



TRAGEDIA AJASSA

AJATON TRAGEDIA

HELI ANSIO JA PIA HOUNI (toim.)

TEATTERIMUSEO 2013

TRAGEDIA AJASSA

AJATON TRAGEDIA

20.9.2013—5.1.2014

TEATTERIMUSEO

Näyttelyjulkaisu
Toim. Heli Ansio ja Pia Houni

Tragedia ajassa – ajaton tragedia

Teatterimuseon verkkojulkaisuja 2

© Kirjoittajat 2013

Toimitus: Heli Ansio, Pia Houni

Taitto: Ilona Kemppainen

Kansikuva: *Herakles*, Helsingin Ylioppilasteatteri, TeatteriTelta 2008. Kuva Kaj Bäckström.

Teatterimuseo

Kaapelitehdas

Tallberginkatu 1 / 73

00180 Helsinki

www.teatterimuseo.fi

ISBN 978-952-67846-1-8 (pdf)

Sisällys:

- 4 Näyttelyn työryhmä
- 5 Työryhmän puheenvuoro
- 7 AJASSA IRRALLAAN
Helena Kallio
- 18 ANTIIKIN TRAGEDIOIDEN IHMISKUVAN RAKENTEITA
Pia Houni ja Heli Ansio
- 26 TRAGEDIA MODERNILLA AJALLA – ESITYSKÄYTÄNTÖJÄ EUROOPASSA JA SUOMESSA
Heli Ansio ja Pia Houni
- 43 TRAGEDIAPUKU ANTIIKIN NÄYTTÄMÖILLÄ
Joanna Weckman
- 48 KREIKAN KIELTÄ JA KIRJALLISUUTTA
Kimmo Granqvist
- 54 AIKA JA TILA – MERKINTÖJÄ KREIKKALAISEN TRAGEDIAN SUOMENTAMISESTA
Kirsti Simonsuuri
- 57 TRAGEDIA AJASSA – AJATON TRAGEDIA -NÄYTTELYSSÄ ESILLÄ OLEVAT ESITYKSET
Pia Houni
- 62 SUOMESSA ESITETYT ANTIIKIN KREIKKALAISET TRAGEDIAT
Heli Ansio ja Pia Houni
- 71 SUOMESSA KÄÄNNETYT ANTIIKIN KREIKAN NÄYTELMÄT
Kirsti Simonsuuri
- 77 Kirjoittajat
- 79 Tragedy in time – Timeless tragedy (abstract in English)
Translation Kristian London
- 82 Lähteet ja kirjallisuus

Näyttelyn työryhmä:

Näyttelyn aiheen ja idean kehittäminen:

Ina Aaltojärvi, Heli Ansio, Pia Houni, Helena Kallio, Camilla Nenonen

Näyttelyn sisällön suunnittelu:

Ina Aaltojärvi, Pia Houni, Camilla Nenonen

Näyttelykäsikirjoitus: Pia Houni

Visuaalinen suunnittelu: Camilla Nenonen

Ääni- ja videosuunnittelu: Ina Aaltojärvi

Valot: Timo Aalto

Kuuloketekstien valinta: Heli Ansio ja Pia Houni

Kuuloketekstien lukijaaänet:

Kalle Holmberg, Helena Kallio, Miika Laakso, Vieno Saaristo,

Emily Boswell, Roy Boswell, Ellen Jeffrey,

Symeon Delikaris-Manias, Sofia Pantouvaki

Ohjaajahaastattelut videolla

Haastattelut: Pia Houni

Kuvaus: Sakari Rinta-Valkama

Äänitys: Roope Mantere

Näyttelymateriaalit:

Teatterimuseo, teatterit, valokuvaajat, yksityiset kokoelmat

Oheisjulkaisun toimittaminen: Heli Ansio ja Pia Houni

Oheisjulkaisun taitto: Ilona Kempainen

Näyttelykäsiohjelma (laminoitu): Heli Ansio ja Pia Houni

Näyttelyn avaaja 19.9.2013:

Kreikan Suomen suurlähettiläs Christos Kontovounisios

TYÖRYHMÄN PUHEENVUORO

Käsillä olevalla näyttelyllä on henkilökohtaiset ja ammatilliset juuret. Antiikin tragediat ja Kreikka ovat kulkeneet työryhmän jäsenten mukana useita vuosia työ- ja opiskelutehtävissä sekä matkareiteissä. Idea näyttelyn tekemisestä syntyi oivalluksesta saattaa tietoa esille myös visuaaliseen muotoon. Pari vuotta sitten museonjohtaja Helena Kallio suhtautui näyttelyaiheeseen myönteisesti ja työryhmä kasattiin sitä toteuttamaan. Näyttelyn konkreettiseen tekemiseen on kulunut reilu vuosi. Sen suurin haaste on ollut hajallaan olevan materiaalin kerääminen. Työryhmä on käynyt läpi reilun kolmen vuosikymmenen esityksiä ja niihin liittyviä kuvia, esitystaltioiteja, käsiohjelmia, kritiikkejä ja haastatellut näihin liittyviä ihmisiä virallisesti ja epävirallisesti. Näyttelyn tekemisen haasteena ovat kadonneet tallenteet ja kuvat. Miten kertoa niistä näyttelyssä?

Näyttelyn suunnittelun lähtökohtana oli kahden huoneen tila. Tragedian olemus ihmisen kohtalon kuvaajana puhutti työryhmää useaan otteeseen. Monet ajankohtaiset uutiset perhe- ja koulusurmista pysäyttivät kysymään, onko mikään muuttunut elämässä antiikin kreikkalaisten tragedioiden kirjoittamisen jälkeen. Tästä kumpusi ajatus apollonisesta ja dionyysisesta tilasta, ikään kuin ihmisen kahdesta olemuksesta: päivän ja tiedon kirkkaudesta ja toisaalta hurmuksesta, yön pimeyteen kätkeytyvästä puolesta. Suunnittelun tärkeänä teema on ollut myös kuoro. Kuoro ihmisen persoonan ja yhteisön kuvaajana kulkee näyttelyssä konkreettisen naamiokuoron kautta videoiden ja peilipintojen kautta meihin itseemme. Olemme näyttelyn katsojina osa tätä kuoroa, katsomme tragedian kuvastossa myös itseämme. Kuten ohjaaja Atro Kahiluoto sanoo videohaastattelun lopuksi: "kuka tahansa meistä voi aamulla herätä ja huomata tappaneensa perheensä." Näistä syistä näyttelyä haluttiin tehdä moniaistinen ja kokemuksellinen.

Tragedian maailma näyttäytyy lohduttomana, mutta siinä on myös toivon voimaa. Syvimmän epätoivon hetkellä se opettaa meitä havaitsemaan lähellä olevien asioiden, kodin ja läheisten merkityksen. Epätoivoon ja karkotukseen syösty Oidipus saa viimeisellä hetkellään kokea lastensa rakkautta ja vapautusta omasta kohtalostaan. Hän ymmärtää ohikiitävän hetken hyvyyden merkityksen.

Työryhmä kiittää sydämellisesti läheisiään, jotka ovat monesti antaneet konkreettista työapua näyttelyn tekemiseen ja tsempanneet työn eri vaiheissa: KILTOS Kai, Aalo ja Aura Ansio, Tuula ja Aimo Ansio, Erja Anttonen, Leila ja Pekka Järvinen, Antti Kivikoski, Sakari Rinta-Valkama sekä Kirsi Soikkeli. Kiitoksen ansaitsee myös taidekoira Hilla Kanéla, joka on tassutellut työryhmän palaverissa ahkerasti mukana.

Työryhmä kiittää Teatterimuseon johtaja Helena Kalliota ja henkilökuntaa yhteistyöstä.

Kiitämme mukana olevien esitysten teattereissa työskenteleviä ihmisiä arkistojen kaivamisesta ja mahdollisuudesta käyttää materiaaleja näyttelyssä. Monet esitysten valokuvaajat ovat tehneet kanssamme ainutlaatuista yhteistyötä. Erityisesti lämmin kiitos Johnny Korkmanille, Harri Hintikalle ja Markus R. Packalénille hienosta yhteistyöstä. Lämmin kiitos myös viidelle ohjaajalle – Atro Kahiluodolle, Anna-Mari Karvoselle, Jotaarkka Pennaselle, Ritva Siikalalle ja Miira Sippolalle – jotka antoivat aikaa ja esitysmateriaaleja näyttelyä varten. Kiitämme kaikkia niitä yksityishenkilöitä, jotka ovat suomalaisen teatterin lähihistorian tuntemuksellaan auttaneet materiaalin keruuseen liittyvissä detaljeissa. Ilman kaikkien teidän työpanosta näyttely ei olisi valmistunut. Lämmin kiitos myös videohaastattelujen kuvaamisesta ja äänityksestä Sakari Rinta-Valkamalle ja Roope Mantereelle.

Työryhmä kiittää näyttelyn oheisjulkaisun kirjoittajia tärkeästä työpanoksesta. Kiitämme HuK Laura Tulehmoa oheisjulkaisun lähdemateriaalin kokoamisesta ja tekstiarkistojen järjestämisestä. Taloudellisesta tuesta kiitämme WSOY:n kirjallisuussäätiötä, Tiedonjulkistamisen neuvottelukuntaa ja Taiteen edistämiskeskuksen kirjastoapurahaa.

Työryhmä haluaa kiittää lämpimästi Kreikan Suomen suurlähettilästä Christos Kontovouniosista näyttelyyn liittyvästä tuesta, ystävällisyydestä ja näyttelyn avaamisesta.

Ina Aaltojärvi, Heli Ansio, Pia Houni ja Camilla Nenonen

AJASSA IRRALLAAN

Museonjohtaja Helena Kallio

Miksi juuri nyt kiinnittää huomio antiikin kreikkalaisen tragedian suomalaisiin tulkintoihin Teatterimuseon studionäyttelyssä?

Ilmeisin motiivi näyttelylle on tietenkin se, että kyse on eurooppalaisen sivistyksemme kreikkalaisesta lähteestä, länsimaisen teatterihistorian kanonisoidusta perustasta, joka juontaa juurensa Välimeren alueen rikkaaseen ja loputtoman kiehtovaan, polyteistiseen mytologiaan. Aiskhyloksen (525–456 eaa.), Sofokleen (496–406 eaa.) ja Euripideen (n. 480–406 eaa.) tragediathan kuuluvat jokaisen teatteritaidetta tai sen tutkimusta opiskelevan ydinteoksiin. Kuten Kirsti Simonsuuri tämän julkaisun artikkelissaan toteaa, kuuluu velvollisuksiimme kantaa ihmiskunnan mytologista muistia eteenpäin seuraaville sukupolville. Tämä tarkoittaa myös sen ritualistisen perinteen jatkuvuuden kantamista, josta teatterin ja tanssin monimuotoisuus yhteisöllisenä inhimillisenä toimintana kumpuaa.

Viime vuosikymmeninä kiinnostus antiikin tragedioita kohtaan on ollut suomalaisen teatterin piirissä kasvussa. Kuitenkin koko 1900-luvun alkupuolen ja lähes 1990-luvun kynnykselle niitä esitettiin oikeastaan hämmästyttävän vähän, kuten museolehtori Heini Räsänen totesi tarkastellessaan vuonna 1991 Teatteri-lehdessä suomalaisteatterissa tuoreena viriävää kiinnostusta antiikkiin. Räsänen arveli siihenastisten näyttämöllepanojen vähäisyyden syyksi suomennosten ylevöitettyä vaikeatajuisuutta sekä tiettyä kunnioittavaa arkuutta tarttua ”pyhiin” draamoihin. ”Mielikuvat antiikin draamojen esityksistä ovat vuosikymmenestä toiseen säilyneet raskaina: valkoisten pylväiden keskellä valkoisiin, lyhyisiin hameisiin puetut miehet, arkaaisen jäykästi liikehtivä kuoro lausuu pateettisesti ja kumajavalla äänellä kuolemattomia totuuksia, joista puolet jää tajuamatta...”, Räsänen kuvaili esityserinnettä vaivaavaa jähmeyttä.

Ensimmäisenä antiikin tragediana suomalaisen näyttämön saavutti vuonna 1901 Arkadia-teatterissa Kaarlo Bergbomin ohjaama Sofokleen *Antigone*, joka saikin huomiota historiallisena askeleena.¹ Omistetaan hetki esityksen vastaanotolle lehdistössä: Hufvudstadsbladetin kriitikko kutsui Suomalaisen Teatterin näyttämöllepanoa mestarillisesti toteutetuksi ja todisti ensi-illan vaikuttaneen tunteita puhdistavasti.² Hän kiitteli lavastusta joonialaisine pylväineen perehtyneisyydestä antiikin traditioon ja tutkimustietoon sekä puvustusta murhenäytelmän sävyyn viritetyistä väreistä ja hienovaraisista reunakaistaleista ”à la grecque”. Axel Ahlbergin Kreon oli kriitikon mielestä ehdottomasti näyttelijän teknisesti paras luomus sekä älyä ja energiaa osoittava suuri edistysaskel. Katri Raution Antigonessa hän kuvasi tunteiden voiman yhdistyvän ulkoisten linjojen kauneuteen ja kehui näyttelijättären työtäneen äänensä sellaiselle matalammalle taajuudelle, jossa soi huomattavan traagisempi vire kuin hänen peruskorkeudellaan. Rautio sai kriitikolta kuitenkin huomautuksen elekielistään, joka plastisesta viimeistelystään huolimatta jäi tämän mielestä mitäänsanomattomaksi. Uuden Suomettaren kriitikko kuitenkin totesi rouva Raution luovan Antigonesta suurenmoisen kuvan.³

Päivälehdien kriitikko kuvasi antiikkisen draaman luonnetta: ”...ihmiset asetetaan täydellisesti riippuviksi korkeimmista jumalallisista voimista, jommoisina ne esiintyvät joko luonnonvoimina tai ihmisessä, yhteiskunnassa, valtiossa, laeissa ja laitoksissa. Silloin joutuu yksilö olemaan vain leikkipallo...”⁴ *Antigonessa* valveutunut kirjoittaja näki jo aavistuksia uudenaikaisen draaman ihmiskuvauksesta, jossain määrin ”psykologisesta kehityksestä” ja vapaasta tahdosta. Kuitenkaan ei kriitikon mukaan kyse ole uudenaikaisesta draamasta, joka ”lyhyesti sanoen kuvaa ristiriitoja ihmisessä itsessään”, vaan vanhojen sukulakien asettamien, uskonnollisiksi korotettujen velvollisuuksien ristiriidasta suhteessa uuden yhteiskunnan vaatimuksiin.⁵

Antigonen suomalaista kantaesitystä seuraavat antiikin klassikoiden esitykset keskittyivät harvakseltaan Suomen Kansallisteatteriin ja Svenska Teaterniin, joissa esitettiin Sofokleen *Antigonea* ja *Kuningas Oidipusta* osapuolien kerran vuosikymmenen. Näiden lisäksi *Antigone* nähtiin Aarne Orjatsalon kiertueella vuosina 1911–12. Aiskhyloksen *Agamemnon* sai ensi-iltansa SvT:ssa vuonna 1935. Euripideen *Medeia* nähtiin 1940-luvulla SKT:ssa ja Tampereen Teatterissa. 1950-luvulla SKT esitti Euripideen tragedian *Ifigeneia Auliissa*. 1960-luvulta 2000-luvulle ammattiteattereissa on esitetty 5–10 tragediaa vuosikymmenittäin.⁶

Opiskelija- ja harrastajaesitykset nostavat suomalaisten tragediaensi-iltojen määrää, ja antiikin tragedioihin ja myytteihin perustuvia muunnelmia on esitetty sitäkin ahkerammin, kuten Heli Ansio ja Pia Houni tässä julkaisussa osoittavat.

Antiikin Kreikan perinnön vaikutus suomalaiseen teatteriin on toki esitysten lukumäärä syvempi ja monimuotoisempi, ja etenkin viime vuosikymmenten tulkinnat ja uudet käännökset ovat uudistaneet esityserinnettämme. Kirsti Simonsuuri (1991) kannustaakin tragediaan tarttujaa käsikirjoituksen uudelleen ajattelemiseen sanoen tradition vaativan uudistukseen rohkeita näkemyksiä ja jopa tiettyä ajoittaista väärinymmärrystä. Ruth Padel (1992) rohkaisee kriittisesti tiedostamaan, kuinka monen vuosisadan filosofinen, teologinen, psykologinen ja fysiologinen tiedonperinne erottaa meidät traagisen runouden syntyajoista ja kuitenkin seuraamaan vahvaa impulssiamme tunnistaa itsemme tragediassa tänään. ”Tragedia on olemassa kenelle tahansa, joka haluaa sitä lukea tai esittää. Uskon, että on oikein ja välttämätöntä tulkita tragediaa juuri sen mukaisesti, mitä haluat saada siitä irti”, Padel kirjoittaa.⁷

Tragedian ”alkuperäisen” esitystavan tavoittelu ja yritys löytää ”se ainoa oikea” tulkinta antiikin kreikkalaisen tekstin merkityksistä voidaan tosiaan riisua ja jättää kuin vanha, alun perinkin huonosti istuva kateederitakki ja pyrkiä myytin ja sanan sisään elämään se uudestaan, tässä ja nyt. Tämähän on teatterin vahvuus, myös tietoa ihmisestä ja ihmisen historiasta välittävänä taiteenlajina.

Kansainvälisesti voidaan Pia Hounin mukaan puhua jopa viimeisen sadan vuoden aikana koetusta antiikin tragedioiden uudesta esitysaallosta ja aktiivisena jatkuvasta tutkimusvirrasta. Pian Hounin ja Heli Ansion suomalaisessa teatterintutkimuksessa tällä saralla tuottaman uuden tiedon sekä heidän kreikkalaisen kulttuurin ja kielen tuntemuksensa myötä on vihdoinkin tekeillä yleistajuinen tietokirja klassisen kreikkalaisen tragedian esitystraditiosta ja kulttuurivaikutuksista Suomessa. Näyttelyä motivoi siis myös tutkijoiden antaumus aiheelle.

Työ tragedian ajankohtaisuuden parissa jatkaa myös viime vuosina Teatterimuseolla harjoittamaamme teatterin uuden yhteiskunnallistumisen nykydokumentointia. Toimme ilmiön moninaisuutta viime vuonna esiin museon 50-vuotisjuhlanäyttelyssä *Kuvia nyky-Suomesta – 2000-luvun teatteria*.⁸ Uudet yhteisölliset työtavat, soveltava teatteri sekä ammatillisten

ryhmien ja dokumenttiteatterin uusi aalto ovat uudelleenpolitisoineet teatterin, tuoneet sen ihmisten keskuuteen. Myllyteatterin Miira Sippolan luotsaama TeatteriTelta-festivaali ja tragediakilpailut Helsingin Rautatientorilla vuonna 2008 on tästä hyvä esimerkki. ”Teatterin tehtävä on käsitellä yhteisiä, keskeisiä asioitamme”, verkkosivulla⁹ lausutaan tapahtuman ensimmäisenä tausta-ajatuksena.

Pia Houni on näyttelytyön myötä kartuttanut museon av-arkistoa tekijähaastatte- luin. Tragedian teemojen ajankohtaisuus käy ilmi myös kuunnellessamme Hounin haastattelemia ohjaajia ja lukuessamme heidän todistuksiaan käsiohjelmista. Oh- jaajat peilaavat tulkinnoissaan aikamme tapahtumia, sosiopaattisia oireita ja oikeu- den kysymyksiä, perhetragedioita ja kansannousuja. Jotaarkka Pennanen (2009) viit- taa Tampereen Teatterin *Tyranni Oidipuksen* käsiohjelmassa umpikujaan ajautunee- seen suomalaiseen perheenisään, joka ei voinut hyväksyä kohtaloaan tai kyennyt enää näkemään elämänsä jatkuvuuden velvoitetta edes lapsissaan, toisin kuin Sofok- leen Oidipus. Pennanen myös kertoo tieteiden voimakkaan kehityksen 500–400 -lukuilla eaa. vaikuttaneen merkittävästi Oidipukseen ja toteaa ihmisen astuneen tuolloin jumalten sijaan keskiöön: ”Monet arvostelivat tätä kehitystä ja varoittivat ihmistä liiallisesta omahy- väisyydestä näiden hylätessä jumalten käskyt ja neuvot. Nämä kaksi maailmankuvaa taiste- livat keskenään, ja näin on tänäkin päivänä”, Pennanen kirjoittaa käsiohjelmassa.

Ritva Siikala (2011) kertoo Kassandrateatterin *Antigonen* käsiohjelmassa työryhmän seu- ranneen esitystä valmistaessaan herkeämättä Pohjois-Afrikan mullistusta ja todenneen, että Sofokleen 2400 vuotta sitten kirjoitettu teksti ”on tästäkin päivästä”. Käsiohjelmaan on myös liitetty tiivistelmä Pohjois-Afrikan tapahtumista vuosina 2010–11 otsikolla ”Tyrannit horjuvat”. Siikalan ohjaaman esityksen moninaisuus peilaa myös suomalaisen yhteiskun- nan ajankohtaista muutosta: ”Esityksessämme japanilainen tanssi keskustelee senegalilai- sen musiikin ja suomalaisen puheteatterin kanssa, afrikkalainen liikekieli kohtaa suomalai- sen laulun.”

Voitaisiin tietysti lähteä siitä, että teatterin luonteeseen jossain määrin aina kuuluu pyrkimys ajankohtaiseen puhuttelevuuteen, mutta näen kyllä antiikin tragedioiden nykytulkinnoissa erityistä osuvuutta. Tragedian syntyhistoria on kiinteästi sidoksissa aikaansa ja paikkaansa, ateenalaisen kaupunkivaltion demokratian ja lainsäädännön kehitykseen. Kirsti Simonsuu- ren (1991) sanoin tragedian keskeinen omaperäisyys on siinä, että se lyhyen, noin 70 vuo-

den pituisen kukoistuskautensa aikana nimenomaan loi aikakautensa moraalifilosofista ajattelua. ”Oikeusihanteen pohdinta, sodanvastaisuus, yksilön vastuu, ihmisen syyllisyys ja elämän perusonnettomuus tulevat analysoiduiksi ajankohtaisissa tilanteissa”, Simonsuuri kirjoittaa vuonna 1991. Hän arvelee kuitenkin tuolloin tämän ajankohtaisuuden meiltä ka- donneen ja pohtii tragedioiden 1980-luvun yleismaailmallista suosiota hieman arvoitukse- lisesti sanoen meillä olevan ”käytettävissämme toisenlaisen pakottavuuden”.

Nyt minusta kumminkin näyttää, ettei Perikleen ajan varhaisen demokratian oikeusihan- teen muotoutumisen, sodan oikeutuksen ja vastustuksen, ihmisen syyllisyyden, yksilön ja yhteisön yhteenkietoutuneen vastuun ja onnettomuuden kysymyksistä yksikään ole me- nettänyt huutavaa ajankohtaisuuttaan. Näyttämötulkinnassahan ei 2000-luvun teatterin uusien työtapojen myötä tarvitse olla kysymys psykologisoivasta ihmissuhdedraamasta, joka niin vieraaksi antiikin tragedialle nimetään. Simonsuuri (1991) kuvaa *Oresteian* pyr- kivän osoittamaan, että ihmisessä itsessään on avain pahan ja haitallisen voittamiseen, ja Aiskhyloksen olleen ensi sijassa kiinnostunut ”siitä moraalisten ja kosmisten ongelmien vyyhdistä, johon hänen sankarinsa oli joutunut”. Eikö tässä voitaisi nähdä aikamme globaa- lin elämänpäättämisen ja itse aiheuttamansa ympäristökatastrofin päähenkilö?

Antiikin tragedian ajankohtaisuus tänään on siinä elävän poliittisessa dialogissa, jonka se tuo aikamme uhattujen, puollettujen, vesittyneiden ja kivuliaasti kenties vasta syntymässä olevien demokratioiden, totalitarismin ja ääriliikkeiden keskelle. Se on myös siinä ihmisyy- den ja inhimillisen kokemuksen syvällisessä ja kriittisessä puntaroinnissa, josta emme saisi hetkeksikään hellittää fundamentalistisen ja fasistisen populismin aikoina.

”Mitä Prometheus merkitsee nykyajan ihmiselle?”, Albert Camus kysyy esseessään, joka on julkaistu Jotaarkka Pennanen vuonna 1985 Helsingin Kaupunginteatteri- ohjaaman *Prometeuksen* käsiohjelmassa. Camus epäilee, että jos Prometheus palaisi, tämän päivän ih- miset (kuin antiikin jumalat) naulitsisivat hänet kallioon sen ihmisyyden nimessä, jota hän ensimmäisenä symboloi. ”Ne vihamieliset äänet, jotka pilkkaisivat voitettua olisivat samat, jotka kaikuvat Aiskhyloon tragedian kuorolavalta, Voiman ja Väkivallan äänet”, Camus kir- joittaa.¹⁰

Sota muodostaa tragedioiden viitekehyksen eikä se ole maailmasta mihinkään loppunut. Tragedian huippukausi antiikin Kreikassa (n. vuosina 490–406 eaa.) sijoittuu persialaissoti-

en (499–448 eaa.) ja peloponnesolaissodan (431–404 eaa.) aikoihin. Mutta homeerinen ja traaginen väkivallan kuvaus poikkeaa ratkaisevasti nykyaikaa dominoivasta maskulinistis-nationalistisesta elokuva- ja pelituotannosta: siitä on voiman ihailuun perustuva sankariromantiikka kaukana, kun Simone Weilin sanoin *Iliassa* ”sankari on esine, jota raahataan tomussa vaunujen perässä”.¹¹

Antiikin taruja lapsille ja nuorille toimittanut Arto Kivimäki kertoo *Odyssiassa* kuvattavan myös miesten pelkoa ja kiinnittää huomion myös siihen, ettei antiikin tarustossa esiinny yhtään paholaishahmoa, pahuuden personifikaatiota. Hyvä ja paha kuvataan monimutkaisina eturistiriitoina. Kivimäki havainnoi myös, että antiikin taruissa väkivalta tuottaa aina lisää ongelmia – se ei ole ratkaisu mihinkään, eivätkä tarut pääty siihen, että on saatu hirveää tuhoa aikaan.¹²

Simone Weil nimeää kreikkalaisen ajattelun tärkeimmäksi kohteeksi ja *Ilias*-eepoksen hengeksi ja elämäksi sen geometrisen ankaran rangaistuksen, joka seuraa vallan väärinkäytöstä. ”Me olemme geometrikkoja vain suhteessamme aineeseen; kreikkalaiset olivat geometrikkoja ennen kaikkea hyveen opissa”, Weil kirjoittaa.¹³ Niinpä tietäjä Teiresias varoittaa *Antigonessa* Kreonin taistelukentille hylkäämien ruumiiden vielä palaavan hirmuhallitsijan luokse tavalla, jossa välähtää myös oman aikamme Euroopan sotien, kansanmurhien ja kolonialismin jälkien kuva: ”Pian miesten ja naisten valitukset nousevat taloissasi; kaupunkeja, joissa sodit, ravistelee vihan myrsky, ja niiden lapset, jotka mätänivät koirien, villieläinten ja haaskalintujen ruokana, tuovat nyt kaameaa löyhkää takaisin kaupunkisi kotiliesille kertomaan teoistasi...”.¹⁴

Suomalainen voi esimerkiksi *Antigonen* veljessurmien jälkitilanteessa nähdä sen murheen ja tuhon, joka jää eloonjääneitten kannettavaksi ja ulottaa myrkkynsä jälkipolviin, ja sen julman koston, jota kohtuuton ”voittaja” harjoittaa. Kohtuuttomuus ja ahneus ovat näkyvästi läsnä myös nykyisessä suomalaisessa vauraudenjaossa, samoin globaalisti luonnon ja ympäristön tilassa. Olemmeko tyystin unohtaneet muinaisten pyyntikulttuurimme panteistisen viisauden, joka on sukua pythagoralaiselle suhteellisuudentajulle?

Muinaisen ja nykyisen maailmankuvan erojen ruotimiseen meidän on kuitenkin turha pae-ta kivun, väkivallan itseään ruokkivan kierteen, hirmuhallitsijoiden, perhetyranniin tai omien, pimeiden impulssiemme tunnistamista: – Kuka olen, mihin kuulun, mikä ja kuka minua

velvoittaa? – Mihin jouduin, mitä tein, olenko vastuussa tästä kauheasta? – Onko tämä pölo toimintani vahinko, onnettomuus, myrkkujen vaikutusta, perheeni katalan henkisen perinnön seurausta, sosiopatiaa? – Mikä minuun oikein meni – tempaisiko minut joku voima valtaansa, oliko se viinan syytä, onko jopa jotakin pahaakin liikkeellä? – Minne menen, eläkö vai kuolen, mitä järkeä tässä elämisessä on, mikä on tämän kärsimyksen ja kaameiden erheiden tarkoitus?! – Ohjaavatko kulkuani korkeammat henget, luonnonvoimat, elämän sattumat, annetut olosuhteet – apua, kaitseeko minua kukaan? – Vastaanko minä tästä?!?

*Elektran*¹⁵ Oulun kaupunginteatterille vuonna 2008 suomentanut ja dramatisoinut Seppo Parkkinen sanoo esityksen käsiohjelmassa tragedioiden eettisyyden, elämän peruskysymysten esittämisen vapauttavan triviaalisuudesta ja niiden suoruuden olevan puhdistavaa. Tragedia menee inhimillisen kivun ajattomaan ytimeen. Terry Eagleton (2003) kutsuukin pseudo-ongelmiksi tiettyjä kulttuurirelativistisia pohdintoja siitä, miten voimme yhä eläytyä tragedian henkilöihin, ja käyttää esimerkkinä *Filoktetesta*: ”Tuntemme sympatiaa Filoktetesta kohtaan häntä riivaavan märkähaavaisen jalan vuoksi. Eipä paljon auta teeskennellä hänen jalkansa olevan sellaisen saavuttamattomissa olevan toiseuden piirissä, jonka voimme modernista maailmankuvastamme käsin tavoittaa vain menneisyyden bruttaalin kolonisoinnin hinnalla.”¹⁶

Eagleton kiinnittää huomion kärsivän, kipeän, passiivisen ruumiillisuuden puoleen ja arvelee akateemisen tutkimuksen olleen sen sijaan paremminkin kiinnostunut seksuaalisesta, harjoitetusta ja karnevalisoidusta ruumiillisuudesta. Ajatonta on tragedian välittämä kärsimys ja inhimillinen hauraus kosmoksen avaruudessa, yhteenkietoutunut yhteisöllinen ja yksilöllinen murhe sekä sietämättömien tapahtumien aiheuttama trauma. Trauma (kreikan haava, vaurio) yhtäältä pysäyttää ajan tapahtumisensa hetkeen ja jättää toisaalta subjektin harhailemaan ajassa irrallaan kuin Dresdenin kauhut nähnyt Billy Pilgrim Kurt Vonneguttin *Teurastamo 5:ssä*. Trauma aukeaa nykyhetkisenä kokemuksena, vaatii näyttäytymistään ja muistamistaan sekä kuoron, yhteisön todistusta – ja pyrkii toistumaan puhdistuakseen kammottavuudestaan. Seppo Parkkinen (2008) mukaan tragedian kuoro ei koskaan luovu toivosta, se on aina eettinen ja kriittinen.

Ruth Padel (1992, 1995) kuvaa vaikuttavasti tragedioiden kreikkalaiseen maailmankuvaan kuuluvaa ajatusta profeetallisen, valaistuneen tietämisen pimeistä, tuntemattomista lähteistä sekä ihmisen arkuudesta ja vieraudesta kaoottisten, ktoonisten voimien, omien

sisuskalujensa ja mielensä äärellä. Antiikin tragedioiden maailmassa kärsimyksestä ja pimeydestä syntyy tietoa, ja myös stoalaisessa filosofiasa kärsimys nähdään tiedon lähteenä. Simone Weil sanoo Prometheus-esseessään: ”vain ne, jotka ovat kärsineet, voivat olla osallisia tiedon mahdollisuudesta, jos he käyttävät hyväkseen tätä mahdollisuutta; tämä ei tietenkään tarkoita, että kärsimys lahjoittaa automaattisesti viisauden”.¹⁷ Sokea tietäjä Teiresias näkee paremmin kuin näkevä hallitsija, Prometheus kehottaa kärsimään kärsivän kanssa, ”sillä kärsimys on levoton vaeltaja ja istuu milloin kenenkin seuraan”.¹⁸ Kahlehdittu Prometheus myös huomauttaa, että ”helppo on sen, jota ei ole kahleisiin pantu, antaa neuvoja epäonnen kahlitsemalle”.¹⁹

Näyttelytyöryhmä kutsuu puheenvuorossaan näyttelyn juuria kauniisti ja osuvasti sekä ammatillisiksi että henkilökohtaisiksi. Näin on museonjohtajankin näkökulmasta. Kreikkalainen mytologia ja sen käännosten kieli on ruokkinut kirjailijantyötäni. Upotin esikoisromaaniini *Ennen kuin sielu puutuu* (2006) oman versioni *Antigonen* juonesta ja henkilöistä. Kirjani nimi viittaa Sokrateen puolustuspuheen ajatukseen ”paha juoksee kuolemaa nopeammin” ja kertomuksen kohtaan, jossa 12-vuotias päähenkilö punnitsee väkivallan pelkoon ja piirtää tikulla ”paarmarajaa” ihoonsa päätellen, että ”täytyy harjoitella, että pääsee ajoissa pois”. Kirjoitin romaanini päähenkilöön myös *Kahlehditun Prometeuksen* sarvipäänaudan hahmoon kirottun lon, jota paarmat ajavat rangaistukseksi siitä, että hän kieltäytyy ryhtymästä Zeuksen rakastajattareksi.

Kreetan-matkalta ratkaisevan sysäyksen saanut *Kalarakastaja*-runoelmani (2009) on pyyntiretki antiikin myyttien mereen, minolaisten jumalarten, stoalaisten filosofien, Couseaun Välimeren sukellusten, oraakkalien, ”Pythagoraan kolmikulmaisen, lentävän leivän”, härkämpäisen jumalan, lineaari-A:n ja ikiaikojen *sofian* perään. Antiikin Kreikan lähteet ovat vuosien ja hyvien oppaiden myötä käyneet minulle monin tavoin läheisiksi, vaikken niihin kielitaidon puutteessa ole voinut alkukielellä syventyä. Niinpä olenkin nauttinut näyttelyyhteistyöstämme antiikin tragedioiden parissa ainaisesta resurssiväännöstä ja kerta toisensa jälkeen sivuutetuista apurahahakemuksistamme huolimatta. Työryhmää ja museon henkilökuntaa kiitän venymisestä ja vanumisesta näyttelyn toteutumiseksi!

Museonjohtajan kättilöntehtävästä käsin on ollut kiehtovaa seurata näyttelyn kiteytymistä ensimmäisistä ideapalavereista kahden jumalten huoneen, apollonisen ja dionyysisen tilan kokonaisuudeksi. Tietämys tragediaasta muuntui taitavien, nuorten äänisuunnittelun ja skenografian ammattilaisten Ina Aaltojärven ja Camilla Nenosen käsissä visuaaliseksi, ää-

nelliseksi ja kokonaisuistimukselliseksi installaatioksi, johon voi astua ounastelemaan tragedian tuulia, tuntemaan maan kumajavan allaan, kuulemaan kuiskeita ja näkemään villejä näkyjä! Toivonkin nyt nähtävän ja koettavan kokonaisuuden hälventävän rippeetkin tragedian ylevästä vieraudesta ja houkuttelevan erityisesti nuorisoa tragedioiden kimppuun!

– Siinäpä näyttelylle vielä yksi motiivi, eikä vähäisinkään: katsokaapa, lapsemme, kuinka tuo tuulten heittelemä ihmispolo, tragedian päähenkilö pyrkii loppuun saakka ihmisen osassaan selviytymään kohtalonsa kourissa ja vieläpä jalostumaan tajuntaansa iskeytyvän todellisen tilansa ja vastoinkäymistensä myötä! Katsokaa, millaisia vastenmielisiä taakkoja edeltävät sukupolvet säilyttävät hänen harteilleen, ja uskaltakaa nähdä myös, kuinka hän Antigonen hahmossa on valmis jopa kuolemaan oikeudentuntonsa ja omantuntonsa tähden, sillä maailmalla on tasapainonsa ja ”if you tolerate this, then your children will be next”! (Manic Street Preachers) Maailmaa eivät muuta sopeutujat vaan nämä äikkäpäiset, järkyttävät sankarit, jotka vaativat ihmisiltä ja jumalilta oikeutta ja vääryyksien korjaamista!

Kiitollisina kaikin vastaanotamme Kreikan Suomen-suurlähettilään Christos Kontovounioksen näyttelyn avaajaksi. Kosmopoliitin, diplomaatin ja runoilijan hyvällä silmällään ja ennakkoluulottomalla kiinnostuksellaan hän on kannustanut näyttelyn valmistumista Kreikan EU-puheenjohtajavuoden 2014 kynnyksellä. Ateenalaisen demokratian syntyhistoriasta kumpuavien tragedian sankareiden suomalaisten henkilöitymien myötä juhlistamme myös EU-kansalaisten oikeuksille – ja toivottavasti myös velvollisuuksille – omistettua teemavuotta 2013.

Antigonen kuoro, 1. stasimon:

”Paljon on ihmeitä maailmassa, vaan ihmeellisin
ihme on ihminen!

Hän purjehtii ulapoiden halki,

hän ylittää etelän myrskytuulet,

ja käy ympärillä riehuvia aaltoja päin.

Mutta jumalista vanhimman, kuolemattoman ja ikuisen Maan,

hän tuhlaa pois,

kyntää eteen ja taakse vuodesta toiseen,
juhtiensa kanssa muokkaa mullan.

Hän pyydystää ilmavat linnut, ja villipetojen kirjavan lauman,
ja saalistaa meren syvänteiden elävät silmukkaiseen nuottaan.

Oi miten neuvokas ihminen on!

/.../

Nokkela hän on, hän on oppinut kielen,
ja oppinut ajattelun,
tuulta nopeamman,
ja hän tahtoo elää kaupungin sydämessä.

/.../

Vain Kuolemaa vastaan ihminen ei voi suojautua,
ei, vaikka on löytänyt parannuskeinot
kammottaviin tauteihin.

Niin viisas ja kekseliäs hän on,
tiedon unelmien tuolla puolen,
hän kulkee milloin pahaan, milloin hyvään.

/.../

Mutta hän on maaton,
kun uhmaten hyvää
hän elää pahan kumppanina.”²⁰

⁸ <http://www.teatterimuseo.fi/nayttelyt/vaihtuvat-nayttelyt/kuvia-nyky-suomesta/>

⁹ <http://www.teatteritelta.org>

¹⁰ Camus 1962.

¹¹ Weil 1976, 73.

¹² Virtanen, Leena: Oidipus, sallittu lapsille. Helsingin Sanomat 1.4.2010.

¹³ Weil 1976, 80.

¹⁴ Sofokles: *Antigone*, suom. Simonsuuri 2011, 75–76.

¹⁵ Seppo Parkkinen: *Elektra – tutkimus veren historiasta*. Ohjaus Kaisa Korhonen, Oulun kaupunginteatteri 2008.

¹⁶ Eagleton 2003, xiv, suom. HK.

¹⁷ Simonsuuri 1982, 331.

¹⁸ Aiskhylos: *Kahlehdittu Prometheus*, HKT 1985 käsiohjelma, suom. Jussi Korhonen ja Matti Rossi.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Sofokles: *Antigone*, suom. Simonsuuri 2011, 28–30.

Viitteet

¹ Svenska Teatern i Helsingforsin ohjelmistoluettelosta löytyy kyllä jo vuodelta 1886 tieto antiikin myytin muunnelman, tanskalaisen Herman Bangin romaaniin *Faëdra – Brudstykker af et Livs Historie* perustuvan näytelmän *Faëdra* esityksestä. Näytelmä tunnetaan myös nimellä *Ellen Urne*. Herman Bangin elämä ja tuotanto kiinnostavat myös queernäkökulmasta.

² ”Se.”, Hbl no 105, 20.4.1901.

³ K.A.P, Uusi Suometar no 92, 21.4.1901.

⁴ ”-st-”, Päivälehti no 63, 18.4.1901.

⁵ Kritiikit Kansalliskirjasto, Historiallinen sanomalehtikirjasto.

⁶ Esitystiedot Ilona-esitystietokanta ja *Svenska Teatern i Helsingfors repertoar 1860–1975 sekä 1975–2000*.

⁷ Padel 1992, 10, suom. HK.

ANTIIKIN TRAGEDIoidEN IHMISKUVAN RAKENTEITA

Pia Houni ja Heli Ansio

Jumalat ja tunteva ihminen

Antiikin kreikkalaisen kulttuurin ymmärtäminen ei ole helppo tehtävä. Nykylukija joutuu purjehtimaan ajassa taaksepäin ajanjaksoon, jonka maailmankuva on ollut tyystin erilainen kuin nykyihmisen. Nämä lauseet voi heti alkuun ymmärtää täysin virheellisiksi; on nimittäin riskialtista mennä väittämään mitään antiikin kreikkalaisen ihmisen, saati nykyihmisen maailmankuvasta – yhtenäistä maailmankuvaa tuskin oli kummassakaan ajassa. Kaksi merkittävää teoreettista ja filosofista seikkaa voidaan kuitenkin nostaa esille, kun yritämme ymmärtää jotain antiikin kreikkalaisuudesta tästä hetkestä käsin. Nämä kaksi asiaa ovat uskonto ja psykologinen ihmiskäsitys. Kirjoitamme lyhyesti näistä kahdesta filosofisesta näkemyksestä kytkeytyneenä kuoleman ja tunteiden teemaan, jotka väistämättä ovat tragediakirjallisuuden merkittävät voimat.

Antiikin kreikkalaista, polyteististä maailmankuvaa rakensivat myyttikertomukset. Keskeistä olivat jumalat ja sankarit. Antiikin ihmiset olivat ahkeria rukoilemaan jumalia, joiden kunniaksi rakennettiin lukuisia temppeleitä. Olymposlaiset kaksitoista jumalaa huolehtivat elämän kiertokulkuun ja kohtaloon liittyvistä tehtävistä. Nämä jumalat ovat keskeisellä sijalla myös tragediakirjallisuudessa. Näiden lisäksi kaksi vanhempaa jumaluutta Demeter ja Dionysos ovat merkittäviä, vaikka ne jäivät homeerisesta pantheonista sivuun. Näiden olymposlaisten jumalten lisäksi maailmankuvaan kuului lukuisa joukko muita jumalia, joista monilla on oma roomalainen vastineensa. Jumalilta pyydettiin apua esimerkiksi sodan voittamiseen, mutta jumalat saattoivat puuttua ihmisten elämään monin mieluisin ja epämieluisin tavoin.

On sanottu, että myytti avautuu tragedian olemuksessa. Myyttille on loputtomasti monikeroksia ymmärtämisen tapoja (mahdollinen selitys myyttien kulkemiselle taidehistoriassa antiikista nykypäivään). Myytit voidaan rinnastaa eräänlaiseksi luomiskertomukseksi siitä, miten kaikki sai alkunsa ja miten tuntemattomasta alkoi tulla tunnettu. Kaaos muuttui kosmokseksi luoden illuusion kontrollista. Myyttien eräänlainen psykologia näkyy myös niiden kyvyssä vahvistaa ihmisen oman olemassaolon ymmärrystä ja käsitystä omasta paikasta maailmankaikkeudessa. Myytti ikään kuin sitoo ahdistusta siitä kaikesta, mikä elämässä on käsittämätöntä ja tuntematonta. Myytin ja unen kieli ovat metaforisia ja tästä syystä ne ovat innostaneet taiteilijoita läpi vuosisatojen.

Tragediakirjallisuus syntyi suullisen tradition ja Homeroksen perinteen pohjalle. Otolliseksi sen teki Kreikan sijoittuminen idän ja lännen väliin, tosin hieman erilaisessa merkityksessä kuin nykymaantieteessä. Kaupunkikulttuurin syntyminen myötä sivistysihanteen nouseminen vahvasti tarvetta käsitellä myyttistä tarinaperintöä monin eri tavoin, kuten tragedia-materiaalina. Toisaalta kreikan kielen vahvuus Välimeren alueella tuki pienen Ateenan kaupunkivaltion kehittämistä ja näkemistä laajemmassa mittakaavassa. Demokratian syntyminen myötäili kirjallisuuden ja filosofian merkitystä klassisen antiikin jatkumona.

Antiikin kreikkalaista maailmankuvaa on ymmärrettävä tästä erityisestä viitekehystä käsin. Uskonnon merkitys myyttitarinoiden variaatioissa on merkittävä. Se voidaan nähdä kollektiivisena ja yhteisöllisenä kaikessa moninaisuudessaan, kenties jopa enemmän kuin myöhemmin kristillisessä Euroopassa. Tosin antiikin kirjoittajilta löytyy myös mainintoja kriittisestä suhtautumisesta mytologiseen jumalarakenteeseen, mutta tämä lienee kuitenkin harvasanaisempaa kannanottoa eikä vertaudu moderniin uskontokritiikkiin.

Tragediakirjallisuuden yhtenä uskonnollisena voimana oli Dionysos-kultti, jonka myötä tragediakilpailut muodostuivat. Euripideen *Bakkhantit*-tragedian taustalla on vahva yhteys Dionysos-myyttiin, jonka esimerkiksi Nietzsche (*Tragedian synty*, alun perin 1872) katsoo olevan kaikkien tragedioiden lähtöpiste. Hän jopa väittää, että kaikki tragedioiden henkilökuvaukset olisivat ainoastaan Dionysoksen naamioita, sen variaatioita. Dionysoksen myyttistä luonnetta kuvaa hänen nimeämisensä hurmoksen ja viinin jumalaksi. Useimmiten Dionysos liitetään kiihkeyden, seksuaalisuuden ja hurmoksen tilaan, jota myös Euripides kuvaa tekstissään. Tragedian aiheena on oman jälkeläisen surmaaminen uskonnollisen hur-



Oresteia 1991. Raivoisat Ruusut. Ohjaus: Ritva Siikala. Kuva: Johnny Korkman.

mion vallassa (Agave surmaa oman poikansa Pentheuksen). Tiedostamaton ja hallitsematon pahuus on yksi tämänkin tragedian teemoista.

Tragediakirjallisuuden ihmiskuvan aineksissa tiedostamaton ja hallitsematon pahuus ovat keskeisellä sijalla. Ihmisen tekojen seuraukset ovat usein valtaisia. Jos ihminen yrittää ottaa jumalan paikan ylimielisessä hybrisessään, siitä seuraa armoton kosto (*nemesis*). Usein tragedioiden kostona tai oikeudellisena tuomiona on maasta karkotus. Joutuminen ulos kiinteästä yhteisöstä merkitsi tragediahahmoille suunnatonta tuskaa. Se saattoi olla kuolemaa pahempi kohtalo.

Aristoteleen *hamartian* käsite kuvaa tätä kohtalokasta erehdystä, johon tragedian päähenkilö joutuu. Se herättää vastaanottajassa myös samaistumisen tunteen: myös sankari voi tehdä kohtalokkaan virheen, kuten kuka tahansa. Antiikin teatterikatsomoissa istuneille katsojille tämä samaistumispinta oli todennäköisesti vielä vahvempi kuin meille. Samaistuminen yhtenä psykologisena tekijänä on tärkeä, tosin kohteensa kautta muuttunut nykyihmisen maailmankuvassa. Psykologisesti on tärkeää huomata, että tragediahenkilöiden maailma ei ollut yksilökeskeinen. Olennaista ei ollut se, mitä minulle tapahtuu, vaan mitä tapahtuu meille yhteisönä. Kasvatuksen merkitys kytkeytyi myös tähän yhteisöllisen hyvän rakentamiseen, ei yksilön erityislaadun korostamiseen.

Tunteet (passiot) ja kohtalo

Lähes kaikissa tragedioissa murha on ydintapahtuma juonessa.¹ Se edustaa ratkaisuja ja suunnanvaihtoja. Useimmiten murhan tai itsemurhan motivaationa ovat kosto, tunteiden vallassa oleminen, vallan käyttö, oikeudenmukaisuuden etsiminen, epätoivo tai syyllisyys. Tragedian dramaturgisessa rakenteessa vahva kohtalon kysymys kohottaa tunteiden tasoa kohti katharsista. Tapahtumien luonnetta vahvistaa erityisesti se, että tragediat ovat perheen ja suvun tarinoita. Murha ja sen seuraukset kohdistuvat siis useimmiten perheeseen ja herättävät siten poikkeuksellisen vahvoja tunteita.

Kun tragediassa esiintyvä murha kohdistuu perheeseen ja herättää voimakkaita tunteita, katsoja kysyy, miksi näin tapahtuu. On vaikea ymmärtää, että kuka tahansa voi joutua onnettoman kohtalon uhriksi. Erityisesti tunteisiin liittyvät kysymykset näyttävät kiin-

nostavina, kun ne paikannetaan aikaansa: tragedioiden kirjoitusaikana ymmärrys yksilön psykologiasta oli täysin toisenlaista kuin se on tänä päivänä. Usein voimakkaan tunteen kuvausta on ilmennetty jumalien kautta, eräänlaiseen possessiotilaan joutumisena. Tragedian keskeinen jännite on arvostelukyvyn menettäneessä henkilössä, jonka kohtalo ohjaa tekemään peruuttamattoman teon. Aristoteleen ymmärryksen mukaan hallinnan menettäminen saattaa tilapäisesti olla paikallaan, jos henkilöä kohtaa odottamaton menetys, kuten läheisen kuolema. Nautinto ja halu voivat passioina naamioitua rakkaudeksi, josta sitten seuraa erilaisia toiminnan impulsseja. Tragedioissa näistä on lukuisia esimerkkejä.

Ihminen ei voi tehdä mitään, tunne vie mennessään. Arvostelukyky sumenee. Passio on himoa tai kärsimystä. Vihastuminen on passio. Seneca määritteli passion kostonhimoksi, joka juontuu siitä, että ihminen uskoo joutuneensa vääryyden uhriksi. Passiot johtuvat haluista ja niihin kytkeytyy myös pelko, koska ihminen pitää mahdollisena jonkun haluamansa asian menetystä. Tuska tai kärsimys (*lype*) on irrationaalinen tila, jossa ihminen tuntee, että jotakin paha on läsnä. Tällöin ihmiset katsovat oikeaksi tuntea itsensä ahdistuneeksi.

Kreikassa (700–400 eaa.) kohtalo esiintyy myös kolmen sisaren hahmossa. Nämä kolme sarta ovat moirat Lakheis ”arvan antaja”, Klotho ”kehrääjä” ja Atropos ”torjumaton”. Platonin mukaan he olivat Välttämättömyyden jumalattaren Anankeen tyttäriä. Lakheis määrää ihmiselle arvan jo ennen syntymää, Klotho kehrää hänen elämän lankaansa ja Atropos katkaisee sen. Moirien hahmossa toteutuu kohtalon idea sattumana (Lakheis), taitona järjestää elämänsä (Klotho) ja välttämättömytenä (Atropos).

Emootiot ja uskomukset liittyvät kiinteästi yhteen kreikkalaisessa filosofiasa. Tunteet eivät ole järjen toimintaa häiritseviä sokeita voimia, vaan läheisessä suhteessa uskomuksiin. Uskomukset ovat oman kontrollin ulkopuolella olevien tekijöiden vaikutusta elämään. Nämä tekijät saattavat yksilön tahdosta riippumatta vaikuttaa hyvän elämän toteutumiseen. Tämä tragedian myyttinen malli on osa Aristoteleen tunneteoriaa. Emootioihin liittyvä uskomus on sen olennainen osa. Emootioita voi synnyttää, muovata ja poistaa vaikuttavan argumentaation avulla.² Tämä tapahtuu luonteen (*ethos*), emootioiden (*pathos*) ja argumenttien (*logos*) yhteisyydessä.³ Taitava oraattori esittää itsensä järkevänä, moraaliltaan korkeatasoisena ja kuulijoihin hyväntahtoisesti suhtautuvana. Samalla hän yrittää saada aikaan sellaisia tunteita, jotka ohjaavat myönteiseen suhtautumiseen puhujan ehdotuksiin. Näitä ehdotuksia eli näkemyksiä puhujan on perusteltava uskottavasti. Nämä *Retoriikassa*⁴



Prometeus 1985. Helsingin Kaupunginteatteri. Ohjaus: Jotaarkka Pennanen.

Kuva: Teatterimuseon arkisto / Kari Hakli.

olevat näkökulmat voi ymmärtää *Runousopissa* taiteen herättämien vaikutuskeinojen piiriin. Hyvässä tragediassa voi toteutua myös vaikuttava argumentaatio, ei niinkään sisällön (aiheen) suhteen, vaan siitä punotun juonen suhteen. Tunteet eivät ole sokeita eläimellisiä voimia, vaan älyllisiä ja erottelevia persoonallisuuden osia, jotka ovat läheisessä suhteessa uskomuksiin. Tästä syystä ne ovat myös vastuussa kognitiivisesta muutoksesta eli yksilön tavasta tehdä valintoja ja ratkaisuja arvostelmiensa suhteen.⁵ Aristoteles kirjoittaa, että emootioita (*pathe*) ovat kaikki sellaiset seikat, joihin nähden muuttuessaan ihmiset ovat erilaisia arvostelmiensa suhteen.⁶

Aristoteles ymmärtää emootioiden olevan suhteessa kokijan maailman intentionaaliseen kohteeseen ja sen välttämättömänä ehtona on kohdetta koskeva arvostelma/uskomus. Aiskhyloksen Klytaimnestra on mustasukkaisuuden tunteen vallassa Kassandraa kohtaan, ja perustaa tunteensa uskomukseen oman paikkansa menettämisestä. Arvostelma on emootiolle olennaisempi tekijä kuin fysiologinen tuntemus.⁷ *Runousopissa* ei kuvata näitä fysiologisia tuntemuksia. Mutta esimerkiksi *Problemata*-teoksessaan Aristoteles korostaa näitä fysiologisia tuntemuksia tunnetilan kautta. Aristoteleen hyvän elämän konseptiin ei kuulunut ylen määrin tunteita.⁸ Emootioissa keskeistä on oikein koettujen tunteiden tärkeys.

Aristoteleen ajattelu tunteiden intentionaalisuudesta ja uskomusten tärkeydestä pohjautuu luuloihin ja uskomuksiin eli doxaan. Doxa eli aistihavainnoilla saatava tieto oli Platonin mielestä heikkolaatuista toisen käden tietoa ja luuloa. Aristoteles näki asian toisin huomiomalla kokemuksen ja aistihavaintojen tärkeyden tiedon muodostumisessa. Induktio, yksittäisten havaintojen kautta yleisten käsitteiden abstrahointi ja teoretisointi, on Aristoteleen empiristinen ote. *Runousopissa* tämä näyttäytyy tärkeällä tavalla tunteiden kautta, sillä katarsiksen voi ymmärtää juuri doxasta puhdistumiseksi. Arjen tasolle jäävät uskomukset ja luulot ohjaavat ihmistä pois moraalisesti kestävästä hyveistä. Pelon ja säälin tunteiden kokemukseellisuuden kautta avautuu mahdollisuus yhteisölliselle kasvamiselle. Arjen tasolla olevat uskomukset mahdollisesti muotoutuvat käsitteellisemmälle tasolle.

Aristoteleen merkintöjä tunteista ei ole helppo jäsentää suhteessa kreikkalaiseen malliin yleisesti.⁹ Miten Aristoteleen kuvaamat tunteet olivat suhteessa siihen, miten ihmiset yleensä käsittelevät tunteitaan? *Retoriikka* tarjoaa lisäymmärrystä tunteiden vaikuttavuudesta. Pelolla ja säällillä on paikkansa teoreettisessa kehityksessä, mutta ne myös edustavat todel-

lista ja käytännöllistä mahdollisuutta – ei ainoastaan viitteitä tragedioiden aktuaalisesta kokemuksesta tai retoriikan puhetaidoista. Pelkoa ja sääliä ei voida tarkastella kontrolloimattomina vaistoina tai voimina. Sen sijaan niitä voi tarkastella heijastuksena todellisuudesta, pyrkimyksenä ymmärtää mieltä, johon ajatukset ja tunteet ovat sitoutuneet ja jotka ovat toisistaan riippuvaisia.

Viitteet

¹ Erilaiset myrkyt ovat olleet yksi keino ja samalla on nähtävissä niiden vahva sidos lääketieteen kehittymiseen samoilla antiikin kulttuurin seuduilla. Perinteisesti tragediaesityksessä ei koskaan näytetty murhaa suoranaisesti, vaan yleensä siitä kerrottiin kuoron tai sanansaattajan välityksellä.

² Porkola 2009; Thesleff & Sihvola 1994.

³ Sihvola 1994, 207-212.

⁴ *Rhet.* II luvut 1-17.

⁵ Nussbaum 1986/2009.

⁶ *Rhet.* 1378a19-22.

⁷ Sihvola 1994, 206-212. Ks. myös Nussbaum 1986/2009.

⁸ Sihvola 1994, 212.

⁹ Ks. Nussbaum 1994/2009 luku 3. Olennaista on suhteuttaa Aristoteleen ymmärrys tunteista suhteessa hänen filosofiseen toimintaansa: mieluummin kriittiseen tutkimiseen ja totuuden etsimiseen. Sokrateelle, Platonille ja Aristoteleelle filosofia oli ensisijaisesti rationaalisen ajattelumetodin rakentamista kuin erityisten uskomusten asettamista. Hellenistisellä ajalla tässä tapahtuu merkittävä käänne, kun filosofit omaksuvat uuden roolin filosofiasta ”elämäntapana” ja siten myös tunneteoreettiset keskustelut saavat uudenlaisia näkökulmia osakseen. Ks. Prior 1991, 197.

TRAGEDIA MODERNILLA AJALLA — ESITYSKÄYTÄNTÖJÄ EUROOPASSA JA SUOMESSA

Heli Ansio ja Pia Houni

Näytelmien synty, säilyminen ja uudelleen löytäminen

Esittävä taide ei syntynyt antiikin Kreikassa. Sen sijaan antiikin Kreikassa syntyi ajatus kirjoitetusta näytelmästä, joka voidaan ohjata esitettäväksi uudelleen ja uudelleen. Antiikin tekstien säilyminen nykyaikaan on osin tietoisten valintojen, osin sattumien tulosta. Siitä valtavasta määrästä tragedioita, joita klassisessa Ateenassa tuotettiin – arviolta tuhat näytelmää tai enemmän – on säilynyt vain pieni murto-osa: Aiskhylokselta seitsemän, Sofokleelta toiset seitsemän ja Euripideelta seitsemäntoista tragediaa sekä yksi satyyrinäytelmä.

Kreikkalainen tragediaperinne tunnettiin hyvin roomalaisaikana. Roomassa kreikkalaisia näytelmiä arvostettiin kirjallisen ”korkean tyylin” tuotteina ja niitä versioitiin kirjallisesti, vaan ei niinkään esitetty. Merkittävimpiä ovat Senecan tragediat. Keskiajalla antiikin näytelmistä ei oltu läntisessä Euroopassa kovin kiinnostuneita. Sen sijaan niitä säilytettiin ja kopioitiin Bysantin luostareissa. Italian varhaishumanistien keskuudessa heräsi 1300-luvulla kiinnostus antiikin tragedioita kohtaan. Konkreettisesti Aiskhyloksen ja Sofokleen näytelmien säilyneet käsikirjoitukset tuotiin Italiaan vuoden 1423 paikkeilla antiikin kreikkalaisia käsikirjoituksia keränneen historioitsijan matkatavaroiden mukana. 1400-luvulla ympäri Eurooppaa alkoi levitä kulttuurivirtaus, joka nosti antiikin ihailun kohteeksi ja esikuvaksi ja jota alettiin kutsua renessanssiksi.

Tieto ensimmäisestä antiikin kreikkalaisen tragedian esityksestä läntisessä Euroopassa on vuodelta 1585 Vicenzasta, Italiasta. Sofokleen *Kuningas Oidipus* esitettiin Teatro Olimpico-teatterin avajaisnäytelmänä. Tapahtuma kuvastaa ajan henkeä: teatteri oli rakennettu roomalaisen arkkitehti Vitruviuksen teoksesta löydetyn mallin mukaan, ja näytelmä oli valittu

siksi, että Aristoteleen *Runousopissa* sitä pidetään tragedioista täydellisimpänä. Autenttisuuteen ei kuitenkaan pyritty kaikissa esityksen osatekijöissä. Esityksessä ei käytetty naamioita. Näyttelijöinä oli sekä miehiä että naisia. Näytelmän nimihenkilö nousi esitystulkinnassa keskeiseksi. Vaikka näyttämöllä oli myös kuoro, sen tehtävänä oli lähinnä toimia sankarin kokemusten peilinä ja sen laulut muodostivat eräänlaisia musiikillisia välinumeroita puhekohtausten välille.

Teatro Olimpicon esitys ei jäänyt yksittäiseksi historialliseksi kuriositeetiksi. Renessanssin antiikki-innostuksen jälkeisinä vuosisatoina kreikkalainen tragedia on vaikuttanut kirjallisuuteen ja esittävään taiteeseen niin Euroopassa kuin sen ulkopuolella. Antiikin kulttuuri on korotettu ihailun kohteeksi ja palvelemaan mitä erilaisimpia tarkoituksiperiä. Kreikkalaisia tragedioita esitettiin vähän ennen 1800-lukua, mutta niitä on käännetty kreikasta ja latinasta kansankielille ja ennen muuta kirjoitettu uudelleen. Tragedioita on luettu kouluissa ja yliopistoissa, joissa niitä myös esitettiin alkukielillä 1500–1700-luvuilla. Kirjailijat Johann Wolfgang von Goethesta suomalaisiin Eino Leinoon ja V. A. Koskenniemeen ovat vierailleet Italiassa ja Kreikassa innoitusta saamassa. Tragedia on innostanut myös filosofeja, jotka ovat 1800-luvulta alkaen olleet erityisen kiinnostuneita Sofokleen *Antigonesta*. Syvyyspsykologian uranuurtaja Sigmund Freud otti Oidipuksen myyttisen hahmon alitajunnan toimintaa koskevan ajattelunsa keskeiseksi metaforaksi.

Antiikin kreikkalaisia tragediaesityksiä leimasi musiikki, ja myös uudella ajalla musiikkiin perustuvat esittävän taiteen muodot kuten tanssi ja ooppera ovat tuottaneet lukemattomia variaatioita tragedioista. 1500-luvulla oopperan synty liittyi pyrkimykseen elvyttää uudelleen henkiin antiikin tragedia, ja varhaisimpien oopperoiden aiheet käsittelivät yksinomaan antiikin myyttejä. Myös viime vuosikymmeninä on tuotettu uusia tragediasta innoittuneita oopperoita.

Kuoro ja naamiot ennen ja nyt

Jo Vicenzan *Kuningas Oidipuksessa* tehdyt näyttämölliset ratkaisut kiinnittävät huomion niihin perustaviin eroihin, joita antiikin esityskulttuurissa oli verrattuna modernin ajan teatterikäsitteeseen. Nostamme tässä esiin kuoron ja naamiot, joita voidaan pitää antiikin ajan esityksille tyypillisimpinä mutta omalle teatterillemme vieraina elementteinä. Myös Oliver



Julmaa ja hellää 2005. Suomen Kansallisteatteri. Ohjaus: Esa Leskinen. Kuva: Leena Klemelä.

Taplinin mukaan juuri näihin esteettisiin elementteihin monet ohjaajat ja visuaaliset suunnittelijat ottavat nykyesityksissä tavalla tai toisella kantaa.¹

Kaikissa antiikin tragedioissa on kuoro: tanssiva ja laulava ryhmä, joka toimii yhteisön äänenä, kertojana sekä vuorovaikutuksessa tragedian päähenkilön kanssa. Kuoron tanssista ja laulusta antiikin teatterissa tiedetään äärettömän vähän, vaikka kuoro oli koko ajan esillä. Siinä mielessä kuoron sisällöllinen merkitys esityksissä oli jatkuva. Nykyajan lukija usein keskittyy näytelmän henkilöiden vuoropuheluun ja unohtaa, että kuoro oli koko ajan läsnä. Antiikin teatterin kuoro tarjoaa modernille näyttämölle mahdollisuuden fyysiseen näyttämötyöhön, tanssiin, musiikkiin ja lauluun. Kuoro on kuitenkin ollut nykyohjaajille yksi ongelma kreikkalaisen tragedian uusintaesityksissä, koska kuorokonventio puuttuu modernista länsimaisesta teatterista. Kuoro on myös usein jätetty pois kreikkalaisen tragedian uudelleenkirjoituksissa.

Kaikissa antiikin Kreikan teatteriesityksissä käytettiin naamioita. Kreikan kielen kasvoja (ja myös naamiota) merkitsevä sana *prosopon* tarkoittaa kirjaimellisesti jotakin, joka asetetaan silmien eteen – joko näkijän tai nähdyksi tulevan silmien eteen. Naamioiden merkitykselle tarjoutuu monenlaisia, usein myöhempien ja antiikin kreikkalaiselle mielenmaisemalle vieraiden ajatusten värittämiä, tulkintoja. Kreikkalainen teatterinaamio oli yksi Dionysoksen palvonnan elementti, dionyysisen muodonmuutoksen aikaansaaja. Filosofisessa mielessä naamion tarkoitus ei niinkään ollut piilottaa näyttelijää vaan tuoda esiin hänen esittämänsä henkilöahmo. Naamion avulla antiikin näyttelijä asettui rooliin, eräässä mielessä muuttui esittämäkseen hahmoksi.

Klassisen kauden teatterinaamiot valmistettiin kovetetusta pellavasta. Ymmärrettävistä syistä yhtäkään ei ole säilynyt. Naamioita kuitenkin kuvataan kreikkalaisissa maljakkomaalauksissa. Niistä on nähtävissä, että teatterinaamio oli pään yli puettava kokonaisuus, johon kuului myös hiuslaite. Naamioiden avulla pystyi erottamaan rooli-hahmon sukupuolen ja iän. Naamiolla oli käytännöllisiä funktioita: naamiota vaihtamalla näyttelijät voivat vaihtaa rooleja – myös keskenään – ja naamion tarjoama kaikupohja mahdollisesti vahvasti esiintyjän ääntä, mikä oli tarpeen suuressa ulkoilmateatterissa. Klassisessa kreikkalaisessa tragediassa oli enimmillään kolme puherooleissa esiintyvää näyttelijää, mutta naamioiden myötä esitettäviä henkilöahmoja saattoi olla paljon enemmän. Koska naamio oli yhtä kuin henkilöahmo, psykorealista roolin esittämistä ei tarvittu (eikä kreikkalaisilla sellaista konseptia ollutkaan). Myös kuorolaiset käyttivät naamioita.

Monet nykyohjaajat ovat myös kiinnostuneita naamioista sekä uusista näyttelemisen ja kehon kielen tavoista, joita naamiot mahdollistavat. Monta tragediaa ohjannut englantilainen teatteriohjaaja Peter Hall on sanonut, ettei kuvittelisikaan ohjaavansa kreikkalaista näytelmää käyttämättä esityksessä naamioita, ja että vain naamiokonvention kautta voi ymmärtää kreikkalaisen teatterin eri puolia.

Tragedioiden tulkintavariaatioista nykynäyttämöllä

Antiikin näytelmät ovat 1900-luvun alun jälkeen olleet suosituimpia teattereissa kuin koskaan aikaisemmin sitten antiikin. Erityisesti niitä on esitetty 1900-luvun lopulla ja 2000-luvun alussa. Niistä on myös kirjoitettu uusia versioita, mutta toisin kuin renessanssin ja klassismin aikana, motivaatio klassisten tragedioiden variointiin on harvemmin kummunnut teosten näkemisestä näytelmän ideaalimuodon edustajina. Draamakirjallisuuden ja esitysestetiikan muutokset ovat mahdollistaneet teosten muodolle lukemattomia erilaisia mahdollisuuksia. Tragedioiden esityksistä on usein tullut teatterielämän merkkitaipauksia. Sellaisina muistetaan – vain muutamia luetellaksemme – esimerkiksi Max Reinhardtin *Kuningas Oidipus*-ohjaus vuonna 1910 Münchenissä ja Berliinissä, Igor Stravinskyn ooppera-oratorio *Oidipus Rex* (libretistinä Jean Cocteau) vuonna 1927 Pariisissa, Richard Schechnerin New Yorkissa vuonna 1968 ohjaama *Dionysus in 69*, joka oli versio Euripideen *Bakkhantit*-näytelmästä, 1980-luvun alun *Oresteia*-produktiot (Peter Steinin ohjaus Berliinissä 1980, Peter Hallin ohjaus Lontoossa 1981 ja Karolos Kounin ohjaus Epidauroksen teatterissa 1982) tai Ariane Mnouchkineen ohjaama neliosainen *Les Atrides* Pariisissa 1990–1992.

Esityskäytäntöjä on pyritty elvyttämään autenttisiksi ajatelluilla antiikin esityspaikoilla. Etelä-Ranskassa ja Italiassa säilyneissä antiikin (roomalaisten) teattereiden raunioissa alettiin esittää tragedioita 1800-luvun loppupuolella. Ensimmäiset esitykset Kreikassa olivat Delfoissa 1920-luvulla. Erityisen tunnetuiksi ovat tulleet esitykset Epidauroksen hyvin säilyneessä hellenistisessä teatterissa vuodesta 1953 alkaen. Esityspaikan oletettu autenttisuus on varsin häilyvä mielikuva. Tragedioiden historiallisesta ensiesityspaikasta, Ateenan Dionysos-teatterista, on omana aikanamme jäljellä vain muutama kivi. Sen paikalla nähtävissä olevat rauniot kuuluvat roomalaistyyppiselle teatterille, joka paikalle myöhemmin rakennettiin. Epidauroksen poikkeuksellisen hyvin säilynyt teatteri on valmistunut vasta noin vuonna 320 eaa. Epidauroksen teatteri on tehnyt vaikutuksen moneen suomalaiseenkin

Kreikan-matkaajaan, ja luonut mielikuvia siitä, millaisia antiikin teatterit olivat. Klassisella kaudella ne kuitenkin olivat sangen erilaisia: epäsymmetrisiä, puurakenteisia ja vailla korotettua näyttämöä.

Useita kreikkalaisia tragedioita suomentanut Kirsti Simonsuuri on todennut, että teatterintekijöille myytteihin pohjautuvan kreikkalaisen tragedian näyttämölle siirtäminen on kypsyyskoe. Teksti on hänen mukaansa pystyttävä sekä ymmärtämään että ylittämään.² Yksi keskeinen kysymys antiikin tragedioiden modernissa käytössä onkin juuri kysymys tekstistä. Esitykset on tehty pääasiassa käännösten pohjalta, jolloin tekijöiden ensimmäinen lähtökohta tekstille on kiinni kääntämisen problematiikassa. Kääntäjien asema ja merkitys kreikkalaisten tragedioiden saamisessa nykylukijoiden ulottuville, saati nykynäyttämöille, on olennainen. Tragedioiden käännökset ovat mahdollistaneet antiikin kulttuuriperinnön käytön elävänä teatterimateriaalina, ja toisaalta ne ovat avanneet kielimuurin ylitettyään laajemmalle lukijakunnalle tilaisuuden kiinnittymiseen eurooppalaiseen sivistysperinteseen.

Yksi tavallisimmista tavoista tragedian tulkinnassa – vaan ei millään muotoa itsestäänselvyys – on näytelmän tekstilähtöinen esittäminen suunnilleen sellaisenaan. Mahdolliset sovitukselliset muutokset tekstiin ovat tällöin varsin pieniä: yleensä lyhyitä poistoja, lisäyksiä tai muita muutoksia. Toisena tulkintavariaationa voidaan nähdä tragedian myyttiaiheen ja/tai muodon kirjallinen uudelleentulkinta. Tällöin antiikin Kreikassa kirjoitetun tragedian tekstiä on käytetty uuden näytelmän materiaalina. Kansainvälisessä keskustelussa tästä käytetään käsitettä adaptaatio, joka suomeksi tarkoittaa suurin piirtein sovitusta. Useiden näytelmien kirjoittaminen samoista aiheista oli käytäntönä jo antiikin aikana. Muutamaa vuosisataa myöhemmin roomalaiset kirjailijat kirjoittivat kreikkalaisista näytelmistä omia, ”paranneltuja” versioitaan. Niinkin sattui, että roomalaisesta näytelmästä tuli vaikutushistoriansa näkökulmasta merkittävämpi kuin kreikkalaisesta esikuvastaan. Renessanssin ja klassismin ajan Euroopassa oltiin usein kiinnostuneempia roomalaisen Senecan *Agamemnonista*, *Faidrasta* ja *Medeiasta* kuin Aiskhyloksen *Agamemnonista*, Euripideen *Hippolytoksesta* tai *Medeiasta*. Parin viime vuosisadan aikana kiinnostus Senecaa kohtaan on huomattavasti laimentunut.

Varhaisimpia kreikkalaisista tragedioista kirjallisia vaikutteita saaneita merkittäviä eurooppalaisia näytelmäkirjailijoita antiikin Rooman jälkeen olivat 1600-luvulla ranskalaiset Pierre



Bakkantit 2 2008. Und er libet, TeatteriTelta. Ohjaus: Anna-Mari Karvonen. Kuva: Hanna Käyhkö.

Corneille ja Jean Racine sekä 1700-luvulla saksalainen J. W. von Goethe. Ranskassa 1920- ja 1930-lukujen aikana ns. neohellenistit kuten Jean Cocteau ja Jean Giraudoux ja sittemmin Jean Anouilh kirjoittivat uusia versioita kreikkalaisista draamoista. Lista kreikkalaisia tragedioita varioineista tai niistä vaikutteita saaneista näytelmäkirjailijoista olisi useiden sivujen mittainen varsinkin, kun mukaan luetaan näytelmät, joissa on vain epäsuoria temaattisia viittauksia antiikin tragedioihin.

Kolmantena tulkinnallisena variaationa voidaan nähdä useiden eri antiikin tragedioiden tai muiden tekstien pohjalta kirjoitettu uusi näytelmä. Tällainen näytelmä ei ole pelkästään yhden antiikin näytelmän adaptaatio, vaan koostuu monien eri lähteiden materiaalista: antiikin teksteistä ja/tai muista lähteistä sekä nykykirjoittajan omasta tekstistä osana käsikirjoitusta.

Neljänneksi, tragediateksti voi toimia myös edellisiä esimerkkejä vapaampana impulssimateriaalina, jolloin alkuperäistekstiin viittaa ainoastaan teoksen nimi tai jokin teema, mutta tulkinnoissa voi etsiä yhteyksiä tragediaan liittyvään myyttiseen aihemaastoon. Nimi mahdollistaa katsojalle tiedon alkuperäistekstistä, joka voi virittää katsojalle oletuksen sen tuntemisen vaatimuksesta, mutta esitys itsessään ei välttämättä vaadi sitä. Tällöin aiemmin esitetty autenttisuuden problematiikka muuttaa merkitystään, vaikka ei kokonaan poistu. Autenttisuus ei merkitse antiikin esitystyylin tavoittelua tai myyttisen tarinan siirtämistä omaan aikaamme. Silti esityksen yhtenä tavoitteena voi edelleen olla antiikin näytelmän olennaisena tai ajattomana koetun viestin kommunikoiminen nyky-yleisölle.

Kaikki alkuperäisnäytelmien esitykset, adaptaatiot ja tragedioista erilaisia virikkeitä saaneet tuotannot mukaan lukien esimerkkejä kansainvälisistä esityksistä viime vuosikymmenillä on todella runsaasti. Käsitöksen esitysten määrästä saa tutustumalla esimerkiksi Oxfordin yliopiston Archive of Performances of Greek & Roman Drama -hankkeen ylläpitämään tietokantaan (<http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions>). Saman hankkeen tuottamat kirjat *Medea in Performance 1500–2000* ja *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004* havainnollistavat näiden näytelmien esitysmääriä modernissa maailmassa luettelemalla yhteensä kymmenien sivujen verran niistä inspiroituneita teatteri-, ooppera- tai tanssiesitystä sekä televisio-, elokuva- tai radiotuotantoja.

Miksi juuri nyt?

Antiikin teatterin tutkija Edith Hall analysoi syitä siihen, miksi kreikkalaiset tragediat ovat olleet erityisen suosittuja teattereiden ohjelmistoissa 1960-luvun lopun jälkeen. Hallin mukaan suosion syyt liittyvät sukupuoleen ja seksuaalisuuteen, politiikkaan, teatterin estetiikkaan ja ”mieleen” eli tragedioiden tapaan käsitellä psykologisia ja älyllisiä kysymyksiä.³ Hallin mukaan uusi kiinnostus tragedioita kohtaan syntyi samaan aikaan toisen aallon feministisen liikkeen sekä seksuaalisen vapautumisen kanssa. Tärkeänä maamerkinä on Richard Schechnerin ohjaama *Dionysus in 69* New Yorkissa (1968), joka järkytti aikalaiskatsotsoja esiintyjien alastomuudella. Tragedioissa käsitellään sukupuolta, seksuaalisuutta, perhettä ja lasten asemaa tavalla, joka on näyttäytynyt nykyohjaajien ja -yleisöjen näkökulmasta kiinnostavana. Tragedioiden ”pahojen naisten”, esimerkiksi Medeian ja Klytaimnestran, rooleja on tulkittu uudelleen feministitekkijöiden näkökulmista. Antiikin konventiota, jossa miehet esittivät kaikki tragedioiden roolit, on yhtäältä toistettu autenttisuuden nimissä, toisaalta varioitu ja kommentoitu. Kansainvälisestäkin tunnettu esimerkki on Raivoisien Ruusujen *Oresteia* (1991), jossa esiintyi vain naisnäyttelijöitä. Ristiinpukeutumisen käytäntöä ovat tutkineet ja tulkinneet kansainvälisesti myös homo- ja lesboteatteriryhmät.

Monet tragediat käsittelevät sotaa ja sen yhteisöille ja yksilöille, myös siviileille, aiheuttamia kärsimyksiä, koska niiden kirjoittamisajankohtana 400-luvulla eaa. Ateena kävi pitkiä sotia. Sodan, kolonialismin ja kulttuurierojen kysymykset ovat olleet ajankohtaisia myös viime vuosikymmeninä. Erityisesti Euripideen sota-aiheiset tragediat kuten *Troijan naiset* ovat olleet suosittuja. Teokset on sijoitettu viittaamaan milloin Hiroshiman pommien uhreihin, milloin Vietnamin sotaan, milloin Persianlahden sotaan.

Myös Euroopan ulkopuolella teatterintekijät ovat löytäneet kreikkalaiset tragediat. Tragediat ovat usein välittäneet kolonialismin vastaista sanomaa huolimatta siitä paradoksisista, että niiden voidaan katsoa edustavan valloittaja-Euroopan klassista kulttuuriperintöä. Athol Fugardin, John Kanin ja Winston Ntshonan yhteistyössä Etelä-Afrikassa syntynyt *The Island* (1973) kertoo tragedian avulla voimakkaan apartheidin vastaisen viestin. Teoksessa Robben Islandin vankilan kaksi poliittista vankia esittävät Sofokleen *Antigonen*. Näytelmä näytelmässä -rakenteen avulla teos rinnastaa Antigonen vastarinnan mustaihoisen vangin taisteluun epäoikeudenmukaista järjestelmää vastaan. Nigerian kirjailijan Wole Soyinkan *Bakkhantit-sovitus The Bacchae of Euripides: A Communion Rite* esitettiin Lontoossa



Medeia 2003. Q-teatteri ja Turun Kaupunginteatteri. Ohjaus: Katariina Lahti. Kuva: Robert Seger

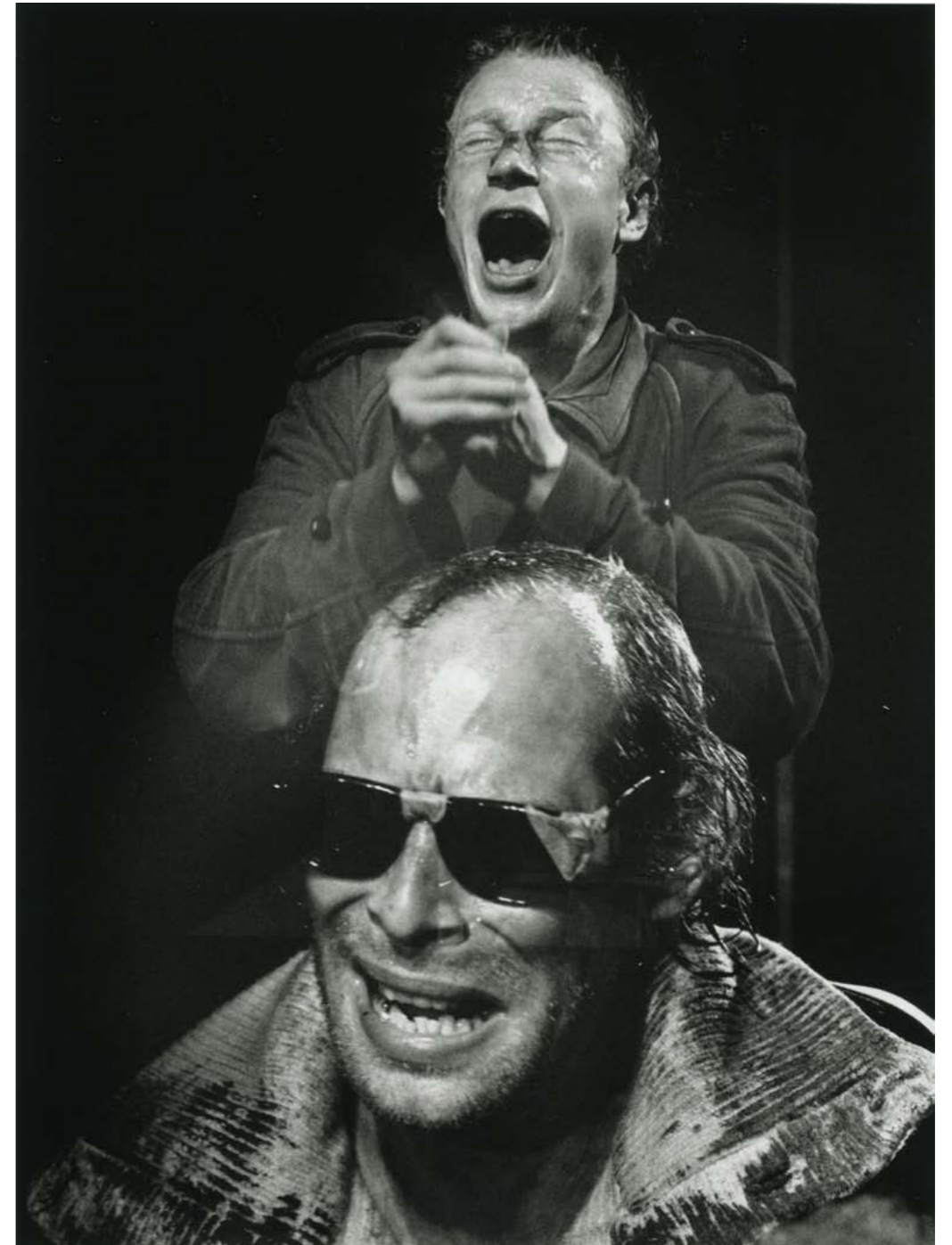
vuonna 1973. Teos käsittelee esimerkiksi orjuuden teemaa. Siinä Euripideen *Bakkhantteihin* yhdistyy elementtejä afrikkalaisesta kulttuurista ja kokemuksesta. Dionysos rinnastetaan yoruba-kansan jumalhahmoon Oguniin.

Oliver Taplinin mukaan tragedioiden voima liittyy yhtäältä niiden aihe maailmaan, toisaalta teatteriin taidemuotona. Kreikkalainen draama on sekä Oliver Taplinin että Edith Hallin mukaan tarjonnut välineitä esteettisiin ja esitystilallisiin kokeiluihin: kurkistusluukkunäytämön ja naturalismin estetiikan murtamiseen, ei-eurooppalaisten teatteritekniikoiden käyttöönottoon, tyylieltyyn, ei-psykorealiseen näyttelijäntyöhön sekä "vieraiden" esityksellisten elementtien kuten kuoron ja naamioiden käyttöön. 1900-luvun länsimainen avantgarde-teatteri on ollut kiinnostunut ja saanut paljon vaikutteita Euroopan ulkopuolisista esityksistä. Niissä onkin tuntunut olevan enemmän yhteistä antiikin teatterikäytäntöjen kanssa kuin "perinteisessä" eurooppalaisessa puheteatterissa.⁴

Suomalaiset esitystulkinnat

Suomessa varsinaisten antiikin tragedioiden esitysmäärät ovat pieniä. Meillä klassisista tragedioista esitetyimpiä ovat olleet Sofokleen *Antigone* ja *Kuningas Oidipus*, Euripideen *Medeia* sekä Aiskhyloksen *Agamemnon* – samat tragediat, jotka 1900-luvulla ja 2000-luvulla ovat muuallakin maailmassa inspiroineet teatterintekijöitä. Kreikkalaisia tragedioita on myös käännetty suomen kielelle ja painettu kirjoina. Painamattomat, teatteriesityksiä varten laaditut suomennokset mukaan lukien suomeksi on käännetty kaikki seitsemän Aiskhyloksen säilynyttä tragediaa, neljä Sofokleen tragediaa, kuusi Euripideen tragediaa sekä ainoa kokonaisuudessa säilynyt satyyrinäytelmä, Euripideen *Kyklooppi*. Käännöksistä on luettelo tämän julkaisun lopussa.

Suomalaisessa teatteritaiteessa koettiin eräänlainen tragedioiden renessanssi vuosikymmenten 1980–1990 tienoilla. 1980-luvulla monet ohjaajat tarttuivat tragediaan ja toivat sen näyttämölle. On vaikeaa sanoa yksiselitteisesti, mistä tämä noste johtui. Kenties tekijöiden henkilökohtainen kiinnostus on kuitenkin tärkein selittäjä. 1990-luvulla ensi-iltansa saivat Ryhmäteatterin *Kuningas Paksujalka* (1990, ohjaus Arto af Hällström), Raivoisien ruusujen *Oresteia* (1991, ohjaus Ritva Siikala) ja Q-teatterin *Oidipus Kolonoksessa* (1994, ohjaus Esa Kirkkopelto). Tällä vuosikymmenellä tragediat ottivat vauhtia 1980-luvun visuaalisesta kuvastosta, mutta ennen kaikkea ne näyttävät tarkentuvan ohjaajien haasteisiin.



Kuningas Paksujalka 1990. Ryhmäteatteri. Ohjaus: Arto af Hällström. Kuva: Stefan Bremer.

Ryhmäteatterin tulkinnassa näkyi vahva tunneilmaisun etsintä, Raivoisien Ruusujen *Oresteia* taas teki merkkipaalun suomalaiseen teatterielämään. Esityspaikka ja merkittävien naisnäyttelijöiden työryhmä toi tragedialle sitä luonnetta, jota sillä oletettavasti on ollut traditiossaan. Toisaalta taas pienen linjan esitystyyli, kuten Kirkkopellon tulkinta *Oidipus Kolonoksessa*-teoksesta on todennäköisesti avannut mielenkiintoista reittiä muille perässä tuleville tragediatulkinnoille, jotka lähtevät kokeilemaan ja etsimään tragedian uudenlaista tulkintatapaa.

Tragedioiden vaikutushistoria kattaa myös erilaiset versiot ja adaptaatiot, joiden suhdetta ”alkuperäisteoksiin” on kuvattu edellä. Ne mukaan lukien tragediat muodostavat merkittävän osan suomalaista esittävän taiteen historiaa. Adaptaatioita tarkasteltaessa erityisen suosittujen aiheiden joukkoon nousevat edellä mainittujen lisäksi Euripideen *Hippolytoksen* aiheeseen pohjautuvat näytelmät (joissa usein on nostettu nimihenkilöksi Faidra) sekä näytelmät, joiden aihe liittyy Atridien sukuun – samaan, jota niin Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogia kuin Sofokleen ja Euripideen *Elektra*-näytelmät sekä Euripideen *Orestes* ja Ifigeneia-aiheiset näytelmät käsittelevät. Monet antiikin näytelmät ovat tulleet suomalaisen yleisön ulottuville ensin adaptaatioina. Kiinnostava tapaus on Euripideen *Medeia*, joka on ollut suomalaisilla näyttämöillä suosituin antiikin tragedia. Euripideen omalle tekstille pohjautuva esitys tuli kuitenkin suomalaisten katsojien nähtäville vasta 1940-luvulla, mutta itävaltalaisen Franz Grillparzerin vuonna 1821 kirjoitettua adaptaatiota näytelmästä esitettiin viidesti vuosina 1894–1921. Ranskalaisen Jean Anouilh’n *Antigone* (1944) ohittaa suomalaisten suosiossa Sofokleen samannimisen näytelmän. Anouilh’n versiota esitettiin vuosina 1946–1986 maassamme yksitoista kertaa, kun taas Sofokleen *Antigone* on esitetty ammattiteattereissa vain viidesti – viimeisimpänä Kassandrateatterin esitys vuodelta 2011. On myös näytelmiä, joiden alkuperäistä kreikkalaista versiota ei ole Suomessa koskaan esitetty, ja joita katsoessa katsoja ei välttämättä edes tiedä kirjoittajan saaneen aiheensa kreikkalaisesta tragediasta, kuten T. S. Eliotin Euripides-mukaelmat *Yksityissihteeri* (*The Confidential Clerk*, lähtökohtana *Ion*) ja *Cocktailkutsut* (*The Cocktail Party*, lähtökohtana *Alkestis*). Samaan kategoriaan kuuluva Eugene O’Neillin *Intohimot jalavien varjossa* (*Desire under the Elms*, lähtökohtana Euripideen *Hippolytos*) oli Suomessa 1940- ja 1950-luvuilla varsin suosittu.

Uudehko esimerkki adaptaatiosta on Martin Crimpin *Julmaa ja hellää* Suomen Kansallisteatterissa syksyllä 2005 Esa Leskisen ohjauksena. Näytelmä on adaptaatio Sofokleen näy-



Lootin vaimo 2008. Myllyteatteri, TeatteriTelta. Ohjaus: Miira Sippola. Kuva: Heli Sorjonen.

telmästä *Trakhiin naiset*. Sofokleen näytelmää ei ole tiettävästi Suomessa koskaan esitetty eikä sitä ole vielä käännetty suomeksi.⁵ *Julmaa ja hellää* on täysin mahdollista katsoa ja ymmärtää tuntematta Sofokleen *Trakhiin naisia*, mutta sen tunteminen tuo lisävaloa Crimpin tekemiin ratkaisuihin. Crimpin näytelmä tekee antiikin sankarista Herakleesta terrorismia vastaan taistelevan kenraalin, näytelmän kuorosta naispäähenkilön henkilökohtaisen kau-neussalongin työntekijöitä ja kentaurin lemmenaiasta myrkkyampullin. Se, ettei Crimpin näytelmän nais- ja miespäähenkilöitä nähdä kertaakaan yhtä aikaa lavalla, perustuu Sofokleen noudattamaan antiikin käytäntöön, jossa samalle näyttelijälle kirjoitettiin sekä naisettä miespäärooli. Näyttelijä pääsi näin esittämään taitojaan monipuolisesti.

Monille suomalaisille kirjoittajille antiikin tragedia on toiminut yhtenä kirjallisena lähteenä muiden joukossa. Esimerkiksi Laura Jäntin Espoon Kaupunginteatteriin dramatisoima ja ohjaama *Hyvän neuvon tietäjä* (2006) koostuu Medeia-aiheisista teksteistä Euripideesta alkaen. Euripideen *Medeia* on yhtenä lähtökohtana myös Helsingin TeatteriTelta-festivaalilla toukokuussa 2008 esitetyssä *Lootin vaimo* -näytelmässä, jonka on kirjoittanut ja ohjannut Miira Sippola. Nykyaikaan sijoittuvan näytelmän muina inspiraation lähteinä on Vanhan testamentin tarina Sodomian tuhosta (1. Moos. 19) ja Hella Wuolijoen näytelmä *Niskavuoren nuori emäntä*.

Oulun Kaupunginteatteri esitti vuonna 2008 *Elektraa* (ohjaus Kaisa Korhonen), jonka on sovittanut Seppo Parkkinen Aiskhyloksen, Sofokleen, Euripideen ja Senecan eri näytelmien pohjalta. Omanlaisensa esimerkin muodostaa Sarah Ruhlin näytelmä *Eurydike*, jota esitettiin Suomen Kansallisteatterissa keväällä 2013 Yana Rossin ohjauksena. Näytelmä ei suoranaisesti perustu antiikin tragediaan, sillä yhtäkään Orfeuksen ja Eurydiken tarinaa käsittelevää tragediaa ei ole säilynyt, vaikka sellaisia on todennäköisesti kirjoitettu. Sen sijaan Jean Anouilh on kirjoittanut *Eurydike*-nimisen näytelmän, joka oli monien suomalaisten teattereiden ohjelmistossa 1950-luvulla, ja samasta teemasta on tehty myös musiikkinäytelmiä, joita on esitetty Suomessa melko aktiivisesti (Christoph W. Gluckin ooppera *Orfeus ja Eurydike*, Jacques Offenbachin ooppera *Orfeus manalassa*).

Yksi jännittävimmistä tilaisuuksista, joissa antiikin tragediaa on viime vuosina Suomessa nähty, oli Myllyteatterin ja sen taiteellisen johtajan Miira Sippolan organisoima TeatteriTelta-tragediafestivaali Helsingin Rautatientorilla toukokuussa 2008. Rautatientorille pystytetyssä suuressa teltassa nähtiin seitsemänä esitysiltana kolme tragediaa peräkkäin. Kuten



TeatteriTelta 2008. Kuva: Heli Sorjonen.

antiikin Kreikassa, festivaalilla oli mukana kilpailun elementti. Joka ilta vaihtuva kaksi- tai kolmihenkkinen raati kommentoi esityksiä, ja yleisö sai äänestää parhaan esityksen. Raatiin oli kutsuttu taiteen, politiikan, kirkkojen ja muiden yhteiskunnallisten instituutioiden edustajia. Näin festivaali pyrki yhdistämään taiteen, politiikan ja uskonnon kuten klassisessa Ateenassa, jossa samoja käsitteitä ei tietenkään vielä käytetty. Tapahtuman keväinen ajankohta ja maantieteellisesti keskeinen esityspaikka sisälsivät myös viitteitä antiikin Dionysiajuhlan tragediakilpailuihin.

Miira Sippola kertoo ohjaajahaastattelussaan TeatteriTelan yhtenä lähtöideana olleen tragedian tuominen keskelle kylää. Antiikin tragedian luonne yhteisön keskellä, tai pikemminkin yhteisön taholta, tapahtuvasta kokoontumisesta yhteiskunnan jäsenenä, poliittisena äänenä ja esitystaiteen äärellä, toteutui TeatteriTelassa erinomaisesti. Esitysten sarja yhdessä oheistapahtumien kanssa osoitti, että tragedialla on vahva paikka suomalaisessa teatterikentässä.

Nykyesitystulkinnat, kuten myös perinteisemmät, kaivautuvat tragediahenkilöiden nahkoihin ja kytkeytyvät ajankohtaisiin lähtökohtiin. Näitä lähtökohtia ovat suomalaisissa esitystulkinnossa olleet ajankohtaiset yhteiskunnalliset tapahtumat, ohjaajan taiteen tulkinnat tai visuaaliset ratkaisut, joissa tragedian näyttämöllistä ilmettä on tutkittu. Suomalainen esityksperinne tarjoaa kiinnostavia mahdollisuuksia, mutta osoittaa samalla tragedialla olevan vielä paljon käyttämättömiä mahdollisuuksia suomen kielellä ja tulkintavariaatioissa.

Viitteet

¹ Taplin 1999.

² Simonsuuri 2002, 235. Ks. myös Simonsuuren teksti tässä julkaisussa.

³ Hall 2004.

⁴ Taplin 1999; Hall 2004.

⁵ Käännöstä on tekemässä Tommi Nuopponen.

TRAGEDIAPUKU ANTIIKIN NÄYTTÄMÖILLÄ

Joanna Weckman

Klassisella kreikkalaisella näyttämötaiteella on siteitä varhaisempiin uskonnollisiin rituaaleihin ja seremonioihin. Klassisen murhenäytelmän lähtökohdat ovat hedelmällisyyden ja kasvillisuuden suojelijan Dionysoksen palvontaan liittyvissä riiteissä, keskitalvella vietettävät Lenaia-juhlat puolestaan oli omistettu komedialle.¹ Teoksen laji näkyi myös esiintyjien puvuissa. Alun perin esiintyjät, sekä näyttelijät että kuoro, pukeutuivat nähtävästi melko arkisesti oman aikakautensa vaatteisiin. 500-luvun lopulla ennen ajanlaskumme alkua yleistyi runsaasti koristeltu, pitkähihainen puku. Mikäli roolihahmo oli esimerkiksi kostonhenki tai ulkomainen ruhtinas, asu poikkesi muiden puvuista. Mikäli ei esiinnytty paljain jaloin, käytettiin pehmeitä, puoleen sääreen ulottuvia saapikkaita, joissa liikkuminen oli helppoa ja nopeaa.

Naamiot olivat varsin luonnonmukaisia ja ilmeikkäitä. Ne peittivät koko pään kypärän lailla, ja myös tukkalaite kuului naamioon. Naamiot valmistettiin luultavasti kovitetusta kankaasta.² Naamiot saattoivat esittää eräänlaisia arkkiahahmoja, joita olivat esimerkiksi parraton nuorukainen, parrakas kansalainen, kuningas, nainen tai jumala.³

Kun antiikin Kreikassa teatteri vakiintui tiettyihin muotoihin, myös esiintyjien puvuista tuli pysyviä, eräänlaisia tyyppipukuja.⁴ Koska näyttelijän tai näyttelijöiden piti esittää useita rooleja, puvuista tuli näkyä aina selkeästi, minkä hahmon he kulloinkin omaksuivat. Tyyppillinen tragediapuku oli käytössä Aiskhyloksen (noin 525–456 eaa.) aikana, tosin siitäkin oli variaatioita riippuen esitettävästä hahmosta. Tragediapukuun kuului pitkä puku, *chiton*, korotetut jalkineet *cothurna* eli *koturnit* sekä naamio, johon kuului korkea päähine tai korkea otsa, *onkos*.⁵ Tosin on myös esitetty, ettei koturneja käytetty ennen hellenististä aikaa, eli 330–30 eaa.⁶ Asuun saattoi kuulua myös korkea peruukki tai naamioon oli kiinnitetty hiuksia.⁷

Kreikkalaisissa komedioissa näyttelijöiden puvut olivat hyvin liioiteltuja esimerkiksi vatsaa ja takapuolta korostavin etu- tai takatoppauksin. Usein pukuun kuului nahasta toppauksella tehty fallos.⁸ Tavallisin puku oli ihonmyötäiset housut, jotka esittivät paljasta ihoa ja lyhyt mekko, mutta tarvittaessa saattoi käyttää esimerkiksi pitkää vaippaa.⁹ Varhaisemmalla ajalla naamiot saattoivat olla myös tunnettujen aikalaisten, kuten Perikleen tai Sokrateen muotokuvia. Myöhemmin naamioista tuli groteskin liioittelevia.¹⁰ Komedianäyttelijöiden naamioissa ei ollut murhenäytelmien naamioihin kuulunutta korkeaa otsaa. Naamioihin lisättiin hiuksia tai partoja selventämään hahmoa tai hahmon ikää. Esimerkiksi Aristofaneen (noin 445–385 eaa.) näytelmissä *Linnut* ja *Sammakot* kuoro esitti eläimiä tai hyönteisiä pukeutuneina eläinten nahkoihin ja naamioihin. Myöhemmin komediahahmoista tuli naturalistisempia, ja kuoro saattoi esiintyä tavallisissa arkivaatteissa.¹¹

Roomalaiset juhlat olivat pohjimmiltaan uskonnollisia juhlia, sekä rituaalia että viihdettä. Vuodenkiertoon liittyviä juhlia tunnetaan noin neljäkymmentä. Alkaen 350-luvulta ennen ajanlaskumme alkua niihin sisältyi muun muassa teatteriesityksiä pysyvissä teatterirakennuksissa, erilaisia kulkueita sekä improvisoituja teatteriesityksiä ja näytäntöjä kaduilla.¹² Suosituimpia teatteriesityksiä olivat pantomiimit ja miimit, jotka yhdistivät musiikkia, tanssia, ilveilyä ja tilannekomiikkaa, eivät niinkään vakava draama ja perinteinen komedia.¹³

Roomalaisen teatterin puvut jäljittelivät kreikkalaisen teatterin pukuja. Tragedianäyttelijöillä oli samanlaiset pitkät kaavut ja korkeat jalkineet, komedianäyttelijöillä oli lyhyempi tunika. Peruukkeja, partoja ja toisaalta groteskisti liioiteltuja, toisaalta hyvin naturalistisia naamioita käytettiin. Näyttämöpuvuissa käytettiin värisymboliikkaa. Nuorten miesten puku oli purppuranpunainen, vanhojen miesten valkoinen ja kurtisaanien asut olivat keltaisia.¹⁴

Myöhemmin renessanssin ajalla alettiin ihailta antiikin Kreikan ja Rooman näyttämötaidetta. Antiikkiaiheiset näytelmät pyrittiin esittämään niin kutsutussa roomalaisasussa. Klassisen antiikin näyttämötaiteen rajausta tragediaan ja komediaan vaikutti esiintyjien pukuihin muutenkin. Tragediassa oli kyse ylhäisistä ihmisistä ja jaloista aiheista, kun taas komedia kertoi tavallisista, alemman luokan ihmisistä, joten ne piti myös puvustaa eri tavoin. Tragediaa tuli esittää roomalaisasussa, komediaa voitiin hyvin näytellä oman ajan asussa.¹⁵

Renessanssin ja barokkiteatterin tragedioiden roomalainen asu oli eräänlainen yhdistelmä oman ajan puvusta ja roomalaisen sotilaan asusta. Vielä 1500-luvun lopulla saattoi samassa

näytelmässä esiintyä näyttelijöitä sekä ns. roomalaisessa puvussa että aikalaisasussa. Myöhemmin roomalaisasujen käyttö näyttämöllä vei ylilyönteihin, kun teatteriryhmien johtajat kilpailivat toistensa kanssa produktoidensa näyttävyydestä. Myös yleisö odotti näkevänsä traagiset sankarit roomalaisissa asuissa ja protestoi, ellei näin ollut.¹⁶ Sankarin saattoi erottaa näyttämöllä nopeasti muun muassa haarniskan mahtavuudesta, mutta myös hänen päähineensä strutsinsulkien määrästä. Vähäisemmille roolihahmoille annettiin vähemmän höyheniä. Samoin sankarittarella oli eniten höyheniä, seuralaisilla vähemmän.¹⁷ Joskus höyhenkoristeet saattoivat ylittää useamman metrin korkeuteen.¹⁸

Roomalaispuvun ihanne vaikutti tragedianäytelmissä vielä 1700-luvun puoliväliin saakka, vaikkakin muita kuin roomalaisaiheisia tragedioita voitiin näytellä oman aikakauden puvuissa. Kun naisten puvut muodin vaikutuksesta levenivät, myös sankarittaren puku leveni, lopulta hyvin epäkäyttännöllisiin mittoihin saakka. Vaatteen leviäminen koski myös sankaria: hänen takkinsa/haarniskansa liepeet levisivät niin, että siitä muodostui tavallaan pieni hame, joten tragedian pääosanesittäjillä oli sekä leveimmät liepeet, eniten höyheniä, pisin laahus tai viitta.¹⁹

Uusi tyyli- ja ajatussuunta, yksinkertaista ja sopusuhtaista muotoa ihannoiva uusklassismi syntyi 1700-luvun puolivälissä vastareaktionäköön rokokoon koristeellisuudelle ja kevytmielisuudelle. Enää ei ihailtu antiikin keisarillista Roomaa, vaan tasavaltalaista Roomaa. Luonnolliset, puuteroimattomat kiharat tulivat muotiin, samoin klassinen, korkeampi vyötärölinja.²⁰ Englannissa Kemblen näyttelijäsuvun jäsenet, John Philip Kemble ja hänen sisarensa, kuuluisa tragediasankaritar Sarah Siddons innostuivat uudesta klassisesta, yksinkertaisesta tyylistä. Sarah Siddons alkoi tutkia kreikkalaisten ja roomalaisten kuvapatsaiden laskosten järjestelyä Kuninkaallisen taideakatemian johtajan, muotokuvamaalari Joshua Reynoldsin opastuksella.²¹ Kuitenkin vasta 1780-luvun lopulla muodikas aikakauden siluetti alkoi muuttua kapeammaksi, ja silloin näin tapahtui näyttämölläkin.²² Vuoteen 1787 mennessä uusklassistinen tyyli oli jo yksinkertaistanut näyttämöpukuja; esimerkiksi miesten leveä ”hame” oli mennyt ja korvattu polvihousuilla ja vain yläosa sankarillisesta roomalaishaarniskasta on säilynyt.²³

Vuoden 1789 Ranskan vallankumouksen ihanteet olivat muinaiset roomalaiset; vapaus, ihmisoikeudet, diktaattorivallan loppu, viattomuuden paluu korruption jälkeen. Ensimmäinen tasavalta järjesti suuria juhlallisuuksia, joihin taiteilija J. L. David suunnitteli ihmisille

ja senaatille roomalaiset toogat.²⁴ David suunnitteli pukuja myös kuuluisalle ranskalaiselle näyttelijälle Francois Joseph Talmalle, joka oli innostunut näyttämöpukujen reformista. Talma käytti toogaa myös paljain käsivarsin ja säärin, ja järkytti aluksi suuresti yleisöään. Roomalaisesta puhtaudesta tuli vähitellen myös teatterin ihanne.²⁵ Suhtautuminen uudistuksiin oli kuitenkin ristiriitaista, osa yleisöstä oli innoissaan, mutta joidenkin mielestä paljaat käsivarret ja sääret olivat sopimattomia hienostuneelle maulle.²⁶

Pukureformin muovaama, tutkitun ja ”aidon” historiallisuuden merkitystä korostanut las-kostettu valkea tooga reunoja kiertävine neandernauhoineen toimi tästä lähtien antiikin ajan näytelmien vakioasuna, toki jossain määrin noudatellen myös esitysaikakauden kauden- ja ulkonäköihanteita sekä moraalikäsitteitä. ”Antiikin puku” löysi tiensä myös 1800-luvun lopulla ja 1900-luvun alussa nousseen uuden taidemuodon kuvastoon. Elokuva otti omakseen 1800-luvulla suosituksi tulleet romantiikan ajan aiheet, melodraaman, kauhun, eksotiikan, peiteltyyn erotiikan ja jättimäiset lavasteet ja jatkoi ja kehitti näitä omiin sfääreihinsä.²⁷ Aiheina olivat muinaiset eksoottiset kansat ja kulttuurit. Roomasta tuli jälleen suosittu; *Troijan tuho*, *Pompeijin viimeiset päivät*, *Quo Vadis*, *Julius Caesar*. Myös muinainen Babylon ja *Raamatun* tarinat saivat mahtipontiset tulkintansa jättimäisissä lavasteissa, tuhansien avustajien avulla,²⁸ ja loivat taas uusille sukupolville ja ennennäkemättömän suurille katsojajoukoille käsityksen siitä, miten antiikin ajalla pukeuduttiin.

Viitteet

¹ Kaimio 1980, 154; Hirn 1998, 13; Numminen et al. 1993, 231, 680.

² Kaimio 1980, 155.

³ Jenkins 1994, 157.

⁴ Boucher 1987, 110.

⁵ Mikotowicz 1992, xiv–xv.

⁶ Kaimio 1980, 155.

⁷ Boucher 1987, 110.

⁸ Mikotowicz 1992, xiv–xv.

⁹ Kaimio 1980, 155.

¹⁰ Kaimio 1980, 155.

¹¹ Mikotowicz 1992, xiv–xv.

¹² Hälikkä 2003, 15, 18.

¹³ Hälikkä 2003, 20.

¹⁴ Mikotowicz 1992, xvii.

¹⁵ de Marly 1982, 11.

¹⁶ de Marly 1982, 20.

¹⁷ de Marly 1982, 20.

¹⁸ de Marly 1982, 21–22.

¹⁹ de Marly 1982, 23.

²⁰ de Marly 1982, 57.

²¹ de Marly 1982, 58–59.

²² de Marly 1982, 58–59.

²³ de Marly 1982, 60.

²⁴ de Marly 1982, 57.

²⁵ de Marly 1982, 58.

²⁶ de Marly 1982, 63.

²⁷ de Marly 1992, 131.

²⁸ de Marly 1992, 131.

KREIKAN KIELTÄ JA KIRJALLISUUTTA

Kimmo Granqvist

Kreikka on indoeurooppalainen kieli, joka muodostaa indoeurooppalaisen kielikunnan sisällä oman erillishaaransa. Kreikan kielen juuret ovat indoeurooppalaisessa kantakielessä, joka jakautui eri kieliryhmiin suunnilleen kolmannella vuosituhannella eaa. Kreikan puhujat saapuivat Balkanin niemimaan eteläosaan 2. vuosituhannen alkupuolella eaa. ja olivat siitä lähtien alueen enemmistönä. Nykyään kreikan kielen puhujia on vähintään 13 miljoonaa Kreikassa, Kyproksella ja eri puolilla maailmaa, useimpien Euroopan maiden lisäksi esimerkiksi Australiassa, Yhdysvalloissa ja Latinalaisessa Amerikassa.

Kreikan kielen vanhin dokumentoitu muoto on mykeneläinen kreikka, jota puhuttiin noin 1500–1000 eaa. Manner-Kreikassa ja Kreetalla. Varhaisimmat säilyneet dokumentit ajoittuvat 1300-luvulle eaa., ja ne on kirjoitettu mykeneläisellä lineaari-B-kirjoituksella. Lineaari-B-kirjoitus oli minolaisesta lineaari-A:sta kehitetty kirjoitusjärjestelmä, joka käsitti tavukirjoitusta ja logogrammeja eli sanaa tarkoittavia merkkejä. Lineaari-B-kirjoituksella säilyneet tekstit ovat enimmäkseen joko yksittäisiä sanoja amforien kyljessä tai luetteloita palatsien varastossa olevista tavaroista. Kirjallisten dokumenttien perusteella mykeneläisen kreikan tiedettäneen olleen arkaaisempaa kuin klassisen antiikin aikana puhuttu muinaiskreikka; eräitä muistumia siitä on Homeroksen teksteissä. Tavukirjoitus unohdettiin mykeneläisen kulttuurin tuhouduttua 1100-luvulla eaa., ja lukutaito hävisi vuosisadoiksi.

Noin vuoden 800 eaa. paikkeilla kreikkalaiset olivat omaksuneet foinikialaisen aakkoston ja kehittäneet siitä kreikkalaisen aakkoston. Muinaiskreikan katsotaan usein alkaneen juuri tältä kaudella. Muinaiskreikka jaotellaan monesti kahteen pääryhmään eli klassisen ajan kreikkaan ja hellenistisen ajan koinee-kreikkaan. Klassinen kreikka oli Kreikan arkaaisen ja klassisen ajan kieltä suunnilleen vuosina 800–300 eaa. Klassinen kreikka ei ollut yhtenäinen

kieli, vaan se jakaantui murteisiin, joihin kuuluivat Arkadian ja Kyproksen murre, Etelä- ja Länsi-Kreikan doorilainen murre, Lesboksella ja Vähän-Aasian rannikon pohjoisosien aiolialainen murre sekä Vähän-Aasian rannikon eteläosien joonialainen murre. Tämä joonialainen murre oli perustana Ateenassa puhutulle Attikan murteelle, jota klassinen kreikka suureksi osaksi oli.

Kreikkalaisen kirjallisuuden katsotaan saaneen alkunsa Homeroksen eepoksista *Ilias* ja *Odyseia*. *Ilias* käsittelee Troijan sota ja *Odyseia* puolestaan Odysseuksen ja hänen miehistönsä vaiheita Troijan sodan jälkeen. Homeroksen eepokset edustivat joonialaisen kreikan arkaaista muotoa, johon kuitenkin sekoittui useiden eri murteiden ja aikakausien vaikutus. Toinen arkaaisen ajan suuri runoilija oli 700-luvulla eaa. elänyt Hesiodos, jonka tunnetuimmat teokset olivat *Jumalten synty* ja *Työt ja päivät*. Kuorolyriikan kielenä oli doorilainen murre. Yhdeksän lyyrisen runoilijan kaanoniin kuuluivat Alkman, Sapfo, Alkaios, Anakreon, Stesikhoros, Ibykos, Simonides, Pindaros ja Bakkhylides. Lyriikan lisäksi kreikkalaiset kehittivät myös draaman, tragedian ja komedian, joiden kielenä oli kreikan klassisimpana pidetty muoto, attikalainen murre. Tragedianäytelmät saivat alkunsa Ateenan Dionysia-juhilla esitetyistä kuorolauluista ja dialogeista. Kolme merkittävintä tragediakirjailijaa ovat 400-luvulla eaa. kirjoittaneet Aiskhylos, Sofokles ja Euripides. Samoin aikoihin tragedian kanssa myös komedia sai alkunsa Dionysoksen kunniaksi pidetyistä rituaaleista. Myös nykymuotoinen historiankirjoitus sai alkunsa Kreikassa. Klassisen ajan historioitsijoista tunnetuimpia olivat Herodotos, Thukydidēs ja Ksenofon. Kuuluisimmat klassisen ajan filosofit olivat Sokrates, Platon ja Aristoteles. Hellenistisen kauden uuden komedian ajan (300–100 eaa.) tunnetuin edustaja oli Menandros. Hellenistisen ajan merkittävimpiä runoilijoita olivat Theokritos, Kallimakhos ja Apollonios Rhodios ja historiankirjoittajia esimerkiksi Timaios, Polybios, Diodoros Sisilialainen, Dionysios Halikarnassolainen, Appianos, Arrianos ja Plutarkhos.

Klassisen kreikan murre-erot alkoivat tasoittua hellenistisellä ajalla, jolloin itäisestä Välimerestä muodostui yhtenäinen kulttuuripiiri. Ateenassa käytetystä kielimuodosta tuli koko kreikankielisen maailman virallinen kieli ja Aleksanteri suuren valloittamien alueiden kaupunkien ja seutujen jokapäiväisen kanssakäymisen kieli. Vähitellen se syrjäytti myös kreikan vanhat murteet. Hellenistisen ajan yhteisen murteen aikakauden eli koinee-vaiheen syntymääjankohtana pidetään Aleksanteri Suuren kuolemaa ja hellenistisen ajan alkua vuonna 323 eaa. ja päättymisaikana vuotta 330, jolloin Konstantinus Suuri perusti Konstantinopolin.

Koinee-kreikka oli muinaisen kreikan päämurteiden sekoitus, mutta kaikkein eniten siihen oli vaikuttanut attikalainen kreikka. Suuri osa klassisen kreikan ja nykykreikan välillä tapahtuneista muutoksista tapahtui jo siirtymäkaudella koineeseen. Koineen ensimmäisinä vuosisatoina vokaali- ja konsonanttijärjestelmä muuttui ja kielen prosodian uudistui. Koinee vältti alkuajoistaan lähtien osaa attikan muototyypeistä. Esimerkiksi duaali katosi substantiivien, pronomien ja verbien taivutuksista, ja epäsäännölliset substantiivit korvautuivat synonyymeillä. Verbijärjestelmä yksinkertaistui, kun pääluokista mediumin ja passiivin ero katosi ja aikamuodoista perfekti ja aoristi yhdistyivät. Toisaalta lisäksi koineeseen kehittyi joukko liittomuotoja ilmaisemaan esimerkiksi perfektiä ja futuuria.

Koineesta tuli kreikkalaisen proosakirjallisuuden kieli eräitä poikkeuksia lukuun ottamatta koko kreikkalaisessa maailmassa. Kristillisen *Raamatun* osista Uusi testamentti oli kirjoitettu alun perin suoraan koineeksi, mutta myös Vanhan testamentin kreikankielinen versio *Septuaginta* käännetty koinee-kreikaksi. Raamatun kääntäjien lisäksi koineeksi kirjoittivat myös muun muassa historioitsija Polybios (n. 203–120 eaa.) sekä stoalainen filosofi Epiktetos (n. 55–135 jaa.). Egyptissä (n. 300 eaa.–700 eaa.) on säilynyt koineeksi kirjoitettuna papyruksilla suuri määrä kirjeitä ja muita dokumentteja.

Antiikin ajan jälkeen Bysantin valtakunnassa käytettyä kreikkaa kutsutaan keski-kreikaksi. Sen ei enää katsota kuuluvan muinaiskreikkaan. Kreikan kielessä tapahtui varhaiskeskiajalla kauaskantoisia muutoksia, joista on kuitenkin vähän suoraa evidenssiä. Tiedot 600–1100-lukujen kreikasta perustuvat lähes täysin kirjallisiin teksteihin. Kirjoitettu kieli, joka kieli pyrittiin pitämään ”puhtaana” muinaiskreikkana, ja puhuttu kieli, joka muistutti yhä enemmän nykykreikkaa, etääntyivät yhä kauemmas toisistaan. Bysanttilainen kirjallisuus oli aluksi lähinnä antiikin kirjallisuuden kristillisesti väritettyä ja itämaista vaikutusta saanutta jatkoa. Se saavutti kukoistuksensa vuosina 1000–1200. Bysantin ajalta on säilynyt historiankirjoitusta, kirkolliselta kannalta merkittävää taideronoutta sekä kansankielellä sankarieepoksia, lemmerunoja, ritarromaaneja ja satuja. Varhaisempi kuusivokaalijärjestelmä muuttui nykykreikkaa vastaavaksi viisivokaalijärjestelmäksi. Substantiivien taivutukset uudistuivat, kun vielä koineessa vallinnut vokaali- ja konsonantivartaloiden eronteko katosi. Verbinmuodoista sekä infinitiivit että partisiipit olivat viimeistään varhaiskeskiaikana desystematisoitumassa. Infinitiivi säilyi kuitenkin aikakauden loppuun saakka elossa, vaikkakin rajoitetusti.

Nykykreikan kieli muotoutui paljolti 900-luvulla. Nykykreikan murteiden muotoutumisen ajankohdasta vallitsee erilaisia näkemyksiä. Esimerkiksi Georgios Chatzidakis (1843–1941), jota pidetään Kreikassa kielitieteen isänä, katsoi nykykreikan murteiden kehityksen alkaneen jo antiikissa. Browning (1972) puolestaan yhdisti paikallismurteiden ilmaantumisen Kreikan poliittiseen ja demografiseen historiaan: eri alueiden kuten Pontoksen, Kappadokian, Kyproksen eristäytymiseen muusta kreikankielisestä maailmasta, jonka yhdenmukaistava kielellinen vaikutus myös siten heikkeni. Tunnetuin nykykreikan murrejako on Chatzidakisin 1800-luvun lopulla ehdottama. Siinä nykykreikan murteet jaetaan pohjoisiin ja eteläisiin suppeiden ja puolisymppeiden vokaalien kehityksen perusteella sekä itäisiin ja läntisiin nominien loppu-v:n säilymisen tai kadon perusteella.

Myöhäiskeskiajalta 900–1400-luvuilta on säilynyt suuri joukko tekstejä, joiden luonne on voimakkaasti kansankielinen. Tekstit auttavat kuvaamaan esimerkiksi nominintaivutusten muutoksia ja muista kielistä lainattuja sanoja, joista oli aiemmilla vuosisadoilla vain heikkoja jälkiä. Tunnetuimpia tämän aikakauden tekstejä oli eepinen runo *Digenis Akritas* (900–1000-l.), johon nykykreikkalaisen kirjallisuuden alku usein liitetään. Samoin *Spaneas*-runo (1100-l.) oli varsinaisesti kirjakielinen, mutta sisälsi joitakin myönnetyksiä puhekielelle. Myöhäiskeskiajan kirjailijoista Theodoros Prodromos (n. 1100–1156/1158) ja Michail Glykas (1100-l.) kirjoittivat sekä puhekielisiä runoja että teoksia kirjallisella puristisella kielellä. 1300-luvulta on säilynyt *Morean kronikka*, jonka kirjoittaja oli mahdollisesti ranskalainen siirtolainen, joka oli kielellisesti kreikkalaistunut mutta katsoi silti maailmaa ranskalaisesta näkökulmasta.

Kreikan kielen kirjallinen käyttö taantui sadoiksi vuosiksi, kun osmanien valtakunta valloitti Kreikan. Vaikka turkkilaisvallan ajalta kirjallista on säilynyt runsaasti materiaalia, puhutun kielen kehitystä ei ole helppo tutkia. Tälle kaudelle ominaista oli enemmän tai vähemmän standardisoidun kirjallisen Kreetan murteen muotoutuminen sekä sen korvautuminen alkavalla Joonian meren saarten kirjakielellä. Kreetalaisen renessanssikirjallisuuden kuuluisin kirjailija oli Vitsentzos Kornaros (1553–1613/1614), joka kuului venetsialais-kreetalaiseen Cornaron perheeseen. Kornaros tunnetaan romanttisesta eepisestä runosta *Erotokritos*, joka on kirjoitettu Kreetan murteella. Toinen kreetalaisen renessanssikirjallisuuden tunnettu edustaja oli Georgios Chortatzis (1545–1610), jonka tunnetuin teos on Egyptiin sijoittuva näytelmä *Erofilii*.

Joonian meren saarilla vaikutti 1820-luvulla joukko runoilijoita ja proosakirjailijoita. Heistä Andreas Kalvos (1792–1869) kirjoitti oodeja uusklassisella ja arkaaisella kielellä. Dionysios Solomos (1798–1857) oli modernin Kreikan merkittävimpiä runoilijoita. Hänen runojensa teemoja olivat muun muassa vapaus, rakkaus ja kuolema. Solomoksen pitkästä runosta *Hymni vapaudelle* (1823) tuli Kreikan virallinen kansallislaulu vuonna 1865 ja myöhemmin myös Kyproksen. Kansankielellä kirjoitti myös Antonios Matesis (1794–1875), jonka historiallinen sosiaalinen draama *O Vasilikós* (1859) oli ensimmäinen dimotikilla kirjoitettu proosateos. Aristotelis Valaoritis (1824–1879) jatkoi Joonian saarten perinnettä kirjoittamalla pitkiä isänmaallisia runoja Kreikan kamppailujen innoittamana.

Kreikan diglossia ulottui yli kahden vuosituhannen ajalle, mutta kielikysymys nostettiin esille vasta Kreikan valtion syntyessä vuonna 1821. Keskeisenä pyrkimyksenä oli turkkilaisperäisten lainasanojen hylkääminen, mutta kielen sanasto myös monipuolistui modernin tieteen, filosofian, politiikan ja kirjallisuuden tarpeisiin. Kirjakieli katharevousa yritti palauttaa kielen vuosisatojen takaiseen asuunsa. Katharevousan isänä pidetään vuonna Adamantios Koraisia (1748–1833). Katharevousan rinnalle kehitettiin kirjakieleksi enemmän puhekieltä muistuttava ja koinee-pohjaisiin kansanmurteisiin perustuva dimotiki, jonka perustajana mainitaan monesti kreikkalaissyntyinen ranskalainen filologi Giannis Psycharis (1854–1929). Psycharis käytti vuosia morfologisten piirteiden tilastointiin luodakseen kuvaa puhutun kreikan kehityksestä. Katharevousan ja dimotikin kannattajat ovat kiistelleet 1800-luvulta nykyaikaan saakka kirjakielen valinnasta, joka on ollut vahvasti poliittisesti värittynyttä. Oikeisto on kannattanut katharevousaa ja vasemmisto dimotikia. Ns. uusi ateenalainen koulukunta alkoi kansanlaulujen inspiroimana 1880-luvulla kirjoittaa kansankielistä runoutta vastareaktionä katharevousalle. Kansankielisen liikkeen tunnetuimpia runoilijoita oli Kostis Palamas (1859–1943), joka pyrki yhdistämään lyyrisissä ja eepisisissä runoissaan antiikin Kreikan historian ja mytologian bysanttilaiseen kristilliseen perinteeseen ja nykykreikkalaisiin kansanlauluihin. Angelos Sikelianos (1884–1951) kirjoitti lyriikkaa, jolle oli ominaista mystinen luonne. 1800- ja 1900-lukujen taitteen tunnetuin novellisti oli Alexandros Papadiamandis (1851–1911), jonka tuotannolle leimallisia olivat kristillinen perinne sekä myötätunto maalaisväestöä kohtaan. Ajan kirjailijoiden valtavirrasta poikkesi Aleksandriassa elänyt Konstantinos Kafavis (1863–1933), jonka runoissa oli ironisia näkemyksiä hellenistisen ajan ja Bysantin historiasta sekä viittauksia homoseksuaaliseen rakkauteen.

Vähän-Aasian katastrofin jälkeen 1922 Kreikan valtion laajentumispyrkimysten kariuduttua kreikkalaisen kirjallisuuden suuntaukset muuttuivat. Ennen itsemurhaansa vuonna 1928, Kostas Kariotakis (1896–1928) kirjoitti sarkastista runoutta, jonka aiheena oli kuilu vanhojen ihanteiden ja vallinneen todellisuuden välillä. Odysseas Elytis (1911–1996), joka sai Nobelin kirjallisuuspalkinnon vuonna 1979, puolestaan ylisti runoissaan Egeanmeren maisemia. Samaan ajanjakson sijoittui toinenkin kreikkalainen Nobelin palkinnon (vuonna 1963) saanut runoilija, Georgios Seferis (1900–1971). Giannis Ritsos (1909–1990) oli vasemistolainen poliittinen runoilija. 1930-luvun tunnetuimpia proosakirjailijoita olivat Stratis Myrivilis (1890–1969), Georgios Theotokas (1844–1916) ja Kosmas Politis (1888–1974). Toisen maailmasodan jälkeisen ajan kuuluisin kreikkalainen kirjailija oli Nikos Kazantzakis (1883–1957). Kazantzakisin tunnetuin teos on romaani *Kerro minulle, Zorbas* (1946). Romaaneissaan hän yhdisteli eri filosofien ja uskontojen näkemyksiä Jumalan olemassaolosta ja ihmiselämän tarkoituksesta. Romaanien lisäksi vuonna 1938 Kazantzakis julkaisi 33 333 säettä käsittäneen eepisen runon *Odysseian*, joka oli Homeroksen *Odysseialle* jatkoa. Toisen saman ajan kreetalainen kirjailija oli Pandelis Prevelakis (1909–1986), joka julkaisi useita Kreetalle sijoittuneita filosofisia romaaneja.

AIKA JA TILA — MERKINTÖJÄ KREIKKALAISEN TRAGEDIAN SUOMENTAMISESTA

Kirsti Simonsuuri

Tragedia tutkii ihmisen tilaa, johon kuuluu kärsimystä ja epätoivoa, haaveiden luhistumista ja muistojen kipeyttä. Tämä yksityisen ihmisen epätoivo ja yhteisön kollektiivinen kauhu kuvataan kreikkalaisessa tragediassa toimivien ihmisten kautta sekä draamallisesti että lyyrisesti. Kuvaamisen tavan on oltava uudistava, koska juoni on katsojalle läpikotaisin tuttu ja sen henkilöahmot mytologian tunnettuja sankareita. Aristoteles arvosti tragediaa runoudenlajeista korkeimmalle. Tragedia pystyi hänen mielestään vaikuttamaan katsojaan voimakkaimmin. Dramaattinen esitys tuo nautintoa, joka panee liikkeelle ihmisen sisäisen muutoksen, katharsiksen, ja tunteiden puhdistumisen. Kääntäjän näkökulmastakin tragedia on runouden muodoista kaikkein järisyttävin. Missään toisessa kirjallisuuden muodossa ihmisen yksityisyys, tuo sisäinen maailma, ei ole yhtä voimakkaasti ja merkittävästi sekoittunut julkiseen maailmaan, yhteisöön, sukuun, klaaniin, jengiin tai perheeseen ja sitä kautta ihmisen koko olemassaoloon.

Olen suomentanut muutamia keskeisiä kreikkalaisia draamoja ja minulla on ollut myös mahdollisuus nähdä ne esityksinä teatterissa, Ville Sandqvistin ja Ritva Siikalan ohjaustöinä. Kun ohjaaja Ritva Siikala pyysi minua suomentamaan *Oresteia*-trilogian, hanke oli silloin myös minulle ainutlaatuinen, suuri matka. Olin opiskellut muinaiskreikkaa ja kulttuuria Helsingin yliopistossa ja opettanut tragediaa Cambridgessa Englannissa 1970-luvulla englantilaisille draamakirjallisuuden opiskelijoille. Olin myös osallistunut moniin aiheita käsitteleviin symposiumeihin. Olin myös nähnyt *Oresteia*-trilogian Lontoossa Englannin Kansallisteatterin koko päivän mittaisena tapahtumana. Samanaikaisesti käännöstyöni ollessa täydessä käynnissä kävin katsomassa Ariane Mnouchkineen kuuluisan ohjauksen Pariisissa. Tragedia muuttuu fyysiseksi kokemukseksi ja oma ruumis joksikin toiseksi. Voisi sanoa: kieli muuttuu draamaksi. Ihminen ei ole enää sama kuin aikaisemmin tullessaan katsomaan esitystä. Tragediaesitys on muuttanut, puhdistanut katsojan.

Käännös kuljettaa yksilön kulttuurisidonnaisen pohdinnan uusiin yhteyksiin, kuten olen useita kertoja saanut havaita. Se on hankalaa balanssia, hengenvaarallistakin. Kääntäjä on jonkinlainen matkaopas, tai anestesiologi, joka mahdollistaa leikkauksen onnistumisen. Käännös on tulkintaa, ja aluksi kääntäjä on se, joka tuo tragedian omaan aikaansa. Mutta kääntäjä ei omista sitä, ei tekstiä eikä esitystä.

Myytit ovat jälkiä ja painanteita ihmisten aivoissa. Kuten Aristoteles osoittaa, tragedia iskee tähän ihmisyyden alkukohtaan ja siten myös taiteiden evoluutioprosessiin ensin synnyttämällä ja sitten puhdistamalla tunnetiloja. Myöhemmillä tulkinnoilla kuten myös käännöksillä on velvollisuus viedä tätä ihmiskunnan muistia eteenpäin. Kääntäjän pitäisi luoda uudelleen ne ajalliset suhteet, jotka vallitsivat myytin, tragediankirjoittajan ja nykyhetken välillä. Kääntäjä toimii mitä suurimmassa määrin sillä taistelukentällä, jossa ratkaistaan antiikin draaman ominaislaadun ja taiteen uudistumistarpeen välinen kamppailu. Jokainen kohtaaminen uuden tragediatekstin kanssa on ainutlaatuinen.

Kun tragedian teksti, ja tekstin olennaisina osina runous ja musiikki, toteutetaan näyttämöllä fyysisessä esityksessä, on kuin näkisi röntgenkuvan kautta, millainen tuo tekstin todellisuus on, yhtäkkiä ja hyvin kirkkaasti. Tiedän, että tuntisinpa tekstin miten hyvin tahansa, olen aina yllättynyt, kun näen sen näyttämöllä.

Suomessa kreikkalaista tragediaa on esitetty suhteellisen paljon. Suomi on tragediaa aistisesti ymmärtävä maa. Mutta joskus ongelma on ollut kunnioittaa ja pyhittää tekstiä liikaa, uskaltamatta kohdata. Kreikkalainen tragedia on, kuten sanottu, ikään kuin sfinksin porttien takana kohdatessaan vieraan kulttuurin. Esimerkkinä on Jean-Louis Barrault'n *Oresteia*-produktio Pariisissa vuonna 1955, josta Roland Barthes kirjoitti koko eurooppalaista sielua valottavan analyysin. Barrault, ranskalaisen teatterimaailman päävaikuttaja, ajautui Barthes'in mukaan tulkinnalliseen ristiriitaan pyrkiessään välttämään akateemista perinnettä. Hän loi merkkikieltä, jonka signaalit eivät viestittäneet mitään. Tällöin esityksestä katosi taju ajasta, joka yksin voi luoda selkeän ja voimakkaan tyylin.

Kohdatessaan nyky maailman ja nykyihmisen tragedian on tultava moderniksi. Kreikkalainen tragedia puhuu samasta asiasta kuin esimerkiksi Picasson *Guernica* tai Brittenin *War Requiem*. Teatterintekijöille kreikkalaisen tragedian toteuttaminen näyttämöllä onkin eräänlainen kypsyyksikoe: miten löytää oikea etäisyys vieraan todellisuuden kanssa, vieraut-

den joka kuitenkin paljastuu läheisyydeksi, olennaiseksi tuttuudeksi, avaimeksi olemassa-oloon.

Huomaan usein, kun työn alla tai vasta idulla on jokin suurempi työprojekti liittyen kreikkalaiseen draamaan, että tarkastelen maailman tapahtumia ikään kuin tästä muinaisesta, jo kirjoitetusta ja tulkitusta perspektiivistä lähtien. Kun käänsin *Oresteia*-trilogiaa talvella 1990–1991, tuntui että Persianlahden sota raivosi aivan kuin tilauksesta työkammiossa istuvan analyysia ja tarkkailua varten. Luin kaiken, mitä sain käsiin. Analogioita historia tarjoaa sitä enemmän mitä menneisyyttä avaa, ja silloin tuntui, että kaikki on nykyhetkeä, ihmisen mielipuolisuus aina verentuoretta. Traaginen runoilija kuvaa todellisuutta draaman keinoin, mimeettisesti ja esittämällä myös kätketyt tunteet. Se on ainutlaatuista yksityistä historiaa ja silti universaalia myyttiä, joka on kaikkina aikoina ymmärrettävää, tietoisien mielen tuolla puolen.

Myytit hioutuvat hitaasti. Kääntäjän tehtävä on aina mahdoton. Filologis-filosofisen tarkkuuden ohella mahdottomia, ristiriitaisiakin tehtäviä voisivat olla seuraavat: autenttisuus, rituaalisen alkuperän korostaminen; tyylittelyn ja universaalien aineksien oikea tulkinta; siirtäminen omaan aikaan; historian rakenteellinen toistuminen; tradition uudistaminen tradition painolastista; ja lisäksi tulkinnan rohkeus, tradition puhdistaminen. Tragedian kääntäminen on ennen kaikkea kieltä, joka on tullut lihaksi ja vereksi. Kieli on se osa, joka meille edes jossain määrin säilynyt muinaisesta tragediarunoudesta. Kaikki muu, fyysinen olemassaolo ja ilmaisu, on kuviteltava, koska se on hävinnyt. Veri tulvehtii ja värjää viitan – kuuluu huutoa. Sitten hiljaisuus.

TRAGEDIA AJASSA – AJATON TRAGEDIA -NÄYTTELYSSÄ ESILLÄ OLEVAT ESITYKSET

Pia Houni

Vasemmanpuoleinen huone

Sofokles: *Oidipus*, 21.3.1981, Lahden Kaupunginteatteri

Ohjaus: Kari Rentola, Skenografi: Olli Mäntylä, Puvut: Eeva Ijäs, Oidipus: Harri Saukkonen, Teiresias: Ola Johansson, Iokaste: Marjatta Kangas, Antigone: Erja Manto, Musiikki: Hermann Rechberger

Sofokles: *Kuningas Paksujalka*, 8.10.1990, Ryhmäteatteri

Ohjaus: Arto af Hällström, Apulaisohjaus: Leo Kontula, Skenografia: Metti Nordin, Valosuunnittelu: Jukka Mikkonen, Äänisuunnittelu: Tomi Tirranen, Kuningas Paksujalka: Pertti Sveholm, Iokaste: Maija Leino, Kreon: Kari Heiskanen, Teiresias: Vesa Vierikko, Kuoronjohtaja: Jarmo Mäkinen, Kuoro: Jari Pehkonen

Sofokles: *Oidipus Kolonoksessa*, 2.3.1994, Q-teatteri

Ohjaus: Esa Kirkkopelto, Puvustus, lavastus: Päivi Säävälä-Kirkkopelto, Valosuunnittelu: Janne Björklöf, Oidipus: Tomi Salmela, Antigone: Nina Sallinen, Ismene: Teija Töyry, Theseus: Hannu Kivioja, Kreon: Leo Raivio, Polyneikes: Mikko Reitala, Kuoronjohtaja: Jari Pehkonen, Kuoro: Sami Lanki, Perttu Hallikainen, Pallas Athene: Mari Perankoski

Sofokles: *Tyranni Oidipus*, 13.1.2009, Tampereen Teatteri

Ohjaus: Jotaarkka Pennanen, Lavastus ja puvustus: Markus R. Packalén, Musiikki: Eva Alkula, Koreografia: Mari Rosendahl, Valosuunnittelu: Jouni Koskinen, Äänisuunnittelu: Simo Savisaari, Oidipus: Arttu Kapulainen, Iokaste: Elina Salovaara, Kreon: Jerry Mikkelinen, Kuoronjohtaja: Inkeri Mertanen, Theban naisten kuoro: Jannastiina Hakala, Kirsimarja Järvinen,

Elisa Piispanen, Aliisa Pulkkinen, Elina Salovaara, Marjut Sariola, Teiresias: Aliisa Pulkkinen, Teiresiaksen opas: Jannastiina Hakala, Sanantuoja Korintista: Marjut Sariola, Paimen: Elisa Piispanen, Palatsin palvelija: Kirsimarja Järvinen, Oidipuksen ja lokasten lapset Ismene ja Antigone: Aurora Lehtilä ja Rosina Salovaara / Viivi Mikkelinen ja Ilona Löytty

Sofokles: *Kuningas Oidipus*, 2009, Valtimonteatteri

Ohjaus: Titta Tuulispää, Musiikki ja äänisuunnittelu: Työryhmä, Bändi: Oidipus Trio Motherfuckers, Puvustus: Työryhmä ja Eija Mizohata, Koreografia ja valot: Titta Tuulispää, Oidipus: Tuomas Aro, lokaste: Tanja Tiusanen, Kuoronjohtaja: Anne-Maria Vesalainen, Pappi ja lähetti: Eeva-Maria Viskari, Teiresias ja palvelija: Kimmo Hokkanen, Kreon ja paimen: Eero Ojala, Kansa/kuoro: Juho Minerva, Ari Tukiainen, Tatu Mustonen

Sofokles: *Kung Oidipus*, 26.3.2011, Svenska Teatern i Helsingfors

Ohjaus: Per Sörberg, Skenografia ja pukusuunnittelu: Markus R. Packalén, Valosuunnittelu: Työryhmä, Äänisuunnittelu: Tom Kumlin, Meikkisuunnittelu: Pirjo Ristola, Naamiosuunnittelu: Torbjörn Alström, lokaste: Mikael Andersson, Kuoronjohtaja: Marcus Groth, Kreon: Anna Hultin, Oidipus: Nina Hukkinen, Teiresias: Hellen Willberg

Euripides: *Medeia*, 25.9.1980, Svenska Teatern i Helsingfors

Ohjaus: Erik Ohls & Lars Svedberg, Skenografia: Egil Falck, Valo- ja äänisuunnittelu: Eero Christiansson, Musiikki: Jani Uhlenius, Medea: Gunvor Sandkvist, Imettäjä: Synnöve Isaksson, Jason, Kreon, Aigeus: Gustav Wiklund, Kuoro: Susanna Ringbom, Christel Aminoff, Lena Lebart, Lapset: Sebastian Källi, Tom Nyman / Mark ja Max Steiskol

Euripides: *Medeia*, 9.9.2003, Q-teatteri / 17.10.2003, Turun Kaupunginteatteri

Ohjaus: Katariina Lahti, Lavastus ja pukusuunnittelu: Tarja Simonen, Äänisuunnittelu, musiikki: Juha Tuisku, Valosuunnittelu: Reijo Sormunen, Medea: Henriikka Salo, Paidagogos, Kreon, Jason, Aigeus, Sanantuoja, Palvelija: Kimmo Rasila, Trofos, imettäjä: Ulla Koivuranta, Korintin naiset, kuoro: Ulla Koivuranta, Outi Lappalainen, Kaisa Mattila, Lasten äänet: David ja Otto Sandqvist

Aiskhylos: *Oresteia*, 1.7.1991, Raivoisat Ruusut

Ohjaus: Ritva Siikala, Ohjausassistentti: Dan Henriksson, Musiikki: Otto Donner, Koreografia: Ulla Koivisto, Skenografia: Pekka Korpiiniitty, Valosuunnittelu: Tarja Ervasti, Ilkka Vola-

nen, Pukusuunnittelu: Tytti Huhtaniska, Hanna Perttula, Naamioiden suunnittelu: Cris af Enehielm, Rooleissa: Marjatta Airas, Maria Aro, Janina Berman, Riitta Elstelä, Helena Haaranen, Eeva-Liisa Haimelin, Marjatta Hirvonen, Marjorita Huldén, Rauni Ikäheimo, Eila Ilenius, Christina Indrenius-Zalewski, Virve Kauste, Helka-Maria Kinnunen, Eeva-Kirsti Komulainen, Tiia Louste, Inkeri Mertanen, Sinikka Mokka, Anne Niilola, Eija Nousiainen, Eila Pehkonen, Airi Pihlajamaa, Seija Pitkänen, Emilia Pokkinen, Aliisa Pulkkinen, Rauha Puntti, Mari Rantasila, Sarina Röhr, Anneli Sauli, Tarja Siimes, Sinikka Sokka, Ulla-Sisko Tamminen, Aino-Maija Tikkanen, Eija Varima

Euripides: *Medeia*, 19.10.1999, Raivoisat Ruusut

Ohjaus: Ritva Siikala, Ohjausassistentti: Tiina Laukkanen, Musiikki: Otto Donner, Lavastus ja puvustus: Sari Salmela, Valosuunnittelu: Mia Kivinen, Koreografia: Anneli Rautiainen, Rooleissa: Jonna Järnefelt, Sanna Kurki-Suonio, Tiia Louste

Euripides / Jean-Paul Sartre: *Trojattaret*, 22.9.1983, Vaasan Kaupunginteatteri

Ohjaus: Christoph Schroth, Lavastus ja puvustus: Lothar Scharsich, Musiikki: Rainer Böhm, Dramaturgia: Bärbel Jaksch ja Gisela Kahl, Valot: Tarmo Salminen, Tehosteet: Tarmo Salminen, Hekabe: Riitta Selin, Cassandra: Eeva-Riitta Salo, Andromake: Jaana Ravander, Helena: Laila Räikkä, Menelaos: Hannu Virolainen, Talhybios: Simeon Rabinowitsch, Kuoron johtaja: Marjatta Hirvonen, Kuoro: Eeva-Kirsti Komulainen, Lis Laivola, Aino Järviharju, Leena Lundahl, Pia Sund, Anne Tuomi

Aiskhylos: *Prometeus*, 18.9.1985, Helsingin Kaupunginteatteri

Ohjaus: Jotaarkka Pennanen, Dramaturgi: Ritva Holmberg, Skenografia: Kaarina Hieta, Musiikki: Olli Koskelin, Prometeus: Hannu Lauri, Hefaistos, Okeanos, Suurinkvisiittori, Hermes: Mikko Hänninen, Io: Saara Pakkasvirta, Kuoro: Heidi Krohn, Virpi Uimonen

Filoktetes, 30.10.1988, Suomen Kansallisteatteri

Ohjaus: Declan Donnellan, Lavastus ja puvut: Nick Ormerod, Ohjaajan assistentti: Marjatta Rinne, Ohjaajan tulkki: Helena Autio-Meloni, Äänitehosteet: Tapio Tuomela, Odysseus: Ismo Kallio, Neoptolemos: Jukka Rantanen, Filoktetes: Heikki Nousiainen, Merimiehiä: Veikko Honkanen, Olli Ikonen, Martti Järvinen, Markku Maalismaa, Markku Nieminen, Tommi Rinne, Kauppias: Martti Järvinen, Herakles: Markku Maalismaa

Agamemnon, 15.2.2001, Teatteri Jurkka

Ohjaus Ville Sandqvist, Musiikki: Harri Setälä ja työryhmä, Visualisointi: Ralf Forsström, Valosuunnittelu: Jan-Erik Pihlström, Agamemnon: Stig Fransman, Klytaimnestra: Vappu Jurkka, Cassandra: Helena Rängman, Vahti: Mikko Bredenberg, Lähetti: Mikko Bredenberg, Aigisthos: Stig Fransman, Kuoro: Antti Mikkola, Helena Rängman, Mikko Bredenberg, Risto Oikarinen

Oikeanpuoleinen huone

Miira Sippola: Lootin vaimo, 16.5.2008, Myllyteatteri, TeatteriTelta

Ohjaus: Miira Sippola, Käsikirjoitus: Miira Sippola, Lavastus: Paula Koivunen, Koreografia: Piia Peltola, Pukusuunnittelu: Aili Ojala, Valosuunnittelu: Jukka Kolimaa, Musiikki: Eero Savela, Lootin vaimo: Hanna Raiskinmäki, Loot: Eero Enkqvist, Lapsi: Niina Tamminiemi, Leea: Riikka Pelkonen, Heta: Katariina Lantto, Kuoro: Anna-Kaisa Niinikoski, Aino Ojanen, Paula Laurila, Katariina Lantto, Riikka Pelkonen, Piia Peltola

Euripides: Herakles, 16.5.2008, Helsingin Ylioppilasteatteri, TeatteriTelta

Ohjaus: Atro Kahiluoto, Sävellys, kuoronohjaus: Taito Hoffrén, Puvustus, lavastus: Katariina Kirjavainen, Valosuunnittelu: Jukka Kolimaa, Näyttämöllä: Salla Taskinen, Mirva Anjala, Outi Paasivuori, Marja Vehkanen, Maiju Muinonen, Elli Salo, Jari Hanska, Joel Neves, Lukas Priklopil, Ilmari Pursiainen, Jani Nikulainen

Anna-Mari Karvonen ja työryhmä: Bakkantit 1, 21.7.2007, Und er libet, Point Éphémère, Pariisi ja Teatteri Universum, Helsinki

Ohjaus: Anna-Mari Karvonen, Äänisuunnittelu: Heidi Lind ja Masi Tiitta, Visuaalinen suunnittelu: Hanna Käyhkö, Esiintyjät: Ville Ahonen, Outi Condit, Anna Mustonen, Anna Paavilainen, Miikka Tuominen ja Laura Vesterinen

Anna-Mari Karvonen ja työryhmä: Bakkantit 2, 16.5.2008, Und er libet, TeatteriTelta

Ohjaus: Anna-Mari Karvonen, Äänisuunnittelu: Heidi Lind, Masi Tiitta, Visuaalinen suunnittelu: Hanna Käyhkö, Esiintyjät: Ville Ahonen, Anna Mustonen, Miikka Tuominen, Laura Vesterinen, Saara Töyrylä

Anna-Mari Karvonen ja työryhmä: Bakkantit 3, 22.4.2009, Und er libet, Kiasma-teatteri

Ohjaus: Anna-Mari Karvonen, Äänisuunnittelu: Heidi Lind, Masi Tiitta, Visuaalinen suunnittelu: Hanna Käyhkö, Pukusuunnittelu: Laura Käyhkö, Esiintyjät: Ville Ahonen, Marianna Henriksson, Saku Koistinen, Anna Mustonen, Miikka Tuominen, Saara Töyrylä, Laura Vesterinen

Sofokles: Antigone, 23.3.2011, Kassandrateatteri

Ohjaus: Ritva Siikala, Dramaturgia: Marja Kaarina Mykkänen ja Ritva Siikala, Musiikki: Otto Donner, Pape Sarr, Eija Ahvo, Marika Westerling, Koreografia: Aki Suzuki, Richmond Ghansah, Valosuunnittelu: Mia Kivinen, Lavastus ja puvustus: Työryhmä, Rooleissa: Eija Ahvo, Aki Suzuki, Kalle Holmberg, Richmond Ghansah, Pape Sarr, Marika Westerling

Seppo Parkkinen: Elektra – tutkimus veren historiasta, 1.2.2008, Oulun Kaupunginteatteri

Ohjaus: Kaisa Korhonen, Dramaturgi: Seppo Parkkinen, Lavastus: Reija Hirvikoski, Pukusuunnittelija: Pirjo Valinen, Valosuunnittelija: Mika Rynänen, Äänisuunnittelija: Kari Koret, Musiikki: Kari Veisterä, Ohjaajan assistentti: Heidi Julmala, Pukusuunnittelijan assistentti: Marianne Sotti, Projisoinnit: Lasse Jaako, Animaatioiden toteutus: Kasimir Hirvikoski, Elektra: Joanna Haartti, Orestes: Antti Launonen, Kilissa: Anneli Juustinen, Klytaimnestra: Hannele Nieminen, Agamemnon: Risto Tuorila, Ifigeneia/Khrysothemis: Jonna Laukkanen, Aigisthos: Pentti Korhonen, Cassandra: Mirjami Kukkola, muusikko: Kari Veisterä

Sarah Ruhl: Eurydike, 20.2.2013, Suomen Kansallisteatteri

Ohjaus: Yana Ross, Lavastus, puvustus: Janet Pihlström, Musiikki: Antanas Yassenka, Valosuunnittelu: Aslak Sandström, Ville Toikka, Dramaturgi: Eva Buchwald, Äänet: Veli-Pekka Lahtela, Videosuunnittelu: Petri Tarkiainen, Eurydike: Emmi Parviainen, Orfeus: Harri Nousiainen, Eurydiken isä: Juha Muje, Tuonpuoleisen herra: Petri Manninen, Eurydiken isoäiti: Terhi Panula, Vanha nainen, numerotiedustelun Anneli, Orfeuksen seuraava vaimo: Pirjo Luoma-aho, Äänekäs kivi: Antti Pääkkönen, Pikku kivi: Saska Pulkkinen, Iso kivi: Jesse Vinnari

Martin Crimp: Julmaa ja hellää, 2005, Kansallisteatteri

Ohjaus: Esa Leskinen, Lavastus: Katri Rentto, Puvustus: Anna Sinkkonen, Valosuunnittelu: Ville Toikka, Äänisuunnittelu: Esa Mattila, Rooleissa: Eero Järvinen, Maria Kuusiluoma, Elena Leeve, Petri Liski, Anna Paavilainen, Terhi Panula, Pertti Sveholm, Joel Väyrynen, Sue Willberg

SUOMESSA ESITETYT ANTIIKIN KREIKKALAISET TRAGEDIAT

Heli Ansio ja Pia Houni

Luettelo sisältää ammattiteattereiden tragediaesitykset, jotka löytyvät teattereiden esitystietokannasta Ilonasta (ilonatinfo.fi). Olemme pyrkineet lisäksi saamaan tietoomme myös mahdollisimman suuren määrän harrastajateattereiden esityksiä, opiskelijaproduktioita ynnä muuta sellaista. Luetteloa täydentää lista antiikin tragedioiden adaptaatioista, joita on esitetty Suomessa. Varsinkin adaptaatioiden ja ei-ammattilaisproduktioiden osalta lista on epätäydellinen. Adaptaatioiden listaan on merkitty, minkä kreikkalaisen tragedian pohjalta ne on kirjoitettu tai sovitettu. Huomattava on, että moni adaptaatioiden kirjoittaja on käyttänyt myös muita lähteitä, ja antiikin näytelmä on useassa tapauksessa toiminut vain väljänä ideamateriaalina. Luettelo ei kata tanssiesityksiä, oopperoita tai muita musiikkiteatteriesityksiä, ei liioin esimerkiksi kuunnelmia.

AISHKYLOS

<i>Agamemnon</i>	1935	Svenska Teatern i Helsingfors	ohj. Helge Wahlgren
<i>Agamemnon (scener)</i>	1946	Svenska Teatern i Helsingfors Elevskolan	ohj. Gerda Wrede
<i>Agamemnon</i>	1961	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Arvi Kivimaa
<i>Agamemnon</i>	1964, 1965	Turun Lausuntakerho	
<i>Prometeus</i>	1985	Helsingin Kaupunginteatteri	ohj. Jotaarkka Pennanen
<i>Oresteia</i>	1991	Teatteri Raivoisat Ruusut	ohj. Ritva Siikala
<i>Agamemnon</i>	2001	Teatteri Jurkka	ohj. Ville Sandqvist

SOFOKLES

<i>Antigone</i>	1901	Suomalainen Teatteri	ohj. Kaarlo Bergbom
<i>Kuningas Oidipus</i>	1905	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Kaarlo Bergbom apul. ohj. Anton Franck
<i>Antigone</i>	1911, 1912	Aarne Orjatsalon kiertue	
<i>Antigone</i>	1917	Svenska Teatern i Helsingfors	ohj. Adam Poulsen
<i>Antigone</i>	1925	Suomen Kansallisteatteri	
<i>Kuningas Oidipus</i>	1936	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Eino Kalima
<i>Konung Oidipus</i>	1948	Svenska Teatern i Helsingfors	ohj. Tyrone Guthrie
<i>Antigone</i>	1968	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Arvi Kivimaa
<i>Oidipus</i>	1981	Lahden kaupunginteatteri	ohj. Kari Rentola
<i>Filoktetes</i>	1988	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Declan Donnellan
<i>Kuningas Paksujalka</i>	1990	Ryhmäteatteri	ohj. Arto af Hällström
<i>Oidipus Kolonoksessa</i>	1994	Q-teatteri	ohj. Esa Kirkkopelto
<i>Tyranni Oidipus</i>	2009	Tampereen Teatteri	ohj. Jotaarkka Pennanen
<i>Kuningas Oidipus</i>	2010	Valtimonteatteri	ohj. Titta Tuulispää
<i>Antigone</i>	2011	Kassandrateatteri	ohj. Ritva Siikala
<i>Kung Oidipus</i>	2011	Svenska Teatern i Helsingfors	ohj. Per Sörberg

EURIPIDES

<i>Medeia</i>	1948–1949	Tampereen Teatteri	ohj. Glory Leppänen
<i>Medeia</i>	1949	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Eino Kalima

<i>Ifigeneia Auliissa</i>	1956	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Arvi Kivimaa
<i>Herakles</i>	1961	Turun Kaupunginteatteri	ohj. Jaakko Pakkasvirta
<i>Bakkhantit</i>	1966	Intimiteatteri	ohj. Mauno Manninen
<i>Troijan naiset</i>	1970	Tampereen Työväen Teatteri	ohj. Mikko Majanlahti
<i>Hippolytos</i>	1974	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Jussi Tapola
<i>Medea</i>	1980	Svenska Teatern i Helsingfors	ohj. Erik Ohls & Lars Svedberg
<i>Bakkhantit</i>	1986	Tampereen yliopiston draamalinja, Teatterimonttu	ohj. Kari Salosaari
<i>Ifigeneia Auliissa</i>	1989	Lahden kansanopiston näyttämötyön linja, Lahden Pikkuteatteri	ohj. Atro Kahiluoto
<i>Jumalan fanit (Bakkhantit)</i>	1991	Rovaniemen Kaupunginteatteri	ohj. Maya Tängeberg-Grischin
<i>Medeia</i>	1998	Varkauden Teatteri	ohj. Jukka-Pekka Löhönen
<i>Medeia</i>	1999	Teatteri Raivoisat Ruusut	ohj. Ritva Siikala
<i>Herakles</i>	2002	Teatterikorkeakoulu Opetusteatteri	ohj. Atro Kahiluoto
<i>Medeia</i>	2003	Q-teatteri / Turun kaupunginteatteri	ohj. Katariina Lahti
<i>Hippolytos</i>	2006	Silmänkääntäjä (Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen ainejärjestö)	ohj. Heli Järvinen
<i>Bakkhantit</i>	2008	Ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelma	ohj. Pieta Koskenniemi
<i>Herakles</i>	2008	Ylioppilasteatteri	ohj. Atro Kahiluoto

Antiikin kreikkalaisten tragedioiden adaptaatioiden esityksiä Suomessa

<i>Faedra</i>	1886	Svenska Teatern i Helsingfors	Herman Bang romaaninsa <i>Fedra</i> , Euripideen <i>Hippolytoksen</i> ja Senecan <i>Faidran</i> pohjalta
<i>Medeia</i>	1894	Suomen Kansanteatteri	Franz Grillparzer Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta
<i>Phaidra</i>	1906	Suomen Kansallisteatteri	Jean Racine Euripideen <i>Hippolytoksen</i> ja Senecan <i>Faidran</i> pohjalta
<i>Medeia</i>	1911–1912	kiertue Elli Tompuri	Franz Grillparzer Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta
<i>Medeia</i>	1919	Vapaa Näyttämö	Franz Grillparzer Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta
<i>Medeia</i>	1920–1921	Viipurin Näyttämö	Franz Grillparzer Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta
<i>Medeia</i>	1921	Tampereen Teatteri	Franz Grillparzer Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta
<i>Elektra</i>	1921	Svenska Teatern i Helsingfors	ohj. Helge Wahlgren Hugo von Hoffmannsthal Sofokleen näytelmän pohjalta
<i>Iphigenia</i>	1923	Svenska Teatern i Helsingfors	ohj. Dagmar Bergh-Palmroos Johann Wolfgang von Goethe Euripideen näytelmän <i>Ifigeneia Tauriissa</i> pohjalta
<i>Intohimot jalavien varjossa</i>	1931	Suomen Kansallisteatteri	Eugene O'Neill Euripideen <i>Hippolytoksen</i> pohjalta
<i>Murheesta nousee Elektra</i>	1934	Viipurin Kaupunginteatteri	Eugene O'Neill Aiskhyloksen <i>Oresteian</i> pohjalta
<i>Antigone</i>	1946–1947	eri teattereissa	Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta

<i>Antigone</i>	1947	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Eino Kalima
		Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta	
<i>Intohimot jalavien varjossa</i>	1947–1948	Joensuun Kaupunginteatteri	
		Eugene O'Neill Euripideen <i>Hippolytoksen</i> pohjalta	
<i>Intohimot jalavien varjossa</i>	1947–1948	Lahden Kaupunginteatteri	
		Eugene O'Neill Euripideen <i>Hippolytoksen</i> pohjalta	
<i>Intohimot jalavien varjossa</i>	1947–1948	Tampereen Työväen Teatteri	
		Eugene O'Neill Euripideen <i>Hippolytoksen</i> pohjalta	
<i>Faidra</i>	1947–1948	Helsingin Kansanteatteri	
		Jean Racine Euripideen <i>Hippolytoksen</i> ja Senecan <i>Faidran</i> pohjalta	
<i>Antigone</i>	1948	Wasa Teater	ohj. Börje Nyberg
		Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta	
<i>Antigone</i>	1950–1951	Lohjan Työväen Näyttämö	
		Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta	
<i>Cocktailkutsut</i>	1950–1951	Tampereen Työväen Teatteri	
		T. S. Eliot Euripideen <i>Alkestiksen</i> pohjalta	
<i>Cocktailkutsut</i>	1951	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Wilho Ilmari
		T. S. Eliot Euripideen <i>Alkestiksen</i> pohjalta	
<i>Medeia</i>	1951	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Wilho Ilmari
		Jean Anouilh Euripideen näytelmän pohjalta	
<i>Murheesta nousee Elektra</i>	1951–1952	Helsingin Kansanteatteri	
		Eugene O'Neill Aiskhyloksen <i>Oresteian</i> pohjalta	
<i>Murheesta nousee Elektra</i>	1951–1952	Tampereen Teatteri	
		Eugene O'Neill Aiskhyloksen <i>Oresteian</i> pohjalta	
<i>Medeia</i>	1951–1952	Turun Kaupunginteatteri	
		Jean Anouilh Euripideen näytelmän pohjalta	

<i>Medeia</i>	1952	Intimiteatteri	
		Jean Anouilh Euripideen näytelmän pohjalta	
<i>Intohimot jalavien varjossa</i>	1952–1953	Kajaanin Työväen Näyttämö	
		Eugene O'Neill Euripideen <i>Hippolytoksen</i> pohjalta	
<i>Medea</i>	1953	Svenska Teatern i Helsingfors	ohj. Gerda Wrede
		Jean Anouilh Euripideen näytelmän pohjalta	
<i>Murheesta nousee Elektra</i>	1953–1954	Kotkan Kaupunginteatteri	
		Eugene O'Neill Aiskhyloksen <i>Oresteian</i> pohjalta	
<i>Antigone</i>	1953–1954	Kokkolan Maakuntateatteri	
		Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta	
<i>Antigone</i>	1953–1954	Oulun Teatteri	
		Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta	
<i>Antigone</i>	1953–1954	Tampereen Työväen Teatteri	
		Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta	
<i>Yksityissihteeri</i>	1954	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Sakari Puurunen
		T. S. Eliot Euripideen <i>Ionin</i> pohjalta	
<i>Fedra</i>	1954	Svenska Teatern i Helsingfors	ohj. Raoul af Hällström
		Jean Racine Euripideen <i>Hippolytoksen</i> ja Senecan <i>Faidran</i> pohjalta	
<i>Yksityissihteeri</i>	1954–1955	Imatran Teatteri	
		T. S. Eliot Euripideen <i>Ionin</i> pohjalta	
<i>Antigone</i>	1955–1956	Porin Teatteri	
		Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta	
<i>Intohimot jalavien varjossa</i>	1956–1957	Mikkelin Työväen Teatteri	
		Eugene O'Neill Euripideen <i>Hippolytoksen</i> pohjalta	
<i>Yksityissihteeri</i>	1957–1958	Tampereen Teatteri	
		T. S. Eliot Euripideen <i>Ionin</i> pohjalta	

<i>Medeia</i>	1958–1959	Ylioppilasteatteri	ohj. Jaakko Pakkasvirta
	Lasse Heikkilä Euripideen <i>Medeian</i> pohjalta		
<i>Phaidra</i>	1959	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Wilho Ilmari
	Jean Racine Euripideen <i>Hippolytoksen</i> ja Senecan <i>Faidran</i> pohjalta		
<i>Antigone</i>	1959	Intimiteatteri	ohj. Kari Salosaari
	Jean Cocteau Sofokleen näytelmän pohjalta		
<i>Antigone</i>	1960–1961	Turun Kaupunginteatteri	
	Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta		
<i>Antigone</i>	1960–1961	Ylioppilasteatteri	
	Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta		
<i>Elektra</i>	1962	Tampereen Teatteri	ohj. Kari Salosaari
	Jean Giraudoux Sofokleen näytelmän pohjalta		
<i>Elektra</i>	1966	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Jyri Schreck
	Jean Giraudoux Sofokleen näytelmän pohjalta		
<i>Antigone</i>	1979	Lahden Kaupunginteatteri	
	Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta		
<i>Lauluja Faidralle</i> (<i>Faidra – palava nainen</i>)	1981	Turun Kaupunginteatteri	ohj. Jotaarkka Pennanen
	Per Olov Enquist Euripideen <i>Hippolytoksen</i> ja Senecan <i>Faidran</i> pohjalta		
<i>Faidra – palava nainen</i>	1981	Tampereen Työväen Teatteri	ohj. Mikko Viherjuuri
	Per Olov Enquist Euripideen <i>Hippolytoksen</i> ja Senecan <i>Faidran</i> pohjalta		
<i>Oidipus</i>	1981	Tampereen yliopiston draama- linja, Teatterimonttu	ohj. Kari Salosaari
	André Gide Sofokleen näytelmän pohjalta		
<i>Medeian lapset</i>	1982	Nukketeatteri Vihreä Omena	
	Per Lysander ja Suzanne Osten Euripideen <i>Medeian</i> pohjalta		
<i>Trojattaret</i>	1983	Vaasan Kaupunginteatteri	ohj. Christoph Schroth
	Jean-Paul Sartre Euripideen <i>Troijan naisten</i> pohjalta		

<i>Faidra</i>	1986	Kuopion Kaupunginteatteri	
	Jean Racine Euripideen <i>Hippolytoksen</i> ja Senecan <i>Faidran</i> pohjalta		
<i>Antigone</i>	1986	Kemin Kaupunginteatteri	ohj. Anu Nieminen
	Jean Anouilh Sofokleen näytelmän pohjalta		
<i>Medeia</i>	1991	Teatteri Kehä III	ohj. Outi Nyytjä
	Mia Törnqvist Euripideen näytelmän pohjalta		
<i>Medeia</i>	1993	AHAA Teatteri	ohj. Jari Järveläinen
	Mia Törnqvist Euripideen näytelmän pohjalta		
<i>Medean lapset</i>	1994	Teatteri Pieni Suomi	ohj. Marjaana Castrén
	Per Lysander ja Suzanne Osten Euripideen <i>Medeian</i> pohjalta		
<i>Elektra</i>	1998	Tampereen Ylioppilasteatteri	ohj. Sarianne Paasonen
	Jean Giraudoux Sofokleen näytelmän pohjalta		
<i>Antigone, yksinäytök- sinen kamariooppera</i>	2001	Helsingin konservatorio	ohj. Juulia Tapola
	säv. Daniel Aalto, libretto Juulia Tapola Sofokleen näytelmän pohjalta kapellimestari Jukka Iisakkila		
<i>Julmaa ja hellää</i>	2005	Suomen Kansallisteatteri	ohj. Esa Leskinen
	Martin Crimp Sofokleen <i>Trakhiin naisten</i> pohjalta		
<i>Hyvän neuvon tietäjä</i>	2006	Espoon Kaupunginteatteri	ohj. Laura Jäntti
	Laura Jäntti Euripideen <i>Medeian</i> pohjalta		
<i>Faidra</i>	2006	Tampereen Ylioppilasteatteri	ohj. Erika Hast
	Jean Racine Euripideen <i>Hippolytoksen</i> ja Senecan <i>Faidran</i> pohjalta		
<i>Bakkantit 1, 2 ja 3</i>	2007–2009	Und er libet	ohj. Anna-Mari Karvonen
	Anna-Mari Karvonen Euripideen <i>Bakkhanttien</i> pohjalta		
<i>Lootin vaimo</i>	2008	Myllyteatteri	ohj. Miira Sippola
	Miira Sippola Euripideen <i>Medeian</i> pohjalta		
<i>MEDEIAMateriaalia</i>	2008	Teatterikorkeakoulu	ohj. Riko Saatsi
	Heiner Müller Euripideen <i>Medeian</i> pohjalta		

<i>Elektra – tutkimus veren historiasta</i>	2008	Oulun Kaupunginteatteri Seppo Parkkinen Aiskhyloksen, Sofokleen, Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta	ohj. Kaisa Korhonen
<i>Ihmiskunnan rakastajat, nykyoppera</i>	2009	Teknillinen korkeakoulu, Mediatekniikan laitos ja Sibelius-Akatemia, Laulu- musiikin osasto säv. Sami Klemola ja Timothy Page, libretto Euripideen <i>Bakkhanttien</i> pohjalta Ossi Koskelainen	ohj. Marielle Eklund-Vasama, kapellimestari Sasha Mäkilä
<i>Petri-Herakles Saari – Argonautin 13. urotyö</i>	2010	Ylioppilasteatteri Joel Neves Euripideen <i>Herakleen</i> pohjalta	ohj. Joel Neves
<i>Agamemnon, hallitsija</i>	2011	HRKLS CREW (Ylioppilasteatteri) työryhmä Aiskhyloksen <i>Oresteian</i> pohjalta	ohj. Joel Neves

SUOMESSA KÄÄNNETYT ANTIIKIN KREIKAN NÄYTELMÄT

Kirsti Simonsuuri

AISKHYLOS

Agamemnon

övers. av Emil Zilliacus

Helsinki, Yleisradio, n. 1970, 32 lehteä

Agamemnon: murhenäytelmä

alkuteoksen runomitoilla suomentanut, johdannolla ja selityksillä varustanut Kaarlo Forsman
Porvoo, WS, 1897, 80 sivua (sarjassa Runotar; 5)

Agamemnon

tolkad av Emil Zilliacus

Helsingfors, Schildts förlag, 1929, 146 sivua

Agamemnon

Kreikankielestä suomentanut Kirsti Simonsuuri

Helsinki, Lasipalatsi 2001, 69 sivua

Neljä tragediaa: *Persialaiset, Seitsemän Thebaa vastaan, Turvananojat, Kahlittu Prometheus*
kreikan kielestä suomentanut Maarit Kaimio (alkuteos Persai, Hepta epi Thebas, Hiketides,
Prometheus Desmotes)

Helsinki, Gaudeamus, 1975, 255 sivua, ISBN: 951-662-160-0, ISBN: 951-662-161-9

Oresteia

kreikankielestä suomentanut Kirsti Simonsuuri, sovittaneet Marja Kaarina Mykkänen, Ritva Siikala
ja Solja Kievari (alkuteos Oresteia)

Helsinki, Love kirjat, 1991, 131 sivua, ISBN: 951-8978-23-9

Oresteia

kreikankielestä suomentanut Kirsti Simonsuuri, johdanto Kirsti Simonsuuri.

Agamemnon, Haudalla uhraajat, Raivottaret.

Helsinki, Tammi Kustannus 2003, 302 sivua, ISBN 951-31-2682-x

Oresteia

suomentanut Elina Vaara (ruotsinkielestä)

Porvoo, 1961, XVI, 173 sivua

Prometheus

tolkad av Emil Zilliacus

Helsingfors, Schildt, 1931, 106 sivua

Perserna

tolkad av Emil Zilliacus

Helsingfors, Schildt, 1934, 108 sivua

De Skyddssökande

tolkad av Emil Zilliacus (alkuteos Hiketides)

Helsingfors, Schildt, 1933, 112 sivua

SOFOKLES

Aias

tolkad av Emil Zilliacus

Helsingfors, Schildt, 1951, 113 sivua

Antigone

bearb. Christer Liljelund av Hjalmar Gullbergs översättning (alkuteos Antigone), musik Kaj

Chydenius

Helsingfors, Rundradion, 1985, 42 lehteä

Antigone

suomentanut sekä johdannolla ja selityksillä varustanut Kaarlo Koskimies

Porvoo, WSOY, 1910, XXIX, 100 sivua

Antigone

sovittanut Esko Salervo

Helsinki, Työväen Näyttämöiden Liitto, 1982, 33 sivuinen moniste

Antigone, drama

översättning Hjalmar Gullberg, radiobearb. Hans Fors

Helsinki, Yleisradio, 1980, 37 lehteä

Antigone, Kuningas Oidipus

suomentaneet Elina Vaara ja Otto Manninen

Porvoo, WSOY, 1966, XV, 140 sivua (sarjassa *Antiikin klassikot*)

Antigone, Sofokleen tekemä murhenäytelmä

suomentanut Kaarlo Forsman

Porvoo, Werner Söderström, 1885

Antigone, Sophokleen tekemä murhenäytelmä

suomentanut sekä johdannolla ja selityksillä varustanut Kaarlo Koskimies

Porvoo, 1910, XXIV, 100 sivua (sarjassa Helppohintainen koulu- ja kansankirjasto)

Antigone

suomentanut Kirsti Simonsuuri, johdanto Kirsti Simonsuuri

Helsinki, LIKE Kustannus 2011, 111 sivua

Elektra

tolkad av Emil Zilliacus

Helsingfors, Schildt, 1955, 135 sivua

Konung Oidipus

tolkad av Emil Zilliacus

Helsingfors, Schildt, 1942, 149 sivua

Kuningas Oidipus

suomentanut ja johdannon kirjoittanut Veijo Meri

Helsinki, Otava, 1988, 96 sivua, ISBN: 951-1-10397-0

Kuningas Oidipus

Otto Mannisen suomennoksen pohjalta Lahden kaupunginteatterille sovittaneet Jukka Vieno ja Kari Rentola
Helsinki, Suomen teatteriliitto, 1980, 41, 26 lehteä

Kuningas Oidipus

suomentanut Otto Manninen (alkuteos *Oidipus tyrannos*)
Helsinki, WSOY, 1937, 97 sivua (Klassillinen sarja)

Kuningas Oidipus, Sofokleen tekemä murhenäytelmä

suomennos
Hämeenlinna, Leinosen kirjapaino, 1907, 55 sivua

Kuningas Paksujalka

käännöstyöryhmä Kari Heiskanen ja muut, käännöksen pohjana useita erikielisiä lähteitä
Helsinki, Nostromo, 1990, 95 sivua, ISBN: 951-620-002-8

Kvinnorna från Trachis

tolkad av Emil Zilliacus
Helsingfors, Schildt, 1957

Oidipus i Kolonos

tolkad av Emil Zilliacus
Helsingfors, Schildt, 1945, 165 sivua

Oidipus Kolonoksessa

Esa Kirkkopelto suomentanut erikielisistä käännöksistä
Helsinki, Like, 1994, ISBN: 951-578-199-X

Philoktetes

tolkad av Emil Zilliacus
Helsingfors, Schildt, 1947, 136 sivua

EURIPIDES

Bakkhantit

suomentanut Mauno Manninen (alkuteos *Bákkhai*)
Porvoo, WS, 1967, VIII, 68 sivua

Herakles

kreikankielestä mukaillen suomentanut Pentti Saarikoski(alkuteos *Herakles*)
Helsinki, Otava, 1967, 128 sivua

Hippolytos

kreikankielestä suomentanut Maarit Kaimio
Helsinki, Suomen Teatteriliitto (s.a.), 48 sivua

Hippolytos, Troijan naiset

kreikankielestä suomentanut Maarit Kaimio (alkuteos *Hippolytos, Troades*)
Helsinki, Gaudeamus, 1974, 111 sivua, ISBN: 951-662-071-X, ISBN: 951-662-072-8

Kyklooppi: satyyrinäytelmä

suomentanut Pentti Saarikoski
13-37 sivua

Medea

övers. Hjalmar Gullberg
Helsinki, Yleisradio, 1980, 35 lehteä

Medea

översättning Hjalmar Gullberg
Helsingfors, Svenska Teatern, 1980, 56 lehteä

Medeia

suomentanut Otto Manninen
Porvoo, WSOY, 1949, 79 sivua (Klassillinen sarja, 2)

Medeia

Kreikankielestä suomentanut Kirsti Simonsuuri
Helsinki, Lasipalatsi 1999, 53 sivua

Medeia, Ifigeneia Auliissa

suomentanut Otto Manninen, K.V.L. Jalkanen

Porvoo, WSOY, 1966, XVI, 136 sivua (sarjassa Antiikin klassikot)

Orestes, Backanterna

översättning från grekiska originalen av Tord Baeckström

Helsingfors, Söderström & Co, 1958, 169 sivua (sarjassa Berättare och förkunnare)

Troijan naiset

sovittanut Jukka Vieno

Helsinki, 1987, 70 sivua

Trojanskorna

tolkad av Emil Zilliacus

Helsingfors, HS, 1952, 120 sivua

KIRJOITTAJAT

Heli Ansio on valmistunut filosofian maisteriksi Tampereen yliopistosta pääaineenaan teatterin ja draaman tutkimus (2001) sekä teologian kandidaatiksi Helsingin yliopistosta pääaineenaan eksegetiikka (2011). Ansio on opettanut ja kirjoittanut antiikin teatterista yksin ja yhdessä Pia Hounin kanssa. Näihin työtehtäviin on kuulunut myös opiskelijoille järjestetty opintomatka Ateenaan. Teologisten opintojensa yhteydessä Ansio on opiskellut koinee-kreikkaa yhdessä Hounin kanssa. Ansio on ohjannut Euripideen näytelmän *Hippolytos* vuonna 2006.

Dosentti, yliopistonlehtori **Kimmo Granqvist** (fil.dr. Stockholms universitet 1997) on opettanut nykykreikan kieltä ja kirjallisuutta Helsingin yliopistossa vs. lehtorina dosenttina vuodesta 1995. Hän ollut vuodesta 2003 oppiaineen ”nykykreikan kieli ja kirjallisuus” sisällöllisenä valvojana Helsingin yliopistossa, ohjannut siellä nykykreikan alan pro gradu -töitä sekä toiminut Göteborgin ja Tukholman yliopistoissa vastaväittäjänä ja väitöskirjojen arvioijana. Hän on ollut vuodesta 2007 myös Helsingin yliopiston yleisen kielitieteen dosentti. Hän on työskennellyt aiemmin tutkijana, erikoistutkijana ja vähemmistökielten osaston osastonjohtajana Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksessa.

Pia Houni on teatteritaiteen tohtori (TeaK 2000) ja dosentti (teatterin ja draaman tutkimus). Maisteritutkinto-opiskelua hän tekee myös teatteritieteestä ja ortodoksisesta teologiasta. Lisäksi hänellä on filosofian praktiikan koulutus. Nykykreikan kieltä Houni on opiskellut Ateenan yliopistossa ja Helsingin yliopistossa Jussi Korhosen ja Kimmo Granqvistin johdolla, jolle hän on tehnyt nykykreikan sivuaine- pro gradun. Koinee-kreikkaa Houni on opiskellut yhdessä Ansion kanssa teologisessa tiedekunnassa. Houni on opettanut ja kirjoittanut antiikin teatterista yliopistoissa ja ammattikorkeakouluissa yksin ja yhdessä Heli

Ansion kanssa. Näihin työtehtäviin on kuulunut myös opiskelijoille järjestettyjä opintomatkoja Ateenaan. Lisäksi Houni on työskennellyt useita eri mittaisia jaksoja Ateenassa, mm. Aleksander Onassis Foundationin apurahan turvin. Houni on tehnyt myös dramaturgioita ja hän kirjoittaa aktiivisesti runoja.

Kirsti Simonsuuri, kirjailija, runoilija, tutkija ja suomentaja syntyi Helsingissä ja opiskeli klassillisia kieliä Helsingin yliopistossa. Hän on julkaissut noin kolmekymmentä teosta (romaaneeja, runokokoelmia ja esseitä) ja asunut ja toiminut tutkijana ja opettajana useissa maissa: Englannissa, Ranskassa, Saksassa, Unkarissa, Ruotsissa, Italiassa sekä Yhdysvalloissa. Hän oli Suomen Ateenan-instituutin johtajana ja kulttuuriasiain neuvoksena Ateenassa 1990-luvun lopussa. Homeros-tutkimus (väitöskirja) ilmestyi Cambridge University Pressin kustantamana 1979 ja pokkarina Englannissa 2011. Simonsuuren tutkielma antiikin mytologiasta *Ihmiset ja jumalat* on ollut suosittu 1990-luvulta lähtien ja tragediakäännöksiä on esitetty suomalaisissa teattereissa 1990- ja 2000-luvuilla.

Joanna Weckman on valmistunut taiteen maisteriksi Taideteollisen korkeakoulun Vaatetussuunnittelun ja pukutaiteen osastolta vuonna 1999, valmistelea Aalto-yliopistossa väitöskirjaa liittyen Liisi Tandefeltin pukusuunnittelijauraan. Jatko-opintojen yhteydessä opiskellut mm. naistutkimusta, teatteritiedettä ja museologiaa Helsingin yliopistossa. Työskennellyt pukusuunnittelijana vuodesta 1996 lähtien teatterin, oopperan ja tanssin parissa, viimeksi Petri Kekoni Companyn kanssa. Kirjoittanut 2000-luvun alusta lähtien useita artikkeleita näyttämö- ja elokuvapukujen historiasta, luennoi Aalto-yliopistossa esiintymispuvun historiasta ja näyttämö- ja elokuvapukututkimuksesta. Toiminut asiantuntijana, suunnittelijana ja käsikirjoittajana Teatterimuseon näyttämöpukuaiheisissa näyttelyissä; mm. *Silkkiä ja samettia – oopperan pukuaarteita* (2009) sekä uuden perusnäyttelyn *Backstagen* pukuosio (2010).

TRAGEDY IN TIME — TIMELESS TRAGEDY

Translation Kristian London

Understanding the culture of ancient Greece is no easy task. The contemporary reader is forced to navigate back in time to an era where by an entirely foreign worldview prevailed. Some might take exception to this argument; after all, claiming anything about the worldviews of ancient Greece, let alone those of modern man, is a risky proposition – it is unlikely that a universal worldview existed then or exists now. Yet as constructors of worldview, religion and a psychological conception of man are completely different. And despite this, the core issues faced by humanity remain the same.

The emergence of a written genre of tragedy based on oral and Homeric traditions opened up explorations into various tonalities of humanity through families and family sagas: issues of power and community; the emotional scales of jealousy, love and revenge; divine power as a force determining the fate of the individual.

When the murder inherent to a tragedy strikes the family, the stunned viewer asks, why did this happen? It's difficult to accept that any of us could end up the victim of an unhappy fate. The central tension in a tragedy circles around the individual who has lost his sense of judgement, his destiny propelling him to perform an irreversible deed. We regularly read about similar stories in the news. Family tragedies happen here and now.

The perhaps surprising timeliness of tragedy stems from two phenomena. The consequences of familicide and people driven by violent emotions appear to be immutable. Many contemporary directors adopt this perspective when developing tragic texts for the stage, seeking links to contemporary news. On the other hand, the genre and its performances have been the target of much study throughout the 20th century. Increasing numbers of productions are being staged globally, and substantial amounts of literature have been

published on the topic. Tragedy speaks to modern man at the levels of emotional philosophy and the intellect.

And yet tragedy is primarily a dramatic art and a form that many artistic teams find challenging. In this exhibition, tragedy is approached primarily from this perspective, that of the performing arts. The exhibition features productions of tragedies from Finnish theatres and theatre groups from the 1980s to 2013. In Finland, interpretations of tragedy are regularly included in theatres' repertoires, but there has been a pronounced increase since the 1980s. Dramatic adaptations here are often rigidly faithful to the text, transferring it to the stage. Examples also exist of rewriting and the melding of several texts. Departures from these approaches are represented by interpretations in which the text or theme have acted as nothing more than an impulse. The aesthetics of the decade in question are also evident: the restrained, mundane bleakness of the 1980s is in utter contrast to the saturated colours, powerful physicality and attempted multiculturalism of recent years. Almost all Finnish productions feature the two defining characteristics of tragedy: the mask and the chorus. Their expression is often related to compelling aesthetic choices made by the artistic ensembles, which are in turn directly related to the action that takes place on stage.

In the Greek language, the word for both face and mask was originally *prosopon*, which literally means something placed before the eyes – either those of the viewer or the one being viewed. The mask can take on any number of contemporary meanings, often ones tinted by ideas foreign to the worldview of ancient Greece. Masks allowed the actor of ancient Greece to inhabit his role, transforming him into the character being performed. Masks indicated the gender and age of the character. The mask also had practical functions: by switching masks, the actors could switch roles – even among themselves – and the echo effect generated by the mask may have amplified the performer's voice, a useful benefit in large outdoor theatres. Since the mask was the character, there was no need to perform a psycho-realistic role (nor did the Greeks have such a concept). The members of the chorus also used masks.

As a group of dancers and singers, the chorus acted as the narrator and interacted with the main character as the voice of the community. Extremely little is known about the dancing and singing of ancient theatre, even though the chorus was a constant presence. Contemporary readers often concentrate on the play's lines and forget that the chorus was on stage the whole time. The chorus offers the opportunity for physical dramatic expression, dance,

music, and song. Yet in contemporary stagings of Greek tragedies, the chorus often poses a problem for directors, as the convention is lacking from modern Western theatre.

The planning of *Tragedy in Time – Timeless Tragedy* was based on the two-room space. The timeliness of the themes of familicide and school shootings informed the thematic division of the exhibition into the Apollonian and Dionysian, depicting the two sides of humanity: on the one hand, the clarity of daytime and knowledge; on the other, hidden, nocturnal ecstasy. This division also informed the placement of materials in the exhibition design. In the left-hand room, the idea was to display more photographs, a chorus of masks constructed from actual performances, and a listening station stocked with audio excerpts from tragedies. In the room on the right, the emphasis was on experimentation and emotion. Along with mirrored surfaces and a trembling floor, video material from performances ushers the viewer into oneness with ecstasy, which is the breath of tragedy. It also reinforces the viewer's identification with the chorus.

The themes of chorus and masks permeate both rooms. Through them, the exhibition introduces Finnish productions of tragedies and invites viewers to explore the fundamental precepts of the genre. Videos of interviews with five Finnish theatre directors are also enlightening: Atro Kahiluoto, Anna-Mari Karvonen, Jotaarkka Pennanen, Ritva Siikala and Miira Sippola discuss their own premises when directing tragic texts.

The world of tragedy appears disconsolate, and yet it contains a germ of hope. In the moment of deepest despair, it points out the importance of the things closest to our hearts: home and loved ones. In the final instant, Oedipus, despairing and banished, is allowed to experience the love of his children and release from his fate. He cannot help but recognize the significance this fleeting moment of goodness.

Ina Aaltojärvi, Heli Ansio, Pia Houni and Camilla Nenonen

LÄHTEET JA KIRJALLISUUS

Ansio, Heli & Houni, Pia 2009. Mitä antiikin tragedioilla tehdään nykypäivänä? *Uutelo 2009*. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

Ansio, Heli & Houni, Pia 2009. Satyyrin visuaalinen esittäminen Euripideen *Kykloopissa* – Esimerkkinä Hannu Raatikaisen ohjaus Turun kaupunginteatterissa 2006. Teoksessa Gröndahl, Laura & Paavolainen, Teemu & Thuring, Anna (toim.) *Näkyvää ja näkymätöntä. Näyttämö ja tutkimus 3*. Helsinki: Teatterintutkimuksen seura. Saatavilla pdf-muodossa www.teats.fi/teaTS3.pdf.

Aristoteles. *Retoriikka*. I ja II kirjan suomentanut Paavo Hohti, III kirjan suomentanut Päivi Myllykoski. *Runousoppi*. Suomentanut Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus 1997.

Barthes, Roland 1955/1998. *Essais critiques*. Paris.

Boucher, Francois 1965/1983. *20000 Years of Fashion. The History of Costume and Personal Adornment*. Expanded edition. Harry N. Abrams Inc. Publishers.

Brower, R. A. (toim.) 1966. *On Translation*. Oxford: Oxford University Press.

Camus, Albert 1962. *Esseitä*. Suom. Leena Löfstedt. Helsinki: Otava.

Eagleton, Terry 2003. *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell.

Figs, Eva 1976. *Tragedy and Social Evolution*. New York: Persea Books.

Hall, Edith & Macintosh, Fiona & Taplin, Oliver (toim.) 2000. *Medea in Performance 1500–2000*. Oxford: European Humanities Research Centre.

Hall, Edith 2004. Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? Teoksessa Hall, Edith & Macintosh, Fiona & Wrigley, Amanda (toim.) *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. New York: Oxford University Press.

Heinonen, Timo ym. 2012. *Aristoteleen Runousoppi. Opas vasta-alkajille ja edistyneille*. Helsinki: Teos.

Hirn, Sven 1998. *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheet vuoteen 1870*. Helsinki: Yliopistopaino.

Houni, Pia & Kittelä, Sanna-Ilaria 2011. Kriittinen pöllönkatse: kreikkalainen tragedia nykynäyttämöllä. *Teatteri* 8.

Hälikkä, Riikka 2003. Juhliva keisari, juhliva Rooma. Teoksessa Syrjämaa, Taina (toim.) *Vallan juhlat. Juhlivan vallan kulttuuri antiikista nykypäivään*. Turku: Kirja-Aurora.

Jenkins, Ian 1994. Face Value. The Mask in Greece and Rome. Teoksessa Mack, John (toim.) *Masks. The Art of Expression*. London: British Museum.

Järvinen, Heli 2004. Agaven suru. Nainen ja Dionysos Euripideen *Bakkhanteissa*. Teoksessa Houni, Pia & Kurkela, Tiia (toim.) *Arvoituksellisia tulkintoja. Draama-analyysyjä*. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.

Kaimio, Maarit 1980. Draama. Teoksessa Lilius, Henrik et al. (toim.) *Antiikin kulttuurihistoria*. Porvoo: WSOY.

Kaimio, Maarit & Oksala, Teivas & Riikonen, H. K. 1998. *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö*. Helsinki: Yliopistopaino.

Kallio, Helena 2006. *Ennen kuin sielu puutuu*. Helsinki: Teos.

Kallio, Helena 2009. *Kalarakastaja*. Helsinki: Teos.

Kallio, Helena 2013. Antigone ja minä. *Esitys* 3.

Karvonen, Anna-Mari 2011. Lähteistä ja materiaaleista – antiikin tragedia nykynäyttämöllä. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.) *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Helsinki: Like.

Macintosh, Fiona ym. (toim.) 2005. *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford: Oxford University Press.

Macintosh, Fiona 2008. Performance Histories. Teoksessa Hardwick, Lorna & Stray, Christopher (toim.) *A Companion to Classical Receptions*. London: Blackwell.

McDonald, Marianne 2003. *The Living Art of Greek Tragedy*. Bloomington: Indiana University Press.

de Marly, Diana 1982. *Costume on the Stage 1600–1940*. B.T. London: Batsford Ltd.

Mikotowicz, Thomas J. 1992. A History of Theatrical Design. Teoksessa Mikotowicz, Thomas J. (toim.) *Theatrical Designers. An International Biographical Dictionary*. Greenwood Press.

Nietzsche, Friedrich 1872/1994. *Die Geburt der Tragödie*. Frankfurt am Main.

Numminen, Maija ym. 1993. *Nykysuomen tietosanakirja 3. Yleistieto A–M*. Porvoo: WSOY.

Nussbaum, Martha C. 1986/2009. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nussbaum, Martha C. 1994/2009. *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*. Princeton NJ: Princeton University Press.

Olin, Mikael 2000. Antigone – Arketypen för en sorts galenskap. *Ad Lucem* 2.

Padel, Ruth 1992. *In and Out of the Mind. Greek Images of the Tragic Self*. Princeton NJ: Princeton University Press.

Padel, Ruth 1995. *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton NJ: Princeton University Press.

Patsalidis, Savas & Sakellariou, Elizabeth 1999. Introduction. Teoksessa Patsalidis, Savas & Sakellariou, Elizabeth (toim.) *(Dis)placing Classical Greek Theatre*. Thessaloniki.

Porkola, Johanna 2009. Deus ex machina vai teofania? Markus tragediana. Joensuun yliopisto, teologinen tiedekunta. Läntinen teologia. Pro gradu -tutkielma.

Prior, William J. 1991. *Virtue and Knowledge. An Introduction to Ancient Greek Ethics*. London: Routledge.

Ricoeur, Paul 2004. *Sur la traduction*. Paris: Bayard.

Räsänen, Heini 1991. Suomalaisteatteri antiikin pauloissa. Ylevyyttä, kunnioitusta, ymmärtämättömyyttä, uskalluksen puutetta? *Teatteri* 6.

Sihvola, Juha 1994. *Hyvän elämän politiikka. Näkökulmia Aristoteleen poliittiseen filosofiaan*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Simonsuuri, Kirsti 1982. Eepos, tulkinta ja Simone Weil. *Parnasso* 6.

Simonsuuri, Kirsti 1991. Sfinksi porttien takana. Kreikkalaista tragediaa modernilla näyttämöllä. *Teatteri* 6.

Simonsuuri, Kirsti 1996/2002. *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologiat*. Helsinki: Tammi.

Sinyard, Neil 1990. *Silent Movies*. New York: Gallery Books.

Sofokles: *Antigone*. Suom. Kirsti Simonsuuri 2011. Helsinki: Like.

Steiner, George 1975. *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Oxford.

Svenska Teatern i Helsingfors Repertoar 1860–1975 1977. [Utarbetat av Marianne Lüchou. Stiftelsen för Svenska Teatern i Helsingfors.] Borgå: Söderströms.

Svenska Teatern i Helsingfors Repertoar 1975–2000 2002. [Utarbetat av Birgitta Karlsson. Stiftelsen för Svenska Teatern i Helsingfors.] Borgå: Söderströms.

Taplin, Oliver 1978. *Greek Tragedy in Action*. London.

Taplin, Oliver 1999. "Greek with consequence". The rebirth of ancient tragedy in the modern theatre. In *Productions of Ancient Greek Drama in Europe during Modern Times*. Παραστάσεις Αρχαίου Ελληνικού Δραμάτος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους. Εκδοσείς καστανιώτη, Αθήνα.

Thesleff, Holger & Sihvola, Juha 1994. *Antiikin filosofia ja aatemaailma*. Helsinki: WSOY.

Thomson, George 1941/1973. *Aeschylus and Athens*. London.

Vernant, Jean-Pierre & Vidal-Naquet, Pierre 1990. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Transl. by Janet Lloyd. New York: Zone Books.

Vonnegut, Kurt 1969. *Teurastamo n:o 5 eli Lasten ristiretki. Velvollisuustanssi kuoleman kanssa.* Suom. Juhani Jaskari. Helsinki: Tammi.

Weil, Simone 1976 (1951/52). Ilias, väkivallan runoelma. Suom. Kirsti Simonsuuri. *Parnasso 2.*

Weil, Simone 1987 (1951/52). *Intimations of Christianity Among the Greeks.* London: Ark Paperbacks.

Wiles, David 1997. *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning.* Cambridge: Cambridge University Press.

Wiles, David 2000. *Greek Theatre Performance.* Cambridge: Cambridge University Press.

Wiles, David 2007. *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation.* Cambridge: Cambridge University Press.

Wise, Jennifer 1998. *Dionysus Writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece.* Ithaca: Cornell.

Zeitlin, Froma 1996. *Playing the Other. Gender and Society in Classical Greek Literature.* Chicago.

Teatterimuseo