

kohdalla, joiden varassa ihminen joutuu reaalistumaan. Tällä on merkitystä erityisesti siksi, että Rauhalan teoriaa käytetään runsaasti empiirisessä tutkimuksessa (mm. väitöskirjoja kasvatustieteiden, teologian, hoitotieteen ja valtiotieteen aloilta). Tällöin Rauhalan ajatteluun nojautuen on helppo pitäytyä yksipuolisesti siinä ajatuksessa, että tajunnalliset kyvyt ovat kaikki kaikessa ja ihminen kykenee itse kehittämään itselleen mahdollisimman suurta hyvinvointia, olivatpa hänen lähtökohtansa millaiset tahansa.

Rauhalan ajattelu lähtökohtana voidaan korostaa liikaa sitä, että kasvatuksen, oma-kohtaisen vastuunoton, terapian tai vaikkapa jonkin mystisen nauruherätyksen avulla tajunnallisuutta voidaan kehittää riippumatta siitä, minkälaisessa konkreettisesti tilanteessa ihminen joutuu elämään. Tämän perusteella on helppo liioitella ihmisen omaa velvollisuutta, vastuuta ja kykyä sekä sivuuttaa hänen tilanteensa kuuluvat todelliset ehdot ja edellytykset. Poliittis-hallinnollisella koneistolla näyttäisikin olevan mielenkiintoa tämänsuuntaisiin painotuksiin. Nykypäivänä ihmisen tilanteeseen kuuluvat olennaisesti mm. kilpailua, markkinaperusteisuutta ja avoimista sekä lähidemokratiaa korostavat konkreettiset paineet, joihin liittyen kaikkien halutaan sisäistävän mm. yrittäjyyteen ja henkilökohtaiseen vastuunottoon kuuluvia merkityssuhteita. Mutta siitä ei kannetakaan aina kovin paljon huolta, millaiset ovat ihmisen tilanteeseen kuuluvien merkityssuhteiden kehkeytymisen perustalla olevat taloudelliset, terveydelliset, alueelliset jne. edellytykset.

Heikki Suominen

n & n

BERGSON JA TARANTINO

Henri Bergson, *Nauru. Tutkimus komiikan merkityksestä. (Le Rire. Essai sur la signification du comique, 1900).* Suomentanut Sanna Isto ja Marko Pasanen. Loki-kirjat, Helsinki 1994. 156 s.

On huomattava, että *Nauru* ei tutki nauramista, vaan komiikkaa. Alaotsikko *Tutkimus komiikan merkityksestä* kertoo tämän kyllin selvästi, mutta tästä huolimatta odottaisi myös nauramisen käsittelyä. Ehkä hyvänä tarkoituksena on ollut tarttua

myös ihmisen nauramiseen, siis siihen hetkeen tai tilanteeseen, jossa ihmiseen tarttuu niin väijäämättömästi jokin, että hän ei voi kuin kieriskellä sen kourissa. Ainakin alussa Henri Bergson lupaa tarkastella nimenomaan naurun alkuperää, mutta tämä näyttää hautautuvan ainakin osittain komedian keinojen tarkastelemisen alle.

Ehkäpä liiallinen vakuuttuneisuus nimenomaan naurun yhteiskunnallisesta merkityksestä saa Bergsonin sokaistumaan nauramisen kokemukselle, ja naurusta tulee ennen kaikkea etäistä, viileää, älylle suunnattua, tunteetonta. Naurussa korostuu jollekulle toiselle nauraminen: toisen tavoille, toisen tekemisille, toisen toilailuille. Naurun merkitys on ennen kaikkea yhteisön yhtenäisyyden korostamisessa: kaikkea tavoista ja tottumuksista poikkeavaa rangaistaan naurulla.

En halua kieltää sitä, että naurulla on yhteisöllinen merkitys ja että nauru syntyy nimenomaan ihmisten yhdessäolon kautta. Mutta jos nauru kohdistuu vain johonkin yhteisön jäseneseen tai ulkopuoliseen, joka ei toimi yhteisön edellyttämällä tavalla, tavoitetaan vain yksi puoli naurusta, rangaistuksen puoli. Naurun kiinnittyminen tällä tavalla naurajien ulkopuolelle ei kerro vielä mitään siitä, mitä naurajassa tapahtuu. Vai riittääkö nauramisen syyksi se, että jossakussa toisessa ihmisessä tapahtuu jotakin tai tämä tekee jotakin naurettavaa? Mikä tässä "aiheuttaa supistuksia, laajennuksia, ravistuksia ruumiissamme"?

Bergson pyrkii paikallistamaan naurun alkuperää komedian kautta. Esseiden päähuomio on niissä keinoissa, joilla komedia taiteen lajina pyrkii ja onnistuu synnyttämään naurun. Komediallisessa tiivistyessä naurattamisen taide: taito tarttua ihmisen elämässä sellaisiin piirteisiin, jotka saavat yleisön nauramaan.

Komedian tutkiminen on ilmeinen tie, koska komedioissa, ainakin hyvissä sellaisissa, on osuttu ihmisten nauruhermoon. Niissä on siis jollakin tavalla tiedettävä, mikä ihmisiä naurattaa. Tämän ei tarvitse mennä hyvän idean toistamista pidemmälle, mutta me voimme kysyä, mikä tässä hyvässä ideassa naurattaa. Jonkinlaisena käsikirjana komediaan nämä analyysit näyttävät toimivan edelleenkin, kuten *Pulp Fiction* osoittaa.

Pulp Fiction

Pulp Fiction täyttää useimmat Bergsonin naurettavuuden kriteerit: Ensinnäkin koko rakenne perustuu *erillisten sarjojen kohtaukseen*. Toiseksi koomiset tilanteet syntyvät *epähuomiosta*, esimerkiksi mainoskatkelmana useasti nähty panttivangin ampuminen. Myös jonkinlainen *roolivaihdos* on nähtävissä: palkkatappaja ei olekaan kylmäverisen harkitseva ja tehokas vaan toholoiva pelle. Tästä esimerkkinä Travalta, joka ammutaan huussinovelille kesken kyttyäys-

keikan — ja vielä omalla asella, jonka hän on huolimattomasti jättänyt keittiön tiskipöydälle mennessään paskalle lukemaan Modesty Blaisea. Itse ampuminenkin tapahtuu oikeastaan epähuomiossa: Bruce Willis välipalaa tehdessään äkkää aseensa tiskipöydältä ja hätkähtää kesken uhkailunsa valmistuvia paahtoleipiä: jälleen sarjojen kohtaaminen. Samassa tilanteessa on nähtävissä myös *kohtalon puuttuminen peliin*: ampumiskohtaus ei ollut Brucen aikomuksissa vaan koko tilanne tekee ihmisistä kohtalon heittelemää sätäkynukkeja. Ja jälleen kerran roolit vaihtuvat: John oli tappamassa Brucea, mutta tappajasta tuli-kin tapettu.

Tunteettomuus: jos meissä herää sääli tapaturmaisesti kuollutta panttivankia kohtaan, se ei huvita meitä sen enempää kuin nauratakaan. Siksi huomio kuolleesta vedetään välittömästi tappajaparin keskinäiseen nahisteluun ja syytelyyn. Tai oikeastaan ongelman ratkaisuun: miten selvitä tilanteesta, keskellä kaupungia, auto verestä punaisena.

Elämä ja mekanismi

Tässä nykyaikaan siirrettyinä joitakin niistä komediakirjoittajille tyypillisistä keinoista, joilla yleisöä yritettiin jo 1800-luvulla naurattaa. Olennaisin niistä on tiivistettävissä kahteen vastakkaiseen voimaan: *elämä ja mekanismi*.

Komedian peruselementtinä Bergson pitää elämän korvaamista mekanismilla. Kaikki edellä mainitut keinot ovat vain yksittäisiä tapauksia tästä perussuunnasta. Hyvä komedia pyrkii hienovaraisesti osoittamaan mekaanisia piirteitä ihmisen toiminnassa, tilanteissa ja luonteessa. Nimenomaan hienovaraisuus on tärkeää. On synnyttävä vaikutelma, että mekaanisuus on luonnollinen osa ihmistä. Ihmisen luontainen joustavuus pyritään näyttämään kuitenkin perimmältään jäykkänä, joustamattomana, konemaisena, minkä arkipäiväisiä ilmentymiä ovat epähuomio, poisaolo ja hajamielisyys.

Tietyllä tavallaan arkipäiväinen nauru syntyy huolimattomuudesta, holtittomuudesta, hajamielisyysdestä, mutta minkään näistä ei tarvitse vielä itsessään olla naurettavaa.

Bergson paikantaa hajamielisuuden sisäiseksi komiikan lähteeksi: ihminen on jollakin tavalla poissa tästä maailmasta. Kehittyneempi muoto tästä samasta teemasta on se, että ihminen ei enää ole vain *poissa* tästä, vaan on nimenomaan *läsnä* jossakin muualla — kuvitteellisessa todellisuudessa, kuten esimerkiksi Don Quijote.

Tässä haaveilijoiden ja uneksijoiden maailmassa nauru kohdistuu samaan kompasteluun ja törmäilyyn kuin pinnallistemmassakin esimerkissä. Siihen sisältyy kuitenkin välittömästi jo toinenkin puoli: koska he eivät ole hajamielisiä vain siksi,

että ovat poissa, vaan siksi, että ovat läsnä jossakin muualla — “heidän epähuomionsa on systemaattista, yhden keskeisen ajatuksen ympärille järjestäytyneitä” — myös heidän kompasteluistaan tulee tavallaan systemaattisia, koska heidän unelmansa törmää jatkuvasti todellisuuteen ja näin todellisuus pyrkii oikaisemaan unelmaa.

Tässä on mukana jo kaksi muutakin puolta. Ensinnäkin tällaisten unelmoijien ympärille kerääntyvät naurajat: he siis tavallaan kokoavat yhteisöä yhteen. Toiseksi läsnä on yksilön tragedia. Tragedia kulkee koko ajan komedian kääntöpuolella. Esimerkiksi luonteenheikkoudet ovat traagisia, mikäli ne mukautuvat ihmiseen, mutta koomisia, mikäli ihminen mukautuu niihin. Ihminen ottaa ylleen vaatteet, jotka eivät hänelle istu. Esimerkiksi hajamielisyysdestä tulee ihmiselle ulkokohtainen puite, johon hän mukautuu: hän hyväksyy oman hajamielisyytensä ja alkaa toimia sen mukaan. Mikäli hän ei tiedosta niiden koomisuutta, hän on koominen. Jos koomisuus tiedostetaan, hän pyrkii muuttamaan niitä ja näin saavuttaa yhteisön hyväksynnän. Tragedian henkilö ei muuta käyttäytymistään, vaan seuraa omaa linjaansa yhteisöstä välittämättä. Komedian henkilö toimii valmiissa kehityksessä, jota hän ei tunne, mutta jonka katsoja tuntee ja pystyy tämän kehityksen avulla arvaamaan henkilön toiminnan, joka saadaan näyttämään automaattiselta ja epähuomiossa tapahtuvalta: hän ei huomaa sitä kehystä, jonka vanki hän on.

Komedian keinoina ‘mekaniikalla silattu elollinen’ tiivistää Bergsonin ajatuksen naurun alkuperästä. Näiden avulla komedia saa yleisönsä nauramaan. Kun jo ennalta eläväksi tai joustavaksi tai vapaaksi tiedetty näytetään mekaanisena tai jäykkänä tai kohtalon ohjaamana, ihmiset saadaan nauramaan.

Kuitenkin, eikö nauru yhdeltä olennaiselta osaltaan ole osoitus juuri joustavuudesta ja synny juuri siitä? Pelkkä mekaaninen jäykkyys ja tottumukset eivät naurata muuta kuin ulkopuolista. Mutta jos ajatellaan tilannetta, jossa itse on mukana nauramassa, niin eikö nauru silloin synny juuri joustavuudesta, eloisuudesta ja oivaluksista — ei jäykkyydestä ja mekaanisuudesta ja tottumuksesta. Kun naurusta tulee osa leikkiä, silloin se ei ole ulkopuolista vaan välitöntä kontaktia todellisuuden kanssa. Silloin elämä nauraa.

Elämän vääristymät ja jäykistymät voivat olla kyllä osaltaan naurun kohteena, mutta kuitenkin vain ulkopuolisina. Tässä Bergsonin ajatus naurusta näyttäisi olevan aivan liian jäykkä, tai sitten komedia taiteen erityisenä lajana on erikoistunut nimenomaan näihin vääristymiin ja niiden osoittamiseen. Tämä on Bergsonin kannalta ratkaiseva kohta, koska sen mukaan hänet voi joko ottaa vakavasti tai muuttaa nauruttavaksi.

Jos otetaan vakavasti Bergsonin pyrki-

mys tutkia komiikkaa, niin hänellä ei näyttäisi olevan mitään hätää joutua naurun-alaiseksi. Mutta jos tarkoitus on osoittaa jollakin tavalla se kohta, jossa nauru tarttuu ihmiseen, niin silloin kuva ei ole tyydyttävä. Bergson itse siteeraa muun muassa Immanuel Kantin ja Herbert Spencerin ajatusta naurusta. Kumpikin ajattelevat, että nauru syntyy kun ihminen kohtaa tyhjyyden — nauru on naurua tyhjyyden edessä. Bergson hylkää tämän mahdollisuuden suoralta kädeltä.

Tämä on ehkä hätiköityä ja osoittaa jälleen yhteiskunnallisen merkityksen korostunutta asemaa hänen analyysissaan. Nimittäin komedian peruskeino, elämän korvaaminen mekaniikalla, ei sisällä ainoastaan ajatusta tämän korvaamisen tuomittavuudesta ja rankaistavuudesta. Asetelman läpi on nähtävissä myös leikki ja sen välitön oivaltaminen. Kun elämä näyttää komediassa toisenlaisena kuin sen elämme, se näyttää toisen vaihtoehdon, toisen näkökulman, jonka oivaltaminen synnyttää viipymisen näiden kahden näkökulman välissä, tavallaan tyhjyydessä: kumman valitsen? Komedia ei tee selvää valintaa, vaan jättää kummankin mahdollisuuden voimaan: toisen ihmisen tietoisuuteen ja toisen se näyttää henkilöissään.

Edellisen vuoksi *Nauru* ei ole tutkimus nauramisesta, vaan tietynlaisesta naurusta, joka on mahdollista liittää komediaan taidemuotona. Siis johonkin inhimilliseen tuotteeseen, jonka tehtävänä on yleistään elämästä naurettavia piirteitä. Tämä on kuitenkin eri asia kuin naurava elämä: tilanne, jossa nimenomaan välitön yhteys todellisuuteen synnyttää nauravan oivaluksen, eräänlaisen kepeyden ja välittömyyden maailmasuhteessa.

Komediallinen nauru tarkastelee nimenomaan *vääristymiä* tässä maailmasuhteessa. Naurun syntyminen mekaanisen ja elollisen väliseen jännitteeseen tarkoittaa itse asiassa kaiken inhimillisen ja luonnollisen välistä jännitettä. Kaikki ihmisen tottumukset ja ajatukset ja teokset ovat jäykkiä ja koomisia suhteessa elämän joustavuuteen. Tämä selittää sen, että nauru on nimenomaan inhimillinen piirre: kun ihminen tajuaa oman ajatuksensa tai tekonsa suhteellisuuden elämään, hän näkee samalla sen jäykkyyden ja taipumattomuuden ja siis naurettavuuden.

Vesa Jaaksi