista ja Wilsonin vaikeasta lähestyttävyydestä.

GUS. He's not even laying on any gas now either. [...] All you do is wait, eh? Half the time he doesn't even bother to put in an appearance, Wilson.

BEN. Why should he? He's a busy man.

GUS (*thoughtfully*). I find him hard to talk to, Wilson. Do you know that, Ben?

BEN. Scrub round it, will you?

GUS. There are a number of things I want to ask him. But I can never get round to it, when I see him.

Pause.

I've been thinking about the last one.

BEN. What last one?

GUS. That girl.

BEN *grabs the paper, which he reads.* (ib., 129-130.)

Järjestön kuuliaisena käskyläisenä Ben asettuu oitis puolustamaan Wilsonia. Lisäksi hän tekeytyy ymmärtämättömäksi siitä, mistä Gus yrittää hänelle puhua, kun tämä johdattaa keskustelua heidän viimeiseen uhriinsa, joka oli tyttö.³⁸ Ben ei näe Wilsonissa

³⁸ Gusin suhtautuminen tytön tappamiseen vaikuttaa varsin ristiriitaiselta. Seuraavan tekstikatkelman kohta "but still", "mutta kuitenkin", viittaa siihen, että tytön murhaaminen vaivaa Gusia. Sitten hän kuitenkin alkaa kertoa teknisen kylmästi inhorealisticista yksityiskohtia murhatapahtumasta – kuin häneen ei asian eettinen puoli vaikuttaisikaan.

GUS. She wasn't much to look at, I know, but still. It was a mess though, wasn't it? What a mess. Honest, I can't remember a mess like that one. They don't seem to hold together like men, women. A looser texture, like. Didn't she spread, eh? She didn't half spread. Kaw! (Pinter 1996b, 130-131.)

Myös silloin kun Gus mainitsee tytön seuraavan kerran, liittyy se hänellä enemmänkin työn veriseen kuin epäeettiseen luonteeseen. "GUS. What if they never clear anything up after we've gone. [...] It was that girl made me start to think." (ib., 131.) Kuitenkin Gus myöhemmin kysyy Beniltä toimivatko he samojen ohjeiden mukaan, jos seuraavakin uhri on tyttö. Tauko ennen kysymyksen esittämistä viestittää siitä, että asia on Gusille merkityksellinen. Kun Ben vastaa heidän toimivan täsmälleen samoin, Gus saa fyysistä inhoa osoittavan puistatuksen. Tuntuisi siis siltä, että Gusin mielestä ainakin tytön tappaminen on vastenmielistä.

Pause.

GUS. What do we do if it's a girl?

BEN. We do the same.

GUS. Exactly the same?

BEN. Exactly.

Pause.

eikä hänen heille antamissaan käskyissä mitään moitittavaa. Niinpä se, että Gus uskaltaa puhua kielteiseen sävyyn – edes Benille – Wilsonista ja järjestön toiminnasta, saa Benin pian hyvin hermostuneeksi. Benin haluttomuus keskustella Gusin mieltä vaivaavista asioista, kun tämä vetäytyy kiusallisesta keskustelusta taas lehtensä suojaan, puolestaan ärsyttää Gusia, sillä hän ryhtyy nyt tekemään Benin naurettavaksi.

GUS (*rising, looking down at BEN*). How many times have you read that paper?

BEN *slams the paper down and rises*.

BEN (*angrily*). What do you mean?

GUS. I was just wondering how many times you'd –

BEN. What are you doing, criticizing me?

GUS. No, I was just –

BEN. You'll get a swipe round your earhole if you don't watch your step.

GUS. Now look here, Ben –

BEN. I'm not looking anywhere! (*He addresses the room.*) How many times have I – ! A bloody liberty!

GUS. I didn't mean that.

BEN. You just get on with it, mate. Get on with it, that's all.

BEN *gets back on the bed*.

GUS. I was just thinking about that girl, that's all.

GUS *sits on his bed*. (*ib.*, 130.)

Autoritaarisena ihmisenä Ben arvattavasti kokee Gusin käytöksen uskomattomana röyhkeytenä. Ben, joka on hyvin tarkka omasta auktoriteettiasemastaan ja on aulis puolustamaan omaa esimiestään Wilsonia, kokee Gusin suorapuheisuuden ja hänen psyykkisen suojatoimintansa paljastamisen (Gusin huomautus Benin saman lehden moneen kertaan lukemisesta), lähestulkoon sodanjulistuksena. Vain Gusin perääntyminen ehkäisee avoimen fyysisen yhteenoton.

Arlene Sykesin mukaan Pinter käyttää sanomalehteä kerronnan apuvälineenä, koska se on ”yksi tehokkaimmista ihmisen suunnittelemista kommunikaation esteistä” (Sykes 1970, 79. Siteerattu nojalla: Almansi & Henderson 1983, 37). Miesten vuoroittaiset vetäytymiset istumaan sängyilleen puhuvat puolestaan sanatonta kieltään siitä, että Gus ja Ben tekevät ikään kuin toistaisen aselevon äskeisen yhteenoton jälkeen.

Kuvatussa asetelmassa on hieman isän ja pojan välienselvittelyn tuntua. Ben ottaa ikään kuin isän roolin uhatessaan Gusia fyysisellä rangaistuksella, jos hän ei lopeta kuritonta käytöstään (”You'll get a swipe round your earhole if you don't watch your

GUS. We don't do anything different?

BEN. We do exactly the same.

GUS. Oh.

GUS *rises, and shivers*. (*ib.*, 144.)

step). Toisaalta Ben itse tavallaan taantuu inttäväksi lapseksi, joka uhmaikäisesti väittää ojentavalle Gus-isälle vastaan ("GUS. Now look here, Ben – BEN. I'm not looking anywhere!") ja vaatii lisää vapautta ("BEN. How many time have I – ! A bloody liberty!").

Useampikin pääjännite saa ilmaisunsa kohdassa, jossa Gus hyvin avoimesti valittaa työnsä olosuhteita Benille. Benin on siinä tyynteltävä Gusia pyrkien samalla kyseenalaistamaan Gusin tyytymättömyyden syyt: "BEN. What do you want a window for?" ja repliikissä "BEN. You get your holidays, don't you?" sekä ennen kaikkea viimein malttinsa menettäen: "BEN (*lowering the paper*). You kill me. Anyone would think you're working every day. How often do we do a job? Once a week? What are you complaining about?" (Pinter 1996b, 118.)

Tällöin Gus ja Ben asettuvat ensimmäistä kertaa selkeästi vastakkain suhteessa siihen miten Wilson kohtelee heitä alaisinaan. Siten samassa dialogikatkelmassa, yhdessä näytelmän avainkohdista, esiintyvät rinnakkain kiteytyneinä kolme ensimmäistä pääjännitettä: 1. Gusin erimielisyys esimiehensä Benin kanssa, 2. Gusin kapinamieliala sen perimmäistä, mutta tavoittamatonta kohdetta, palvelemaansa järjestöä kohtaan sekä 3. Benille koitua haaste siitä, kuinka hän saa vaiennettua Gusin tyytymättömyyden, jotta hänestä tulee jälleen järjestön konemainen ja kyseenalaistamaton käskyjen toteuttaja ja he voivat yhä työskennellä tehokkaana työparina.

Siten jo tässä vaiheessa ilmenevä moniulotteinen ristiriitatilanne johtaa Benin osalta vielä näytelmän lopussa myös neljännen pääjännitteen virittymiseen: Kummalle Ben päättää ratkaisevalla hetkellä olla lojaali, järjestölle vai Gusille? Näytelmän kuluessa kaikki pääjännitteet risteilevät esiintyen milloin piilevinä, milloin avoimina, joko rinnakkain tai vuorotellen.

Viimeksi mainittu pääjännite testaa Benin moraalikäsitkset. Onko hänestä arvokkaampaa suorittaa samalla teknokraattisella kylmyydellä kaikki organisaation antamat tehtävät, olivat ne luonteeltaan millaisia tahansa ja kohdistuivat ne kehen hyvänsä vai kokeeko hän, että on olemassa tehtävänantoja, joita hän ei halua suorittaa, kuten työtoverinsa tappamista.

Valintaan vaikuttaa myös se, että päätös on peruuttamaton. Joko Gus kuolee Benin ampumana tai sitten Ben joutuu itse vakavasti vastaamaan saamansa käskyn uhmaamisesta. Jos jälkimmäinen vaihtoehto toteutuisi – mikä tosin on mielestäni epätodennäköisempää – olisi Gus draaman kuluessa tehnyt Benistä, siihen tosin luultavasti tähtäämättä, itsensä kaltaisen kriittiseen ajatteluun ja myötätuntoon

kykenevän ihmisen, joka ei sisäisen äänensä pakottamana voi muuta kuin kapinoida säälimätöntä väkivaltakoneistoa vastaan.³⁹

2. Lisäjännitteet

Pääjännitteen konfliktiasetelmaa kantava lisäjännite ilmenee yksittäisissä kohtauksissa tai tilanteissa (Esslin 1980, 50). Tällainen on nähtävissä mm. kohdassa, jossa Gus jatkaa purnaustaan työolojaan kohtaan. Nyt Gus myös ensimmäistä kertaa kohdistaa kritiikkinsä avoimesti Wilsonin suuntaan (seuraavassa katkelmassa ”he”, ”hän”, tarkoittaa Wilsonia), olkoonkin ettei verbaalista purkausta ole kuulemassa kuin Ben. Lisäjännite syntyy siitä saako Ben hillittyä Gusin tyytymättömyyden ilmaukset ja jos saa, millaisiin keinoihin hänen on turvauduttava.

GUS. I say the crockery's good. It is. It's very nice. But that's about all I can say for this place. It's worse than the last one. Remember that last place we were in? Last time, where was it? At least there was a wireless there. No, honest. He doesn't seem to bother much about our comfort these days.

BEN. When are you going to stop jabbering?

GUS. You'd get rheumatism in a place like this, if you stay long.

BEN. We're not staying long. Make the tea, will you? We'll be on the job in a minute. (Pinter 1996b, 119.)

Hyvin pian edellisen katkelman jälkeen näytelmässä seuraa hieman erityyppisen jännitteen kohta. Seuraava sitaatti osoittaa, että dialogiin sisältyy erittäin voimakas jännite, mutta sen luonne jää vielä näytelmän tässä vaiheessa epäselväksi. Jännite syntyykin juuri siitä, että katsoja vaistoo, että jostain merkityksellisestä asiasta on kyse, mutta hän ei vielä tiedä täsmälleen mistä.

Kuten tässä kohtaa, myös yleensäkin *The Dumb Waiter* –näytelmän jännitteet syntyvät siten, että Gus kysyy Beniltä jotain asiaa mihin tämä ei halua vastata. Tällöin Gus ei aina kuitenkaan lopeta kyselemistään, jolloin Ben käy entistään hermostuneemmaksi ja vaiteliaammaksi tai aggressiiviseksi. Se taas ainoastaan saa sitkeän Gusin yhä tiedonhaluisemmaksi, joten tämäntyyppiset tilanteet kärjistyvät usein

³⁹ Myös Hinchliffe olettaa Benin, laajemman koneiston lähes täydellisen rattaan, lopussa ampuvan Gusin, josta on tullut yksilö. Hinchliffe kuitenkin spekuloi, että Ben saattaisi vuorostaan järkyttyä Gusin tappamisesta ja joutua seuraavaksi uhriksi. (Hinchliffe 1981, 58.) Näin organisaatio vaikuttaisi olevan mekanistisen julmalla tavalla itseään korjaava koneisto, joka viipymättä poistaa ”vioittuneen” osan. Toisaalta järjestön toimintamenetelmät tekevät siitä myös itse itseään sisältä hajottavan organismin.

lisää. Myös se, että Ben tietää jotain, josta ei kerro Gusille – tai ainakin Gusin oletus tästä – kiristää jännitteitä.

GUS. Eh, I've been meaning to ask you.

BEN. What the hell is it now?

GUS. Why did you stop the car this morning, in the middle of that road?

BEN (*lowering the paper*). I thought you were asleep.

GUS. I was, but I woke up when you stopped. You did stop, didn't you?

Pause.

In the middle of that road. It was still dark, don't you remember? I looked out. It was all misty. I thought perhaps you wanted to kip, but you were sitting up dead straight, like you were waiting for something.

BEN. I wasn't waiting for anything.

GUS. I must have fallen asleep again. What was all that about then? Why did you stop?

BEN (*picking up the paper*). We were too early.

GUS. Early? (*He rises.*) What do you mean? We got the call, didn't we, saying we were to start right away. We did. We shoved out on the dot. So how could we be too early?

BEN (*quietly*). Who took the call, me or you?

GUS. You.

BEN. We were too early.

GUS. Too early for what?

Pause.

You mean someone had to get out before we got in? (*ib.*, 119-120.)

Tietyissä mielessä katsoja on samassa tilanteessa kuin Gus, joka ei myöskään täysin vielä tiedosta mikä merkitys sillä on, että Ben pysäytti auton yöllä ennen kuin he tulivat perille näytelmän tapahtumapaikalle. Tyypillistä näytelmän salaperäiselle tunnelmalle on, että vastaus ainoastaan herättää lisää kysymyksiä. Tällä tavoin jännite pysyy koko ajan yllä. Ensin Ben kieltää odottaneensa yöllä autossa mitään, mutta kertoo pian heidän olleen myöhässä. Miksi Ben siis yrittää aluksi kiistää asian?⁴⁰

Katkelma korostuu myös sen takia, että Gus saa nyt viimein tilaisuuden esittää sen mieltään askarruttaneen kysymyksen, jonka hän on halunnut tehdä jo useaan otteeseen aiemmin.⁴¹ Benin kiukkuinen huudahdus "what the hell is it now?" paljastaa, että hän

⁴⁰ Myöhemminkin näytelmässä ilmenee vastaaventyypinen arvoituksellisuudelle ja katsojien tietämättömyyteen pohjautuva jännitteen luonnin kohta, kun Gus ja Ben puhuvat siitä kuka muutti yläkertaan. Tällä kertaa erona edelliseen katkelmaan on kuitenkin se, että nyt Benkään ei tiedä vastausta. joten niin katsojat kuin kummatkin gangsterit ovat tietojensa vähyiden osalta samassa tilanteessa.

⁴¹ Ensimmäisen kerran Gus yrittää kysyä asiaa hyvin pian näytelmän alettua, kun dialogia on käyty arviolta vasta minuutin verran: "GUS. I want to ask you something. BEN. What are you doing out there?" (Pinter 1996b, 114). Tällöin Ben torjuu Gusin kysymyksen vastakysymyksellä. Ei kulu kauaa siihen, että Gus yrittää kysyä asiaa toistamiseen. Silloin Ben turvautuu sanomalehdestä löytyvän pikku-uutisen raportointiin vältyäkseen vastaamasta Gusin kysymykseen.

Nyt huomiota herättää myös Gusin teennäisen huoleton tyyli mennä asiaan kuin sillä ei niin suurta merkitystä olisikaan (vapaasti suomennettuna: "Ai niin muuten, minunhan piti kysymäni..."). "GUS.

on osannut odottaa, ettei Gus jätä asiaa sikseen, vaan vaatii vastausta niin kauan, kunnes on sen saanut. Ennemmin tai myöhemmin Benin on vastattava jotenkin.

Edellisillä kerroilla Ben on torjunut jo kysymysrytykset eri tavoin, mutta tällä kertaa Ben viimein vastasi. Myös Benin elekieli, lehden laskeminen käsistä, kertoo hänen kärsimättömyydestään Gusin kiusallisen kysymyksen takia. Vain vaivoin onnistunut itsehillintää puolestaan osoittaa se, miten Ben hiljentää ääntään korostaessaan sitä, että juuri hän otti puhelun vastaan ja tietää siksi asian Gusia paremmin.

Sen sijaan Benin itsekontrolli pettää sen jälkeen, kun salaperäinen tulitikkuja sisältävä kirjekuori on sujautettu gangstereiden kellarihuoneistoon. Seuraavan pitkähkön dialogipätkän aikana hämmästyttävän kiihkeäksi käyvä väittely kertoo tosiasiasa siitä, että siinä kumpikin gangstereista purkaa toiseen osapuoleen sisällään syvenevää ahdistusta, mikä johtuu siitä selittämättömästä tilanteesta, johon he salaperäisen voiman esittäytymisen (kirjekuori) jälkeen ovat vajonneet. Väittelyyn oikeasta ilmaisumuodosta kätkeytyy myös gangstereiden keskinäisen aggression pääseminen valloilleen.

GUS. I can light the kettle now.

BEN. Yes, you're always cadging matches. How many have you got there?

Oh, I wanted to ask you something. BEN (*slamming his paper down*). Kaw! GUS. What's that? BEN. A child of eight killed a cat!" (ib., 115.)

Kolmas kysymys seuraakin väistämättä ajallaan.

GUS. Well, I was going to ask you something.

BEN. What?

GUS. Have you noticed the time that tank takes to fill?

BEN. What tank?

GUS. In the lavatory.

BEN. No. Does it?

GUS. Terrible.

BEN. Well, what about it?

GUS. What do you think's the matter with it?

BEN. Nothing. (ib., 116-117.)

Tässä kohtaa käy ilmi, että ehkä Gus onkin koko ajan halunnut vain kysyä mikä WC:n vesisäiliötä vaivaa. Kuitenkin Benin äkäiset reaktiot jo Gusin *aikeseen* esittää jokin mieltään askarruttava kysymys osoittavat, että Ben suhtautuu ärsyyntyneesti Gusin tiedonhaluun. Mahdollista on myös, ettei Gus kuitenkaan rohjennut kysyä todellista mieltään vaivannutta kysymystä, kun Ben vaikuttaisikin nyt vastaavan, vaan perääntyy toisen ja epäolennaisemman kysymyksen taakse.

Gus pääsee viimein todelliseen asiaan, tyytymättömyyteensä, kun hän kysyy Beniltä suoraan eikö tämä ole koskaan tympääntynyt työhönsä: "GUS. Don't you ever get a bit fed up? BEN. Fed up? What with? *Silence*." (ib., 118.) Gus ei saanut vastausta melko suoraan kysymykseensä, joten hän arvattavasti ärsyyntyy itsekin ja päättää kysyä toisenkin kysymyksen, jota hän on luultavasti miettinyt jo viime yöstä lähtien: "GUS. Eh, I've been meaning to ask you. BEN. What the hell is it now? GUS. Why did you stop the car this morning, in the middle of that road?" (ib., 119.)

Kohdassa on ainakin kolme seikkaa mitkä puhuisivat sen näkemyksen puolesta, että kysymys WC:n vesisäiliöstä ei ollut se perimmäinen asia, johon Gus haluaa vastauksen. Ensinnäkin, Gus ei lopettanut kysymystensä esittämistä saatuaan Beniltä vastauksen WC:n vesisäiliön toimimattomuuteen. Toisekseen Gus aloittaa kysymyksensä "eh"-tyylisellä epävarmuutta osoittavalla köhäisyllä, kuin viestien että hän on oikeissa kysyä jotain oikeasti merkittävää, mutta ei oikein tiedä rohkensisiko. Lisäksi Gus aloittaa kysymyksen muodossa "I've been *meaning* to ask you", "minun oli *tarkoitus* kysyä..." Näin hän on nyt pääsemässä todelliseen asian ytimeen, siihen mitä hän on koko ajan halunnut tietää.

GUS. About a dozen.

BEN. Well, don't lose them. Red too. You don't even need a box.

GUS probes his ear with a match.

(Slapping his hand). Don't waste them! Go on, go and light it.

GUS. Eh?

BEN. Go and light it.

GUS. Light what?

BEN. The kettle.

GUS. You mean the gas.

BEN. Who does?

GUS. You do.

BEN *(his eyes narrowing)*. What do you mean, I mean the gas?

GUS. Well, that's what you mean, don't you? The gas.

BEN *(powerfully)*. If I say go and light the kettle I mean go and light the kettle.

GUS. How can you light a kettle?

BEN. It's a figure of speech! Light the kettle. It's a figure of speech!

GUS. I've never heard it.

BEN. Light the kettle! It's common usage!

GUS. I think you've got it wrong.

BEN *(menacing)*. What do you mean?

GUS. They say put on the kettle.

BEN *(taut)*. Who says?

They stare at each other, breathing hard.

(Deliberately). I have never in all my life heard anyone say put on the kettle.

GUS. I bet my mother used to say it.

BEN. Your mother? When did you last see your mother?

GUS. I don't know, about –

BEN. Well, what are you talking about your mother for?

They stare.

Gus, I'm not trying to be unreasonable. I'm just trying to point out something to you.

GUS. Yes, but –

BEN. Who's the senior partner here, me or you?

GUS. You.

BEN. I'm only looking after your interests, Gus. You've got to learn, mate.

GUS. Yes, but I've never heard –

BEN *(vehemently)*. Nobody says light the gas! What does the gas light?

GUS. What does the gas – ?

BEN *(grabbing him with two hands by the throat, at arm's length)*. THE KETTLE, YOU FOOL!

GUS takes the hands from his throat.

GUS. All right, all right. (Pinter 1996b, 125-126.)

Erikoislaatuista jännitettä luo kohta, jossa gangstereilta on tilattu teetä, vaikka he eivät voi sitä keittää. Tämä hetki myös osoittaa havainnollisesti sen kuinka gangstereiden suhtautumistavat organisaatiota kohtaan eroavat. Gus on raivoissaan siitä pilailusta, jonka osaksi on joutunut. Lopuksi hän hämmästyä omaa alistuvuuttaan ja ajatuksissaan kysyy itseltään ”miksi minä lähetin sen ylös?”.

Ben sen sijaan musertuu täysin ja salamannopeasti, kun hän huomaa ettei kykene täyttämään teetilausta. Hän ei tunnu ollenkaan huomioivan tehtävän mitätöntä merkitystä. Benille kaikki käskyt ovat ehdottomia ja velvoittavia. Hän nähtävästi kokee pettäneensä koko järjestön. Mahdollisesti hän on jopa peloissaan. Nämä tuntemukset käyvät ilmi Benin kehon kielestä, äänensävyistä ja vaikenemisesta.

BEN. You know what he said? Light the kettle! Not put on the kettle! Not light the gas! But light the kettle!⁴²

GUS. How can we light the kettle?

BEN. What do you mean?

GUS. There`s no gas.

BEN (*clapping hand to head*). Now what do we do?

GUS. What did he want us to light the kettle for?

BEN. For tea. He wanted a cup of tea.

GUS. *He* wanted a cup of tea! What about me? I`ve been wanting a cup of tea all night!

BEN (*despairingly*). What do we do now?

GUS. What are we supposed to drink?

BEN *sits on his bed, staring.*

What about us?

BEN *sits.*

I`m thirsty too. I`m starving. And he wants a cup of tea. That beats the band, that does.

BEN *lets his head sink on to his chest.*

I could do with a bit of sustenance myself. [...] We send him up all we`ve got and he`s not satisfied. No, honest, it`s enough to make the cat laugh. Why did you send him up all that stuff? (*Thoughtfully.*) Why did I send it up?

Pause. (ib., 140-141.)

Koko näytelmän rakenteen ja tematiikan kannalta voimakkaimmilla jännitteillä on ladattu kohta, joka alkaa siitä kun Gus kysyy Beniltä tulitikuista. Tämän keskustelun myötä hahmottuu heidän alistettu asemansa järjestössä ja heidän välisensä konflikti virittyy äärimmilleen. Tällä hetkellä myös Gusin ja Benin välinen ero selkiytyy näkyvimmäksi. Gus pohtii asioita ja tuo myös oivalluksensa julki, kun taas Ben pyrkii vaimentamaan sekä oman että Gusin ajattelun ja aidon itseilmaisun.

Aluksi Gus yrittää saada Benin huomaamaan kuinka heidän kanssaan on pilailtu. Heille on lähetetty tulitikkuja, jotka ovat osoittautuneet hyödyttömiksi, koska kaasua ei ole ollut saatavilla. Kuitenkin heiltä on tilattu teetä, ilmeisen tietoisina siitä, etteivät he mitenkään voi sitä keittää. Ben ei joko aidosti ymmärrä asiaa tai sitten hän ei halua nähdä asiaa sen kaikessa paljauudessaan eikä voi sietää sitä että Guskaan tuo asian esille.

⁴² Benin riemu tässä kohdassa johtuu siitä, että yläkerrassa, puhutorven toisessa päässä oleva taho käyttää hänen ilmaisutapaansa. Niinpä autoritaarisena ihmisenä Ben katsoo kiistan ratkenneen hänen edukseen: Kaikesta päätellen Benin mielestä se, jolla on ylin valta, on aina oikeassa.

GUS (*slowly in a low, tense voice*). Why did he send us matches if he knew there was no gas?

Silence.

BEN *stares in front of him*. GUS *crosses to the left side of BEN, to the foot of his bed, to get to his other ear*.

Ben. Why did he send us matches if he knew there was no gas?

BEN *looks up*.

Why did he do that?

BEN. Who?

GUS. Who sent us those matches?

BEN. What are you talking about?

GUS *stares down at him*.

GUS (*thickly*). Who is it upstairs?

BEN (*nervously*). What's one thing to do with another?

GUS. Who is it, though?

BEN. What's one thing to do with another?

BEN *fumbles for his paper on the bed*. (ib., 145.)

Parenteeseihin merkityt ohjeet näyttelijöiden äänensävyistä ja kehon kielestä kertovat selvästi siitä kuinka jännittynyt tilanne on. He puhuvat toisilleen kireällä äänellä, tuijottavat toisiaan tiiviisti ja Gus jopa puhuu suoraan Benin korvaan. Benin mekaaninen tapa vastata Gusin kysymyksiin vastakysymyksillä synnyttää epäilyksen siitä, että Benkin tosiasiasa on tajunnut heidän kustannuksellaan pilailtavan, muttei siedä siitä puhuttavan. Niinpä hän pakenee tilannetta jälleen sanomalehden pariin.

Ben ei kuitenkaan saa näillä keinoilla vaimennettua Gusin tarvetta tuoda avoimesti julki havaintojaan, joten hänen on turvauduttava kovempiin toimiin Gusin hillitsemiseksi. Samalla viimeistään alkaa näyttää selvältä, ettei Ben tule katsomaan heidän tilannettaan rehellisesti, joten hän varmaankin pysyy järjestölle kuuliaisena loppuun saakka, kohteli se häntä miten hyvänsä.

Näin ollen on myös oletettavaa, että Ben tulee näytelmän loputtua ampumaan Gusin. Kuten aiemman puhetapoja koskeneen kiistan yhteydessä, myös nyt Ben osoittaa turvautuvansa vaikka väkivaltaan voittaakseen Gusin vastarinnan, ellei verbaalinen voimankäyttö riitä.

GUS. I asked you a question.

BEN. Enough.

GUS (*with growing agitation*). I asked you before. Who moved in? I asked you. You said the people who had it before moved out. Well, who moved in?

BEN (*hunched*). Shut up.

GUS. I told you, didn't I?

BEN (*standing*). Shut up!

GUS (*feverishly*). I told you before who owned this place, didn't I? I told you.

BEN *hits him viciously on the shoulder*.

I told you who ran this place, didn't I?

BEN *hits him viciously on the shoulder.* (ib., 145-146.)

Kun Ben lyö Gusia hän ikään kuin pyrkii siten vaimentamaan kiusallisen ja sinnikkään totuuden äänen itsessään. Gus ei kuitenkaan vaikene, vaan päinvastoin puhuu yltyneellä ja turhautuneella raivolla julki loputkin mieltänsä kaiheartavat asiat osoittaen samalla Benillekin millaista sadistista peliä heidän kustannuksellaan on pelattu. Tämä on selkeästi hetki, jolloin näytelmän jännitteet ovat kiristyneimmillään.

GUS (*violently*). Well, what's he playing all these games for? That's what I want to know. What's he doing it for?

BEN. What games?

GUS (*passionately, advancing*). What's he doing it for? We've been through our tests, haven't we? We got right through our tests, years ago, didn't we? We took them together, don't you remember, didn't we? We've proved ourselves before now, haven't we? We've always done our job. What's he doing all this for? What's the idea? What's he playing these games for?

The box in the shaft comes down behind them. The noise is this time accompanied by a shrill whistle, as it falls. GUS rushes to the hatch and seizes the note.

(*Reading*). Scampi!

He crumples the note, picks up the tube, takes out the whistle, blows and speaks.

WE'VE GOT NOTHING LEFT! NOTHING! DO YOU UNDERSTAND?

BEN *seizes the tube and flings GUS away. He follows GUS and slaps him hard, back-handed, across the chest.*

BEN. Stop it! You maniac!

GUS. But you heard!

BEN (*savagely*). That's enough! I'm warning you!

Silence. (ib., 146.)

Saavutettuaan raivonsa lakipisteen, huudettuaan yläkertaan puhutorven välityksellä, Gusin käytös muuttuu. Tämä hetki myös rinnastuu sen aiemman tilanteen kanssa, jossa Ben kävi epätoivoiseksi, kun ei voinut toimittaa yläkertaan tilattua teetä. Nyt vastaavanlainen näkyvä käyttäytymisen muutos kohdistuu Gusiin. Vähin erin alkaa tuntua siltä, kuin Gusin raivo olisi ikään kuin ammentanut hänet tyhjiin, muuttunut vihasta alistuneeksi epätoivoksi, kunnes Gusista tulee voimaton ja säyseä.

Samalla Gus vaikenee lähes täysin. Hänen äänettömyytensä ilmentää lopullista tappiota, jonka hän tuntuu vaieten myöntävän. Tällöin Gusin ja Benin välille kehkeytyy jälleen rauhallinen tunnelma. Ben palaa taas lukemaan lehteään ja Gus kommentoi sitä kuin näytelmän alussa. Saavutettu rauha on kuitenkin pikemmin näennäistä ja

pahaenteistä kuin toverillisen idyllistä, sillä se pohjautuu sille, että Gus on menettänyt täysin kapinansa ja sitä myötä toivonsa.

Samalla Gus on ikään kuin kadottanut lupaavan alun saaneen itsenäistyskehityksensä suunnan, jopa identiteettinsä. Ilman oikeutettua vastarintaansa Gusia ei eräässä mielessä enää ole olemassa. Kadotettuaan uhmansa Gusista ei enää olisi ollut järjestölle vaaraa, joten hänen teloittamisensa näytelmän lopussa on tosiasiallisesti turha tapahtuma: pelkkä varoimenpide, varoittava esimerkki.

Gusin uuden rauhallisuuden groteskia luonnottomuutta ilmentää sekin, että Gus ilmaisee innottomia hämmästyksen reaktioita Benin sanomalehden uutisiin, vaikkei Ben edes ole lukenut niitä vielä ääneen.⁴³ Gus on palannut alamaisen rooliinsa ja Ben työsuhteen johtajaksi, mutta heidän kommunikaationsa on entistäkin luonnottomammin mekaanista. Gus on kapinansa laannuttua jo käynyt henkisesti täydellisen poissaolevaksi, joten hänen ampumisensa draaman lopussa enää pelkästään symbolisesti konkretisoi hänen persoonallisuutensa katoamisen.

BEN *throws his paper down.*

BEN. Kaw!

He picks up the paper and looks at it.

Listen to this!

Pause.

What about that, eh?

Pause.

Kaw!

Pause.

Have you ever heard such a thing?

GUS (*dully*). Go on!

BEN. It's true.

GUS. Get away.

BEN. It's down here in black and white.

GUS (*very low*). Is that a fact?

BEN. Can you imagine it.

GUS. It's unbelievable.

BEN. It's enough to make you want to puke, isn't it?

GUS (*almost inaudible*). Incredible. (*ib.*, 147.)

⁴³ Ray Orleyn mielestä taas sama tilanne kuvaa sitä, kuinka vakavasti vieraantuneita gangsterit ovat kaikista todellisista merkitystä omaavista tapahtumista. Orleyn mukaan Gusin reaktiot Benin lukemiin triviaaleihin uutisiin ovat kaiken aikaa olleet automaattisia ja ne voidaan saada aikaan lopulta jopa ilman ääneen luettua uutista. (Orley 1976, 204.)

3. Pienoisjännitteet

Pienoisjännite pohjautuu dialogin tasolla paikallisesti esiintyvään pääjännitteeseen. Pienoisjännitteitä ilmenee henkilöiden välisessä dialogissa ja toiminnassa koko ajan. (Esslin 1980, 51.) Eräs tällainen havainnollinen ja merkityksellinen pienoisjännite esiintyy näytelmässä seuraavassa kohdassa: ”GUS. Don` t you ever get a bit fed up? BEN. Fed up? What with? *Silence.*” (Pinter 1996b, 118.)

Tuohon lyhyeen ohikiitävään hetkeen sisältyy paljon. Siinä Gus tunnustelee Benin suhtautumista työhönsä. Oletettavasti Gus toivoo saavansa Beniltä vahvistusta omille epäilyksilleen ja tyytymättömyydelleen. Ben kuitenkin torjuu kysymyksen ja pakenee sitä kiertelevään vastakysymykseen, jolla hän pyrkii antamaan vaikutelman, ettei muka olisi ymmärtänyt mitä Gus ajaa takaa ja ettei hän ainakaan ole ollenkaan tyytymätön.

Gusin kysymyksellä ja varsinkin Benin siihen antamalla vastauksella on kauaskantoinen vaikutus. Sillä hetkellä molemmat implisiittisesti ilmoittivat kantansa työhönsä. Asetelmat eivät tästä muutu näytelmän kuluessa, vaan ne pelkästään voimistuvat: Gus säilyttää tyytymättömyytensä ja se tulee kasvamaan, Ben taas torjuu mielestään kaikenlaisen arvostelun työnantajaansa kohtaan ja joutuu käyttämään kovempia keinoja myös hillitäkseen Gusin vastarintaa.

Gusin ohimennen lausuma, mutta merkityksillä ladattu kysymys oli hetki, jolloin he olisivat voineet saavuttaa yhteisymmärryksen eikä heidän välillään siihen asti melko piilevänä ilmennyt kitka olisi välttämättä enää voimistunut. Tilanteesta olisi saattanut muodostua heidän työsuhteensa käännekohta. Ben kuitenkin torjuu Gusin epäsuorasti tarjoaman tilaisuuden olla rehellinen sekä itselleen että Gusille – ja heidän välisensä konflikti lyödään lukkoon. Uusia ehdotuksia ”rauhanneuvotteluiksi” ei enää esitetä.

Hetken merkittävyyttä korostaa tekstuaalisella ja näyttelijäntyöllisellä tasolla käsikirjoitukseen merkitty painokas hiljaisuus. Sen aikana kumpikin henkilöistä epäilemättä suorittaa mielessään tilanearvion, jossa määritellään riitakumppani ja suhteutetaan ”vastustajan” aikeet omiin näkökantoihin. Olennaista on kuinka Ben reagoi hänelle esitettyyn tunnustelemaan ”rauhantarjoukseen”.

Gus on nimittäin juuri ”paljastanut” todelliset ajatuksensa Benille, osoittaen luottamusta häntä kohtaan. Hän on saanut viimeinkin – joskin edelleen epäsuorasti kysymyksen kautta – ilmaistua tyytymättömyytensä työtänsä kohtaan ja odottaa nyt Benin olevan vuorostaan avoin. Tähän luottamukseen ja tilaisuuteen olla vuorostaan rehellinen Ben vastaa pakenemalla, torjuen siten sekä Gusin ilmaisemia että arvatenkin

myös itsessään havaitsemiaan pelottavia ajatuksia: rehellisyyttä omille tunteille ja mahdollisesti myös työn aiheuttamalle huonolle omalletunnolle.

Hiljaisuuden jälkeen keskustelu etenee hetkeksi toisarvoisiin seikkoihin, mikä käy esimerkiksi dialogista, joka on saanut kuvaavan määreen ”pinteresque”. Siinä dialogi peittää henkilöiden välillä (ja Benin kohdalla myös hänessä itsessään) vallitsevat todelliset jännitteet. (vrt. <http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/1902/pinter.html> 18.4.2000, 1/3.) Epäolennaisuuksista puhumisen avulla syntyy myös dramaturginen suvanto, mikä pitää draaman dynamiikaltaan vaihtelevana (vrt. Holm 1981, 186-187. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 27).

Väittelyssä ilmaisumuodoista on havaittavissa myös kiintoisia seikkoja pienoisjännitteen tasolla, jos niitä erittelee repliikki repliikiltä. Aluksi kysymyksessä on vain erimielisyys sanontatavoista. ”BEN. Go and light it. GUS. Light what? BEN. The kettle. GUS. You mean the gas.” (Pinter 1996b, 125.) Sitten asiasta aletaan inttää: ”BEN. Who does? GUS. You do.” (ib.)

Seuraavaksi Ben alkaa jo suuttua, mikä näkyy hänen yltyvästä vihasta siristyvistä silmistään. Gus puolestaan on vielä rauhallinen, mutta taipumaton omassa näkemyksessään. ”BEN (*his eyes narrowing*). What do you mean, I mean the gas? GUS. Well, that`s what you mean, don`t you? The gas.” (ib.) Tilanne käy yhä enemmän Benin hermoille, jolloin hän alkaa käyttää voimakkaampia äänenpainoja. ”BEN (*powerfully*). If I say go and light the kettle I mean go and light the kettle.”

Ben ei pysty perustelemaan näkemystään eikä esittämään väittelyyn mitään uutta näkökantaa. Toisin on Gusin laita, joka alkaa kyseenalaistaa Benin käyttämää sanontaa. ”GUS. How can you light a kettle?” (ib.) Ben huomauttaa ilmaisunsa kielikuvallisuudesta ja perustelee sitä – ilmaisun kielikuvallisuudella. Hän esittää saman perustelun pian eri sanoin vielä uudestaan. Alkaa näyttää siltä, että Benin argumentit alkavat käydä vähiin. Toisaalta toisto ilmaisee Benin kasvavaa ärtymystä.

BEN. It`s a figure of speech! Light the kettle. It`s a figure of speech!

GUS. I`ve never heard it.

BEN. Light the kettle! It`s common usage! (ib.)

Kun Gus vielä rohkenee olla Benin kanssa eri mieltä, ei Ben kykene muuhun kuin uhkaamaan häntä. Ilmeisesti hän on alitajuisesti jo tajunnut, ettei pärjää Gusille verbaalisesti, joten hänen on turvauduttava voimaan, sitten suostutteluun ja kun sekään ei auta, auktoriteettiin. Viimein myös Gus alkaa menettää malttinsa, mikä näkyy molemminpuolisessa tuijotuksessa ja raskaassa hengityksessä.

GUS. I think you`ve got it wrong.

BEN (*menacing*). What do you mean?

GUS. They say put on the kettle.

BEN (*taut*). Who says?

They stare at each other, breathing hard. [...]

Gus, I`m not trying to be unreasonable. I`m just trying to point out something to you. [...]

Who`s the senior partner here, me or you?

GUS. You. (ib.)

Koska Gus ei näytä taipuvan uhkauksen ("*menacing*: what do you mean?"), suostuttelun ("Gus, I`m not trying to be unreasonable. I`m just trying to point out something to you.") eikä esimiesasemaan vetoamisenkaan jälkeen ("who`s the senior partner here?"), Ben yrittää vielä viimeisen kerran käyttää taivuttelua – kunnes on käyttänyt kaikki keinonsa eikä osaa enää toimia vihassaan muutoin kuin fyysiseen väkivaltaan turvautumalla.

BEN. I`m only looking after your interests, Gus. You`ve got to learn, mate.

GUS. Yes, but I`ve never heard –

BEN (*vehemently*). Nobody says light the gas! What does the gas light?

GUS. What does the gas – ?

BEN (*grabbing him with two hands by the throat, at arm`s length*). THE KETTLE, YOU FOOL! (ib.)

Väittely itsessään muodostaa eräänlaisen näytelmän näytelmän sisällä. Siinä on osoitettavissa alku, keskikohta ja loppu. Siitä voi löytää esittelyn, kehittelyn ja ratkaisun tai vaihtoehtoisesti portaattomaan intensiteetin kasvattamiseen pohjaavan rakenteen. Siinä on myös omat suvantopaikkansa, jotka luovat kontrastia jännitteellisemmille kohdille.

Koko ajan kiista myös kytkeytyy tiiviisti näytelmän keskeiseen Gusin ja Benin väliseen konfliktiin. Se on eräällä tavalla pienoiskuva Gusin ja Benin työsuhteen luonteesta, sen muuttumisesta erimielisyydestä avoimeen vihamielisyyteen. Kun se sijoittuu ajallisesti pian kirjekuoren ilmaantumisen jälkeen, sillä on myös yhteys erääseen toiseen, joskin epäsuoremmin ilmenevään konfliktiin: Gusin ja Benin epätoivoiseen kamppailuun ymmärtää ympäröivää maailmaa. Gangstereiden, varsinkin Benin, vaikeneminen sisäisestä turhautuneisuudestaan ja peloistaan, johtaa henkisen ylikuormittuneisuuden purkautumiseen sinänsä merkityksettömässä kiistassa.

Esslinin mukaan gangstereiden epäonnistuminen organisaation toimintatapojen ymmärtämisessä sekä "heidän turhautumisensa ja ärtymyksensä saa ilmaisunsa dialogissa, mikä kipinöi heidän kommunikaatiovaikeuksistaan." Väittely

sanontatavoista on vain yksi monista vastaavista huvittavista ja paljastavista kohdista. Siinä ”tahtojen, kahden erilaisen elämännäkemyksen ja temperamentin taistelu muuntuu kahden erilaisen kielenkäyttötavan kamppailuksi.” Kyseessä on myös taistelu auktoriteetista, valta-asetelmista. (Esslin 1982, 77-79.)

Havainnollinen esimerkki pienoisiejännitteestä sisältyy myös Gusin ja Benin ilmaisumuotojen oikeellisuudesta käymän väittelyn jälkeen tulevaan dialogiin. Kun Ben on saanut Gusin väkivalloin vaikenemaan ja luopumaan näkemyksestään, tarttumalla tätä kurkusta, seuraa kohta, jossa näyttää siltä, että väittely saattaa alkaa heti uudestaan.

BEN. What are you waiting for?

GUS. I want to see if they light.

BEN. What?

GUS. The matches. (ib., 126.)

Esslin toteaa, että Benin kysymys ”what?” sisältää epäilyksen siitä, että Gus sanoisi ”if they light *the gas*”. Kun Gus sitten sanookin ”The matches”, Ben tuntee helpottuneisuutta. (ib., 79.) Tässä tilanteessa pienoisiejännite pohjautuu sille alistuuko Gus Benin näkemykselle siitä, mitä ilmaisua tulee käyttää. Koko kiistassa on paljolti kyse siitä, että Ben pelkää menettävänsä auktoriteettiasemansa Gusiin nähden ja hänen on mielestään puolustettava sitä mitä pienimmissä asioissa.

Katsojat luultavasti vaistoavat näytelmän lopun lähestyvän, kun Ben mainitsee kellon käyvän ja haluavansa antaa Gusille toimintaohjeet tulevan murhan suorittamiseksi. Sitä hetkeä kohti, jolloin murhattava astuu ovesta sisään, näytelmä on edennyt vähin erin ja nyt sen aika tuntuisi pian koittavan. Jännite siitä, kuka murhattavaksi joutuu, aktualisoituu ja kiristyy huolimatta gangstereiden osoittamasta pitkästyneisyydestä.

BEN (*in a low voice*). Time`s getting on.

GUS. I know. I don`t like doing a job on an empty stomach.

BEN (*wearily*). Be quiet a minute. Let me give you your instructions.

GUS. What for? We always do it the same way, don`t we?

BEN. Let me give you your instructions.

GUS *sighs and sits next to BEN on the bed. The instructions are stated and repeated automatically.* [...]

BEN. When the bloke comes in –

GUS. When the bloke comes in –

BEN. Shut the door behind him.

GUS. Shut the door behind him. [...]

BEN. I take out my gun.

GUS. You take out your gun. [...]

BEN. If he turns round –

GUS. If he turns round –

BEN. You`re there.

GUS. I'm here. (ib., 141-142.)

Myös se, että Ben unohtaa rutiininomaisia, ilmeisestikin lukuisia kertoja toistettuja ja siten kummankin gangsterin hyvin ulkoa osaamia ohjeita antaessaan mainita Gusin ottavan aseensa esille ennen murhaa, tuntuu oudolta ja herättää jännitettä. Se synnyttää samantyyppisen jännitteen kuin ne kohdat, joissa katsoja ei vielä täsmälleen tiedä mikä dialogissa annettujen tietojen merkitys on.

Kuitenkin se, että molemmat gangsterit kiinnittävät huomiota Benin ohjeiden annossa sattuneeseen epätodennäköiseen virheeseen, johtaa siihen epäilykseen, että asialla on suuri merkitys näytelmän jatkoon ja kokonaisuuden kannalta. Gusin aseesta mainitsemattomuus luo heti arvailuja unohtamisen syystä. Oliko se tahaton, mutta paljastava freudilainen lipsahdus? Mitä se sitten merkitsisi?

4. Odotuksesta syntyvä jännite

The Dumb Waiter – arvostelussaan teatterikriitikko Michael Scott Moore kiinnittää huomiota kolmeen seikkaan, joissa näytelmä muistuttaa Beckettin *Huomenna hän tulee* –draamaa⁴⁴: 1. Gusin Cockney-murre ja Benin puheen snobistisuus rinnastuvat Beckettin parivaljakkoon typerys (Estragon) ja saivartelija (Vladimir). 2. Draaman alussa Gusilla on samantyyppistä ylenmääräistä touhua kenkensä kanssa kuin

⁴⁴ Muutoinkaan Pinterin tyylin samankaltaisuus Beckettiin nähden ei ole yllättävää. Pinter on itse kertonut Beckettin vaikutuksesta mm. Lawrence M. Benskyille 1967 antamassaan haastattelussa, jossa hän sanoi pitävänsä Beckettia parhaana elävänä prosaistina (Pinter 1972, 22). Pinter myös kirjoitti esipuheen Beckettin juhlaulkaisuun *Beckett at Sixty* (1967). *New York Times* –sanomalehdelle antamassaan haastattelussa (18.11.1971) Pinter puolestaan kertoi Beckettin olleen 1960-luvun loppupuolella säännönmukaisesti ensimmäinen henkilö, joka sai luettavakseen hänen uudet näytelmäkäsikirjoituksensa, koska Beckett ”tekee mitä ytimekkäimpiä huomioita” (Hinchliffe 1981, 37).

Pinterin tv-töistä näyttelijänä toiseksi viimeisin on hänen roolinsa ohjaajan osassa Beckettin näytelmässä *Catastrophe* (1982), joka televisioitiin kaksi vuotta sitten. Asian merkityksellisyys havainnollistuu sitä taustaa vasten, että Pinter tekee näyttelijäntöitä valikoidusti. Hänen tätä edellinen esiintymisensä tv:ssä näyttelijänä tapahtui 1997. (<http://www.haroldpinter.org/biography>, 27.2.2002.)

Ronald Hayman puolestaan huomauttaa *The Dumb Waiter* –näytelmän perusidean olevan paljossa velkaa Beckettin romaanille *Molloy* (1951), koska niiden kaava on samanlainen. *Molloy* -romaanissakin on kaksi miestä, joista toisella on auktoriteettiasema toiseen nähden ja jotka ajavat takaa kolmatta miestä. Lisäksi kumpaankin juoneen sisältyy suunnaton määrä tuntemattomia faktoja. Myös *Molloy* -henkilöhahmo Moran tietää vain vähän siitä organisaatiosta, jolle hän tekee töitä. Beckettin romaanissakin suuri osa komiikasta pohjautuu sille yhteensopimattomuudelle, mikä vallitsee epämääräisen tehtävän vakavuuden ja työn suorittamista hankaloittavien häiriötekijöiden vähäpätöisyyden välillä. (Hayman 1968, 16.)

Estragonilla Beckettin näytelmän avauksessa.⁴⁵ 3. Kummassakin näytelmässä odotetaan miestä, joka ei koskaan näyntyä, mutta jolla on selvästikin niin suuri valta kahteen näytelmähenkilöön että he odottavat häntä, vaikka hän toisinaan jättää heille vain viestin.⁴⁶ (Moore 1998, 1.)

Sekä *The Dumb Waiter*- että *Huomenna hän tulee* –näytelmissä kyseiset miimiset toiminnot ovat ainakin osittain odottamisen aiheuttamia tarkoituksettomia ajan kuluttamisrituaaleja. Seuraavassa pyrin muiden seikkojen ohella esittämään kuinka *The Dumb Waiter* –näytelmä muistuttaa Beckettin *Huomenna hän tulee* –tragikomedialla myös odotuksen jännitettä luovan ominaisuuden osalta.

⁴⁵ Itse asiassa *The Dumb Waiter* –näytelmän avaus muistuttaa myös muita *Huomenna hän tulee* –näytelmän vastaaventyypisiä koomisia kenkä- ja hattunumeroita. Koomisen miimisesti alkaa myös Beckettin *Leikin loppu* –näytelmä, jossa Clov liikkuu pitkän aikaa – hupaisan epätarkoituksenmukaisesti ja mahdollisesti jopa tahallisen viivytellen – kahden ikkunan välillä, kaukoputkea kantaen, toistuvasti tikkaille nousten ja niiltä laskeutuen. Beckettin *Viimeinen ääninauha* –näytelmän avauksessa puolestaan monologihenkilö Krapp kuljeskelee ajatuksissaan edestakaisin pitkin näyttämöä, availee pöytälaatikoita ja napostelee banaania. Beckett on kirjoittanut myös kaksi kokonaan sanatonta miimistä näytelmää, *Act Without Words I* ja *II*. (Beckett 1986, 11, 64, 67, 92-93, 201-211, 215-216.)

⁴⁶ *The Dumb Waiter*: "BEN. You'll have to wait. GUS. What for? BEN. For Wilson. GUS. He might not come. He might just send a message. He doesn't always come. [...] All you do is wait, eh? Half the time he doesn't even bother to put in an appearance, Wilson." (Pinter 1996b, 128-129.) *Huomenna hän tulee*: "BOY. Mr Godot... [...] VLADIMIR. You have a message from Mr Godot? BOY. Yes, sir. VLADIMIR. Well, what is it? [...] BOY. Mr Godot – VLADIMIR. I've seen you before, haven't I? [...] BOY (*in a rush*). Mr Godot told me to tell you he won't come this evening but surely tomorrow." (Beckett 1986, 48-49).

Edellinen katkelma on ensimmäisen näytöksen loppupuolelta. Siinä annetaan vihje, että poika on tuonut samanlaisen viestin kulkureille jo aiemmin. Myös toinen näytös sisältää pitkälti samantyyllisen kohdan, jossa Godot taas jättää pojan välittämän viestin. Tällöin katsojat muistavat pojan vierailleen jo edellisen näytöksen lopussa viestinsä kanssa, joten luultavasti hän on käynyt tuomassa saman viestin myös ennen näytelmän kuvaamaa aikaa.

BOY. Mister...

VLADIMIR *turns*.

Mr Albert...

VLADIMIR. Off we go again. (*Pause.*) Do you not recognize me?

BOY. No, sir.

VLADIMIR. This is your first time.

BOY. Yes, sir.

Silence.

VLADIMIR. You have a message from Mr Godot.

BOY. Yes, sir.

VLADIMIR. He won't come this evening.

BOY. No, sir.

VLADIMIR. But he'll come tomorrow.

BOY. Yes, sir.

VLADIMIR. Without fail.

BOY. Yes, sir.

Silence. (ib., 85.)

Katsojat alkavat ajatella, ettei Godot koskaan saavukaan. Poika tulee taas seuraavana päivänä ilmoittamaan, että Godot saapuu huomenna. Sama viesti tulee toistumaan ikuisesti, on ehkä jätettykin ties kuinka useasti – ja kulkurit yhä odottavat. Vladimir on selvästi tiennyt tämän jo pitkään, mutta odottaa silti. Wilsonin – tai jonkun muun häneksi oletetun yläkerran asukkaan – käskyjä sen sijaan gangstereiden ei tarvitse odottaa turhaan, kuten *The Dumb Waiter* –näytelmä tummasävyisesti osoittaa.

Suuri osa *The Dumb Waiter* –näytelmän dialogista perustuu myös sille seikalle, että Gusin ja Benin on odotettava tappokäskyä kellarihuoneistossaan, mistä johtuen heidän on kehitettävä tapoja kuluttaa aikaansa. Dialogi ilmaisee myös epäsuorasti Gusin ja Benin hermostuneisuutta sekä heidän välillään vallitsevaa kitkaa. Kaikkia niitä ilmentää edellä ollut katkelma (jota on jopa hieman lyhennetty), jossa Gus varsin monisanaisesti kuvailee heidän käyttöönsä jätettyä astiastoa (Pinter 1996b, 114-115).

Astiaston esteettisillä ominaisuuksilla ei luulisi olevan niin suurta merkitystä Gusin ja Benin kaltaisille palkkamurhaajille kuin missä määrin Gus niistä puhuu. Tässä kohdassa ilmenee selkeästi jälleen tyypillistä pinteriläistä dialogia, jossa olennaisempaa on se mitä ei sanota ääneen kuin se mitä sanatarkasti sanotaan.⁴⁷ Astiastosta puhumisen kautta Gus tosiasiasa haluaisi johdattaa keskustelua olennaisempiin seikkoihin, kuten heidän työnsä luonteeseen, mutta on kyvytön tai pelokas tekemään sitä.

Näytelmässä viitataan ajan kulumiseen ja sitä myötä odottamiseen jo hyvin pian näytelmän alettua. ”BEN. Well, make the tea then, will you? Time`s getting on” (ib, 115). Tässä vaiheessa Benin käskevä sävy Gusille puhuessa on vielä suhteellisen rauhallinen, työn tärkeydestä muistuttava. Piakkoin Benin äänenpaino kuitenkin muuttuu ja odottamisen ja varuillaan olemisen samanaikainen luonne käy selväksi.

GUS. What time is he getting in touch?

BEN *reads*.

What time is he getting in touch?

BEN. What`s the matter with you? It could be any time. Any time. (ib. 116.)

Vastaavalla tavalla *Huomenna hän tulee* –näytelmän kulkurit ovat sidottuina sovittuun paikkaan ja sovittuun aikaan ja voivat vain odottaa Godot`ta saapuvaksi. Odottaminen (kummassakin näytelmässä) on varmaankin melko stressaavaa, sillä odottamaan joutuva on aina tiettyssä mielessä odotettavan armoilla. Odottaja ei voi muuta kuin olla paikallaan ja odottaa milloin sovitun tapaamisen (Beckettin näytelmässä) tai Wilsonin käskyjen (*The Dumb Waiter*) aika viimein koittaa.

Jos tilanne hermostuttaa odottajia jo muutenkin – erityisesti Pinterin näytelmässä, sillä kyseessä on suunnitellun murhan toimeenpano – odottaminen tekee siitä varmaankin psyykkisesti vielä rasittavampaa. Gus ja Ben ovat tilanteessaan arvattavasti

⁴⁷ Vastaavanlaisia ajan kuluttamisen ja toisarvoisista asioista puhumisen funktiota (tarkoituksellisesti olennaisemmat asiat sivuuttaen) toteuttavia esimerkkejä löytyy näytelmästä muitakin. Esimerkiksi heti draaman ensimmäinen keskustelu käydään Benin lukemasta sanomalehdestä löytyvän kertomuksen pohjalta, jossa kuvataan sitä kuinka 87-vuotias mies jäi rekka-auton alle. Myöhemmin taas edelleen samaa lehteä lukeva Ben ottaa puheeksi kuolleen kissan tapauksen. (Pinter 1996b, 114, 115-116.)

henkisesti ylikuormittuneessa tilanteessa, vaikka pyrkivätkin parhaansa mukaan antamaan ulospäin tyynen vaikutelman.

Epäsuorana todisteena siitä, että odottaminen käy ainakin Gusin hermoille voidaan pitää sitä, että Gus kysyy Beniltä useampaan kertaan sitä milloin Wilson ottaa yhteyttä. Edellä hän kysyi tätä perätysten jo kahdesti. Kolmannen kerran hän kysyy samaa asiaa arviolta kymmenen minuutin kuluttua. ”GUS. When’s he going to get in touch? *Pause*. GUS. Yes, I’d like to see another football match...” (ib., 122.) Odottaminen – tai Gusin toistuva kysymys, mahdollisesti molemmat – tuntuisi hermostuttavan myös Beniä, koska hän ei suostu vastaamaan.

Jatkuva varuillaan olo ja epätietoisuus työn merkityksellisistä yksityiskohdista, sekä tehtävän ajankohdasta että murhattavan henkilöllisyydestä, arvattavasti lisäävät henkistä kuormitusta. Jo sekin osaltaan lisää heidän henkilökemiallista kitkaansa ja yleistä tyytymättömyyttään (johon he tosin suhtautuvat eri tavoin, Gus avoimesti purnaten, Ben siirtäen ärtymyksensä Gusiin).

Vaikka gangstereilla saattaisikin näennäisesti olla työkeikoillaan paljonkin passiivista aikaa, eivät he voi silloin suinkaan rentoutua kokonaisvaltaisesti. He eivät voi päättää ajankäytöstään ja olinpaikastaan, koska heidän on koko ajan päivystettävä sovitussa paikassa odottamassa käskyä, joka saatetaan antaa milloin hyvänsä. Näin heidän työnsä stressaava luonne ei täysin hellitä juuri koskaan.

BEN. How often do we do a job? Once a week? What are you complaining about?

GUS. Yes, but we’ve got to be on tap though, haven’t we. You can’t move out of the house in case a call comes. (ib., 118.)

ARISTOTELEEN SOVELLUS

1. Alku, keskikohta ja loppu sekä kokonaisrakenteen kysymyksiä

The Dumb Waiter –näytelmästä on helppo erotella alku ja keskikohta. Alkua on kaikki se, mikä tapahtuu ennen kuin kellarihuoneiston ulkopuoliset selittämättömät voimat ilmoittavat läsnäolostaan kirjekuoren välityksellä. Näytelmän alussa, ekspositiossa, selviää tapahtumapaikka ja näytelmän henkilötkin käyvät jonkin verran tutuiksi. Myös useampikin orastava konflikti on havaittavissa jo tässä vaiheessa, joskin vielä hieman epätasmaisissa muodossa.

Näytelmän kestosta suurimman osan vievä keskikohta alkaa kirjekuoren myötä. Tällöin alkaa hahmottua selkeämpi ja monipuolisempi kuva siitä maailmasta, jossa Gus ja Ben ovat. Samalla saamme huomata kuinka alistettu – mutta katsojien silmissä ehkä myös mustanpuhuvan humoristinen – osa gangstereilla siinä on. Tässä kohtaa näytelmän konfliktit muotoutuvat ja henkilöhahmojen osallisuus niihin selkiytyy.

Myös juoni on mutkistunut ja osoittanut poikkeuksellisen luonteensa näytelmän keskikohdassa. *The Dumb Waiter* –näytelmässä ”juoni” alkaa yhä ratkaisevammin tarkoittaa draaman kuvaaman maailman hahmottumisprosessia. Tässä katsojat kulkevat samaa tahtia, samalla tietoisuuden tasolla, kuin näytelmän henkilöhahmot. Jännitteet kohdistuvat sekä siihen, mitä tapahtuu seuraavaksi että siihen, mitä tapahtumat merkitsevät.

Näytelmän loppu on ongelmallisempi, jo siitäkin syystä, ettei se ole selkeä. Draama ikään kuin loppuu liian varhain. Näyttämättä jää ampuuko Ben Gusin. Emme myöskään saa tietää, miten Ben suhtautuu siihen, jos hän tappaa Gusin. Jos Ben taas säästää Gusin hengen, emme saa tietää kummankaan reaktioita. Näytelmä loppuu juuri silloin kun se on jännitteellisesti kutkuttavimmillaan.

Loppunsa vuoksi *The Dumb Waiter* –näytelmän voi helposti sijoittaa avoimen dramaturgian piiriin. Avoin loppu jätti ratkaisematta kaikki näytelmän kuluessa esiin nousseet konfliktit. Tässä kuitenkin piilee myös osittain sen voima. Kun näytelmä ei koskaan näyttämöllä pääty, se voi sitä vahvemmin jatkaa elämäänsä katsojien mielissä. Tavallaan katsojien on itse täydennettävä näytelmä todennäköisenä tai välttämättömänä pitämällänsä lopulla.

Avoimen loppunsa vuoksi näytelmä mielestäni myös voimallisemmin ravisuttelee katsojia eettiseen pohdiskeluun näytelmän tematiikan viitoittamaan suuntaan. Kuinka olisin itse Benin asemassa toiminut? Kuinka Gusin? Missä tilanteissa olen itse luovuttanut päätösvaltani auktoriteeteille ja omasta vastuustani luopuen toiminut epäeettisesti, tietoisena toimintani tuomittavuudesta? Olenko itse pelkuri, myötälijä, auktoriteetteihin tukeutuva vai kapinallinen, kun huomaan ympärilläni julmuutta ja epäoikeudenmukaisuutta? Olenko vaimentanut omatuntoni äänen?

Dramaturgiansa kautta näytelmä voi herätellä myös eksistentiaalisia kysymyksiä. Koenko elämäni pohjautuvan alistuvuudelle minua voimakkaampien voimien (Jumala, kohtalo, sattuma, sosiaaliset realiteetit jne.) tahtoon? Missä määrin minulla on itsemääräämisoikeus ja vaikutusmahdollisuuksia oman elämäni suhteen? Missä määrin ymmärrän sitä maailmaa, jossa elän? Elätkö (tai elääkö koko ihmiskunta) ikkunattomassa huoneessa, josta ei voi nähdä ulospäin ja saada siten asioihin laajempaa kokonaiskuvaa, josta voisi nähdä itsensä ulkopuolelta.

Kolmanneksi Pinterin näytelmän avoin dramaturgia johdattelee mielestäni myös psykologiseen itsetutkiskeluun. Miten suhtaudun aggressiivisiin impulseihini? Patoanko tunteitani vai puhunko niistä avoimesti? Pelkäänkö minulle ennestään tuntemattomia asioita? Olenko tiedonhaluinen, autoritaarinen, sisäänpäin kääntynyt, alistuva vai dominoiva persoonallisuus?

Neljänneksi *The Dumb Waiter* voi innoittaa sosiologisiin allegorioihin. Martin Esslinin mukaan armeija toimii hyvin samalla tavoin kuin Gusin ja Benin palkkaama järjestö. Armeijat lähettävät sotilaansa kohteisiin, joissa he odottavat ampumiskäskyä. Hänen mielestään myöskään se tapa, jolla käskyt jaetaan sotavoimissa, ei eroa paljoakaan siitä, millä tavoin Gus ja Ben saavat omansa. Esslin myös huomauttaa siitä, että Pinter itse on aseistakieltäytyjä ja että hän vastustaa kaikkia järjestöjä, jotka vaativat jäseniään käyttämään väkivaltaa. (Esslin 1982, 77.)

Toisaalta Esslin hahmottelee abstraktimpaa sosiologista allegoriaa, mikä pohjautuu vieraantumiseen. Esslinin mukaan vähemmän älykkäillä ja alempien sosiaaliluokkien ihmisillä ei ole todellisia mahdollisuuksia ymmärtää niitä tapoja, joilla pitkälle organisoitunut yhteiskunta toimii. Se synnyttää turhautumista, mikä tulee väistämättä purkautumaan väkivaltana. (ib.)

Esslinin mielestä Gus ja Ben purkavat turvattomuuden ja syyllisyyden tunteita sekä käsittämättömien asioiden tekemisestä aiheutunutta tylsistymistä toisiinsa. Nämä tuntemukset johtuvat operoimisesta maailmassa, jonka toimintaa he eivät ymmärrä,

sillä organisaatio, jonka palveluksessa he ovat, toimii täysin heidän yläpuolellaan. He joutuvat toteuttamaan ohjeita, joissa ei tunnu olevan mitään mieltä. Kaikesta tästä johtuen heistä on tullut hyvin ärtyisiä. (ib., 76.)

The Dumb Waiter –tuntuu siis kuvaavan järjestönsä kautta sitä byrokraattisuutta ja väkivaltaisuutta, mikä kuuluu myös modernien ja länsimaisten yhteiskuntien ytimeen. Vallanpitäjät ovat ylhäällä tavoittamattomissa eikä heidän ehdottomista ja toisinaan mielivaltaisista käskyistään voida neuvotella. Jos päätöksien perusteista ja valtarakenteista haluaa itse ottaa selvää, vallanpitäjiä on yhtä vaikea lähestyä kuin Gusin Wilsonia. Tällä tavoin tarkasteltuna Pinterin teemat ja teosten maailma ovat samansukuisia kuin erään toisen varhaisemman juutalaiskirjailijan, Franz Kafkan.

Steven H. Galen mukaan näytelmän luoma kuva järjestöstä, jossa kullakin jäsenellä on oma spesifi tehtävänsä, johon hän on erikoistunut⁴⁸, vastaa modernin yhteiskunnan toimintamekanismia. Tällöin *The Dumb Waiter* –näytelmästä muodostuu kuvaus herkän ihmisen kohtalosta. Hän (näytelmässä selvästikin Gus) edustaa yhteiskunnalle uhkaa, koska hän mieluummin kyseenalaistaa kuin tottelee⁴⁹, mistä johtuen hänet on tuhottava ennen kuin hän itse tuhoaa. (Gale 1977, 59. Siteerattu nojalla: Hinchliffe 1981, 59.)

Jättämällä rakenteen avoimeksi Pinterin näytelmä mielestä jättää vapaammat kädet tulkintojen tekemiselle. Kun sekä draaman kokonaisrakenne (mm. loppu) että useat sen yksityiskohdat jäävät epätäsmällisiksi, on katsojan täydennettävä näitä aukkoja omilla päätelmillään. Juuri tähän näenkin parhaiden absurdien näytelmien voiman pohjautuvan. Ne esittävät näytelmän muotoa noudattavan vertauskuvan, jonka tulkinta jää katsojan haasteelliseksi, mutta myös palkitsevaksi tehtäväksi.

2. Ajan, paikan ja toiminnan ykseydet

Mitä näytelmän tapahtumapaikka, suljettu, ikkunaton kellarihuone edustaa? (vrt. Pinter 1996b, 113.) Mitä se vaikuttaa näytelmän dramaturgiaan? Ensinnäkin, esityksen

⁴⁸ Galen viittaus jokaisen organisaation jäsenen omaan erikoistehtävään pohjautuu näytelmässä seuraavaan kohtaan: ”BEN. Do you think we’re the only branch of this organization? Have a bit of common. They got departments for everything” (Pinter 1996b, 131).

⁴⁹ Myös Hinchliffe näkee asian samansuuntaisesti. Hänen mukaansa Gus ei ole enää uskollinen tappaja, koska hän on alkanut ajatella uhrejaan ja kyseenalaistaa saamansa käskyt ja järjestön tehokkuuden (Hinchliffe 1981, 58). Ruby Cohn puolestaan on sitä mieltä, että Gus tapetaan, koska hän ei tyydy osaansa. Ehkä Gus on alkanut valittaa työstään, koska hän on niin alhaisessa asemassa järjestön hierarkiassa. Lisäksi hän on aikonut esittää joitain kysymyksiä Wilsonille. Näistä syistä organisaatio kääntyy häntä vastaan ennen kuin hän alkaa tutkia sen rakenteita tai vaarantaa sen. (Cohn 1962, 86-87.)

kuluessa huomataan, että kaikki draaman tapahtumat sijoittuvat tähän samaan tilaan. *The Dumb Waiter* –näytelmä noudattaa siis hyvin tiukasti paikan ykseyttä. (vrt. Kinnunen 1985, 122.)

Kun esitys on päättynyt, on huomattu myös, että näytelmässä toteutui hyvin harvinaisellakin ehdottomuudella myös ajan ykseys: Draama kuvaa täsmälleen samaa aikaa kuin sen esittäminen kestää. Sen kerronnassa ei ole pienintäkään ajallista katkosta. Ben on koko näytelmän ajan näkyvissä näyttämöllä, Guskin suurimman osan, eikä yhtäkään ajallista leikkausta tapahdu. (vrt. Kinnunen 1985, 132; vrt. myös Pinter 1996b, 113-149.)

Tutkielman teoriaosassa todettiin ajan täydellisen ykseyden (reaalisen ja näytelmän ajan simultaanisen etenemisen) olevan tyypillinen piirre nimenomaan yksinäytöksisissä draamoissa (Kinnunen 1985, 132). Strindbergin *Neiti Julieen* sisältyvä molempien aikatasojen kulkua ilmaiseva kello voitaisiin aivan hyvin sijoittaa myös *The Dumb Waiter* –näytelmään (vrt. Kinnunen 1985, 132).

Gus ja Ben eivät pääse pois kellarista.⁵⁰ He ovat jumissa siellä kuin kulkurit Beckettin *Huomenna hän tulee* –näytelmässä. Kellarihuoneen ikkunattomuutta voi pitää myös vertauskuvallisena: Näytelmähenkilöt eivät voi katsella ulos, he eivät siis näe ulkomaailmaa ja siten sitä tilannetta, jossa ovat. He ovat suljettuja omaan eristyneeseen pienoismaailmaansa, vailla yhteyttä ulkopuoliseen todellisuuteen. Kaikki nämä seikat luovat näytelmään myös toiminnan ykseyttä.

Näytelmän dialogi vaikuttaa ajoittain hyvin poukkoilevalta. Kuitenkin dialogin irtonaisuuden ja katkonaisuuden tuntu on sikäli näennäistä, että teemallisella tasollaan vuoropuhelu toteuttaa toiminnan ykseyttä. Tämä koherenssi ilmenee ennen muuta dialogin kirjaimellisen pintatason alapuolisten jännitteellisten kerrostumien yhteisessä pohjassa: niissä konflikteissa, jotka kytkeytyvät näytelmän tematiikkaan.

The Dumb Waiter –näytelmässä toteutuvat siis kaikki kolme ykseyttä mitä tiukimmassa muodossa. Tässä suhteessa tämä absurdina pidetty ja sitä myötä avoimeksi oletettu draama on aivan yhtä kurinalainen kuin italialaisen teatteriteoreetikko Lodovico Castelvetron mukaan näytelmien tuli 1500-luvun lopulla olla (vrt. Brockett 1991, 129-130. Siteerattu nojalla: Reitala & Heinonen 2001, 14).

⁵⁰ *The Dumb Waiter* muistuttaa jossain määrin Jean-Paul Sartren eksistenttialistista näytelmää *Suljetut ovet* (*Huis Clos*, 1947), jossa kolme ihmistä saapuu samaan huoneeseen. Näytelmän kuluessa käy ilmi, että he ovat helvetissä ja että sen piinaavuus muodostuu juuri siitä, että he joutuvat olemaan siellä toinen toistensa riesana koko ikuisuuden, kärsien toistensa luonne-eroista ja keskinäisestä täydellisestä epäkunnioituksesta ja -luottamuksesta. (vrt. Sartre 1966, 137-184.) Hieman vastaavanlaista pakotetun yhdessäolon tuntua suljetussa tilassa sisältyy myös *The Dumb Waiter* –näytelmään.

Nykyajan perspektiivistä katsottuna *The Dumb Waiter* on suhteellisen harvoin tavatulla tavalla ykseysorientoitunut, sillä Reitala ja Heinonen totesivat ajan ja paikan ykseyden varioituvan usein eri asteisesti toiminnan ykseyttä noudattavissa näytelmissä (Reitala 2001, 29). Toisaalta paikan ykseyden on hyvin luonteenomainen ominaisuus juuri absurdeissa draamoissa (ib., 30.)

Yksinäytöksinen rakenne puolestaan huomattiin tavanomaiseksi absurdien näytelmien piirteeksi (Hinchliffe 1969, 81). Ykseyksiä tarkastelemalla *The Dumb Waiter* näyttäytyy siis yhtäältä tyypilliseksi absurdiksi näytelmäksi (paikan ykseys, yksinäytöksisyys), toisaalta huomiota herättävän kurinalaiseksi näytelmäksi, joka toteuttaa kaikista tiukimmatkin renessanssin aikaiset ykseyksien ehdot.

Hollisin mukaan *The Dumb Waiter* –näytelmässä toteutuvat ykseydet ovat strategia, jolla draama voidaan tiivistää tarkentumaan keskeiseen jännitteeseensä. Se on keino, jolla tehdään näkyväksi huoneessa olevien henkilöiden tuskainen eristyneisyys. (Hollis 1970, 50-51.) Myös Ray Orleyn mukaan Pinter haluaa näytelmällään osoittaa ne kohtalokkaat seuraukset, joita eristäytyminen – olkoonkin, ettei se gangstereiden kohdalla ole vapaaehtoista – aiheuttaa (Orley 1976, 208-209).

Orleyn mielestä gangstereiden eristyneisyys ulkomaailmasta johtaa myös heidän keskinäisen suhteensa rikkoutumiseen (ib.). Hänen mukaansa Pinterin varhaisimmissa näytelmissä draamallinen toiminta syntyy siitä, että todellinen (ulko)maailma ei suostu pysymään ulkopuolella, vaan tunkeutuu sisään ja valloittaa henkilöiden itselleen rakentaman turvapaikan – yleensä erakon kannalta tuhoisin seurauksin.⁵¹ (ib., 194). Tämä epäilemättä pätee myös *The Dumb Waiter* –draamaan.

3. Anagnorisis, peripetiat, hamartia, pathos ja katharsis

Ensimmäinen merkki Gusin anagnorisiksesta (tunnistaminen) esiintyy silloin kun hän ajatuksissaan pohtii miksi on lähettänyt kaikki eväänsä yläkertaan. Tällöin hän ohikiitävän hetken ajaksi oivaltaa alistuvuutensa ja toimintansa irrationaalisuuden. Hän hämmästyty sitä, että on alistunut Benin järjettömään toimintatapaan lähettää eväitään heiltä tilattujen ruoka-annosten asemasta.

⁵¹ Myös James T. Boulton huomauttaa, että aina kun ulkopuolinen maailma tekee itsensä läsnäolevaksi *The Dumb Waiter* –näytelmässä (joko kirjekuoren tai ruokahissin välityksellä), vaikutus on aina uhkaava (Boulton 1963, 93).

Kuitenkin *The Dumb Waiter* –näytelmän varsinainen anagnorisis tapahtuu kohdassa, jossa Gus alkaa kysellä Beniltä miksi Wilson lähetti heille tulitikut. Tällöin Gus vasta täydesti tunnistaa alistetun asemansa järjestössä ja sen että Wilson – tai kuka hyvänsä tulitikkujen lähettäjä ja ruokatilausten esittäjä onkaan – pilailee hänen ja Benin kustannuksella.

Tämä anagnorisis edustaa Aristoteleen luokituksessa sekä parasta että toiseksi parasta tunnistamisen muotoa, sillä Gus päätyy tunnistamiseensa sekä suoraan tapahtumien vaikutuksesta että oman päättelynsä tuloksena. Gusin anagnorisis ei kuitenkaan tuota todennäköisyyden perusteella ilmennyttä yllätystä, jota Aristoteles pitää tapahtumista seuraavan tunnistamisen vahvuutena. (vrt. Aristoteles 1982, 46).

Pikemminkin Gusin anagnorisis on täysin odotettu ja yllättävää siinä on ainoastaan se, että se tapahtuu näinkin myöhään. Vielä kummastuttavampaa on, ettei Ben koe anagnorisisista vielääkään, huolimatta Gusin selvästi esittämästä tilanneanalyysistä. Benin kohdalla samaa hetkeä voikin pitää jopa antianagnorisisena. Kuitenkin näytelmän luonteen huomioiden on oletettavaa, että kummatkin gangsterit ovat mielessään oivaltaneet tilanteensa luonteen jo kauan aikaa sitten, mutta Gus tuo sen julki vasta nyt, kun taas Ben ei vielääkään.

Reitalan ja Heinosen mukaan absurdiin draamojen tunnistaminen ilmenee ”olemassaolon perustavan absurdiuden ymmärtämisenä ja tiedostamisena” (Reitala & Heinonen 2001, 46). Gusin anagnorisisissa on kysymys nimenomaan tästä. Hän oivaltaa täysin oman osansa järjestön rattaissa ja tajuaa myös entistä paremmin kuinka sadistinen hänen palvelemaisensa organisaatio on, kun sen julmuus ja kiittämättömyys kohdistuu nyt häneen itseensä. Hänen olemassaolonsa absurdus on tällaisen järjestön armoilla olemista. Yhtä absurdeiksi osoittautuvat lopulta hänen kuolemansakin syyt.

Edellä jo käsiteltiin kahta näytelmän kohtaa, joissa on nähtävissä käännekohdan tunnuspiirteitä: kirjekuoren ilmestyminen ja ruokahissin käynnistyminen. Kuitenkin *The Dumb Waiter* –näytelmässä on kolmaskin hetki jota voidaan pitää peripetiana. Se sijaitsee kohdassa, jossa Gus viimein malttinsa menettäen sekä asettuu avoimesti Beniä vastaan että alkaa huutaa yläkertaan puhutorven välityksellä.

Tämä hetki täyttää sen käännekohdan olennaisimman ehdon, jonka mukaan huippukohta on ”viimeisen tasapainon hetki [...], jonka jälkeen toiminta peruuttamattomasti kulkee kohti katastrofia traagisen voiman viemänä”. Tämän rajapyykin jälkeen näytelmässä ei voida enää palata alkutilanteeseen (Reitala & Heinonen 2001, 40.).

Kun Gus on ilmaissut peittelemättömän raivonsa yläkertaan, ei niitä sanoja saada enää takaisin. Silloin näkemykseni mukaan myös viimeistään varmistuu se, että Gusista tulee seuraava uhri. Tässä esiintyy näytelmän hamartia, tietämättömydestä tehty traagiset seuraukset saava kohtalokas erehdys. Ehkä Gus itsekin tajuaa tekonsa peruuttamattomuuden ja kohtalokkuuden, koska hän raivonsa tynnyttyä lamaantuu kuin halvaantuneena. Gusin poissaoleva käytös antaa jopa sellaisen vaikutelman kuin hän aavistaisi kohtalonsa ja myös kapinoimatta hyväksyisi sen.

Aristoteleen mukaan anagnorisis on tehokkain silloin kun se liittyy peripetiaan, sillä tällöin se herättää sääliä ja pelkoa (Aristoteles 1982, 35). Täsmälleen näin käykin *The Dumb Waiter* -näytelmässä. Siinä anagnorisis suorastaan muodostaa peripetian. Juuri se, että Gus tunnistaa olevansa pelkästään järjestön koneistoon kuuluva hyväksikäytetty ja varsin mitätön osa, jonka kustannuksella vielä huvitellaan, synnyttää näytelmän käännekohdan. Peripetia ja anagnorisis myös seuraavat johdonmukaisesti – ovat aristoteelisesti ilmaisten todennäköinen seuraus – siitä mitä aiemmin on tapahtunut (vrt. Aristoteles 1982, 33).

Gusin anagnorisis herättää katsojissa myötätuntoista sääliä häntä kohtaan. Lisäksi sama hetki saa Gusin emotionaalisesti vahvan, mutta vaikutusmahdollisuuksiltaan voimattoman vihan hetkellä tekemään virheteon, joka puolestaan luo yleisössä pelkoa Gusin kohtalosta. Nämä säälin ja pelon tunteet syntyvät juuri ”toiminnan kokoonpanosta”, kuten Aristoteles parhaana pitää. Myös väkivalta ilmenee *The Dumb Waiter* -näytelmässä lähinnä uhan ilmapiirissä, ei niinkään tekoina näyttämöllä, joita Aristoteles kaihtoi. (vrt. Aristoteles 1982, 41.)

Lähestyvän uhan tulisi olla riittävän vakava, esimerkiksi kuolemanvaara, jotta katsojien myötätunto ja jännitys heräisivät (Hiltunen 1999, 42-43). Juuri tällainen tilanne onkin tulevan uhrin osalta. Katsojat tuntevat sääliä ja pelkoa murhattavan henkilön puolesta, mutta eivät oletettavasti arvaa Gusia sellaiseksi.

Näytelmän lopussa siis paljastuu, että yleisön Gusia ja tulevaa uhria kohtaan tuntemat myötätuntoiset emotiot liittyvätkin samaan henkilöön. Yleisö arvatenkin odotti kahta uhria: Gusia järjestön koston kohteena sekä oikeanpuoleisesta ovesta astuvaksi odotettua alkuperäistä ja tuntematonta surmansa kohtaavaa ihmistä.⁵²

⁵² Pinterin loppuratkaisu tarjoaa samantyyppisen yllätyksen kuin Agatha Christien (1890-1976) tunnetuimpiin teoksiin lukeutuvat *Ten little Niggers* -jännitysromaani (*Kymmenen pientä neekeripoikaa*, 1939) ja maailman pisimpään yhtäjaksoisesti ohjelmistossa pysynyt näytelmä, pian 50 vuotta esitetty *The Mousetrap* -dekkaridraama (*Hiirenloukku*, ensi-ilta oli Lontoossa 25.11.1952). Christien teoksissa murhaaja on yksi helposti epäilyjen ulkopuolelle jäävistä henkilöistä: *Kymmenen pientä neekeripoikaa* –

Näin Pinter on sijoittanut lyhyen aikajakson sisään useita voimakasta eläytymistä tuottavia aristoteelisia juonellisia tehokeinoja. Kuitenkin hän asettaa nämä tragedian juonielementit persoonalliseen järjestykseen. Hänen dramaturgiassaan esimerkiksi anagnorisis tuottaa peripetian, eikä päinvastoin, kuten yleensä on tapana.

Lisäksi Pinter sijoittaa tavallisesti alussa ilmenevän hamartian narratiivisesti viimeiseksi juonen tehokeinoksi. Normaalisti anagnorisisessa tunnustetaan aiemmin tehty hamartia (esimerkiksi Kuningas Oidipus tajuaa murhaneensa isänsä ja naineensa äitinsä). *The Dumb Waiter* –näytelmässä järjestys on päinvastainen: Gusin anagnorisis johtaa pikaistuksissa tehtyyn hamartiaan.

Pathokselle (kärsimys) sen sijaan ei *The Dumb Waiter* –näytelmässä ole osoitettavissa tarkkaa sijaintia. Pikemminkin pathos ikään kuin leijuu koko tapahtumaketjun yllä. Se sisältyy ennen kaikkea siihen turhautuneisuuteen, jota Gus ja Ben kokevat. Kuitenkin voimakkaimmillaan pathos esiintyy juuri samalla hetkellä, jolloin Gus kokee tuskallisen anagnorisisen. Benille sama hetki taas tuottaa kärsimystä siksi, että hänen tulisi kyetä hillitsemään Gusin kiihkoa.

Myös katsojien kokema pathos on tällöin hellittämättömimmillään, sillä silloin he alkavat pelätä Gusin puolesta. Sitä ennen katsojien eläytyvä pathos on syntynyt lähinnä tulevan murhan odotuksesta. Hiltusen mukaan katsojat tuntevat pathosta, kun he tuntevat näytelmähenkilöitä uhkaavan tuhon lähestyvän (Hiltunen 1999, 45). Siten kun Gus purkaa yläkertaan avointa ja katkeraa vihamielisyyttään, katsojat vaistonvaraisesti alkavat tuntea, että teko johtaa vakaviin seurauksiin, sillä niin ylivoimaiselta ja häikäilemättömältä on epäsuorasti kuvattu järjestö alkanut vaikuttaa, ettei voida olettaa sen jättävän Gusin purkausta rankaisematta.

Koska Gusin kohtalona on kuolla, joko näytelmän loputtua Benin tappamana tai myöhemmin jonkun muun järjestön gangsterin toimesta, ei näytelmän voida katsoa tuottavan katharsista, säälin ja pelon puhdistumista. Pikemminkin näytelmä nimenmaan herättää nämä tunteet katsojissa antamatta niistä vapautusta. Tässä mielessä *The Dumb Waiter* –näytelmä ei täytä Aristoteleen tragedialle asettamaa tehtävää katharsiksen tuottamisesta (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 30).

Aristotelesta tuskin olisi miellyttänyt Pinterin draaman loppukaan, koska se päättyy eri tavoin hyvälle ja pahoille ihmisille (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 35). Siinä ”hyvä”

romaanissa se on eräs murhatuiksi luulluista uhreista, tuomari; *Hiirenloukku* –näytelmässä ja sen pohjana olevassa Christien omassa *Kolme sokeaa hiirtä* -rikosnovellissa (1948) taas murhaaja on rikosta estämään saapuvaksi salapoliisiksi tekeytyvä huijari. (Christie 1974, 5-225; Ad*Astra-teatteri, 16.3.2001.) Pinterin näytelmässä puolestaan uhri on toinen oletetuista murhaajista.

ihminen, Gus, (mikäli hyväksymme lähtökohdan Gusista ”hyvänä”) kuolee, kun taas ”paha” Ben jää henkiin ja todennäköisesti jatkaa Gusin murhattuaankin järjestön kuuliaisena palvelijana.

Sen sijaan rikos tapahtuu *The Dumb Waiter* –näytelmässä ”ystävien kesken” (mikäli pidämme gangstereita työtoveruuden nojalla ”ystävinä”), jollaista asetelmaa Aristoteles pitää ihanteellisena maksimaalisen dramaturgisen vaikutuksen tuottamiseksi (vrt. Aristoteles 1982, 41).

Näytelmä on eräänlainen antimoraliteetti siinä mielessä, että kahdesta gangsterista moraalisesti ”parempi” tulee moraalisesti ”pahemman” murhaamaksi. Ratkaisu sekä tehostaa tragiikkaa että tuottaa katsojille antikatharsiksen kaltaisen happaman jälkimaun. Tässä vääryyden korjaamattomuudessa kuitenkin näen katsojille tarjoutuvan tunnistamisen mahdollisuuden: Palkitaanko tosielämässäkään aina ”hyvä” ja joutuuko ”paha” muka automaattisesti kohtaamaan ansaitsemansa rangaistuksen?

Tässä suhteessa *The Dumb Waiter* –draaman voi katsoa toimivan Brechtin vieraannuttamisefektin kaltaisesti siten, että se antaa mahdollisuuden ”suhtautua näkemäänsä yhteiskunnalliselta kannalta rakentavan kriittisesti”. Jaankin mielelläni Esslinin näkemyksen siitä, että absurdi teatteri (ainakin parhaimmillaan, kuten mielestäni mm. *The Dumb Waiter* –näytelmän kohdalla) on onnistunut Brehtiä paremmin kriittisen katsomistavan herättämisessä (vrt. Esslin 1968, 400).

HUUMORIN DRAMATURGISET ULOTTUVUUDET

1. Draamallinen ironia

Draamallinen ironia perustuu sille, että katsojat tietävät näytelmän tapahtumat draaman sisäisiä henkilöitä paremmin ja osaavat siksi asettaa heidän toimensa oikeaan valoon (Reitala & Heinonen 2001, 38). Siten se seikka, että Ben paheksuu moraalisesti kissan tappaneita lapsia ilmentää draamallista ironiaa, koska Benin tuhtumus olisi huomattavasti oikeutetumpaa mikäli hän itse ei tappaisi ammatikseen ihmisiä.⁵³

BEN. What about that, eh? A child of eight killing a cat! [...] Her brother, aged eleven, viewed the incident from the toolshed. [...]

GUS. I bet he did it. [...]

BEN. I think you're right.

Pause.

(Slamming down the paper.) What about that, eh? A kid of eleven killing a cat and blaming it on his little sister of eight! It's enough to –

He breaks off in disgust and seizes the paper. (Pinter 1996b, 116.)

Kyseiseen kohtaan sisältyy myös sellainen humoristinen ulottuvuus, etteivät Ben, sen enempiä kuin asian päätellyt Guskaan, mitenkään voi tosiasiallisesti tietää kumpi lapsista kissan tappoi. Siksi Benin suuttumus siitä, että kissan olisi tappanut 11-vuotias poika ja syyttänyt teosta nuorempaa siskoaan on, todisteiden puuttuessa, pelkkää gangstereiden päättelyä. Ben kuitenkin esittää asian kuin se olisi kiistämätön fakta.

Ironiaa – ja moniselitteisyyttä – sisältyy myös näytelmän nimeen. Jos lähdetään siitä, että Pinter on halunnut sisällyttää näytelmän nimeen siinä käytettävän merkityksellisen rekvisiitan, ravintolakeittiöiden varusteisiin kuuluvan ruokahissin, olisi hän voinut valita näytelmälleen muunkin nimen kuin *The Dumb Waiter*. 'Food lift' nimittäin tarkoittaa myös ruokahissiiä, 'serving-hatch' puolestaan tarjoiluluukkua (*Uusi suomi-englanti suursanakirja* 1997, 1001; *Englanti-suomi suursanakirja* 1998, 1132).

Sen sijaan nimeksi valittu 'the dumb waiter' tarkoittaa, sanat erillään ja kirjaimellisesti käännettynä, "mykkää tarjoilijaa" ('dumb' = mykkä, 'waiter' = tarjoilija) (*Englanti-suomi suursanakirja* 1998, 357, 1454). Termiin kytkeytyy näin alistava ja ilmaisukyvyllistä rajoittuneisuutta ilmaiseva sävy, mykkyys. Samalla alun perin objektia, ruokahissiiä, tarkoitettavaan termiin liittyy personointi, tarjoilijana

⁵³ Asiaan on kiinnittänyt huomiota myös Hinchliffe, joka asettaa kontrastisesti rinnakkain gangstereiden moraalisen närkästyksen ja heidän oman työnsä luonteen (Hinchliffe 1981, 58).

toimiminen. Siihen yhdistyy myös alamaisuuden ja palkollisuuden vivahde, sillä vanhahtavassa kielenkäytössä `waiter` merkitsee palvelijaa (*Englanti-suomi suursanakirja* 1998, 1454).

Gus ja Benhän ovat juuri mykkien tarjoilijoiden asemassa yläkerran käskyjä jakavaan väkeen nähden.⁵⁴ Hieman ennen näytelmän loppua Beniä jopa kutsutaan viimeistä käskyä kuulemaan puhutorven ”halveksuvalla” *vihellyksellä* – kuin koiraa paikalle käskettäessä tai kuin huonotapaisen ravintola-asiakkaan kutsuessa tarjoilijaa luokseen. ”BEN brushes dust off his clothes and shoes. The whistle in the speaking tube blows. He goes to it, takes the whistle out and puts the tube to his ear. He listens.” (Pinter 1996b, 148.)

Lisäksi Amerikan englannin slangissa `dumb` tarkoittaa typerää (*Englanti-suomi suursanakirja* 1998, 357). Täten näytelmän nimi tuntuisi vihjaavan, että alistuvuudessaan Gus ja Ben ovat paitsi mykkiä – siis oman tahtonsa ilmaisukyvyyn kadottaneita – myös typeriä. Kirjaimellisesti `waiter` puolestaan tarkoittaa odottajaa (*Englanti-suomi suursanakirja* 1998, 1454). Mitään muuta taas ”mykät ja typerät” gangsterit eivät voikaan tehdä kuin odottaa tilanteessa, johon ovat alistuneet.

2. Comic relief -kohdat

Irving Wardle luonnehti Pinterin varhaistuotantoon kuuluvia näytelmiä termillä `comedies of menace`, ”uhan komediat” (Hinchliffe 1981, 38).⁵⁵ Tämä määritelmä sopii erityisen hyvin juuri *The Dumb Waiter* –näytelmään, vaikkei termiin sisältyvää komediallisuutta tulekaan ymmärtää liian painokkaasti tai perinteisesti. Pinteriläinen

⁵⁴ James R. Hollisin mukaan taas Ben on mykkä tarjoilija ja Gus puolestaan kysymyksiä esittävä kapinallinen. Toisaalta Gus on hiljainen odottaja siinä mielessä, että hän odottaa sitä lopullista hiljaisuutta, jossa hänen kohtalonsa toteutuu. Ajateltuaan uhrejaan liian kauan, hänestä itsestään tulee Hollisin mukaan sopiva uhri. (Hollis 1970, 49.)

Merkillepantavaa on, että pian kapinansa kulminaatiopisteen jälkeen Gusin ääni häipyy vähitellen lähes kuulumattomaksi. Ensin hän vaikenee Benin puhuessa (yleensä asetelma on näytelmän kuluessa ollut päinvastainen: puhelias Gus, vaitonainen Ben), sitten hän puhuu poissaolevan tuntuisesti tylsällä äänellä, seuraavaksi hiljaa ja lopuksi miltei äänettömästi. Hänestä siis tulee näytelmän lopussa kirjaimellisellakin tasolla miltei mykkä. Oletan tämän olevan Pinteriltä tietoinen ja vertauskuvallinen viittaus näytelmän nimeen.

⁵⁵ Wardle esitti luonnehdintansa *Encore*-julkaisun numerossa syyskuu 1958. Termin comedy of menace Wardle poimi David Camptonin *The Lunatic View* –näytelmän (1957) alaotsikosta. Campton käytti absurdismia yhteiskuntakritiikkinsä esittämiskeinona, välineenä omahyväisyyden vastustamiseksi. Pinterin yhteydessä termillä uhan komediat tarkoitetaan kirjaimellisempaa näytelmän tapahtumapaikkojen, tavallisesti suljettujen huoneiden, ulkopuolista nimeämätöntä vaaraa, joka uhkaa huoneen asukkeja. (Hinchliffe 1981, 38.)

huumori on varsin hienovaraista, joten kaikki katsojat eivät varmaankaan koe tässä luvussa mainittuja asioita kovinkaan tai ollenkaan hupaisina.⁵⁶ Toisaalta Pinterin huumori on sävyiltään usein sangen mustaa ja absurdia.

Tietyllä tapaa humoristisina yksityiskohtina voisi pitää jo Benin lukeman lehden uutisia. Kuten Orley huomauttaa, Beniä lehdessä kiinnostavat triviaalit ja sensaatiohakuiset uutiset (Orley 1976, 203). Sanomalehti, joka kirjoittaa makaabereja yksityiskohtia kaihtamatta tapetuksi tulleesta kissasta tai dementoituneen vanhuksen jäämisestä kuorma-auton alle (näytelmän avaava sisäiskertomus), ei liene laadultaan erityisen korkea.

Saattaa myös olla, että Benin lukema lehti sisältää tasokkaampaakin journalismia, mutta Benin mielenkiinto koko sanomalehden tarjonnasta suuntautuu siinä oleviin journalistiselta painoarvoltaan varsin mitättömiin pikku-uutisiin, jotka kuvaavat erinäisiä sattumuksia. Kommenttiensa perusteella Gus ei vaikuta juurikaan Beniä vaativalta medioiden kuluttajalta.

BEN (*refers to the paper*). A man of eighty-seven wanted to cross the road. But there was a lot of traffic, see? He couldn't see how he was going to squeeze through. So he crawled under a lorry.

GUS. He what?

BEN. He crawled under a lorry. A stationery lorry.

GUS. No?

BEN. The lorry started and ran over him.

GUS. Go on!

BEN. That's what it says here. (Pinter 1996b, 114.)

Myöhemmin näytelmään sisältyy hupaisa keskustelu karskien tappajien harrastuksista. Koominen vaikutelma syntyy aluksi siitä, ettei Gus pysty nimeämään ainoatakaan harrastustaan, vaikka hän väittää hänellä niitä olevan. Pian käy ilmi häikäilemättömän palkkamurhaaja Benin suosikkiharrastus – laivojen pienoismallit. Hupaisaksi tiedon tekee näiden kahden tiedon yhteensovittaminen: Ihmisiä rahasta tappava aikuinen mies on ottanut harrastukseksi lasten suosimat pienoismallit.⁵⁷

⁵⁶ Useiden tässä luvussa mainittujen kohtien humoristisuuden asteen määräävät epäilemättä ohjauksen ja näyttelijäntöiden taso. Taitava, näkemyksellinen ohjaaja ja ammattitaitoiset – tarkasti painottaen rytmittävät sekä täsmällisesti ja vivahteikkaasti ilmaisevat – näyttelijät uskoakseni kykenevät tekemään *The Dumb Waiter* –näytelmään sisältyvän koomisen potentiaalin näyttämöillä todentuvaksi.

⁵⁷ Se, että Ben on aikuinen, ehkäpä jo keski-ikäinen, on epäsuorasti käynyt ilmi dialogista jo näytelmän tässä vaiheessa, vaikkei Benin ikää milloinkaan mainita. Myös Kenneth Ivesin BBC:lle ohjaamassa *The Dumb Waiter* -tv-versiossa (lähetytty 23.7.1985) Beniä näyttelevä Colin Blakely on selvästikin keski-ikäinen (Pinter 1996b, 112; Ives 1985). Siihen, ettei Ben ole enää erityisen nuori, viittaa myös näytelmään sisältyvä kohta: "BEN. Who's the senior partner here, me or you. GUS. You." (Pinter 1996b, 126).

BEN. You haven't got any interests.

GUS. I've got interests.

BEN. What? Tell me one of your interests.

Pause.

GUS. I've got interests.

BEN. Look at me. What have I got?

GUS. I don't know. What?

BEN. I've got my woodwork. I've got my model boats. (ib., 118.)

Samantyyppistä, lähes psyykkisen taantumuksellista lapsekkuutta Ben osoittaa myöhemminkin, kun hän loukkaantuu siitä, että Gus on ostanut kakkua ja perunalastuja pelkästään itselleen. Ben on kuin pieni lapsi, joka kokee että vanhemmat ovat suosineet hänen veljeään, koska Gusilla on hallussaan kakkua, mistä hän on jäänyt osattomaksi.

Kaikki ne herkut, joita Gus on saanut (Benin näkemyksen mukaan kavalalla viikkaudella hankkien ja salaten), on Benin näkemyksen mukaan jaettava tasan, vaikka Gus on varmaankin ostanut ne itselleen omilla rahoillaan. Ben menee jopa niin pitkälle, että lähettää Gusin hetkeksi pois voidakseen salaa tutkia hänen laukkunsa. Kun käy ilmi, että Gusilla on myös perunalastuja, Ben ryhtyy väkivaltaiseksi kuin huijattu lapsi.

BEN. What else is there?

GUS (*reaching into bag.*) One Eccles cake.

BEN. One Eccles cake?

GUS. Yes.

BEN. You never told me you had an Eccles cake.

GUS. Didn't I?

BEN. Why only one? Didn't you bring one for me?

GUS. I didn't think you'd be keen.

BEN. Well, you can't send up one Eccles cake, anyway. [...]

GUS. Do you mean I can keep the Eccles cake then?

BEN. Keep it? [...] No, you can't. Get the plate.

GUS exits, left. BEN looks in the bag. He brings out a packet of crisps. Enter GUS with a plate.

(*Accusingly, holding up the crisps.*) Where did these come from?

GUS. What?

BEN. Where did these crisps come from?

GUS. Where did you find them?

BEN (*hitting him on the shoulder*). You're playing a dirty game, my lad! [...] I'll remember this. (ib., 133-134.)

Huomioon ottaen gangstereiden tilanteen ja heidän murhatyönsä verisyyden, joihin Gusin ja Benin voisi olettaa tottuneen, tuntuu melko koomiselta antaa niin suurta painoarvoa lakanoiden puhtaudelle kuin Gus tekee. Eräänlaisessa puolivastenmielisessä naturalismissaan (väittäely siitä kenen haju lakanoissa on) ja Gusin vakavamielisen,

havainnoivan ja vertailuja tekevän analyttisen pohdiskelun myötä dialogijakso synnyttää humoristisen vaikutelman.

GUS (*examines the bedclothes*). I thought these sheet didn't look too bright. I thought they ponged a bit. I was too tired to notice when I got in this morning. Eh, that's taking a bit of a liberty, isn't it? I don't want to share my bed-sheets. I told you things were going down the drain. I mean, we've always had clean sheets laid on up till now. I've noticed it.

BEN. How do you know these sheets weren't clean?

GUS. What do you mean?

BEN. How do you know they weren't clean? You've spent the whole day in them, haven't you?

GUS. What, you mean it might be my pong? (*He sniffs sheets.*) Yes. (*He sits slowly on bed.*) It could be my pong, I suppose. It's difficult to tell. I don't really know what I pong like, that's the trouble. (*ib.*, 120.)

Jo näytelmän miimissä alussa on eräänlaista mykkäelokuvien tyyppistä fyysistä komiikkaa, sen lisäksi että se muistuttaa useita Beckettin absurdiin näytelmien alkuja ja miimisiä jaksoja. James R. Hollisin mielestä Gus ja Ben muistuttavat Stan Laurelia ja Oliver Hardya, Ohukaista ja Paksukaista, kun he pyrkivät epätoivoisesti miellyttämään yläkerran väkeä ja välttämään paljastumasta (Hollis 1970, 47).

Esslinin mukaan se, että gangsterit alkavat saada eksoottisia ruokatilauksia, kuten ”macaroni pastitsio, ormitha macarounada ja char siu” on ”tolkuttoman hauskaa”. Näin *The Dumb Waiter* hänen mukaansa toteuttaa loistavasti Ionescon periaatteen siitä, että tragedia tulee yhdistää mitä hulvattomimpaan farssiin. Hänen mielestään näytelmän ylikuonnollinen ainesosa samalla kasvattaa sen humoristisuutta. (Esslin 1961, 202.) Juuri näihin tilanteisiin sisältyy Pinterin huumorin absurdi luonne.

Asetelman ”murhamiehet kiireisinä keittiömestareina” humoristisuutta voimistaa sekin, että varsinkaan Ben itse ei koe heidän tilannettaan vähimmäskään määrin hupaisana, vaan pikemminkin hän ottaa ruokatilaukset heidän tehtävänsä liittyvinä vakavina signaaleina tai koodeina, joihin tulee reagoida mahdollisimman järkipäisesti. Luonnollisestikaan hän itse ei huomaa, että juuri vastatessaan järjettömään impulssiin näennäisen rationaalisesti (ja totisina) he toimivat tosiasiaassa täysin absurdilla ja siten hupaisalla tavalla.

Disclosed is a serving-hatch, a 'dumb-waiter'. [...] GUS brings out a piece of paper. [...]

GUS (*reading*). Two braised steak and chips. Two sago puddings. Two teas without sugar.

BEN. Let me see that. (*He takes the paper.*)

GUS (*to himself*). Two teas without sugar.

BEN. Mmmn.

GUS. What do you think of that?
 BEN. Well – [...]
 GUS. That`s a bit – that`s a bit funny, isn`t it?
 BEN (*quickly*). No. It`s not funny. [...] We`d better send something up.
 GUS. Eh?
 BEN. We`d better send something up. (Pinter 1996b, 131-133.)

Tällä tavoin näytelmässä lisääntyy samalla kertaa sekä koomisuuden että intensiteetin aste. Juuri näin ilmenee *The Dumb Waiter* –näytelmässä uhan koomisuus, joka on tyypillinen piirre useissa Pinterin varhaistuotannon näytelmissä. Se mikä on näytelmän henkilöille pelkästään käsittämätöntä ja sellaisena uhkaavaa, on katsojille myös absurdiudessaan hupaisaa.

Kun ruokahissi laskeutuu kolmannen kerran, ovat ruokatilaukset käyneet jo varsin erikoisiksi. Jokseenkin hykerryttävässä dialogissaan murhatehtäviin erikoistuneet gangsterit yrittävät parhaansa mukaan päätellä millaisia ruoka-annoksia heiltä on tilattu. Varsinkin Benillä on tarve esiintyä suurempana asiantuntijana myös kulinariismin alueella kuin hän selvästikään on.

The box descends. They turn about. GUS goes to the hatch and brings out a note.

GUS (*reading*). Macaroni Pastitsio. Ormitha macarounada.

BEN. What was that?

GUS. Macaroni Pastitsio. Ormitha Macarounada.

BEN. Greek dishes.

GUS. No.

BEN. That`s right.

GUS. That`s pretty high class.

BEN. Quick before it goes up.

GUS puts the plate in the box.

GUS (*calling up the hatch*). Three McVitie and Price! One Lyons Red Label!
 One Smith`s Crisps! One Eccles cake! One Fruit and Nut!

BEN. Cadbury`s.

GUS (*up the hatch*). Cadbury`s!

BEN (*handing the milk*). One bottle of milk.

GUS (*up the hatch*). One bottle of milk! Half a pint! (*He looks at the label.*)
 Express Dairy! (ib., 136.)

Dialogikatkelman lopussa gangsterit käyvät yksityiskohtaisesti läpi lähettämiensä elintarvikkeiden tuotemerkit ja määrät. Tässä gangstereiden äärimmäisessä yläkertaan kohdistuvassa miellyttämishalussa ja tiedottamisen spesifisyydessä on tiettyä humoristisuutta. Haymanin mukaan Pinter jakaa tässä Beckettin mieltymyksen listata yksityiskohtia (Hayman 1968, 17).

Myöhemmin Ben ottaa jälleen puheeksi Ormitha Macarounada –ruokalajin, jolloin paljastuu, ettei hänkään tiedä miten se valmistetaan. Dialogiin sisältyvä huumori noudattaa samaa tekniikkaa kuin näytelmässä aiemmin esiintynyt kohta, jossa Ben kysyy Gusin harrastuksia, eikä tämä pysty nimeämään yhtään, vaikka väittää niitä itsellään olevan.

BEN. Do you know what it takes to make an Ormitha Macarounada?

GUS. No, what?

BEN. An Ormitha – ! Buck your ideas up, will you? (ib., 137.)

Seuraavassa katkelmassa on samantyyppistä loputtoman ja lapsellisen luetteloinnin synnyttämää humoristisuutta kuin aiemmassa sitaatissa, jossa gangsterit luettelevat yläkertaan lähettämiensä elintarvikkeiden tarkat tuotemerkit ja määrät. Gusin valitusmonologin koomista vaikutelmaa tehostavat hänen katkeran surkuttelevat äänenpainonsa, suorastaan verbaalinen mässäily sillä mitä kaikkia ruokia hän kuvittelee yläkerran väellä käytössään olevan.

Tällä kertaa myös tauoilla on humoristinen vaikutus. Yleisö luulee jokaisen tauon kohdalla Gusin päättäneen valituksensa, mutta niiden jälkeen se alkaa aina uudestaan. Persoonallista pinteriläistä dramaturgiaa mainittu katkelma edustaa siten, että siinä on samanaikaisesti aistittavissa sekä jännitteen kiristyminen että comic relief –efekti: Gusin sisäisesti aito, mutta ulospäin hupaisalta näyttävä vihastuminen. Gusin luettelo lisäksi seuraa – comic relief –keinolle ominaisesti – pian jännitteen nousun jälkeen, sen perään kun gangstereilta on vaadittu teetä, vaikka sen valmistaminen on mahdotonta.

GUS. Who knows what he`s got upstairs? He`s probably got a salad bowl. They must have something up there. They won`t get much from down here. You notice they didn`t ask for any salads? They`ve probably got a salad bowl up there. Cold meat, radishes, cucumbers. Watercress. Roll mops.

Pause.

Hardboiled eggs.

Pause.

The lot. They`ve probably got a crate of beer too. Probably eating my crisps with a pint of beer now. Didn`t have anything to say about those crisps, did he? They do all right, don`t worry about that. You don`t think they`re just going to sit there and wait for stuff to come up from down here, do you? That`ll get them nowhere.

Pause.

They do all right.

Pause.

And he wants a cup of tea.

Pause.

That`s past a joke, in my opinion. (ib., 141-142.)

Näytelmässä on myös eräitä kohtia, jotka ovat luonteeltaan aluksi osittain koomisia, mutta saavat pian paljon vakavamman sävyn. Sellaisia ovat mm. riidat jalkapallo-ottelusta sekä siitä mitä ilmaisua tulee käyttää veden keittämisestä. Molemmissa tapauksissa humoristisen tosikkomaisesti käydyt väittelyt epäolennaisista seikoista näyttävät saavan uskomattoman painoarvon ja päättyvät aggressiiviseen tunnelmaan. Jälkimmäisessä tapauksessa Ben jopa käyttää lopuksi fyysistä väkivaltaa Gusia vastaan tarttumalla tätä kurkusta kiinni.

Näytelmään sisältyvien humorististen elementtien dramaturgisena funktiona on draamallisen jännitteen tarkoituksellinen varioiminen. Dramaturgisesti tiheiksi virittyneiden tilanteiden vastapainoksi huumori luo sopivaa rytmistä vaihtelua. (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 27.) Näin näytelmän jännitteet eivät pääse ylikuormittamaan katsojaa eivätkä toisekseen laukea dramaturgian kannalta ennen aikaisesti. Tietyssä mielessä *The Dumb Waiter* -näytelmän huumorilla voisi siis nähdä olevan myös ns. viivyttämisen strategian mukainen tarkoitus (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 26).

Edellä kuvattujen koomisten tilanteiden ja dialogijaksojen jälkeen kiristyvät jännitteelliset asetelmat tuntuvat siten kontrastisuudessaan entistäkin tehokkaammilta. Vapauttava huumori myös ylläpitää katsojan mielenkiintoa näytelmän tapahtumiin ja sen henkilöihin. Näin näytelmän sisäinen rakenne pysyy joustavana. Jännitteiden kiristymisten ja vapautumisten vuorottelu synnyttää elävää ja sisäisesti hengittävää dramaturgiaa. (vrt. Reitala & Heinonen 2001, 27.)

GUSIN JA BENIN ABSURDI MAAILMA

Edellinen luku käsitteli mm. *The Dumb Waiter* –näytelmässä ilmenevää absurdiutta humoristisena keinona. Lopuksi tarkastelen näytelmän maailman absurdia luonnetta. Täten *The Dumb Waiter* ilmentää näytelmänä absurdille teatterille ominaista ”mielettömyyttä” kahdella tasolla: sekä absurdeja teatterillisiä keinoja hyödyntäen (eritoten ruokahissin tilausten epätoivoiset ja epäonnistumiseen tuomitut toteuttamisyritykset) että näytelmän kuvaaman maailman järjettömyytensä.

The Dumb Waiter –näytelmään sisältyy melko runsaasti epäloogisia detaljeja. Näillä on luja yhteytensä sekä absurdiin teatteriin että *The Dumb Waiter* –näytelmän kuvaaman maailman karakterisointiin. Siinä maailmassa, jossa Gus ja Ben elävät, mahdottomat ja ristiriitaiset seikat tuntuvat käyvän mahdollisiksi ja epäloogisuudesta tulee siinä määrin itseäänselvyys, ettei siihen edes kiinnitetä erityisempää huomiota. Tällaisilla keinoilla Pinter luo persoonallista dramaturgiaa.

Toisaalta varsin pian näytelmän alettua varsinkin Gus pyrkii saamaan selvyyttä siihen, millainen on se maailma, jossa he ovat osallisina: Millaisia ovat tämän maailman rakentumisen ehdot. Gus alkaa kysyä paikkaansa tässä maailmassa ja etsiä sen sisäistä ja salaista logiikkaa. Tätä myötä hän joutuu myös katsomaan itseänsä uudesta näkökulmasta, osana palvelemaisensa järjestön väkivaltakoneistoa.

Draaman ensimmäinen merkki Gusin ja Benin maailman omalakisuudesta ilmaantuu WC:n vesisäiliön kautta. Gus käy WC:ssä ja vetää vesisäiliön hihnasta, mutta WC:n pönttö ei huuhtoudu. (Pinter 1996b, 114). Kuitenkin myöhemmin pönttö huuhtoutuu omalla ajallaan, useita minutteja sen jälkeen kun Gus on käynyt WC:ssä (ib., 119). Näytelmän loppupuolella WC ei taaskaan toimi (ib., 144). WC tuntuisi siis toimivan satunnaisesti tai sen käyttäjistä riippumatta – jopa heitä vastaan – kuin sillä olisi oma tahto ja temperamentti!

Vastaavanlaista fyysisen ympäristön ylivoimaisuutta gangstereihin nähden sisältyy siihen, miten teen keittoaikeet käyvät mahdottomiksi, koska Gusilla ja Benillä ei ole rahaa kaasumittariin (vrt. Pinter 1996b, 128). Näin gangstereilta on evätty sellainenkin pieni mukavuus työn lomassa kuin teekupillinen, koska Wilsonin heidän käyttöönsä jättämässä asunnossa ei ole kaasua saatavilla. Gangstereiden palkkakin vaikuttaa järin kehnolta, sillä teekupillisen ostaminen kahvilasta kävisi Gusille liian kalliiksi.

BEN. You`ll have a cup of tea afterwards. [...]

GUS. Well, I don`t know, that`s a bit much, you know, for my money. [...]

I hope he's got a shilling, anyway, if he comes. He's entitled to have. After all, it's his place, he could have seen there was enough gas for a cup of tea. (Pinter 1996b, 129.)

Näytelmän dialogiin sisältyy ristiriitaisuuksia. Sellainen on esimerkiksi kohta, jossa Ben ensin kiistää olleensa Gusin seurassa katsomassa tämän innokkaasti kuvailemaa jalkapallo-ottelua Villa – White shirts. Sitten Ben kuitenkin korjaa Gusin kertomusta ja alkaa väitellä hänen kanssaan ottelun kulusta. Gus ei huomaa tässä mitään ristiriitaista. (Epäloogisuus ei selity sitenkään, että Ben olisi nähnyt ottelun tv:stä tai lukenut siitä lehdestä. Ainakaan hän ei mainitse tällaisesta mitään.)

Lopulta draaman katsojan on jokseenkin mahdotonta saada selvyyttä siihen, mikä on totuus Benin ja Gusin kiistassa. Heidän väittelynsä alkaa lopulta muistuttaa verbaalista kaksintaistelua. Ben myös ottaa kiistan niin tosissaan, että selvästikin aidosti loukkaantuu, kun huomaa ”hävinneensä” väittelyn Gusille. Benin loukkaantuneisuus näkyy tuimassa katseessa Gusiin sekä tavassa, jolla hän palaa lukemaan lehteään ”tappion” kärsineenä.

GUS. I saw the Villa get beat in a cup-tie once. Who was it against now? White shirts. It was one-all at half-time. I'll never forget it. Their opponents won by a penalty. Talk about drama. Yes, it was a disputed penalty. Disputed. They got beat two-one, anyway, because of it. You were there yourself.

BEN. Not me.

GUS. Yes, you were. Don't you remember that disputed penalty?

BEN. No.

GUS. He went down just inside the area. Then they said he was just acting. I didn't think the other bloke touched him myself. But the referee had the ball on the spot.

BEN. Didn't touch him! What are you talking about? He laid him out flat!

GUS. Not the Villa. The Villa don't play that sort of game.

BEN. Get out of it.

Pause.

GUS. Eh, that must have been here, in Birmingham.

BEN. What must?

GUS. The Villa. That must have been here.

BEN. They were playing away.

GUS. Because you know who the other team was? It was the Spurs. It was Tottenham Hotspurs.

BEN. Well, what about it?

GUS. We've never done a job in Tottenham.

BEN. How do you know?

GUS. I'd remember Tottenham.

BEN turns on his bed to look at him.

BEN. Don't make me laugh, will you?

BEN turns back and reads. (ib., 121-122.)

Absurdiuden aste lisääntyy näytelmässä huomattavasti kun tulitikkuja sisältävä kirje liukuu huoneeseen oven alta. Tapahtuma tuntuu mielettömältä. Kuitenkin pian sen jälkeen Gus ilmoittaa, että heiltä sattuihin puuttumaan tulitikkuja. Tällöin vaikuttaa jo siltä, että tulitikut tulivat tarpeeseen eikä niiden lähettäminen ollutkaan niin absurdi yksityiskohta kuin aluksi vaikutti. Kuitenkin tähän sisältyy paradoksi. Kumpikaan gangstereista ei ollut nimittäin sanonut tulitikkujen loppuneen.

GUS takes the matches from his pocket and looks at them.

GUS. Well, they'll come in handy.

BEN. Yes. [...]

GUS. We haven't got any. (ib., 124-125.)

Jos siis jokin kellarihuoneiston ulkopuolinen taho lähetti tulitikut gangstereiden käyttöön, herää kysymys mistä tämä ulkopuolinen voima tiesi, että he tarvitsivat niitä. Tiedon on täytynyt mennä perille yliluonnollisia väyliä pitkin, sillä se ei ole voinut perustua esimerkiksi salakuunteluunkaan, sillä kumpikaan gangstereista ei ollut puhunut tulitikuista mitään. Melkein vaikuttaa siltä, että ulkopuolinen elementti tietää gangstereiden asiat yhtä hyvin – ellei jopa paremmin – kuin nämä itse!

The Dumb Waiter –näytelmään sisältyvät absurdit elementit ovatkin osittain luonteeltaan yliluonnollisia. Sellaisena voi pitää sitäkin, ettei Gus ehdi saada tulitikkujen lähettäjää kiinni, vaikka lähtekin pian hänen peräänsä. Tuntematon vierailija ei itse asiassa jätä käynnistään muita merkkejä kuin tulitikut. Häntä ei näy eikä hänen käyntinsä tuota minkäänlaisia ääniä. Syntyy vaikutelma, että hän on liikkunut kuin hänellä ei fyysistä kehoa olisikaan.

GUS goes to the door, opens it, looks out and shuts it.

GUS. No one.

He replaces the revolver.

BEN. What did you see?

GUS. Nothing.

BEN. They must have been pretty quick. (ib., 124.)

Tietyllä tavalla absurdia on myös se kiihko, jolla Gus ja Ben väittelevät siitä mitä ilmaisua tulee käyttää veden keittämisestä. Gus ja varsinkin kaiken mielipahan sisällään pitävä Ben ovat ajautuneet henkisesti rasittavassa tilanteessaan sellaisen hämmennyksen ja raivonkin valtaan, että se purkautuu lopulta tavalla, joka kirjaimellisessa ilmenemismuodossaan vaikuttaa mielettömältä.

Tarkemmin katsottuna kiista on turha sikäläkin, että vaikka kummatkin tuntuvat pitävän tiukasti kiinni omasta näkemyksestään, molemmat myös tulevat käyttäneeksi

toistensa suosimia ilmaisia ja siten mitätöivän oman näkemyksensä oikeellisuuden. Gusin mielestä tulee sanoa "light the gas" tai "put on the kettle". Ben taas käyttäisi ilmaisia "light the kettle". Kuitenkin ennen kuin riita on kerinnyt vielä varsinaisesti alkaakaan, Gus itse toteaa "I can light the kettle now". Kun taas väittely on jo lakannut, puuskahtaa Ben Gusille spontaanisti "put on the bloody kettle". (ib., 125-127.)

Melko kummastuttavalta tuntuu se järjestelmällisyys, jolla Gusin ja Benin organisaatio onnistuu peittelemään väkivaltaiset toimensa. Gus ja Ben kiertelevät ympäri Englantia murhaamassa ihmisiä eikä kukaan koskaan tee mitään estääkseen heitä.⁵⁸ Joko järjestö on äärimmäisen huolellinen murhien etukäteisvalmisteluissaan tai sitten näytelmän kuvaaman maailman ihmiset ovat niin välinpitämättömiä tai pelokkaita, etteivät uskalla millään tavalla puuttua lähistöllä tapahtuviin murhiin. Näytelmän maailma tuntuu kolkolta ja myötätunnottomalta.

GUS. You go to this place, there's a key there, there's a teapot, there's never a soul in sight – (*He pauses.*) Eh, nobody ever hears a thing, have you ever thought of that? We never get any complaints, do we, too much noise or anything like that? You never see a soul, do you? – except the bloke who comes. You ever noticed that? (ib., 129.)

Paitsi että organisaation voi rinnastaa moderniin yhteiskuntaan, kuten Steven H. Gale tekee, voi sitä verrata myös yksinvaltaiseen tuomioistuimeen. Sillä on oma tuomarinsa, Wilson, sekä jaettujen kuolemantuomioiden täytäntöönpanijat, pyövelit Gus ja Ben. Sillä on myös eriytynyt osastonsa jälkien peittelemiseen, ainakin mikäli Benin sanoihin on luottamista. Jos taas Ben todella tuntee järjestön kokonaisrakenteen, sitä tietämättömämmältä ja alempiarvoiselta järjestön hierarkiassa Gus vaikuttaa.

GUS. Who clears up after we've gone? I'm curious about that. Who does the clearing up? Maybe they don't clear up. Maybe they just leave them there, eh? What do you think? [...] What if they never clear anything up after we've gone. BEN (*pityingly*). You mutt. Do you think we're the only branch of this organization? Have a bit of common. They got departments for everything. (ib., 131.)

Hayman toteaa, että vaikka gangsterit tietävät mitä heidän täytyy tehdä, he eivät tiedä miksi murhat tehdään, mitä hyötyä kustakin murhasta järjestölle on. Heille ei myöskään kerrota etukäteen kuka tuleva uhri on. Hayman myös huomauttaa, että vaikuttaa siltä,

⁵⁸ Tältä pohjalta onkin houkuttelevaa kysyä: Näkeekö Pinter kotimaansa näytelmän kuvaaman organisaation kaltaisena lähimmäisenrakkaudettomien ihmisten muodostamana yhteiskuntana? *The Dumb Waiter* ei nimittäin kuvaa Gusia ja Beniä ympäröivää todellisuutta juuri muutoin kuin heidät palkanneen organisaation kautta.

etteivät Gus ja Ben tosiasiallisesti haluakaan olla paremmin tietoisia järjestönsä luonteesta. (Hayman 1968, 16-17.)

Tällä tavoin järjestö käyttää tiedon valtaa jäseniinsä. Gusin ja Benin tietämättömyys saattaa mahdollistaa heidän työnsä jatkuvuuden. Jos he tietäisivät kulloisenkin uhrinsa – ja varsinkin jos uhri olisi heille henkilökohtaisesti tuttu, kuten vaikkapa Gus Benille – voisi työn suorittamiseen tulla häiriöitä. Ainakin työ muuttuisi psyykkisesti ongelmallisemmaksi.

Tämä saattaisi selittää sen, miksi varsinkaan Ben ei osoita ainakaan ääneenlausuttua mielenkiintoa sitä seikkaa kohtaan, kuka heidän tulee tappaa – ellei hän sitten tiedä koko ajan, että tämänkertainen uhri on juuri Gus. Pitemmän päälle kuitenkin Gus, mahdollisesti syyllisyydentunteidensa, yleisen tyytymättömyytensä tai (Benistä poiketen) tiedonhaluisen luonteensa takia, ei tyydy tietämättömän suorittajan osaansa.

Gus ja Ben ovat toivottoman tehtävän edessä pyrkiessään tyydyttämään organisaation vaatimukset. Vaikka he ovat tehneet lukemattomia murhia järjestönsä käskystä ja olleet aina luotettavia työntekijöitä, testaa järjestö edelleen heidän lojaalisuutensa venyvyyttä. Oman arvontuntoinen Gus kokeekin varsin perustellusti, että järjestö pitää heitä pelkästään jonkinlaisina elävinä pelinappuloina ja koekaniineina.

GUS. How many jobs have we done? Blimey, I can't count them. (Pinter 1996b, 131.)

GUS. We've never let him down though, have we? We've never let him down. I was thinking only the other day, Ben. We're reliable, aren't we? (ib., 137.)

GUS (*violently*). Well, what's he playing all these games for? That's what I want to know. What's he doing it for?

BEN. What games?

GUS (*passionately, advancing*). What's he doing it for? We've been through our tests, haven't we? We got right through our tests, years ago, didn't we? We took them together, don't you remember, didn't we? We've proved ourselves before now, haven't we? We've always done our job. What's he doing all this for? What's the idea? What's he playing these games for? (ib., 146.)

Gusin mielenpurkausta ei voi pitää yllättävänä. Järjestö tuntuu suorastaan pilailevan Gusin ja Benin kustannuksella. Erityisesti tämä ilmenee niissä yhteyksissä, jossa tee mainitaan näytelmässä. Heti näytelmän alussa Gus ja Ben haluavat juoda teetä, joten Gus menee keittämään vettä. ”BEN. What about the tea? GUS. I'm just going to make it.” (ib., 114). Gangstereilla ei kuitenkaan ole tulitikkuja hellan sytyttämiseksi. Pian niitä lähetetäänkin heille oven ali kirjekuoreissa.

An envelope slides under the door. [...]

BEN. What's in it? [...]

GUS. Matches. [...] Well, they'll come in handy. [...]

BEN. Yes, you're always running out. (ib., 122-124.)

Sitten käy ilmi, että teen keittämistä varten tarvittaisiin kaasumittariin rahaa, koska kaasu on poikki. Gangstereilla ei ole mittariin kolikoita, mutta niitä ei heille nyt lähetetä, toisin kuin tulitikkuja, jotka olivat loppuneet. Niinpä gangsterit eivät voi tässäkään asiassa tehdä muuta kuin odottaa johtajaansa Wilsonia. Gusilla ja Benillä ei siis ole mahdollisuutta edes sellaiseen pieneen mukavuuteen kuin teehen ilman Wilsonin suopeutta.

GUS. The gas has gone out.

BEN. Well, what about it?

GUS. There's a meter.

BEN. I haven't got any money.

GUS. Nor have I.

BEN. You'll have to wait.

GUS. What for?

BEN. For Wilson.

GUS. He might not come. He might just send a message. He doesn't always come.

BEN. Well, you'll have to do without it. [...]

GUS. I hope he's got a shilling, anyway, if he comes. He's entitled to have. After all, it's his place, he could have seen there was enough gas for a cup of tea. (ib., 128-129.)

Piakkoin gangsterit lähettävät heille turhaksi käyneen teepaketin yläkertaan erästä ruokatilausta täyttäessään, Gusin vastusteluista huolimatta. Myöhemmin tee palautetaan heille. Sen jälkeen heiltä tilataan teetä. Tätäkään sinänsä helppoa tilausta he eivät voi täyttää, sillä he eivät voi keittää vettä, koska heillä ei ole siihen tarvittavaa kaasua. Miksi heille siis alun alkaen lähetettiin tulitikkuja? Mikä tarkoitus on kaikella tällä vaiherikkaalla toiminnalla teen kanssa? Onko se yläkerran väen pilailua?

BEN. We'd better send something up. [...]

GUS examines the contents of the bag and brings them out, one by one. [...]

GUS. Packet of tea.

BEN. Good.

GUS. We can't send the tea. That's all we've got.

BEN. Well, there's no gas. You can't do anything with it, can you?

GUS. Maybe they can send us down a bob. (ib., 133.)

The box descends. [...] GUS looks back at the box. The packet of tea is inside it. He picks it up.

GUS. They've sent back the tea. (ib., 138.)

The voice has ceased. [...]

BEN. You know what he said? Light the kettle! Not put on the kettle! Not light the gas! But light the kettle!

GUS. How can we light the kettle?

BEN. What do you mean?

GUS. There's no gas. [...] What did he want us to light the kettle for?

BEN. For tea. He wanted a cup of tea. (ib., 140-141.)

Pian Gus menettääkin hermonsensa ja alkaa epäillä ettei yläkerrassa majaileva taho tosiasiassa tarvitsekaan heiltä mitään, joten kyse on vain jonkinlaisesta gangstereille järjestetystä testistä. Vaikuttaisi siltä, että tulitikut lähettänyt taho tarkkailee Gusin ja Benin toimintaa huvittuneesti jostain tavoittamattomista. Järjestö antaa gangstereille mitättömiä ja mielivaltaisia tehtäviä ja seuraa kuinka Gus ja Ben toimivat.

On oletettavaa, että tulitikkujen lähettäjät tietävät gangstereilta puuttuvan myös kaasua hellasta, koska gangstereille lähetettiin tulitikkuja, jotka heiltä olivat loppuneet, vaikka he itse eivät olleet asiaa maininneet. Näyttää nimittäin siltä, että kellarihuoneiston ulkopuolinen taho on hämmästyttävän hyvin perillä gangstereiden olosuhteista. Siksi vaikuttaa vahvasti siltä, että kaikki toiminta teen ympärillä on pelkästään gangstereiden kiusaksi järjestetty.

GUS (*slowly in a low, tense voice*). Why did he send us matches if he knew there was no gas?

Silence.

BEN *stares in front of him*. GUS *crosses to the left side of BEN, to the foot of his bed, to get to his other ear*.

Ben. Why did he send us matches if he knew there was no gas?

BEN *looks up*.

Why did he do that?

BEN. Who?

GUS. Who sent us those matches?

BEN. What are you talking about?

GUS *stares down at him*.

GUS (*thickly*). Who is it upstairs? (ib., 145.)

Mahdollista on, että yläkerrassa oleva henkilö myös ikään kuin kontrolloi Gusin ja Benin keskusteluja tarkkaan ajoitettujen ruokahissin laskeutumisten avulla. Tällöin gangstereiden huomio luonnollisesti kiinnittyy ruokahissiin ja ”vaarallisiin aiheisiin siirtyneet” keskustelut keskeytyvät. Ruokahissi nimittäin laskeutuu kolme eri kertaa joko välittömästi tai pian sen jälkeen kun Gus on ottanut puheeksi jonkin järjestön kannalta riskialttiin aiheen.

Ensimmäisen kerran ruokahissi laskeutuu kun Gus ottaa puheeksi edellisellä työkeikallaan tappamansa tytön, mikä on jäänyt vaivaamaan häntä. "GUS. It was that girl made me start to think – *There is a loud clatter and racket in the bulge of wall between the beds, of something descending.*" (ib., 131). Seuraavalla kerralla ruokahissi keskeyttää keskustelun, jonka Gus on avannut yläkertaan muuttaneista henkilöistä – siis heistä, jotka ruokahissin laskua ja nousua säätelevät.

GUS. Who's got it now? If they moved out, who moved in?

BEN. Well, that all depends –

The box descends with a clatter and bang. (ib., 132.)

Selkein yhteys Gusin uhmakkaiden puheiden ja tarkkaan ajoitetun ruokahissin laskeutumisen välillä tapahtuu silloin kun Gus puhuu Benille painokkaasti heidän suorittamistaan järjestön testeistä ja niistä peleistä, joita Wilson heidän kustannuksellaan Gusin mukaan pelaa. Tällä kertaa yläkerrasta myös puhalletaan puhetorveen gangstereita kutsuen.

GUS (*passionately, advancing*). What's he doing it for? We've been through our tests, haven't we? We got right through our tests, years ago, didn't we? We took them together, don't you remember, didn't we? We've proved ourselves before now, haven't we? We've always done our job. What's he doing all this for? What's the idea? What's he playing these games for?

The box in the shaft comes down behind them. The noise is this time accompanied by a shrill whistle, as it falls. (ib., 146.)

Murhakäskyä odottavien gangstereiden ryhtyminen ruokatilausten toteuttajiksi on paitsi yllättävä ja koominen, myös erittäin absurdi käänne. Sitä se on varsinkin siitä johtuen, ettei Gusilla ja Benillä ole mitään mahdollisuuksia täyttää tilauksia, sillä he eivät ole kokkeja eikä heillä muutoinkaan ole mukanaan aineksia, joista tilatut ruoat voitaisiin valmistaa. Tilanne myös kehittyy koko ajan gangstereiden kannalta vaikeammaksi, koska heiltä aletaan vaatia yhä eksoottisempia ruokia.

Gangsterit tekevät parhaansa ja lähettävät yläkertaan ruokatilausten asemasta kaikki eväänsä, mutta silti yläkerran väki ei ole lähetyksiin tyytyväinen. Gus ja Ben alkavat näyttää olevan samalla absurdilla tavalla ylivoimaisen ja päättymättömän tehtävän edessä kuin Sisyfos vierittäessään kiveä yhä uudestaan ja uudestaan mäen päälle, vaikka se vierii sieltä aina alas.

BEN *grabs the tube and puts it to his mouth.*

BEN (*speaking with great deference*). [...] We sent up all we had. There's no more food down here. [...]

He brings the tube slowly to his ear. [...] He listens. To mouth.

Oh, I'm very sorry to hear that.
To ear. He listens. To GUS.
 The Eccles cake was stale.
He listens. To GUS.
 The chocolate was melted.
He listens. To GUS.
 The milk was sour.
 GUS. What about the crisps?
 BEN (*listening*). The biscuits were mouldy.
He glares at GUS. Tube to mouth.
 Well, we're very sorry about that. (ib., 139-140.)

Gusin ja Benin tapauksessa Sisfyoksen kiven on korvannut ruokahissi, mikä laskeutuu aina alas uusine ja mahdottomine tilauksineen. Mahdollisesti, kuten Gus epäilee, kyseessä voi olla myös vuosien jälkeen uudelleen järjestetty testi, vaikka gangsterit ovat läpäisseet sellaisen jo aiemmin. Vaikuttaa myös siltä, että Gusin ja Benin lojaaliutta koetellaan yhä, vaikka he ovat osoittaneet olleensa aina järjestön kuuliaisista työläisiä.

Annetun tehtävän toteuttamisen vaikeutta tehostaa myös se, että usein ruokahissi nousee niin nopeasti jälleen ylös, etteivät gangsterit ehdi kahdella ensimmäisellä kerralla reagoida sen kautta saamiinsa tilauksiin. Yllättävä kiireellisyys on hämmästyttävää sitä taustaa vasten, että muutoin – päätellen siitä, että Gus kysyy usein milloin Wilson ottaa yhteyttä – gangsterit ovat odottaneet käskyjään kellarihuoneistossa toimettona ilmeisen pitkään. Vasta kolmannella kerralla he kerkiävät juuri ja juuri asettaa eväitään ruokahissiin ennen kuin se nousee ylös.

The box goes up. [...]
 GUS. Give us a chance! They're in a hurry, aren't they? (Pinter 1996b, 132.)

BEN. We'd better send something up.
 GUS. Oh! Yes. Yes. Maybe you're right. [...]
They pile everything on the plate. The box goes up without the plate.
 BEN. Wait a minute!
They stand.
 GUS. It's gone up.
 BEN. It's all your stupid fault, playing about!
 GUS. What do we do now?
 BEN. We'll have to wait till it comes down. (ib., 134.)

GUS puts the plate in the box. [...] *The box goes up.*
 GUS. Just did it. (ib., 136.)

Jo ylipäänsä se, että Gusille ja Benille lähetetään ruokatilauksia, on järjen vastaista. Ben päättelee heidän nykyisen olinpaikkansa olevan entisen kahvilan keittiö. Se selittäisikin osittain sen miksi ruokatilauksia lähetetään. Kuitenkin Kerr huomauttaa, ettei entiseen kahvilaan ole mitään syytä lähettää enää tilauksia, joten gangstereiden lupaavasti alkanut rationaalinen tilanneanalyysi jää puolitiehen. (Kerr 1967, 15.)

Gangsterit eivät siis tunnu itse oivaltavan sitä, miten absurdissa tilanteessa he ovat tai sitä, että heidän saamallaan ruokatilauksilla ei luultavastikaan ole mitään yhteyttä heidän tulevaan tehtäväänsä. He ovat kuitenkin joutuneet kohtaamaan niin oudon ja yllättävän väliintulon, että uskovat näillä asioilla olevan jonkin salatun, heille vielä käsittämättömän yhteyden ja katsovat siksi olevansa velvoitettuja täyttämään tilaukset.

Merkillepantavaa on, että kumpikaan heistä ei esimerkiksi lähde yläkertaan ottamaan suoraan selvää siitä, mistä ruokatilauksissa on kysymys, vaikka Gus kysyykin painokkaasti kuka yläkerrassa nykyään on. Tällä tavoinhan asiat nopeasti ja kokonaisuudessaan selviäisivät. Sitä paitsi olennaisempaa Gusin olisi kysyä miksi heidän tulisi reagoida ruokatilauksiin mitenkään, oli yläkerrassa kuka hyvänsä.

BEN. It probably used to be a café here, that`s all. Upstairs. These places change hands very quickly.

GUS. A café?

BEN. Yes.

GUS. What, you mean this was the kitchen, down here?

BEN. Yes, they change hands overnight, these places. Go into liquidation. The people who run it, you know, they don`t find a going concern, they move out.

GUS. You mean the people who ran this place didn`t find it a going concern and moved out?

BEN. Sure.

GUS. WELL, WHO`S GOT IT NOW?

Silence.

BEN. What do you mean, who`s got it now?

GUS. Who`s got it now? If they moved out, who moved in?

BEN. Well, that all depends – (ib., 132.)

Kuitenkin Gus, gangstereista tiedonhaluisempi ja älykkäämpi, alkaa pian pohtia ruokatilausten järjenvastaisuutta. Kellarihuoneistossa ei ole riittävästi paistolevyjä kahvilan annostarpeiden valmistamiseksi. Siitä huolimatta tilauksia esitetään normaaliin tapaan – entisen kahvilan toimesta. Kuten Gus sanoo, ruokahissi on voinut kulkea edestakaisin tyhjillään vuosikausia. Koskaan ruokahissin kautta ei myöskään kysytä sitä, miksi ruokatilauksia ei ole toteutettu ja miksi gangsterit ovat lähettäneet ruokien sijaan eväitään.

Dialogi osoittaa selvästi kuinka paljon toveriaan heikompi lahjainen Ben älyllisiltä voimavaroiltaan on.⁵⁹ Selittävänä tekijänä on varmaan osaltaan sekin, ettei Ben tunnu juurikaan vaivautuvan ajattelemaan kohtaamiaan kummastuttavia asioita. Gus sen sijaan alkaa pian tehdä johtopäätöksiä kokemastaan – ja hänen kohdallaan toteutuu sanonta ”tieto lisää tuskaa”, kuten näytelmän loppupuoli osoittaa.

GUS. Hey, Ben.

BEN. What?

GUS. What's going on here?

Pause.

BEN. What do you mean?

GUS. How can this be a café?

BEN. It used to be a café.

GUS. Have you seen the gas stove?

BEN. What about it?

GUS. It's only got three rings.

BEN. So what?

GUS. Well, you couldn't cook much on three rings, not for a busy place like this.

BEN (*irritably*). That's why the service is slow!

BEN *puts on his waistcoat.*

GUS. Yes, but what happens when we're not here? What do they do then? All these menus coming down and nothing going up. It might have been going on like this for years. (*ib.*, 135.)

Mikään ei tunnu kelpaavan Gusin ja Benin palvelemalle järjestölle. He ovat osoittaneet luotettavuutensa useita kertoja suorittamalla kehnoissa olosuhteissa (ikkunattomissa ja kylmissä kellareissa yöaikaan) lukemattomia murhia, joista he saavat ilmeisen huonon palkan. He pyrkivät toteuttamaan mitä järjettömimmätkin ohjeet vaillinaisilla resursseilla (ruokatilaukset) ja tulevat itse murhatuiksi pienistä etikettivirheistä (Gusin mielenilmaisut). Näin Gus rinnastuu Sisifokseen myös järjestön langettaman rangaistuksen kohtuuttomuudessa suhteessa tehtyyn rikkeeseen.

Eräs näytelmän kausaalisuhteet rikkova yksityiskohta liittyy kellarihuoneiston oviin. Jo draaman alussa kerrotaan kellarihuoneistossa olevan kaksi ovea, vasen ja oikea. Vasen ovi johtaa keittiöön ja WC:hen, oikea puolestaan käytävään: ”*A door to the kitchen and lavatory, left. A door to a passage, right.*” (*ib.*, 113). Näytelmän lopussa Gus poistuu vasemmasta ovesta, mutta ilmaantuukin vain hetkeä myöhemmin oikeasta ovesta aseettomana huoneeseen sysättyinä.

GUS *stands up. He goes towards the door on the left.*

⁵⁹ Esslinin mielestä gangstereista älykkäämpänä Gusia vaivaat voimakkaammat epäilykset ja syyllisydentunteet kuin Beniä (Esslin 1982, 75).

BEN. Where are you going?

GUS. I'm going to have a glass of water.

He exits. [...]

The door right opens sharply. BEN turns, his revolver levelled at the door.

GUS stumbles in. (ib., 148-149.)

Näytelmän tapahtumapaikkaa kuvaavien näyttämöohjeiden mukaan vasen ovi ei johda esimerkiksi minkäänlaiseen käytävään. Kuinka Gus siis on mitenkään voinut päätyä ulosmenokäytävään oikealle, kuin ilmojen halki ja seinien läpi lentäen? Huoneen poikkikaan hän ei ole kulkenut. Kuinka Gusin aseesta riisuneet henkilöt ovat voineet kaapata hänet – todennäköisesti raivokkaasti vastustelevana – vasemmalta ja kuljettaa kaikessa äänettömyydessä oikealle ovelle, Benin huomaamatta mitään?

Tuskin he (Gusin aseiden riistämiseen ja kuljettamiseen oikealle on arvattavasti tarvittu ainakin kaksi henkilöä) ovat voineet olla myöskään koko näytelmän ajan täydellisen hiljaa väijyksissä vasemmalla, kellarihuoneiston sisällä, Gusin ja Benin tietämättä. Gus on nimittäin käväissyt monta kertaa vasemmalla, joten siellä piileskely ei liene voinut mitenkään onnistua. Lisäksi gangsterit ovat olleet kellarihuoneistossa mahdollisesti jo kauankin, joten väijyjien olisi täytynyt olla piiloissaan heitäkin pitempään.

Objektiivisesti ottaen vaikuttaa siis siltä, että järjestön palkkalistoilla olevilla tahoilla on ylikuonnollinen kyky liikkua fyysisistä esteistä välittämättä sekä minkäänlaisia jälkiä ja ääniä tuottamatta. Kaikki realistiset, kausaalisuhteisiin pitäytyvät selitykset käyvät näitä yksityiskohtia tarkastellessa riittämättömiksi. Niinpä näitä absurdeja (tai fantastisia) elementtejä onkin tulkittava vertauskuvallisesti.

Sen sijaan näytelmän henkilöhahmot ovat varsin realistisia, joskin pintapuolisia. Vaikka he ovatkin näytelmän perusidean mukaisesti mekaanisia sätkynukkeja, ei heitä kuitenkaan voi pitää staattisina, kehittymättöminä. Erityisesti Gus muuttuu näytelmän kuluessa; ei välttämättä paljoa, mutta kuitenkin draaman maailmassa ratkaisevasti. Häneen on myös täysin mahdollista samastua.

Myös Ben on psykologisesti täysin uskottava hahmo. Siinä molemmat gangsterit kuitenkin eroavat tavanomaisesta henkilökuvauksesta, ns. pyöreistä henkilöistä, ettei heidän taustojaan tai motiivejaan tuoda juurikaan esille. Tältä kannalta katsoen heitä voi pitää absurdien näytelmien kaltaisina henkilöhahmoina sikäli, että heidät voi nähdä luonnekuviensa kautta laajempia merkityksiä kantavina vertauskuvallisina hahmoina.

Nimittäin myös *The Dumb Waiter* –näytelmä esittää omanlaisensa tilannekuvan ihmisen olemassaolosta. Se tuo näyttämölle paljaan kuvan hierarkiasta, vallasta ja

tottelevaisuudesta sekä erilaisista tavoista toimia näissä olosuhteissa. Ben pyrkii ainoastaan selviytymään, mukautumaan osaksi järjestelmää. Gus puolestaan hämmästelee ja pohtii tapahtumia ympärillään, alkaa tuntea syyllisyyttä ja lopulta kapinoi. Tällaisessa katsannossa Ben edustaa turruttavaa itsensä kieltämistä, kun taas Gus nousee orastavan omantunnon ja omanarvontunnon ääneksi.

Myös näytelmän suljetun tilan kokonaisuudessaan voi nähdä yhteydessä absurdeihin esittämiskeinoihin. Ulkomaailmasta eristetty kellarihuoneisto alkaa saada vertauskuvallista ulottuvuutta, rinnastuen ihmispsyken alitajuntaan. Freudin kehittelemässä psykoanalyysissä sielunelämän tiedostamaton viettikasauma, Id tai Se, esitetään alimpana persoonallisuuden rakenteen kerroksena. Siellä vallitsevat tietoisuudesta torjutut ainekset, padotut tunteet, kuten seksuaalisuus (libido) ja aggressio eli väkivaltavietti (Kyyrönen et al. 1987, 81-83).

Freudin mukaan tiedostamaton persoonallisuuden kerros, sisältää ”kesyttämättömiä intohimoja” ja ”viettivarausta, jotka vaativat purkautumista”. Id on alkukantainen ja irrationaalinen, ”kaaosta ja yllykkeitä kuohuva kattila”. Nämä hallitsemattomat yllykkeet eivät vanhene koskaan. (Freud 1981, 470-472.) Tiedostamattoman kuvaus sopii jokseenkin suoraan Gusin ja Benin suljettuun pienoismaailmaan ja siellä vallitsevaan räjähdysherkkään padotun aggressiivisuuden atmosfääriin.

Näytelmän tapahtumapaikka, kellarihuoneisto, konnatoi myös varastointiin ja säilömiseen. Kellarissa säilötään elintarvikkeita, jotta ne eivät pilaantuisi. Sinne voidaan myös varastoida tavaroita, joita emme käytä jokapäiväisessä elämässä, mutta joita kuitenkin uskomme tarvitsevamme vielä joskus. Vastaavalla tavallahan Gus ja Ben ovat näytelmän esittämällä tavalla säilössä odottamassa käyttöönsä.

Alas kellariin sysääminen synnyttää helposti myös mielikuvan alistamisesta ja tarpeettomuudesta. Gus ja Ben ovat epäilemättä alistettuja palkollisia organisaatiossa. Jo heidän huono palkkansa, ottaen huomioon heidän työnsä henkisen rasittavuuden, likaisuuden ja vaarallisuuden, tekee heistä myös hyväksikäytettyjä. Kuten Gusin kohtalo puolestaan näytelmän lopussa osoittaa, voivat he käydä järjestölle milloin hyvänsä myös tarpeettomiksi.

Gangsterit, myös Ben, ovat epäilemättä kokeneet tämänkaltaisia tuntemuksia, vaikka eivät niitä julki toisikaan. Sisällään heidän täytyy tuntea voimakasta turhautumista ja siitä syntyvää hellittämätöntä kiukkua. Näin kellarihuoneisto, käytöstä poistetun kahvilan entinen keittiö, muodostuu asukkaidensa mentaalisenä kokemusmaailmana

alitajunnan kaltaiseksi ”kaaokseksi ja ylläkkeitä kuohuvaksi kattilaksi”, mikä saattaa milloin hyvänsä ”kiehua yli”.

Esslin pitääkin *The Dumb Waiter* –näytelmää juuri väkivaltavietin kuvauksena: ”Ne yliluonnolliset voimat, jotka saavat meidät murhaamaan lähimmäisemme, ovat omia alitajuisia aggressiivisia halujamme ja fantasioitamme” (Esslin 1982, 79). Esslinin mukaan *The Dumb Waiter* –draamassa liikutaan unen kuvakielen alueella (ib., 76). Sitä voikin pitää ainakin osaselityksenä näytelmän maailman kausaalisuhteet rikkovalle yliluonnollisuudelle (äänetön ja nopea vierailija kirjekuorineen käytävässä, Gusin päätyminen oikealle ovelle) ja painajaismaisuukselle.

Unen logiikan käyttämisellä kerronnan keinona selittyy uudelta kannalta myös se absurdi, epärationaaliset mittasuhteet saava ehdottomuus, jolla kummatkin gangsterit antautuvat väittelyyn sanontatavoista. Lisäksi *The Dumb Waiter* –näytelmän ymmärtäminen unen kaltaiseksi sisäistä sielunmaisemaa kuvaavaksi liukuvaksi tapahtumasarjaksi tekee draaman fantasia- ja ”fakta-aineiston” sekoittumisesta psyykkisesti perusteltua (vrt. Wardle 1968. Siteerattu nojalla: Hinchliffe 1969, 6).

Lisäksi *The Dumb Waiter* –näytelmässä voi nähdä yhdistyvän sisäisen ja ulkoisen todellisuuden kuvauksen. Niillä tuntuu olevan selkeä työnjako. Absurdin teatterin keinoin kuvataan sisäistä mielenmaisemaa (uni ja aggressiot), kun taas realismin kautta ilmennetään ulkoista todellisuutta, vertauskuvallisesti yhteiskunnan hierarkkisen väkivallan ja harmaan byrokratian rakenteita. Täten *The Dumb Waiter* –näytelmästä voi löytää yhtymäkohdan myös vihaisten nuorten miesten yhteiskuntakriittisyyteen.

Ruby Cohnin mukaan Pinterin epäinhimillistämistä käsittelevät katkerat draamat korostavat negaation kautta inhimillisyyden tärkeyttä. Hänen näytelmissään uskonto⁶⁰ ja yhteiskunta, jotka perinteisesti ovat muovanneet moraalikäsitteitä, ovat moraalittomia toimijoita, jotka tuhoavat yksilön. (Cohn 1962, 79).

Näin näytelmän aluksi oudolta tuntuva absurdi maailma alkaa aueta ymmärrettäväksi vertauskuvalliseksi esitykseksi valtasuhteissa ilmenevän väkivaltavietin synnystä, patoutumisesta ja lopulta sen purkautumisesta näkyväksi. Täten luettuna *The Dumb Waiter* näyttäytyy sekä tiedostamattoman – ja siten ennalta-arvaamattoman ja peitellyn – psyykkisen todellisuuden paljastavaksi esitykseksi absurdin draaman keinoin että sosiologisia päämääriä omaavaksi tiedostavaksi teatteriksi.

⁶⁰ Muistamme edellä esiteltyt Haymasin ja Hollisin uskontokriittiset allegoriat *The Dumb Waiter* –näytelmästä, joissa yläkerran henkilö rinnastuu vanhatestamentillisen julmaan Jumalaan.

Arthur Ganzin mukaan katsojat lopulta oivaltavat sen tuskallisen tosiasian, että *The Dumb Waiter* –näytelmä ei kuvaa vain kahta erikoista ja eksoottista henkilöä, palkkatappajia, vaan se koskettaa laajempaa piiriä – johon kuuluvat implisiittisesti myös kaikki katsojat. Gusin ja Benin symbolinen maailma on itse asiassa meidän kaikkien arkipäiväinen maailmamme: ”Kukaan meistä ei ole vapaa syyllisyydentunnosta ja kaikista meistä tuntuu, että meille osittain käsittämättömiksi jäävät voimat ja olosuhteet asettavat meille kohtuuttomia vaatimuksia”. (Ganz 1972, 8.)

Tämä on yksi niistä anagnorisiksen hetkistä, jonka *The Dumb Waiter* –katsojissaan tuottaa. Katsojista itsestään, heidän valmiudestaan käsitellä asiaa tykönään, lopulta riippuu kokevatko he tämän tunnistamisen yksinomaan tuskalliseksi vai voiko sillä olla raskaan psyykkisen itsetutkiskelun jälkeen myös vapauttava ja puhdistava – aristoteelisen ihanteen mukaisesti katarttinen – vaikutus.

PÄÄTÄNTÖ

Freytagin mallia voidaan soveltaa *The Dumb Waiter* –näytelmään, mutta se on jossain määrin ongelmallista. Ajoittain malli istuu näytelmään kitkatta. Draamasta löytyy osioita, jotka mukautuvat malliin helposti. Eksposition elementit ovat vaivattomasti poimittavissa: henkilöhahmojen erot ja molempien pääkonfliktien idut alkavat siinä hahmottua.

Kuitenkin jo kiihottava kohta, jossa konfliktit esiintyvät selkeinä, osoittaa, ettei näytelmä etene yksiselitteisesti perinteisen, aristoteelisen ja lineaarisen dramaturgian mukaisesti, sillä sellaiseen verrattuna se sisältää huomattavan paljon näennäisesti epäolennaista ja toiminnan suuntaa hajottavaa dialogia. Toisaalta tällaisessa dialogissa toteutuu ns. viivyttämisen strategia. Toiminnan lineaarisuus puolestaan ilmenee konfliktin ja sen laukeamisen vuorottelussa. Täten ensimmäiset viitteet siitä, että Pinter luo omanlaistaan aristoteelisen ja avoimen dramaturgian hybridiä, alkavat näkyä.

Juonen komplikaatioon kuuluvassa osassa kirjakuori sujautetaan kellarihuoneistoon. Tästä hetkestä lukien näytelmä paljastuu absurdiksi teatteriksi, sillä tällöin havaitaan gangstereiden maailman epärationaalisuus. Toisaalta draama on saamassa perinteisen murhaorientoituneen jännityskertomuksen piirteitä, kun Gus ja Ben osoittautuvat tehtävää suorittaviksi palkkatappajiksi. Näytelmästä löytyy useitakin mahdollisia peripetioita. Nimittäin sekä kirjakuori että ruokahissin ensimmäinen käynnistyminen muuttavat draaman toiminnan suuntaa (sekä tuottavat katsojien mielenkiinnolle uusia kohteita) ja toimivat siten käännekohtina.

Ruokahissin myötä näytelmässä alkaa laskevan toiminnan jakso, koska gangstereista tulee tällöin ulkoahjautuvia reagoijia ruokahissin kautta välittyviin vastavoimien toimiin. *The Dumb Waiter* –näytelmässä vastavoimat vaikuttavat tapahtumiin poikkeuksellisen myöhään, sillä aristoteelisessa dramaturgiassa vastavoimat ovat tavoitteineen esillä jo draaman alussa.

Laskevan toiminnan jaksolla intensiteetti nousee entisestään – myös *The Dumb Waiter* –näytelmässä. Gangsterit käyvät levottomiksi ja absurdilla tavalla koomisen innokkaiksi toteuttamaan ruokahissin tilaukset. Draaman loppupuolella Gusin toiminnallisuus hiipuu jyrkän nousun jälkeen suorastaan beckettmäiseen, miltei täydelliseen, staattisuuteen. Gusin toiminta ei siis pelkästään käänny laskuun, kuten aristoteelisissa näytelmissä päähenkilön kohdalla käy – se lakkaa lähes kokonaan.

Laskevan toiminnan kuluessa myös selviää, että näytelmän päähenkilö on juuri Gus, koska hän kypsyy draaman aikana itsenäiseksi, omanarvontuntoiseksi ja omaatuntoaan kuulevaksi ihmiseksi. Toisaalta yhtenäisessä ja voimistuvassa itsenäistymiskehityksessä ei ole käännekohtaa ollenkaan, toisaalta Gusin aktiivisuutta tarkastellen muutos on silminnähtävä. Näissä suhteissa Pinterin draama laskevan toiminnan jaksollaan sekä noudattaa että rikkoo perinteisen dramaturgian konventioita.

Myös viimeisen jännityksen hetki on paikannettavissa. Se sijaitsee kohdassa, jossa Gus purkaa turhautumistaan ja päätyy huutamaan yläkertaan puhutorven kautta. Sama tilanne voidaan tosin nähdä myös peripetiana (jo kolmantena), koska sen jälkeen näytelmän alkutilanteeseen ei voida enää palata.

Itse asiassa näytelmän lopunkin voi tulkita viimeisen jännityksen kohdaksi, sillä silloinkin herää teoreettinen toivo siitä, ettei Ben ampuisi Gusia. *The Dumb Waiter* voidaan nähdä myös ironisena versiona minimitarinasta, jossa alussa vallinnut harmonia rikkoutuu, mutta palautuu lopussa taas. Ironinen Pinterin sovellus on sikäli, ettei draamassa tosiasiaa vallitse harmoniaa missään vaiheessa. Sitä paitsi Gusin kapina, järjestön kannalta hajottava riskitekijä, näyttäytyy katsojien moraalikäsitelyksissä enemmänkin toivottavana, näytelmän maailmaa eheyttävänä, toimintana.

Avoin loppuratkaisu sijoittaa *The Dumb Waiter* –näytelmän viime kädessä avoimen dramaturgian piiriin, sillä se jättää vastaamatta alussa synnytettyihin kysymyksiin. Draamasta on kuitenkin löydettävissä, joskin tulkinnanvaraisesti ja poikkeavasti lokalisoituina, kaikki muut Freytagin mallin mukaiset aristoteeliseen dramaturgiaan kuuluvat juonen sommittelun vaiheet.

The Dumb Waiter –näytelmässä ilmenee peräti kuusi erilaista pääjännitettä. Ne ovat: 1. Gusin ja Benin välinen henkilökemiallinen ja työsuhteellinen kitka, 2. Gusin kapina palvelemaansa järjestöä kohtaan, 3. Benille koitua haaste auktoriteettiasemansa säilyttämisestä ja Gusin hillitsemisestä, 4. näytelmän lopussa aktivoitua jännite siitä, kummalle Ben päättää olla lojaali: organisaatiolle vai Gusille? 5. tiesikö tai aavistiko Ben Gusin joutuvan uhriksi ja 6. millaiseksi draaman kuvaama maailma asteittaisesti paljastuessaan osoittautuu? Jännitteistä neljäs ja viides jäävät ratkaisematta, kuudeskin vain tulkinnanvaraisesti. Lisäksi odottaminen luo draamassa vastaavanlaista jännitettä, jollaista esiintyy monessa muussakin suhteessa samansukuisessa Beckettin näytelmässä *Huomenna hän tulee*.

Luetellut pääjännitteet, joista kolme ensimmäistä ovat keskeisimpiä ja koko näytelmän läpi rinnakkain virtaavia, ilmenevät yksittäisinä tilanteina lisäjännitteissä

sekä pienoisjännitteinä dialogissa, jopa yksittäisissä repliikeissä. Tässäkään suhteessa *The Dumb Waiter* ei siis poikkea ratkaisevasti perinteisestä dramaturgiasta. Pikemminkin lukuisat, voimakkaat ja varioidut jännitteet ovat näytelmän vetovoiman olennaisena perustana.

Valaiseva esimerkki lisäjännitteestä löytyy kiistasta, jossa gangsterit väittelevät siitä mitä ilmaisua tulee käyttää veden keittämisestä. Sama tilanne on osoitus myös pinteriläisestä (”pinteresque”) dialogista, jossa vuoropuhelu peittää alleen keskustelun todellisen merkityksen. Gusin ja Benin kiihkeässä riidassa pääsevät tosiasiaassa verhotusti purkautumaan heidän keskinäiset ristiriitansa sekä se levottomuus, minkä selittämättömän kirjekuoren ilmaantuminen kellarihuoneistoon on heissä aiheuttanut.

Näytelmän kokonaisrakenteen ja teeman kannalta voimakkaimmilla jännitteillä on ladattu episodi, mikä alkaa Gusin kysymyksillä tulitikuista ja loppuu Gusin raivostuneeseen huutoon yläkertaan puhutorven välityksellä. Tässä tapahtumasarjassa jännitteiden vahvuus johtuu siitä, että nyt Gus viimein ilmaisee avoimesti mieltänsä askarruttaneet asiat, jolloin Ben joutuu vaientamaan hänet keinolla millä hyvänsä säilyttääkseen niin tapansa kieltäytyä katsomasta tilannettaan rehellisesti kuin auktoriteettiasemansa, työpaikkansa ja ehkä jopa henkensäkin.

Kun Ben lopulta onnistuu Gusin kapinan laannuttamisessa, Gus ikään kuin menettää identiteettinsä, uhmakkaan ja omanarvontuntoisen persoonallisuutensa. Psykkisessä mielessä Gusia ei enää ole olemassa. Niinpä näytelmän lopussa oletettavasti toteutuva Gusin rangaistusluonteinen teloitus on varoimenpiteenä turha, sillä hänestä ei toivonsa menettäneenä olisi koitunut enää järjestölle todellista vaaraa. Gusin ampuminen siten enää symbolisesti viimeistelee hänen henkisen katoamisensa.

Näytelmän alku koostuu tapahtumista ennen kirjekuorta. Kaikki sen jälkeen seuraava kuuluu keskikohtaan. Loppua aristoteelisessä mielessä *The Dumb Waiter* –draamassa ei ole ollenkaan. Sen sijaan näytelmä noudattaa kaikkia kolmea – toiminnan, ajan ja paikan – ykseyttä tiukimpien renessanssin aikaisten ihanteiden ehdottomuudella. Niistä paikan ykseys ja ajan ykseyden tuottava yksinäytöksisyys ovat tyypillisiä absurdin teatterin ominaisuuksia.

Draamassa on kaksi anagnorisista. Ensimmäinen tunnistaminen tapahtuu silloin kuin Gus hetkellisesti kummastelee miksi on alistunut lähettämään eväitään yläkertaan ruokatilausten sijasta. Tällöin hän myös mahdollisesti oivaltaa toimintansa absurdiuden. Huomattavasti ratkaisevampi anagnorisis kuitenkin sijoittuu siihen tilanteeseen, jolloin

Gus alkaa kysellä Beniltä tulitikkujen lähettämisen mielekkyyttä. Gus tajuaa millaisen nöyryyttävän pilailun kohteeksi hän on joutunut.

The Dumb Waiter –näytelmän anagnorisis on sekä Aristoteleen parhaimman että toiseksi parhaimman muodon mukainen, koska se seuraa suoraan tapahtumista ja toisaalta Gusin päättelystä. Yllättävyyttä tähän anagnorisisiin ei kuitenkaan sisälly kuin korkeintaan siten, että se tapahtuu näin myöhään. Puolestaan se, että Ben ei osoita vielääkään minkäänlaisia viitteitä tunnistamisesta, tekee hetkestä hänen osaltaan jopa antianagnorisisen.

Sen sijaan Gusin kokema tunnistaminen on luonteeltaan juuri sellainen, millaisen absurdit näytelmät Reitalan ja Heinosen mukaan tuottavat: olemassaolon perustavan absurdiuden ymmärtämisen ja tiedostamisen. Tähän havaintoon Gus päätyy kun hänen palvelemissaan järjestön sadistisuus ja kiittämättömyys kohdistuu nyt häneen itseensä. Hänen eksistenssinsä absurdius on tällaisen organisaation armoilla olemista. Yhtä mielivaltaisiksi osoittautuvat myöhemmin hänen kuolemansakin syyt.

Juuri sama hetki on myös näytelmään sisältyvistä peripetioista merkittävin, koska se on Reitalan ja Heinosen sanoin ”viimeisen tasapainon hetki [...], jonka jälkeen toiminta peruuttamattomasti kulkee kohti katastrofia traagisen voiman viemänä”. Gusin huudettua raivonsa julki yläkertaan gangsterit eivät voi enää palata näytelmän alkutilanteeseen. Gusin uhman ilmauksia ei ole mahdollista saada enää takaisin ja samalla gangstereiden työsuhdekin on muuttunut peruuttamattomasti.

The Dumb Waiter –näytelmän anagnorisis on Aristoteleen ideaalin mukainen sikäläkin, että se liittyy peripetiaan, herättäen näen katsojissa sääliä ja pelkoa. Pinterin draamassa anagnorisis jopa muodostaa peripetian: Gusin oman vähäpätöisen asemansa tunnistaminen järjestön hierarkiassa luo näytelmän käännekohdan. Draaman peripetia ja anagnorisis myös seuraavat suoraan aiemmista tapahtumista – aivan aristoteeliseen todennäköisyyden ihanteen mukaisesti.

Pinter on sijoittanut myös hamartian samaan tilanteeseen. Gusin raivonpurkaus on se tietämättömyydestä aiheutunut virheteko, joka johtaa hänen kuolemaansa. Katsojat alkavat pelätä Gusin puolesta, mutta tuskin kuitenkaan osaavat ennakoida häntä seuraavan murhan uhriksi. Sääliä Gus puolestaan herättää yleisössä anagnorisisen tuskaisuuden johdosta. Näytelmä siis synnyttää säälin ja pelon tunteita katsojissa aristoteelisen prinssiin mukaisesti ”toiminnan kokoonpanolla” eikä esittämällä näyttämöllä suoraa väkivaltaa.

Pinter on sijoittanut lyhyelle aikajaksolle useita aristoteelisia juonen sommittelun keinoja – mutta persoonalliseen järjestykseen. Tavanomaisista ratkaisuista hän poikkeaa mm. tavassa, jolla anagnorisis tuottaa peripetian, eikä päinvastoin. Yleensä näytelmän alussa ilmenevän hamartian hän puolestaan sijoittaa loppuun ja lisäksi niin, että Gusin anagnorisis johtaa hamartiaan. Tavallisesti anagnorisisessa tunnustetaan aiemmin tehty hamartia. Myös mentaalisesti voimakkaimman pathoksen Pinter asettaa anagnorisisen yhteyteen. Gusin kohdalla se tarkoittaa tuskaista eksistentiaalista havaintoa, Benille taas Gusin hillinnän välttämättömyyttä.

The Dumb Waiter ei tuota suoraan Aristoteleen tragedialta edellyttämää katharsista. Pikemminkin se synnyttää antikatharsiksen, koska siinä näytelmähenkilöistä moraalisesti parempi kuolee pahemman murhaamana. Toisaalta asetelmana ”ystävien kesken” tapahtunut rikos noudattaa aristoteelista dramaturgista oppia ja samalla tehostaa draaman tragiikkaa.

Tällä tavoin näytelmästä muodostuu eräänlainen antimoraliteetti. Mielestäni *The Dumb Waiter* -draama kuitenkin tarjoaa katsojille tunnistamisen mahdollisuuden tosielämästä juuri siinä, että se ei korjaa moraalista vääryyttä. Täten sen voi ajatella tuottavan jopa vieraannuttamiseksi toivotun yhteiskunnallisesti rakentavan kriittisen katsontakannan. Näytelmän implisiittisesti ja negaation kautta esittämän inhimillisyyden tärkeyden korostamisen puolestaan voi lopulta kokea myös katartisesti vapauttavana. Se saattaa edellyttää katsojalta rehellistä ja raskasta itsetutkiskelua.

Vakavista teemoistaan huolimatta *The Dumb Waiter* sisältää paljon erityyppistä huumoria, joka on useimmiten luonteeltaan absurdia tai kolkkoa. Draamallista ironiaa ilmentää mm. kohta, jossa ihmisiä ammatikseen murhaava Ben paheksuu kissan tappaneita lapsia. Näytelmän moniselitteiseen nimeen kytkeytyy myös ironisia vivahteita, kuten ”mykkä tarjoilija/palvelija” ja ”typerä odottaja”, jotka voidaan tulkita näytelmäkirjailijan kommentteiksi gangstereiden alistuvuudesta.

Draaman lopussa Ben jopa kutsutaan viimeistä käskyään kuulemaan puhutorven ”halveksuvalla” vihellyksellä. Samalla tavoinhan voidaan käskää koira paikalle ja viheltäen saattaa öykkärimäinen ravintola-asiakas pyrkiä kiinnittämään työtään tekevän tarjoilijan huomion puoleensa. Vastaavasti hieman ennen näytelmän loppua Gusin ääni vaimenee vähitellen lähes kuulumattomiin, samalla kun hän luopuu kapinastaan (ja tulkintani mukaan menettää persoonallisuutensa), joten hänestä tulee draaman nimen osoittamalla tavalla miltei mykkä.

Pinterin varhaistuotantoa kuvataan usein termillä `comedies of menace`. Määritelmän mukaista ”uhan komiikkaa” näytelmään sisältyykin runsaasti. Pääasiassa se nousee gangstereiden irrationaalisesta ja henkisen paineen alla pikaisesti tehdystä päätöksestä pyrkiä täyttämään yhä eksoottisemmiksi käyvät ruokatilaukset lähettämällä yläkertaan kaikki vähäiset eväänsä.

Varsinkin Benin henkilöhahmoon liittyy myös hänen ammattiinsa nähden hupaisan lapsekkaita piirteitä, kuten pienoisveneiden rakentelu harrastuksena sekä kateellinen halu saada osansa Gusin itselleen ostamista herkuista. Ben loukkaantuu siinä määrin Gusin aikeista syödä itse herkkunsa, että käy tätä kohtaan jopa väkivaltaiseksi.

Gusin osalta huvittavina hetkinä voidaan pitää hänen esteettistä mielenkiintoaan kellarihuoneiston astiastoa kohtaan sekä havainnoivaa ja vakavahenkistä pohdiskelua siitä kenen haju hänen lakanoissaan on. Mykkäelokuvien tyyppistä komiikkaa puolestaan esiintyy sekä näytelmän miimisessä alussa (jossa Gusilla riittää puuhaa kenkensä parissa ja Benillä sanomalehtensä kanssa) että gangstereiden epätoivoisessa pyrkimyksessä esiintyä kokkeina välttyäkseen paljastamasta todellista ammattiaan.

Jälkimmäiseen enimmältään pohjautuu myös draaman komiikan absurdus. Vaikutusta tehostaa se, etteivät gangsterit itse oivalla totisen toimintansa hupaisaa irrationaalisuutta. Se, mikä näytelmän henkilöille vaikuttaa käsittämättömyydessään uhkaavalta, näyttäytyy katsojille myös hätäisesti toimivien ihmisten absurdina tohelointina. Jonkin verran draamaan sisältyy myös erityyppistä verbaalista komiikkaa.

Näytelmän kaikkien humorististen ainesten tarkoituksena on draamallisen jännitteen varioiminen. Huumori luo rytmistä ja kontrastista vaihtelua dramaturgiaan, jolloin se hengittää jännitteellisesti latautuneiden ja koomisesti vapauttavien jaksujen vuorottelun tahtiin.

The Dumb Waiter on absurdi näytelmä kahdella tasolla: teatterillisina (osittain humoristina) keinoina ja draaman kuvaaman maailman järjettömyytenä. Ensimmäinen merkki gangstereiden maailman arvaamattomuudesta ilmenee WC:n omavaltaisena toimimisena. Kuitenkin huomattavasti selvempi liukuma absurdiin todellisuuskuvaan tapahtuu silloin, kun tulitikkuja sisältänyt kirjekuori sujautetaan oven ali kellarihuoneistoon. Tällöin gangsterit tulevat tietoisiksi jonkin ulkopuolisen voiman uhkaavasta ja selittämättömästä läsnäolosta.

Tapaus myös johtaa monivaiheiseen teen ympärille kietoutuvaan tapahtumasarjaan, joka pitää sisällään lukuisia absurdeja yksityiskohtia. Lisäksi monivivahteisia absurdeja aspekteja sisältyy ruokahissin toimintaan, mm. se peruslähtökohta, ettei ruokatilausten

lähettämisesä käytöstä poistettuun keittiöön ole mitään mieltä. Näiden tapahtumien seurauksena Gus oivaltaa millaista leikkiä yläkerrassa majaileva taho gangstereiden kustannuksella harjoittaa.

Sen sijaan Gusilta ja Beniltä jää lähes täysin huomiotta se seikka, että he tuntuisivat elävän maailmassa, jossa esiintyy myös yliluonnollisia ilmiöitä. Nopea ja äänetön vierailija käväisee käytävässä gangstereiden havaitsematta. Vasemmalle poistunut Gus ilmestyykin pian esiin oikeasta ovesta, kuin olisi liikkunut seinien läpi. Gangstereiden maailmaan tunkeutunut ulkopuolinen voima vaikuttaa myös olevan hämmästyttävän tarkoin perillä heidän asioistaan.

Näytelmän synnyttämä kuva ympäröivästä maailmasta on lähes vainoharhainen: todellisuus näyttää sekä mielettömältä että myötätunnottomalta. Järjestö murhailee ihmisiä ympäri Englantia eikä se koskaan joudu sen vuoksi ongelmiin. Organisaatioon kuulumattomat ihmiset eivät joko tiedä mitä heidän maassaan kaikessa hiljaisuudessa tapahtuu – tai eivät välitä. Mahdollisesti he ovat yhtä pelokkaita puuttumaan asioihin kuin Ben – tai osallisia.

Kuitenkaan pohjimmiltaan draama ei suoraan kerro gangstereita ympäröivästä maailmasta juuri mitään. Merkillepantavaa onkin juuri ulkomaailmaa koskevan mielikuvan syntyminen lähes pelkästään sitä kautta, mitä näytelmässä kerrotaan Gusin ja Benin palkanneesta organisaatiosta. Symboloiko salamyhkäinen järjestö siis koko yhteiskuntaa? Kun näytelmä vielä sijoituu Englantiin, Pinterin kotimaahan, herää helposti kysymys: Täällaiseksiko lähimmäisenrakkauttomien ihmisten muodostamaksi yhteenliittymäksi hän kokee brittiläisen yhteiskunnan?

Vainoharhaisuuden tuntua näytelmään tuo myös vaikutelma siitä, että järjestö käyttää Gusia ja Beniä omaan huvittelutarkoitukseensa tai testaa taas heidän luotettavuuttaan, vaikka he ovat osoittaneet sen työssään jo lukemattomia kertoja. Lisäksi ulkopuolisen voiman tarkkailu vaikuttaa arvatenkin gangstereihin ahdistavasti. Tarpeessaan miellyttää organisaatiota, mahdottomassa tehtävässään osoittaa kelvollisuutensa kiittämättömälle järjestölle, he rinnastuvat Sisyfokseen, joka kerta toisensa jälkeen turhaan vierittää kiveä vuoren rinnettä pitkin ylös.

Myös tiedon valta korostuu näytelmässä. Gus ja Ben eivät tiedä kuka heidän tulee murhata, milloin teloitus tapahtuu ja mitä hyötyä siitä on heidän organisaatiolleen. Toisaalta gangsterit, edes Gus, eivät välttämättä ole aiemmin halunneetkaan tietää yhtään enempää palvemastaan järjestöstä. Kun Gus sitten alkaa kysellä, hänet raivataan kylmästi tieltä. Raamatullisia kielikuvia käyttäen: Gus maistoi kielletyn, väärän tiedon

puun hedelmää, jolloin hänen silmänsä avautuivat, mutta hän myös kohtasi järjestöstä karkotuksen – kuolemansa.

Ollakseen absurdin näytelmän henkilöahmoja Gus ja Ben ovat poikkeuksellisen realistisesti kuvattuja. Absurdin teatterin figureja heistä tekeekin lähinnä se, etteivät heidän taustansa ja motiivinsa käy ilmi. Heidät voikin sen johdosta tulkita vastakkaisten elämänasenteiden personoitumina: mukautuvuutta ja väärää itsensäkieltämistä edustava Ben sekä omantunnon ja omanarvontunnon ilmentymä Gus.

Myös draaman suljettua tilaa voi tulkita vertauskuvallisesti. Ulkomaailmasta eristetyssä kellarihuoneistossa on useita alitajunnan elementtejä. Kellari on rakennuksen alin tila samalla tavalla kuin tiedostamaton viettikasautuma Id (tai Se) esitetään persoonallisuuden alimpana kerroksena, jossa väkivaltavietti odottaa esiin pääsemistään. *The Dumb Waiter* puolestaan kertoo keskeiseltä osaltaan juuri väkivaltavietin synnystä, patoutumisesta ja purkautumisesta valloilleen.

Kellari synnyttää assosiaatioita myös varastoimisesta ja säilömisestä. Järjestö pitääkin Gusia ja Beniä alhaalla kellarihuoneistossa ”säilössä” odottamassa käyttöä – hetkeä, jolloin heidän tulee suorittaa seuraava murha. Kellari konnotoi myös tarpeettomuuteen: viemme sinne tavaroita, joita emme arkipäiväisessä elämässämme tarvitse. Näytelmän loppu osoittaa Gus käyneen organisaatiolle tarpeettomaksi, joten hänet yksinkertaisesti ”poistetaan käytöstä”. Ulkomaailmasta vieraantuneiden henkilöidensä takia näytelmää on puolestaan tulkittu eristäytymisen kohtalokkaiden seurausten kuvaukseksi.

The Dumb Waiter –näytelmästä on löydetty myös unenomaisen mielenmaiseman kuvausta. Tällainen tulkinta selittääkin osaltaan näytelmään sisältyvän absurdien (tai fantastisten ja yliluonnollisten) elementtien ja fakta-aineiston (tiukan realismin) liukuvan sekoittumisen unen logiikkaa noudattavaksi kerronnaksi.

The Dumb Waiter –näytelmä tuntuisikin kuvaavan vertauskuvoin sekä sisäistä että ulkoista todellisuutta. Absurdin teatterin keinoin se esittää psyyken maailman ilmiöitä (unta ja aggressioita), realismin kautta ulkoista todellisuutta (yhteiskunnan hierarkioita, byrokratiaa ja rakenteellista väkivaltaa). Näillä perusteilla *The Dumb Waiter* -draaman voi liittää sekä absurdismiin psyykkisen todellisuuden paljastamisen tavoitteessaan että vihaisten nuorten miesten yhteiskuntakriittisiin pyrkimyksiin. Myös dramaturgisesti Pinterin näytelmässä sekoittuvat sekä absurdin teatterin keinot ja päämäärät että aristoteeliseen suljettuun dramaturgiaan kuuluvat esittämistavat.

LÄHTEET

Primaarilähde

Pinter, Harold, 1996b, *The Dumb Waiter* in Pinter, Harold, *Plays One*. London & Boston: Faber and Faber, 111-149.

Sekundaarilähteet

Almansi, Guido & Henderson, Simon, 1983, *Harold Pinter*. London & New York: Methuen.

Aristoteles, 1982 (1967), *Runousoppi*, suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.

Aristoteles, 1997, *Runousoppi*. Teoksessa Aristoteles, *IX: Retoriikka. Runousoppi*, suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus.

Barthes, Roland, 1992 (1964), *Critical Essays*, trans. by Richard Howard. Evanston: Northwestern University Press.

Barthes, Roland, 1993 (1953-1984), *Tekijän kuolema, tekstin syntymä*, toim. Lea Rojola, suom. Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Barthes, Roland, 1990 (1973), *The Pleasure of the Text*, trans. by Richard Miller. London: Blackwell.

Beckett, Samuel, 1990, *The Complete Dramatic Works*. London & Boston: Faber and Faber.

Boulton, James T., 1963, "The Caretaker and Other Plays". From *Modern Drama*, 6 (September 1963), 131-40. In *Pinter. A Collection of Critical Essays*, 1972, ed. by Arthur Ganz. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc, 93-104.

Brecht, Bertolt, 1991, *Kirjoituksia teatterista*, suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle. Kokoelman toim. Werner Hecht 1967. Helsinki: VAPK-kustannus, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14. Alkuteos *Schriften über Theater*, 1967. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Brockett, Oscar G., 1991 (1968), *History of the Theatre*. Boston, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Allyn and Bacon.

- Cohn, Ruby, 1962, "The World of Harold Pinter". From *Tulane Drama Review*, Vol. 6. no. 3 (T15 – March 1962). In *Pinter. A Collection of Critical Essays*, 1972, ed. by Arthur Ganz. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc, 78-92.
- Contemporary Literary Criticism*, 1990, artikkeli "Harold Pinter". Roger Matuz (ed.). Detroit, New York, Washington, D.C., Chicago & London: Gale Research Inc., Volume 58, 368-386.
- Christie, Agatha, 1974, *Kymmenen pientä neekeripoikaa*, suom. Helka Varho. Ilmestynyt aikaisemmin nimellä *Eikä yksikään pelastunut*. Helsinki & Porvoo: WSOY. Alkuteos *Ten little Niggers*, 1939.
- Eagleton, Terry, 1991 (1983), *Kirjallisuusteoria. Johdatus*, lukuisia suomentajia. Tampere: Vastapaino. Alkuteos *Literary Theory. An Introduction*, 1996 (1983). Basil Blackwell Ltd.
- Englanti-suomi suursanakirja* 1998 (1990), toim. Raija Hurme, Maritta Pesonen & Olli Syväoja. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY.
- Esslin, Martin, 1980, *Draaman perusteet*, suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Jyväskylä: Gummerus. Alkuteos *An Anatomy of Drama*, 1976.
- Esslin, Martin, 1961, *The Theatre of the Absurd*. New York: Anchor Books.
- Esslin, Martin, 1968 (1961), *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth, Middlesex: Penquin Books.
- Field, Syd, 1982 (1979), *Screenplay, The Foundations of Screenwriting*. New York: Dell Publishing Co.
- Freud, Sigmund, 1981 (1940), *Johdatus psykoanalyysiin*, suom. Erkki Puranen. Sisältää teokset *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* ja *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Jyväskylä: Gummerus.
- Gale, Steven H., 1977, *Butter`s going up: a critical analysis of Harold Pinter`s work*. Durham, N.C.
- Ganz, Arthur, 1972, "Introduction". In *Pinter. A Collection of Critical Essays*, ed. by Arthur Ganz. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc, 1-18.
- Harvey, David, 1994 (1990), *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge MA & Oxford UK: Blackwell.
- Hayman, Ronald, 1968, *Harold Pinter. Contemporary playwrights series*. London: Heineman.

- Heiskanen-Mäkelä, Sirkka, 1980b, "Käsitechemistö". Teoksessa Esslin, Martin, 1980, *Draaman perusteet*, suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Jyväskylä: Gummerus. Alkuteos *An Anatomy of Drama*, 1976, 132-153.
- Heiskanen-Mäkelä, Sirkka, 1979, "Lukijalle". Teoksessa Esslin, Martin, 1980, *Draaman perusteet*, suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Jyväskylä: Gummerus. Alkuteos *An Anatomy of Drama*, 1976, 7-9.
- Hinchliffe, Arnold P., 1969, *The Absurd*. London: Methuen & Co Ltd.
- Hinchliffe; Arnold P., 1981, *Harold Pinter*. Boston: Twayne Publishers. A Division of G.K. Hall & Co.
- Hollis, James R., 1970, *Harold Pinter. The Poetics of Silence*. Carbondale & Edwardsville: Southern Illinois University Press; London & Amsterdam: Feffer & Simons, Inc.
- Holm, Ingvar, 1981 (1969), *Drama på scen. Dramats former och funktion*. Stockholm: Liber.
- <http://www.geocities.com/Athens/Acropolis/1902/pinter.html>, 18.4.2000, "The term "pinteresque" and Harold Pinter's *The Dumb Waiter*".
- <http://www.haroldpinter.org>, 27.2.2002.
- <http://www.interlog.com/~themall/pinter.html>, 10.2.1999.
- <http://www.kirjasto.sci.fi/hpinter.html>, 27.2.2002.
- Kaimio, Maarit, 1977, "Aristoteleen estetiikka ja Runousoppi". Teoksessa Kinnunen, Aarne & Oksala Teivas (toim.), *Antiikin estetiikka*. Porvoo: WSOY, 66-98.
- Kansojen kirjallisuus 12 – Sodanjälkeinen aika (1945-1970)*, 1979, toim. F.J. Billeskov Jansen, Hakon Stangerup ja P.H. Traustedt. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY.
- Kerr, Walter, 1967, *Harold Pinter*. New York & London: Columbia University Press.
- Kinnunen, Aarne, 1985, *Draaman maailma. Villiintynyt puutarha*. Porvoo: WSOY.
- Kodin suuri tietosanakirja, 1. osa, A-Biop*, päätoim. Matti Hakala. Weilin+Göös, 1975.
- Kodin suuri tietosanakirja, 4. osa, H-Insi*, päätoim. Matti Hakala. Weilin+Göös, 1976.
- Kodin suuri tietosanakirja, 12. osa, Ry-Sudd*, päätoim. Matti Hakala. Weilin+Göös, 1978.
- Kodin suuri tietosanakirja, 14. osa, Tilat-Verr*, päätoim. Matti Hakala, Weilin+Göös, 1979.
- Kuisma, Oiva*, 1991, *Platon, Aristoteles ja Plotinos. Taiteellisesta mimesiksestä*. Helsinki: Helsingin yliopiston Yleisen kirjallisuustieteen, teatteritieteen ja estetiikan laitos.

- Kyyrönen, Kaarina, Mäenpää, Outi ja Pohjanvirta, Anja, 1987, *Kliininen psykologia*. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY.
- Langer, Susanne, 1981, *Den dramatiska illusionen. Texter 2 – tecken, språk, struktur*, översättning Margareta Markland, red. Ingvar Holm. Lund: Studentlitteratur.
- Lotman, Juri, 1989, *Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta*. Suom. Erkki Peuranen, Paula Nieminen ja Jukka Mallinen. Helsinki: SN-kirjat.
- Lundán, Reko, 1985, ”Aristotelinen dramaturgia”, *Teatteri-lehti*. Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 5/1995, 14-16.
- Moore, Michael Scott, 1998, ”Review of The Dumb Waiter & Victoria Station”. SF Weekly, 18.3.1998 ja <http://www.sffringe.org/media/dumb1.html>, 15.9.1998.
- Orley, Ray Edward, 1976, *The Separated Self: Alienation as a Major Theme in the Plays of John Osborne, Arnold Wesker, and Harold Pinter, 1956-1971*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International.
- Pavis, Patrice, 1987, *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor, Éditions sociales.
- Pinter, Harold, 1996a, *Betrayal* in Pinter, Harold, *Plays Four*. London & Boston: Faber and Faber, 159-272.
- Pinter, Harold, 1972, ”An Interview”. Teoksessa *Pinter. A Collection of Critical Essays*, ed. by Arthur Ganz. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 19-33.
- Pohjola, Riitta, 1984, ”Taustaa ja selityksiä”. Teoksessa Büchner, Georg, *Teokset ja kirjeet*. Helsinki: Love kirjat, 277-279.
- Reinelt, Janelle, 1999, *After Brecht. British Epic Theater*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Reitala, Heta ja Heinonen, Timo, 2001, ”Dramatisoitua todellisuutta”. Teoksessa *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*, toim. Heta Reitala ja Timo Heinonen. Helsinki: Palmenia-kustannus, 9-66.
- Saarikoski, Pentti, 1967, otsikoimaton, mutta päivätty (12.4.1967) esipuhe. Teoksessa *Aristoteles, 1982 (1967), Runousoppi*, suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava, 5-9.
- Saarikoski, Pentti, 1982, ”Selityksiä”. Teoksessa *Aristoteles, 1982 (1967), Runousoppi*, suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava, 75-8.
- Salosaari, Kari, 1991, ”Freitag Redivivus. Komedian semiotiikkaa”. Teoksessa *Miten valehdellaan*, toim. Markku Ihonon. Helsinki: SKS, 138-154.
- Sartre, Jean-Paul, 1966, *Suljetut ovet*, suom. Marja Rankkala (alkuteos *Huis Clos*, Éditions Gallimard, 1947). Teoksessa Sartre, Jean-Paul, 1966, *Likaiset kädet & Suljetut ovet*. Helsinki: Otava, 137-184.

- Shakespeare, William, 1994 (1991), *Complete Works*. Leicester, U.K: The Promotional Reprint Company Limited.
- Sihvola, Juha, 1997, "Runousoppi. Selitykset". Teoksessa Aristoteles, 1997, *IX: Retoriikka. Runousoppi*, suom. Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus, 234-257.
- Spectrum tietokeskus, 1. osa, A-Bak*, 1976, artikkeli "Absurdismi". Helsinki & Porvoo: WSOY., 56-57.
- Storch, R.F., 1967, "Harold Pinter's Happy Families". From *The Massachusetts Review*, 8 (Autumn 1967), 703-712. In *Pinter. A Collection of Critical Essays*, 1972, ed. by Arthur Ganz. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- Sykes, Arlene, 1970, *Harold Pinter*. Atlantic Highlands, NJ.
- Taylor, John Russell, 1993 (1966), *Dictionary of the Theatre*. Penguin Books.
- Taylor, John Russell, 1969, *Harold Pinter*. Harlow, Essex: Longmans, Green & Co.
- Teatteri-lehti*, 1998, "Godot – vuosisadan paras?". Helsinki: Kustannus Oy Teatteri, 8/98 – 17.12.1998, 14.
- Uusi sivistyssanakirja*, 1998 (1981), toim. Annukka Aikio, uusinut Rauni Vornanen. Helsinki: Otava.
- Uusi suomi-englanti suursanakirja*, 1997 (1984), toim. Raija Hurme, Riitta-Leena Malin & Olli Syväoja. Porvoo, Helsinki & Juva: WSOY.
- Wardle, Irving, 1968, *New English Dramatists 12: Radio Plays*. Harmondsworth: Penquin.
- Wickham, Glynne, 1992, *Teatterihistoria*, suomenkielisen laitoksen toim. Pentti Paavolainen, Esko Salervo ja Timo Kallinen. Helsinki: Painatuskeskus, Teatterikorkeakoulun julkaisusarja, nro 24. Alkuteos *A History of the Theatre*, London: Phaidon Press Limited, 1985.
- Williams, Tennessee, 1974 (1956), *The Glass Menagerie* in Williams, Tennessee, *Four Plays*. London: Secker & Warburg, x-xiv, 1,63.

Painamattomat lähteet

- Ad*Astra-teatteri: *Hiirenloukku*, kirj. Agatha Christie, suom. S. Lopenen, ohj. Eino Airo. Ensi-ilta Jyväskylässä 16.3.2001.
- Ives, Kenneth, *The Dumb Waiter* –tv-toteutus, 1985, BBC, kirj. Harold Pinter, ohj. Kenneth Ives.

Mäki, Harri István, luentomuistiinpanot Mäen pitämältä teatteritaiteen perusopintoihin kuuluvalta tekstianalyysikurssilta Jyväskylän avoimessa yliopistossa syksyllä 1994

Paavolainen, Pentti, 1993/1994, *Eurooppalaisen teatterin historiaa monimuoto-opetuksena* –monistekansio. Helsinki: Teatterikorkeakoulu / Avoin korkeakouluopetus.

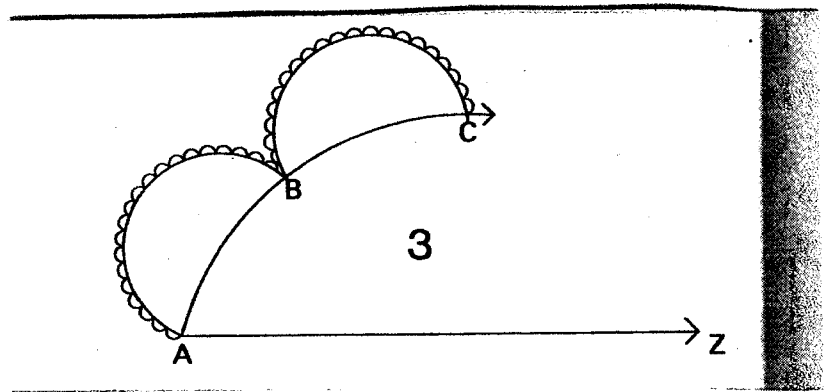
Yövieraat: *Koiraöljyä*, kirj. Ambroce Bierce, ohj. Juha Hurme (?). Jyväskylän Kesä, heinäkuu 1993.

Sitaattikäännökset englanninkielisistä lähteistä ovat omiani.

Liite 1: Eepin ja draamallisen teatterimuodon erot (Reitala & Heinonen 2001, 43).

| Draamallinen teatterimuoto | Eepinen teatterimuoto |
|---|---|
| <p>Näyttämö "ruumiillistaa" tapahtuman kietoo katsojan mukaan toimintaan ja kuluttaa loppuun hänen aktiviteettinsa mahdollistaa hänelle tunteet välittää hänelle elämyksiä katsoja siirretään tapahtuman keskelle työskennellään suggestion avulla aistimukset talletetaan ihminen oletetaan tunnetuksi muuttumaton ihminen loppu jännittää kohtaus toista kohtausta varten tapahtumat kulkevat lineaarisesti natura non facit saltus (luonto ei salli "hyppäyksiä") maailma sellaisena kuin se on mikä on ihmisen osa ihmisen vietit ajattelu määrää olemista.</p> | <p>Näyttämö kertoo tapahtuman tekee katsojasta tarkastelijan mutta herättää hänen aktiviteettinsa pakottaa hänet tekemään ratkaisuja välittää hänelle tietoja katsoja asetetaan vastakkain sen kanssa työskennellään argumentein tehdään tiedostettavaksi ihminen on tutkimuskohde muuttuva ja muuttava ihminen tapahtumien kulku jännittää kukin kohtaus itsenäisenä mutkitellen facit saltus ("hyppäykset" sallittuja) maailma sellaisena mikä siitä tulee mitä ihmisen on tehtävä hänen vaikuttimensa yhteiskunnallinen oleminen määrää ajattelua.</p> |

Liite 4: Pienoisjännitteet (Esslin 1980, 52).



Liite 5: Freytagin pyramidimalli (Reitala & Heinonen 2001, 39).

