



# Murhaa!

## Antiikin tragediat suomalaisessa teatterissa

HELI ANSIO JA PIA HOUNI

46

TEATTERIKORKEAKOULUN  
JULKAISUSARJA



# **Murhaa!**

## **Antiikin tragediat suomalaisessa teatterissa**

HELI ANSIO & PIA HOUNI

HELI ANSIO & PIA HOUNI

Murhaa! Antiikin tragediat suomalaisessa teatterissa

JULKAISIJA

Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu

© Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu ja tekijät 2016

TEATTERIKORKEAKOULUN JULKAISUSARJA 46

ISBN (painettu): 978-952-6670-74-4

ISBN (verkkojulkaisu): 978-952-6670-75-1

ISSN (painettu): 0788-3385

ISSN (verkkojulkaisu): 2242-6507

JULKAISUSARJAN ILME, KANNEN SUUNNITTELU JA PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

BOND Creative Agency

[www.bond.fi](http://www.bond.fi)

KANSIKUVA

Johnny Korkman (*Agamemnon*, Teatteri Jurkka 2001).

TAITTO

Annika Marjamäki, Edita Prima Oy

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2016

PAPERI

Scandia 2000 Natural 240 g/m<sup>2</sup> & Scandia 2000 Natural 115 g/m<sup>2</sup>

KIRJAINPERHEET

Benton Modern Two & Monosten



**Murhaa!**  
**Antiikin tragediat suomalaisessa**  
**teatterissa**

HELI ANSIO & PIA HOUNI



## Sisällys

<b>Esipuhe</b>	13
<b>Mistä kirja kertoo?</b>	17
”Klassikot” ja antiikin kulttuurivaikutus	20
Kirjan sisältö	22
<b>Tragedia kreikkalaisella näyttämöllä</b>	25
Teatteriesitysten tilat ja paikat	27
Esiintyjien ilmaisu ja visuaalisuus	29
Tragedia suullisena ja kirjallisena taidemuotona	32
Voimakkaita tunteita – tragedian maailma	35
<b>Tragedia uuden ajan teatterissa: tutkimusta ja esitystulkintoja</b>	41
Kirjallinen ja filosofinen kiinnostus antiikin tragedioihin herää uudelleen	41
Adaptaatiot ja tragedioiden tulkintavariaatiot	45
Antiikin tragedia – ketä kiinnostaa ja miksi?	52
<b>Ensimmäiset tragediaesitykset Suomessa 1890–1910</b>	57
Suomalaisten ensimmäiset kosketukset kreikkalaiseen tragediaan	57
Medeia kiertää maakunnissa	58
Sofokleen Antigone ja Kuningas Oidipus – ensimmäiset kreikkalaiset tragediat Suomessa	63
Tragedioiden adaptaatioita Kansallisteatterissa 1900-luvun ensikymmenellä: Elektra, Faidra ja Ifigeneia	71

<b>Tragediat vakiintuvat Suomen näyttämöille 1910-luvulta 1930-luvulle</b>	<b>81</b>
Sofoklesta maaseutukiertueilla 1910–1911	81
Ensimmäiset ruotsinkieliset Antigone-esitykset	83
Neljä x Franz Grillparzerin Medeia	89
Ruotsinkieliset tragediaesitykset 1920-luvulla	98
Sofokleen Antigone (1925) ja Kuningas Oidipus (1936) Kansallisteatterissa	101
<b>Uudenlaisia adaptaatioita ja ohjaustulkintoja 1930–1940-luvuilla</b>	<b>113</b>
Eugene O’Neillin Murheesta nousee Elektra 1930-luvun Helsingissä ja Viipurissa	113
Henri-René Lenormandin Aasia tekee tietä Euripideen Medeialle	119
Ulkomaiset ohjaajavieraat Aiskhyloksen ja Sofokleen äärellä Svenska Teaternissa	131
<b>1950-luku, tragedia-adaptaatioiden kultainen vuosikymmen</b>	<b>141</b>
Jean Anouilh’n Antigone valloittaa Suomen	142
Antigonen kantaesitys Kansallisteatterissa	143
Antigone pienemmissä kaupungeissa	148
Anouilh’n Medeia Turussa ja Helsingissä 1951–1953	158
O’Neillin Elektra nousee uudelleen näyttämölle	167
Jean Racinen Faidra helsinkiläisissä teattereissa 1948–1959	173
Ifigeneia Auliissa – ainoa 1950-luvulla esitetty alkuperäistragedia	183
<b>Uudistumisen ja perinteen kamppailu tragediaesityksissä 1960- ja 70-luvuilla</b>	<b>191</b>
Nuoret ohjaajat, avantgarde ja totaalinen teatteri	191
Jean Giraudoux’n Elektra Tampereella ja Helsingissä	198
T. S. Eliotin tragediamukaemat	203



<b>Ikuinen ihmisyyys Arvi Kivimaan ohjauksissa Kansallisteatterissa 1960-luvulla</b>	206
<b>Euripidesta eri tavoin</b>	215
Herakles, kokonaistaideteos	215
Intimiteatterin epäonnistunut Bakkhantit	220
Troijan naisten pasifistinen tulkinta	224
Hippolytos Kansallisteatterissa	229
Bakkantit nuoren ohjaajan käsissä Kaivopuistossa	235
<b>Tragediat löytävät tekijänsä laitosteattereissa ja ryhmissä 1980-luvulta</b>	239
<b>Ammattiteatterit aloittavat kiinnostavan tragediavuosikymmenen</b>	241
Euripideen Medea valtaa Svenska Teatern i Helsingforsin	242
Sofokleen Oidipus saapuu Lahden Kaupunginteatteriin	245
Aiskhyloksen Prometeus kahlehditaan Helsingin Kaupunginteatterissa	251
Sofokleen Filoktetes englantilaisena ohjauksena Suomen Kansallisteatterissa	256
<b>Adaptaatiot avaavat jännittäviä näkökulmia tragediaan</b>	262
Enquistin ja Racinen Faidrat puhuttelevat Turussa, Tampereella ja Kuopiossa	262
Jean-Paul Sartren versio Euripideen Troijattarista	266
Anouilh'n Antigone Lahdessa ja Kemissä kymmenen vuoden välein	269
Tragedia nukketeatteri Vihreässä Omenassa	277
<b>Ylioppilasteatteri- ja oppilaitosproduktiot</b>	281
Helsingin Ylioppilasteatterin nuoret tekijät Sofokleen Antigonen äärellä	281
Kari Salosaari kahden tragediatekstin tulkinnessa Tampereen yliopiston draamalinjalla	282
<b>1990-luvun tragediaesitykset etsivät vahvoja tulkintoja</b>	285
<b>Ammattiteatterit luottavat tekstiin ja kiinnostaviin tulkintoihin</b>	286
Kuningas Paksujalka Ryhmäteatterissa	286

<b>Vuosikymmenen tragediateko – Raivoisat Ruusut valloittavat Aiskhyloksen Oresteialla</b>	292
<b>Jumalan fanit villeinä Rovaniemen kaupunginteatterissa</b>	298
<b>Harvinainen Sofokles-tulkinta – Oidipus Kolonoksessa</b>	302
<b>Suru pukee Elektraa Suomen Kansallisteatterissa ja Turun Kaupunginteatterissa</b>	307
<b>Seppo Parkkisen ja Kaisa Korhosen ensimmäiset yhteistyöt tragedian äärellä – Yö Kaaoksen tytär ja Huimaus</b>	311
<b>Jean Racinen Andromake intensiivisenä esityksenä Tampereella</b>	315
<b>Medeian monet kuvat esitystulkinnoissa</b>	316
<b>Heiner Müller -adaptaatio Tampereen Työväen Teatterissa</b>	316
<b>Medeia herää eloon mielenkiintoisena monologiesityksenä</b>	318
<b>Medean lapset Euripideen jäljillä Teatteri Pienessä Suomessa</b>	319
<b>Vuosikymmenen loppupuolella Raivoisat Ruusut tarttuvat vielä Euripideen Medeiaan</b>	321
<b>2000-luvun nykyteatterillisiä tulkintoja</b>	325
<b>Ammattiteattereiden esitystulkinnat</b>	327
<b>Teatteri Jurkan väkevä Agamemnon</b>	327
<b>Medeia kahden teatterin yhteistuotantona</b>	329
<b>Medeia ilmaantuu myös kahdessa adaptaatiotulkinnassa</b>	331
<b>Monikulttuurinen Antigone Kassandrateatterin esityksenä</b>	332
<b>Oidipus elää vahvasti</b>	337
<b>Tyranni Oidipus koulusurmien verkossa</b>	337
<b>Kuningas Oidipus löytää tiensä Valtimonteatteriin</b>	343
<b>Kung Oidipus pukeutuu klovniversioksi</b>	346
<b>TeatteriTelta – ainutlaatuinen teatteritapahtuma tragedian ympärillä</b>	349
<b>Euripideen Herakles aloitti esitystrilogian</b>	354
<b>Lootin vaimo adaptaationa Raamatusta, Medeiasta ja Niskavuoresta</b>	357
<b>Bakkantit 2 loi TeatteriTeltan katharsiksen</b>	359

<b>Bakkantit 1 ja 3 – esitystaiteen transsisarjan aloitus ja lopetus</b>	<b>362</b>
<b>Muita aikalaisadaptaatioita</b>	<b>367</b>
<b>Seppo Parkkisen ja Kaisa Korhosen yhteistyö antiikin parissa jatkuu</b>	<b>367</b>
<b>Julmaa ja hellää on Trakhiin naisten adaptaatio</b>	<b>373</b>
<b>Hyvän neuvon tietäjä adaptaationa Medeia-myytistä</b>	<b>375</b>
<b>Ylioppilasteatteri- ja opiskelijaproduktiot</b>	<b>377</b>
<b>Lopuksi: tragedioiden esittämisen paradigmat Suomessa</b>	<b>381</b>
<b>Tragedia on sukupolvien yli siirtyvä kohtalo</b>	<b>381</b>
<b>Ajattomasta ajankohtaiseen, marmorista metalliin, sanasta kuvaan ja lihaan</b>	<b>382</b>
<b>Tragedia tänään – entä huomenna?</b>	<b>387</b>
<b>Lähteet ja kirjallisuutta</b>	<b>389</b>
<b>Arkistolähteet</b>	<b>389</b>
<b>Kirjallisuus, artikkelit ja näytelmät</b>	<b>390</b>
<b>Liitteet</b>	
<b>Liite 1. Suomessa esitetyt antiikin kreikkalaiset tragediat</b>	<b>400</b>
<b>Liite 2. Käsiohjelmatiedot esityksistä</b>	<b>405</b>

*"Nyt ei ole kysymys antiikista vaan meidän ajastamme."*

(Yleisökommentti Porin Teatterissa järjestetyssä, *Antigone*-produktiota koskeneessa keskustelutilaisuudessa. *Satakunnan Kansa* 12.2.1956)

# Esipuhe

Tämä kirja kertoo antiikin Ateenassa 400-luvulla eaa. kirjoitettujen tragedioiden esityksistä suomalaisessa teatterissa. Antiikin Kreikassa tragedialla tarkoitettiin alun perin 500-luvulla eaa. alkanutta attikalaista käytäntöä esittää kuoron ja näyttelijän tai useampien näyttelijöiden voimin myyttisiä aiheita käsittelevää draamallista runoutta Dionysos-jumalalle omistetuissa vuotuisjuhlissa. 400-luvulla eaa. kirjoitettiin noin tuhat tragediaa, joista 31 on säilynyt meidän aikaamme. Antiikin Kreikka nimetään usein myös länsimaisen teatterin syntysijaksi, joten teatteri ja filosofia nivoutuvat eurooppalaisen sivistyksen pilareiksi kirjallisessa kulttuurissa.

Antiikin kreikkalaisesta tragediasta on joskus hämmentävän lyhyt matka nykyhetken uutisiin. Konginkankaan tragedia, Ulvilan tragedia, Kuopion tragedia, Ikaalinen, Varkaus, Helsinki, Kouvola... lista on pitkä ja synkkä, monta perhesurmaa ja onnettomuutta, monen ihmisen elämä, monen lapsen kohtalo. Tragedian ja traagisen käsitteet ovat 2000-luvun suomalaisille tuttuja mediapuheesta ja arkikielestä. Viime vuosina on yhä useammin osunut silmiin uutisotsikoita, joissa kerrotaan perhesurmista. Uutiset järkyttävät. Usein niissä surman kohteena on puoliso, mutta yhä useammin myös lapset tai kyseessä on laajennettu itsemurha, jossa tekijä lopuksi vielä tappaa itsensä. Antiikin kreikkalaista tragediaa tuntevalle nämä uutiset kuulostavat tutuilta aiheilta. Lähes kaikissa tragedioissa murha on ydintapahtuma juonessa. Se edustaa ratkaisuja ja suunnanvaihtoja. Useimmiten murhan tai itsemurhan motivaationa ovat kosto, tunteiden vallassa oleminen, vallan käyttö, oikeudenmukaisuuden etsiminen, epätoivo tai syyllisyys. Samalla on syytä muistuttaa mieleen, että tragedioiden kuvaama murhan tematiikka laajeni käsittämään laajemmin yhteiskuntaa, valtaa, kärsimystä ja muita ihmismielen kokemia tunteita. Tunteisiin liittyvät kysymykset näyttävät kiinnostavina, kun ne paikannetaan aikaansa: tragedioiden kirjoitusaikana ymmärrys yksilön psykologiasta oli täysin toisenlaista kuin se on tänä päivänä.

Käsillä oleva kirja on suunnattu monenlaisille yleisöille. Tärkein tavoite on tuoda systemaattisesti lukijoiden tietoon suomalaisessa teatterissa tehty tragediaesitysten traditio, sillä tämä tieto on aiemmin ollut varsin pirstaleista. Tästä tavoitteesta seuraa muutamia keskeisiä asioita kirjan sisältöön. Suomalaisen teatterihistorian läpikierto antaa mahdollisuuden sijoittaa tragediatulkinnat ajankohtaisiin näköaloihin: miten tragediat puhuvat kulloisenkin vuosikymmenen taidekieltä tai aiheista. Se tarjoaa näkökulman myös syvenevään tietoon antiikin kreikkalaisen tragedian luonteesta. Tämä näkökulma on erityisesti suomalaisten teatterintutkijoiden keskuudessa jäänyt muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta hyvin ohueksi. Tragediaa esitetään, mutta siitä ei juuri kirjoiteta tai sitä ei tutkita teatterintutkimuksen piirissä. Kirjamme antaa lisätietoa myös antiikin draamasta tai yleensä antiikin kirjallisuudesta ja kulttuuriperinnöstä kiinnostuneille teatterialan ammattilaisille, harrastajille ja teatterikatsojille. Tragediakirjallisuus ja esitystulkinnat kulkevat myös eri oppilaitosten opinnoissa ja uudet sukupolvet löytävät niiden äärelle. Kirjamme tarjoaa tähän tärkeää pohjatietoa.

Kirjan pohjatyötä on tehty noin kymmenen vuoden ajan. Olemme kirjoittaneet kreikkalaisista näytelmistä ja niiden esityksistä artikkeleita yksin ja yhdessä, pitäneet seminaaripuheenvuoroja ja opettaneet yliopistossa ja ammattikorkeakoulussa. Näiden vuosien aikana olemme tehneet myös lukuisia opinto- ja työmatkoja Kreikkaan. Vähäisimpänä eivät liene myöskään vuosien varrella toteutuneet kreikan kielen opinnot sekä Helsingin yliopistossa että Ateenan yliopistossa.

Tärkein tausta tälle kirjalle on Teatterimuseossa vuonna 2013 pidetty näyttely *Tragedia ajassa – ajaton tragedia*, joka käsitteli kreikkalaisten tragedioiden esityksiä Suomessa 1980-luvulta 2010-luvulle. Pia Houni käsikirjoitti näyttelyn ja suunnitteli sen toteutuksen yhteistyössä äänisuunnittelija Ina Aaltojärven ja lavastaja Camilla Nenosen kanssa. Näyttelyn yhteydessä julkaistiin samanniminen oheisjulkaisu, jonka toimitimme.<sup>1</sup> Näyttely on nyt koettavissa verkkonäyttelynä Teatterimuseon verkkosivuilla.<sup>2</sup> *Timeless Tragedy in Finnish Theatre Today* -näyttely (2015) toteutettiin myös Suomen Ateenan Instituuttiin työryhmällä Aaltojärvi, Houni ja Nenonen. Näyttelymateriaalia tehtäessä myös monet uusimpien tragediaesitysten yksityiskohdista tarkentuivat.

1 Näyttelyn oheisjulkaisu *Tragedia ajassa – ajaton tragedia* on ladattavissa pdf-muotoisena Teatterimuseon verkkosivulla osoitteessa <http://www.teatterimuseo.fi/julkaisut/verkkojulkaisut/tragedia-ajassa-verkkojulkaisu/>.

2 Verkkonäyttelyyn pääsee osoitteessa <http://www.teatterimuseo.fi/nayttelyt/verkkonayttelyt/tragedia-ajassa/>.

Kirjan sisältö on rakentunut ja muokattu yhteistyönä. Työnjakomme mukaisesti Heli Ansio on kirjoittanut esitysanalyysit 1970-luvun esityksiin asti, ja 1980-luvusta eteenpäin olevista esityksistä on kirjoittanut Pia Houni. Jako ei ole tarkka, sillä vuosikymmenien välissä saattaa olla ristikkäin tehtyjä työnjakoja. Kaikkia lukuja on kommentoitu ja luettu ristikkäin. Kirjan kaikki muut osiot on kirjoitettu yhteisesti, ja vastaamme kaikesta kirjan sisällöstä yhdessä.

Kirjamme ei olisi syntynyt ilman lukuisten henkilöiden apua, tukea ja ponnisteluja. Kiitämme sydämellisesti Annette Arlanderia, Marjaana Castrénia, Leena Havukaista, Jonna Järnefeltiä, Atro Kahiluotoa, Anna-Mari Karvosta, Esa Kirkkopeltoa, Seppo Parkkista, Jotaarkka Pennasta, Ville Sandqvistia, Ritva Siikalaa, Miira Sippolaa ja Titta Tuulispäätä. He antoivat meille haastatteluissa korvaamattoman arvokasta tietoa omista esityksistään sekä luovuttivat meille aineistoa henkilökohtaisista arkistoistaan. Heidän työssään tragedia elää.

Teattereiden ja arkistoiden kätkemien materiaalien etsimisessä auttoivat Patrik Aaltonen, Nanne Berger ja Mirva Virtanen (Svenska litteratursällskapet), Anna Ehrström (Åbo Svenska Teater), Jan Fröjdö (Wasa Teater), Irja Hemmilä (Kokkolan kaupunginteatteri), Sanna Huhtala (Tampereen Teatteri), Emmi Johansson (Porin Teatteri), Irja Kavasvuo (Kemin kaupunginteatteri), Sari Kaurola (Varkauden teatteri), Päivi Laine (Teatterimuseo), Sari-Anne Lindsten (Ylioppilasteatteri), Inkeri Paananen (Lohjan teatteri), Katriina Pyrrö (Suomen Kansallisteatteri), A. Rönkkö (Oulun kaupunginarkisto), Stina Saanila (Lahden kaupunginteatteri), Sam Sihvonen ja Sari Läikelä (Turun kaupunginteatteri), Aava Tahkokallio (Q-teatteri), Sari Torkkeli (Kotkan kaupunginteatteri), Pirjo Vahtola (Turun lausuntakerho), Hanna Voisko (Ryhmäteatteri), Maija Voutilainen (Kuopion kaupunginteatteri) ja Kansalliskirjaston lehtisalin henkilökunta.

Kirjassa julkaistut valokuvat ovat peräisin arkistolähteiden luettelossa mainituista arkistoista ja teattereista. Osa valokuvista on saatu yksityishenkilöiltä tai suoraan valokuvaajilta, joita kiitämme lämpimästi kuvien käyttöoikeuksista. Erityisesti kiitämme Johnny Korkmania kansikuvasta.

*Tragedia ajassa – ajaton tragedia* -näyttelyn (2013) työryhmässä äänisuunnittelija Ina Aaltojärvi, lavastaja Camilla Nenonen, museonjohtaja Helena Kallio, kuvaaja Sakari Rinta-Valkama ja äänittäjä Roope Mantere työskentelivät voimiaan ja aikaansa säästämättä. Kiitos myös Suomen Ateenan-instituutille Jari Pakkaselle ja Vesa Vahtikarille *Timeless Tragedy in Finnish Theatre today* -näyttelyn (2015) ottamisesta Ateenaan Instituutin tiloihin. Kiitos työryhmälle Ina Aaltojärvi ja Camilla Nenonen näyttelyn uusintakierroksesta. Kiitos Teatterimuseolle näyttelyn ottamisesta museon verkkonäyttelyksi ja Irina Fialkinalle sen toteuttami-

sesta työryhmän kanssa. Verkkonäyttelyn materiaalien äärellä myös joitakin yksityiskohtia tätä kirjaa varten tarkentui.

Tiedonjulkistamisen neuvottelukunta, WSOY:n kirjallisuussäätiö ja Teatterikorkeakoulun julkaisutoimikunta tukivat taloudellisesti kirjamme kirjoitusprosessia. Kiitämme kirjan käsikirjoituksen lukemisesta ja kommentteista Hanna-Leena Helavuorta ja Pentti Paavolaista. Lisäksi kiitämme Teatterikorkeakoulun julkaisutoimikuntaa kirjan ottamisesta julkaisuohjelmaan. Apua ja tukea antoivat myös Kai Ansio, Markus Castrén, Maarit Kaimio, Klaus Karttunen, Sanna-Ilaria Kittelä, Teemu Paavolainen, Hanna Suutela ja Eero Siren.

Leila ja Pekka Järvinen sekä Tuula ja Aimo Ansio, kiitos kaikesta! Ina, Hilla, Kai, Aalo, Aura ja Ansa – ilman teitä tämäkin olisi ollut tylsempää. Kiitos, että olette olemassa.

Helsingissä joulukuisen yön hämärässä 2015

Heli Ansio ja Pia Houni



# Mistä kirja kertoo?

Antiikin näytelmiä on esitetty kuluneiden sadan vuoden aikana ympäri maailman enemmän kuin koskaan aikaisemmin. Tämä ”esitysaalto” osoittaa näytelmissä olevan ajatonta, nykYTEKIJÖITÄ ja -katsojia puhuttelevaa sisältöä ja draamallisia rakenteita. Antiikin tragedioiden uudelleentulkintojen äärellä on kiinnostavaa kysyä, miksi lähes 2500 vuotta vanhat näytelmät edelleen puhuttelevat yleisöä. Mikä niiden tematiikassa on ajatonta tai nykyihmistä koskettavaa? Miten tragediat taipuvat nykykatsojalle, joka elää täysin toisenlaisessa kulttuuris-poliittisessa kontekstissa kuin klassisen tai hellenistisen kauden kreikkalaiset?

Tragedioiden tutkimuksen kentällä edustamme teatterintutkijan ja esittävän taiteen tutkimuksen näkökulmaa. Lähtökohtamme on teatteriesityksen tutkimuksessa, ei antiikin alkutekstien filologisessa analyysissä ja tulkinnassa, jolla myös on Suomessa pitkät ja kunniaakkaat perinteet J. L. Runebergista ja J. V. Snellmanista alkaen. Meille tragedian teksti on nykydramaturgian näkemyksen mukaisesti ensisijaisesti materiaalia esityksen tekemistä varten, jollaiseksi sitä luotiin antiikin Kreikassakin. Kirjamme dokumentoi prosessin, jossa suomalainen teatterinäkemys on muuttanut painopistettään klassikkotekstien ”uskollisesta” näyttämöllepanosta kohti esityksen erityisluonteen korostamista.

Tämän kirjan keskeisenä näkökulmana on tarkastella suomalaisten teattereiden ja ohjaajien tulkintoja tragedioista ja siten pohtia näiden esitysten paikkaa kotimaisessa teatterikentässä. Kirja erittelee esitysten visuaalista ja esteettistä adaptoitumista nykynäyttämöille. Kirja paikantuu nykyisyyden – tragedioiden modernin vastaanoton, käytön ja vaikutuksen – näkökulmaan. Tragedia on näytelmäkirjallisuuden lajina kiinnostava ainakin siitä syystä, että se kokoaa äärelleen useita erilaisia näyttämötaiteen haasteita omassa teatterikontekstissaan. Monessa yhteydessä sitä kutsutaan ohjaajan taiteen haasteeksi. Toisaalta taas tragedian yhteiskunnallisuus on työryhmien mahdollisuus antaa ”ääni” sellaisille oman yhteisön ihmisille, joilla se on syystä tai toisesta jäänyt kuulematta.

Tietenkin tragediakirjallisuus kuuluu myös näyttelijäntaiteen historiassa suurten roolien genreen ja siten se edustaa myös monelle näyttelijälle erityistä statusta omien roolitöiden luettelossa (vrt. Shakespeare).

Heti alkuun tarkennamme lukijalle kirjamme rajauksen ja lähtökohdan tragediaesitysten valintojen suhteen. Tämä kirja käsittelee Suomessa esitettyjä antiikin kreikkalaisia tragedioita, siis käytännössä Aiskhyloksen, Sofokleen ja Euripideen näytelmiä. Olemme valinneet tarkastelun kohteeksi näiden draamakirjailijoiden säilyneitä tekstejä, joita suomalaisissa ammattiteattereissa on esitetty. Säilyneistä kreikkalaisista tragedioista on suomeksi tai ruotsiksi käännetty kaikki seitsemän Aiskhyloksen tragediaa, kaikki seitsemän Sofokleen tragediaa sekä seitsemän Euripideen tragediaa (seitsemästätoista kokonaisena säilyneestä) ja hänen satyyrinäytelmänsä *Kyklooppi*. Kaikkia näitä ei ole kuitenkaan esitetty Suomessa. Tämän lisäksi puhumme tragedioiden adaptaatioista sekä esityksistä, joissa tavalla tai toisella käytetään Aiskhyloksen, Sofokleen tai Euripideen säilyneitä draamoja esityksen pohjatekstinä. Adaptaatioilla tarkoitamme uudempia näytelmiä, jotka pohjaavat edellä mainittujen kirjailijoiden tragedioihin. Adaptaatioihin ja muuhun antiikin tragedian kirjalliseen variointiin liittyvää käsitteistöä tarkennamme luvussa Tragedia uuden ajan teatterissa.

Pitäydymme nimenomaan kreikkalaisen tragedian käsittelyssä; rajaamme pois kirjan sisällöstä antiikin komedian ja satyyrinäytelmän. Antiikin komediaa, nimenomaan Aristofanesta, on myös maassamme esitetty. Itse asiassa Suomessa eniten esitetty antiikin draama (adaptaatiot pois lukien) on Aristofaneen *Lysistrate*, jota on esitetty ammattiteattereiden esitystietoja kokoavan Ilona-tietokannan (<http://ilona.tinfo.fi>) mukaan säännöllisin väliajoin pienemmissä kiinteissä ammattiteattereissa yhteensä yksitoista kertaa 1950–2000 -luvulla. Myös Aristofaneen *Rauhaa* esitettiin muutaman kerran 1960–1980 -luvuilla. Ainoa kokonaisena säilynyt antiikin satyyrinäytelmä, Euripideen *Kyklooppi*, on Suomessa tietääksemme esitetty kahdesti. Lisäksi *Kykloopista* tehtiin Ylelle televisioversio.<sup>3</sup> Roomalaista tragediaa tai komediaa ei Ilona-tietokannan mukaan ole ammattiteattereissa esitetty. Ainakin näytelmäkirjailija Seppo Parkkinen on kuitenkin käyttänyt Senecaa antiikin tragedioiden pohjalta koostamiensa näytelmien pohjana.

3 Valitettavasti näihin esityksiin liittyvät materiaalit ovat kokonaan kadonneet, lukuun ottamatta Turun kaupunginteatterin uusinta esitysversiona (2006). Ylioppilasteatterin *Kykloopin* materiaalit tuhoutuivat tulipalossa ja Ylen taltiointiversio on myös kadonnut. Aihetta käsittelevä artikkelimme lienee ainut aihetta esille tuova teksti (Ansio & Houni 2009b).

Emme käsittele tässä kirjassa niitä antiikin myyttiaiheista kirjoitettuja näytelmiä, joiden pohjalla on esimerkiksi homeerinen traditio mutta ei säilyneitä draamallisia esikuvia.<sup>4</sup> Jätämme myös kirjan piiristä pois antiikin historiallisista aiheista uudella ajalla kirjoitetut näytelmät. Toisaalta, kirjamme ei käsittele 400-luvun eaa. tragedioiden ooppera-, tanssi-, radio- tai televisioversioita. Aiheenamme on siis tiukasti rajaten nimenomaan 400-luvun eaa. attikalaisen tragedian perintö suomalaisessa teatterissa. Rajaustamme haastaa esitystaide, joka liikkuu erilaisten esittävän taiteen perinteiden rajapinnoilla. Nykyteatterin erilaisten muotojen yhteisenä piirteenä voidaan nähdä se, että esitys perustuu yleensä muille lähtökohdille kuin kirjoitetulle näytelmälle. Und er libet -ryhmän esityssarja *Bakkantit 1–3* (2007–2009) edustaa tällaista esitystä kirjassamme.

Käsittelimämme esitykset ovat pääsääntöisesti ammattiteatteriproduktioita. Olemme valinneet mukaan muutamia ylioppilasteattereiden tai teatterialan oppilaitosten tragediaesityksiä osoittaaksemme tragedian laajenemista erilaisille esityskentille viime vuosikymmeninä, ja toisaalta tallentaaksemme keskeisiä tietoja merkittävimmistä tragediaesityksistä ammattikentän ulkopuolella. Konkreettisesti valintaamme kirjassa käsiteltävistä esityksistä on ohjannut seuraava järjestys. Ensimmäisessä osassa olemme kartoittaneet kaikki ammattiteattereiden Aiskhyloksen, Sofokleen ja Euripideen näytelmien esitykset ja tämän ohessa ammattiteattereissa olleet adaptaatiot niistä. Ammattiteattereiden suhteen esitystietokanta Ilona on korvaamaton peruslähde. Sen puutteita ovat paikanneet teattereiden historiikit ja ohjelmistokatalogit. Hankalimmin tavoitettavan esityssarjan muodostavat ylioppilasteattereiden, oppilaitosten ja harrastajaryhmien tuottamat esitykset. Näihin olemme päässeet kiinni sekä systemaattisemman tiedonhaun että puskaradion kautta. Suomessa ei toistaiseksi ole esitystietokantaa, joka taltioisi kattavasti myös viimeiseen esityssarjaamme kuuluvia teoksia. Ne tulevat ja menevät. Harrastaja- ja opiskelijaproduktiot ovat antiikkireseption kannalta merkittäviä siinä mielessä, että ne välittävät antiikin kulttuuriperintöä nuorille teatterintekijöille ja heidän (usein myös nuorille) yleisöilleen. Tavoitteemme tässä kirjassa kuitenkin on käsitellä ensisijaisesti niitä esityksiä, jotka muodostavat suomalaisen tragediareseption päälinjat ammattiteattereiden kentällä. Luettelo kaikista tiedossamme olevista Suomessa esitetyistä trage-

4 Tiedossamme on esimerkiksi Juha Siltasen kirjoittama *Käärmejuhla*, joka perustuu Ovidiuksen *Metamorphoseihin* – ei siis tragediatekstiin vaan roomalaisen filosofin ajatteluun. Esitys toteutettiin taidekorkeakoulujen yhteistyönä maaliskuussa 1994.

dioista ja niiden adaptaatioista on kirjan liitteenä 1. Tässä kirjassa käsiteltyjen esitysten käsiohjelmatiedot ovat liitteenä 2.

Kirjamme aineisto koostuu tragediakesityksistä tallennetusta materiaalista, johon kuuluvat esitysten käsiohjelmat, teatteriarvostelut<sup>5</sup>, haastattelut, valokuvat, videotallenteet, lavastus- ja pukuluonnokset ja pienoismallit. Lisäksi aineistona on teatteritaiteilijoiden muistelmia ja elämäkertoja sekä aikakauslehtiä kuten *Teatteri & Tanssi+Sirkus* -lehti edeltäjineen. Uudempien esitysten kohdalla aineistomme on myös *Tragedia ajassa – ajaton tragedia* -näyttelyä varten tehtyjä teatteriohjaajien haastatteluita.<sup>6</sup> Lisäksi kirjaa varten on tehty lisähaastatteluita. Painetun kirjan valokuvamateriaali on kustannussyistä mustavalkoista, vaikka uusimmista esityksistä olisi saatavissa runsaasti värikuvia. Tragedioiden yhteydessä värimaailmalla on tärkeä visuaalinen merkitys. Olemme kirjoittaneet esitysten yhteydessä näistä esitysten värivalinnoista, vaikka kuvakavalkadissa kirja kustannussyistä ei niitä pysty osoittamaan.

Antiikin erisnimien suomenkieliset kirjoitusasut ovat vaihdelleet vuosikymmenten saatossa. Medeiaa on kutsuttu Medeaksi, Faidraa Phaidraksi, Ifigeneiaa Iphigeneiaksi. Kirjassamme noudatamme Paavo Castrénin ja Leena Pietilä-Castrénin *Antiikin käsikirjan* (2000) kirjoitusasuja ja vakiintuneita nykysuomen käytäntöjä, joskin kustakin esityksestä ensi kertaa puhuttaessa tuomme esiin aikaisten käyttämän kirjoitusasun. On myös mahdollista, että joidenkin esitysten kohdalla esitysryhmät ovat nimileikkineet: *Oidipus*, *Tyranni Oidipus* tai *Kuningas Paksujalka* viittaavat kaikki samaan tekstilähtökohtaan.

## ”Klassikot” ja antiikin kulttuurivaikutus

Kirjamme liittyy antiikin reseption eli vastaanoton tutkimuksen traditioon.<sup>7</sup> Tarkastelemme antiikin perintöä ja kulttuurivaikutusta suomalaisessa teatterissa säilyneiden tragediatekstien ja niiden adaptaatioiden tai päällekirjoitusten esittämisen kautta. Samalla tarkastelemme näiden esitysten vastaanottoa

5 Sanomalehti- ja aikakauslehtiartikkelien viittaamme alaviittein, mutta emme luettele niitä kirjan lähdeluettelossa. Mikäli arvostelun otsikkona on vain teatterin, kirjailijan ja näytelmän nimi (kuten vanhempien arvostelujen kohdalla usein on), otsikkoa ei ole kirjattu lähdetietoihin. Joidenkin arvosteluiden kohdalla olemme joutuneet turvautumaan arkistoissa oleviin lehtileikkeisiin, jotka on varustettu puutteellisin tiedoin. Esimerkiksi päiväys saattaa puuttua. Tällaisia lehtileikkeitä on aineistossamme muutamia.

6 Pia Houni haastatteli vuosien 2012 ja 2013 aikana Atro Kahiluotoa, Anna-Mari Karvosta, Jotaarkka Pennasta, Ritva Siikalaa ja Miira Sippolaa. Haastattelut kuvasi Sakari Rinta-Valkama ja äänitti Roope Mantere. Haastattelut on tallennettu Teatterimuseon arkistoon. Haastatteluista koostettu video on katsottavissa myös *Tragedia ajassa – ajaton tragedia* -verkkonäyttelyssä.

7 Ks. esim. Budelmann and Haubold 2008; Porter 2008; Nelis 2011.

suomalaisessa teatterikritiikissä ja muussa teatteria koskevassa kirjoittelussa, teatterihistoriankirjoitus mukaan lukien. Ei tarvitse kahlata kovinkaan syvälle suomalaisten tragediaesitysten maastoon huomatakseen, että kreikkalaisen tragedian esittämisessä tai varioinnissa on jotain *erityistä*. Kiinnostus antiikin kulttuuriin käynnistyi osaltaan eurooppalaisen identiteetin ja historian kysymyksenä. Antiikin teoksia ihailtiin – joskus ylettömästi ja kritiikittömästi – jo renessanssin aikana, eikä 1900-luvun alkupuolen suomalaisten esitysten vastaanotto juuri poikkea tästä. Renessanssin jälkeen antiikki on noussut erityisen kiinnostuksen kohteeksi Ranskan klassismin kaudella (1500- ja 1600-luku) sekä saksalaisessa uusklassismiksi tai uushumanismiksi kutsutussa virtauksessa 1700- ja 1800-lukujen vaihteessa. Saksalaisen uusklassismin keskeishahmo oli kreikkalaista veistotaidetta tutkinut Johann Joachim Winckelmann, joka tiivisti antiikin estetiikan sanoihin ”jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus” (*edle Einfalt und stille Grösse*). Tämä näkemys antiikin esteettisistä periaatteista näkyy suomalaisessa julkisessa teatterikeskustelussa vielä pitkällä 1900-luvun puolella. Neljäs antiikkireseption kukoistuskausi on ensimmäisen maailmansodan jälkeinen aika. Erityisesti maailmansotien välisenä aikana kirjoitettiin runsaasti näytelmiä, jotka sivusivat antiikin aiheita. Aikakautta kutsutaan myös neohellenismiksi. Niin Ranskan klassismin, Saksan uushumanismin kuin neohellenismin draamoja on esitetty Suomessa 1900- ja 2000-lukujen aikana.<sup>8</sup>

Antiikin teosten näkeminen ’klassikkoina’ on taannut niille erityisen, pysyvän arvon sekä suomalaisessa että yleisemmin eurooppalaisessa teatterissa. Teosten ikä on osaltaan vaikuttamassa siihen, että ne on nähty ja nähdään arvokkaina sinänsä. Toisaalta klassikon aseman saaneissa teoksissa on nähty jotakin universaalia, joka ei ole sidoksissa aikaan.<sup>9</sup> Vasta viime vuosien ja vuosikymmenten teatterissa tavallisemmiksi ovat käyneet sellaiset versiot, joissa klassikkoteksti tulkitaan tasavertaiseksi esityksen tekemisen materiaaliksi minkä tahansa muun tekstuaalisen tai ei-tekstuaalisen aineiston kanssa. Antiikin teoksen erityisyys tuskin poistuu koskaan.

8 Antiikin perinnöstä ja vaikutushistoriasta sekä antiikkireseption tutkimuksesta ks. Hardwick 2003, 1–11; Riikonen 2007a. Winckelmannista ks. Mustakallio 2000.

9 Klassikon käsitteestä Riikonen 2007b; Oksala 2000; Oksala 2004.

## Kirjan sisältö

Kirjan rakenne seuraa historiallista kronologiaa alkaen 1800-luvun loppupuolelta kohti käsikirjoituksen valmistumishetkeä vuonna 2015. Tällä ajallisella jatkumolla on se etu, että sitä auki kirjoittamalla on ollut mahdollisuus tuoda esille tragedia-tulkintojen muutosta ja nyansseja suhteessa aikaan. Erityisen vahvasti tämän kaaren kautta piirtyy esille teatteritaiteen muokkautuminen kohti draaman jälkeistä teatteria, kuten myös esteettisen kuvaston ja filosofian värittyminen. Taustalla vaikuttavat enemmän tai vähemmän myös sukupolvinäkemykset. Tragedia on nostettu eri teatterisukupolvien toimesta näyttämöille omannäköisinä tulkintoina.

Tragediaesitysten läpikäyminen väljän kronologisesti on haastava tehtävä. Olemme päätyneet tähän ratkaisuun useasta syystä. Tärkein niistä on jo edellä mainittu systemaattisen tiedon puutteen paikkaaminen. Olemme katsoneet tärkeäksi paneutua aiheeseen ajallisuutta, ei temaattisuutta seuraten, koska tätä valintaa seuraten on ollut selkeintä nostaa esille ”kaikki” tragediat, joita Suomessa yleensä on esitetty. Tätä valintaa tukee myös ajatus siitä, että kansainvälisessä tragediatutkimuskirjallisuudessa on yleistä valita jokin teoreettinen paradigma tragedialuennalle ja sen kautta keskittyä valittujen tragedioiden sisältöihin ja reseptioon. Katsoimme, että tämänkaltainen valinta ei istu sujuvasti ja lukijaystävällisesti teokseen, jossa halutaan tuoda esille pidempi historiallinen kaari. Myös eri vuosikymmenien esitysten yhteen niputtaminen temaattisen analyysin alle olisi kadottanut aikaviivan, vaikka se muussa suhteessa onkin mitä kiinnostavin lähestymistapa.

Kirja rakentuu kahdesta osasta. Ensimmäinen osa taustoittaa aihepiiriä tragedian filosofian ja teatterihistorian näkökulmista kansainväliseen tutkimukseen perustuen. Toinen osa käsittelee tragedioiden esityksiä ja vastaanottoa Suomessa. Kirjan ensimmäisessä osassa taustoitamme suomalaisten tragediaesitysten käsittelyä. Luvussa Tragedia kreikkalaisella näyttämöllä avaamme antiikin teatterin piirteitä sekä maailmankuvaa ja ajattelun maisemaa, jossa tragediat ovat syntyneet. Osan seuraavassa luvussa Tragedia uuden ajan teatterissa tarkastelemme kreikkalaisten tragedioiden vastaanottoa ja vaikutusta uuden ajan teatterissa ja draamassa. Pohdimme, miten ja miksi tragedioita on käytetty erityisesti 1900-luvun ja 2000-luvun teatterissa sekä Suomessa että Suomen ulkopuolella.

Kirjan ytimen muodostaa sen toinen osa, jossa kuvaamme ja analysoimme systemaattisesti Suomessa nähtyjä tragediaesityksiä. Ensimmäiset suomalaiset tragediaesitykset, joista on säilynyt analyysin mahdollistavia historiallisia jäänteitä

tä, ovat 1800-luvun lopulta. Varsinainen antiikin näytelmän ensiesitys Suomessa oli Sofokleen *Antigonen* kantaesitys Suomalaisessa Teatterissa huhtikuussa 1901. Suomen Kansallisteatteri ja Svenska Teatern olivat ensimmäisiä teattereita, jotka esittivät kreikkalaisia tragedioita ja varsinkin eurooppalaisia adaptaatioita niistä. Tragedioita esitettiin myös maaseutukiertueilla ja pienemmissä teattereissa. 1930-luvulla nähtiin ensimmäiset tulkinnat, joissa kreikkalaisen tragedian aihepiiri oli siirretty moderniin aikaan. Aiskhyloksen näytelmän *Agamemnon* suomalainen kantaesitys oli vuonna 1935 ja Euripideen *Medeian* vuonna 1949; ennen tätä Aiskhylosta ja Euripidesta oli esitetty vain uudella ajalla sovitettuina versioina. 1950-luku oli neohellenististen draamojen kulta-aikaa, jolloin erityisen suosituksi nousi Jean Anouilh'n *Antigone*.

1960-luvulta lähtien myös avantgarde-teatteri kiinnostui tragediasta, ja tragedia alettiin kansainvälisten esikuvien mukaisesti nähdä erilaisten teatteriesteettisten kokeilujen välineenä. Tällä vuosikymmenellä maailman yhteiskunnallisten murrosten äänet ulottuivat myös Suomeen ja osaltaan vahvistivat akateemisen nuorison älyllistä liikehdintää. Ei siis ihme, että myös kreikkalaista kirjallisuutta haluttiin kääntää ja tuoda näyttämölle, erityisesti Pentti Saarikosken ja Helsingin Ylioppilasteatterin toimesta. Pääosin tragediaesitysten kuitenkin koettiin kuuluvan osaksi vanhakantaista, konservatiivista kulttuuriteatteria. Edellisen vuosikymmenen heijastukset näkyivät 1970-luvun vahvistuneena ammattiyhdistysliikkeenä ja yhteiskunnallisten asioiden hoitamisena. Onkin siis jännittävä havaita, että esimerkiksi Tampereen Työväen Teatteri valitsi juhlanäytelmäkseen juuri *Troijan naiset* (1970). Koska 1980-luku oli vahvaa ryhmien aikaa suomalaisessa teatterissa, myös tragedia sai hiljaista nostetta kohti 1990-luvun ilmiömäistä esityskavalkadia. Huomiona 1980-luvusta voi mainita sen, että monet tragediat tehtiin maakuntateattereissa, kuten Vaasassa, Kuopiossa tai Kemissä. 1980-luvun keskeiset tuotannot olivat Jotaarkka Pennasen *Prometeus*, joka lienee toistaiseksi ainut esitys tästä tekstistä, ja Kari Rentolan *Oidipus*, molemmat kaupunginteattereiden tuotantoja.

Aina 1970-luvulle asti tragedioiden ja niiden adaptaatioiden esittäminen nähtiin kansallisille päänäyttämöille kuuluvaksi kansansivistykselliseksi tehtäväksi, mutta tätä kirjoitettaessa Suomen Kansallisteatteri ei ole esittänyt antiikin kirjailijan tragediaa sitten vuoden 1988. Sen sijaan tragediat nousivat voimalla erityisesti pienempien teattereiden ja vapaiden ryhmien ohjelmistoihin 1990-luvulta alkaen. 1990-luvun tragediatulkinnat aloitti Ryhmäteatterin *Kuningas Paksujalka*, jossa välähti omintakeinen esitysestetiikka. Saman vuosikymmenen todelliseksi merkkipaaluksi nousee kiistämättä Ritva Siikalan *Oresteia*-trilogia,

joka Katajanokan konepajalla toteutettiin naisryhmän voimin. Se osoittaa sitä voimaa, jota tragedialla parhaimmillaan voi olla.

Lähemmäs nykyhetkeä liikkuesssa teemme myös havainnon, että *Oresteian* kaltaisten speaktaakkelien vaikuttavuus siirtyy pienten ryhmien esitystulkinnoiksi, joissa tragediatekstien kaikuja siirretään täysin uudenslaisiin tulkintoihin ja uusien teemojen tulkeiksi. Tragediaesitykset näyttävät yhä vahvemmin kietoutuvan jonkun tematiikan ympärille, jotka usein ovat esitysfilosofisia luonteeltaan. Sellaisina voidaan pitää ruumiillisuuden, sukupuolen, vallan tai perheen teemoja, jotka kaikki ovat tragediakirjallisuuden keskeisesti vangitsema. Myös nuoremmat teatterintekijät ovat vieneet tragediamateriaalia esitystaiteelliseen suuntaan ja muokanneet sisältöjä rohkeasti oman näköisiksi tulkinnoiksi. Näiden esitysten äärellä voidaan jopa puhua tragedian variaatioista ja samalla nähdä niiden dialoginen luonne muun teatteriestetiikan kanssa. Klassikkoteksti ei ole näiden tekijöiden käsissä jäänyt paikalleen, vaan se on nostettu aikalaistyöliien kuvastoon.



# Tragedia kreikkalaisella näyttämöllä

Ateenan Akropoliin rinteellä sijaitseva Dionysos-teatteri edustaa sitä näyttämöä, jolle antiikin Kreikan tragediakirjailijat loivat teoksensa. Olemme koonneet tähän lukuun antiikin teatteria koskevia perusasioita, joista vallitsee konsensus alan tutkijoiden kesken. Osa sisällöstä taas on yhä edelleen tutkijoita keskusteluttavaa ja kiistanalaista.<sup>10</sup>

Länsimainen teatteri syntyi antiikin Kreikassa – tarkemmin sanottuna Ateenan kaupunkivaltiossa 500-luvun eaa. lopussa. Syntyessään se ei kuitenkaan vielä ollut sellaista kuin teatteri nykyään; antiikin Kreikan teatteri ei ollut teatteria lainkaan siinä mielessä, missä me teatterin ymmärrämme. Siksi esimerkiksi paljon antiikin teatterista kirjoittanut teatterihistorioitsija David Wiles on ehdottanut, että antiikin kreikkalaista teatteria on tutkittava kuin vierasta kulttuuria, antropologisista lähtökohdista.<sup>11</sup> Toisaalta kreikkalainen draama ja teatteri ovat vuosisatojen kuluessa muodostuneet osaksi länsimaisen taiteen ja kulttuurin kaanonin. Oliver Taplin on tiivistänyt asian toteamalla, että siitä, mikä alun alkaen oli paikallista ja historiallista toimintaa Ateenan kaupunkivaltiossa, on nyt tullut kansainvälistä, maailmanlaajuista, ajan eri kerroksissa elävää ja uudelleen muotoutuvaa. Antiikin kreikkalaisten tragediaista on tullut *koko maailman* tragediaita; ”heidän” traditiostaan ”meidän” traditiotamme.<sup>12</sup> Kreikkalaisilla ei ollut käsitteitä ’taide’ tai ’teatteri’, vaikka nämä meidän käyttämämme sanat on johdettu kreikan kielestä. Heidän esityksensä olivat osa Ateenan kaupunkivaltion

10 Pääsääntöisesti emme käytä tässä luvussa lähdeviittauksia, koska suuri osa sisällöstä toistuu lukemattomissa antiikin teatteria käsittelevissä tutkimuksissa ja yleisteoksissa. Niiden äärelle lukija löytää kirjan lähde- ja kirjallisuusluettelon avulla. Siihen on listattu myös joitakin sellaisia teoksia, joihin tässä ei viitata.

11 Wiles 2000, 1–2.

12 Taplinin puheenvuoro vastaväittäjänä Vesa Vahtikarin väitöstilaisuudessa 21.1.2014.

sosiaalista, poliittista ja uskonnollista elämää. Myös esitysten estetiikka oli täysin erilaista kuin ”perinteisen” länsimaisen puheteatterin. Esityksen ympärille kokoontuminen oli varsin erilainen sosiaalinen tapahtuma antiikin Ateenassa kuin nykyeurooppalaisessa kulttuurissa. Monen teoksen yhtäjaksoinen katsominen rituaalisessa juhlassa oli toisenlainen kokemus kuin yksittäisen esityksen katsominen teatterirakennuksessa.

Teatteri oli osa Dionysoksen, viinin ja hedelmällisuuden jumalan, kulttia ja juhlamenoja.<sup>13</sup> Alun perin teatteri yhdistyi Ateenan Suureen Dionysiaan eli kaupunkidionysiaan, joka oli joka vuosi maaliskuun tienoilla järjestetty festivaali. Kolmannes Ateenan vuosikalenterista oli omistettu juhlille. Ateenassa oltiin hyvin tietoisia ja ylpeitä siitä, että sillä oli enemmän festivaaleja kuin millään muulla kaupunkivaltioilla. Juhlat olivat yksi tärkeä tapa, jolla kaupunkivaltio järjesti ja esitti organisaatiotaan ja vahvisti ihmisten julkisia asemia. Noin vuodesta 534 eaa. eteenpäin Ateenassa järjestettiin Suuren Dionysian yhteydessä näytelmäkilpailu, jossa esitystentekijät kilpailivat parhaan tragedian palkinnosta. Suuren Dionysian ohjelmaan kuului lisäksi erilaisia poliittisia seremonioita sekä kilpailu Dionysokselle omistetun kuorolyriikan, dityrambien, esityksissä.<sup>14</sup>

Dityrambikilpailut järjestettiin juhlan ensimmäisenä tai ensimmäisinä päivinä. Seuraava päivä oli komediapäivä, joskin sotien aikana komediat siirrettiin tragediapäivien jälkeen. Sitten seurasi kolme päivää, joiden aikana esitettiin kunakin yhdeltä näytelmäkirjailijalta kolme tragediaa ja satyyrinäytelmä.<sup>15</sup> Festivaalin lopuksi kymmenen valittua tuomaria antoivat äänensä lapuilla, jotka suljettiin ruukkuun. Niistä arvottiin viisi ratkaisevaa ääntä, joiden perusteella valittiin tragediakilpailun voittaja. Asiaan kuuluivat myös voittajien palkitseminen ja voiton

13 Dionysos-kulttiin liittyy erilaisia traditioita. Lyydiasta ja Fryygiasta tulevan perinteen mukaan Dionysos oli kasvillisuuden jumaluus, joka kuoli kerran vuodessa ja syntyi uudelleen Dionysos-lapsena. Toinen traditio pohjoisesta Traakiasta oli hurjempi. Siihen liittyi juopumus, ekstaattinen vapautuminen ja myyttinä tunnettu omofagia, joka tarkoittaa elävien eläinten ja ihmisten kappaleeksi repimistä ja syömistä. Dionysos oli ekstaasin, viinin ja hedelmällisyyden androgyyni jumaluus, vaikka usein hänet esitetään maalaustaiteessa nuoreksi pojaksi. Dionysolaisuus edusti ”kreikkalaiselle hengelle” vierasta orgastista suuntausta. Bakkanaalijuhlaan on liittynyt tanssia, seksuaalista vallattomuutta ja musiikkia, jonka arvellaan johtaneen osallistujansa ekstaattiseen hurmostilaan. Kohdatessaan kreikkalaisen doorilaisen kulttuurin se sai paremmin tunnetun esteettis-taiteellisen muodon. Dionysos sai nimensä ja ominaisuutensa pukilta, josta juontuu myös tragedian nimi τράγος, pukki. (Ks. esim. Kosonen 2011.)

14 Dityrambi oli kreikkalainen lyyrisen kuorolaulun ja -tanssin muoto, jolle ei ole vastinetta omassa esityskulttuurissamme.

15 Satyyrinäytelmä oli lyhyt, kevyt farssi, joka toimi eräänlaisena loppukevennyksenä kolmen tragedian jälkeen.

juhlinta. Festivaalin jälkeen pidettiin teatterissa kansankokous, jossa arvioitiin nähtyjä esityksiä ja festivaalin onnistuneisuutta kokonaisuutena.

Suurella Dionysiassa ja siihen liittyvässä teatteriesityksissä siis Ateena esitti itseään itselleen – mutta myös muille. Todennäköisesti Suuren Dionysian teatteriesitykset kokosivat paikalle suuren määrän kansalaisia, metoikkeja eli Ateenassa asuvia vieraspaikkakuntalaisia tai -maalaisia sekä matkailijoita Attikan maaseudulta ja lähiseuduilta. Tutkimus ei ole löytänyt varmaa todistusaineistoa sille, oliko teatterikatsomossa naisia vai vain miehiä. Joka tapauksessa tragedia oli osa myös ateenalaista sukupuolen politiikkaa. Teatterissa miehet esittivät miehille miesten kirjoittamia näytelmiä, jotka usein kertoivat naisista ja perheistä.

### Teatteriesitysten tilat ja paikat

Kreikkalainen teatteri ei ollut omien teatterirakennustemme kaltainen seinien rajaama talo, josta muu maailma suljetaan ulos. Se oli ulkotila, joka koostui periaatteesta kahdesta alueesta: esiintyjien alueesta (*orkhestra*, ὀρχήστρα) ja katsojien alueesta (*theatron*, θέατρον). Ulkoilmateattereissa luonnonympäristö oli tärkeä esityksen osatekijä. Esityksen skenografia muodostui nähtävissä olevasta kaupunki- ja vuoristomaisemasta. Teatteri oli säiden armoilla. Sade, tuuli, lintujen lento ja laulu ja muut ympäristöön liittyvät asiat tulivat osaksi teatterikatsojan ja esiintyjän kokemusta.<sup>16</sup> Näin ollen suomalaisen on ehkä helpointa ymmärtää kreikkalaista teatteria oman kesäteatteriperinteemme kautta.

Ulkoilmassa esiintymisellä oli väistämättömiä seurauksia teatterin estetiikalle. Ensinnäkin katsomotila oli valtavan kokoinen. Katsomoon mahtui parhaimmillaan 15000 ihmistä, ja etäisyys esiintymisalueelta katsomon viimeiselle riville oli sata metriä. Näyttelijöiden oli kyettävä saamaan äänensä kantamaan viimeisille penkkiriveille asti. Sinänsä tämä ei ollut kreikkalaisessa kulttuurissa poikkeuksellista, koska puhetaito oli muutenkin keskeinen osa kreikkalaisen miehen kasvatusta ja koulutusta. Kantavaa ääntä tarvittiin kansankokouksessa ja muussa julkisessa kanssakäymisessä kansalaisten kesken. Roomalaisen Vitruviuksen *De architettura* -teoksesta on pääteltävissä, että teatterin akustiset ominaisuudet veivät suuren osan arkkitehdin huomiosta (ainakin ajanlaskumme alun tienoilla, jolloin kirja on kirjoitettu).<sup>17</sup> Teattereiden oivallisen akustiikan takia kuuluvuus oli

16 Wiles 2000, 113–114. Wiles viittaa tässä Roland Barthesin kreikkalaisen teatterin estetiikkaa pohtivaan esseeseen *The Responsibility of Forms* (1986).

17 Toisaalta kreikankielinen teatteriinkin liittyvä sanasto viittasi nimenomaan katsomiseen ja näkemiseen. Ks. Wiles 1997, 207.

hyvä paitsi näyttämöltä katsomoon, myös päinvastoin. Näin esiintyjät kuulivat, jos yleisö yskähteli, haukotteli, puhui keskenään, pidätti hengitystä, nauroi tai itki.

Teatterihistorian oppikirjat tapaavat esittää antiikin kreikkalaisen teatterin pohjapiirroksen koostuvan ympyränmuotoisesta orkestrasta ja sen ympärillä kaartuvasta symmetrisestä katsomosta. Klassisen kauden kreikkalainen teatteri ei ollut tällainen, vaan teatteritila oli muodoltaan epämääräinen ja rakenteiltaan vakiintumaton. Käytännöt ja esitykseen liittyvät innovaatiot sanelivat teatteritilan muodon. Jo ennen kuin oli olemassa varsinaista teatterikäyttöön erotettua tilaa, oli Suuri Dionysia, ja siellä esityksiä. 500-luvun eaa. Ateenassa niitä esitettiin agoralla eli torilla. Tori oli kaupunkivaltion keskus, jossa kaikki muukin keskeinen julkinen ja poliittinen toiminta tapahtui. Mitään teatterirakennuksen kaltaista paikalla ei ollut. Esitykset tarvitsivat vain tilan, joka oli riittävän suuri kuoron tanssille ja sitä katselevalle yleisölle. Kerrotaan, että agoralla oli väliaikainen, puinen katsomorakennelma, joka romahti eräänä vuonna. Tämän jälkeen esitykset siirrettiin Akropoliin toiselle laidalle. Siellä sattui olemaan sopiva aurinkoinen rinne, jossa ei juuri ollut muuta julkista toimintaa tuohon aikaan, 400-luvun alussa eaa.<sup>18</sup> Tälle paikalle rakentui Dionysos-teatteri, joka pitää ymmärtää pikemminkin vuoren tai kukkulan rinteestä erotetuksi tilaksi kuin rakennukseksi.<sup>19</sup> Tätä paikkaa silmälläpitäen on kirjoitettu kaikki säilyneet tragediat.

Dionysos-teatterin yleisö levittäytyi katsomoalueelle, jolle kukkulan rinne tarjosi muodon. Katsomoalueelle rakennettiin 400-luvun aikana penkkejä, joista osa oli kivisiä, mutta suurin osa puisia. Luultavasti osa yleisöstä istui maassa.<sup>20</sup> Esiintyjien käyttämä alue jakautui kahtia yleisön nähtävillä olevaan alueeseen ja toiseen, jonne yleisö ei nähnyt. Siellä esiintyjät saattoivat vaihtaa naamioita ja pukuja. Jakajana toimi ilmeisesti alun alkaen kangas, jota kutsuttiin teltaa tarkoittavalla nimellä *skene* (σκηνή). Se korvattiin 400-luvun eaa. kuluessa puisella ja sittemmin kivisellä rakennuksella. Skenen tarjoama tausta edustaa näytelmissä palatsia, temppeleä, taloa, teltaa tai luolaa. Puinen skene otettiin käyttöön viimeistään Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogian ensiesityksessä vuonna 458 eaa. Skenessä oli yksi ovi, ja näin voitiin luoda voimakas draamallinen fokus tähän yhteen pisteeseen, joka erotti sisä- ja ulkopuolen toisistaan. *Oresteian* jälkeen lähes kaikissa näytelmissä otettiin käyttöön skenen tarjoamat mahdollisuudet, ennen muuta ovi. Skenen ovesta tultiin ja menttiin, ja oven avaamisella pystyttiin

18 Rehm 1992, 31–32.

19 Rehm 1992, 33.

20 Rehm 1992, 33.

tuomaan näkyviin sisätilan tapahtumat – tragedian kontekstissa usein kuolleiden ruumiit. 400-luvun eaa. jälkipuolelta alkaen käytettiin joskus skenen ovesta esiin työnnettävää lavaa (*ekkyklema*, εκκύκλημα), jonka avulla esitettiin sisällä tapahtuvia kohtauksia.<sup>21</sup> Toinen tunnettu kreikkalaisen teatterin näyttämölaite on *mekhane* (μηχανή), nostolaite, jonka avulla voitiin nostaa näyttelijä skenerakennuksen katolle. Tätä konventiota käytettiin erityisesti esitettäessä jumalia.

Ateenan Dionysos-teatterin paikka oli teatterikäytössä vuosisatojen ajan, mutta esitystilaa muokattiin ajan kuluessa vastaamaan kulloisenkin esityskulttuurin tarpeita. Jo 300-luvulla eaa. rakennettiin kivinen teatterirakennus. Paikalla nyt nähtävät rauniot ovat roomalaisaikaisesta teatterirakennuksesta. 400-luvun eaa. Dionysos-teatterista ei ole jäljellä oikeastaan mitään.

### Esiintyjien ilmaisu ja visuaalisuus

Teatteritilan mittakaavan takia näyttelijöiden liikkeiden täytyi olla selkeitä ja laajoja. Intiimi vuoropuhelu esiintyjien välillä oli ei näkynyt tai kuulunut katsoon. Tässä mielessä näyttelemisen estetiikkaa voi jälleen verrata suomalaiseen kesäteatteriin. Antiikissa esiintyjien puvut olivat värikkäitä ja naamiot peittivät koko pään. Koska Dionysos-teatteri sijaitsi Akropoliin etelärinteellä, kevätaurinko paistoi matalalta esiintyjien takaa. Kauimpana istuvat katsojat näkivät heistä lähinnä siluetit.<sup>22</sup> Päivänvalon merkitys esitysten kannalta on siinäkin mielessä merkittävää, että esiintyjät näkivät myös yleisön. Realistisen teatterin kaltaista illuusiota, että yleisöä ei ole olemassa, ei ollut järkevää tai edes mahdollista ylläpitää.<sup>23</sup>

Denis Guénoun muistuttaa teatterin syntyvän esittämisen tapahtumassa, julkisesti koolle kutsutussa tilaisuudessa. Merkittäväksi tämän tekee myös puolikaaren muotoinen istuma- ja esitysjärjestys, se jättää tyhjän tilan esiintyjälle ja samalla ohjaa yleisön näkemään myös toisensa. Guénoun huomauttaa, että kreikkalaiset osasivat käyttää tasapainoisesti tätä koossapitämisen ja uuden keksimisen välimaastoa sijoittamalla siihen kuoron.<sup>24</sup>

Kreikkalaisen teatterin tärkeimpiä, ellei tärkein, elementti on kuoro: tanssiva ja laulava ryhmä, joka oli koko esityksen alusta loppuun asti orkestralla.<sup>25</sup>

21 Rehm 1992, 34, 37.

22 Wiles 2000, 109-112.

23 Wiles 1997, 210.

24 Guénoun 2008.

25 Kuorosta ja uusimmasta kuoron liittyvästä tutkimuksesta ks. Gagné & Hopman 2013a ja 2013b.

Kuoroesitykset olivat ylipäättään tyypillinen osa kreikkalaista elämänmenoa. Kreikkalaiset juhlistivat kuorotansseilla monenlaisia merkittäviä tapahtumia niin valtion kuin yksittäisten kansalaistenkin elämässä. Suuren Dionysian dityrambi- ja tragediakuorojen esityksissä tanssi vuosittain reilusti yli tuhat miestä ja poikaa. Tanssilla oli erittäin merkittävä asema kreikkalaisessa kulttuurissa. Platon pitää *Laeissa* kuorotanssia kaiken hyvän kasvatuksen perustana. Dialogissa Platon puhuu Ateenalaisen suulla, korostaen sanan *choros* (kuoro) juontavan sanasta *kharā*, ilo. Kasvatuksen hyvää ja huonoa onnistumista voidaan arvioida tanssi- ja laulukyvyn perusteella. (*Lait* 2: 652a–674c.) Tragediakuoron kustansi ja harjoitti koregi, varakas ateenalainen. Kyseessä oli arvostettu tehtävä, johon ryhtymisellä saattoi olla myös poliittisia vaikuttimia.

Tragediakuoron tanssista ja laulusta tiedetään vähän: pääsääntöisesti tiedossamme on vain esitysten kuoron jäsenten määrä, tekstin osoittamat repliikkien paikat, kielen rytmillisuus ja vaasimaalauksien kuvastot. Säilyneissä näytelmäteksteissä ovat jäljellä yksin sanat siitä kokonaisuudesta, johon ovat kuuluneet lisäksi ruumiinliike, rytmi, ihmisääni ja aulos-nimisen, oboeta muistuttavan, soittimen ääni, jolla tragedioita säestettiin. Koska kuoro oli koko esityksen ajan läsnä, sen sisällöllinen merkitys tragediaesityksissä oli jatkuva. Kuoron omien tanssi- ja lauluosuuksien lisäksi on mahdollista, että kuoro liikkui myös näyttelijöiden repliikkien aikana varsinkin niissä jaksoissa, joissa kuoro ja näyttelijä kävivät dialogia keskenään. Kreikassa oli pitkä perinne siihen, että tanssimalla tulkittiin laulajien sanoja.<sup>26</sup>

Tragediassa kuoro toimii yhteisön äänenä, kertojana sekä vuorovaikutuksessa tragedian päähenkilön, protagonistin kanssa. On syytä huomata, että tragedia lähtökohtaisesti kuvaa yhteisön elämää, ei yksilön tarinaa. Antiikin Kreikassa yksilöllisellä identiteetillä ei ollut sellaista merkitystä kuin modernin psykologian kerronnassa, jollaisena me usein näitä tekstejä tai esityksiä luemme.

Kuoroa pitää Aristoteleen *Runousopin* mukaan käsitellä yhtenä näyttelijöistä. Kuoro on kokonaisuuden osa, joka ottaa osaa näytelmän toimintaan ja vaikuttaa siihen. (*Poet.* 1456a, 25–30.) Aristoteleelle tragediassa ensisijaista olivat juoni ja toimivat henkilöt. Voidaan perustellusti kysyä, näkivätkö aikalaiskatsojat asiaa näin. Kenties 400-luvun eaa. Ateenassa teatterin penkeillä istuneet näkivät ja kuulivat ensisijaisesti kuoron – olihan se ehdottomasti kreikkalaisen teatterin voimakkain visuaalinen ja auditiivinen elementti.<sup>27</sup>

26 Wiles 1997, 88–92.

27 Ks. Wiles 1997, 6–10.

Kuoro ja näyttelijät käyttivät naamioita. Niitä ei koskaan otettu pois yleisön nähden. Klassinen kreikkalainen teatterinaamio 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 on oletettu toimineen myös kaikupohjana näyttelijän äänelle. Naamioiden piirteet ja ilmeet olivat idealisoidut ja neutraalit, kuten 400-luvun eaa. taideihanteeseen ja ylipäänsä ihmiskäsitykseen kuului. Naamiot olivat yksinkertaisesti ”kasvoja”. Kreikan kielen sana *prosopon* (πρόσωπον) tarkoittaakin sekä kasvoja että naamioita – kirjaimellisesti jotakin, joka asetetaan silmien eteen – joko näkijän tai nähdyksi tulevan silmien eteen.

Klassisessa kreikkalaisessa tragediassa oli enimmillään kolme puheroolleissa esiintyvää näyttelijää, mutta naamioden myötä esitettäviä henkilöihahmoja saattoi olla paljon enemmän. Naamioita vaihtamalla sama näyttelijä saattoi esittää useita eri rooleja – ja samaa roolia saattoivat esittää useat eri näyttelijät saman esityksen aikana. Naamiot tarjosivat pukujen tavoin yleisölle selkeitä visuaalisia vihjeitä esimerkiksi esitetyn hahmon sukupuolesta ja iästä. Joissain tapauksissa samaa roolia varten on mitä todennäköisimmin ollut useita naamioita käytössä yhden esityksen aikana. Esimerkiksi kuningas Oidipuksella on ollut kaksi naamioita, ennen silmien puhkaisua ja sen jälkeen.

Naamioiden merkitykselle tarjoutuu monenlaisia, usein myöhempien ja antiikin kreikkalaiselle mielenmaisemalle vieraiden ajatusten värittämiä, tulkintoja. On vaikeaa, ellei mahdotonta, vastata kysymykseen, miksi kreikkalaiseen teatteriin kuuluivat naamiot. Yksi mahdollinen selitys liittyy tragedian lajityypin syntyyn – joka itsessään on kysymys vailla vastausta. Aristoteles arvioi *Runousopissa*, että tragedia kehittyi vähitellen, dityrambikuorojen esilaulajien improvisoinnin pohjalta (*Poet.* 1449a). Esimerkiksi Oliver Taplin on vastakkaista mieltä: tragedia syntyi äkillisenä keksintönä, jossa keskeinen innovaatio oli tarinassa esiintyvän henkilön roolin esittäminen. Runonlaulajat, jotka esittivät homeerista epiikkaa, kertoivat tapahtumista ja saattoivat epäilemättä esittää henkilöihahmojen repliikkejä vuorosanojen tapaan, mutta eivät esittäneet muuttuvansa toiseksi henkilöksi. Naamion käyttöönotto on tässä tilanteessa ollut kekseliäs ja samalla luonteva tapa erottaa uusi esitysmuoto, tragedia, kaikista aikaisemmista sanataiteen esittämisen lajeista. Naamio on roolin ottamisen merkki, radikaali askel kohti uutta taidemuotoa, jossa ei kerrota, vaan näytetään. Naamion avulla kutsuttiin katsoja osaksi esityssopimusta. Sittenmin naamioista tuli myös näyttelemisen ja teatterin symboli, jollaisena se toimii yhä, vaikka naamiokonventio ei kuulu

oman aikamme teatteriin.<sup>28</sup> Naamiot olivat kreikkalaiselle teatterille erityinen visuaalinen konventio, jonka synty tai merkitys eivät tyhjene yhteen selitykseen.

### Tragedia suullisena ja kirjallisena taidemuotona

Tragedioiden aiheet olivat pronssikautisia myyttejä, jotka olivat peräisin mykeneläisen kulttuurin kukoistusajalta. Myyttejä kuitenkin muokattiin luovasti. Periaatteessa tragedioiden aiheena olleet myytit olivat tuttuja ateenalaisille, mutta myytit eivät olleet paikalleen jähmettyneitä rakennelmia vaan niitä muokattiin koko ajan kertomalla niitä uudelleen. Näytelmäkirjailija-esitystentekijät käsittelivät myyttejä uusin tavoin ja loivat omia ratkaisujaan. Kirjallisina versioina säilyneissä tragedioissa esitetyt versiot ovat tavanneet kanonisoitua. Meille Euripideen *Medeia* tuntuu olevan ainoa mahdollinen tarina Medeiasta tai Sofokleen *Kuningas Oidipus* ainoa mahdollinen tarina Oidipuksen kohtalosta. Näinhän ei kuitenkaan ole. Esimerkiksi antiikin Medeia-aiheisessa tarinaperinteessä esiintyi versioita, joissa Medeia ei surmaakaan omia lapsiaan vaan joku muu tappaa heidät tai he kuolevat vahingossa.<sup>29</sup> Monien muidenkin näytelmien kohdalla versioita myyttikertomuksista oli useita.

Aristoteles sanoo *Runousopissa*, että tragedioiden aihepiirit ovat kaventuneet. Ennen kirjoitettiin laajemmasta määrästä aiheita, ja juonet olivat lyhyempiä, mitättömämpiä tai kevyempiä.<sup>30</sup> Aristoteles kertoo, että hänen aikanaan tragedioissa käsitellään vain tiettyjen perheiden kohtaloita. On tietenkin vaikeaa tietää, miten hyvin meidän tuntemamme tai toisaalta Aristoteleen tuntemat tragediat edustavat kaikkia kirjoitettuja tragedioita. Omaan aikaamme säilyneiden tragedioiden aihepiireistä tavallisimpia ovat Troijan sotaan ja sen sankareiden toimiin liittyvät aiheet, Theban tarupiiri sekä Mykenen ja Argoksen hallitsijasukuun liittyvä mytologia.

Tragediat käsittelivät lähes aina menneisyyttä tai vähintään kommentoivat sitä. Ainoa säilynyt aikalaisaihetta käsittelevä tragedia on Aiskhyloksen *Persialaiset* (472 eaa.) joka käsittelee Salamiin meritaistelua persialaisten näkökulmasta. Se on kirjoitettu vain kahdeksan vuotta taistelun jälkeen. Persialaissodat kuitenkin saivat pian legendaarisen maineen Ateenassa, ja ateenalaiset ilmeisesti ymmärsivät ne jonkinlaisena jatkumona myyttiselle Troijan sodalle. Jälleen pitää

28 Taplin 2014.

29 Ks. March 1990; Boyle 2014, lxi–lxxviii. Myös Aristoteles viittaa *Runousopissa* siihen, että lapsensa tappava Medeia oli Euripideen kehittämä variaatio.

30 Paavo Hohti suomentaa ilmaisun *mikros mythos* (μικρός μῦθος) lyhyeksi, Pentti Saarikoski mitättömäksi, Kalle Korhonen ja Tuija Korhonen kevyeksi juonikuvioksi.



muistaa, että klassisessa Kreikassa todellisuudessa tapahtuneista asioista tuli pian osa suullista kansanperinnettä ja mytologiaa, koska kirjallisia dokumentteja ei juuri jäänyt jäljelle.

Arkaaisessa ja klassisessa Kreikassa kirjoittaminen ja kirjallisuus ymmärrettiin eri tavalla kuin nykyisin. Klassisen kauden ateenalaisista korkeintaan vajaan kolmanneksen on arvioitu olleen lukutaitoisia. Luku- ja kirjoitustaidon merkitys oli agraarikulttuurissa toissijainen.<sup>31</sup> Kirjoitettu teksti vaati lukemista, ja lukijan tai ääneen lukemisen aktin ajateltiin täydentävän tekstin. Varsinkin varhaisempien näytelmien dialogiosuudet on kirjoitettu yhtä esitystä varten, kun ei näytelmien uudelleen esittämistä ollut vielä aloitettu eikä mitään syytä sille voitu kuvitella. Sen sijaan näytelmien kuoro-osuudet, joissa oli myös säestys, näyttäytyivät aikalaisille elinkelpoisempina. Näitä lauluja laulettiin ehkä esityskontekstien ulkopuolellakin. 400-luvun eaa. tragediakirjailijat elivät tekstuaalisen vallankumouksen aikaa: 300-luvun alussa eaa. tragedioita esitettiin postuumisti eri puolilla Kreikan niemimaata, ja tragedioita ilmeisesti luettiin myös kirjallisuutena, vailla esityskontekstia.

Antiikin Ateenan teatteri oli ensimmäinen kirjoitetulle tekstille perustuva sanataiteen muoto läntisessä kulttuurissa. Teatteri oli siinä mielessä erityisellä tavalla kirjallinen taidemuoto, että kirjoitusta ei käytetty vain suullisen esityksen muistiin merkitsemisen apuna vaan suullisen esityksen tuottamisen välineenä. Ensin kirjoitettiin teksti tai ainakin osia siitä ja sitten tehtiin sen pohjalta esitys. 400-luvun eaa. näytelmäkirjailijat eivät olleet vain näytelmäkirjailijoita, vaan esitystentekijöitä. He laativat näytelmän tekstin ja opettivat sen esiintyjille. Tässä mielessä he myös toteuttivat modernin ohjaajan funktiota esityksissä. Aiskhyloksen ja Sofokleen kerrotaan myös näytelleen omissa näytelmissään. On täysin mahdollista, jopa todennäköistä, että osa vuorosanoista ja juonenkäänteistä on syntynyt harjoitusprosessien kuluessa hyvin samaan tapaan kuin nykyteatterin käytännöissä. On myös selvää, että tekstit ovat muuttuneet uusintaesityksissä. Vasta 300-luvun eaa. kuluessa näytelmät alettiin nähdä kirjallisina taideteoksina, joita oli syytä esittää uudelleen sellaisina kuin ne on kirjoitettu.

Pelkästään 400-luvulla eaa. Dionysos-teatterissa kantaesitettiin arviolta 900 tragediaa. Niistä omaan aikaamme saakka on säilynyt vain 31: seitsemän Aiskhyloksen tragediaa, seitsemän Sofokleen tragediaa ja seitsemäntoista<sup>32</sup> Euripideen tragediaa sekä hänen satyyrinäytelmänsä *Kyklooppi*. Valtava määrä

31 Ks. Salmenkivi 2007b.

32 Lukumäärästä puuttuu *Rhesus*, jonka useimmat nykytutkijat arvioivat epäperäiseksi.

kreikkalaisen teatterin kukoistuskauden tragedioita jäi siis yhteen esityskertaan eikä koskaan säilynyt tekstimuodossa jälkipolvien esitettäväksi.

Näytelmäkirjallisuuden ”kultakauden” kolmesta kirjailijasta Aiskhylos (n. 525–456 eaa.) oli vanhin. Aristoteles esittelee hänet tragedian suurena uudistajana, joka otti käyttöön toisen näyttelijän. Ennen Aiskhyloksen aikaa tragediat koostuivat kuoron ja yhden näyttelijän vuoropuhelusta. Muutenkin Aiskhylos oli luova teatterintekijä, joka otti käyttöön uusia näyttämöratkaisuja ja tehokeinoja. Aiskhylos kehitti myös trilogiamuodon, jossa kaikki kolme Dionysian tragediakilpailuun valmistettua näytelmää käsittelevät samaa aihepiiriä. Ainoa antiikista kokonaisena säilynyt trilogia on Aiskhyloksen *Oresteia*. Aiskhyloksen juonikuviot ovat yleensä suhteellisen yksinkertaisia, mutta verrattuna varhaisempiin säilyneisiin tragediafragmentteihin hän on mestari draamallisen jännitteen luomisessa ja draaman kaarien hallinnassa. Aiskhyloksen tragedioiden aiheet liittyvät ihmisten ja jumalallisen järjestyksen väliseen konfliktiin. Aiskhyloksen tragedioiden kieli on visuaalista, runsasta ja paikoin vaikeatajuista.

Sofokles (n. 496–406 eaa.) oli aikansa suuri yleisönsuosikki ja säästyí kome-diakirjailijoiden pilkalta toisin kuin kollegansa. Antiikin aikana kirjoitetuissa elämäkertoissa kerrotaan hänen osallistuneen aktiivisesti Ateenan poliittiseen elämään. Sofokles menestyi erinomaisesti Dionysian tragediakilpailuissa vuosi toisensa jälkeen. Hänen tragedioitaan pidetään draamallisesti hallittuina kokonaisuuksina ja niiden kieli on selkeää ja vaivatonta. Niissä on usein kyse sääli-mättömän kohtalon uhreiksi joutuvista ihmisistä. Aristoteles kohotti Sofokleen *Kuningas Oidipuksen* tragedian malliesimerkiksi.

Jos Sofokles oli 400-luvun ateenalaisten suosiossa, jäi hänen aikalaisensa Euripides (n. 480–406) usein vaille tragediakilpailun voittoa. Tästä huolimatta hänen teoksiaan on jälkimaailmalle säilynyt enemmän kuin muiden 400-luvun tragediantekijöiden. Euripides nousi hellenistisenä aikana erittäin suosituksi. Erilaisten mielentilojen tarkkana kuvaajana Euripides uudisti tragedian ihmiskuvausta realistisempaan suuntaan. Euripideen tragediat kuvaavat ristiriitaisempia ja rikkinäisempiä ihmisiä kuin häntä edeltäneiden tragedioiden kuninkaalliset ja heerokset. Euripideen henkilöhahmot toimivat myös sisäisten motiivien ohjaamina, eivät yksin jumalten tai kohtalon määrääminä. Monet hänen teksteistään myös tarkastelevat naisen elämää ja tunteita. Euripides kirjoitti eri ikäisistä ihmisistä, myös lapsista ja nuorista. Hänen tuotantonsa lähenei aikalais-todellisuutta ja uudisti tragedian miljöötä. Euripides myös hämärsi lajityyppien rajoja käyttämällä komedian keinoja monissa teksteissään. Hän on modernille teatterille ehkä keskeisin antiikin kirjailijoista.

Ennen ”kolmea suurta” kirjailijaa tunnetaan nimiltä tragediantekijät Khoirilos, Frynikhos ja Pratinas, joilta on säilynyt näytelmien nimiä ja fragmentteja niistä. 300-luvun eaa. kirjoittajista fragmentteja tragedioista on säilynyt esimerkiksi Karkinokselta, Theodekteeltä ja Astydamakselta. Aristoteles arvottaa *Runousopissa* nämä kirjoittajat edellisen vuosisadan mestarien veroisiksi, mutta yhtään kokonaista näytelmää ei heistä keneltäkään ole säilynyt.

Antiikin tekstien säilyminen nykyaikaan on osin tietoisien valintojen, osin sattumien tulosta. Näytelmien säilyttäminen on yhteydessä kanonisaatioprosessiin ja näytelmän ymmärtämiseen kirjallisena tuotteena. Jo ennen hellenistisen ajan alkua kolme suurta tragediakirjailijaa olivat saaneet kanonisen aseman. 300-luvun eaa. Ateenassa säädettiin laki, jonka mukaan Aiskhyloksen, Sofokleen ja Euripideen näytelmiä saa esittää vain virallisina tekstiversioina, muuttamatta niiden tekstejä uudelleenesityksissä. Lain vaikutus jäi väliaikaiseksi. Teatterista ja muusta esittävästä taiteesta ja viihteestä tuli antiikin aikana hyvin suosittua. Hellenistinen valtakunta laajeni 300-luvulta eaa. alkaen koko itäisen Välimeren alueelle. Teattereiden rakentamisesta tuli osa kreikkalaistamisen ideologiaa. Niissä esitettiin tragedioita tai niiden katkelmia ja sittemmin myös tai pelkästään muuta viihdettä. Erityisesti Euripideen teoksia esitettiin hellenistisenä aikana eri puolilla Välimeren seutua.<sup>33</sup> 200-luvulla eaa. alettiin tietoisemmin luoda kaanonია, johon valikoitiin 400-luvun tragedian mestareiden arvostetuimmat teokset. Niitä kopioitiin uutterasti myöhäisantiikin aikana – meidän onneksemme, koska näin varmistettiin tekstien säilyminen. Yhtään antiikin kirjoittajan alkuperäiskäsi-kirjoitusta ei ole säilynyt, vain kopioita ja niiden kopioita.

## Voimakkaita tunteita – tragedian maailma

Antiikin Kreikan teatteri kuului osana ateenalaiseen poliittiseen ja uskonnolliseen elämään, jotka olivat erottamattomalla tavalla yhteen kietoutuneet ja jotka saivat ilmaisuksensa rituaalisessa toiminnassa. Antiikin ihmiset eivät erottaneet uskonnon sfääriä muusta elämänpiiristä erilleen. Jumalat, kultillinen toiminta ja rituaalit olivat osa niin kaupunkivaltioiden julkista toimintaa kuin ihmisten yksityistä perhe-elämää. Opit ja dogmit olivat toissijaista, tärkeää olivat käytäntö ja toiminta. René Girard kirjoittaa *Väkivalta ja pyhä* -teoksessaan tragedian osoittavan uhrirituaalien keskeisintä valtakertomusta. Hän käyttää esimerkiksi käsitettä ”*inspiration tragique*” kuvaamaan tragedian kulttuuri-ilmiöllistä ole-musta, joka purkaa ja paljastaa myytin logiikkaa. Tämä traaginen inspiraatio

<sup>33</sup> Tragedioiden leviämisestä ks. Vahtikari 2014.

viittaa tragediaan ilmiönä, jolla on suunta ja pyrkimys. Se ei tarkoita yksittäisen tragediarunoilijan innoitusta tai toimijoiden kiihkoa, se tarkoittaa juuri tragedian olemusta.<sup>34</sup> Tragedia kutsuu esille suuria tunteita ja elämän kysymyksiä. Tragedia ei tyydy kuvailemaan maailmaa, vaan se haastaa sitä. Tragedian olemus ja luonne on kysyä ”millaiselle näyttämölle konflikti syntyy”, millaisessa ihmisten välisessä tilanteessa ristiriita näyttäytyy ja tulee esille. Se ei tyydy pohtimaan asioiden rakenteita, vaan pakottaa itsensä suoraan tilanteeseen, dialogisuuden ytimeen, puheen ja ihmisten kohtaamiseen. Kenties tästä syystä tragedian hedelmällisenä näyttämönä ovat olleet perheiden ja sukujen tarinat. Aristoteles toteaa *Runousopissaan* näiden olevan tragedia-aiheiden lähde.

Antiikin kreikkalaista polyteististä maailmankuvaa rakensivat myyttikerromukset.<sup>35</sup> Klassisissa myyteissä ja tarinoissa ihminen on ikään kuin jumalten marionetti. Ihminen on vailla omaa minuutta, ja toiminnan motiivit tulevatkin jumalilta.<sup>36</sup> Tämä näkyy hyvin myös tragediakirjallisuudessa, joka on täynnä viitteitä jumalten puuttumisesta ihmisten elämään tai jumalan kutsumista ratkaisemaan konflikteja. Antiikin kreikkalaista maailmankuvaa on ymmärrettävä tästä erityisestä viitekehystä käsin. Se pohjautuu myyttitarinoihin ja luo voimansa juuri maailmankuvan ja minuuden risteyskohtiin.

Antiikin kreikkalaisesta maailmankuvasta ja tragedian ihmisestä puhuttaessa seisotaan erittäin merkittävässä risteyskohdassa. Muutos homeerisen ihmisen muuttumisesta sokraattiseksi ihmiseksi tapahtuu juuri tässä risteyksessä: itseään ja käytöstään tarkasteleva minuus muotoutuu, ympäröivää todellisuutta järjellään pohtiva ihminen tulee esille Sokrateen (n. 470–399 eaa.) naturalistisessa ja rationalistisessa pohdinnassa, sekä Euripideen varhaisessa psykologisessa ihmiskuvauksessa.<sup>37</sup> Tragediakirjallisuuden ja filosofian saattelemana refleктоiva ja jumalien marionetiksi asettautunut ihminen kuoriutuu hitaasti ”länsimaalaiseksi” ihmiseksi. Kuten Alasdair MacIntyre toteaa, hyveiden historiaa tutkittaessa

34 Girard 2004. Ks. käsitteen tarkennuksesta suomentaja Olli Sinivaaran lausuma s. 11.

35 On sanottu, että myytti avautuu tragedian olemuksessa. Myyttille on loputtomasti monikerroksisia ymmärtämisen tapoja (mikä on 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.

36 Pietikäinen 2014, 25.

37 Pietikäinen 2014, 25. Ks. myös Girardin perusteellinen pohdinta samasta aiheesta 2004, 163-192.

on nyt siis kohdattu ensimmäinen merkittävä muutos: ensisijainen moraalinen yhteisö ei ole enää heimo tai suku vaan *polis*, eikä vain kaupunkivaltio yleisesti vaan juuri ateenalainen demokratia.<sup>38</sup> Tämä *minuuden* ja *poliksen* syntyminen lienevät kaksi merkittävintä seikkaa risteyskohdassa, jossa tragediakirjallisuus asettuu tärkeäksi välittäjäksi, esteettiseksi teokseksi.

Tragediakirjallisuuden tunnekeskusteluissa yksi on ylitse muiden. Se on kysymys katharsiksesta, pelon ja säälin tunteista. Tämä ydinnäkökulma muodostaa traditionaalisen keskustelulinjan. Katharsiksen käsite luo kysymyksen tragedian olemuksesta. Ainoa tragedian olemusta käsittelevä kreikkalainen dokumentti, Aristoteleen *Runousoppi*, puhuu itse asiassa katharsiksesta melko vähän ja se liitetään mielihyvään. Katharsiksen puhdistumiseen liittyvän monitahoisuuden avaa Philippe Lacoue-Labarthe muistuttamalla, että katharsis liittyy lääketieteelliseen puhdistamiseen, mistä esimerkiksi Sigmund Freud on sen todennäköisesti omaksunut. Käsite liittyy myös rituaaliseen puhdistautumiseen, kuten renessanssista lähtien on ollut tapana ajatella. Viittaamalla Jacques Lacanin tunnettuun luentaan Sofokleen *Antigonesta*, Lacoue-Labarthe nojaa hänen ajatukseensa, että katharsis on tyyntymistä (*apaisement*), pelon ja säälin tyyntymistä.<sup>39</sup> Aristoteles tuo esille sen, miten pelko ja sääli ovat läheisesti sidoksissa toisiinsa.<sup>40</sup> Aristoteles puhuu niistä yhdessä, tarkastelee kommentoissaan tunteiden välisiä suhteita ja siten ymmärtää ne pareittain. Esimerkiksi puhuessaan kompleksisesta rakkaudesta Aristoteles liittyy sen vihaan.<sup>41</sup> Tragedian keskeiset tunteet näyttävät suorastaan vaativan toisiaan. Yletön pelko ajaa säälin ulos.<sup>42</sup> Aristoteleksen näkemyksestä, että tragedia puhdistaa pelon ja säälin, seuraa väistämättä se, ettei katharsista voi erottaa mimesiksestä, joka toimii sen välineenä. Mimesiksen luonne representaationa on kysymys, josta useat filosofiset lähteet keskustelevat.

38 MacIntyre 2004, 160. MacIntyre on yksi viime vuosikymmenien merkittävimmistä nykyfilosoifeista, joka tunnetaan erityisesti teoksestaan *After Virtue*.

39 Lacoue-Labarthe 2001, 23.

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

41 Nussbaum 2009.

42 Halliwell 1986, 177.

Mimesiksen ja representaation muodot palaavat käsitykseen teatterin olemuksesta ja tragedian suhteesta siihen.<sup>43</sup>

Aristoteleelle tunteet ovat intentionaalisuuden muotoja, niillä on aina suuntaava kohde. Tunteet liittyvät myös uskomuksiin. Tunteet jaotellaan ensisijaisesti rationaalsiin ja irrationaalsiin, tosiin ja epätosiin, riippumatta uskomusten luonteen lähtökohdista tai perustasta.<sup>44</sup> Emootioihin liittyy ruumiillisia tuntemuksia, ja ne jäsenyvät kuten sellaiset tunteet kuin rakkaus, pelko tai sääli, koska näillä on kokijan havaitsema kohde. Ilman tätä kohdetta ei voi ymmärtää, mistä emootiossa on kysymys.

Petteri Pietikäinen kirjoittaa oivaltavasti, että homeerisella aikakaudella hulluus oli toisenlaista kuin sokraattisella ajalla. Ihminen ei menettänyt järkeään luonnollisista syistä vaan jumalten tai paholaisen väliintulojen seurauksena.<sup>45</sup> Aristoteleen mielestä juuri Euripideen tragediat saavat yleisössä aikaan traagisimman vaikutuksen. Ruth Padel kuvaa tragedioiden hulluuden<sup>46</sup> kiteytyvän kolmeen kuvastoon: pimeyteen, vaelteluun ja turmioon. Pimeys viittaa mielen pimeyteen, mustaan sappeen<sup>47</sup> ja suuttumukseen. Hulluus on sekä mielen että sisälmysten pimeyttä, se eristää ihmisen myös yhteisöstään. Vaeltelu puolestaan liittyy ajatukseen, että hulluus suistaa ihmisen järjiltään ja sysää hänet vaeltamaan päämäärättömästi paikasta toiseen. Tällainen ihminen on tullut vieraaksi itselleen ja yhteisölleen. Ulkoinen vaeltelu samaistuu hullun järjen vaelteluun. Turmioon liittyy huomiot asioiden siirtymisestä mielestä tekoihin. Äärimmillään

43 Lacoue-Labarthe (2001, 22, 35) esittelee lyhyesti muutamia lähtökohtia ajatella, että tragedia ei varsinaisesti ole teatteria ja tuo esille Georges Bataillen, G. W. F. Hegelin, Jean-François Lyotardin ja Martin Heideggerin näkemyksiä teatterin olemuksesta. Keskustelu on sangen mielenkiintoista, koska sitä edeltää tässä teoksessa paitsi est-etiikan muotoileminen, myös tragedian kytkeminen esiehdoksi filosofialle. ”Tragedia nimittän ’edeltää’ filosofiaa, toisin sanoen Platonia, joka pystyttää sen tragediaa vastaan”, toteamus kertoo asetelmasta, jossa tragedialla on arkaaisemman dokumentin paikka kuin filosofialla.

44 Nussbaum 2009.

45 Pietikäinen 2014, 25.

46 Klassisen kauden kreikkalainen ei mieltänyt maailmaa dualistisella joko-tai-akselilla. *Faidros*-dialogissa Platon toteaa Sokrateen suulla, että ”hulluutta on kahta lajia, joista toinen johtuu inhimillisistä sairauksista, toinen jumalten väliintulosta, joka suistaa ihmisen tutuilta uriltaan.” Jumalallisen hulluuden Platon jakaa neljään alalajiin: ”Ennustamiseen innoittaa Apollon, salattuihin menoihin Dionysos, runouteen Muusat ja neljälänteen, rakkauden hulluuteen jota sanomme kaikista näistä parhaaksi, Afrodite ja Eros.” Pietikäinen 2014, 30 (Platonin lainaukset *Faidros* 265b).

47 Antiikin kreikkalaisessa lääketieteessä, erityisesti Hippokrateen ajattelussa, ihmisten erilaiset temperamentit ja luonteenpiirteet perustuivat oletettujen ruumiin nesteiden – keltaisen saven, mustan saven, veren ja liman – määriin ja niiden välisiin suhteisiin.

tämä voi olla oman itsen vahingoittamista ihmisen noustessa jumalia vastaan tai surmatessa omat lapsensa, kuten Medeian tarinasta tunnemme.<sup>48</sup>

On mahdollista, että juuri suurten tunteiden ja hulluuden tematiikka kantavat tragedian voimaa sukupolvelta toiselle. Se liittyy Euripideen omaan ennustukseen *Troijan naisten* lopussa: sukupolvesta toiseen toistuvat kauheat erehdykset pakottavat meidät laulamaan tragediaa. Ajatus ”kreikkalaisuudesta”, ihmisen omasta voimasta ja ihmismielestä kuvaavat sitä, miten tragedia pystyy näkemään valon ja varjon väliseen taisteluun. Ruth Padel toteaa, että kreikkalaisen hulluuden ilmenymät ovat pimeys, ihmettely ja tuho. Tragedia edustaa tätä kaikkea. Sen takia se on myös polku psykoanalyyysiin tai psykologiseen ymmärrykseen ihmisestä, jonka voimme nähdä vaikuttaneen esimerkiksi Freudin tai Lacanin tuotantoon.

Kreikkalainen tragedia esittää hulluuden väliaikaisena ja ulkoapäin tulevana. Se pimentää sisältä myrskyn lailla ja vääristää sen, miten näet. Se on sisäistä vääntelemistä, jota tanssin kaltainen nykiminen ilmaisee. Ulkonäkösi ja liikkumistapasi paljastavat hulluutesi muille. Hulluus assosioituu ”mustaan maahan” (syvälinen kreikkalainen mielikuva itse mielestä), mitä siitä tulee ulos (Erinyes, mustat juuret) tunteen kanssa, joka eniten tuhoaa ulkoisesti: viha. [...] Hulluus on ylimääritelty musta: vihan, myrskyn, maan, ja tragedian itsensä väri. Tässä mustassa näet eri tavoin. Saatat nähdä tosiasioita – mutta et katso tai näe muiden ihmisten tavoin. Hulluus eristää. Hullu ei katso ja näe kuten muut ihmiset. Hullut ovat vaarallisia. Hullun itseys asettuu erilleen toisista ihmisistä, toiset tekevät hulluksi, joten hulluus vaeltelee. Se muistuttaa muita pyhän vihamielisyyden eristäviä merkkejä: sairautta, ihotautia, saastumista. Hulluus on virhe, tuho, ja lopulta itsetuhoa heille, joiden julmimmat esimerkit ovat *theomachia* (taistelu jumalia vastaan) ja omien lapsien tappaminen.<sup>49</sup>

Padel toteaa tämän olevan kreikkalaisen tragedian hulluuden kielioppi. Usein voimakkaiden tunteiden kuvausta on ilmenetty jumalien kautta, eräänlaiseen possessiotilaan joutumisena. Tragedian keskeinen jännite on arvostelukyvyn menettäneessä henkilössä, jonka kohtalo ohjaa tekemään peruuttamattoman teon. Aristoteleen ymmärryksen mukaan hallinnan menettäminen saattaa tila-

48 Pietikäinen 2014, 25–27; Padel 1995.

49 Padel 1995, 238.

päisesti olla paikallaan, jos henkilöä kohtaa odottamaton menetys, kuten läheisen kuolema. Muuten ihmisen tulisi hallita tunteitaan. 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 on irrationaalinen tila, jossa ihminen tuntee, että jotakin pahaa on läsnä. Tällöin ihmiset katsovat oikeaksi tuntea itsensä ahdistuneeksi.<sup>50</sup>

Antiikin kreikkalaisen yleisön taito tuntea tragedioiden myyttitarinat mahdollisesti tunnevaikutusten toteutumisen heissä. Tragedian esteettinen rakenne, aiheen kehittyminen nousevalla juonen rakenteella, mahdollisti tunteiden voimistumisen. Tämä reaktio ei ollut sattumanvarainen, vaan yleisön mimeettinen identifiointuminen esteettisiin sääntöihin tuki tunnekokemuksen syntymistä. On syytä myös huomioida ajatus katsojasta ulkopuolisena vastaanottajana. Antiikin aikana näin ei katsottu olevan, toisin kuin meidän nykyinen käsityksemme katsojasta. Ulkopuolinen vastaanottaja subjektina on vasta uuden ajan näkemys. Aristoteleen ajatus tunteiden vaikutuksesta on täytynyt rakentua olettamukselle, että katsoja/lukija todella osallistuu tarinaan, koska hänellä ei ole vastaanottavaa perspektiiviä päässään (kuten renessanssin perspektiivi), jonka avulla ymmärtäisi ”kuvan toisella puolella olevan todellisuuden”. Pikemmin Aristoteleen ymmärtämä taidetta kokeva ihminen sijoitti itsensä samalle pinnalle, lähelle, osaksi kuvaa.

50 *Epistulae morales ad Lucilium* (124 kirjettä; suom. Antti T. Oikarinen: *Kirjeet Luciliukselle*, 2011).



# Tragedia uuden ajan teatterissa: tutkimusta ja esitystulkintoja

## Kirjallinen ja filosofinen kiinnostus antiikin tragedioihin herää uudelleen

Keskiajalla, joka yleensä ajoitetaan noin ajanlaskumme vuosiin 500–1400 (tarkastelunäkökulmasta riippuen), kreikkalaisista tragedioista tai kreikankielisestä kirjallisuudesta yleensä ei Länsi-Euroopassa oltu kovin kiinnostuneita. Kun lähes tuhat vuotta toiminut Platonin Akademia Ateenassa lakkautettiin vuonna 529, näytelmien käsikirjoituksia siirtyi Konstantinopoliin. Kreikkalaiset tragediat säilyivät yli keskiajan Bysantissa, jossa niitä kopioitiin, mahdollisesti myös uudelleenkirjoitettiin ja esitettiin.

Bysantissa ja lännessä, nimenomaan Italian varhaishumanistien keskuudessa, heräsi 1300-luvulla kiinnostus antiikin tragedioita kohtaan. Antiikin kreikkalaisia käsikirjoituksia kerännyt historioitsija Aurispa Sisilialainen toi vuonna 1417 Euripideen ja Sofokleen käsikirjoituksia Italiaan ja lähetti vuonna 1423 Aiskhylos-käsikirjoituksen Konstantinopolista italialaiselle ystävälleen Firenzeen.<sup>51</sup> 1400-luvulla ympäri Eurooppaa alkoi levitä kulttuurivirtaus, joka nosti antiikin ihailun kohteeksi ja esikuvaksi ja jota alettiin kutsua renessanssiksi. 1500-luvun Italian ja 1600-luvun Ranskan kirjallisuuskriittisissä keskusteluissa tarkasteltiin Aristoteleen *Runousoppia*, joka oli kirjoitettu 300-luvun eaa. Ateenassa. Kirjapainotaidon keksiminen edisti kreikkalaisen kirjallisuuden leviämistä Euroopassa.

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 monessa suhteessa: teatteri oli rakennettu roomalaisen arkkitehti

51 Sandys 1908.

Vitruviuksen teoksesta löydetyn mallin mukaan, ja näytelmä oli valittu siksi, että Aristoteleen *Runousopissa* sitä pidetään tragedioista täydellisimpänä. Kaikissa esityksen piirteissä ei kuitenkaan tavoiteltu antiikin esityksen rekonstruktioita. 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. Kuoro ei tanssinut. Jo Vicenzan *Kuningas Oidipuksessa* tehdyt näyttämölliset ratkaisut kiinnittävät huomion niihin perustaviin eroihin, joita antiikin esityskulttuurissa oli verrattuna modernin ajan teatterikäsitukseen.

Tragedioiden, kuten koko antiikin kreikkalaisen kulttuurin, vaikutushistoria on mittava varsinkin Euroopassa. Teatro Olimpicon esitys ei jäänyt yksittäiseksi historialliseksi kuriositeetiksi. Kreikkalaisia tragedioita esitettiin vähän ennen 1800-lukua, mutta tragedioita on käännetty kreikasta ja latinasta kansankielille ja ennen muuta kirjoitettu uudelleen. Uudella ajalla antiikin draamojen päälekirjoittaminen alkoi 1600-luvun ranskalaisessa klassismissa. Ranskalaisten tragediakirjailijoiden Pierre Corneillen ja Jean Racinen näytelmien aiheet usein vähintään käsittelivät antiikin mytologiaa. Monet heidän teoksistaan olivat antiikin draamojen adaptaatioita. Myös näytelmien rakenne perustettiin Ranskan Akatemian tulkintaan Aristoteleen *Runousopista*.

Renessanssin ja klassismin 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. Tragedioita on luettu kouluissa ja yliopistoissa, joissa niitä myös esitettiin alkukielillä 1500–1700-luvuilla. Toisaalta antiikin kulttuurin ja taiteen ihailua on myös vastustettu. 1600–1700-lukujen Ranskassa ja Englannissa käytiin ”uusien ja vanhojen kiistana” (*la querelle des anciens et des modernes*) tunnettu kulttuurikeskustelu, jota englanniksi kutsutaan Jonathan Swiftin satiirin mukaan ”kirjojen taisteluksi” (*The Battle of the Books*). Debatti koski kysymystä, oliko antiikin kirjallisuus parempaa kuin uudella ajalla kirjoitettu ja tuliko kirjailijoiden pitää antiikkia esikuvanaan. Uuden ajan kulttuurin puolustajat vetosivat katsoivat antiikin traditioihin nojautumisen jarruttavan kulttuurin kehitystä. Kirjojen taistelu ei johtanut välittömään irtautumiseen antiikista, joskin siihen, että antiikin kielten ja kirjallisuuden opiskelua supistettiin koululaitoksessa.<sup>52</sup>

52 Ks. Riikonen 1998a, 295–196; Riikonen 2007a, 569–570.

Saksalaisella kulttuurialueella Johann Wolfgang von Goethe (1749–1932) oli 1700–1800-lukujen vaihteessa merkittävä hahmo uusklassismina tai uushumanismina tunnetussa virtauksessa. Sen muita keskeisiä edustajia olivat Johann Joachim Winckelmann ja Gotthold Ephraim Lessing. Suuri osa Goethen omasta kirjallisesta tuotannosta oli sidoksissa kreikkalaiseen kirjallisuuteen, esimerkiksi uushumanismin ihanteita Euripideen aiheeseen yhdistävä draama *Ifigeneia Tauriissa*. Goethen Italian-matka innosti häntä erityisesti perehtymään antiikin teemoihin. Goethen tavoin myös monet 1900-luvun kirjailijat ovat vierailleet Italiassa ja Kreikassa antiikin kulttuuriperintöön tutustumassa ja siitä innoitusta saamassa. Suomalaisista kirjailijoista näin ovat tehneet esimerkiksi Eino Leino, V. A. Koskenniemi ja Kansallisteatterin pääjohtajana työskennellyt Arvi Kivimaa, sekä suomenruotsalaiset Emil Zilliacus ja Göran Schildt.

Tragedia on myös merkittävä osa filosofian kertomusta, jopa siinä määrin, että tragedian voi katsoa olevan filosofisen keskustelun linja, tai sitä edeltävä vaatimus. Philippe Lacoue-Labarthe toteaa heideggerilaisen historiallisen logiikan esittävän, että tragedia edeltää ajattelun ja filosofian syntymistä. Tragedian ”edeltä” merkitsee sen olemista (meidän) ”edellä”. Tragediassa piilee ”ei-ajattelu, joka nimenomaan siksi, että sitä ei ole ajateltu, odottaa ajatteluksi tuloaan ja hahmottaa siten jotain tulevaa”.<sup>53</sup> Tragedian ja filosofian välistä tekstitulkintaa ja pohdintaa ovat käyneet monet keskeisistä filosofiista. Tragedian olemusta koskeva ajattelu nojaa Platoniin ja vahvistuu Aristoteleen kirjallisessa tulkinnassa noin sata vuotta tragedian kulta-ajan jälkeen. Saksalaisen varhaisromantiikan keskeinen ajattelija Friedrich Hölderlin (1770–1843) kirjasi teoksessaan *Huomatuksia Sofokleen kääntämisestä* merkittäviä näkökulmia *Oidipuksen*, *Antigonen* ja yleensä tragedian olemuksista. Saksalaisesta Georg Wilhelm Friedrich Hegelistä (1770–1831) alkaen monet filosofit ovat olleet erityisen kiinnostuneita juuri *Antigonestä*. Myös Martin Heidegger (1889–1976) palasi uransa aikana useaan otteeseen *Antigonen* tulkintojen äärelle. Hegel ja Heidegger pohtivat myös tragedian olemusta laajemminkin. Friedrich Nietzschen (1844–1900) tekstejä *Tragedian synty* (*Die Geburt der Tragödie*, 1872) ja *Kirjoituksia kreikkalaisista*<sup>54</sup> on syytä pitää myös keskeisenä nykyfilosofian teoksina, joiden vaikutus on ylettynyt moneen suuntaan. Dennis Diderot (1713–1784) pohtiessaan näyttelijän paradoksia nosti tra-

53 Lacoue-Labarthe 2001, 22.

54 Suomennoskokoelma (2006) sisältää alun perin vuosina 1869–72 julkaistut kirjoitukset Homeroksen kilpailu, Kreikkalainen valtio, Kreikkalainen nainen, Filosofia Kreikan traagisella aikakaudella sekä Homeros ja klassinen filologia.

gedian esille juuri traagisen näyttämön olemuksessa, kuten myöhemmin tekivät Antonin Artaud (1896–1948) ja Bertolt Brecht (1898–1956). Syvyyspsykologian uranuurtaja Sigmund Freud (1856–1939) otti Oidipuksen myyttisen hahmon alitajunnan toimintaa koskevan ajattelunsa keskeiseksi metaforaksi. Jacques Lacan (1901–1981) teki myös tärkeän *Antigone*-luennan.<sup>55</sup> Philippe Lacoue-Labarthe on kirjoittanut Lacanin luennasta, kuten myös viitannut Hölderlinin, Heideggerin ja muiden tragedian olemusta pohtineiden filosofien tuotantoon. Hänen kirjallinen tuotantonsa aiheesta on nykyfilosofian kannalta keskeistä. Psykoanalyysin lähtökohdaksi Lacan kietoo ajatteluaan psykoanalyysista Freudin ’mielihyvän tuolla puolen’ ja Bataillen ’traagisen kauhun’ ilmentymien kautta. Näiden filosofaa ja psykologiaa uudistaneiden ajattelijoiden näkemykset ovat vaikuttaneet ratkaisevasti 1900-luvun tulkintoihin tragediaasta.

400-luvun eaa. kreikkalaisia tragediaesityksiä leimasi musiikki, ja myös uudella ajalla musiikkiin perustuvat esittävän taiteen muodot kuten tanssi ja ooppera ovat tuottaneet lukemattomia variaatioita tragediaista. 1500-luvulla oopperan synty liittyi pyrkimykseen elvyttää uudelleen henkiin antiikin tragedia, ja varhaisimpien oopperoiden aiheet käsittelivät yksinomaan antiikin myyttejä. Saksalainen säveltäjä ja musiikkiteoreetikko Richard Wagner (1813–1883) inspiroitui antiikin teatterista kehitellessään ideaansa oopperasta kokonaisu- taideteoksena (*Gesamtkunstwerk*). Nietzsche vaikuttui voimakkaasti Wagnerin musiikista ja näki siinä ”dionyysista” ainesta, jonka piti elvyttämän hänen aikansa järkivoittoista, ”apollonista” kulttuuria. *Tragedian synnyssä* Nietzsche esitti kreikkalaisen tragedian malliesimerkkinä taiteesta, jossa muotoa ja harmoniaa tuova apolloninen voima yhdistyy tasapainoisella tavalla huumaavaan, kiihkeään dionyysiseen voimaan.<sup>56</sup>

Myös viime vuosikymmeninä on tuotettu uusia tragediaasta innoittuneita oopperoita. Niiden lähtökohtana ovat usein olleet samat tragediat kuin puheteatteriteoksissakin: esimerkiksi *Medeia*, *Bakkantit* ja Atreuksen suvusta kertovat oopperateokset ovat olleet suosittuja. 1900-luvun tanssiteatterissa tragedioiden parissa työskennelleitä koreografeja ovat esimerkiksi Martha Graham ja Pina Bausch.

55 Lacoue-Labarthe 2001, 22.

56 Nietzsche 1872 (2008).

## Adaptaatiot ja tragedioiden tulkintavariaatiot

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 merkkitaupauksia. 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 *Bakkantit*-näytelmästä, 1980-luvun alun *Oresteia*-produktiot (Peter Steinin ohjaus Berliinissä 1980<sup>57</sup>, Peter Hallin ohjaus Lontoossa 1981 ja Karolos Kounin ohjaus Epidauroksen teatterissa 1982) tai Ariane Mnouchkineen ohjaama neliosainen *Les Atrides* Pariisissa 1990–1992. Tragedioille on tarjoutunut monenlaista käyttöä kuluneiden sadan vuoden teatterissa. Jo tätä suppeaa esitysten luetteloa tarkasteltaessa käy ilmi, että tragediatekstejä on otettu modernien esitysten lähtökohdiksi monin eri tavoin. Esityksiä voi tarkastella esimerkiksi niiden suhteessa esityspaikkaan ja -tilaan, suhteessa tekstiin ja suhteessa esityksen esteettisiin valintoihin – esimerkiksi näyttelijäntyön tai audiovisuaalisten ratkaisujen tyyliin.

Maantieteellistä paikkaa ja tilaa ajatellessa huomio kiinnittyy esityskäytännön elvyttämiseen autenttiseksi 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.<sup>58</sup> Kreikassa esitetään muutenkin säännöllisesti klassisia tragedioita. Keskusteluissa ei ole vältytty debatilta tragedioiden kulttuurisesta omistussuhteesta kreikkalaisille. Antiikin draaman uudelleenesitykset on osin koettu kansallista identiteettiä tukevana nationalistisena projektina. Erityisesti monet ulkomaisten ohjaajien

57 Steinin ohjauksen uusintaversio kiersi Eurooppaa Epidauroksen teatterifestivaalilta aina Moskovan Puna-armeijan teatteriin asti vuosina 1994–1996.

58 Riikonen 2003.

esitystulkinnat ovat saaneet Kreikassa osakseen kritiikkiä oletetun alkuperän kadottamisesta tai väärinymmärryksestä.<sup>59</sup>

Teatterintutkija David Wiles väittää, että useimmat kreikkalaista draamaa tehneet ohjaajat omasta kansalaisuudestaan riippumatta joko kiinnostuvat ”autenttisesta [antiikin] kreikkalaisuudesta”, jonka katsovat olevan nykyhetken tuomisen arvoista, tai ajattelevat, että omassa ajassamme on jotakin kiinnostavaa tuotavaa antiikin tekstin yhteyteen. Autenttisuus voi merkitä milloin mitäkin: antiikin esityskäytäntöjen jäljittelyä tai tekstin alkuperäisinä pidettyjen teemojen esiin nostamista.<sup>60</sup> Vaikka nykyohjaajat harvoin pyrkivät klassisen kreikkalaisen esitystavan rekonstruktioon, elementtejä siitä on nähtävissä useimmissa suomalaisissa tragediaesityksissä.

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.<sup>61</sup> Yksi keskeinen kysymys antiikin tragedioiden modernissa käytössä onkin juuri kysymys tekstistä. Esitykset on tehty pääasiassa käännösten pohjalta, jolloin teatterintekijöiden suhde tekstiin kietoutuu kääntämiseen liittyvään problematiikkaan. Kääntäjien asema ja merkitys kreikkalaisten tragedioiden saamisessa nykylukijoiden ulottuville, saati nykynäyttämöille, on olennainen. Monessa tapauksessa kääntäminen on ollut samalla sovittamista, kuten esimerkiksi Pentti Saarikosken suomentama Euripideen *Herakles* osoittaa.<sup>62</sup> Tragedioiden käännökset ovat mahdollistaneet antiikin kulttuuriperinnön käytön elävänä teatterimateriaalina kotimaisille näyttämöille, ja toisaalta ne ovat avanneet kielimuurin ylitettyään laajemmalle lukijakunnalle tilaisuuden kiinnittymiseen eurooppalaiseen sivistysperinteeseen.

Olemme erotelleet tragedian käyttötavat nykyteatterissa neljään luokkaan, jotka osittain rinnastuvat Erin B. Meen ja Helene P. Foley'n toimittamassaan *Mobilizing Antigone* -kirjassa esittämiin neljään tyyppiin.<sup>63</sup> *Ensimmäinen* ja yksi tavallisimmista tavoista tragedian tulkinnassa – vaan ei millään muotoa itsestään-

59 Samaan asiaan kiinnitti huomiota myös Anastasia Merkouri esitelmässään *Can we recognize it? Langhoff's Bacchae & Vassiliev's Medea* Ateenassa järjestetyssä kollokviossa ”Life is a (Greek) Tragedy II” 9.-10.2.2009.

60 Wiles 2000, 179.

61 Simonsuuri 2002, 235.

62 Kaiken kaikkiaan Saarikoski teki 1960–1980-luvuilla merkittävää työtä kääntäessään lukuisan määrän antiikin tekstejä suomen kielelle.

63 Ansio & Houni 2009a, Mee & Foley 2011, 6–10.

selvyys – on näytelmän (käännöksen) tekstilähtöinen esittäminen suunnilleen sellaisenaan. Mahdolliset sovitukselliset muutokset tekstiin ovat varsin pieniä: yleensä lyhyitä poistoja, lisäyksiä tai muita muutoksia.<sup>64</sup> Sofokleen *Kuningas Oidipus* Tampereen Teatterissa keväällä 2009 (ohjaus Jotaarkka Pennanen) tai Kassandrateatterin esittämä Sofokleen *Antigone* keväällä 2011 (ohjaus Ritva Siikala) ovat hyviä esimerkkejä näyttämötulkinnasta, jonka lähtökohtana on yhden tragedian suomennos. ”Perinteisessä”, tekstilähtöisessä teatteritraditiossa tämä on näytelmätekstin tavallisin käyttötapa.

*Toisena* tulkintavariaationa voidaan nähdä tragedian aiheen kirjallinen uudelleentulkinta. Tällöin antiikin Kreikassa kirjoitetun tragedian tekstiä on käytetty uuden näytelmän materiaalina. Kansainvälisessä reseptiotutkimuksessa tästä käytetään käsitettä adaptaatio, joka suomeksi tarkoittaa suurin piirtein sovitusta. Suomeksi adaptaation käsitettä käytetään tässä merkityksessä melko vähän; voidaan myös puhua ’päällekirjoituksesta’, ’mukaelmasta’ tai ’versiosta’. Adaptaation käsite on ollut aktiivisessa käytössä taiteentutkimuksessa noin 50 vuotta. Alun perin se on biologinen termi, joka viittaa eliölajin mukautumiskykyyn erilaisissa tilanteissa. Taiteessa adaptaatioksi on kutsuttu ensisijaisesti romaanin sovittamista elokuvakäsikirjoitukseksi. George Bluestonen teosta *Novels into Film* (1957) pidetään ensimmäisenä keskeisteoksena adaptaatiosta. Bluestonen mukaan se, mitä adaptoidaan, ei itse asiassa olekaan romaani. Romaaniinhan ei konkreettisesti tehdä muutoksia, vaikka se yleensä nähdäänkin raakamateriaalina. Sen sijaan muutosprosessin kohteena on romaanista muodostettu parafraasi, eli omin sanoin esitetty muunnelma. Parafrasilla Bluestone tarkoittaa romaania raakamateriaalin näkökulmasta nähtynä. Bluestonen käsitys adaptaatiosta pätee hyvin myös tragedia-adaptaatioihin. Lähtökohtaisesti kreikkalaiset tragediat ovat kirjoittajan omin sanoin tekemiä mukaelmia kohteena olevasta parafrasista eli mytologisista tarinoista; suullisesti välitetystä homeerisesta perinteestä ja toisista tragedioista. Ajateltaessa näin, ymmärrämme tragedioiden jo lähtökohtaisesti olevan adaptaatioita ja siten niiden tekijyyttä voisi kiistää. Kirjallisuudessa ymmärrys tekijyydestä omistussuhteena on vasta modernin taidekäsityksen synnyttämää. Adaptaatioon usein liitettävä välineen vaihtaminen ei tragedian kohdalla ole pätevä näkökulma, koska kaikki kirjassamme käsiteltävät adaptaatiot ovat teatteritekstejä.

64 Mee ja Foley tosin painottavat, että käännös on aina tulkinta (Mee & Foley 2011, 7). Kääntäjät voivat myös ottaa erilaisia vapausasteita suhteessa alkukieliseen tekstiin; onko esimerkiksi edellä mainittu Pentti Saarikosken suomennos Euripideen *Herakleesta* (1961) ”vapaa käännös” vai kokonaan uusi sovitus?

1990-luvulta lähtien esillä ollut pluralistinen adaptaatiotutkimus näyttäisi keskittyvän erilaisten aiheiden yhdistelyyn (esimerkiksi adaptaatio ja tekijyys, adaptaatio ja fanit) ja tarkastelukentän tuntuvaan laajentamiseen (televisiosarjoiksi adaptoidut teokset ja toisensuuntainen adaptaatio eli novelisaatio). Tärkeä pluralistien tekemä huomio on, että samaan teokseen pohjaavien adaptaatioiden välillä voi olla viittauksia tai vastavuoroisuutta. Postpluralistisessa adaptaatioiden tutkimuksessa Stam siirtyy tarkastelemaan adaptaatioteorialle hyödyllisiä kielikuvia. Näistä erityisesti *käännös* ja *luenta* ovat hänen mieleensä.<sup>65</sup> Käännös viittäisi Stamin mukaan adaptoinnin periaatteelliseen pyrkimykseen tuottaa intersemioottinen transpositio, merkkijärjestelmästä toiseen tapahtuva tekstin (nyt uudessa, laajemmassa merkityksessään) siirto.<sup>66</sup>

Keskustelut adaptaatiosta tulevat joskus tarkoituksella, joskus tahtomattaan ensisijaistaneeksi ”alkuperäisen” tekstin, jota kohtaan tunnettu ”uskollisuus” voi nousta keskeiseksi adaptaation arvottamisen kriteeriksi.<sup>67</sup> Useiden näytelmien kirjoittaminen samoista aiheista kuitenkin oli käytäntönä jo Kreikan klassisena aikana, eikä alkuperäisen version etsintä tai uskollisuuden kaipuu ollut ajankoh- taista. Muutamaa vuosisataa myöhemmin roomalaiset kirjailijat kirjoittivat kreikkalaisista näytelmistä omia, ”paranneltuja” versioitaan. Roomassa kreikkalaisia näytelmiä arvostettiin kirjallisen ”korkean tyylin” tuotteina ja niitä versioitiin kirjallisesti, vaan ei niinkään esitetty. Merkittävimpiä ovat Senecan tragediat. Niinkin sattui, että roomalaisesta näytelmästä tuli vaikutushistoriansa näkö- kulmasta merkittävämpi kuin kreikkalaisesta esikuvastaan. Esimerkiksi sopii Euripideen näytelmä *Hippolytos*, jonka aiheesta Euripides itse kirjoitti kaksi versiota ja Sofokles yhden – vain Euripideen jälkimmäinen versio on säilynyt. Euripideen näytelmä kuvaa Artemis-jumalattaren palvonnalle omistautunutta nuorukaista, Hippolytosta, johon tämän äitipuoli Faidra rakastuu jumalatar Afroditen langettaman rangaistuksen seurauksena. Seneca kirjoitti samasta aiheesta oman näytelmänsä *Faidra*, josta hän poisti jumalattaret ja nosti keskiöön Faidran kielletyn intohimon. Ranskan klassismin aikainen näytelmäkirjailija Jean Racine perusti oman *Faidra*-näytelmänsä (1677) lähinnä Senecan versioon.

65 Stam 2000, 62.

66 Tikka 2007. Aiheesta myös Cardwell 2002, Bacon 2005 ja Hyytiä 2004.

67 Mee & Foley 2011, 8. Adaptaatioiden komparatistinen näkemys (1970-luvulla) korosti Cardwellin (2002, 54) tiivistämänä, että adaptaatioissa on pyrkimys kertoa uudelleen toisessa välineessä jotain aikaisemman välineen esittämästä kerronnasta. McFarlanen (1996, 21) mukaan ’uskollisuus’ ja ’autenttisuus’ adaptaatiossa merkitsevät pyrkimystä poispyyhkiä romaanin lukijassaan synnyttämät muistot ja korvata ne audiovisuaalis-verbaalisella kokemuksella, jonka tulisi olla mahdollisimman vähän ristiriidassa romaanista muodostetun kollektiivisen muiston kanssa.



1900-luvulla näytelmästä on kirjoitettu useita eri adaptaatioita, joista ruotsalaisen Per Olov Enquistin näytelmä *Till Fedra* (1980) on esitetty myös Suomessa Åbo Svenska Teaternissa ja Tampereen Työväen Teatterissa. Englantilainen Sarah Kane tekee näytelmässään *Phaedra's Love* (1996) antiikin myyttien hyveellisestä Hippolytoksesta velton nuoren miehen, jota kiinnostavat lähinnä tv-viihde ja masturbointi. Kanen versio on siinä mielessä erittäin ”senecalainen”, että sen näyttämötapahtumissa kuvataan raakaa väkivaltaa. Roomalaisissa tragedioissa väkivalta tuotiin näyttämölle, kun taas kreikkalaisten näytelmien murhat, pahoinpitelyt ja kuolemantapaukset tapahtuivat näkymättömissä katsojilta – heidän mielikuvituksessaan.

Adaptaatioissa tärkeää on se, että monet antiikin näytelmät ovat tulleet suomalaisen yleisön ulottuville juuri tätä reittiä. Kiinnostava tapaus on Euripideen *Medeia*, joka on ollut suomalaisilla näyttämöillä yksi suosituimmista antiikin tragedioista. Euripideen omalle tekstille pohjautuva esitys tuli suomalaisten katsojien nähtäville vasta 1940-luvulla, mutta itävaltalaisen Franz Grillparzerin vuonna 1821 kirjoittamaa adaptaatiota näytelmästä esitettiin kuuden eri teatteriseurueen voimin vuosina 1894–1921. Ranskalaisen Jean Anouilh’n *Antigone* (1944) ohittaa suomalaisten suosiossa Sofokleen samannimisen näytelmän. Anouilh’n versiota esitettiin vuosina 1947–1986 maassamme kaksitoista kertaa, kun taas Sofokleen *Antigone* on esitetty ammattiteattereissa vain viidesti – viimeisimpänä Kassandrateatterin esitys vuodelta 2011. Uudehko esimerkki on Martin Crimpin *Julmaa ja hellää* Suomen Kansallisteatterissa syksyllä 2005 Esa Leskisen ohjauksena. Näytelmä on adaptaatio Sofokleen näytelmästä *Trakhiin naiset*. Sofokleen näytelmää ei ole tiettävästi Suomessa koskaan esitetty eikä sitä ole vielä käännetty suomeksi. *Julmaa ja hellää* on täysin mahdollista katsoa ja ymmärtää tuntematta Sofokleen *Trakhiin naisia*, mutta sen tunteminen tuo lisävaloa Crimpin tekemiin ratkaisuihin.

Ranskan 1600-luvun klassismista alkaen erilaisia adaptaatioita, mukaelmia ja päällekirjoituksia antiikin näytelmistä on tehty paljon. Ranskan klassismin ja saksalaisen uushumanismin versioita tragediasta on käsitelty jo edellä. Suomessa on esitetty myös itävaltalaisen Franz Grillparzerin adaptaatiota *Medeiasta* (1819). Ranskassa 1920- ja 1930-lukujen aikana ns. neohellenistit kuten Jean Cocteau ja Jean Giraudoux ja sittemmin Jean Anouilh kirjoittivat uusia versioita kreikkalaisista draamoista. Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogiasta omia adaptaatioitaan ovat kirjoittaneet esimerkiksi Eugene O’Neill (*Mourning Becomes Electra*), Jean-Paul Sartre (*Les Mouches*) ja T. S. Eliot (*The Family Reunion*). 1900-luvun jälkipuoliskolla saksalainen Heiner Müller kirjoitti uudelleen paitsi antiikin draamoja, myös

muita klassikkoja kuten Shakespearea. Lista antiikin tragedioita varioineista tai niistä vaikutteita saaneista näytelmäkirjailijoista olisi useiden sivujen mittainen varsinkin, jos mukaan luetaan näytelmät, joissa on vain epäsuoria temaattisia viittauksia antiikin tragedioihin tai niistä lainattuja draamallisia tekniikoita. Adaptaatioita käsittelevässä artikkelissaan Peter Burian huomauttaa, että joskus näytelmillä, jotka eivät ole suoria käännöksiä tai adaptaatioita kreikkalaisista tragedioista, voi olla syvempi yhteys antiikin tragediaan kuin ”varsinaisilla” adaptaatioilla. Burian nostaa esimerkiksi John Miltonin vanhatestamentillista aihetta käsittelevän näytelmän *Samson Agonistes* (1671).<sup>68</sup>

*Kolmantena* tulkinnallisena variaationa voidaan nähdä useiden eri antiikin tragedioiden pohjalta kirjoitettu uusi näytelmä. Tällainen näytelmä ei ole pelkästään yhden antiikin näytelmän adaptaatio, vaan koostuu monien eri lähteiden materiaalista: antiikin teksteistä ja/tai muista antiikin tai modernin ajan tekstilähteistä sekä nykykirjoittajan omasta tekstistä osana käsikirjoitusta. Esimerkiksi Oulun Kaupunginteatteri esitti vuonna 2008 *Elektraa* (ohjaus Kaisa Korhonen), jonka oli kirjoittanut Seppo Parkkinen kollaasina Aiskhyloksen, Sofokleen, Euripideen ja Senecan eri näytelmien teksteistä. Laura Jäntin Espoon Kaupunginteatteriin dramatisoima ja ohjaama *Hyvän neuvon tietäjä* (2006) koostui Medea-aiheisista teksteistä Euripideesta alkaen. Euripideen *Medeia* oli yhtenä lähtökohtana myös Helsingin TragediaTelta-festivaalilla toukokuussa 2008 esitetyssä *Lootin vaimo* -näytelmässä, jonka kirjoitti ja ohjasi Miira Sippola. Nykyaikaan sijoittuvan näytelmän muina inspiraation lähteinä on Vanhan testamentin tarina Sodoman tuhosta (1. Moos. 19) ja Hella Wuolijoen näytelmä *Niskavuoren nuori emäntä*. Erin B. Mee ja Helene B. Foley käyttävät tällaisesta kollaasityyppisestä draamatekstistä englanninkielistä termiä ’remake’.<sup>69</sup> Miira Sippola itse on puhunut *Lootin vaimo* -näytelmästäään päällekirjoituksena.<sup>70</sup> Suomenkielistä vakiintunutta termiä ei ole.

*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

68 Burian 1997b. 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 musiikinäytelmiä, joita on esitetty Suomessa melko aktiivisesti (Christoph W. Gluckin ooppera *Orfeus ja Eurydike*, Jacques Offenbachin operetti *Orfeus manalassa*).

69 Mee & Foley 2011, 9.

70 Tragedia ajassa – ajaton tragedia -seminaari 28.10.2013 Teatterimuseossa. Teatteriohjaajaneeli.

myyttiseen aihemaastoon. Nimi mahdollistaa katsojalle tiedon alkuperäistekstistä, joka voi virittää katsojalle oletuksen tekstin (myytin) tuntemisen vaatimuksesta, mutta esitys itsessään ei välttämättä vaadi sitä. Und er libet -ryhmän sarja *Bakkantit 1* (esitetty Pariisissa ja Helsingissä 2007), *Bakkantit 2* (esitetty TragediaTelta-festivaaleilla 2008) sekä *Bakkantit 3* (esitetty Kiasma-teatterissa 2009) on edustava esimerkki tragedian käytöstä nykyteatteriesityksen impulsimateriaalina. Teossarja on saanut Euripideen näytelmältä nimensä lisäksi idean voimakkaista dynaamisista vaihteluista esityksessä. Teokset ohjannut Anna-Mari Karvonen kirjoittaa:

Toistaiseksi emme ole Und er libet -ryhmässä työskennelleet tekstilähtöisesti. Mahdolliset tekstit ovat samanarvoisia kuin muutkin lähteemme: kuvat, biisit, populaarikulttuurin ilmiöt tai yksityiskohdat, tyylit, abstraktiot, aiheet ja ryhmän sisällä käynnissä oleva keskustelu ja liikehdintä.<sup>71</sup>

Karvosen lähtökohta muistuttaa Meen ja Foleyn (2011) ajatusta remixistä, joka yhdistää useita lainauksia ja viittauksia eri lähteisiin, usein myös eri medioihin.<sup>72</sup> Nykyteatterillisessa ajattelussa aiemmin esitetty autenttisuuden problematiikka muuttaa merkitystään, vaikka ei kokonaan poistu. Autenttisuus ei merkitse antiikin esitystyylin tavoittelua tai myyttisen tarinan siirtämistä omaan aikaamme. Monissa tapauksissa voi jäädä epäselväksi, onko kyseessä tietoinen vai tahaton viittaus antiikin näytelmään. Silti esityksen yhtenä tavoitteena voi edelleen olla antiikin näytelmän olennaisen tai ajattomaksi 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. Käsitteiden esitysten määristä saa tutustumalla esimerkiksi Oxfordin yliopiston Archive of Performances of Greek & Roman Drama -hankkeen ylläpitämään tietokantaan.<sup>73</sup> Saman hankkeen tuottamat kirjat *Medea in Performance 1500–2000* ja *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004* havainnollistavat näiden erityisen suosittujen näytelmien esitysmääriä modernissa maailmassa luettelemalla esitystietoja yhteensä

71 Karvonen 2011, 150.

72 ”Remiksaamisesta” ks. myös Lankshear & Knobel 2011.

73 Productions database, APGRD.

kymmenien sivujen verran. *Agamemnon*-aiheisessa teoksessa on lueteltuna 750 Aiskhyloksen tragediasta tai sen Senecan kirjoittamasta versiosta inspiroitunutta teatteri-, ooppera- tai tanssiesitystä sekä televisio-, elokuva- tai radiotuotantoa Aiskhyloksen omasta kantaesityksestä alkaen. *Medeia*-kirja luettelee yli viisisataa vastaavaa *Medeia*-tuotantoa 1500-luvun puolivälistä vuoteen 2000.

### **Antiikin tragedia – ketä kiinnostaa ja miksi?**

Monet tutkijat ovat pohtineet syitä tragedioiden suosioon nykyteatterissa. Artikkelikokoelman *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium* (2004) johdannossa 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 neljään tekijään: 1) sukupuoleen ja seksuaalisuuteen (*sex*), 2) politiikkaan, 3) teatterin estetiikkaan ja 4) ”mieleen” (*mind*) eli tragedioiden tapaan käsitellä psykologisia, intellektuaalisia ja moraalisia kysymyksiä.

1) Hallin mukaan uusi kiinnostus tragedioita kohtaan syntyi 1960-luvulla samaan aikaan toisen aallon feministisen liikkeen sekä seksuaalisen vapautumisen kanssa. Tärkeänä maamerkinä on Richard Schechnerin ohjaama *Dionysus in 69* New Yorkissa (1968), joka järkytti aikalaiskatsojia 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 feministitekijöiden näkökulmista. Antiikin konventiota, jossa miehet esittivät kaikki tragedioiden roolit, on yhtäältä toistettu autenttisuuden nimissä, toisaalta varioitu ja kommentoitu. Suomessa hyvin tunnettu esimerkki on Raivoisien Ruusujen *Oresteia* (1991), jossa esiintyi vain naisnäyttelijöitä. Ristiinpukeutumisen käytäntöä ovat tutkineet ja tulkinneet kansainvälisesti myös homo- ja lesboteatteriryhmät.<sup>74</sup>

2) Kreikkalainen tragedia syntyi poliittisessa murroksessa ja sen syntyaikana 400-luvulla eaa. Ateena kävi pitkiä sotia. Monet tragediat käsittelevätkin sotaa ja sen yhteisöille ja yksilöille, myös siviileille, aiheuttamia kärsimyksiä. 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

74 Hall 2004, 9–18.

Euroopan ulkopuolella teatterintekijät ovat löytäneet kreikkalaiset tragediat. Tragediat ovat usein välittäneet kolonialismin vastaista sanomaa huolimatta siitä paradoksista, että niiden voidaan katsoa edustavan valloittaja-Euroopan klassista kulttuuriperintöä. Yhden valkoihoisen, Athol Fugardin, ja kahden mustaihoisen, John Kanin ja Winston Ntshonan, kirjoittajan yhteistyössä Etelä-Afrikassa syntynyt *The Island* (1973) välittää 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. Nigerianlaisen kirjailijan Wole Soyinkan *Bakkantit*-sovitus *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite* esitettiin Lontoossa vuonna 1973. Teos käsittelee esimerkiksi orjuuden teemaa. Siinä Euripideen *Bakkantteihin* yhdistyy elementtejä afrikkalaisesta kulttuurista ja kokemuksesta – Dionysos muun muassa rinnastetaan yoruba-kansan jumalhahmoon Oguniin.<sup>75</sup>

3) Kreikkalainen draama on myös Edith Hallin mukaan tarjonnut välineitä esteettisiin kokeiluihin: kurkistusluukkunäyttämön ja naturalismin estetiikan murtamiseen, ei-eurooppalaisten teatteritekniikoiden käyttöönottoon, sekä ”vieraiden” esityksellisten elementtien kuten kuoron ja naamioiden käyttöön. 1900-luvun länsimainen avantgarde-teatteri on saanut paljon vaikutteita Euroopan ulkopuolisista esityksenteistä. Teatterihistorioitsija Erika Fischer-Lichten 1960-luvulle sijoittama ”esityksellinen käänne”, jossa erityisesti Euroopassa ”fyysinen teatteri” alkoi korvata sanaan ja kieleen perustuvan teatterin, sijoittuu samaan aikaan kuin tragedioiden esitysmäärien kasvu. 1960-luvulla myös televisio yleistymisen toi tragedioille uuden esityskanavan. Televisio ei ole kuitenkaan osoittautunut erityisen onnistuneeksi välineeksi tragediatuotannoille.<sup>76</sup>

4) Kreikkalainen tragedia käsittelee paljon ihmisen mielen, tietoisuuden, tietämisen ja tunne-elämän teemoja. Psykoterapiasta ja psykoanalyysista on tullut viime vuosikymmeninä yhä suositumpia, ja psykologinen diskurssi on arkipäiväistynyt. Hall liittää tragedioiden suosion nousun tämän lisäksi myös ihmistieteiden lingvistiseen käänteeseen: 1960-luvun lopulta alkaen useat ajattelijat alkoivat korostaa kielen merkitystä todellisuuskäsitysten muovaajana. Hall huomioi, että monet käänteentekevistä jälkistrukturalismin teoreetikoista viittasivat kirjoituksissaan kreikkalaiseen tragediaan. Intellektuaalinen ja

75 Hall 2004, 18–26.

76 Ks. Hall 2004, 26–35.

älyllinen kiinnostus tragediaa kohtaan heijastui myös esityksiin.<sup>77</sup> Hall sijoittaa ”mielen” alueelle myös moraalien ja uskonnon problematiikan käsittelyn tragedian avulla. Tragediat tarjoavat mahdollisuuksia eettisten kysymysten pohdintaan maailmassa, joka on näkökulmasta riippuen sekularisoitunut tai uskonnollisesti yhä monimuotoisempi.<sup>78</sup>

Sen lisäksi, että tragedioita esitetään aktiivisesti nykynäyttämöillä, myös niihin kohdistuva tutkimus on aktiivista. Tragedioista ja niiden kulttuurivaikutuksesta julkaistaan akateemisia artikkeleita ja kirjoja tasaiseen tahtiin niin klassillisen filologian kuin esittävän taiteen tutkimuksen aloilla ja alojen rajapinnoilla. Esityksellinen käänne tragedian tutkimuksessa voidaan paikantaa 1970-luvun tienoilta, jolloin ensimmäiset klassisistit kiinnostuivat antiikin esityskontekstista näytelmien kirjallisen tekstin rinnalla. Viime vuosikymmeninä kansainvälinen klassisen teatterin tutkimus on painottunut ensinnäkin esitystradition ja teatterin sosiaalisen kontekstin tutkimukseen 400-luvun eaa. Ateenassa, toisekseen – 1990-luvulta alkaen – erityisesti tragedioiden myöhempään vastaanottoon ja käyttöön niin hellenistisessä maailmassa kuin modernina aikana.

Klassisen teatteriesityksen tutkimuksen suunnannäyttäjinä on pidetty Oliver Taplinin kirjoja *The Stagecraft of Aeschylus* (1977) ja *Greek Tragedy in Action* (1978). Saksalaisella kielialueella antiikin Kreikan teatterista on – myös sen jälkivaikutuksen (*Nachleben*) huomioiden – kirjoittanut esimerkiksi Siegfried Melchinger (1974). Tragedian sosiaalista kontekstia klassisessa Ateenassa valottaa esimerkiksi John Winklerin ja Froma Zeitlinin toimittama *Nothing to Do with Dionysos?* (1990). Tärkeitä yleisesityksiä ovat David Wilesin teos *Greek Theatre Performance* (2000) ja P. E. Easterlingin toimittama *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* (1997). Oliver Taplinin ja Edith Hallin Oxfordin yliopistoon vuonna 1996 perustama tutkimuskeskus The Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD) tallentaa ja tutkii aineistoa antiikin näytelmien esitystraditiosta ympäri maailman ja levittää sitä koskevaa tietoa.<sup>79</sup> Tragedioiden modernia esitystraditiota jäljittävät esimerkiksi kirjat *Dionysus Since 69* (toim. Edith Hall ym. 2004), Edith Hallin ja Fiona Macintoshin *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660-1914* (2005) ja *Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today* (toim. John Didlon

77 Hallin ym. toimittamassa teoksessa Erika Fischer-Lichte kirjoittaa 1970-luvun tunnettujen saksalaisten tragediaohjaajien, erityisesti Klaus Michael Grüberin ja Peter Steinin ohjauksista tästä näkökulmasta pohtien, miten esityksissä käsiteltiin akateemisia teorioita teatterin alkuperästä (Fischer-Lichte 2004).

78 Hall 2004, 36–46.

79 Suomalaisen esitystietojen osalta tietokanta on toistaiseksi epätäydellinen.

& S. E. Wilmer 2005). Artikkelikokoelmat *Agamemnon in Performance* (toim. Fiona Macintosh ym. 2005), *Medea in Performance* (toim. Edith Hall ym. 2000) ja *Antigone on the Contemporary World Stage* (toim. Erin B. Mee & Helene B. Foley 2011) ovat erityisen kiinnostavia siinä mielessä, että juuri näitä näytelmiä on Suomessakin paljon esitetty. Tutkimuksia on julkaistu myös esimerkiksi *Herakleen* esitystraditiosta (Riley 2008) ja Klytaimnestran hahmon vastaanotosta eri taiteenlajeissa (Komar 2003). Lorna Hardwickin ja Christopher Strayn toimittama *A Companion to Classical Receptions* (2008) käsittelee laajasti antiikin tekstien vastaanottoa. Edith Hallin ja Stephe Harropin toimittama *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice* (2010) etsii uusia teoreettisia näkökulmia antiikin tragedioiden ja niiden modernien esitysten tutkimukseen klassillisen filologian ja teatterintutkimuksen leikkauspisteessä. Hans-Thies Lehmannin *Tragödie und dramatisches Theater* (2013) käsittelee traagisen kokemuksen käsitettä ja eurooppalaisia esitystulkintoja.

Suomalaisessa tutkimuskentässä antiikin teatterin ja sen vastaanoton tutkimus on keskittynyt pääsääntöisesti klassilliseen filologiaan ja arkeologiaan.<sup>80</sup> Esittävän taiteen kentässä tutkimusta tehdään vain pienimuotoisesti. Tieteenalojen välillä ovat liikkuneet esimerkiksi kirjallisuudentutkija H. K. Riikonen, joka on tutkinut antiikin kirjallisuutta ja kirjoittanut myös ulkoilmaesityksistä antiikin esityspaikkojen raunioissa, sekä Esa Kirkkopelto, joka on tutkinut tragedian filosofiaa ja erityisesti Friedrich Hölderlinin ajattelua ja tämän käännöstä Sofokleen *Antigonesta*.<sup>81</sup> Suomalainen lukijakunta on saanut omalla kielellään perustietoa antiikin näytelmistä ja teatterista esimerkiksi monipuolisesti antiikin sanataidetta käsittelevissä teoksissa *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö* (Kaimio ym. 1998) ja *Kirjallisuus antiikin maailmassa* (Kivistö ym. 2007). Sen sijaan antiikin draamojen suomalaisista esityksistä on kirjoitettu vain satunnaisesti.<sup>82</sup> Tämän kirjan seuraavien lukujen tehtävä on paikata tätä puutetta.

80 Filologeista erityisesti Maarit Kaimio on julkaissut draamaan ja teatteriin liittyviä kirjoja ja artikkeleita ja tehnyt useita näytelmäsuomennoksia (Aiskhylos 1975; Euripides 1974 ja 1999; Kaimio 1970, 1988 ja 1998). Esimerkiksi Vesa Vahtikarin väitöskirja (2014) tarkastelee tragediaesityksiä eri puolilla Välimeren seutua 400-luvun eaa. lopulla ja 300-luvulla eaa. Sanna-Ilaria Kittelän tulossa oleva väitöskirja käsittelee Euripideen *Troijan naisten* sodanvastaista käyttöä antiikissa ja modernissa teatterissa. Ks. myös Kittelä 2009.

81 Kirkkopelto 2002; Riikonen 1998b ja 2003.

82 Esim. Mykkänen (toim.) 1996; Riikonen 1998b, 157–168; Mehto 1999; Ansio & Houni 2009b; Houni & Kittelä 2011; Worthen 2011; Ansio & Houni (toim.) 2013. Käsillä olevan kirjamme lähtökohtiin rinnastuu Pirkko Kosken artikkeli *Greek Tragedies in 20th Century Finland* (2003), joka käy valikoiden läpi keskeisiä tragediaesityksiä suomalaisen teatterin historiassa.





# Ensimmäiset tragediaesitykset Suomessa 1890–1910

## Suomalaisten ensimmäiset kosketukset kreikkalaiseen tragediaan

Kreikkalaisia draamoja ja niille pohjautuvia näytelmiä esitettiin Suomessa satunnaisesti jo satoja vuosia sitten. Vuonna 1571 vahvistettuun kirkkojärjestykseen sisältyi kehoitus tutustua Ruotsin valtakunnan kouluissa esimerkiksi roomalaisiin komedioihin. Vuoden 1611 koulujärjestyksessä suositellaan perehtymistä klassisiin näytelmiin, sekä niiden esittämistä. Kysymykseen tulivat erityisesti Terentius ja Euripides. Siitä, noudatettiinko suosituksia, ei ole tietoja. Ylipäänsä koulunkäynti kosketti tuolloisessa Suomessa vain hyvin pientä väestönosaa.<sup>83</sup> Joka tapauksessa klassinen sivistys latinan ja kreikan kielten ja kirjallisuuden tuntemuksen muodossa on ollut merkittävä osa korkeampaa kouluopetusta Euroopassa pitkälle 1900-luvulle. Näin myös Suomessa, Turun Akatemiasta alkaen. Suomalaisen sivistyneistön tunnetuimmat edustajat J. L. Runebergista alkaen olivat perehtyneitä antiikkiin. Antiikin kulttuurin tuntemus kuului sivistyneen väen arkeen aina 1960–70-luvuille asti.<sup>84</sup> Alkukieliä osaamattomatkin saattoivat tutustua antiikin tekstien ruotsin- ja saksankielisiin käännöksiin.

Ensimmäiset kreikkalaisten tragedioiden suomennokset saatiin 1800-luvun lopulla, kun latinan ja kreikan lehtori Kaarlo Forsman (sittemmin Koskimies) suomensi muiden antiikin kirjallisuuden käännöstöidensä rinnalla myös kaksi kreikkalaista tragediaa: Sofokleen *Antigonen* (1885) ja Aiskhyloksen *Agamemnonin*

83 *Laurentius Petris kyrkoordning*; ks. myös Frenckell 1971, 10–11; Koski 2013, 21; Paavolainen & Kukkonen 2005, 12; Tiisanen 1969, 31.

84 Riikonen 1998a, 199–201; Vihavainen 2000, 417–419. Runebergin suhteesta antiikkiin ks. Oksala 2004.

(1897).<sup>85</sup> Jo aikaisemmin, vuonna 1871, J. W. Calamnius oli laatinut Aristoteleen *Runousopin* ensimmäisen suomenkielisen käännöksen.

1700- ja 1800-luvuilla Suomessa nähdyt teatteriesitykset olivat kiertävien ulkomaisten ryhmien esittämiä. Sven Hirnin kattavasta teoksesta *Alati kiertueella* (1998) ei löydy tietoja siitä, että kiertävät ulkomaiset ryhmät olisivat esittäneet kreikkalaisia tragedioita tai niiden mukaelmia. Muista lähteistä kuitenkin löytyy mainintoja erityisesti Jean Racinen *Ifigenia*-näytelmästä (*Iphigénie*, 1674). Carl Gottfried ja Margareta Seuerlingin seurue esitti näytelmän Helsingissä vuonna 1780.<sup>86</sup> *Ifigenia* mainitaan myös Viipurissa esiintyneen Carl Lessmannin seurueen sensuuriviranomaisille tarkoitettussa ohjelmistoluettelossa vuodelta 1811, eli sitä on todennäköisesti tuolloin myös esitetty.<sup>87</sup> Yksityiskohtaisempia tietoja antiikin tragedioista erilaisia vaikutteita saaneiden näytelmien esityksistä löytyy 1800-luvun loppupuolelta alkaen.<sup>88</sup>

### **Medeia kiertää maakunnissa**

Ensimmäinen Suomessa nähty kreikkalaiselle tragedialle pohjautuva esitys, josta on säilynyt fragmentteja laajempia historiallisia jäänteitä, oli *Medeia*. Kyseessä ei ollut Euripideen *Medeia*, vaan itävaltalaisen Franz Grillparzerin samanniminen näytelmä. Näytelmä on viimeinen osa Grillparzerin *Kultainen talja* -trilogiasta (1821). Trilogian tarina perustuu myyttistä Jasonin ja argonauttien matkaa käsittelevään hellenistiseen *Argonautika*-eepokseen, sen roomalaiseen versioon, sekä Euripideen *Medeiaan*.<sup>89</sup>

85 Forsmanista tragedioiden suomentajana ks. Riikonen 1998b, 161.

86 Frenckell 1971, 22, 29.

87 Hirn 1970, 48.

88 Tanskalaisen Herman Bangin näytelmä *Faëdra*, jonka hän oli kirjoittanut *Ellen Urne* -nimisen romaaninsa pohjalta, esitettiin Helsingissä Nya Teaternissa (nykyinen Svenska Teatern i Helsingfors) keväällä 1886. Lehdistöissä ei nostettu esiin tarinan kytköksiä *Faëdra* ja Hippolytos -aiheeseen. Ainoastaan C. G. Estlander, estetiikan ja nykyiskansain kirjallisuuden professori, mainitsi lyhyesti rinnastuksen Hippolytoksen ja *Faëdran* tarinaan (*Finsk Tidskrift* 1.4.1886). Herman Bang kirjoitti itse romaanistaan ja sen näyttämösovituksesta *Nya Pressenille* jutun, joka ilmestyi noin kuukautta ennen ensi-iltaa (24.2.1886). Siinä hän pohtii naturalismia romaanissa ja draamassa eikä ota kantaa aiheensa klassisiin juuriin. Kaikesta huolimatta näytelmää on jostakin syystä päätetty esittää antiikin lähteisiin viittaavalla nimellä *Faëdra*, ei Bangin romaanin (ja sen naispäähenkilön) nimellä *Ellen Urne*. Voi vain arvailla, näkivätkö aikalaiskatsojat *Faëdran* klassisen näytelmäkirjallisuuden tradition jatkumona vai itsenäisenä, modernina teoksena.

89 *Argonautika* on Apollonios Rhodoslaisen 200-luvulla eaa. laatima eepos. Kirjoittaja on käyttänyt ilmeisenä esikuvanaan Euripideen *Medeiaa* osassa, joka käsittelee Jasonin ja Medeian rakkaussuhdetta. Valerius Flaccus laati siitä latinankielisen version 1. vuosiosalla jaa. *Argonautikasta* ks. Salmenkivi 2007a, 188–190; Kivistö S. 2007, 207–208.

Ida Aalberg otti *Medeian* ohjelmistoonsa kiertueelle, jonka hän seurueineen aloitti syksyllä 1893. Aalberg oli eronnut Suomalaisesta Teatterista ja koonnut oman seurueen kotimaan ja Pietarin kiertuetta varten. *Medeian* lisäksi kiertueohjelmistossa oli kuusi muuta näytelmää. *Nya Pressenissä* huomioitiin, että Grillparzerin näytelmää edelsi Pierre Corneille omalla Medeia-aiheisella tragediallaan ja ”klassiselta muinaisajalta” on tallella Euripideen kirjoittama *Medeia*. Kirjoituksessa Medeiaa pidetään yhtenä kirjallisuuden traagisimmista hahmoista. Aalbergin esitystä arvioidaan winckelmannilaisin kriteerein: hänen asennoissaan nähdään klassista ääriviivojen kauneutta, joka tuo mieleen antiikin veistotaiteen.<sup>90</sup> Myös *Suomen Kuvalehti* arvioi Aalbergin suorituksen Medeiana vaikuttavaksi.<sup>91</sup> Pietarin-vierailulla *Medeia* oli paikallisten kriitikkojen mukaan saanut yleisön naisissa aikaan hysteerisiä kohtauksia.<sup>92</sup>

Monet näkivät Ida Aalbergin kiertueen Suomalaisen Teatterin kilpailijana.<sup>93</sup> Sellainen oli myös vuonna 1887 perustettu Suomen Kansanteatteri, joka toimi kiertueteatterina maaseutukaupungeissa. Käytännössä Suomalainen Teatteri oli tuohon aikaan jo asettunut esiintymään suurimman osan vuodesta Helsingissä Arkadia-näyttämöllä. Kansanteatterin perustivat Suomalaisessa Teatterissa sen alkuajoista asti työskennelleet näyttelijät Aurora ja August Aspegren. Aspegrenien teatteriseurueen keskuspaikkana oli Tampere, mutta teatteri esiintyi toistuvasti eri puolilla Suomea. Samalla paikkakunnalla esiinnyttiin parin viikon, suuremmissa kaupungeissa joskus parin kuukaudenkin ajan, ja taas lähdettiin eteenpäin. Ohjelmistossa oli samaan aikaan useita, sekä koti- että ulkomaisia, näytelmiä.<sup>94</sup>

Myös Suomen Kansanteatteri otti vuonna 1894 ohjelmistoonsa Franz Grillparzerin *Medeian*. Medeian roolissa esiintyi 28-vuotias Hilda Martin, josta oli tuleva Kansanteatterin ja sen seuraajan, Viipurissa toimineen Suomalaisen Maaseututeatterin, suosituin ja taitavin näyttelijätär. Myöhemmin Martin teki pitkän uran Suomen Kansallisteatterissa sukunimellä Pihlajamäki. Häntä pidettiin erityisesti traagisien roolien tulkitsijana.<sup>95</sup>

90 *Nya Pressen* 27.11.1893.

91 O. R., *Suomen Kuvalehti* 1, 1894.

92 Heikkilä 1998, 338-343.

93 Aspelin-Haapkylä 1910, 2-3; Heikkilä 1998, 341.

94 Paavolainen & Kukkonen 2005, 75, 77; Koski 2013, 80-81, 175. Kansanteatterin kiertuematkojen tunnelmista ks. Kaakinen 1976, 32-36.

95 Martinin työstä ja tyylistä ks. Kaakinen 1976; Koski 2013, 176-177; Veistäjä 1957, 23.

Esityksestä kirjoitettiin useita arvosteluja eri paikkakuntien lehtiin. Useimmissa käydään läpi näytelmän juoni enemmän tai vähemmän yksityiskohtaisesti – ja enemmän tai vähemmän muinaisaikojen eksotiikkaa viljellen. Useimmille sanomalehdille lähtökohtana on oletus, että Grillparzerin trilogian pohjana oleva argonauttien tarina on potentiaaliselle yleisölle vieras. Rohkeneepa *Uuden Savon* kirjoittaja kuitenkin arvioida, että vaikka Grillparzer näytelmäkirjailijana on suomalaisille entuudestaan tuntematon, on Medeia-aihe ”kaikille” tuttu.<sup>96</sup>

Pääasiallisesti sanomalehtien kirjoittajat toteavat, että näytelmä perustuu muinaiskreikkalaiseen tarustoon. Euripidesta ei useimmiten mainita ensinkään. Poikkeuksen tekee *Savo-Karjala*, joka selvitti laajasti illan näytelmän taustaa Kansanteatterin vieraillessa Kuopiossa. Konteksti kreikkalaisen draaman laajemmalle esittelylle saatiin paitsi samana iltana tulossa olevasta näytännöstä, myös Ida Aalbergin hiljattaisesta kiertueesta, jolla *Medeia* oli niittänyt suosiota Pietarissa asti. *Medeiaa* koskevassa kirjoituksessa Euripideen ja Grillparzerin näytelmät samastetaan. Grillparzerin näytelmästä puuttuu kuoro ja sen tarina poikkeaa Euripideen versiosta, mutta *Savo-Karjalan* kirjoittajalle Kansanteatterin esittämä näytelmä edustaa suoraan alenevassa polvessa Euripideen *Medeiaa*. Kreikkalaisten tragedioiden adaptaatioista kirjoittaja lausuu, että kukin aikakausi on tuottanut niistä oman taidekäsitelmänsä mukaisia versioita. Nyt esitettävä *Medeia* on yksi sellainen.

Tämä muinais-kreikkalainen näytelmä on, aina aikakauden runollisuuden ja taiteen mukaan muodostettuna, yhä elänyt näytelmänä, vuodesta 431 e. Kr., jolloin sitä oli Kreikassa ensi kerta näytelty, elänyt näihin päiviin asti, joina sitä kansanteatteri näyttelee – Kuopiossakin. Siis elänyt 431–1894! – Onhan se jotain erinomaista. Ja silloin aihe on jotain yleis-inhimillistä runoutta.<sup>97</sup>

Kirjoittaja arvioi, että Medeia-aiheen pitkä elinkaari viittaa aiheen yleisinhimilliseen luonteeseen. Hän toteaa kuitenkin, että aihe yksinään ei ”pidä näytelmää elossa” vaan tapa, jolla näytelmäkirjailija ihettaan käsittelee. *Medeia* on kirjoittajan mukaan ensimmäinen näytelmä, jossa keskiössä on ihmisen sisäinen maailma ja intohimo. Kirjoittaja valistaa lukijoita kreikkalaisista tragediakirjailijoista ja

96 *Uusi Savo* 1.3.1894.

97 *Savo-Karjala* 2.3.1894.

heidän tragedioidensa tyylistä: Euripides on ”uuden-aikainen” ja ”realisti” verrattuna Aiskhyloksen ja Sofokleeseen. Hän myös arvioi peloponnesolaissodan vaikutusta Euripideen tapaan kirjoittaa, ja erittelee antiikin Kreikan polyteististä maailmankuvaa.<sup>98</sup>

Saman vuoden syksyllä tamperelainen *Aamulehti* pohti kreikkalaisen tragedian merkitystä oman aikansa teatterille. Tragedia ja siihen liittyvä myyttimateriaali tarjoavat näytelmäkirjailijoille teatteritaiteilijoille tilaisuuden taitojensa kehittämiseen – jos kohta katsojat eivät teoksista ehkä kiinnostukaan. Joissakin *Medeian* arvosteluissa pannaankin merkille, että yleisöä on ollut esityksessä vähänlaisesti. *Aamulehti* kirjoittaa:

Waikkei nykyajan yleisöä miellyttäkään murhenäytelmät, eiwät ainaakaan muinaisaikuiset, on niiden näyttelämisestä taiteelle yleensä ja taiteilijoille itselleen hyötyä. Niitä esittäessään woivat he ikään kuin mitata woimiansa tunne-elämän kuwaamisessa. Muinaiskreikkalaisen murhenäytelmän luonteen ominaisuutena nimittäin on kuwata sitä ahdinkotilaa, johon ihminen joutuu rikottuaan jumalallisia ikisäännöksiä. Etewälle runoilijalle tarjoawatkin kreikkalaiset muinaistarut, joissa jumalat wälittömästi esiintywät ihmiselämässä, kiitollista näytelmäainetta, jos waan siiwet kannattawat kohota wastaawaa suuruutta ja ylewyttä kuwaamaan.<sup>99</sup>

Arvostelut pitävät yksinäisesti Grillparzerin näytelmää erittäin vaikeana näyteltävänä. Hilda Martinin katsottiin onnistuneen vaativassa roolissaan paikoin mestarillisesti. Martin oli tutkinut ja opiskellut tätä, kuten monia muitakin roolejaan, Hedvig Charlotte Raa-Winterhjelmin opastuksella Ruotsissa.<sup>100</sup> Samoin Aapo Wälikankaan esiintymistä Jasonin roolissa arvioidaan pääosin myönteisesti. Pukujen kerrotaan olleen vaikuttavat, joskin kriitikot tuntuvat antavan maaseututeatterille säälipisteitä kiertueolojen ja niukkojen varojen takia. Yksi arvostelija kiinnittää huomiota uskottavuuskysymyksiin. Teatteri oli parhaan kykynsä mukaan koettanut luoda vaikutelmaa muinaisesta ajasta, mutta anakronismejakin esityksessä oli ollut. Kaikilta osin esitys ei ollut vastannut arvostelijan

98 *Savo-Karjala* 2.3.1894.

99 *Aamulehti* 30.11.1894.

100 Kaakinen 1976, 59–67. Raa-Winterhjelm oli opetellut itse Grillparzerin antiikinäytelmien, *Sapphon* ja *Medeian*, päärooleja, vaikkei tiettävästi niitä näytellytkään (Paavola 2014, 588–589).



Suomen Kansanteatterin Jenny Åkerman (vas.) ja Hilda Martin kävivät Kuopiossa ottamassa itsestään roolikuvat *Medeia*-esityksen yhteydessä (1894). Kuvien taustaksi on valittu antiikin rakennusta kuvaava taustakangas. Näyttelijöiden puvut tuottavat pitkine laahuksineen illuusion häkellyttävästä upeudesta – ja samalla kysymyksen, olivatko nämä tosiaan ne puvut, joissa kiertueella esiinnyttiin. Kuva: Victor Barsokewitsch. Teatterimuseo.

mielikuvia antiikin visuaalisesta ilmeestä: ”eiköhän statisteiksi saataisi miehiä, jotka niinkuin kreikkalainen taru kertoo, owat uljaita, ryhdikkäitä sotilaita, keltaisine kiharoineen, eiwätkä kyryrniskaisina, polwet koukussa seiso”.<sup>101</sup>

## Sofokleen *Antigone* ja *Kuningas Oidipus* – ensimmäiset kreikkalaiset tragediat Suomessa

Suomalainen Teatteri toimi toiseksi viimeistä kautta Arkadia-näyttämöllä näytäntövuonna 1900–1901. Kevään viimeisenä ensi-iltana huhtikuussa 1901 nähtiin näytelmä, joka ei ollut adaptaatio, vaan tiettävästi ensimmäinen Suomessa nähty suoraan antiikin kreikkalaiseen tragediaan pohjautuva esitys: Sofokleen *Antigone* Kaarlo Forsmanin suomennoksena. Jo J. L. Runebergin *Kuningas Fjalarista* (1844) käydyin keskustelun yhteydessä Runeberg ja J. V. Snellman olivat väitelleet *Antigonen* tulkinnasta: Snellman näki hegeliläisittäin *Antigonen* kuvaavan valtion ja perheen välistä konfliktia, Runeberg puolestaan katsoi näytelmän konfliktin olevan jumalallisten, ikuisten lakien ja valtion määräysten välillä.<sup>102</sup>

Suomalaisen Teatterin pitkäaikaisen johtajan Kaarlo Bergbomin teatteriohjelmaan kuului kolmiosainen strategia: esitettiin suomalaisia näytelmiä, klassikkoja ja eurooppalaista nykydraamaa. Klassisten tragedioiden suomentamisella ja esittämisellä pyrittiin kosketuksiin eurooppalaisen kulttuurin kanssa – sen osoittamiseen, että Suomi oli sivistynyt maa. *Antigone* oli ollut esillä jo keväällä 1898, kun katkelma näytelmästä esitettiin uuden teatteritalon (nykyisen Suomen Kansallisteatterin rakennuksen) hyväksi järjestetyissä arpajaisissa.<sup>103</sup> Bergbom toi kreikkalaiset tragediat näyttämölle vasta Suomalaisen Teatterin oltua olemassa jo 30 vuotta. Pirkko Kosken mukaan Bergbomilta puuttuivat käytännön mallit antiikin näytelmien tulkitsemiseen ja esittämiseen näyttämöllä. Koski huomioi, että näyttämötulkintojen sijaan antiikin tragediakirjailijoita kunnioitettiin antamalla Aiskhylokselle ja Sofokleelle paikat Arkadia-teatterin katon koristeeksi maalattujen kirjailijanimien joukossa.<sup>104</sup> Perinne tällaiseen kanoisoitujen kirjailijoiden kunnioittamiseen teatterirakennuksen yhteydessä oli itsessään lanseerattu noin vuonna 330 eaa. Ateenassa, kun edellisen vuosisadan suurten tragediakirjailijoiden patsaat pystytettiin Dionysos-teatterin yhteyteen.

101 Louhi 14.10.1894.

102 Ks. esim. Riikonen 1998b, 160.

103 Aspelin-Haapkylä 1910, 102–103.

104 Myös komediakirjailijat Aristofanes ja (roomalainen) Plautus oli kelpuutettu mukaan. (Koski 2006, 69–70; ks. myös Aspelin-Haapkylä 1909, 263.)

Suomalaisen Teatterin historiankirjoittajan Eliel Aspelin-Haapkyllän mukaan *Antigone*-produktio oli ”yksi niitä, joita on ollut tapana sanoa virstapatsaiksi näyttämömmme edistuksen tiellä”.<sup>105</sup> Aspelin-Haapkyllä viittaa nimenomaan siihen seikkaan, että esitys oli ensimmäinen Suomessa esitetty varsinainen kreikkalainen tragedia. Tällaisen teatterikirjallisuuden klassikon ottaminen kansallisen teatterin ohjelmistoon merkitsi edistysaskelta koko teatterin profiilille ja maineelle. Aspelin-Haapkyllän lisäksi muutkin aikalaiset olivat tietoisia ohjelmistovalinnan merkityksestä. Lehdistö markkinoi ja kehui esitystä aktiivisesti. *Uuden Suomettaren* mukaan kyseessä oli näytäntökauden merkittävin ensi-ilta. Syynä tähän merkittävyyteen oli nimenomaan se, että kyse oli antiikin tragedian kantaesityksestä Suomessa.<sup>106</sup>

*Antigone* esitettiin kymmenesti keväällä 1901. Esitysmäärä oli ajan mittapuulla suuri. Kevään 1901 esityksistä toiseksi viimeinen oli suunnattu erityisesti koululaisille, ja viimeinen esitettiin alennetuin hinnoin. Pirkko Kosken huomion mukaan tämä kaikki palveli esityksen kasvatuksellisia, kansallismielisiä tavoitteita. *Antigone* esitettiin ensimmäisen sortokauden aikaisten venäläistämistöimenpiteiden vuosina, ja sen poliittinen ajankohtaisuus lienee ollut aikalaisille selvä, vaikka sensuurisyyistä tätä seikkaa ei lehdistössä käsiteltykään. Koski panee merkille, että *Antigonen* teemoista kirjoitettiin kuitenkin runsaasti, ja siten puolittain piilossa tarjottiin vihjeitä esityksen ideologisiin tulkintoihin.<sup>107</sup> Yhtenä Suomalaisen Teatterin esitykseen suoraan liittymättömänä esimerkkinä tarjoutuu heinolalaisen *Jyränkö*-sanomalehden julkaisema esitelmä, jonka ”tri Johnsson”<sup>108</sup> piti samana vuonna työväenyhdistyksen iltamissa Runebergin päivän kunniaksi. Esitelmässä käsitellään Kreikkaa nykyisen sivistyksen kehtona ja sen vaikutusta myöhempiin kulttuureihin. Esimerkiksi kreikkalaisesta sivistyksestä otetaan Sofokleen *Antigone*, jossa Antigonen katsotaan edustavan jumalallisen ja inhimillisen lain noudattamista ja Kreonin lakien rikkomista oman

105 Aspelin-Haapkyllä 1910, 145.

106 *Uusi Suometar* 16.4.1901 ja 17.4.1901; ks. myös – st–, *Päivälehti* 18.4.1901.

107 Koski 2003, 70–72. Sortokauden alkuna pidetään keisari Nikolai II:n vuonna 1899, kaksi vuotta ennen *Antigonen* ensi-iltaa, antamaa helmikuun manifestia, jonka katsottiin pyrkivän Suomen perustuslain syrjäyttämiseen. Suomalaiset reagoivat manifestia vastustavalla Suurella adressilla. Vuonna 1900 säädettiin lisäksi venäläisten postimerkkien käytöstä ja venäjän kielen käytön lisäämisestä hallinnossa. Koski (2003, 70) kirjoittaa erehdyksessä helmikuun manifestin sijaan marraskuun manifestista, joka päätti ensimmäisen sortokauden vuonna 1905.

108 Ilmeisesti kyseessä on ollut Heinolan seminaarin johtaja, filosofian tohtori Mikael Johnsson, sittemmin sukunimeltään Soininen.



röyhkeän itsevaltiutensa nojalla.<sup>109</sup> Viittaus Venäjän painostuksen alla eläviin suomalaisiin ei juuri voisi olla suurempi. Sofokleen näytelmä toimi esimerkkinä sorron vastustamisesta.

*Antigonen* teemojen ohella lehdistössä käsiteltiin antiikin teatteria: sen syntyä ja kehitystä, sen näyttämökonventioita kuten kuoroa ja naamioita, näytelmäkirjailijoita ja heidän tyyliään. Sofokles esitettiin ajankohtaisempuna ja nykyaikaisempuna kuin Aiskhylos. Suomalaisen Teatterin *Antigonen* ansioksi luettiin se, että näyttämöllepanossa oli nähty vaivaa historiallisen oikeellisuuden saavuttamiseksi. Tällä tarkoitettiin sekä lavastuksen ja puvustuksen viittauksia antiikkiin että pyrkimystä jäljitellä joitakin antiikin esityskäytäntöjä, siinä määrin kuin niitä tunnettiin. *Hufvudstadsbladet* kertoo, että nykyaikaisen näyttämön rakenteita oli mahdollisimman paljon pyritty häivyttämään – niin epätoivoiselta kuin se Arkadia-näyttämön kurkistusluukkurakennetta ajatellen kuulostaakin. Arkadian näyttämölle oli lavastettu Kreonin palatsi joonialaistyyllisin pylväin, kukka- ja kasviryhmin ja antiikkia jäljittelevin kipsisin kuvapatsain.<sup>110</sup> Ylhäältä laskeutuva esirippu oli korvattu kahdelle puolen näyttämöä avautuvalla kankaalla, ”laitettu kreikkalaiseen malliin”.<sup>111</sup>

Varsinkin *Hufvudstadsbladet* selostaa arvostelussaan seikkaperäisesti käsitteitä näyttelijöiden ja kuoron asettelusta antiikin kreikkalaisessa teatterissa, sekä näiden käytäntöjen historiallisista muutoksista. Lehden kuvauksen mukaan vanhemmissa näytelmissä, joissa oli vain yksi näyttelijä, tämä oli esiintynyt *thymelellä*, korokkeella, joka oli orkestran keskellä Dionysoksen alttarin ympärillä. Sofokleen aikana kuoro esiintyi orkestralla ja näyttelijät matalalla korokkeella skenen edustalla, koska kolmea näyttelijää oli mahdotonta mahduttaa thymelelle. Suomalaisen Teatterin *Antigonessa* toimittiin samoin. Näyttämön etuosa vastasi orkestraa, jolla kuoro oli. Näyttämön takaosassa oli puoliympyrän muotoinen portaikko, jolla näyttelijät pääasiallisesti liikkuvat. Kritiikissä pohditaan kuoron asemien järjestämistä siten, että se ei peittäisi näkyvistä näyttelijöitä. Tehtävä on kirjoittajan arvion mukaan ollut vaikea.<sup>112</sup> Suomalaisen Teatterin *Antigonen* kuoro oli lausuva, ei laulava kuoro. Sen liikunnasta ei ole arvosteluissa säilynyt mainintoja, joten on syytä olettaa, että kuoro esiintyi suhteellisen pai-

109 *Jyränkö* 12.2.1901. Erittäin samanlaisessa hengessä *Antigonea* tulkitsee O. A. Kallio *Valvojan* (5–6, 1901) kirjoituksessa, jossa hän ylistää Suomalaisen Teatterin esitystä.

110 Se., *Hufvudstadsbladet* 20.4.1901; K. A. P., *Uusi Suometar* 21.4.1901 ja 23.4.1901.

111 Kalle, *Kotkan Sanomat* 30.4.1901. Ajatus on tietenkin absurdi, koska esirippua ei kreikkalaisissa teattereissa tunnettu ja se olisi kreikkalaisessa teatterirakennuksessa lähes mahdoton.

112 Se., *Hufvudstadsbladet* 20.4.1901.

kallaan. Esityksen musiikkina käytettiin Camille Saint-Saënsin uutta *Antigone*-sävellystä.<sup>113</sup> Kuoronjohtajan tehtävä oli jaettu kolmen miesnäyttelijän kesken. Kuoronjohtajien osaamista kiitetään *Uuden Suomettaren* arvostelussa, mutta sen ”statistijäsenet” eivät olleet erikoisen taitavia.<sup>114</sup>

Antigonen roolin esitti Katri Rautio, Kreonin Axel Ahlberg. Rautio oli näytellyt Suomalaisessa Teatterissa 16-vuotiaasta asti. 1880-luvulla Rautio oli kuulunut teatterin nuorten naisnäyttelijöiden sukupolveen, joka kutsui itseään ”teatterin impyiksi” viitaten nuoren viattoman neidon (*ingenue*) roolityyppiin.<sup>115</sup> *Antigonen* aikaan Rautio oli 37-vuotias. Rautio oli vakiintunut esittämään ihanteellisten nuorten naisten rooleja klassikkonäytelmissä, esimerkiksi Shakespearen tragedioissa. Hän näytteli näitä rooleja varmasti ja viileästi. Intohimon myrskyjen kuvaus sopi hänelle huonosti.<sup>116</sup> Axel Ahlberg oli ollut Suomalaisen Teatterin romanttisten sankariroolien näyttelijä siitä asti, kun liittyi teatterin henkilökuntaan vuonna 1878. Usein hän oli esiintynyt Ida Aalbergin vastaanäyttelijänä. Ahlberg oli komea ja näytteli suurieleisesti, ja *Antigonen* aikaan hänen aikaisemmin parjattu heikko suomenkielensä oli hioutunut sujuvaksi. Iän karttuessa hänen esittämänsä nuorten sankarien roolit alkoivat vaihtua hallitsijoiden ja kuninkaiden rooleihin, joista roolit kreikkalaisissa tragedioissa ovat yksi esimerkki.<sup>117</sup>

Katri Raution ja Axel Ahlbergin työ päärooleissa sai varauksettomat kiitokset kriitikoilta. Kreonia pidettiin Ahlbergin parhaana luomuksena. Varsinkin hänen puheilmaisuuaan kiitettiin vakaudesta ja ilmeikkyydestä. Rautio oli kriitikkojen mukaan selvästi tehnyt paljon työtä ja tutkimusta roolin luomista varten. Hän oli madaltanut ääntään tasolle, joka sopi rooliin hyvin. Hänen liikekielensä oli kaunista ja tunneilmaisuunsa tehokasta: hän näytteli suorastaan ”ihan kreikkalaisen ihanasti”. Raution ja Ahlbergin sekä Ismeneä näytelleen nuoren, lupaavan tragediennen, Lilli Högdahlin, yhteisnäyttelemine oli johdonmukaisesti samassa tyylijajissa, jossa ”hengähtelee vanha klassillinen henki, kuvastuu ylevä plastiikka ja huokuu arvokas tyyneys”. Kaarle Halmeen puheilmaisuua Haimonina sen sijaan moitittiin liiasta luonnollisuudesta, joka ei sopinut esityksen tyyliin.<sup>118</sup>

113 Saint-Saënsin *Antigonest*a ks. Solomon 2008.

114 K. A. P., *Uusi Suometar* 21.4.1901 ja 23.4.1901.

115 Suutela 2005, 62–63, 115.

116 Leino 1902, 38–40.

117 Leino 1902, 29–31. Ahlbergin näyttelijänlaadusta ja urasta ks. myös Koski 2013, 86–87.

118 Se., *Hufvudstadsbladet* 20.4.1901; *Päivälehti* 23.4.1901; K. A. P., *Uusi Suometar* 23.4.1901; O. A. K., ”Katsaus Suomalaisen Teatterin kevätinäytöntökauteen”, *Valvoja* 5–6, 1901. Halme olikin taipuvainen teknisesti tarkkaan, luonnollisuuteen pyrkivään ilmaisuun, ja siinä poikkeuksellisen taitava (ks. Leino 1902, 63–64).



Katri Rautio näytteli Sofokleen *Antigonen* pääroolin Suomalaisessa Teatterissa vuonna 1901. Kuvaaja Daniel Nyblin kehitti suomalaisten näyttelijöiden valokuvausta roolikuvauksen suuntaan. Kuva: Daniel Nyblin. Suomen Kansallisteatteri.

Aikalaiskirjoituksissa *Antigone* näyttäytyy huolellisesti ja harkitusti tehtynä, hienopiirteisenä esityksenä. Sanavalinnoilla rakennetaan kuvaa kauniista, ylevästä antiikista. Aspelin-Haapkylä luonnehtii esitystä ”hienotuntoisen tyylikkäästi näyttämöllepannuksi” ja ”kaikella huolella harjotetuksi”.<sup>119</sup> *Antigone* edusti sellaista antiikin kulttuuria, joka oli ajatonta ja pysyvällä tavalla arvokasta.<sup>120</sup> *Päivälehti* kiitti teatteria siitä, että se tarjosi ”jaloa henkistä ravintoa [...], tyyntä, suurta, kaunista klassillisuutta” aikana, jona ihmisten mielet helposti uppoutuvat arkeen ja epäolennaiseen.<sup>121</sup> Suomenruotsalainen kirjallisuus- ja taidelehti *Euterpe* heittäytyi vallan runolliseksi kuvatessaan, miten *Antigone* sai unohtamaan ajallisen etäisyyden ja tempautumaan klassisen muinaisajan raikkaaseen, hartaaseen tunnelmaan.<sup>122</sup> Saksalaiseen filosofiseen traditioon nojaten antiikin kulttuurilla katsottiin olevan erityinen, omasta ajastamme poikkeava ”henki”. Tätä henkeä esityksen koettiin välittävän. *Antigone* oli ”todellista taidetta”<sup>123</sup> ja sille riitti runsaasti yleisöä illasta toiseen. *Antigone* lämmitettiin uudelleen vielä syksyllä 1903, jolloin sitä esitettiin neljä kertaa.

Neljä vuotta *Antigonen* ensi-illan jälkeen, tammikuussa 1905, Kaarlo Bergbom ohjasi toisen Sofokleensa: *Kuningas Oidipuksen*. Teatteri oli siirtynyt Arkadian näyttämöltä uuteen Kansallisteatterin rakennukseen keväällä 1902. *Kuningas Oidipusta* esitettiin viisi kertaa. Päärooleissa olivat samat näyttelijät kuin aikaisemmassa Sofokles-tuotannossa: Axel Ahlberg Oidipuksena ja Katri Rautio Iokastena. Kuoroa käsiteltiin nyt uudella tavalla. Sofokleen vanhukset oli osin korvattu nuoria thebalaisneitoja esittäneillä näyttelijättäriillä. Joukkolausunnan sijasta kuorolaiset lausuvat repliikkejä vuorotellen.<sup>124</sup> Lisäksi näyttämöllä nähtiin thebalaisten vanhusten ja thebalaisten nuorukaisten kuorot, joiden tehtävä ilmeisesti oli lähinnä koristaa näyttämöä statisteina.

Lehdistö muistutteli ennen ensi-iltaa mieliin *Antigonen* menestystä ja liitti *Kuningas Oidipuksen* samaan erityisen merkittävien klassisten murhenäytelmien kaanoniin.<sup>125</sup> Näytelmän kiinnostavuus analyttisena draamana pantiin merkille. Esimerkiksi Felix Hornborg (Nuutti Vuoritsalo) *Uudessa Suomettaressa* ja

119 Aspelin-Haapkylä 1910, 145.

120 Ks. esim. K. A. P., *Uusi Suometar* 21.4.1901.

121 Tuomas, *Päivälehti* 21.4.1901.

122 A. E., ”Sofokles Antigone på finska scenen”, *Euterpe* 17, 27.4.1901.

123 *Päivälehti* 23.4.1901.

124 Thebalaisneitoina esiintyivät Helmi Helenius ja Lilli Högdahl. Helenius tunnettiin avioiduttuaan nimellä Lindelöf ja Högdahl nimellä Tulenheimo. Molemmat tekivät Kansallisteatterissa pitkän uran.

125 *Uusi Suometar* 26.1.1905; *Työmies* 27.1.1905; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 28.1.1905.

Eino Leino *Valvojassa* pitävät näytelmän rakennetta mestarillisena eikä lainkaan epäajankohtaisena. Molemmat vertaavat *Kuningas Oidipusta* Henrik Ibsenin *Kummittelijoita*-näytelmään (1881). Se, mitä Sofokleella edustaa vääjäämätön, ihmisen ulkopuolella oleva kohtalo, vastaa Ibsenin näytelmässä perinnöllisyys: isältä peritty sukupuolitauti.<sup>126</sup> Ajatusta deterministisestä kohtalosta pidettiin tragedioiden suomalaisessa vastaanotossa pitkälle 1900-luvulle asti erittäin tyyppillisenä antiikin kreikkalaiselle mentaliteetille.<sup>127</sup>

*Kuningas Oidipuksen* näyttämöratkaisuissa noudatettiin *Antigonessa* hyväksittyä havaittua linjaa. Näyttämö oli jälleen koristettu patsain, palmuin ja laakeerein ”kreikkalaistyyliiseksi”. Kuoron ja näyttelijöiden asettelussa näyttämölle toteutettiin periaatetta, että etunäyttämö edusti orkhestraa, kuoron esiintymistilaa, ja takanäyttämö proskenionia näyttelijöille. Kuten Hjalmar Lenning *Hufvustadsbladetissa* kirjoitti, oli erityisesti Wilhelm Dörpfeldin esiin tuoma uusin arkeologinen tutkimustieto kreikkalaisesta teatterirakennuksesta auttanut näyttämötilan rekonstruomisessa antiikin teatterin tapaiseksi.<sup>128</sup>

Huolimatta klassisen murhenäytelmän ideologisesta itseisarvosta, koristeellisesta näyttämökuvasta ja varmoista näyttelijäsuorituksista esitys ei saanut kaikkia puolelleen. *Antigonen* kaltaista menestystä ei saavutettu. *Kuningas Oidipus* oli ohjelmistossa vain muutaman päivän, ja sen vastaanotto oli lähinnä muodollisen innostunutta. Katsomot olivat vain puoliksi täynnä, vaikka *Työmiehessä* arveltiin, että luulisi näytelmän edes ikäänsä liittyvällä kuriositeettiarvolla houkuttelevan katsojia paikalle.<sup>129</sup> Pääroolien esittäjiä kyllä kiitettiin arvosteluissa, ja klassisten komediaroolien taitajana paremmin tunnetun Adolf Lindforsin Teiresiasta pidettiin vaikuttavana.<sup>130</sup>

Suomenruotsalaisten kulttuuriälykköjen lehdessä *Euterpeessa* Olaf Homén tunnustaa, ettei saanut kiinnostuttua esityksestä sen kaikesta kauneudesta ja Axel Ahlbergin onnistuneesta näyttelijäntyöstä huolimatta. Kansallisteatterin

126 F. H., *Uusi Suometar* 28.1.1905; Eino Leino, ”Kansallisteatteri”, *Valvoja* 5–6, 1905, 332. *Kummittelijoita* oli vierailut ulkomaisten ryhmien esittämänä useaan kertaan Svenska Teaternissa, ja suomen kielellä se oli vastikään ensiesitetty Kansallisteatterissa edellisenä syksynä. Ilmestyessään näytelmä ei ollut päässyt ohjelmistoon arkaluontoisen aiheensa ja sen käsittelytavan takia. (Koskimies 1953, 98.)

127 Nykytutkijoiden näkemyksen mukaan vapaan tahdon, kohtalon ja sattuman problematiikka on tragedioissa ja ylipäänsä klassisen kauden ajattelussa monitahoisempi (Heinonen ym. 2012, 138).

128 Hj. L., *Hufvustadsbladet* 28.1.1905. Saksalaisen arkeologi Dörpfeldin teos *Das griechische Theater* oli julkaistu alle kymmenen vuotta aikaisemmin, vuonna 1896.

129 *Työmies* 28.1.1905.

130 *Helsingfors-Posten* 28.1.1905; F. H., *Uusi Suometar* 28.1.1905; Hj. L., *Hufvustadsbladet* 28.1.1905. Adolf Lindforsin näyttelijänlaadusta ks. Koski 2013, 94–96.

menneiden aikojen taiteen aika oli ohi, ja teatterin näyttelijäntyön ja ohjauksen oli uudistuttava täydellisesti.<sup>131</sup> Pilalehti *Tuulispää* ironisoi ylevää kreikkalaista murhenäytelmää, sen kanonisointia, ja varmasti myös *Antigonen* taannoista kansallismielistä ja hurmahenkistä vastaanottoa:

Etä yleisöä ei vielä ole ollut täyttä huonetta, kun *Oidipusta* on näytelty, on surkuteltavaa. Miksi, sinä yleisö, sinä monipäinen hirviö, sinä maun ja mauttomuuden sisältäjä, et mene teatteriin katsomaan Oidipusta!! [...] Hra *Ahlbergille* Suomen kansa on ikuisessa kiitollisuuden velassa hänen *Oidipuksestaan*. Me lähetämme hänelle tämän Tuulispään numeron ihailumme osoitteeksi. Se on korkein ja kaunein todistus ihailustamme. Ja kaikki muut esiintyjät! Me huudamme: ihanaa! Oi te ihanat kreikkalaiset naiset! Oi tietäjä *Adolf Lindfors*! Oi teitä te kaikki!<sup>132</sup>

Pirkko Koski huomioi, että *Kuningas Oidipuksen* kritiikeistä ei ole luettavissa viittauksia poliittiseen tilanteeseen tai ideologiaan samalla tavoin kuin *Antigonen* kohdalla. Esitys korosti tyyliä pikemmin kuin ideologiaa, eikä onnistunut löytämään – tai tietoisesti halunnut löytää – liittymäkohtia ajankohtaiseen tilanteeseen, jossa maailma oli yhä levottomampi: siellä täällä lakkoiltiin, Venäjä soti Japania vastaan ja kenraalikuvernööri N. I. Bobrikovin murhasta oli kulunut vain puoli vuotta. Poliittista tilannetta enemmän *Oidipukseen* ja sen vastaanottoon vaikutti Kansallisteatterin oma häilyvä tilanne. Koski arvioi, että *Kuningas Oidipus* ei saanut yleisöltä ja lehdistöltä ansaitsemaansa huomiota, koska ympäröivä todellisuus oli teatteria kiinnostavampaa.<sup>133</sup>

Kansallisteatterilla olikin käynnissä suuri muutos ja eräänlainen valtatyhjiö. Johtaja Kaarlo Bergbom oli *Oidipuksen* ensi-illan aikaan 60-vuotias, ja oli jo ilmoittanut aikeestaan erota teatterin johdosta näytäntövuoden lopussa. *Oidipuksen* ensi-illan aikaan käytiin jo neuvotteluja yhden uuden johtajakandidaatin kanssa.<sup>134</sup> Sekä Kaarlo että Emilie Bergbom luopuivat toimistaan teatterilla samana keväänä. Uudeksi johtajaksi nimitettiin Jalmari Hahl. Emilie kuoli saman vuoden syyskuussa, Kaarlo seuraavan vuoden tammikuussa.

131 O. H., *Euterpe* 5–6, 1905, 44–49, 58.

132 Paul de Kock, *Tuulispää* 5, 3.2.1905. Kursivoinnit alkutekstissä.

133 Koski 2003, 73–74.

134 Koskimies 1953, 111.

## Tragedioiden adaptaatioita Kansallisteatterissa 1900-luvun ensikymmenellä: *Elektra*, *Faidra* ja *Ifigeneia*

Kansallisteatteriin oli kohdistettu vaatimuksia ohjauksen uudistuksista ja ohjaajan näkyvämmäksi tekemisestä vanhan Bergbomin loppuaikoina. Jalmari Hahl otti lunastaakseen lupaukset monipuolisella ohjelmistolla ja ohjauksilla, joissa uudet tuulet vaikuttivat puhaltavan.<sup>135</sup> Ohjelmistoon kuului Hahlin kahden johtajavuoden aikana myös kaksi kreikkalaisen tragedian adaptaatiota. Toukuussa 1906 esitettiin uusi eurooppalainen näytelmä, nuoren wieniläisen Hugo von Hofmannsthalin *Elektra*. Von Hofmannsthalin yksinäytöksinen näytelmä oli valmistunut kolme vuotta aikaisemmin (1903) ja se perustui väljästi Sofokleen samannimiseen tragediaan.<sup>136</sup> Syyskaudella 1906 ranskalaisen Jean Racinen *Faidra* (*Phaidra*, alkuteos *Phèdre*, 1677) sai edustaa ohjelmistossa eurooppalaisen draaman klassikkoa.

*Elektran* pääosassa vieraili kansainvälistä uraa luomaan pyrkinyt, lähes viisikymppinen Ida Aalberg. Esitys nähtiin nimenomaan Aalbergin vierailuna, ja sitä markkinoitiin suuren taiteilijattaren nimellä. *Elektrassa* Aalbergia nuorempi Katri Rautio näytteli nimihenkilön äitiä Klytaimnestraa. Roolivalinnat saattoivat ymmärrettävästi aiheuttaa jännitteitä näyttelijättärien välille. Esitys – tai oikeammin näytelmä – jakoi voimakkaasti mielipiteet, mutta Ida Aalbergin erinomaisuudesta kriitikot olivat yhtä mieltä. Esityksen vastaanotossa näkyikin voimakkaasti tähtinäyttelijäkertomus, joka nostaa pääroolin esittäjän esiin toisten näyttelijöiden joukosta, taidoiltaan ja valovoimaltaan ylivoimaisena. Sama ilmiö toistuu hyvin usein varsinkin 1900-luvun alkupuolen tragediaesitysten vastaanotossa. Tavallaan sille on olemassa esikuva jo antiikissa, jossa vuodesta 449 eaa. alkaen otettiin käytännöksi palkita Suuren Dionysian paras näyttelijä.

Sanomalehdissä pohdittiin nykykirjailijan suhdetta edeltäjänsä antiikissa. *Nya Pressen* kirjoittaa, että lisäyksen ”vapaasti Sofokleen mukaan” voisi hyvin poistaa von Hofmannsthalin näytelmän otsikon alta. Antiikin kirjailija ja moderni kirjailija olivat käsitelleet äidinmurha-aihetta tyystin erilaisista näkökulmista. Sofokleen ajateltiin (kuten *Oidipuksessakin*) kirjoittavan viime kädessä kohtalosta, von Hofmannsthalin lähtökohtana taas oli yksilön psykologia ja kostonhimon tunteen kehittyminen huippuunsa *Elektran* hahmossa. Helsingin yliopiston opiskelija V. A. Koskeniemi ei nähnyt von Hofmannsthalin draamassa antiikkiin

135 Koskimies 1953, 116.

136 Samassa yhteydessä esitettiin toinen yksinäytöksinen näytelmä, Giovanni Vergan *Talonpojan ritarillisuus*.

kuuluvaa puhtautta ja tyyneyttä, vaan koki käsittelytavan sotivan antiikin aihetta vastaan. *Tuulispäässä* todettiin, että kappale on ”vertatihkuva”, ja katsojan hiukset olivat pystyssä vielä seuraavana aamunakin. ”En vieläkään voi käsittää, kuinka sinä yönä voin saada unta, vaikka minulla onkin hyvä vatsa.”<sup>137</sup> *Uuden Suomettaren* kriitikko tunsi pelkkää vastenmielisyyttä näytelmän hurjuutta ja verisyyttä kohtaan, ja liitti teoksen keskusteluun taiteen modernismista mainitsematta Sofoklesta lainkaan. Koska von Hofmannsthalin *Elektra* ei hänen mukaansa perustunut ”siveelliseen maailmankatsomukseen”, ei se voinut olla taiteellisesti vaikuttava eikä inhimillisesti arvokas. Esityksen näyttämöllepanon hän kuitenkin koki jännittäväksi: valoin, soihduin, värikkäin puvuin ja musiikin keinoin luotiin erikoinen tunnelma.<sup>138</sup>

Näytelmän vastaanotto on erinomainen esimerkki siitä, miten antiikin teksti ja moderni teksti asetetaan vastakkain edustamaan eri arvomaailmoja. Muutamaa vuotta aikaisemmin samassa teatterissa nähdyissä antiikin näytelmissä kerrotaan veljesmurhasta, elävältä hautaamisesta, itsemurhasta ja omien silmien puhkomisesta. Tästä huolimatta lehdistöllä ei ollut ongelmia ylistää näytelmiä raikkaina ja puhtaina korkean sivistyksen edustajina. Sitä vastoin oman ajan nuoren näytelmäkirjailijan Wienissä kirjoittama näytelmä äidinmurhasta herätti joissakin kirjoittajissa inhoa ja näyttäytyi merkkinä turmeluksesta.

Vaikka näytelmä ei tehnyt kaikkiin katsojiin suotuisaa vaikutusta, ei Ida Aalbergin hurja näyttelijäntyö jättänyt kriitikkoja kylmäksi. Vain keinonsa hyvin hallitseva näyttelijä uskalsi liikkua, kiihtyä ja raivota Aalbergin tavoin. ”Milloin hän oli kuin muuriin hakattu patsas, milloin kuin kaiwon takaa näkyvä sfinksi, milloin kuin peto luolassaan, kyyristyneenä lewäten jossain sopessa”, kuvaili *Uuden Suomettaren* Nuutti Vuoritsalo. Esitys huipentui Aalbergin melkein groteskiin, mutta vaikuttavaan sooloon, jossa Elektra voitontanssinsa päätteeksi kaatuu kuolleen maahan. Viljo Tarkiainen arvioi *Valvojassa*, että seuraajaa Aalbergille ei ole suomalaisessa näyttelijäntaiteessa näköpiirissä. Kansallisteatterin miehiä vaivasivat Arkadian ajoilta periytyvät sieluton liikunta ja paatos, naisia taas ”kau-noasnot” ja sentimentaalinen deklamointi. Tässä esityksessä varsinkin Katri Rautio Klytaimnestrana ja Jussi Snellman Oresteena selvisivät rooleistaan kunnialla, mutta jäivät jo lähtökohtaisesti kriitikkojen mielissä Aalbergin varjoon.<sup>139</sup>

137 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 14.5.1906; Thf., *Nya Pressen* 17.5.1906; V. A. K., *Raataja* 18.5.1906; *Tuulispää* 20, 18.5.1906.

138 F. W., *Uusi Suometar* 15.5.1906.

139 V. T., *Valvoja* 9, 1906; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 14.5.1906; F. W., *Uusi Suometar* 15.5.1906; Thf., *Nya Pressen* 17.5.1906; V. A. K., *Raataja* 18.5.1906.



Jean Racinen *Faidrassa* saman vuoden syksyllä Katri Rautio pääsi taas traagiseen päärooliin. Rafael Koskimies huomioi Kansallisteatterin historiateoksessaan, että Suomessa oli esitetty silmiinpistävän vähän Ranskan klassismin draamaa, vain Molièren komedioita.<sup>140</sup> Tämäkin näytelmä oli Suomen kantaesitys. Näytelmä asemoitiin samaan klassikkojen joukkoon, joita maamme teatterissa olivat aiemmin edustaneet Goethe, Shakespeare, Schiller, Calderón ja Sofokles. Juuri näitä klassikoita varten oli Bergbom kasvattanut näyttelijänsä.<sup>141</sup>

Eino Leino, joka oli kääntänyt *Faidran*, myös arvosteli esityksen *Helsingin Sanomissa*. Samalla hän pohdiskeli näytelmän ansioita saksalaiseen uushumanismiin verraten. Leinon mielestä Racinen *Faidra* oli yhtä kuolematon kuin antiikki itse, vaikkei Goethen *Ifigeneia Tauriissa* -näytelmälle olekaan vertaa. Leino aisti *Faidrassa* samaa ”helleenistä henkeä” kuin antiikin alkuperäisissä draamoissa. Myös V. A. Koskenniemi kuvasi runollisesti *Faidraa* klassillisen viivataiteen sopusuhtaisena ja tyyneenä edustajana, joka viihdyttää ja virkistää kuin sunnuntainen lepo elämän arjessa.<sup>142</sup>

*Uuden Suomettaren* Nuutti Vuoritsalo tarkasteli Racinen näytelmän suhdetta antiikin esikuviin. *Faidran* hän toteaa olevan ”kristitty sankaritar”. Vuoritsalo väittää (virheellisesti), että Euripideen ja Senecan aihetta käsittelevissä näytelmissä *Faidra* ei tunne omantunnontuskia rakastumisestaan Hippolytokseen, vaan seuraa sokeasti intohimoaan. Vuoritsalo tuottaa *Faidran* henkilöahmon vastakohdaksi mielikuvan sellaisesta antiikin draaman esityksestä, joka ei kosketa: ”Hän ei ole pelkkä antiikkinen kuvapatsas joka näyttämöllä tekee plastillisia liikkeitä ja kajahtelee käsittämättömistä sanoista.”<sup>143</sup>

Toisen näkökulman draamaan toivat muutamat muut arvostelijat, etunenässä Viljo Tarkiainen: pitkäveteisessä näytelmässä on tuskin mitään toimintaa. Tarkiaisen mukaan kärsivällisyys on koetuksella katsoessa kolmisen tuntia vakavaa näytelmää, jossa mitään ei tapahdu, ihmiset vain keskustelevat ja analysoivat tunteitaan. Vaikka Racinen näytelmä oli tärkeä tuttavuus kirjallisuushistorian tuntijoille – niin vähän kuin niitä suomalaisessa yleisössä onkin – ei Kansallisteatteri Tarkiaisen mielestä yltänyt tehtävänsä tasolle.<sup>144</sup>

140 Koskimies 1953, 132.

141 E. L., *Helsingin Sanomat* 27.10.1906; U. J. V., *Nuori Suomi* 2.11.1906.

142 E. L., *Helsingin Sanomat* 27.10.1906; V. A. K., *Raataja* 2.11.1906.

143 W-o, *Uusi Suometar* 27.10.1906.

144 V. T., *Helsingin Kaiku* 24.11.1906; *Wiborgs Nyheter* 4.1.1907; *Wiipuri* 5.1.1907.

Leino arvosteli esityksen siitä näkökulmasta, joka hänellä oli näytelmän suomentajana. Esitys ei hänen mielestään ollut kyllin juhlallinen ja traaginen. Katri Raution hän ei katsonut sopivan nimirooliin, koska hänen näyttelijänlaatunsa oli liian valoisa Faidran intohimon kuvaukseen.<sup>145</sup> Monien muidenkaan kriitikoiden mielestä Rautio ei ollut sopiva Faidraksi, vaikka esittikin roolin syventyen ja kauniisti. Rafael Koskimiehen mielestä näytelmän nimiosa olisi ollut Ida Aalbergin tehtävä.<sup>146</sup> Raution vastaanäyttelijänä Theseuksen roolissa oli jälleen Axel Ahlberg, joka suoriutui roolista tutulla mahtipontisella komeudella. Tarkiainen haukkui *Helsingin Kaiussa* kaikki muut näyttelijät paitsi Ahlbergin. Useat kriitikot pohtivat tämän esityksen kohdalla näyttelijöiden puheilmaisua. Sanatulvasta ei aina ajatus välittynyt.<sup>147</sup> Ongelma lienee johtunut myös Racinen tekstin vuolaan runollisesta luonteesta, johon sekä esiintyjät että katsojat olivat tottumattomia.

*Faidran* näyttämöllepanosta, lavastuksesta ja puvuista ei ole arvosteluissa säilynyt mitään tietoa. Arvostelijat eivät pitäneet näyttämön visuaalisuutta merkittävänä tekijänä, pääpaino oli sisäisessä maailmassa. Näytelmähän tapahtuukin paikan ykseyden ihanteen mukaisesti koko ajan samassa paikassa ja näyttämökuvassa.<sup>148</sup> Yleisesti kuitenkin esteettistä kauneutta ihannoitua Hahl sai kiitosta ohjaustulkintojensa visuaalisesta asusta.<sup>149</sup>

Syksystä 1907 Kansallisteatterin johtajaksi tuli alkaen sen veteraaninäyttelijä Adolf Lindfors, joka oli näytellyt suomalaisessa Teatterissa jo vuodesta 1882 ja tunnettiin ennen muuta komediarooleistaan. Ida Aalberg oli jo tuolloin ilmaissut kiinnostuksensa teatterin johtotehtäviin. Aalberg vieraili keväällä 1909 Kansallisteatterissa näyttelemässä J. W. von Goethen *Ifigeneia Tauriissa* -näytelmän pääosan. Samoihin aikoihin aloitettiin neuvottelut hänen kiinnittämisestään ohjaaja-näyttelijäksi teatteriin. Suunnitelma toteutuikin saman vuoden syksystä alkaen.

Aalbergin vierailua oli kovasti odotettu ja yleisö oli pettynyttä, kun sai nähdä hänet vain yhdessä roolissa. *Ifigeneiasta* ei silti tullut menestystä. Ensi-illan jälkeen katsomot olivat vain puolillaan. Esityksen ympäriltä kumpusi kuitenkin paljon keskustelua lehdistössä. Esitystä markkinoitiin jo ennakkoon melko paljon. Jälleen kerran klassikon kantaesitystä pidettiin Kansallisteatterin ohjelmiston

145 E. L., *Helsingin Sanomat* 27.10.1906.

146 Koskimies 1953, 132.

147 W-o, *Uusi Suometar* 27.10.1906; E. L., *Helsingin Sanomat* 27.10.1906; V. A. K., *Raataja* 2.11.1906; V. T., *Helsingin Kaiku* 24.11.1906; *Wiipuri* 5.1.1907.

148 Ks. U. J. V., *Nuori Suomi* 2.11.1906.

149 Tiisanen 1969, 168–169.

merkkitapauksena. Goethen näytelmän syntyvaiheista kerrottiin esimerkiksi *Uudessa Suomettaressa*. Näytelmää verrattiin Euripideen samannimiseen näytelmään erityisesti Ifigeneian hahmon käsittelyn osalta.<sup>150</sup>

Goethen runomittainen näytelmä oli viileä ja tyyni – suuri, hiljainen ja jalo. Näytelmän vastaanotossa oli paljon samaa kuin muutaman vuoden takaisen Racinen *Faidran* vastaanotossa: usklassistiseen draamaan katsottiin siirtyneen ja tallentuneen jotakin, mitä pidettiin aitona antiikin henkenä. Eino Kalima maa-laili *Aika*-lehdessä: ”[Näytelmä] on uuden ajan suurimman runoilijan unelma antiikista, kauneudesta, joka kajaelee temppelin pilareissa, sädehtii taivaalla ja meressä, soljuu ihmisruumiin muodoissa ja liikkeissä ja soi ihmislasten jumalten määräämissä kohtaloissa.” Lisäksi Goethe oli valanut Euripideen aiheeseen uuden ajan syventyneen hengenelämän ja moraalin.<sup>151</sup>

Miten tällainen näytelmä sitten tulisi esittää? Jalmari Finne pohtii asiaa *Helsingin Sanomiin* kirjoittamassaan kritiikissä laajemmaltakin kannalta. Pitkä sitaatti on paikallaan, koska Finne käy läpi kaikki Kansallisteatterin siihenastiset kreikkalaisen tragedian ja sen adaptaatioiden esitykset ja arvioi näiden näytelmien esittämisen edellytyksiä ylipäänsä:

Kreikkalaisen taruston tarjoamat jylhät, voimakkaiden tapausten ja suurien tunteitten täyttämät aiheet ovat aina houkutelleet runoilijoita. Muinaiskreikkalaisia, näitä aiheita käsitteleviä näytelmiä on koetettu esittää yleisölle monessa eri muodossa. Usein ovat runoilijat runoilleet ne uudelleen noudattaen oman aikakautensa näyttämövaatimuksia. Näitä näytelmiä on heidän oma aikansa ihailnut, myöhempi aika ei niitä ole enää esittänyt. Jos antiikkeja draamoja on esitetty sellaisinaan kuin muinaisajan suuret runoilijat ovat ne kirjoittaneet, niin on tuo muutos supistunut näyttämölliseen esitystapaan koettaen antiikin draaman suuria piirteitä tehdä nykyaikaisemmiksi. Kansallisteatterissa on tällaisia esityksiä ollut: Antigone ja Oidipos kuningas. Edellisen esityksessä oli vielä antiikki kuoro jälellä, jälkimäisen esityksessä se jo oli saanut väistyä. Kokonaan nykyaikaisella tavalla oli Hugo von Hoffmansthal runoillut ”Elektra”-tarun ja sen esittämisessä käytettiinkin nykyaikaista esitystapaa. Antigone ja Elektra, siinä antiikkia tarustoa esittävän näytelmän äärimmäiset muodot. Näiden välillä on ollut Racinen ”Phaidra”,

150 W-o., *Uusi Suometar* 7.3.1909 ja 11.3.1909; ks. myös E. A-n. H., *Uusi Suometar* 13.3.1909.

151 E. K-ma, ”Kansallisteatteri”, *Aika* 1.4.1909.

joka ei täällä herättänyt sen suurempaa huomiota ja joka Europassakin on woinut pysyä näyttämöllä wain aiwan suurien taiteilijattarien esittämänä. Se sama seikka, joka tekee Phaidran wieraaksi nykyajan yleisölle, tekee ”Iphigeneiankin”. Kumpikaan ei ole antiikki draama eikä kylliksi nykyaikainen. Kummassakin on liian paljon oman aikakautensa leimaa, ja se tekee ne meille wieraiksi.<sup>152</sup>

Kansallisteatterin ei katsottu kykenevän *Ifigeneiassakaan* täyttämään ohjelmistovalintansa myötä lankeavia vaatimuksia, kuten ei *Faidrassakaan*. Tehtävää pidettiin lähes mahdottomana. Jalmari Finne esittää kolme jo valmiiksi tuhoon tuomittua vaihtoehtoa uusklassillisen näytelmän mahdolliselle esitystyyliille. Joko voitaisiin valita malli antiikista sellaisena, kuin se tuolloin nähtiin – ”jylhä, tyylytelty esitystapa” – jolloin Goethen aikainen väritys syrjäytettäisiin. Toisaalta voitaisiin käyttää Goethen ajan esityksellistä estetiikkaa, jonka paatoksen ja ihannoivan henkilökuvauksen Finne näki aikansa katsojille vieraana. Kolmas vaihtoehto on käyttää ”nykyaikaista esitystapaa”. Sille näytelmä ei tarjoa aineksia, ja henkilöt uhkaavat tulla teennäisiksi.<sup>153</sup>

Monet arvostelijat totesivat, että *Ifigeneia Tauriissa* -näytelmässä ei ole mitään toimintaa, pelkkää kertomista. Goethen kaunis, viisas teksti olisi toiminut tenhavammin luettuna. Myös Kansallisteatterin lavastus merimaisemataustoineen ja sypressineen oli monien kriitikkojen mielestä yksitoikkoinen, epähienostunut ja liian arkinen.<sup>154</sup> Ohjaaja Lindfors oli epäonnistunut esityksen tyyllisen eheyden luomisessa.<sup>155</sup>

Jälleen nuoren tytön roolissa esiintynyt Aalberg lumosi monet arvostelijat, mutta ei varauksetta. Jotkut kiinnittivät huomiota hänen manereihinsa ja epäaitouteen.<sup>156</sup> Jotkut kuitenkin ylistivät tuttuun tapaan Aalbergin lumovoimaa ja tekniikkaa. Tietysti mukana oli myös winkelmannilainen diskurssi: ”Ja mikä klassillisen kauneuden tyyneys lepäsikään hänen luomansa yli! Ida Aalbergin asennot olivat kuin mestarien marmorikuwia, ja deklamationsa kuin hellää,

152 Jalmari Finne, *Helsingin Sanomat* 12.3.1909. Lainausmerkit alkutekstissä.

153 Jalmari Finne, *Helsingin Sanomat* 12.3.1909.

154 Habitué, *Nya Pressen* 11.3.1909; Jalmari Finne, *Helsingin Sanomat* 12.3.1909; Eero Alpi, ”Ida Aalbergin vierailunäytännöt”, *Päivä* 13.3.1909; Tähyistäjä, *Jokamiehen viikkolehti* 20.3.1909; Eero Alpi, *Tampereen Sanomat* 20.3.1909.

155 E. K-ma, ”Kansallisteatteri”, *Aika* 1.4.1909; ks. myös W-o., *Uusi Suometar* 11.3.1909.

156 Habitué, *Nya Pressen* 11.3.1909; G. C., *Argus* 16.3.1909.

helkähtelevää soittoa.”<sup>157</sup> Varsinkin Aalbergin ääntä ja puheilmaisua kiitettiin useissa arvosteluissa. Sitä vastoin Kansallisteatterin muiden näyttelijöiden puhe sai osakseen kritiikkiä.<sup>158</sup> *Ifigeneia Tauriissa* ei ollut ainoa näytelmä, jonka kohdalla puheilmaisun kysymykseen puututtiin. Koskimies tuumiikin, että epäilemättä äänenkäytön epävarmuus ja runomittaisen draaman lausumisen pulmat olivat tuolloisen näyttelijäkunnan suurimpia heikkouksia.<sup>159</sup>

Kuten oli tullut tutuksi Aalbergin ollessa näyttämöllä, muita näyttelijöitä käsiteltiin lähinnä hänen taustanaan. Skyyttien kuninkaan, Thoaksen, roolissa oli Aalbergin nuoruuden romanttisten roolien vastanäyttelijä Axel Ahlberg. Thoaksen hahmo oli Ahlbergille tyypillinen arvokas ja paatoksellinen tulkinta. Evert Suonion esittämän Oresteen koettiin olleen realistisuudessaan väärässä tyyllilajissa.<sup>160</sup>

*Ifigeneia Tauriissa* sai arvovaltaisen puolustajan professori Eliel Aspelin-Haapkylästä, joka kirjoitti *Uuteen Suomettareen* vastineen arvostelijoille. Aspelin-Haapkylään keskeinen väite oli, että näytelmässä on kuin onkin toimintaa, mutta se ei ole ulkoista, vaan henkilöiden sisäistä. Aspelin-Haapkylä vertailee Euripideen ja Goethen näytelmiä keskenään, Goethen eduksi. Aspelin-Haapkylään mielestä Goethen mukaelma Euripideen aiheesta osoittaa eron antiikin ajan ja uuden ajan maailmankatsomuksen välillä. Euripideen *Ifigeneia Tauriissa* -näytelmän toiminta tapahtuu kokonaan jumalten ohjailemana ja loppuratkaisuunkin vaikuttaa Athenen väliintulo. Goethen *Ifigeneiassa* sen sijaan keskeistä on ihmisten tahdon vapaus ja erityisesti nimihenkilön hahmon siveellisyys ja ihanteellisuus. Euripideen Ifigeneia uhraa Artemiin papittarena maahan saapuvat muukalaiset jumalattarelle, Goethen Ifigeneia on saanut taurilaiset kokonaan luopumaan ihmisuhreista. Keskeinen ero on, että Euripideella Ifigeneia pettää taurilaiset auttaakseen veljensä Oresteen pakoon – Goethella hänestä ei ole tällaiseen juoneen, vaan hän tunnustaa kuningas Thoakselle koko suunnitelman paosta ja Artemiin kuvan ryöstämisestä. Aspelin-Haapkylä ottaa kiinnostavan kannan uusklassillisen näytelmän esittämiseen. Hänestä kullakin ajalla on oikeus esittää draamaa oman esteettisen näkemyksensä mukaan. Goethe meni aivan liian

157 Eero Alpi, *Tampereen Sanomat* 20.3.1909.

158 E. K-ma, ”Kansallisteatteri”, *Aika* 1.4.1909; Habitué, *Nya Pressen* 11.3.1909; W-o., *Uusi Suometar* 11.3.1909.

159 Koskimies 1953, 195.

160 Habitué, *Nya Pressen* 11.3.1909; W-o., *Uusi Suometar* 11.3.1909; Eero Alpi, ”Ida Aalbergin vierailunäytännöt”, *Päivä* 13.3.1909; Eero Alpi, *Tampereen Sanomat* 20.3.1909.

pitkälle omassa Weimarin teatterissaan tavoitellessaan juhlallista ”muinaisklassillista esitystapaa”. Omana aikanamme sopii noudattaa realistisempaa tyyliä.<sup>161</sup>

Vuoteen 1910 mennessä Suomessa oli kantaesitetty kaksi Sofokleen tragediata ja neljä modernia adaptaatiota antiikin teksteistä: Atreidien tarupiiriin kuuluvat *Elektra* ja *Ifigeneia Tauriissa* sekä *Medeia* ja *Faidra*. Aiskhylos oli suomalaiselle teatteriyhteisölle vielä pitkään tuntematon ja Euripideskin tuttu vain sovitusten kautta. Ajatus antiikin näytelmästä esityksen, ei vain kirjallisuuden, tasolla oli tullut Suomeen jäädäkseen.

Esitysten vastaanotossa Sofokleen näytelmät edustivat ylevää antiikkia, jonka esittely suomalaisessa teatteriohjelmistossa oli merkittävää sinänsä. *Antigonen* esitys onnistui ilmeisesti puhuttelemaan yleisöään myös muulla tasolla kuin ajattoman taiteen helmenä; se tuntui puhuvan omavaltaisen hallitsijan vastustamisesta suomalaisille ajankohtaisesta tavalla. Vaikka lehdistössä korostettiin Sofokleen taituruutta näytelmäkirjailijana, hänen näytelmissään nähtiin kohdaluonnon liittyvää maailmankuvallista ainesta, joka oli vierasta aikalaikatsojille. Tämä oli ongelma erityisesti *Kuningas Oidipuksen* esityksen kohdalla, joka ei menestynyt *Antigonen* tavoin.

Kiinnostavaa kyllä, erityisesti maaseutukiertueella esitetty Franz Grillparzerin *Medeia* nähtiin Euripideen tuotannon suorana jatkumona. Joissakin lehtikirjoituksissa Euripideen ja Grillparzerin väliset vuosisadat hämärtyivät ja näytelmien tulkinta liukeni yhteen. Goethen ja Racinen Euripides-adaptaatioita koskevassa helsinkiläisessä kirjoittelussa (josta vastaavat miehet olivat monet itse kirjailijoita ja tutkijoita) sen sijaan tunnistettiin uuden ajan näytelmäkirjailijoiden keskeinen panos, joskin draamoja arvioitiin sen mukaan, miten ne onnistuivat välittämään antiikin oletettua henkeä. Tässä kriitikkojen mukaan epäonnistui oman ajan kirjailija Hugo von Hoffmansthal, jonka *Elektra* oli ensimmäinen Suomessa nähty antiikin tragedian aikalaisadaptaatio. Estetiikaltaan *Elektran* esitys poikkesi radikaalisti muista edellä käsitellyistä 1900-luvun ensikymmenen esityksistä. Antiikin näytelmien ja niiden varhaisempien adaptaatioiden kohdalla itsestäänselvyytenä pidetty ”antikvaarinen” esitystyyli<sup>162</sup>, jossa keskityttiin sanan deklamointiin ja hillittyyn, ”plastiseen” liikuntaan, sai haastajan Jalmari Hahlin ohjauksesta ja Ida Aalbergin heittäytyvästä näyttelijäsuorituksesta.

Antiikin teatteritaiteen kaikuna 1910-luvun Suomessa voidaan nähdä myös Eino Leinin Helkanäyttämö-hanke. Leino ihaili antiikkia ja oli kirjoittanut useita

161 E. A-n. H., *Uusi Suometar* 13.3.1909.

162 Koski 2003, 71.

näytelmiä antiikin historiaan liittyvistä aiheista sekä suomentanut tragedioiden adaptaatioita. Myös hänen luomansa pyhän draaman käsite innoittui antiikista.<sup>163</sup> Leinon ideoima Helkanäyttämö toimi Helsingin Seurasaarella kesällä 1912. Kyseessä oli ensimmäinen ammattimainen ulkoilmateatteri Suomessa. Katsomo oli rakennettu loivasti kohoavaan rinteeseen. Tarkoitus oli esittää Eino Leinon kolme kuvaelmatrilogiaa käsittävä sovitus Kalevalasta. Kaarle Halme toimi ohjaajana.<sup>164</sup> Helkanäyttämön yhtymäkohdat kreikkalaiseen teatteriin olivat ulkoilmanäyttämö ja kansallisen myyttiperinnön esittäminen näytelmätrilogioiden muodossa.<sup>165</sup> Ensimmäisten kolmen kuvaelman roolijaosta käy ilmi, että mukana on ollut varsinaisten roolien esittäjien lisäksi ”esilauseja” sekä kaksi ”vuorolausejaa”, mitä voidaan tulkita eräänlaisena kuorotekniikan sovelluksena.<sup>166</sup>

*Helsingin Sanomien* arvostelijan mielestä Helkanäyttämön idea oli erinomainen, mutta toteutus jäi keskeneräiseksi ja harrastajamaiseksi. *Kalevala* nähtiin 1910-luvun kaupunkilaiselle ”limonadi- ja korvapuustikulttuurille” vieraana.<sup>167</sup> Helkanäyttämön esitykset päättyivät juhannukseen, koska kaupungin avustus jäi saamatta. Leino teki selkoa Helkanäyttämön lopettamisen syistä *Helsingin Sanomissa* ja totesi, että hänen ajatuksensa *Kalevalasta* näyttämöllä ei ole kiinni ulkoilmateatterin ideassa. *Kalevalan* esittäminen oli tärkeämpää kuin ulkona esiintyminen.<sup>168</sup> Helkanäyttämö-yritys voidaan kuitenkin tulkita osaksi samaa ilmiötä kuin 1800-luvun lopulla virinnyt kiinnostus esittää kreikkalaisia tragedioita antiikin ajalta säilyneiden teattereiden ja amfiteattereiden raunioissa. Samoihin aikoihin elvytettiin henkiin myös muita antiikin ulkoilmaspektaakkeleita kuten Olympian kisat.<sup>169</sup>

163 Ks. Oksala 1986, Leinon draamakäsityksestä erit. s. 178–181.

164 Aarni Kouta, *Kodin kuvasto* 13.4.1912; *Helsingin Sanomat* 22.5.1912.

165 Myös Richard Wagnerin ajatukset kansallisten mytologioiden käytöstä näyttämötaiteessa sekä hänen musiikkiinsa keskittyvä Bayreuthin oopperafestivaali ovat mahdollisesti olleet Leinon ideoiden taustalla.

166 *Aamulehti* 26.5.1912.

167 M. R., *Helsingin Sanomat* 29.5.1912.

168 Eino Leino, *Helsingin Sanomat* 30.6.1912.

169 Riikonen 2003, 54–55.





# Tragediat vakiintuvat Suomen näyttämöille 1910-luvulta 1930-luvulle

## Sofoklesta maaseutukiertueilla 1910–1911

Kiertueteatterit elivät kukoistusaikaansa 1900-luvun kahdella ensimmäisellä vuosikymmenellä ainakin esitysten määrän näkökulmasta. Osa kiertueteattereista oli vakiintuneita, mutta niiden näyttelijät vain hetkellisesti alalle piipahtaneita kokeilijoita. Tähtinäyttelijöiden omat kiertueet muodostivat poikkeuksen. Seurue koottiin nimeä saaneen näyttelijän ympärille, ja muut näyttelijät jäivät tämän varjoon.<sup>170</sup> Kansallisteatterin tähtinäyttelijä Axel Ahlberg oli yksi kiertueille lähteneistä. Hänen kanssaan kiertuetta johti nuorempi näyttelijä Aarne Orjatsalo (alk. Riddelin), joka oli työskennellyt useammassa teattereissa. Ahlbergin ja Orjatsalon yhteiskiertueen päätyttyä Orjatsalo organisoi oman kiertueteatterinsa.<sup>171</sup>

Ahlbergin ja Orjatsalon yhteiskiertue kiersi vuoden 1910 alkusyksyllä parikymmentä paikkakuntaa eri puolilla Suomea. Ahlberg esitti kaikkien ohjelmistossa olleiden näytelmien miespääosat lukuun ottamatta Dumas'n *Edmund Kean* -näytelmää, jonka nimiosa oli Orjatsalon tähtirooli. Ohjelmistossa oli muun muassa Sofokleen *Kuningas Oidipus*, jonka pääroolissa Ahlberg oli näytellyt viisi vuotta aikaisemmin Kansallisteatterissa. Kiertue sai maakuntien sanomalehdissä paljon palstatilaa. Kansallisteatterin näyttelijän saapuminen paikkakunnalle esiintymään oli todella merkittävä tapaus. Kiertuetta kuvattiin teatterin tähtitaivaan konkarin ja uuden nousevan tähden yhteisponnistuksena.<sup>172</sup> Joskus mahtavan Axel Ahlbergin esiintyminen Oidipuksen kaltaisessa maailmankir-

170 Koski 2013, 213–217; Seppälä 2010d, 41–42.

171 Aarne Orjatsalosta ks. Koski 2013, 189–190, 222; Rajala 2004, 37–39.

172 *Helsingin Sanomat* 4.9.1910; *Karjalatar* 18.10.1910; *Karjalan Sanomat* 20.10.1910.

jallisuuden huippuroolissa pienellä maaseutukaupungin näyttämöllä herätti myös jonkinlaisia tahattoman koomisuuden tai vähintäänkin nolouden tunteita. Ympäristö ei tuntunut sopivan näin suurelle näyttelijälle ja teokselle, joka edusti korkeaa kulttuuria ja sivistystä.<sup>173</sup>

*Kuningas Oidipus* -esityksen tyylistä saa hyvän kuvan arvosteluista, joissa kuvataan, miten näyttelijät seisoivat samoissa asemissa koko esityksen ajan ja puhuivat suoraan yleisölle, eivät toisilleen. Tämä esitystapa nähtiin ennalta annettuna, kun kyse oli antiikin näytelmästä, jossa ei ole modernin näytelmän kaltaista toimintaa.<sup>174</sup> Tähtikiertueen konseptin mukaisesti molempien miesnäyttelijöiden, varsinkin Ahlbergin, näyttelijäntyötä ylistettiin arvosteluissa. Muut pienempien roolien esittäjät joko arvioitiin heikommiksi tai heidän kömmähdyksensä jätettiin huomiotta. Mitään tasaväkistä näyttelijäensemblea ei edes tavoiteltu. Tapanahan oli edelleen, että pienimpiin rooleihin rekrytoitiin esittäjät vierailupaikkakunnalta.<sup>175</sup> Kuoro esitettiin kolmen näyttelijän yhteisvoimin. Kuorolaisten tehtävä oli vain seistä ja lausua. Tämä häiritsi monia arvostelijoita, jotka mielsivät kuorolaiset kehoiksi statisteiksi: he olivat kuin kuvapatsaita, joita näytelmän toiminta ei lainkaan koskettanut.<sup>176</sup> Kreikkalaisuutta koskeva mielikuvarepertuaari, jota on edellä helsinkiläisten esitysten yhteydessä käsitelty, oli sujuvassa käytössä myös kiertue-esitysten arvioissa. Sofokleen näytelmä oli muodoltaan täydellinen kuin marmoripatsas, ja sen säkeitä kuunnellessa heräsi mielikuvia valkeista temppeleistä, sinitaivaasta ja etelän kukkien tuoksusta.<sup>177</sup> Maailmankuvaltaan teos miellettiin kohtalotragediaksi, johon kiteytyy antiikin kreikkalaisten fatalismi.<sup>178</sup>

Syksyllä 1911 Teatteri Aarne Orjatsalo esiintyi monilla paikkakunnilla pitkin Suomea, nyt ilman Ahlbergia. Orjatsalon kiertueen ohjelmistossa oli kunnianhimoisia näytelmiä, joissa useimmiten oli johtajalle sopivia herkullisia miespääosia. Ohjelmistoon kuului myös Sofokleen *Antigone*, jossa Orjatsalo esitti Kreonin roolia. Esityksen teki erityisen kiinnostavaksi se, että siinä käytettiin

173 Ks. J., *Keski-Suomi* 9.9.1910; *Laatokka* 18.10.1910.

174 X., *Haminan Sanomat* 8.10.1910; *Savon Työmies* 3.11.1910.

175 Kotkan työväenteatterissa 1920-luvulta alkaen näytellyt Elina Kolehmainen on kertonut päässeensä pikkutyttönä Ahlbergin ja Orjatsalon kiertueella Oidipuksen lapsen rooliin, kun tehtävään ensin valittu lapsi pelästyi Ahlbergin maalattuja silmiä (Tapiola 2008, 20).

176 *Kansan Ääni* 25.10.1910; ks. myös *Kansan Lehti* 2.9.1910, T., *Suomalainen* 9.9.1910. Arvio tosin saattaa myös koskea mahdollisesti kuoron näyttelijöiden täydennykseksi palkattuja paikallisia statisteja.

177 Ks. esim. A. R. E., *Haminan Lehti* 8.10.1910; *Kansan Lehti* 2.9.1910; *Karjalatar* 18.10.1910; *Kyminlaakso* 5.10.1910; *Laatokka* 18.10.1910; *Vaasa* 13.9.1910.

178 Esim. *Suomalainen* 9.9.1910; *Sosiaalidemokraatti* 20.9.1910; *Satakunta* 24.9.1910; *Östra Finland* 10.10.1910.

Felix Mendelssohn-Bartholdyn *Antigone*-sävellystä. *Etelä-Suomi*-lehden kriitikko arvelee, että Mendelssohnin musiikkia käytettiin osittain mainosmielessä, koska sitä ei ollut aikaisemmin Suomessa esitetty.<sup>179</sup> Valinta ei kuitenkaan ollut yhdentekevä. Mendelssohn oli säveltänyt *Antigonen* vuonna 1841 Preussin Potsdamissa ensi-iltansa saanutta esitystä varten. Sävellys käsittää alkusoiton ja kuoro-osuudet Sofokleen näytelmään. Vuoden 1841 esitys jäi teatterihistoriaan ja vahvisti *Antigonen* johtoasemaa 1800-luvun Euroopassa esitettyjen kreikkalaisten tragedioiden joukossa. Kulttuurimyönteisen kuningas Fredrik Vilhelm IV:n organisoimassa esityksessä pyrittiin eri tavoin jäljittelemään antiikin teatterikäytäntöjä. Laulava kuoro liittyi tähän pyrkimykseen.<sup>180</sup>

Myös Orjatsalon kiertue-esitys oli musiikillisesti ilmeisen kunnianhimoinen, joskin on erittäin vaikea tietää, paljonko ryhmällä oli tietoja keskieurooppalaisista esityksistä, saati antiikin esityskäytännöistä. Sanomalehtitietoja esityksistä on säilynyt vain marraskuulta 1911 Kotkasta, jossa *Antigone* esitettiin kaksi kertaa. Näyttämömusiikin kannalta vaativaa *Antigonea* ei välttämättä esitetty muualla, vaikka Orjatsalon seurue kiersi laajasti. Esitys tulkitsi tietenkin Kreonin näytelmän keskushenkilöksi, jotta seurueen johtaja saatiin merkittävimpään rooliin. Esityksen loppuosa keskittyi kuvaamaan Kreonin kärsimystä tekojensa jälkeen. Aarne Orjatsalon kerrotaan näytelleen roolia komeasti ja taitavasti.<sup>181</sup> Kaiken kaikkiaan Orjatsalon ryhmä ei loistanut näyttelijäsuorituksillaan. Etelä-Suomen arvostelija tuumii *Daniel Hjort* -kriitikkinsä yhteydessä, että johtaja mahtoi itsekin olla tyytymätön keskinkertaiseen näyttelijäjoukkoonsa, jota tuskin oli haalinut ympärilleen oman erinomaisuutensa loistoa korostaakseen.<sup>182</sup> Seurue hajosikin pian.<sup>183</sup>

## Ensimmäiset ruotsinkieliset *Antigone*-esitykset

Talvella 1917 Sofokleen *Antigone* palasi Helsinkiin, kuusitoista vuotta Suomalaisen Teatterin esityksen jälkeen. Tällä kertaa sen otti esittääkseen ruotsinkielinen Svenska Teatern. Samana näytäntövuonna teatterista oli lopullisesti tullut suomenruotsalainen näyttämö, jossa työskenteli kotimaisia näyttelijöitä Ruotsista

179 *Etelä-Suomi* 2.12.1911.

180 Geary 2006; Macintosh 1997, 286-287.

181 *Eteenpäin* 28.11.1911; E. S. H., *Etelä-Suomi* 2.12.1911.

182 *Etelä-Suomi* 23.11.1911.

183 Joulukuussa 1911 Orjatsalo ilmoitti kiertueen päättyneen ja jätti näyttelijänsä Turkuun odottamaan palkkasaataviaan häipyen itse teille tietymättömille. Monet sanomalehdet kirjoittivat tapauksesta. Ks. esim. *Aamulehti* ja *Helsingin Sanomat* 22.12.1911, *Etelä-Suomi* 28.12.1911.

tulleiden sijasta. Taiteelliseksi johtajaksi oli valittu tanskalainen näyttelijä Adam Poulsen, koska kotimaisia ehdokkaita ei ollut saatavilla eivätkä ruotsalaiset tulleet kysymykseen kielikysymyksen aiheuttamien jännitteiden vuoksi. Poulsen oli saanut yleisön suuren suosion vieraillessaan aikaisemmin teatterissa näyttelijänä, hänellä oli teatterikokemusta ja sivistystä. Hän painotti työssään ohjaajantaiteen merkitystä ja ensimblenäyttelemistä Moskovan Taideteatterin hengessä. ”Täh-titeatterista” oli Poulsenin mielestä aika luopua.<sup>184</sup>

Vuoden 1917 *Antigonen* aikaan ensimmäinen maailmansota oli ollut käynnissä kaksi ja puoli vuotta. Sanomalehtien sivuja värittivät sotauutiset. Samana kevättalvena Venäjän levottomuudet kärjistyivät helmikuun vallankumoukseksi. Suomessa elintarviketilanne oli ongelma, ja nälkä uhkasi. Leivän säännöstely aloitettiin Helsingissä huhtikuussa. Työaikalaeista kiisteltiin, ja työtaistelut olivat keväällä 1917 yleisiä. Itsenäistymisestä puhuttiin yhä enemmän.

*Antigonea* esitettiin helmikuun ajan ja vielä uudelleen huhtikuussa. Esityksiä oli yhteensä kolme toista. Teoksen ohjasi Adam Poulsen, joka näytteli myös Kreonin roolin. Esityksen musiikista huolehtivat Helsingin kaupunginorkesteri sekä mieskuoro Frihetsbröderna. Esityksessä käytettiin samaa Mendelssohnin *Antigone*-sävellystä, jota Aarne Orjatsalon kiertueatteri oli käyttänyt. Adam Poulsen oli erittäin tyytyväinen laulavaan kuoroon, joka hänen oman käsityksensä mukaan lisäsi esityksen vaikuttavuutta.<sup>185</sup>

Arvostelijat pohtivat kuoron asemaa kreikkalaisten tragedioiden esityksissä, ja totesivat sen ongelmaksi. Kuoro ei sovi nykyaikaiseen teatterikäsitukseen ja on melkein mahdoton sovittaa näyttämölle. Hjalmar Lenningin mukaan ongelmaa on pyritty ratkaisemaan panemalla kuoro puhumaan yhteen ääneen tai resitoimaan muutamien instrumenttien hiljaa säestämänä. Svenska Teaternissa turvaututtiin ”tavallisimpaan käytäntöön” eli laulamiseen. Se ei suomalaisissa tragediaesityksissä kuitenkaan ollut mitenkään tavallinen ratkaisu – vastaavaa oli nähty vain Aarne Orjatsalon kiertueella. Hankaluudeksi muodostui se, että useampien kriitikoiden mukaan kuoron lauluista ei saanut selvää. Tämä oli omiaan eristämään kuoron esitykset omiksi musiikkinumeroikseen, jotka jäivät vaille merkitystä tragedian kokonaisuuden kannalta. Olaf Homénin mielestä puhekuoro olisi ollut parempi. Hän esittää vertauksen ohjaaja Max Reinhardtin kuuluisaan *Kuningas Oidipus* -ohjaukseen. Reinhardtin *Oidipuksessa* kuoro-osuudet oli toteutettu resitatiivilausuntana, ja musiikillinen vaikutus saavutettiin jakamalla

184 Koski 2013, 146-150; Qvarnström 1946-1947, II, 119-120; Seppälä 2007, 305-306 ja 2010b, 121.

185 Poulsen 1962, 21.

omat tekstiosuudet sopraanoille, altoille, tenoreille ja bassoille. Vaikutelma oli silminnäkijän mukaan ollut juhlava ja joka sanasta sai selvän.<sup>186</sup>

Svenska Teaternin *Antigona* kuoro lisäksi liikkui, kuten kuoro antiikin esityksissä: arvosteluissa on mainintoja kuoron rytmillisestä liikkeestä näyttämökuvan keskiössä olevan alttarin ympärillä sekä näyttämön puolelta toiselle. Pääasiallisesti kuoro kuitenkin oli asemoitu näyttämön kummallekin laidalle. Hjalmar Lenningin mielestä kuorojen laulut ja asemointi toivat häiritsevällä tavalla mieleen oopperan. Kuorolaisten liikkeet ja käynti puolelta toiselle eivät hänestä tuoneet esitykseen lisäarvoa, vaan olivat pelkkää turhaa voimistelua.<sup>187</sup> Ohjaaja Adam Poulsenin tavoitteena oli kuitenkin selvästi ollut kuoron liittämisen mukaan näyttämötoimintaan antiikin esitystraditiolle uskollisella tavalla. Kuorolaiset osallistuivat myös tunneilmaisuudellaan teoksen tapahtumiin.<sup>188</sup> Tässä mielessä Svenska Teaternin esitys on käännekohta suomalaisten tragediaesitysten historiassa. Kuoro nähtiin yhtenä draaman toimijoista, vaikka laulut, joista ei saanut selvää, olivatkin omiaan erottamaan sen tapahtumista irralleen.

Suomenkielisellä puolella oltiin hyvin tietoisia, että Suomalainen Teatteri oli ehtinyt ensin tuomaan antiikin tragedian näyttämölle. *Helsingin Sanomien* kriitikko nostalgisoi Arkadian esitystä ja ottaa sujuvasti käyttöön tuolloisen retoriikan: Kaarlo Bergbomin ohjaus oli ”koskemattoman puhdaspiirteinen ja jaloviivainen” näky ”antiikin kauneusmaailmasta”. Jokainen näyttelijä luetellaan erikseen, ja todetaan, että heidän roolisuorituksensa palautuvat yhä mieleen näytelmän vuorosanoja kuunnellessa.<sup>189</sup>

186 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 3.2.1917; O. H-n, *Dagens Press* 3.2.1917; E. K-wi, *Helsingin Sanomat* 3.2.1917; V. T., *Uusi Suometar* 4.2.1917; E. K-n, *Studentbladet* 3, 13.2.1917. Reinhardtin ohjaaman *Kuningas Oidipuksen* ensiesitys oli vuonna 1910 Münchenissä. Esitys perustui Hugo von Hofmannsthalin käännökselle näytelmästä. *Oidipus* uusittiin Lontoossa vuonna 1912 Gilbert Murrayn tekstiversion pohjalta. Reinhardtin ohjauksen tunnetuin osatekijä oli kuoron tai oikeastaan joukon käyttö. Theban vanhusten kuoron lisäksi esityksessä oli mukana kolmesataa avustajaa, jotka esittivät thebalaisia. Ks. esim. Styan 1982, 78–85; Macintosh 1997, 298–301.

187 E. K-wi, *Helsingin Sanomat* 3.2.1917; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 3.2.1917; V. T., *Uusi Suometar* 4.2.1917.

188 Ks. esim. E. K-wi, *Helsingin Sanomat* 3.2.1917. Olaf Homén selostaa esimerkkinä kuoron käytöstä kohtausta, jossa Antigone heittää hyvästit elämälleen. Kyseessä on yksi filologien eniten tutkimista kohtauksista *Antigona*. Produktiossa kuoronjohtaja osallistui tässä kohdassa toimintaan yhtenä näyttelijöistä: Antigone etsii tukea kuoronjohtajalta, joka osoittaa hänelle myötätuntonsa. Homénin mielestä ohjaajan tavoitteena oli havainnollistaa sidettä kuoron ja Antigonen välillä ja samalla luoda nykyaikaisessa hengessä lisää dramaattista eloa ja liikettä näyttämölle. Homénin mielestä olisi ollut sopivampaa, että Antigone olisi ollut yksin kohtauksessa, jossa tämä alkaa erkaantua elävien maailmasta ja puhuu jo kuolleelle veljelleen Polyneikeelle. (O. H-n, *Dagens Press* 3.2.1917.)

189 E. K-wi, *Helsingin Sanomat* 3.2.1917.



Svenska Teaternin *Antigone*-esityksessä (1917) lauloi mieskuoro Frihetsbröderna. Lavastuksen kreikkalaishenkisen alttarin, *thymelen*, ääressä Kreon (Adam Poulsen) suree kuollutta poikaansa Haimonia (Lennart Nordman). Kuva: SLS arkisto, Svenska Teaternin arkisto.

Svenska Teaternin esitys oli monessa mielessä ”nykyaikaisempi” kuin edeltäjänsä Arkadiassa vuonna 1901. *Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenning oli erityisen tyytyväinen siitä, että mitään kreikkalaistyypistä järjestelyä ei näyttämöpanossa ollut yritetty, vaan *Antigone* esitettiin modernissa lavastuksessa niin kuin mikä tahansa muu teos.<sup>190</sup> Lavastuksen elementit kuitenkin olivat ehtaa antiikkia: vasemmalla oli kuninkaan linna portaikkoineen ja pylväineen, oikealla alttari (*thymele*), jota niin ikään kiersivät portaat. Taustakangas kuvasi kreikkalaista maisemaa kumpuineen ja sypresseineen, joista oli tullut jo vakiintunut kreikkalaisuuden merkki tragediatulkintojen visuaalisuudessa. Myös esityksen puvut olivat tuttuja klassisia kitoneita, viittoja ja sandaaleja. *Fyren*-pilalehdessä julkaistussa piirroskuvassa Adam Poulsenilla oli korkeapohjaiset sandaalit, jotka tuovat mieleen roomalaisajan korotetut koturnit.<sup>191</sup> Sellaisia ei ilmeisesti esityksessä kuitenkaan käytetty. Arvostelijat kiinnittivät uutena asiana huomiota myös valaistukseen. Siinä erityisesti ihastusta herätti loppukohtauksen tunnelmallinen hämärä, jossa tähdet alkoivat heikosti tuikkia.<sup>192</sup>

190 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 3.2.1917.

191 *Fyren* 17.2.1917. Näyttelijöiden korkeapohjaiset koturnit tulivat käyttöön vasta roomalaisajalla, vaikka niitä pidetään tyypillisinä antiikin teatterikenkinä. Klassisen kauden kreikkalaisessa teatterissa puvut ja kengät eivät olleet vakiintuneet mihinkään tyypimuotoihin. (Wyles 2011, 13–14, 24–25, 31–33.)

192 O. H-n, *Dagens Press* 3.2.1917; V. T., *Uusi Suometar* 4.2.1917.

Roolisuorituksista ohjaajan itsensä näyttelämä Kreon nousi ylitse muiden. Poulsenin vahvan näyttelijäsuorituksen kautta Kreonista tuli esityksessä tärkeämpi hahmo kuin hän kriitikkojen mielestä Sofokleella onkaan. Poulsenin Kreon oli ylimielinen ja vakuuttunut omasta näkemyksestään – hybriksen vallassa.<sup>193</sup> Vielä vuosikymmen myöhemmin *Turun Sanomien* arvostelija muistelee Poulsenin alkuvoimaista ilmaisu surevana Kreonina, kun tämä raahasi kuolleen poikansa ruumista kainalossaan koko loppukohtauksen ajan.<sup>194</sup> Hänen vieras-kielisyytensä kuitenkin häiritsi erityisesti, koska kyseessä oli runodraama. Viljo Tarkiaisen mielestä koko esitys ja myös Poulsenin näyttelimestyyli oli liian uuden aikaista ja realistista. Runomitän lausuminen oli Tarkiaisen mielestä kaikilla näyttelijöillä ongelma. Varsinkin nuorimmat näyttelijät olisivat arvostelijoiden mukaan kaivanneet enemmän harjoitusta tavoittaakseen klassisen tragedian tyylin.<sup>195</sup>

Antigonen roolin miehityksessä teatteri oli – Hjalmar Lenningin sanoin – tehnyt odottamattoman ratkaisun ja heittänyt tuleen yhden nuorimmistaan, 19-vuotiaan Gerda Wreden.<sup>196</sup> Rooli oli Svenska Teaternin oppilaskoululaisen näyttämödebyytti.<sup>197</sup> Tulkintaa ei koettu kovin syvälliseksi.<sup>198</sup> Debyytti oli silti lupaava, eikä johtanut harhaan. Wrede toimi myöhemmin urallaan Svenska Teaternin oppilaskoulun johtajana, ohjaajana ja teatterin apulaisjohtajana. Hän ohjasi myös tragedioita 1940–1950-luvuilla.

Wreden kanssa Antigona vuorotteli Eja von Hertzen-Tengström. Hän oli Wredeä kymmenen vuotta vanhempi ja kokeneempi näyttelijä. Tulkinnalle luonteenomaisena näyttäytyi viimeinen kohtaus, jossa Antigone jättää hyvästit elämälleen. Kohtauksessa von Hertzen-Tengström toi esiin naisen, joka on syystäkin vihainen, kun hänen elämänsä epäoikeudenmukaisesti riistetään häneltä.<sup>199</sup>

Svenska Teatern juhli myös Runebergin päivää *Antigonen* esityksen merkeissä. Ohjelmassa oli esityksen lisäksi kirjallisuushistorian dosentti Emil Zilliacuksen esitelmä kreikkalaisesta tragediasta. Zilliacus itse oli myös antiikin

193 O. H–n, *Dagens Press* 3.2.1917; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 3.2.1917; E. K–n, *Studentbladet* 3, 13.2.1917.

194 T. G., *Turun Sanomat* 26.2.1928.

195 O. H–n, *Dagens Press* 3.2.1917; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 3.2.1917; E. K–wi, *Helsingin Sanomat* 3.2.1917; V. T., *Uusi Suometar* 4.2.1917.

196 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 3.2.1917.

197 Svenska Teaternin oppilaskoulusta ks. Karlsson 2000; Koski 2013, 165–168.

198 O. H–n, *Dagens Press* 3.2.1917; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 3.2.1917; E. K–wi, *Helsingin Sanomat* 3.2.1917; E. K–n, *Studentbladet* 3, 13.2.1917.

199 O. H–n, *Dagens Press* 6.2.1917; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 6.2.1917; E. K–n, *Studentbladet* 3, 13.2.1917.

aiheista ja tekniikoista ammentanut runoilija, ja käänsi 1920–50-lukujen aikana huomattavan määrän antiikin draamaa ruotsiksi. Esitelmässään Zilliacus kertoi antiikin tragedian synnystä Dionysos-kultin ja dityrambien pohjalta, kuvasi kreikkalaista teatteria sekä Aiskhyloksen ja Sofokleen tuotannon erityispiirteitä, varsinkin *Antigonea*.<sup>200</sup> Esitelmätilaisuuden merkitys ei avautunut kaikille. *Työmies*-lehti kävi paheksuen läpi Helsingin vaatimatonta Runeberg-juhlintaa. Lehden mielestä oli kuvaavaa, että Svenska Teaternin ohjelmassa oli ”pelkkää kreikkalaista”.<sup>201</sup> Huomiotta jäi, että suomalainen suurmies oli itse antiikintutkija ja hänen kaunokirjallisista teoksistaan monet palautuivat antiikin esikuviin. Sofokles oli Runebergille yksi ohittamattomista eurooppalaisista kirjailijoista.<sup>202</sup>

*Antigonen* teemoja sivuttiin lehdistössä yllättävän vähän, vaikka poliittisen tilanteen kuohuessa niiden olisi voinut olettaa kiinnostavan. *Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenning näki näytelmän suurimpana eettisenä opetuksena kohtuuden hyveen edistämisen, joka kiteytyy kuoron viimeiseen repliikkiin. Lenningistä *Antigone* on kiinnostava henkilökuvauksensa takia, vaikka sen sisällöllinen viesti ei enää kosketa nykyihmistä samoin kuin antiikin ateenalaista.<sup>203</sup> Kreikkalaisen kirjallisuuden professori Ivar A. Heikel kirjoitti *Finsk Tidskrift* -aikakauslehteen artikkelin *Antigonen* henkilöhahmoista. Heikel näki näytelmän päähenkilönä Kreonin, joka katsoo tavoitteekseen puolustaa valtion etua. Heikelin mielestä *Antigone*, sen enempää kuin mikään muukaan Sofokleen näytelmä, ei ole mikään aate- tai tendenssidraama, vaan kertomus ihmiskohtaloista ja jumalten voimasta. Heikel esittää artikkelinsa lopussa käsityksensä antiikin näytelmien esittämistavasta modernina aikana. Ajalleen uskollisesti hän edustaa tekstikeskeistä näkemystä antiikin tragedioista. Hänen mukaansa alkuperäisessä kreikkalaisessa esityksessä keskeisintä on ollut lausunta: korkeat koturnikengät, joita hän uskoi näyttelijöiden käyttäneen, mahdollistivat vain hillityn liikunnan, eikä kasvonilmeillä ollut merkitystä teatteritilan koon ja naamioiden vuoksi. Kuoron tanssiliikkeiden hän arvioi olleen yhtä hillittyjä. Nykyteatterissa tällaista esitystapaa ei hänestä ole mielekästä rekonstruoida. On siis modernisoitava.<sup>204</sup> Heikel jättää avoimeksi kysymyksen, millä tavalla.

200 O. H-n, *Dagens Press* 6.2.1917; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 6.2.1917.

201 *Työmies* 7.2.1917.

202 Ks. Oksala 2004, erit. 158–173.

203 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 3.2.1917.

204 Ivar A. Heikel: ”Karaktärerna i Sofokles’ Antigone”, *Finsk Tidskrift* mars 1917.



Toinen ruotsinkielinen esitys Sofokleen *Antigonesta* nähtiin Turussa, Åbo Svenska Teaternissa vuonna 1928. Teatterinjohtaja Oscar Tengström oli opiskellut näyttelijäntyötä Svenska Teaternin oppilaskoulussa Helsingissä vaimonsa Eja von Hertzen-Tengströmin tavoin. Molemmat Tengströmit olivat työskennelleet Helsingin ruotsinkielisessä teatterissa ennen tuloaan Turkuun näyttelijöiksi.<sup>205</sup> Myös Åbo Svenska Teaternin *Antigonessa* nimiroolin sai Eja Tengström. Oscar Tengström ohjasi esityksen ja näytteli Kreonia.<sup>206</sup> Esitystulkinta oli perusläh-tökohdiltaan samanhenkinen kuin Helsingin Svenska Teaternissa: käytössä oli Mendelssohnin musiikki, jota soitti vasta perustettu kunnallinen Turun kaupunginorkesteri. Lisäksi esityksessä lauloi Arbetets Vännerin mieskuoro. *Turun Sanomien* arvostelija kritisoi, että kuorolta puuttui kokonaan näyttämötottumus eikä se edes laulanut kovin hyvin, lukuun ottamatta kuoronjohtajaa.<sup>207</sup> Turussa kuudesti nähty ja myös koululaisnäytäntönä tarjottu esitys oli yhtä kaikki huomattava kulttuuritapaus. Sofokles esiteltiin paikallisessa lehdistössä antiikin suurimpana draamakirjailijana ja *Antigone* hänen tuotantonsa ehdottomana helmenä. Näytelmän ottaminen ohjelmistoon näyttäytyi esimerkkinä teatterin rohkeudesta koetella taitojaan.<sup>208</sup>

### Neljä x Franz Grillparzerin *Medeia*

1910-luvulla ja 1920-luvun alkaessa Franz Grillparzerin *Medeia* esitettiin suomalaisilla näyttämöillä neljästi. Kaksi kertaa sen otti ohjelmistoonsa näyttelijä Elli Tompuri. Elli Tompuri oli Aarne Orjatsalon ikätoveri, toinen itsenäinen ja omaleimainen taiteilija. Tompuri oli työskennellyt 1900-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä muun muassa Suomalaisessa Teatterissa/Kansallisteatterissa ja vasta perustetussa Tampereen Teatterissa. Hän oli myös toiminut – pakon edessä – yhden kevätkauden Tampereen Teatterin johtajana. Tuolloin hän oli Suomen nuorin ja samalla ensimmäinen naispuolinen teatterinjohtaja. Tompuri myös opiskeli ja työskenteli Saksassa useiden vuosien aikana.<sup>209</sup> Suomeen palatuaan hän ryhtyi vuonna 1912 kotimaiselle kiertueelle, jossa ohjasi näytelmät itse

205 Eja ja Oscar Tengströmistä ks. Qvarnström 1946-1947, II, 64-66.

206 Ohjaus oli arvosteluista päätellen suhteellisen onnistunut, mutta Oscar Tengströmin roolityöskentely ilmeettömämpää kuin mestarinäyttelijä Poulsenin suoritus Helsingissä reilu kymmenen vuotta aiemmin. Ks. J. K., *Sosialisti* 18.2.1928; P. V., *Uusi Aura* 18.2.1928; T. G., *Turun Sanomat* 26.2.1928.

207 T. G., *Turun Sanomat* 26.2.1928.

208 Tartuffe, "Inför ett teaterevenemang", *Åbo Underrättelser* 14.2.1928; J. K., *Sosialisti* 18.2.1928; P. V., *Uusi Aura* 18.2.1928; T. G., *Turun Sanomat* 26.2.1928.

209 Koski 2013, 185-187; Rajala 2004, 28-32.

ja näytteli pääroolit. Ohjelmistossa oli Ibseniä, ranskalainen komedia sekä Franz Grillparzerin *Medeia*. Kevään 1912 aikana kierrettiin kaikki Suomen kaupungit ja muitakin suurempia asutuskeskuksia. Helsingissä esiinnyttiin Aleksanterin teatterissa. Muistelmissaan Tompuri kirjoittaa kiertueesta käytännöllisestä näkökulmasta. *Medeia* on ollut yksi teos muiden joukossa. Erityishuomiota se saa siksi, että tekstistä tarvittiin uusi käänös, mikä todettiin vasta roolivihkoja kirjoitettaessa. Jalmari Finne tekaisi pikaisesti uuden suomennoksen.<sup>210</sup>

*Medeista* kirjoitettiin paljon paikallisissa sanomalehdissä. Kriitikoista kukaan ei katsonut mainitsemisen arvoiseksi, että näytelmä perustuu Euripideen tragedialle, vaikka monet kävivät läpi argonauttimyyttiä ja Grillparzerin juonenkuljetusta. Tähtinäyttelijäkertomuksen mukaisesti Tompuri nähtiin näytelmän kiinnostavimpana taiteilijana, joka jätti muut varjoonsa. Tompurin uudenaikaisen, luonnollisen näyttelemistyylin ei kuitenkaan välttämättä katsottu sopivan *Medeian* kaltasiin klassisiin rooleihin, jotka vaativat jylhyyttä ja ”ylhäistä paatosta”.<sup>211</sup> *Aamulehden* mukaan liian kirkas valaistus ja suomalaiskansallinen koivukulissi pilasivat *Medeian* viimeisen kohtauksen tunnelman Tampereenesityksessä.<sup>212</sup>

Vuonna 1919 Elli Tompuri perusti Helsinkiin Vapaan Näyttämön eurooppalaisten pienteattereiden kuten pariisilaisen Théâtre Libren ja Berliinin Freie Bühnen mallin mukaan. Helsingissä toimi tuolloin neljä vakinaista teatteria: Suomen Kansallisteatteri, Svenska Teatern, Koiton Näyttämö sekä Kansan Näyttämö. Lisäksi näytäntövuoden 1918–1919 aikana samassa Apolloteatterin tilassa, joka päättyi Vapaan Näyttämön käyttöön, oli toiminut Ida Aalbergin lesken paroni Alexander Uexküll-Gyllenbandin perustama Ida Aalberg -teatteri.<sup>213</sup> Ida Aalberg -teatterin esikuvana oli Moskovan Taideteatteri. Se ja Vapaa Näyttämö täydensivät Kansallisteatteri-keskeistä suomalaista teatterikenttää ja eriyttivät ensimmäistä kertaa valtavirran ja kokeellisen teatterin institutionaalisesti toisistaan. Molemmissa itsenäisissä taiteellisissa teattereissa ohjelmisto valittiin taiteellisin, epäkaupallisin perustein. Ida Aalberg -teatterissa noudatettiin myös Moskovan Taideteatterin esimerkkiä pitkistä harjoitusajoista.<sup>214</sup>

210 Tompuri 1942, 247–248.

211 J. S.-i., *Aamulehti* 13.2.1912; E. K., *Helsingin Sanomat* 27.3.1912; *Hämeen Sanomat* 19.3.1912; F. E. S., *Näyttämötaide* 15.4.1912.

212 J. S.-i., *Aamulehti* 13.2.1912.

213 Apolloteatterista ks. Hirn 2001.

214 Mäkinen 2001, 87, 90.

Vapaata Näyttämöä pidettiin yleisesti ottaen mielenkiintoisena lisänä pääkaupungin teatteritarjontaan. Teatteriarvosteluissa varsinkin *Hufvudstadsbladet* ja *Helsingin Sanomat* suhtautuivat pääosin suopeasti tai jopa innostuneesti uuteen teatteriin ja sen ennakkoluulottomaan ohjelmistoon, kun taas *Uudessa Suomessa* vanhoillisempaa kantaa edustanut kriitikko Jalmari Lahdensuo oli varautunut.<sup>215</sup>

Vapaan Näyttämön ensimmäisen syksyn neljäs ensi-ilta oli Grillparzerin *Medeia*. Pääroolissa vuorottelivat Elli Tompuri, joka oli myös ohjannut esityksen, sekä Annie Mörk. Muistelmateoksessaan Tompuri muistuttelee ohjelmiston suunnittelun mahdollisuuksista vasta itsenäistyneessä Suomessa:

Teatterin ohjelmiston rakentelussa oli pidettävä silmällä niitä mahdollisuuksia, mitä sodanjälkeinen aika myönsi. [...] Silloin ei ollut olemassa mitään näytelmien vuokraustoimistoa. Kaikki oli haettava ja suomennettava. Täytyi siis aluksi käyttää sellaista, mitä jo ennestään oli painettuna tai itselläni.<sup>216</sup>

Tämä oli ilmeinen syy siihen, että *Medeia* valittiin esitettäväksi Vapaan Näyttämön ensimmäisenä syksynä. Tompurilla oli käytössään seitsemän vuoden takainen suomennos tekstistä, ja rooli oli tuttu. Hän oli myös antanut oman vanhan puvustonsa teatterin käyttöön.<sup>217</sup> Kriitikot arvostivat ohjelmistovalintaa. Aiemmin syksyllä oli esitetty Ibsenin *Rakennusmestari Solnessin* ohella kaksi komediaa, joista Abel Hermantin farssi *Loistojuna* oli *Uuden Suomen* Jalmari Lahdensuon mielestä liian vapaamielinen. Tätä taustaa vasten *Medeia* näyttäytyi edustavana otoksena klassikkotragediasta. Vapaa Näyttämö uskalsi, Viljo Tarkiaisen sanoin, harpata huvinäytelmästä ”suoraa päätä korkeatyylyiseen draamaan, antiikkisväriseen satunäytelmään”.<sup>218</sup>

*Medeian* esitys innoitti *Uuden Suomen* julkaisemaan kaksiosaisen jutun, jonka ensimmäinen osa käsitteli lähinnä Grillparzerin näytelmää, toinen osa Vapaan Näyttämön esitystä. Jalmari Lahdensuo nostaa Grillparzerin version klassisten edeltäjiensä, Euripideen, Senecan ja Corneillen, yläpuolelle psykologisesti perustellun ihmiskuvauksensa takia. *Kultainen talja* -trilogiassa yhdistyivät Grillparzerin ajan romantiikka, jolle eksoottisia aineksia tarjosivat Kolhkiin bar-

215 Hirn 2001, 168; Mäkinen 2001, 91-115.

216 Tompuri 1942, 326.

217 Tompuri 1942, 326-327.

218 V. T., *Helsingin Sanomat* 18.10.1919.

baarien elämä ja Medeian hahmo, sekä kreikkalainen klassillinen muotokauneus – Jasonin maailma.<sup>219</sup> Viljo Tarkiaisen mielestä kirjailijan sympatiat ovat selvästi olleet barbaarien puolella. Uudenaikaisen sisällön sovittaminen antiikin taruun ei kuitenkaan ole hänen mielestään näytelmässä aivan onnistunutta ja varsinkin viimeisen kohtauksen katumusteema vaikuttaa päälle liimatulta.<sup>220</sup>

*Medeian* esitys oli teatterille taiteellinen voitto: Tompurin ohjaus oli älykkään selkeä, ensemblenäyttelemisen eheää, näyttämöliikunta tyylikkään rauhallista. Aikansa tragedia-arvioiden joukossa poikkeuksellisenä voidaan pitää sitä, että kriitikot pitivät lausumista nuhteettomana, vaikka osa nuorista näyttelijöistä työskenteli ensi kertaa runomuotoisen tekstin parissa.<sup>221</sup> Lavastuksen toteuttaneet Yrjö Ollila ja Martti Tuukka saivat erikoismaininnan kauniista ja eheästä näyttämökuvasta.<sup>222</sup> Myös Tompurin omista varastoista kaivetut ja uudelleen maalatut puvut saivat arvosteluissa kiitosta hillitystä kauneudesta.<sup>223</sup>

Näyttelijöistä kriitikot arvioivat tietenkin Tompurin yliverlaiseksi muiden joukossa. Medeian rooli sopi Jalmari Lahdensuon mielestä Tompurin kiihkeälle temperamentille. Silti Tompurin roolityö ja koko esitys jättivät hänet jotenkin kylmäksi. Nuoren, uraansa aloittelevan Joel Rinteen esittämä Jason vaikutti kriitikkojen mukaan heikolta tarujen sankariksi, ja oli taipuvainen jähmetty-mään antiikkisiin poseerauksiin silloin, kun olisi pitänyt toimia. Helka Mäkisen mielestä Jalmari Lahdensuo teki suuren karhunpalveluksen teatterille verratesaan pääroolissa vuorotelleita Elli Tompuria ja Annie Mörkiä toisiinsa Tompurin eduksi.<sup>224</sup> Mäkinen arvelee, että julkinen vertailu oli omiaan lisäämään ristiriitoja teatterissa, jossa johtaja hoiteli kaikki pääroolit ja muut naisnäyttelijät saattoivat kokea jäävänsä paitsioon.<sup>225</sup>

Joel Rinne arvioi muistelmissaan, että Tompuri oli teatterin perustaessaan kunnioitettavan rohkea, mutta ei riittävän diplomaattinen ihmissuhteissaan eikä liioin ohjelmistovalinnoissaan. Rinne toistaa ajatuksen, että Tompuri ajatteli liikaa

219 J. L., *Uusi Suomi* 17.10.1919.

220 V. T., *Helsingin Sanomat* 18.10.1919.

221 J. L., *Uusi Suomi* 17.10.1919; V. T., *Helsingin Sanomat* 18.10.1919.

222 Pariisissa opiskellut ja asunut kuvataiteilija Ollila kuului suomalaisen lavastustaiteen ensimmäisiin modernisteihin. Tompuri itse ylistää vuolaasti muistelmissaan taiteilijaa yhteistyöstä Vapaan Näyttämön skenografisissa ratkaisuissa. (Tompuri 1942, 327.)

223 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 17.10.1919; J. L., *Uusi Suomi* 18.10.1919; V. T., *Helsingin Sanomat* 18.10.1919.

224 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 17.10.1919; J. L., *Uusi Suomi* 18.10.1919; V. T., *Helsingin Sanomat* 18.10.1919.

225 Mäkinen 2001, 98–99; vrt. Tompuri 1942, 333.

itseään näytelmiä valitessaan, ja teatterista tuli ”diivateatteri”.<sup>226</sup> Muistelmissaan Tompuri keskittyy itse esityksen sijasta siihen, että *Medeian* aikoihin teatterissa alkoi ilmetä tyytymättömyyttä ja kateutta. Syiksi Tompuri löytää taloudelliset syyt ja sen, että kaikki näyttelijät eivät olleet yhtä omistautuneita teatterille kuin hän itse; jotkut esimerkiksi kaipasivat joululomaa pikemmin kuin työtahdin tihentämistä vuodenvaihteen lähetessä. Osa näyttelijöistä erosikin teatterista tammikuun alussa. Lähtijöihin kuului koko *Medeian* työryhmä Joel Rinnettä ja Kalle Halosta lukuun ottamatta.<sup>227</sup>

Vapaan Näyttämön toiminta jatkui vielä kevään 1920 ajan. Kansallisteatterin johtokunnan kokouspöytäkirjaan on tallentunut merkintä, että Elli Tompurille annettiin lupa lainata kopioitavaksi näytelmä *Elektra*.<sup>228</sup> Todennäköisesti Tompuri on suunnitellut myös von Hofmannsthalin Sofokles-mukaelmaa ohjelmistoonsa. Teatterin toiminta kuitenkin loppui syksyllä 1920. Tompuri koki jäävänsä vaille tukea taiteellisessa päätöksenteossa, ja käytännössä toimintaa vaikeutti valtionavustuksen epääminen teatterilta.<sup>229</sup>

Grillparzerin *Medeia* oli kahden muunkin teatterin ohjelmistossa 1920-luvun alkaessa: Viipurin Näyttämöllä ja Tampereen Teatterissa. Molemmissa nimiroolia esitti Eine Rinne (o. s. Laine). Viipurin Näyttämö oli Suomalaisen Kansanteatterin eli Aspegrenien kiertueteatterin ja Viipuriin vuonna 1897 perustetun Suomalaisen Maaseututeatterin perillinen. Maaseututeatteria oli alettu kutsua Viipurin Näyttämöksi toiminnan vakiinnuttua Viipuriin.<sup>230</sup> Vuodesta 1920 alkaen teatterinjohtajana toimi Valle Sorsakoski, jolla oli monenlaista kokemusta teatterista. Hän oli myös työskennellyt Elli Tompurin kanssa: hän oli näytellyt Vapaalla Näyttämöllä sen ensimmäisen syksyn ajan ja kuului vuodenvaihteessa eronneiden joukkoon.<sup>231</sup> Tompurin kiertueella keväällä 1912 Sorsakoski oli näytellyt pientä roolia *Medeiassa*. Vapaan Näyttämön *Medeiassa* Sorsakoski ei ollut ollut näyttämöllä, mutta arvatenkin ajatus näytelmän tuomisesta Viipuriin oli peräisin Tompurin seurueesta.

Vernerin Veistäjä pitää viipurilaisen teatterin historiateoksessaan *Medeiaa* osoituksena siitä, että Viipurin Näyttämö halusi pitää yllä taidelaitoksen mai-

226 Rinne 167, 34-35.

227 Tompuri 1942, 331-334; ks. myös Mäkinen 2001, 102.

228 SKT:n johtokunnan pöytäkirja 20.5.1920, sit. Mäkinen 2001, 120.

229 Mäkinen 2001, 115-118; Tompuri 1942, 344-350.

230 Virallinen nimenvaihdos tapahtui vuonna 1918 (Veistäjä 1957, 150).

231 Mäkinen 2001, 102; Veistäjä 1957, 164.

netta. *Medeia* sai edustaa korkeakulttuuria teatterissa, jonka näytäntökauden ohjelmisto nojasi vahvasti kepeisiin ja musiikkipitoisiin teoksiin. Yleisesti ajateltiin, että sodan jälkeen yleisö kaipasi kevyttä ohjelmaa. Viipurin Näyttämön taloudellinen tulos jäi kuitenkin näytäntövuonna tappiolle.<sup>232</sup> Näyttelijä Eine Rinteen mielestä Valle Sorsakosken ohjauksien hillitty tyyli oli ajan huvittelunhaluisen hengen vastainen. Sorsakoski oli pienieleisen, hienosyisen dramatiikan tulkitsija.<sup>233</sup>

Medeian roolin esittäjä Eine Rinne oli monipuolinen ja yleisön suosima näyttelijä, joka oli tullut näyttelijän ammattiin harrastajanäyttämöiden kautta. 1920-luvun aikana hänet tultiin Eine Laineen nimellä erityisesti tuntemaan operettirooleistaan Helsingissä Kansan Näyttämöllä.<sup>234</sup> *Medeiaa* tehtäessä Eine Rinteen oma elämäntilanne oli hankala. Hän oli edellisenä syksynä tullut rasakaaksi ja vihitty näyttelijä Einar Rinteen kanssa, vaikka sulhanen oli vastustellut. Avioliitto ja lapsi eivät tämän mielestä sopineet Einen nousujohteiseen uraan eivätkä operettidiivan imagoon, jossa piti säilyttää illuusio tavoiteltavasta päiväperhosta. Hieman ennen tyttären syntymää puoliso päätti omin päin lähteä työskentelemään Helsinkiin koko seuraavaksi vuodeksi. Eine Rinne jäi sairastelevine vauvoineen kodittomana Viipuriin. Muistelmissaan hän kertoo läpi valvotuista öistä, rahapulasta ja juoksusta kodin ja teatterin välillä, huoli alati mielessä.<sup>235</sup> Tällaiseen tilanteeseen sijoittui *Medeian* ensi-ilta syksyllä 1920. Olisi kovin kiinnostavaa tietää, mitä näyttelijä ajatteli roolistaan tilanteessa, jossa puoliso oli jättänyt hänet yksin ja todellinen huoli lapsen kuolemasta oli päivittäin läsnä.

Rinne ei kuitenkaan muistelmissaan kuvaa *Medeian* rooliin valmistautumista mitenkään. Sen sijaan hän kertoo edellisenä vuonna käyneensä Helsingissä asti ottamassa puhetekniikan ja plastiikan tunteja näyttelijä Katri Rautiolta. Rautiota, joka oli lähtenyt Kansallisteatterista vuonna 1917 tehtyään siellä 37 vuoden uran, pidettiin klassisten roolien erityisosaajana. Rinne kertoo, miten Rautio oli opettanut hänelle klassisten näytelmien plastiikkaa, kun hän ei tiennyt, miten sellaisissa rooleissa pitäisi käsiään.<sup>236</sup> Kriitikot eivät kuitenkaan vakuuttuneet. Juuri näyttämöliikედinnässä oli toivomisen varaa. ”Tämä on kreikkalainen draama, ja sellaisena se asettaa esittäjilleen plastiikan suhteen suuria vaatimuksia”, julisti

232 Veistäjä 1957, 165-166. 1920-luvun alun ohjelmistoista ks. myös Paavolainen & Kukkonen 2005, 96.

233 Laine 1967, 106-107; ks. myös Ilmari 1971, 50; Veistäjä 1957, 179.

234 Myös Medeian roolin aikaan Eine Rinne näytteli samana talvena *Mustalaisruhtinattaessa*. Ks. Koski 2013, 212; Veistäjä 1957, 165.

235 Laine 1967, 103-107.

236 Laine 1967, 101.



Viipurin Näyttämöllä nähdystä Grillparzerin *Medeiasta* (1920) säilynyt valokuva esittää käänteentekevää kohtausta, jossa polvillaan aneleva Medeia (Eine Rinne) pyytää lapsiaan mukaansa, mutta nämä turvautuvat sen sijaan Kreusaan (Sisko Paasikoski). Muut näyttelijät vas. Pekka Niskanen (Jason), Saima Korhonen (Gora) ja Simo Osa (Kreon). Lapsinäyttelijöiden nimet eivät ajan tavan mukaisesti ole tiedossa. Kuva: Suomen Kansallisteatteri.

*Karjala*-lehden arvostelija esittäen Grillparzerin näytelmän muutta mutkitta kreikkalaisena (Euripidesta hän ei mainitse). Näytelmää pidettiin kritiikkeissä hyvin kiinnostavana, joskin yönmustassa traagisuudessaan vähän raskaana nykyaikaiselle katsojalle. Yleisesti ottaen myös Eine Rinteen roolisuoritus katsottiin onnistuneeksi, joskin hänen pukunsa oli kriitikoiden mielestä vähän liian uuden-aikainen.<sup>237</sup> Vernerin Veistäjä kirjoittaa teatterin historiategoksessa, että *Medeia* oli ankara koetinkivi teatterille, ja onnistui tyydyttävästi.<sup>238</sup>

Seuraavana keväänä Eine Rinne siirtyi Tampereen Teatteriin johtaja Jalmari Lahdensuon pyynnöstä.<sup>239</sup> Lahdensuo oli ollut Kansallisteatterin johtajana Adolf Lindforsin jälkeen, mutta hänet oli saatu kammettua teatterista syrjään pääargumenttina riittävien taiteellisten ansioiden puute.<sup>240</sup> Lahdensuo oli siirtynyt Tampereelle. Lapualaisen Lahdensuon johtajakausi oli katkennut punaisten

237 K. R., *Karjala* 16.12.1920; G. A., *Wiborgs Nyheter* 16.12.1920.

238 Veistäjä 1957, 165.

239 Ks. Laine 1967, 107–108.

240 Koskimies 1953, 398–409; Rajala 2004, 79–80.

otettua vallan Tampereella tammikuussa 1918, mutta syyskauden 1921 alussa hän palasi teatterinjohtajan tehtävään.<sup>241</sup> Jalmari Lahdensuo oli pari vuotta aikaisemmin *Uuden Suomen* arvostelussaan kiitellyt Grillparzerin *Medeiaa* näytelmänä mutta jättänyt varauksia Vapaan Näyttämön esityksen suhteen. Nyt hänellä oli tilaisuus ohjata itse sama näytelmä. Vajaata vuotta Viipurin-ensi-illan jälkeen Eine Rinne esitti taas Medeian roolia. Muistelmissaan Rinne sivuuttaa jälleen *Medeian* maininnalla. Se oli yksi hänelle näytäntövuoden aikana langenneista seitsemästä pääroolista. Näytäntöjä oli paljon, ja kahden viikon välein oli ensi-ilta. Työtä tehtiin herkeämättä.<sup>242</sup>

*Aamulehti* kehui Grillparzerin näytelmää, joka oli ”tragedia puhtainta lajia”. Teatterin voimat eivät täysin olleet riittäneet vaativan näytelmän käsittelyyn, mutta sen ottamisella ohjelmistoon oli oma teatteripoliittinen merkityksensä: nyt oli tamperelaistenkin katsojien mahdollista päästä osallisiksi runonäytelmän klassikoista.<sup>243</sup> Tampereella ei haluttu olla ainakaan ohjelmistovalintojen suhteen huonompia kuin Helsingissä. Kansallisteatteri ei ollut Grillparzerin *Medeiaa* esittänyt, mutta kirjailijan muut antiikkiaiheiset näytelmät, *Meren ja lemmen aallot* sekä *Sappho*, oli nähty siellä.

*Maaseudun sanomissa* Grillparzerin näytelmä nähtiin Euripideen *Medeian* jälkeläisenä ketjussa, johon kuuluivat myös vähemmän onnistuneet Senecan ja Corneillen versiot. Euripides oli rikkonut kreikkalaisen tragedian perinnäiset puitteet ja kirjoittanut uudenaikaisen näytelmän. Hänen Medeiansa toimii omien tunteittensa, ei kohtalon tai jumalien vaikutuksesta, kuten kirjoittajan mukaan Aiskhyloksella ja Sofokleella usein. Kirjoittaja katsoi Grillparzerin pääsevän lähelle antiikin tragedian henkeä. Silti näytelmä puhutteli kirjoittajan mielestä elävästi myös hänen oman aikansa ihmistä.<sup>244</sup>

Grillparzerin esittäminen oli *Maaseudun sanomien* kriitikon mukaan näyttelijöille haaste. Tunneasteikon lisäksi Grillparzerin näytelmät vaativat näyttämöliikunnan taitoja, joita tavanomainen ohjelmisto ei kehitä. Tampereen Teatterissa oli luotettu itseensä mestariin – Katri Rautio oli taas kutsuttu antamaan asiantuntija-apua. Näyttelijät olivatkin pääasiallisesti omaksuneet ”klassillisen plastiikan”

241 Ks. Rajala 2004, 83, 107–110.

242 Laine 1967, 113–115.

243 *Aamulehti* 21.10.1921.

244 J. A. P., *Maaseudun sanomat* 19.10.1921 ja 22.10.1921. Paikallisista sanomalehdistä *Maaseudun sanomat* otti asiakseen pitää esitystä julkisuudessa esillä. Lehti julkaisi *Medeasta* ennakkojutun ja pitkän arvostelun sekä kaksi pienempää puffia.



opit. Eine Rinne oli Medeiana monella tasolla vakuuttava. Kriitikon mielestä hänen työnsä kesti vertailun Elli Tompurin vastaavan roolisuorituksen kanssa.<sup>245</sup>

Jasonia esitti Eine Rinteen puolison veli, Jalmari Rinne. Jalmarille lankesivat komean ulkomuodon vuoksi teatterin sankariroolit, ja monessa näytäntövuoden näytelmissä hän oli Einen vastaanäyttelijänä.<sup>246</sup> Jalmari Rinne itse muistaa Jasonin hieman epäkiitollisen tehtävän erityisen hankalana tuon ajan rooliensa joukossa. Hänelle oli – kenties lohdutukseksi – kerrottu, että kenenkään muunkaan ei tiedetä roolissa onnistuneen. Sekä hänen että Kreonia näytelleen Yrjö Tuomisen kaunista ääntä ja lausuntaa kuitenkin kehuittiin arvosteluissa.<sup>247</sup> *Maaseudun sanomien* arvostelija kiittää myös esityksen lavastusta ja valaistusta. Ensimmäisessä näytöksessä taustana olivat antiikkishenkiset sypressit ja smaragdinvihreä meri, toisessa tyylikäs kuninkaanlinna esikartanoineen. Näytelmän lopussa lavasteena olivat liekehtivät rauniot, jotka tekivät kriitikkoon erityisen vaikutuksen.<sup>248</sup>

Ensimmäisen maailmansodan juuri päätyttyä, vasta itsenäistyneessä Suomessa, Grillparzerin *Medeian* avulla pohdittiin kulttuurien välisiä eroja ja vierauden kokemista. *Maaseudun sanomien* kirjoittaja huomioi, miten Grillparzer korostaa näytelmätrilogiassaan vastakkaisuuksia. Kolkhislaisten viattoman luonnontilan vastakohdaksi asettuu Kreikan hienostunut kulttuuri-ilmapiiri, johon kuuluvat niin yhteiskunnan sääntely kuin ihmisten omat itsekkäät pyrkimykset. Medeia ja Jason tulevat niin erilaisista kulttuuritaustoista, etteivät he voi sopeutua elämään yhdessä.<sup>249</sup> Kulttuurieroja ja Medeian epäonnistunutta pyrkimystä sopeutua Korintiin pohtivat myös Vapaan Näyttämön esityksestä kirjoittaneet Jalmari Lahdensuo ja Viljo Tarkiainen. Jalmari Lahdensuon mukaan ”rotu- ja arvoeroavaisuudet” tulivat hyvin esiin jo näyttelijöiden kehonkielessä.<sup>250</sup> Muita lehtikirjoittelussa esiin pyrkineitä teemoja ovat syyllisyys, katumus ja sovitus, jotka olivat myös suomalaisessa yhteiskunnassa polttavia kysymyksiä vuoden 1918 tapahtumien jälkeen. *Medeian* juonta kuvattaessa otetaan usein esiin Euripideen näytelmästä poikkeava loppukohtaus, johon tiivistyvät katumuksen ja sovituksen teemat. Siinä syyllisyyteensä luhistuva Medeia lähtee Delfoin oraakkelin luo

245 J. A. P., *Maaseudun sanomat* 22.10.1921.

246 Laine 1967, 113. Myöhemmin Einestä ja Jalmarista tuli Kansan Näyttämön suosittu operettipari.

247 J. A. P., *Maaseudun sanomat* 22.10.1921; Rinne 1985, 120.

248 J. A. P., *Maaseudun sanomat* 22.10.1921

249 J. A. P., *Maaseudun sanomat* 19.10.1921.

250 J. L., *Uusi Suomi* 17.10.1919; V. T., *Helsingin Sanomat* 18.10.1919.

tarjotakseen tekojensa sovitukseksi kultaisen taljan.<sup>251</sup> Argonauttien himoitsema kultainen talja oli suomalaissa tulkinnoissa kuin Kalevalan sampo, rikkauden ja menestyksen vertauskuva, joka kuitenkin tuottaa vain onnettomuutta. Jo Medeiaa vuonna 1894 näytellyt Hilda Martin oli mieltänyt argonauttitrilogian symboliikan liittyvän *Kalevalaan*.<sup>252</sup>

Näiden esitysten jälkeen Grillparzerin *Medeiaa* ei ole Suomessa tietääksemme esitetty. Grillparzerin muista näytelmistä *Meren ja lemmen aallot*, *Sappho* sekä *Unelma – elämä* ovat olleet silloin tällöin suomalaisten teattereiden ohjelmistossa 1960-luvulle asti. Varsinkin *Sappho* on esitetty paljon ja näytelmä on osaltaan rakentanut kuvaa antiikista, vaikkei antiikin tragedian adaptaatio olekaan.<sup>253</sup> Euripideen versiota *Medeasta* saatiin odottaa näyttämölle 1940-luvun loppuun saakka.

### Ruotsinkieliset tragediaesitykset 1920-luvulla

Helsingin Svenska Teatern esitti 1920-luvun alussa kaksi tragediasovitusta, jotka olivat olleet 1900-luvun ensikymmenellä Suomen Kansallisteatterin ohjelmistossa. Molemmat ohjasi ruotsalainen näyttelijä ja ohjaaja Helge Wahlgren. Oppinut ja sivistynyt Wahlgren tuli Ruotsista Svenska Teaterniin ohjaajaksi vuonna 1919 ja työskenteli siellä viiden vuoden ajan.<sup>254</sup> Molempien esitysten vastaanotto oli samanhenkinen kuin suomenkielisten kantaesitysten kohdalla.

Ensimmäinen Helge Wahlgrenin ohjaamista tragedia-adaptaatioista oli Hugo von Hofmannsthalin *Elektra* (1921). Esityksen pääroolissa vieraili ohjaajan puoliso, ruotsalainen näyttelijä Maria Schildknecht.<sup>255</sup> Kuten Kansallisteatterin esityksen (1906) kohdalla, joitain kriitikkoja kuvotti koko näytelmä. Lauri Haarla siteerasi saksalaisen teatterikriitikon Alfred Kerrin runoa:

251 J. L., *Uusi Suomi* 17.10.1919; V. T., *Helsingin Sanomat* 18.10.1919; J. A. P., *Maaseudun sanomat* 19.10.1921.

252 J. L., *Uusi Suomi* 17.10.1919; J. A. P., *Maaseudun sanomat* 19.10.1921; Kaakinen 1976, 54.

253 Ilona-tietokanta luettelee kaksitoista *Sapphon* esitystä vuosilta 1897–1964. Ensimmäinen suomalais-syntyinen näyttelijätär Maria Silfvan esitti *Sapphon* roolia Westerlundin seurueen kiertueella jo 1830-luvulla. Charlotte Raa esiintyi *Sapphona* Helsingissä 1870-luvulla (Frenckell 1971, 44, 77).

254 Qvarnström 1946-1947, II, 130.

255 Pitkän vierailunsa aikana Schildknecht näytteli useissa Svenska Teaternin esityksissä. Kotimaassaan hänet tunnettiin Ruotsin kansallinäyttämön, Kungliga Dramatiska Teaterin eli Dramatenin, luonnanäyttelijänä, joka oli paria vuotta aikaisemmin esittänyt myös kreikkalaisten tragedioiden rooleja *Kuningas Oidipuksen* Iokastena ja *Agamemnonin* Klytaimnestrana.

” – Jo päättyi murhenäytös?  
 Lasittunut on silmä yleisön,  
 ja arkailewa sen on käytös.  
 Ja tekijä, hän kutsun saa:  
 käy esiin Sophokles... ei,  
 Hofmannsthal, sa kuulet,  
 yli ruumihitten kumartaa,  
 ja kohteliaasti hymyy huulet.”<sup>256</sup>

Haarlaa kauhistuttivat näytelmän ”veriorgiat”. Von Hofmannsthalin draamahenkilöistä puuttui hänen mielestään ”helleeninen kirkkaus”. Näytelmän runollisen kauniita kohtia oli vaikea ottaa vastaan, kun tyyli on niin raaka.<sup>257</sup> Myös *Hufvudstadsbladetin* Hjalmar Lenning piti Hofmannsthalin näytelmää sensaatiohakuisena.<sup>258</sup> Wahlgren sai kuitenkin kaikilta kriitikoilta tunnustusta ohjauksestaan, jossa oli herkkä sisäinen vire. Skenografia oli huoliteltua, valaistusta ja pukujen värejä myöten.<sup>259</sup> Näyttämökuvan täytti epäsymmetrinen, kivirakenteinen linna, jonka pihassa näyttämötoiminta tapahtui. Antiikkiin viittasivat joonialaiset pylväät, kun taas kaapumaisista asuista syntyi ajaton vaikutelma.

Vierailevan tähden, Maria Schildknechtin, roolityö Elektrana teki suuren vaikutuksen. Näyttelijän kissamaisen hiipivien liikkeiden ja ulvovien valitushuutojen kuvaus tuottaa mielikuvan samanlaisesta tavasta lähestyä roolia kuin Ida Aalbergilla Kansallisteatterissa viisitoista vuotta aikaisemmin. Rooli kulmineitui Elektran vaikuttavaan voiton- ja kuolontanssiin esityksen lopussa. Inhimillisiä piirteitä rooliin toi Elektran hellyys murhattua isää kohtaan.<sup>260</sup> Myös pienempien roolien näyttelijät olivat hyviä, erityisesti Klytaimnestraa esittänyt Annie Sundman.<sup>261</sup> Hjalmar Lenning kuvaa elävästi kohtausta, jossa kuningatar kaikessa komeudessaan, korujen ja amulettien peitossa, unettomuuden ja painajaisten kalventamine kasvoineen, saapuu näyttämölle ja yrittää solmia sovinnon tytärensä kanssa.<sup>262</sup>

256 L. H-la, *Helsingin Sanomat* 19.4.1921.

257 L. H-la, *Helsingin Sanomat* 19.4.1921.

258 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 19.4.1921.

259 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 19.4.1921; T. J., *Svenska Tidningen* 19.4.1921; J. L., *Uusi Suomi* 19.4.1921.

260 L. H-la, *Helsingin Sanomat* 19.4.1921; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 19.4.1921; T. J., *Svenska Tidningen* 19.4.1921; J. L., *Uusi Suomi* 19.4.1921.

261 Ks. Qvarnström 1946-1947, II, 40.

262 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 19.4.1921.

Kaksi vuotta myöhemmin Helge Wahlgren ohjasi toisen, vanhemman, tragedia-adaptaation, joka oli myös tuttu Kansallisteatterista. Kyseessä oli J. W. von Goethen *Ifigeneia Tauriissa*, joka Svenska Teaternissa nähtiin nimellä *Iphigenia*. Esitys kuului edullisten sunnuntaimatineoiden sarjaan, joka oli aloitettu edellisellä näytäntökaudella. Sunnuntai-iltapäivien näytännöissä esitettiin klassikko-ohjelmistoa huokein lipunhinnoin. Myös tätä näytelmää arvioitiin samalla tyyllillä kuin vuoden 1909 kritiikeissä, ja toistettiin tuolloin lehdistössä käytyä vertailua Euripideen ja Goethen tragedioiden eroista. Hjalmar Lenning kirjoitti, että Euripideen näytelmässä on vauhtia ja juonenkäännteitä – Goethella vain sie-lunliikkeitä. Tämän takia esityksen on pakko perustua enimmäkseen lausumiselle ja plastiikalle, jotka, kiusallista kyllä, olivat Lenningin mukaan nykynäyttelijän haavoittuvimmat kohdat. Hjalmar Lenning lainaa saksalaista kirjailijaa Heinrich Bulthauptia, jonka kertoo sanoneen, että jokainen Goethen *Ifigeneian* esitys on epäonnistumaan tuomittu yritys.<sup>263</sup>

Arvostelijat antoivat Svenska Teaternin yritykselle suopeaa tunnustusta erityisesti kauniista ja tunnelmallisesta näyttämökuvasta. Esityksen lavastus oli tyyli-litelty. Taustalla olivat synkän vihreä meri ja poppelipuut, lavastuksena Artemiin temppelilehto ja itse temppeli. Vain *Nya Tidningenin* kriitikon silmään pistivät lavastuksen räikeät ja hänestä liian naturalistiset yksityiskohdat. *Ifigeneian* pukukin oli hänestä liian värikäs. Myös valaistuksessa oli lieviä ongelmia.<sup>264</sup> Jalmari Lahdensuo esittää valosuunnittelijan tarpeen: uusia valaistuslaitteita käyttämään tarvittaisiin taiteilija, jotta valo voisi toimia tapahtumia ja henkilöitä tukevana ilmaisuvälineenä.<sup>265</sup>

Annie Sundman oli teatterin vahvin naisnäyttelijä suuriin, vakaviin rooleihin ja älyllisesti vaativiin tehtäviin. Hän onnistui suhteellisen hyvin *Ifigeneiana*. Roolityö oli huolellisesti valmisteltu ja ulkoisesti arvokas – Jalmari Lahdensuon mielestä liiankin kylmä ja juhlallinen. Orestesta näytteli ruotsalainen Carl Johan Fahlerantz, joka nousi uskottavana roolityönä esiin. Hän kykeni löytämään ilmai-sun Oresteen melankolialle, joskaan ei tämän harhoille ja kauhulle.<sup>266</sup>

263 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 10.9.1923; J. L., *Uusi Suomi* 11.9.1923.

264 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 10.9.1923; Hans Berndtson, *Nya Tidningen* 10.9.1923; J. L., *Uusi Suomi* 11.9.1923.

265 J. L., *Uusi Suomi* 11.9.1923.

266 Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 10.9.1923; Hans Berndtson, *Nya Tidningen* 10.9.1923; J. L., *Uusi Suomi* 11.9.1923.



Stefan Welcke oli suunnitellut lavastuksen J. W. von Goethen *Iphigeniaan* Svenska Teaternissa 1923. Temppelein julkisivu ja alttari olivat aikaisemmista tragediaesityksistä tuttuja elementtejä, mutta pelkistetyssä muotoisessa rakennuksessa ei ollut selviä visuaalisia viittauksia antiikkiin. Kuva: SLS arkisto, Svenska Teaternin arkisto.

## Sofokleen *Antigone* (1925) ja *Kuningas Oidipus* (1936) Kansallisteatterissa

Suomen Kansallisteatteri oli saanut johtajakseen Eino Kaliman syksyllä 1917. Kaliman johtajakausi Kansallisteatterissa jatkui vuoteen 1950 – ”Kaliman aika” oli siis yhtä pitkä kuin Bergbomien aika oli ollut.<sup>267</sup> Johtajakaudellaan Kalima ohjasi kolme kreikkalaista tragediaa: Sofokleen *Antigonen* vuonna 1925 ja *Kuningas Oidipuksen* vuonna 1936 sekä Suomen ensimmäisen Euripideen alkuperäisnäytelmän, *Medeian*, vuonna 1949. Lisäksi Kalima ohjasi kreikkalaisten tragedioiden adaptaatioita. Tässä luvussa käsitellään Kaliman Kansallisteatterin-kauden Sofokles-ohjauksia.

Kevään 1925 *Antigone* oli yritys tuottaa uudelleen Kaarlo Bergbomin ohjaama esitys. Näyttämömusiikkina oli sama Camille Saint-Saënsin sävellys kuin Arkadia-näyttämöllä 1901 nähdyssä *Antigonessa*. Suomennos oli sama,

267 Rafael Koskimiehen *Suomen Kansallisteatteri 2* (1972) käsittelee Kaliman johtajuusaikaa. Koskimies oli itse teatterin johtokunnan jäsen, ja johtokunta oli myös valinnut hänet teatterin historiikin kirjoittajaksi. Kalima on tallentanut muistelmiinsa *Kansallisteatterin ohjissa* (1968) johtajuuskautensa kaksikymmentä ensimmäistä vuotta. Artikkelikokoelmassa *Niin muuttuu maailma, Eskoni* (Koski, toim. 1999) on useita Kaliman aikaa ja Kaliman taiteellista työtä käsitteleviä artikkeleita. Kalimasta ohjaajantaiteen uudistajana ks. myös Tanskanen 2010a, 181–186. Hanna Korsberg (2004) tarkastelee väitöskirjassaan johtajan ohi tapahtunutta vallankäyttöä Kaliman johtajakauden 16 viimeisen vuoden aikana.

Kaarlo Forsmanin (Koskimies) jo 1880-luvulla tekemä. Kansallisteatterin diaarissa teoksen ohjaajaa ei mainita, vaan sitä käsitellään ”uusintaensi-iltana”.<sup>268</sup> Käsiohjelmassa ei liioin kerrota mitään ohjaajatietoa. Kuka siis käytännössä ohjasi esityksen?

Teatterinjohtaja Kalima oli talven mittaan ollut lehdistön riepoteltavana ja oli koko kevään ajan ilmeisen poissa tolaltaan. Muistelmissaan Kalima tunnustaa, että hänellä on vähän selkeitä muistikuvia kevätkauden 1925 loppupuolen esityksistä.<sup>269</sup> Syyistä tai toisesta Kalima selvästi jätti panostamatta *Antigonen* uusintaohjaukseen. Aikalaisista osalla syyt lienevät olleet hyvin tiedossa, vaikka niistä ei julkisesti puhuttu.<sup>270</sup> Rafael Koskimiehen kirjoittamassa Kansallisteatterin historiateoksessa esitys ohitetaan maininnalla, jossa silmiinpistävää on vaikeaminen ohjaajan osuudesta. Koskimies toteaa ympärilyövästi, että *Antigone* on ”jokaisen taiteellisen teatterin kunniavelka antiikille ja korkealle muusalle”. Ohjaajan kannalta velan maksu jäi tässä tapauksessa puolitiehen, mutta onneksi ”Kansallisteatterilla oli käytettävissään erinomaiset näyttelijät”.<sup>271</sup> Näyttelijöistä kaksi, Lilli Tulenheimo ja Hemmo Kallio, olivat olleet mukana myös vuoden 1901 esityksessä. Tulenheimo näytteli vuonna 1925 näytelmän nimiroolin, kun hän vuonna 1901 oli esittänyt Ismeneä. Kallio oli kuoronjohtajana. Vuoden 1901 esityksessä hänellä oli ollut vartijan ja sanansaattajan pienet roolit. Näiden kahden, jo Bergbomien aikana teatteriin tulleen, konkarinäyttelijän osaksi on ehkä säilytetty myös enemmän kokonaisvastuuta esityksestä kuin säilyneet lähteet tietävät kertoa. Suorapuheinen Glory Leppänen muistelee, että vanhoilla ”bergbomilaisilla ” näyttelijöillä oli teatterissa ylipäänsä paljon sananvaltaa. Sitä ehkä käytettiin myös tuulisena keväänä 1925, kun ”yleisön kartuttamiseksi yritettiin ohjelmistossa vähän joka sorttia”.<sup>272</sup>

*Antigonea* käsiteltiin lehdistössä erityisesti taidetradition näkökulmasta, ei sosiaalisen kontekstin tai poliittisen merkityksen kannalta.<sup>273</sup> Pari kriitikkoa muistelee vuoden 1901 esitystä samalla kaiholla kuin Svenska Teaternin *Antigonen*

268 Suomen Kansallisteatterin arkistonhoitaja Katriina Pyrrön tiedonannot sähköpostitse Heli Ansiolle 5.5.2014 ja 6.5.2014.

269 Kalima 1968, 198-211; Koskimies 1972, 172-177.

270 Edwin Linkomies muistutti vuonna 1936, Kaliman ohjaamasta *Kuningas Oidipuksen* esityksestä kirjoittaessaan, myös yhdentoista vuoden takaisesta *Antigonestä*: ”Tämä esitys on vielä tuoreessa muistissa, vaikkei siitä tilapäisistä syistä tullut yhtä ehdotonta menestystä kuin neljännes vuosisata varhemmin.” (*Uusi Suomi* 30.12.1936)

271 Koskimies 1972, 180.

272 Leppänen 1971, 66-69, 94.

273 Ks. Koski 2003, 74-75.

yhteydessä kahdeksan vuotta aikaisemmin. Uusin *Antigone* ei kyennyt kaikilta osin herättämään vastaavaa ihastusta. Kriitikot pohtivat, että syytä on myös rampin tällä puolen. Yleisöllä ei ole valmiuksia ottaa vastaan vakavaa näyttämötaidetta.<sup>274</sup> Tämä ikuisuusongelma yleisön maun degeneroitumisesta oli tunnetusti ollut esillä jo 1800-luvun puolella ensimmäisiä kreikkalaisen tragedian adaptaatioita esitettäessä.

*Antigone* viritti taas periaatteellisen keskustelun siitä, miten antiikin näytelmiä tulisi esittää. Saksalaista ohjaajantaidetta tunteneet kriitikot vetosivat Otto Brahmin realismivaateisiin ja Max Reinhardtin onnistuneeseen tapaan käsitellä kuoroa. *Svenska Pressenin* Nils Lüchou julisti, että koturneihin ja naamioihin ei ole paluuta. Tragediaesitysten tulee noudattaa oman aikansa taiteellisia virtauksia; onhan Shakespeareakin osattu esittää nykyaikaisella tavalla. Jalmari Lahdensuo taas totesi, että vaikka on mahdotonta elvyttää antiikin aikaista esitystapaa, täytyy pyrkiä tavoittamaan esityksen alkuperäinen henki, jotta nykykatsoja tulee kosketetuksi. Molièrea ja Shakespearea voi soveltaa nykyajan taiteellisiin näkemyksiin – antiikin draamaa ei voi, koska se on niin täysin toisenlaista. Huomioon oli Lahdensuon mielestä otettava antiikin tragedian luonne osana Dionysia-juhlia – siis eräänlainen pyhyys, irtautuminen arjesta – sekä näytelmien musiikillinen aines, joka erityisesti kiteytyy kysymykseen kuorosta.<sup>275</sup>

Kriitikot esittivät erilaisia näkemyksiä kuoron tehtävästä ja olemuksesta: se nähtiin ideaalikatsojana, joka ohjaa reaalisten katsojien tunnelmien ja tunteiden suuntaa (Lüchou), tai sen katsottiin edustavan kansaa (Lahdensuo).<sup>276</sup> Jalmari Lahdensuo tuottaa rituaalinomaisen mielikuvan varhaisimmista kreikkalaisista esityksistä olettaessaan, että niissä yleisö on ottanut osaa kuoron toimintaan. Lahdensuon näkemyksen mukaan antiikin kuoron, kuten näyttelijöidenkin, esiintymisessä keskeistä oli tekstin lausuminen: ele ja liike oli ”pelkkää lausunnon säestämistä”.<sup>277</sup> Viimemainittua näkemystä voi monen nykytutkijan olla vaikea allekirjoittaa.<sup>278</sup>

274 Erkki Kivijärvi, ”Klassillisen runon juhlaa Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 21.3.1925.

275 Nils L-ou, ”Grekiskt drama på Finska teatern”, *Svenska Pressen* 26.3.1925; J. L., *Uusi Suomi* 21.3.1925.

276 Nils L-ou, ”Grekiskt drama på Finska teatern”, *Svenska Pressen* 26.3.1925; J. L., *Uusi Suomi* 21.3.1925.

277 J. L., *Uusi Suomi* 21.3.1925. Lahdensuon arvostelun ohella myös Suomen Sosialidemokraatin kriitikko painottaa arvostelussaan tekstin lausumisen keskeistä merkitystä antiikin draamassa.

278 Kuoron rytminen tanssi on epäilemättä ollut ohittamaton elementti 400-luvun eaa. tragediaesityksissä. Esimerkiksi David Wiles korostaa Platonin näkemystä tragedioista kuorotansseina, ei niinkään kirjallisina teksteinä (Wiles 1997, *passim*; Wiles 2007, 11). Mitä näyttelijöiden liikkeeseen tulee, Suomessa Vesa Vahtikari on hiljattain tulkinnut väitöskirjassaan antiikin tragedianäyttelijöiden elekieltä vaasimaalausten tarjoaman aineiston perusteella (Vahtikari 2014, 35–43).

Kansallisteatterin esityksessä kuoro oli epäonnistunein osa-alue, jossa ohjauksen puute selvästi näkyi. Erkki Kivijärvi antaa tylyn lausunnon:

Siitä ei ole tehty mitään, tuskin edes yritetty tehdä. Se tulee näyttämölle, ryhmittyy, lausuu sanottavansa yksitoikkoisesti, melkein koneellisesti, eikä millään tavalla ”elä mukana” draamassa. [...] Kuoro seisoo näyttämöpartaassa aivan indifferentinä ja vaikuttaa melkein vaivautuneelta, ”välttämättömältä pahalta”.<sup>279</sup>

Kuoron mitäänsanomattomuudesta olivat kaikki arvostelijat yhtä mieltä. Riveissä lausuneet ja laulaneet parrakkaat ukot latistivat koko esityksen tunnelman. Kuoroon olisi kaivannut eloa ja vaihtelua, jonkin kokonaan toisen näyttämöllisen ratkaisun.<sup>280</sup> Erkki Kivijärvi esitti useita vaihtoehtoja. Hänen mielestään kuoron rytminen liikunta olisi tuonut paljon lisäarvoa. Kuoronjohtaja olisi voinut osallistua toimintaan yhtenä näyttelijöistä. Vielä enemmän iloa olisi ollut kuorolausunnan jäsentämisestä äänialojen mukaan Max Reinhardtin hyväksi havaitsemaan tyyliin.<sup>281</sup> Liikkuvaa ja toimivaa kuoroahan oli hieman kokeiltu Svenska Teaternin vuoden 1917 *Antigona*, mutta sekään ei tuolloin lämmittänyt kaikkien arvostelijoiden mieliä.

Lilli Tulenheimo tulkitse Antigonon roolin. Tulenheimo oli tehnyt Kansallisteatterissa useita klassikko-osia ja psykologisesti vaativia rooleja. Kaliman mielestä Tulenheimo oli yksi lahjakkaimmista näyttelijöistä, joiden kanssa hän oli työskennellyt.<sup>282</sup> Antigonena Tulenheimo teki tyylikkään rooli-suorituksen, jonka kritiikeissä kiinnitetään tutulla tavalla huomiota kauniiseen äänenkäyttöön ja sopusuhtaiseen liikehdintään. Jalmari Lahdensuon mielestä Tulenheimon roolityö ”nousi päätänsä pitemmäksi ympäristöään” erityisesti tekstin lausumisen osalta.<sup>283</sup>

*Antigonan* vuoden 1925 esitys on siinä mielessä huomionarvoinen, että se oli ensimmäinen kreikkalainen tragedia, joka esitettiin tyylyteltyssä, suorastaan

279 Erkki Kivijärvi, ”Klassillisen runon juhlaa Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 21.3.1925.

280 Nils L-ou, ”Grekiskt drama på Finska teatern”, *Svenska Pressen* 26.3.1925; J. L., *Uusi Suomi* 21.3.1925; Anna-Maija Tallgren, ”Kansallisteatterin kevätkausi”, *Valvoja-Aika* 2/1925.

281 Erkki Kivijärvi, ”Klassillisen runon juhlaa Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 21.3.1925.

282 Kalima 1968, 72–73; Koski 2013, 183–184.

283 Erkki Kivijärvi, ”Klassillisen runon juhlaa Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 21.3.1925; I. K., *Suomen Sosialidemokraatti* 21.3.1925; Nils L-ou, ”Grekiskt drama på Finska teatern”, *Svenska Pressen* 26.3.1925; J. L., *Uusi Suomi* 21.3.1925.





Sofokleen *Antigonen* loppukohtaus Kansallisteatterissa vuonna 1925. Lavastajasta ei ole tietoa. Kuva: Suomen Kansallisteatteri.

funktionalistisessa, lavastuksessa. Svenska Teaternin *Ifigeneia* (1923) noudatti samanhenkistä linjaa, mutta ei yhtä pitkälle vietyinä. Lavastuksen peruselementit olivat vuoden 1925 *Antigone* samaat kuin Bergbomin aikana, mutta tekstilähteiden ja yhden säilyneen valokuvan perusteella vaikutelma on ollut täysin eri. Poissa olivat Bergbomin ajan koristeellisuus, kipsipatsaat ja kukkaryhmät. Poissa olivat myös välimerellistä puustoa, merimaisemaa ja kukkuloita kuvaavat taustakankaat. Näyttämökuvaa hallitsi leveä, kaareva portaikko, joka päättyi jylyihin, koristelemattomiin pylväisiin. Niiden takaa hämmöttivät valkoisen rakennuksen yksinkertaiset ääriviivat. Rakennuksen julkisivun keskellä oli ovi, kuten 400-luvun eaa. skenessä ikään. Lavastuksen monumentaalisuus antoi *Valvoja-Ajan* arvostelijan mielestä näytelmälle sisäistä tukea välittäessään kohtalon ja väärjäämättömyyden tuntua.<sup>284</sup> Puvut olivat yksinkertaiset: Lilli Tulenheimo ja Heidi Korhonen esiintyvät kuvissa puettuina pitkiin valkoisiin asuihin, joiden helmoja koristavat yksinkertaiset ornamentit. Miesnäyttelijöiden puvut noudattavat samaa tyylilajia, mutta vaihtelevampaa värimaailmaa.

Yksitoista vuotta myöhemmin Eino Kalima tarttui *Kuningas Oidipukseen*. Jos *Antigone* oli jäänyt välityöksi, *Oidipus* oli ohjaajalleen pelonsekaista kunnioi-

284 Anna-Maija Tallgren, ”Kansallisteatterin kevätkausi”, *Valvoja-Aika* 2/1925.

tusta herättävä haaste. Se vaati voimia ja uskallusta. Otto Mannisen runosuomennos tuntui innoittavan sekä ohjaajan että näyttelijöiden työtä.<sup>285</sup> *Kuningas Oidipuksen* ensi-ilta oli joulukuussa 1936. Kyseessä oli näytelmän toinen esityskerta Kansallisteatterissa ja koko Suomessa. Tämän jälkeen *Oidipusta* ei Kansallisteatterissa ole nähtykään.

Kuoroon Kalima halusi vuoden 1936 esityksessä paneutua erityisesti. *Uuden Suomen* haastattelussa hän kertoi perehtyneensä laajasti kuoroa käsitteleviin näkemyksiin ja teorioihin. Hän oli päätenyt Aristoteleelta juontuvaan näkemykseen, että kuoro ei ole *Kuningas Oidipuksessa* niin keskeinen kuin Max Reinhardtin tulkinnassa. *Oidipus* ei ole mikään joukkonäytelmä, vaan tärkeintä siinä on yksittäisen ihmisen kohtalo. Mitä kuoron käsittelyyn näyttämöllä tulee, Kalima oli päätenyt puhelauluun, jota hän – mahdollisesti oikein – piti autenttisena kreikkalaisena käytäntönä. Leevi Madetojalta oli tilattu kuoro-osien sävellykset. Kuoron resitatiivia säesti viisihenkinen orkesteri. Kaliman käsityksen mukaan osa kuoron repliikeistä oli selvästi tarkoitettu nuorukaisten ja naisten esittämiksi, ja siksi hän oli ottanut kuoroon myös naisia. Kalima oli myös vakuuttunut, että kuoron täytyy osallistua toimintaan ja niin muodoin liikkua. Hän pyysi tanssitaiteilija Maggie Gripenbergiä suunnittelemaan kuoron koreografiat.<sup>286</sup>

Kalima oli siis tehnyt kaiken voitavansa kuoron suhteen. Kukaan ei päässyt kirjoittamaan lehteen, että siitä ei ollut ”yritettykään tehdä mitään”, kuten *Antigonen* kohdalla kävi. Kuitenkin juuri kuoro tuotti Kalimalle lopulta pettymyksen, joka jäi pitkiksi ajoiksi kirvelemään hänen mieltään. Kaliman muistelmien mukaan lopullisessa esityksessä kuoro koostui käytännön syistä naisista. Syynä Kalima vierittää Gripenbergin harteille, joka ei ollut ”onnistunut” saamaan kuoron miehiä. Naiskuoro kuoro toi Kaliman mielestä esitykseen väärän tunnelman. Hänen tavoittelemansa jylhä juhlavuus jäi syntymättä.<sup>287</sup> Gripenbergin omiin muistelmiin ei ole esityksestä tallentunut muuta kuin se, että hän kertoo tehneensä ahkerasti työtä kuorokohtausten eteen.<sup>288</sup> Kuitenkin esityksen käsiohjelman mukaan kolmestatoista kuorolaisesta noin puolet oli miehiä.<sup>289</sup>

285 Kalima 1968, 369–370. Ensi-illan aikoihin Mannisen suomennos ilmestyi myös painettuna kirjana.

286 ”Suuri kreikkalainen tragedia esitetään pian Kansallisessa”, *Uusi Suomi* 20.12.1936.

287 Kalima 1968, 370.

288 Gripenberg 1950, 222. Gripenbergin äiti kuoli *Kuningas Oidipuksen* harjoituskauden aikana, ja muistelmassa painottuu tämä raskas elämänavaihe.

289 *Kuningas Oidipuksen* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.



Kansallisteatterin *Kuningas Oidipuksessa* (1936) Kaisu Leppänen (Iokaste) ja Urho Somersalmi (Oidipus) seisovat palatsin portailla Matti Warénin suunnittelemassa lavastuksessa. Kuva: Suomen Kansallisteatteri.

*Kuningas Oidipuksen* scenografian suunnittelivat Eino Kalima ja Kansallisteatterin lavastaja Matti Warén.<sup>290</sup> Kaliman haastattelun mukaan lavastuksella ja puvustuksella viitattiin Kreikan taruaikaan, noin 1600 vuotta ennen Sofoklesta. Esitystä ei siis ollut sijoitettu Kreikan klassiseen kauteen eikä tavoitteena ollut ensisijaisesti viitata sen teatterikäytäntöihin, vaan kreikkalaisten myyttiseen menneisyyteen. Havainto on yksinkertainen ja sinänsä itsestään selvä, mutta merkittävä. Ainakin periaatteessa se tarjoaa esitykselle tulkintakehystä, jossa merkittävää ei ole Winckelmannin klassiseen kreikkalaisuuteen projisoima ”jalo yksinkertaisuus ja hiljainen suuruus”. *Oidipus* kuvaa aikaa, johon tällaiset kauneuskäsitykset eivät vielä sovi. Tästä huolimatta esityksen arvosteluissa toistuivat ajatukset kreikkalaisen tragedian vaatimasta harmonisuudesta ja kirkkaasta seesteisyydestä.<sup>291</sup>

Lavastuksen peruslähtökohtana oli Kaliman ideoima portaikko. Portaikkoa pitkin noustiin Oidipuksen palatsin sisäänkäyntiin, joka oli taka-alalla kahden yksinkertaisen, alaspäin kapenevan pylvään kannatteleman katoksen alla. Palatsin

290 Warénista ks. Koski (toim.) 1999, 95–96 sekä *Uutta, tuntematonta, unelmaa* -verkkonäyttely.

291 Ks. esim. V. R.–s., *Ilta-Sanomien* 31.12.1936.

vierellä näyttämöä koristivat yksinkertaiset, tyylieltyt puut. Palatsin edessä oli matala alttari. *Kuningas Oidipuksen* puvuissa korostuivat värikontrastit, jotka tumma näyttämökuvasta nosti esiin. Yksinkertainen valkoinen tyyli oli korvautunut kauttaaltaan geometrisin kuvioin koristelluin asuin, joiden leikkaukset eivät juuri muistuttaneet monissa esityksissä nähtyjä, klassisen kauden tyyliä tavoitelleita, asuja.

Edwin Linkomies, Rooman kirjallisuuden professori, kirjoitti *Uusi Suomi* -lehden pitkän tekstin, jossa hän tarkasteli Sofokleen elämää ja teoksia. Linkomies kuvaa Sofokleen teokset pohjimmiltaan syvästi uskonnollisina. Vuoden 1905 esityksen kohdalla kirjoiteltiin paljon kohtalosta, jonka keskeisyyttä nyky-yhteiskunnan katsottiin olevan kreikkalaisessa tragediassa vaikea ymmärtää. Linkomiehen mielestä koko kohtalokysymys oli oman aikamme tapa ymmärtää kreikkalaista mentaliteettia. Sofokles itse, kuten hänen aikansa ihmiset ylipäänsä, uskoivat Linkomiehen mukaan persoonallisesti maailmassa vaikuttaviin jumaliin, joiden sijalle on mahdotonta asettaa sokeaa kohtaloa. Kreikkalainen tragedia ei siis ole mitään kohtalodraamaa, kuten usein väitetään. Kysymys syyllisyydestä ei liioin Linkomiehen mielestä sovellu antiikin tragedioihin. *Kuningas Oidipuksen* tapahtumat ovat jumalien asettamat, eikä kukaan tragedian ihmisistä ole niihin syyllinen.<sup>292</sup>

Myös muissa lehdissä käytiin läpi Sofokleen teosten piirteitä. Kirjoittajat toistavat ajatusta Sofokleen asemasta tragedian suurena kehittäjänä ja uudistajana.<sup>293</sup> *Uuden Suomen* Huugo Jalkanen näki kreikkalaisella tragedialla erityisen paikan teatterissa, joka oli naturalismista vapauduttuaan valmis kokeiluihin runodraaman parissa – tai oikeastaan pyhiinvaellukseen muinaisten ”runoarteiden” ääreen.<sup>294</sup>

Tällä kertaa lehdistössä ei pohdittu periaatteellisia kysymyksiä tragedian esittämisen oikeista tavoista. Nämä kysymykset todennäköisesti sivuutettiin, koska kriitikoiden mielestä ongelmat – erityisesti ikuisuusongelma, kuoro – oli ratkaistu onnistuneella tavalla. Kriitikot olivat tyytyväisiä Kaliman valintaan käsitellä kuoroa sekä musiikillisesti että liikunnallisesti. Kuoro liikkui sulavasti ja hillitysti, mutta tilan puute hieman rajoitti sitä.<sup>295</sup> Huugo Jalkanen kuvailee esi-

292 Edwin Linkomies, *Uusi Suomi* 30.12.1936.

293 E. K-vi, ”Antiikin suurdraama Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 31.12.1936; H. V., ”Kreikkalainen tragedia Kansallisteatterissa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 31.12.1936.

294 H. J-n, *Uusi Suomi* 31.12.1936.

295 Erkki Kivijärvi, ”Antiikin suurdraama Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 31.12.1936; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 31.12.1936; H. V., ”Kreikkalainen tragedia Kansallisteatterissa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 31.12.1936; H. J-n, *Uusi Suomi* 31.12.1936.

tyksen musiikkia ”muinaisaikaiseen viittaavaksi sävelmyötäilyksi”, joka sellaisena kuulosti mahdollisimman autenttiselta. ”Yksiääninen laulu liikkui yksinkertaisissa, melko monotoonisissa muodoissa, mutta sai väriä erikorkuisista ääniryhmistä – huomattavana osana naisäänet – ja voimaa koko kuoron yhteislaulusta.”<sup>296</sup>

Näytelmän päärooli lankesi itsestään selvästi Urho Somersalmelle: kenenkään muun kuin ulkonaisestikin uskottavan ”teatterin predestinoidun sankarinäyttelijän” ei katsottu voivan sitä esittää. Ohjaaja ei säästänyt kehuja: työ oli Somersalmen ”suurin saavutus ja ja yksi koko senaikaisen Kansallisteatterin loistavimpia näyttelijätekoja”.<sup>297</sup> Kaliman ohjaus painotti päähenkilön osuutta, ja Somersalmi onnistui kuvaamaan Oidipuksen hahmon kehityksen vakuuttavasti. Esityksen alkupuolen hän näytteli hillitysti ja tyynesti, kiihdytti tulkintaansa aste asteelta traagiseen voimaan ja hätään, ja lamaantui lopussa alistuneeksi ihmisraunioksi.<sup>298</sup> Kaisu Leppänen ei täysin onnistunut Iokasten roolissa. Arvostelijoiden mielestä hän ei ollenkaan hallinnut näytelmän tyyliä, vaan tehtävä jäi hänelle täysin vieraaksi. Miesnäyttelijät sen sijaan saivat kiitosta kriitikoilta. Erityisesti Teuvo Puron näyttelemä tietäjä Teiresias kasvoi hillitystä alusta voimalliseen henkiseen kamppailuun Oidipuksen kanssa.<sup>299</sup>

*Kuningas Oidipuksen* esitys vuonna 1936 oli merkittävä suomalaisten tragediaesitysten historiassa, koska siinä käytettiin ensimmäistä kertaa suomalaisen säveltäjän originaalisävellystä ja mukana oli myös koreografi kuoroa harjoittamassa. Kreikkalaisen tragedian musiikillinen ja tanssillinen luonne tulivat näin otetuiksi vakavasti. *Kuningas Oidipuksen* esitys myös ohitti klassisen antiikin winckelmannilaisen kauneuden tavoittelun ja pyrki kuvaamaan visuaalisella kielellään sitä esihistoriallista aikaa, johon Oidipus-myytti itsessään sijoittuu. Tälläkään kertaa *Kuningas Oidipus* ei kuitenkaan löytänyt liiemmälti yleisöä. Lauri Aho aprikoi *Valvoja-Aika* -lehdessä, että etsimättä mieleen tulee tietty syy – se sama, josta tragedioiden yleisökatoa oli otettu tavaksi syyttää. Yleisö ei

296 H. J–n, *Uusi Suomi* 31.12.1936.

297 Kalima 1968, 370.

298 Erkki Kivijärvi, ”Antiikin suurdraama Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 31.12.1936; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 31.12.1936; V. R.–s., *Ilta-Sanomat* 31.12.1936; H. V., ”Kreikkalainen tragedia Kansallisteatterissa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 31.12.1936; H. J–n, *Uusi Suomi* 31.12.1936; Lauri Aho, ”Teatterikatsaus. Suuria vanhoja nimiä”, *Valvoja-Aika* 1/1937.

299 Erkki Kivijärvi, ”Antiikin suurdraama Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 31.12.1936; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 31.12.1936; V. R.–s., *Ilta-Sanomat* 31.12.1936; H. J–n, *Uusi Suomi* 31.12.1936; H. V., ”Kreikkalainen tragedia Kansallisteatterissa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 31.12.1936.

jaksa paneutua ponnistelua vaativiin teatterielämyksiin, vaan tahtoo helpommin sulavaa näyttämöllistä ravintoa.<sup>300</sup>

Toiseen maailmansotaan mennessä suomalaisilla näyttämöillä oli nähty kreikkalaisista tragedioista monenlaisia tulkintoja, ja erilaisten tulkintojen mahdollisuuksista oli myös keskusteltu. Kreikkalaiset tragediat ja niiden adaptaatiot olivat vakiinnuttaneet asemansa suomalaisten teattereiden ohjelmistossa. Niitä oli nähty myös pienempien kaupunkien teattereissa – Tampereella, Turussa ja Viipurissa. Esimerkkiä otettiin Helsingistä, jossa teokset oli kantaesitetty. Varsinkin pienemmissä teattereissa tragedia tuli merkitsemään haastetta teatterin taiteilijakunnalle ja merkkiä teatterinjohtajan poikkeuksellisesta sivistyksestä ja toisaalta rohkeudesta; korkeakulttuurisen näytelmän valitseminen ohjelmistoon ei välttämättä taannut katsojia. Yhtään kreikkalaisen tragedian kantaesitystä ei kuitenkaan 1910- ja 1920-luvuilla esitetty. Kaikki tässä luvussa käsitellyt näytelmät oli jo ennen 1910-lukua kertaalleen esitetty suomen kielellä (ruotsinkielisiä kantaesityksiä aiemmin suomeksi nähdyistä teoksista toki nähtiin Svenska Teaternissa).

Ohjaajantaiteen itsenäistymiskehitys käy ilmi aikakauden produktioiden vastaanotosta. Varsinkin Kansallisteatterin ja Svenska Teaternin esitykset virittivät periaatteellista keskustelua antiikin tragedian erilaisista esittämismahdollisuuksista. Inspiraation lähteeksi ehdotettiin saksalaista ohjaajantaidetta, esimerkiksi Otto Brahmmin realistista traditiota ja Max Reinhardtin tapaa käsitellä joukkoja. Varsinkin kuoro koettiin erityiseksi ongelmaksi, jonka ratkaisussa kokeiltiin jo aiemmin nähdyin lausuvan ryhmän lisäksi laulua ja resitatiivivia. Svenskanin *Antigonessa* ja Kansallisteatterin *Kuningas Oidipuksessa* tehtiin myös kokeiluja kuoron liikkeen integroimiseksi näyttämötoimintaan. Vuoden 1936 *Oidipus* oli musiikin ja kuoron käytön puolesta selvästi erilainen esitys kuin edeltävät tragediaesitykset. Yhtä kaikki tragediat tavattiin nähdä (Aristoteleen traditiota mukaillen) päähenkilökeskeisinä draamoina, joissa kuoro oli eräänlainen välttämätön paha, antiikkiseen traditioon juontuva ongelma, joka kaipasi ratkaisua.

Päähenkilökeskeisyys tarjosi tehtäviä ”suurille” näyttelijöille. Tragedioista löydettiin vaativia rooleja, joiden potentiaaliin myös kiertueilla esiintyneet tähtinäyttelijät tarttuivat. Näyttelijäntyön tyylillisen kehityksen ristiveto 1910–20-luvuilla näkyy esitysten arvosteluissa. Yhtäältä tragediaesityksen näyttelijältä odotettiin itsestään selvästi jylhyyttä ja uljuutta, ryhtiä, hallittua liikuntaa ja erityisesti kaunista lausuntaa. Kriitikot ojensivat helposti näyttelijöitä liian ny-

300 Lauri Aho, ”Teatterikatsaus. Suuria vanhoja nimiä”, *Valvoja-Aika* 1/1937.

kyaikaiseksi koetusta ”luonnollisesta” tyylistä, jonka ei koettu sopivan tragediaesityksiin. Toisaalta patsasmainen poseeraaminen ja paatoksellinen deklamointi rampissa ei missään nimessä riittänyt. Runotekstin pakoton mutta arvokas lausuminen koettiin tragedioiden vastaanotossa ensiarvoisen tärkeänä – kreikkalainen tragedia oli ensisijaisesti kauniita sanoja. Erityisesti Kansallisteatterin näyttelijästä Katri Rautiosta oli muodostunut asiantuntija klassisten roolien näyttämöliikunnassa. Hän jakoi oppejaan ainakin Eine Rinteelle yksityisesti sekä Tampereen Teatterin näyttelijöille yhdessä.

Tragedian visuaalisuuden uskottavuuden kysymykset olivat problemaattisia erityisesti kiertueilla – Elli Tompurin kiertueella koivukulissi pilasi Grillparzerin *Medeian*. Varsinkin 1910-luvulla taustakankaiden sypressit, kummut ja meri olivat antiikin tunnusmerkkeinä. Myös palatsia tai temppeliä kuvaava rakennus oli käytössä useissa lavastuksissa. Rakennelmat yhdistelivät usein klassismin vaikutteita pelkistettyyn modernismiin, jossa voidaan jo nähdä funktionalismin itu; näin varsinkin Svenska Teaternin *Iphigeniassa* ja Kansallisteatterin *Antigonessa*. Antiikin merkitsijäksi rakennuksissa jäivät pylväät. Vähitellen portaikot ja pylväät korvasivat välimerelliset taustamaisemat antiikin symbolina. Niistä alkoi 1930-luvulla tulla tragedialavastusten tyypillisin piirre, missä Kansallisteatterin ja Svenska Teaternin lavastukset toimivat suunnannäyttäjinä. Portaat ja pylväät, vaikka viitteellisetkin, toistuvat suuressa osassa tässäkin kirjassa käsitellyistä lavastuksista. Ohjaaja Eino Kalima ja lavastaja-pukusuunnittelija Matti Warén tekivät ratkaisevan havainnon vuoden 1936 *Oidipuksessa*: näyttämön visuaalinen ilme sijoitettiin kreikkalaisten myyttiseen menneisyyteen, ei klassiselle kaudelle.

Edelleen antiikin näytelmä miellettiin jonakin täysin toisenlaisena kuin oman ajan kulttuurin tuotteet. Aikalaiskirjoituksissa toistuvia käsitteitä ovat esimerkiksi harmonia, seesteisyys, viivapuhkaus, ja muotokauneus. Varsinkin adaptaatioille sallittiin kuitenkin myös muunlaista estetiikkaa, eikä antiikin alkuperäistekstien esityksiltäkään automaattisesti odotettu vain antiikin puhtaan hengen ylevöittävää kosketusta.





# Uudenlaisia adaptaatioita ja ohjaustulkintoja 1930–1940-luvuilla

## Eugene O’Neillin *Murheesta nousee Elektra* 1930-luvun Helsingissä ja Viipurissa

Ennen 1930-lukua Suomessa oli esitetty vain sellaisia kreikkalaisten tragedioiden adaptaatioita, jotka sijoittuvat samaan aikaan ja paikkaan kuin esikuvansa. Miljöö ja henkilöt pysyvät samoina kuin kreikkalaisissa alkuperästragedioissa. 1930-luvulta alkaen ohjelmistoihin tuli myös sellaisia tragedioiden päällekirjotuksia ja versioita, joita ei ensi näkemältä ollut helppo tunnistaa variaatioiksi kreikkalaisista tragedioista. Ensimmäisiä tällaisia olivat yhdysvaltalaisen Eugene O’Neillin näytelmät. Useissa O’Neillin näytelmissä on elementtejä kreikkalaisista tragedioista tarinan tai näytelmän rakenteen tasolla. O’Neill kokeili myös variaatioita kuorotekniikan käytöstä. Esimerkiksi näytelmässä *Intohimot jalavien varjossa* (*Desire under the Elms*, 1924) O’Neill varioi Hippolytos ja Faidra -aihetta ja sijoittaa sen Yhdysvaltoihin, Uudessa Englannissa sijaitsevalle maatilalle.<sup>301</sup>

O’Neillin pisimmälle viety ja suurelle yleisölle tunnistettavin yritys käsitellä kreikkalaisen tragedian tematiikkaa ja juonirakennetta on Suomessa nimillä *Klaga mände Elektra* (Valittakoon Elektra), *Murheesta nousee Elektra* ja *Suru*

301 Kreikkalaisen tragedian vaikutuksesta O’Neillin näytelmään ks. esim. McDonald 2003, 160–163; Tiusanen 1968, 151–162. *Intohimot jalavien varjossa* esitettiin vuonna 1931 sekä Kansallisteatterissa (ohj. Eino Kalima) että Svenska Teaternissa (ohj. Elli Tompuri). Ohjaajista kumpikaan ei nähnyt teosta osana antiikin perintöä, vaan uuden realistisen näytelmäkirjallisuuden helmenä. (Kalima 1968, 298–299; Mäkinen 2001, 164–165; Tompuri 1944, 69–73.) *Intohimot jalavien varjossa* oli myöhemmin näytännötkaudella 1947–1948 kolmen teatterin ohjelmistossa yhtä aikaa: Tampereen Työväen Teatterissa, Joensuun kaupunginteatterissa ja Lahden kaupunginteatterissa. 1950-luvulla näytelmä nähtiin Kajaanissa ja Mikkelissä.

*pukee Elektraa* esitetty *Mourning Becomes Electra* (1931).<sup>302</sup> Näytelmä viittaa nimeään myöten antiikin tragediaan. Kyseessä on trilogia, jonka kolme osaa – *Homecoming (Kotiinpaluu)*, *The Hunted (Vainotut)* ja *The Haunted (Piinatut)*<sup>303</sup> – toistavat Aiskhyloksen *Oresteia*-trilogian rakennetta, henkilögalleriaa ja teemoja. O’Neillin näyttämökuva tuottaa mielikuvia antiikin esitystilasta. *Suru pukee Elektraa* -trilogian näyttämöllä, kuten antiikin tragediassa, keskeistä ovat sisä- ja ulkotilan rajat, ovi ja portaat; näytelmän ratkaisevimmat tapahtumat sijoittuvat näihin paikkoihin.<sup>304</sup> Tähänkin näytelmään O’Neill sijoitti version antiikin kuorosta. Trilogian jokaisessa osassa esiintyy ryhmä paikkakuntalaisia, jotka kommentoivat tapahtumia. Kuoro on vähemmän tyylitelty kuin O’Neillin muissa näytelmissä: kuorolaiset käyvät realistista dialogia ja laulavat vain juovuksissa. Myös naamiomotiivi toistuu näytelmässä. Näytelmää kirjoittaessaan O’Neill oli harkinnut ehdottavansa näyttelijöille naamioita, mutta luopui ajatuksesta. Lopullisen tekstin näyttämöohjeissa mainitaan useita kertoja vaalea, naamia muistuttava meikki, jota näytelmän henkilöt käyttävät.<sup>305</sup>

*Mourning Becomes Electra* tapahtuu Uudessa Englannissa Amerikan sisällissodan jälkeen, vuonna 1865. Troijan sodasta palaava Agamemnon on O’Neillin versiossa kenraali Ezra Mannon. Klytaimnestran roolia vastaa vaimo Christine Mannon, ja Orestesta neurasteniasta ja sodan traumaista kärsivä Orin-poika. Näytelmän keskushenkilö on Elektran vastine, tytär Lavinia. O’Neillin näytelmätrilogian maailmankuvassa on myös eroja Aiskhyloksen *Oresteiaan*. Näytelmässä sekä äiti että tytär ovat rakastuneita kapteeni Adam Brantiin, näytelmän Aigisthos-hahmoon. Toisin kuin Klytaimnestralla, Christine Mannonilla ei ole syytä hylätä miestänsä tämän tekemän lapsenmurhan (Ifigeneian uhraaminen) tai poliittisen valtataistelun takia – Adam Brant on yksinkertaisesti parempi sän-

302 1950-luvun alussa Helsingin Kansanteatterin esityksen yhteydessä lehdistössä käytiin keskustelua nimen käännöksen onnistuneisuudesta. *Helsingin Sanomat* julkaisi kirjailija Aino Kallaksen kirjeen. Siinä tämä ihmetteli, miksi näytelmää esitettiin Suomessa kömpelöllä nimellä *Murheesta nousee Elektra*, vaikka nimi tarkoittaa ”murhe pukee Elektraa, murhe sopii Elektralle” (*Helsingin Sanomat* 8.11.1951). Huugo Jalkanen ehdotti versiota ”Elektra jää suruun” (ks. *Uusi Suomi* 11.11.1951). Kansanteatterin tuolloisen esityksen ohjaaja Ella Eronen kirjoitti kärkevän vastineen nimikeskusteluun: hän ilmoitti tietävänsä yhtä hyvin kuin näytelmän suomentaja Jaakko Leppo, mitä nimi merkitsee. ”Mutta nyt on niin, että se, mikä ’pukee’ jotain asiaa englanninkielellä, ei aina ’pue’ vastaavaa asiaa suomenkielellä...” (*Helsingin Sanomat* 11.11.1951). Vasta 1990-luvulla näytelmä pääsi Suomessa näyttämölle varustettuna alkuperäistä parhaiten vastaavalla nimellä *Suru pukee Elektraa*.

303 Suomenkieliset nimet Leena Tammisen vuoden 1989 suomennoksen mukaan (O’Neill 1989).

304 Sisätilasta ja ulkotilasta sekä skenen ovesta Aiskhyloksen *Oresteias* ja kreikkalaisessa tragediassa yleensä ks. Taplin 1978, 31–40; Wiles 1997, 161–174.

305 Ks. McDonald 2003, 24–25; Tiisanen 1968, 225–240; Wainscott 1988, 258–259, 262.

gyssä kuin hänen puolisonsa Ezra. O'Neill korvaa *Oresteian* sovittelleen, eräällä tavalla onnellisen, lopun epätoivolla ja paluulla menneisyyteen, kun vähitellen yhä enemmän äitinsä kaltaiseksi muuttuva Lavinia vetäytyy yksin taloon vailla aikomusta poistua sieltä enää koskaan. O'Neillin käsittelytapa on osaltaan vaikuttanut Aiskhyloksen trilogian myöhempään vastaanottoon nostamalla käsittelyyn sukupuolen ja identiteetin kysymykset.<sup>306</sup>

Näytelmän kantaesitys Suomessa oli ruotsin kielellä Helsingin Svenska Teaternissa nimellä *Klaga mände Elektra* keväällä 1934. Esitys kuului Pauline Bruniuksen, ruotsalaisen näyttelijän ja ohjaajan, vierailunäytäntöjen sarjaan Svenska Teaternissa. Brunius esitti Christine Mannonin roolin ja ohjasi näytelmän yhdessä Gerda Wreden kanssa. Ohjaukseen liittyvä käsitteistö on teoksen käsiohjelmassa moniselitteistä. Pauline Bruniuksen nimiin on pantu ”instruktion”, Gerda Wredelle ”iscensättning”. Aikalaisillekin oli epäselvää, kuka oli oikeastaan tehnyt mitään.<sup>307</sup> Näytelmän oli kääntänyt ja lyhentäen sovittanut Tukholman Dramatenin ohjaaja Olof Molander.<sup>308</sup> Lyhennyksistä – jotka koskivat erityisesti O'Neillin vastineita kuoro-osuuksille – huolimatta kolmen näytelmän kokonaisuus kesti yhden illan versiona nelisen tuntia. Kestosta huolimatta esitys oli kriitikoiden mukaan niin intensiivinen, että pidempäänkin sitä olisi jaksanut seurata.

Esityksestä kirjoitetut kritiikit ihailivat O'Neillin neroutta teatterikirjoittajana varauksettomasti. Häntä pidettiin aikansa parhaana näytelmäkirjailijana. Huugo Jalkanen vertasi amerikkalaisen näytelmäkirjallisuuden nousua attikalaisen draaman syntyyn 400-luvulla eaa. ja Englannin renessanssiin.<sup>309</sup> Suurin osa lehtikriitikoista selosti lukijoille, että *Murheesta nousee Elektra* on Aiskhyloksen *Oresteian* 1800-luvulle sijoitettu toisinto. Monissa arvosteluissa näytelmän henkilöhahmot rinnastettiin suoraan antiikin esikuviansa käyttämällä heistä yhdistelmänimiä kuten Christine-Klytaimnestra tai Lavinia-Elektra. Erkki Kivijärvi kirjoitti *Helsingin Sanomissa*:

*Mourning Becomes Electra* (”Murheesta syntyy Elektra”) ei ole missään suhteessa tavallinen näytelmä. [...] Se on suurisuuntainen tragedia: Agamemnonin ja Klytemnestran, Oresteen ja Elektran tarinan uudena-

306 Ks. Foley 2005, 311–313, 339; Fusillo 2005, 229; Hall 2005, 74.

307 Zero, ”Aktas mände Elektra!”, *Svenska Pressen* 10.3.1934.

308 *Klaga mände Elektra* oli esitetty Dramatenissa keväällä 1933.

309 H. J-n, ”Eugene O'Neillin Elektra-tragedia”, *Uusi Suomi* 11.3.1934.

kainen toisinto. Uudenaikainen ja omintakeinen. Siinä ei hallitse kreikkalaisen tragedian Kohtalo – Nemesis on syrjäytetty modernin biologian ja psykologian tieltä –, ja antiikin murhenäytelmän suuri linja katkeaa ja hukkuu [...] ihmisintohimojen väkivaltaisen kamppailun kuohuvaan aalokkoon [...].<sup>310</sup>

Tyypillistä teoksen vastaanotossa oli psykologian, erityisesti Sigmund Freudin, vaikutuksen korostaminen näytelmässä. Kivijärven ohella moni muukin arvosteli ja kuvasi, että O'Neillillä kreikkalaisten kohtalon olivat syrjäyttäneet ihmismielen tiedostamattomat voimat ja impulssit. Olivathan Freud ja muut psykoanalyysin kehittäjät itsekkin inspiroituneet antiikin myyteistä tarkastellessaan ihmismielen toimintaa. O'Neillin katsottiin näin löytäneen luontevan kosketuspisteen antiikin draamaan.<sup>311</sup>

Esityksen visuaalista ilmettä rakennettaessa oli tutkittu paitsi O'Neillin tarkat näyttämöohjeet, myös näytelmän kantaesityksestä (1931 Guild Theatre, New York) tallentuneet materiaalit.<sup>312</sup> Svenska Teaternin esityksen karu, massiivinen lavastus oli Nils Wohlströmin käsialaa. Näyttämökuvaa hallitsivat – kuinka olakaan – portaat ja pylväät, joiden korkeus muistuttaa roomalaisen näyttämön skeneä. Mannonien talon kreikkalaistyylinen pylväskatos valkeine pilareineen oli Nils Lüchoun mielestä itsessään eräänlainen naamio, joka luo koko näytelmän ajan viittaussuhdetta kreikkalaiseen tragediaan.<sup>313</sup> Erkki Kivijärvi muotoili asian: ”Jykevät kreikkalaiset pylväät Mannonien talon julkisivussa symbolisoivat sitä raskasta painetta, jonka alaisina atriidien sukutarinan krinoliineihin ja asetakkeihin puettut uudenaikaiset toistajat käyvät taisteluaan.”<sup>314</sup> Näytelmän talo, sen piha ja julkisivu ovat draamassa yhtä tärkeitä kuin Oliver Taplin osoitti yli 40 vuotta myöhemmin niiden olevan Aiskhyloksen *Oresteias* ja kreikkalaisessa

310 Erkki Kivijärvi, *Helsingin Sanomat* 10.3.1934.

311 Ks. esim. G. M–o, ”Fullträff för Svenska Teatern”, *Borgåbladet* 15.3.1934; Hj. L., ”Pauline Brunius gästspel – Klaga mände Elektra”, *Hufvudstadsbladet* 10.3.1934; ”Storstilad premiär på Svenska Teatern”, *Nyland* 13.3.1934; B–s., *Studentbladet* 17.3.1934; N. L–ou, ”Den stora O'Neillpremiären på Svenska Teatern”, *Svenska Pressen* 10.3.1934; H. J–n, ”Eugene O'Neillin Elektra-tragedia”, *Uusi Suomi* 11.3.1934. Psykoanalyysin vaikutuksesta O'Neillin näytelmään sekä kohtalon teemasta ks. myös Burian 1997b, 254–256; Foley 2005, 312.

312 Ks. Wainscott 1988, 267 ja kvaliite. Suomalaisen esitysten lavastus, puvustus ja jopa näyttelijöiden asemointi valokuviin noudattelevat kantaesityksessä tehtyjä linjauksia.

313 *Naamio* 2/1934; ”Storstilad premiär på Svenska Teatern”, *Nyland* 13.3.1934; N. L–ou, ”Den stora O'Neillpremiären på Svenska Teatern”, *Svenska Pressen* 10.3.1934. Näytelmän näyttämökuvasta ks. myös Tiisanen 1968, 226–227.

314 Erkki Kivijärvi, *Helsingin Sanomat* 10.3.1934.

tragediassa ylipäättään. Toiminta tihenee, kun joku tulee ovesta sisään tai menee ulos.<sup>315</sup> David Wilesin mielestä ei ole liikaa sanottu, että talo on *Agamemnonin* päähenkilö.<sup>316</sup> Ehkä samaa voisi sanoa talosta O’Neillin näytelmässä.

Vieraileva näyttelijä Pauline Brunius loisti nyt vakavassa roolissa, kun häneltä aiemmin oli nähty koomisia suorituksia. Hänen katsottiin hallitsevan suvereenisti Christinen roolin tunneasteikon. Bruniuksessa oli ”todellista Klytaimnestran henkeä ja ryhtiä”.<sup>317</sup> Hänen vastavoimanaan oli Kerstin Nylanderin esittämä kylmä ja jäykkä Lavinia mustassa puvussa. Nylander oli Svenska Teaternin oppilaskoulun kasvatti ja menestynyt näyttelijä, jonka onnistuminen Lavinian vaativassa roolissa rakensi hänen ammattikuvaansa vuosikymmeniksi eteenpäin. Nylander itse on muistellut roolia mieleisimpänänsä, mitä varmasti tukivat yleisön ja arvostelijoiden suosio.<sup>318</sup>

Lavinian veljeä Orinia esitti Nylanderin puoliso Erik Lindström. Lindström oli laaja-alainen, monipuolinen näyttelijä, jonka vastuulla olivat 1930-luvulta 1950-luvulle asti kymmenet Svenska Teaternin pääroolit.<sup>319</sup> Orinin roolissa hän kuvasi herkällä tavalla ”neurasteenisen sotainvaliidin”, traumaista kärsivän nuoren miehen, vähittäisen tuhoutumisen. Arvostelijat selvästi tunnistivat, että problematiikka kosketti myös ensimmäisen maailmansodan käyneitä. Ezra Mannonia näytteli Axel Slangus. Pääroolien joukossa tämä oli arvostelijoiden mielestä epäkiitollisin, eikä Slangus hillityn realismin mestarina aivan taipunut ”monumentaaliseen tragediatyylin”.<sup>320</sup>

Svenska Teaternin vaikuttavan ja onnistuneen esityksen löysivät myös katsojat, ja sitä esitettiin kaksikymmentä kertaa. Teatterin historioitsija Ingrid Qvarnström kutsuu esitystä näytäntövuoden sensaatioksi, Svenska Teaternin voimannäytöksi ja suureksi taide-elämykseksi.<sup>321</sup>

*Murheesta nousee Elektra* -näytelmän suomenkielinen kantaesitys seurasi saman vuoden joulukuussa Viipurin Kaupunginteatterissa. *Murheesta nousee Elektra*

315 Tiusanen 1968, 235–236; Taplin 1977.

316 Wiles 1997, 168–169.

317 H. J-n, ”Eugene O’Neillin Elektra-tragedia”, *Uusi Suomi* 11.3.1934; myös Erkki Kivijärvi, *Helsingin Sanomat* 10.3.1934; ”Storstilad premiär på Svenska Teatern”, *Nyland* 13.3.1934.

318 Koski 2013, 261; Qvarnström 1946–1947, II, 181–182, 272.

319 Lindströmin työstä ja näyttelijäkuvasta ks. Koski 2013, 262; Qvarnström 1946–1947, II, 267–270.

320 G. M-o, ”Fullträff för Svenska Teatern”, *Borgåbladet* 15.3.1934; Erkki Kivijärvi, *Helsingin Sanomat* 10.3.1934; Hj. L., ”Pauline Brunius gästspel – Klaga mände Elektra”, *Hufvudstadsbladet* 10.3.1934; *Naamio* 2/1934; ”Storstilad premiär på Svenska Teatern”, *Nyland* 13.3.1934; H. J-n, ”Eugene O’Neillin Elektra-tragedia”, *Uusi Suomi* 11.3.1934.

321 Qvarnström 1946–1947, II, 180–182.

oli yksi teatterinjohtaja Arvi Tuomen johtajakauden (1933–1938) viidestätoista suomenkielisestä kantaesityksestä, ja siinä mielessä tyypillinen tapaus, että kahdeksan muutakin näistä kantaesityksistä oli ennen Viipuria esitetty Svenska Teaternissa.<sup>322</sup> Arvi Tuomi hehkutti näytäntökauden alun haastatteluissaan, että O’Neillin vaikuttavasta tragediasta oli tuleva syysnäytäntökauden huipputapaus. *Murheesta nousee Elektra* -näytelmän ottaminen ohjelmistoon tulkittiin osoitukseksi teatterin korkeasta taiteellisesta kunnianhimesta ja rohkeudesta.<sup>323</sup> Neljä ja puoli tuntia kestänyt esitys vaati tavallista pidemmän harjoitusajan.

Esityksen vastaanotossa vaikutussuhdetta kreikkalaiseen tragediaan pohditaan paljon vähemmän kuin Svenska Teaternin esityksen kohdalla.<sup>324</sup> Aiskhylos mainitaan nimeltä ainoastaan *Karjala*-lehdessä. Kirjoittajat tyytyvät kuvaamaan, että *Murheesta nousee Elektra* perustuu kreikkalaiseen mytologiaan, ja ainoastaan sijoittaa tarutapahtumat toiseen ympäristöön. Yhtymäkohdiksi kreikkalaiseen tragediaan löytyvät kuoro, näytelmän ”kohtalontuntu” sekä se, että Lavinia toimii näytelmän lopussa itse eräänlaisessa deus ex machina -funktiossa jumalallisen tuomion antajana. Kuoron vastineen olisi arvostelijoiden mielestä voinut jättää poisikin, siksi pieneksi sen osuus trilogian lyhennytyssä versiossa supistuu. Myös ohjauksen kompastuskivenä olivat juuri kuoro-kohtaukset. Pääpiirteissään arvioissa kuvataan Arvi Tuomen ohjausta vaikuttavaksi, hallituksi ja juhlavaksi. Näyttelijöistä Laviniaa esittänyt Aili Hildén teki erityisen onnistuneen roolin, joka jäi hänen Viipurin-vuosiensa parhaaksi. Lavastaja Erkki Siitonen sai kiitosta Mannonien talon julkisivun ja ulkokuvan rakentamisessa. Portaikko oli tämänkin lavastuksen keskeinen elementti.<sup>325</sup>

Pienistä puutteistaan huolimatta vaativa teos oli tärkeä Viipurin teatterielämässä. Sitä esitettiin kymmenen kertaa. Esityksen merkitystä kuvaa se, että

322 Arvi Tuomi matkusti paljon Pohjoismaissa ja löysi matkoillaan kiinnostavia esityksiä, mutta ensiesitysoikeuden sai samoin toiminut Svenska Teatern. *Murheesta nousee Elektra* -produktiossa käytettiin samaa Olof Molanderin sovitusta kuin Svenska Teaternissa (suom. Jaakko Leppo). Ks. Veistäjä 1957, 285.

323 ”Aleksis Kivi saapuu 100-vuotisjuhlaansa”, *Kansan Työ* 12.8.1934; ”Viipurin Kaupunginteatterin tuleva ohjelmisto kiintoisa”, *Maakansa* 12.8.1934; ”Teatterikirje Viipurista”, *Satakunnan Kansa* 13.1.1935.

324 Kysymys tragediavaikutteista on esillä vain *Karjala*-lehdessä sekä kahdessa Viipurin ulkopuolella julkaistussa sanomalehdessä, *Satakunnan Kansassa* ja *Aamulehdessä*, ja viimemainituissakin lähes samoin sanoin.

325 ”Antoisa syyskausi Viipurin kaupunginteatterissa”, *Aamulehti*, sunnuntailite 27.1.1935; P. M., *Helsingin Sanomat* 6.1.1935; V. K., *Karjala* 1.1.1935; ”Teatterikirje Viipurista”, *Satakunnan Kansa* 13.1.1935; K. S.-m., ”Klaga månde Elektra. Stadsteaterns senaste märkliga premiär”, *Wiborgs Nyheter* 5.1.1935; Veistäjä 1957, 259.

eritellessään Viipurin kaupunginteatterin näyttelijäsuorituksia Arvi Tuomen johtajakaudella Verner Veistäjä ottaa sekä Aili Hildénin, Salli Fribergin (myöh. Karuna) että Arvi Tuomen kohdalla esiin onnistumisen *Murheesta nousee Elektra* -näytelmässä.<sup>326</sup>

## Henri-René Lenormandin *Aasia* tekee tietä Euripideen *Medeialle*

Euripideen näytelmiä ei ollut suomalaisvoimin esitetty lainkaan ennen 1940-lukua. Euripides ja varsinkin *Medeia* oli suomalaisille silti tuttu Grillparzerin version kautta. Tukholman Dramaten-teatterin esittämä Euripideen *Medeia* oli myös saanut runsasta huomiota vieraillessaan Helsingin Svenska Teaternissa vuonna 1934. Dramatenin *Medeian* oli ohjannut Olof Molander, ja sen pääosassa oli ruotsalainen tähtinäyttelijä Tora Teje. Erityisesti Tejen roolityö teki katsojiin vaikutuksen. Esityksen nähnyt näyttelijä Ella Eronen muistelee: ”Esityksen jälkeen lähdin vaeltamaan Tähtitorninmäelle, kuljin siellä tuulessa takki auki, innosta palaen. [...] Sellainen on suuri teatterihetki.”<sup>327</sup>

Helmikuussa 1942 oli jatkosodan asemotavaihe aluillaan. Suomen Kansallisteatteri onnistui jatkosodan vuosina 1941–1944 pyrkimyksessään pitää yllä mahdollisimman normaalia teatteritoimintaa. Teatterin vakituiseen henkilökuntaan kiinnitettiin Ella Eronen, jonka tulorooliksi tarjoutui suuri tragediennehtävä: prinsessa Katha Naham Moun ranskalaisen Henri-René Lenormandin *Medeia*-adaptaatioissa nimeltä *Aasia*. Eronen oli tullut näyttelijän ammattiin tanssiopintojen ja omaehtoisen puhekuluttautumisen kautta. Hän oli työskennellyt 1930-luvulla Koiton Näyttämöllä ja Åbo Svenska Teaternissa, ja tullut tunnetuksi lausujana. Rooli *Aasiassa* oli alku Erosen suurten tragediaroolien sarjalle sodanjälkeisessä Kansallisteatterissa. Näiden roolien ja lausuntataiteensa kautta Erosta tuli yksi Suomen teatterihistorian tunnetuimmista ja omaleimaisimmista naisnäyttelijöistä.<sup>328</sup> Eronen näytteli kreikkalaisten draamatikoiden kirjoittamista tragediarooleista *Medeiaa* ja *Klytaimnestraa* (Euripideen näytelmässä *Ifigeneia Auliissa* sekä Aiskhyloksen *Agamemnonissa*). Lisäksi hän näytteli naispääosat useissa kreikkalaisten tragedioiden adaptaatioissa; *Aasian*

326 Veistäjä 1957, 259, 281. Salli Friberg näytteli teoksessa *Christinea* ja ohjaaja Tuomi Orinia.

327 Jaantila 1971, 90.

328 Ella Erosen urasta ks. Jaantila 1971; Nikula 1998; Koski 2013, 357–358.

lisäksi Eugene O'Neillin *Mourning Becomes Electra* -näytelmässä<sup>329</sup> ja Jean Racinen *Faidrassa*.

Henri-René Lenormandin *Asia* on Indokiinaan<sup>330</sup> ja Ranskaan sijoittuva adaptaatio Euripideen *Medeiasta*. Arvostelijat olivat innoissaan näytelmästä, joskin käsitteelliset työkalut adaptaation ymmärtämiseksi puuttuivat joiltakin. *Kauppalehden* arvostelija kirjoitti näytelmän olevan ”plagiaattia lähentelevä” yritys sovittaa *Medeia* nykyaikaan, mihin ei juuri ole tarvittu kirjallista taitoa.<sup>331</sup> *Helsingin Sanomissa* Lauri Viljanen sen sijaan kuvasi, miten kiinnostavalla tavalla antiikin tragediat toimivat inspiraation lähteenä nykydramaatikoille:

Ilmiö on kirjallisessa ja yleisessä kulttuurimielessä hyvin mielenkiintoinen. Useampi kuin yksi nykyaikainen näytelmäkirjailija on joutunut tekemään havainnon, jonka pätevydestä eurooppalainen teatterihistoria tarjoaa yltäkyllin varhaisempiakin esimerkkejä: nimittäin että suurin tie suureen draamatyyliin on sittenkin paluu antiikin syvämielisiin taruihin.<sup>332</sup>

Eugene O'Neillin *Mourning Becomes Electra* -trilogia nähtiin mahdollisena suorana esikuvana Lenormandille. Lisäksi molemmat identifioitiin psykoanalyysistä ammentaviksi näytelmäkirjailijoiksi.<sup>333</sup>

*Asian* tematiikka liittyy rotujatteluun ja kolonialismin purkautumiseen. Lenormandin näytelmän perusviestinä nähtiin kiplingiläinen ajatus siitä, että itä ja länsi eivät koskaan kohtaa. Lenormand lainasi Euripideelta juonenkäännteiden lisäksi kulttuurien vastakkainasettelun ”rotuerojen” muodossa. Lehtikritiikkien mukaan idän ja lännen, valkoisten ja värillisten ihmisten, vastakkainasettelu näytti 1940-luvun kontekstissa erittäin ajankohtaiselta. *Asiassa* ranskalainen isä de Mezzana puhuu pojilleen moottoreista, autoista ja lentokoneista ja vieroittaa nämä äidistään, ”eksoottisesta” ja ”barbaarisesta” indokiinalaisesta prinsessa Kathasta, joka tahtoi siirtää oman kulttuurinsa ja uskomuksensa lapsilleenkin.

329 Eronen esitti vuosina 1951 ja 1952 peräkkäisissä produktioissa Christine Mannonin ja Lavinia Mannonin roolit, ja ohjasi molemmat esitykset. Näistä esityksistä lisää luvussa ”O'Neillin Elektra nousee uudelleen näyttämölle”.

330 Indokiina oli Ranskan siirtomaa vuosina 1887–1953. Ranskan Indokiina sijoittui nykyisten Vietnamin, Laosin ja Kambodžan valtioiden alueille.

331 Argus, *Kauppalehti* 16.3.1942.

332 Lauri Viljanen, ”Nykyaikainen Medeia Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 5.2.1942.

333 Lauri Viljanen, ”Nykyaikainen Medeia Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 5.2.1942; H. J-nen, ”Lenormandin 'Aasia' Kansallisteatterissa. Huomattava taiteellinen voitto”, *Uusi Suomi* 7.2.1942.



Näytelmän rakenteessa luodaan siirtymä idästä länteen: näytelmä alkaa matkalta valtamerilaivalla kohti Eurooppaa ja päättyy Ranskaan. Laivamatkan aikana de Mezzana on tutustunut viehättävään ranskalaisnaiseen, ja Ranskaan saavuttua hän hylkää Kathan mennäkseen uusiin naimisiin. Katha surmaa yhteiset lapset viimeisessä kohtauksessa, jossa antaa pahaa-aavistamattomille pojille myrkyä ja tuudittaa heidät uneen sänkyihinsä. Lopussa Katha mana Auringon lohikäärmevaunut noutajikseen ja heittäytyy ikkunasta kuolemaan. Sen, että Katha ei surmaa miehensä uutta rakastettua vaan vain omat lapsensa ja itsensä, katsottiin inhimillistävän ja syventävän näytelmän tragiikkaa.<sup>334</sup>

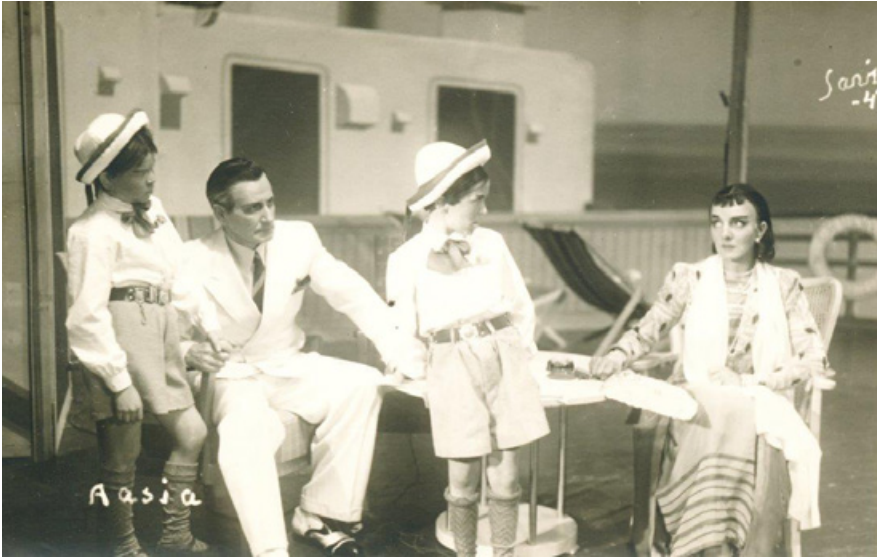
*Aasia* on päähenkilökeskeinen näytelmä. Arvostelijat olivat yksinäisesti sitä mieltä, että Lenormandin näytelmä nousee tai kaatuu pääosan esittäjän myötä. Tässä tapauksessa se nousi, siinä määrin, että esityskertoja karttui yli kuusi-kymmentä, mikä oli varsinkin 1940-luvun mittakaavassa tavaton määrä.<sup>335</sup> Ella Erosella oli kosketuspintaa prinsessa Katha Naham Mouniin, koska Medeia oli hänelle ennestään tuttu ja läheinen hahmo.<sup>336</sup> Eronen koki roolissa tärkeäksi myös prinsessan ulkoisen asun. Hän käytti pukunaan intialaistyyppistä saria ja varustautui runsain, painavin koruin. Lauri Viljanen näki tämän ”modernin Medeian itämaisissa kasvoissa [...] antiikkisen naamion järkyttävyyttä”. Omaleimaisinta roolityössä oli Erosen itse keksimä murteellinen puhetapa, jollaista näytelmäkirjailija näyttämöohjeissaan edellytti. Tahattoman komiikan aineksia olisi voinut olla ilmassa, mutta Erosen intensiivinen tulkinta roolistaan käänsi koko esityksen voiton puolelle ja sulautti ulkonaiset tehokeinot harmoniseen kokonaisuuteen. Indokiinalaisesta prinsessasta tuli suuri traaginen saavutus, joka ilmeisesti ei ollut vailla eroottisia ulottuvuuksia, koska lomilla olleet rintamamiehet täyttivät katsomon illasta toiseen.<sup>337</sup> Tematiikalla oli muutenkin kosketuspintaa kokemuk-

334 Lauri Viljanen, ”Nykyaikainen Medeia Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 5.2.1942; E. St., ”Modern Medea-tragedi på Kansallisteatteri”, *Hufvudstadsbladet* 5.2.1942; P. T-vi, *Ilta-Sanomat* 7.2.1942; Argus, *Kaupalehti* 16.3.1942; T. A., ”Ranskalainen suurnäytelmä Kansallisteatterissa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 6.2.1942; H. J-nen, ”Lenormandin 'Aasia' Kansallisteatterissa. Huomattava taiteellinen voitto”, *Uusi Suomi* 7.2.1942. Näytelmästä ks. myös Van Zyl Smit 2014, 159–160.

335 Nikula 1998, 94.

336 Eronen kertoo harjoitteleensa Medeian monologia opiskellessaan Ruotsissa 1930-luvulla näyttelijä Maria Schildknechtin johdolla. Hän oli esittänyt sitä niin innolla, että oli muistiinpanojen tekemistä varten varaamastaan mustekynästä roiskuttanut mustetta pitkin huonetta ja opettajansa vaatteita. (Jaantila 1971, 53–54.)

337 Lauri Viljanen, ”Nykyaikainen Medeia Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 5.2.1942; E. St., ”Modern Medea-tragedi på Kansallisteatteri”, *Hufvudstadsbladet* 5.2.1942; P. T-vi, *Ilta-Sanomat* 7.2.1942; Argus, *Kaupalehti* 16.3.1942; T. A., ”Ranskalainen suurnäytelmä Kansallisteatterissa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 6.2.1942; H. J-nen, ”Lenormandin 'Aasia' Kansallisteatterissa. Huomattava



Matti Warénin laivalavastus ihastutti Henri-René Lenormandin *Aasiassa* Kansallisteatterissa vuonna 1942. Rooleissa Urho Somersalmi (de Mezzana) ja Ella Eronen (Katha Naham Moun) sekä lapsinäyttelijät Aarre Sivinen ja Reijo Taipale. Kuva: Savia. Suomen Kansallisteatteri.

siin sodanaikaisista muuttuvista oloista sekä rintamaolosuhteiden ja kotirintaman rakkaussuhteiden kiemuroista.<sup>338</sup>

Arvostelijat keskittyivät Lenormandin näytelmän sisältöön ja *Medeia*-vertailuihin ja olivat lisäksi niin Erosen lumoissa, että Eino Kaliman ohjauksen ratkaisuihin otettiin tuskin mitään kantaa. Samoin muut roolit nähtiin toisarvoisina. Näyttelijöistä parhaiten onnistuivat indokiinalaisen imettäjän roolin tulkinnut Tyyne Haarla sekä lapsinäyttelijät Reijo Taipale ja Aarre Sivinen, jotka poikkeuksellista kyllä mainittiin useammassa kritiikeissä. Matti Warén oli lavastanut esityksen näyttämökuvin, jotka tuottivat elävän ja voimakkaan vaikutelman.<sup>339</sup>

Viisi vuotta Kansallisteatterin jälkeen, vuonna 1947, *Asia* tuli ohjelmistoon Tampereen Teatterissa. Teatterinjohtaja Glory Leppänen valitsi sen juhlanäytelmäkseen 25-vuotistaiteilijajuhlaansa. Panu Rajala otsikoi Tampereen Teatterin historiikissa hänen johtajakauttaan käsittelevän luvun paljonpuhuvasti ”Sodasta

taiteellinen voitto”, *Uusi Suomi* 5.2.1942. Ks. myös Jaantila 1971, 75–76; Kalima 1968, 396; Koskimies 1972, 436; Nikula 1998, 93–94.

338 Kiitos tästä huomiosta kuuluu käsikirjoitusta kommentoineille Hanna-Leena Helavuorelle ja Pentti Paavolaiselle.

339 Lauri Viljanen, ”Nykyaikainen *Medeia* Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 5.2.1942; E. St., ”Modern *Medea*-tragedi på Kansallisteatteri”, *Hufvudstadsbladet* 5.2.1942; T. A., ”Ranskalainen suurnäytelmä Kansallisteatterissa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 6.2.1942.

taiteelliseen loistoon”.<sup>340</sup> Leppänen ohjasi näytelmän ja näytteli sen pääroolin. *Aamulehden* Olavi Veistäjä huomauttaa, että *Aasia* on Euripideen *Medeian* ”väkevajuonteinen nykyaikainen muunnos”, ja käy parilla lauseella läpi näytelmien juonirakenteen yhteneväiset piirteet.<sup>341</sup> Muulla tavoin *Medeia* ei ollut Tampereen Teatterin esityksen vastaanotossa esillä.

Kritiikeistä päätellen Leppänen luotti omaan taitoonsa ja vetovoimaansa päähenkilökeskeisessä näytelmässä. Hänen näyttelemistään pääroolissa kuvataan tähtityylin ja ”vanhan koulun” mukaiseksi. Muille näyttelijöille jäi vähän sijaa, ja heidän tyyliinsä oli realistisempi kuin pääosan esittäjän. Eheä kokonaisuus jäi syntyymättä, kun Leppäsen tyyliasteikko oli ristiriidassa muiden näyttelijöiden kanssa.<sup>342</sup> Itse Leppänen ei ollut oikein tyytyväinen sen paremmin näyttelijäntyöhönsä kuin ohjaukseensa: ”Harvoin voi tuloksellisesti ohjata ja näytellä pääosaa samalla kertaa.”<sup>343</sup> Toisenlainen ote *Aasian* päärooliin nähtiin, kun Leppänen kutsui Ella Erosen vierailemaan Katha Naham Mounina tammikuussa 1948. Eronen käytteli viiden vuoden takaiseen esitykseen luomaansa murteellista puhetta ja lumosi sillä myös tamperelaisen yleisön. Näytelmän eettinen sisältö kohosi etualalle Erosen tulkittaessa pääosaa. *Aamulehdelle* Eronen kertoi, ettei pitänyt idän ja lännen vastakkainasettelua näytelmän ydinsanomana, vaan näki teoksen lähinnä perhetragediana. Erosen suoritus ei jäänyt irralliseksi tähtivierailuksi: myös Holger Salin de Mezzanana pääsi vastaanäyttelijänsä valossa oikeuksiinsa ja koko esityksen jännite tiivistyi.<sup>344</sup>

Otto Manninen sai valmiiksi Euripideen *Medeian* ensimmäisen suomenkielisen käännöksen vuoden 1949 alussa, ja sen näyttämökelpoisuus testattiin Kansallisteatterissa maaliskuussa ensi-iltaan tulleessa esityksessä. *Medeiasta* tuli näin ensimmäinen suomalaisessa teatterissa tehty Euripideen alkuperäisnäytelmä, 48 vuotta Sofokleen *Antigonen* ensiesityksen jälkeen ja 14 vuotta Aiskhyloksen

340 Glory Leppäsen johtajakaudesta (1943–1949) Tampereen Teatterissa ks. Leppänen 1971, 267–292; Rajala 2004, 251–300.

341 O. V-jä, ”Idän ja lännen vastakohta. Lenormandin ’Aasia’ Tampereen Teatterissa”, *Aamulehti* 21.11.1947.

342 O. V-jä, ”Idän ja lännen vastakohta. Lenormandin ’Aasia’ Tampereen Teatterissa”, *Aamulehti* 21.11.1947; Y. W., *Kansan Lehti* 21.11.1947; M. E. R., ”Kirjavaa ohjelmistoa tamperelaisteattereissa”, *Vapaa Sana* 17.3.1948.

343 Muistelmissaan Leppänen keskittyikin enemmän taitelijajuhlan viettoon ja huomionsoituksiin kuin itse esitykseen (Leppänen 1971, 287–289).

344 O. V-jä, ”Itämainen prinsessa”, *Aamulehti* 9.1.1948; M. E. R., ”Kirjavaa ohjelmistoa tamperelaisteattereissa”, *Vapaa Sana* 17.3.1948.

*Agamemnonin* jälkeen.<sup>345</sup> Mitä lähemmäs omaa aikaamme on tultu, sitä suuremmassa suosiossa juuri Euripideen näytelmät ja varsinkin *Medeia* ovat olleet suomalaisissa ohjelmistoissa.

Lehdistössä sekä Kansallisteatterin käsiohjelmassa Euripides esiteltiin kreikkalaisista näytelmäkirjailijoista realistisimpana, nykyaikaisimpana ja persoonallisimpana. Euripideen kerrottiin poikkeavan edeltäjistään siinä, että häntä kiinnostivat enemmän ihmiset ja inhimillinen psykologia kuin jumalat. Luulisi Euripideen perehtyneen nykyaikaiseen sielutieteeseen, pohti *Suomen Sosialidemokraatin* kriitikko. Huugo Jalkanen kutsui *Medeiaa* Euripideen tragedioista henkilökuvauksestaan nerokkaimmaksi ja uudenaikaisimmaksi. Euripides nähtiin aikansa radikaalina, jonka kuitenkin oli ollut ”pakko” pitäytyä normeissa ja käyttää vain myytteihin sidottua aihemateriaalia.<sup>346</sup>

*Medeian* ohjaajana, lavastajana ja pääroolin esittäjänä oli tuttu kolmikko: Eino Kalima, Matti Warén ja Ella Eronen. Kaliman ohjauksesta saa arvostelujen perusteella melko sovinnaisen kuvan, varsinkin kun sitä verrataan Olof Molanderin ekspressionistiseen ja tyylieltyyn ohjaukseen, joka oli vierailut Svenskanissa vuonna 1934. Kaliman tyyli oli Dramatenin vierailuun verrattuna hillitty ja perinteisyyteen taipuvainen. Ohjaus oli yksinkertainen ja luonnollinen tulkinta, jossa painottui inhimillisuus. Huugo Jalkasen mukaan tämäntyyppinen lähestymistapa vaikuttaa katsojassa enemmän kuulo- kuin näköaistiin ja siinä mielessä tekee oikeutta käsitykselle teatterista ”runouden sisäisten arvojen aidon välittömänä tulkintana” – siis ottaa tekstin teatteritaiteen kulmakiveksi. Otto Mannisen suomennosta pidettiin onnistuneena, elävänä ja rytmikkäänä.<sup>347</sup>

Pääpaino esityksessä oli ymmärrettävästi *Medeian* roolihahmolla ja tämän sisäisellä taistelulla. Ella Eroselle *Medeia* oli erittäin läheinen rooli, hänen lemppiroolinsa, joka kulki mukana lausuntailloissa pitkään hänen urallaan.<sup>348</sup> Eronen muistelee:

*Medeia* oli aivan kuin silloista omaa elämäni, ehkä se toi väriä rooliin. [...] Euripideen teksti on naisen kannalta katsottuna äärettömän aitoa. Tunsin tuossa roolissa naisen psyyken yleismaailmallisuuden ja ajatto-

345 *Agamemnonin* kantaesitystä Svenska Teaternissa käsitellään jäljempänä tässä luvussa.

346 A. A. V., ”Jalostunutta teatteritaidetta”, *Kauppalehti* 26.3.1949; N. L-ou, *Nya Pressen* 24.3.1949; T. A., *Suomen Sosialidemokraatti* 24.3.1949; H. J-n, *Uusi Suomi* 24.3.1949.

347 A. A. V., ”Jalostunutta teatteritaidetta”, *Kauppalehti* 26.3.1949; N. L-ou, *Nya Pressen* 24.3.1949; H. J-n, *Uusi Suomi* 24.3.1949; M. S., *Vapaa Sana* 24.3.1949.

348 Nikula 1998, 138-139.

muuden. Kun Medeia pitkissä monologeissaan puhuu miessukupuolesta yleensä, osuvat ne aivan naulan kantaan. Tässäkin meillä oli erittäin hyvä yhteistyö Joel Rinteen kanssa, hän näytteli Jasonia.<sup>349</sup>

Kansallisteatterin esityksessä Eronen oli omimmillaan. Hän teki Medeiasta persoonallisen tulkinnan, jossa käytti laajaa ilmaisuasteikkoa ja liukui luontevasti sävystä toiseen. Joel Rinteen tehtävä Jasonina oli lähinnä edustaa älyä ja viileyttä Medeian vastavoimana. Loppukohtauksessa myös Rinne kuitenkin näytteli tunteen voimalla ja hänen ilmaisunsa ”kohosi runon asteelle”.<sup>350</sup> Eino Kalima rohkaisi tyyppillisesti näyttelijöitä hillittyyn, vähäeleiseen ilmaisuun.<sup>351</sup> *Medeiassa* tämä teki sivurooleista yleispäteviä ja yksioikoisia. Arvostelijat kuitenkin kiinnittivät huomiota siihen, miten todentuntuisesti Kaisu Leppänen johdatti katsojat näytelmän maailmaan imettäjän roolissa.<sup>352</sup>

Kuoron kanssa Kalima oli noudattanut samoja periaatteita kuin vuoden 1936 *Kuningas Oidipus* -ohjauksessa. Myös *Medeiassa* kuoro lauloi ja tanssi, ja koreografiat oli suunnitellut tanssitaiteilija – tällä kertaa Irja Hagfors, joka oli yksi suomalaisista modernin tanssin pioneereista ja puolestapuhujista. Huugo Jalkanen pohdiskeli, että kuoron tehtävä on erilainen Euripideella kuin Aiskhyloksella: Euripideen näytelmissä se myötäilee toimivien henkilöiden tunteja eikä ole draaman toiminnan kannalta niin keskeinen. Kansallisteatterin *Medeian* naiskuoro oli arvostelijoiden mielestä esityksessä ratkaistu tylykkäästi ja hienostuneesti. Se eli mukana tapahtumissa liikkuen ja laulaen sulavasti ja ilmeikkäästi. Osa kuoron vuorosanoista oli jaettu eri esiintyjille, osa esitettiin yhteen ääneen. Onnistuneen kuoron katsottiin osaltaan luoneen esitykseen eheää tunnelmaa.<sup>353</sup>

Esityksen musiikin oli säveltänyt Hilding Rosenberg, yksi Ruotsin 1900-luvun vaikutusvaltaisimmista henkilöistä klassisen musiikin alalla. Urallaan Rosenberg sävelsi musiikin pariinkymmeneen antiikin tragedian teatteri- tai radioversioon Dramatenissa tai Radiotjänstillä eli Ruotsin Yleisradiossa. Kansallisteatterin *Medeiassa* käytetty musiikki oli kuultu myös Dramatenin tyylliltään täysin toi-

349 Jaantila 1971, 79.

350 N. L-ou, *Nya Pressen* 24.3.1949; T. A., *Suomen Sosialidemokraatti* 24.3.1949; H. J-n, *Uusi Suomi* 24.3.1949; M. S., *Vapaa Sana* 24.3.1949.

351 Ks. Rinne 1967, 64.

352 A. A. V., ”Jalostunutta teatteritaidetta”, *Kauppalehti* 26.3.1949; N. L-ou, *Nya Pressen* 24.3.1949; T. A., *Suomen Sosialidemokraatti* 24.3.1949; H. J-n, *Uusi Suomi* 24.3.1949; M. S., *Vapaa Sana* 24.3.1949.

353 A. A. V., ”Jalostunutta teatteritaidetta”, *Kauppalehti* 26.3.1949; N. L-ou, *Nya Pressen* 24.3.1949; T. A., *Suomen Sosialidemokraatti* 24.3.1949; H. J-n, *Uusi Suomi* 24.3.1949.



Kansallisteatterin *Medeiassa* (1949) Matti Warénin lavastusratkaisu perustui eritasoisiin portaisiin. Kuvassa vas. Kaisu Leppänen (imettäjä) ja Ruth Snellman (kuoronjohtaja) sekä kuorolaiset. Kuva: Suomen Kansallisteatteri.

senlaisessa esitysversiona 1930-luvulla. Tähänkin esitykseen se tuntui sopivan hyvin.<sup>354</sup>

Visuaalisesti esitys oli taattua Matti Warénia. Lavastus perustui jälleen arkkitehtoniseen ratkaisuun, jonka keskiössä olivat portaat – eivät vain yhdet portaat, vaan koko näyttämökuva koostui palkein ja kuutioin rakennetuista eri korkuisista tasoista. Yleisvaikutelma oli suoraviivainen ja monumentaalinen. Warén oli suunnitellut myös esityksen puvut, jotka olivat tyylieltyjä antiikin asuja. Pukujen väriskaalassa nähtiin vihreää, violetta ja ruskeaa.<sup>355</sup> Jokaisen kuorolaisen puku oli yksilöllisesti geometrisin kuvioin koristettu hyvin samaan tapaan kuin *Kuningas Oidipuksessa* (1936). Roolihenkilöiden puvut olivat kuitenkin yksinkertaisempia kuin *Oidipuksessa*. Ella Eronen Medeiana ja Kaisu Leppänen imettäjänä esiintyivät tummissa, kuvioimattomissa puvuissa. Medeian ”itämai-

354 H. J-n, *Uusi Suomi* 24.3.1949.

355 N. L-ou, *Nya Pressen* 24.3.1949; T. A., *Suomen Sosialidemokraatti* 24.3.1949; H. J-n, *Uusi Suomi* 24.3.1949.

suutta” korosti lisäksi Erosen käyttämä tumma huntumainen viitta, joka ulottui näyttelijän pään päältä viistämään lattiaa.

Esityksen erityinen visuaalinen elementti oli valojen käyttö. Suurelta osin näyttämö oli niin niukasti valaistu, että esiintyjä oli hetkittäin vaikea nähdä. Tärkeät henkilöt rajattiin esiin yksittäisin valonheittimin. Esityksen loppupuolen dramaattisissa kohtauksissa käytetty punainen valo toi arvostelijoille mieleen tullen ja veren. *Kauppalehti* kuvaa esityksen tapaa käsitellä valo- ja äänisuunnittelun sekä koreografian keinoin Medeian ”sieluntaistelua”, jossa vahvistuu päätös lasten surmaamisesta:

Tähän saakka oli näyttämö ollut vain himmeästi valaistuna, miltei liiankin hämäränä, sanansaattajan tulossa leimahti jo tuhon veripuna näyttämölle ja Medeian suurimman tuskan hetkenä seurasi voimakas valopiiri onnetonta velhonaista sekä hätäytyntä kuoroa. Musiikin yhtyessä takovan kumeana rummutuksena Medeian voimakkaaseen purkaukseen saavutti kohtaus hämmästyttävän tehon. Kuoron tuskainen rukous, kimppu paljaita, anovia käsivarsia tummaa taustaa vasten ja kaiken liikkeen äkkinäinen hiljeneminen kaameaksi odotukseksi, se kaikki aivan pureutui mieleen.<sup>356</sup>

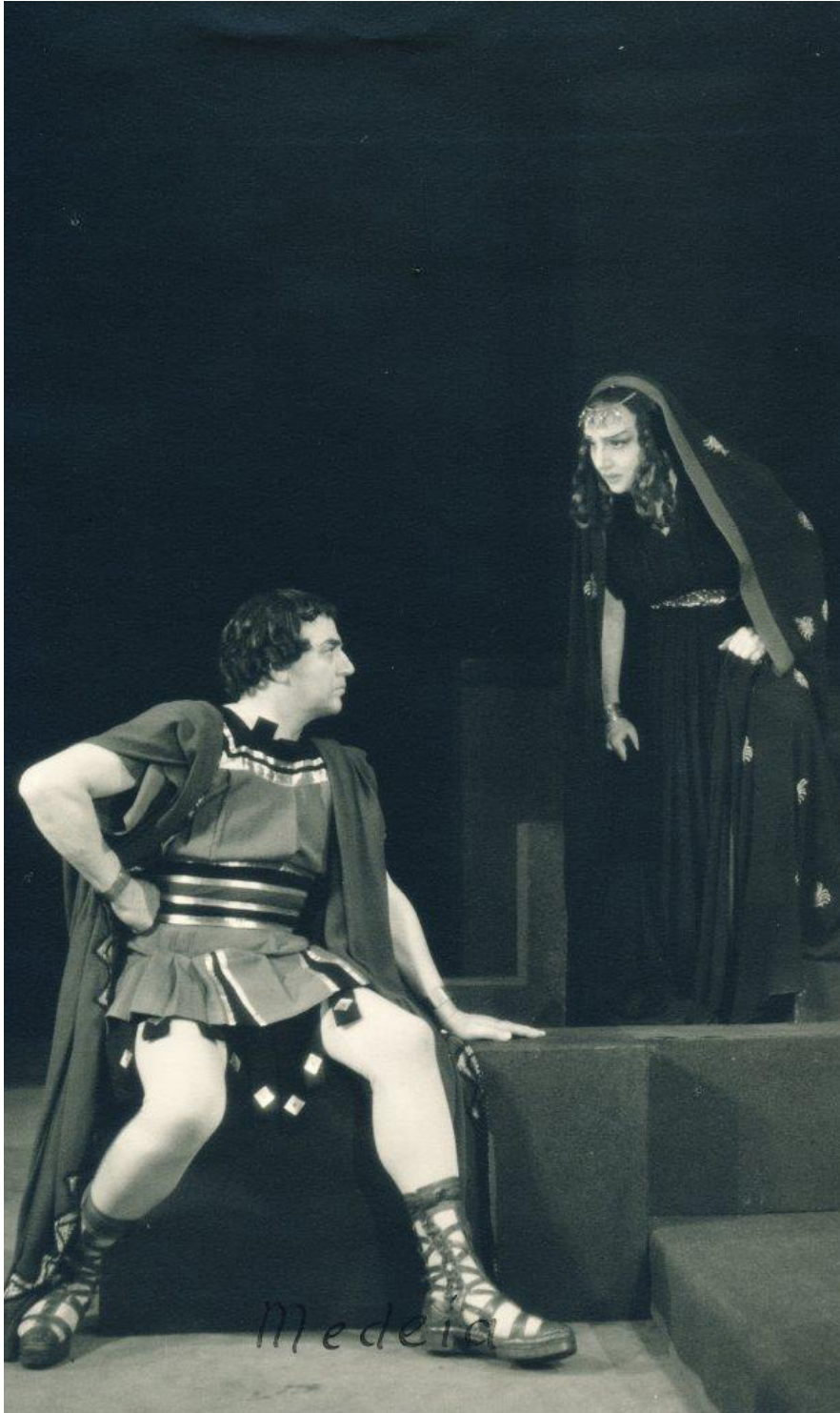
*Suomen Sosialidemokraatissa* Toini Aaltonen ehdotti, että valoilla olisi voinut tyyliellä vielä enemmän. Hänestä ”käärmeenpäin koristettu ’taivaanvaunu’”, joka loppukohtauksessa vei Medeian pois, oli liian operettimainen lavastuselementti. Medeia olisi voinut yksinkertaisesti häipyä punaiseen valomereen.<sup>357</sup>

Saman vuoden keväällä Mannisen *Medeia*-suomennos nähtiin myös Tampereen Teatterissa. Teatterinjohtaja Glory Leppänen pyrki varmistamaan esityksen menestyksen kutsumalla Ella Erosen vierailemaan pääroolissa vuorotellen oman teatterin Liisa Pakarisen kanssa. Leppänen itse ohjasi ”hätkähdyttävän läheiseksi” kokemansa näytelmän.<sup>358</sup> Tuolloin hän oli jo hyväksynyt tarjouksen ryhtyä seuraavasta syksystä alkaen Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterin johtajaksi. Viime töinään Leppänen ohjasi Tampereella erityisen vaativia näytelmiä. *Medeia* jäi niistä viimeiseksi kohoten näytäntövuonna nähtyjen arvonäy-

356 A. A. V., ”Jalostunutta teatteritaidetta”, *Kauppalehti* 26.3.1949.

357 T. A., *Suomen Sosialidemokraatti* 24.3.1949. Valosuunnittelusta ks. myös H. J-n, *Uusi Suomi* 24.3.1949; M. S., *Vapaa Sana* 24.3.1949.

358 Leppänen 1971, 292.







Kansallisteatterin ja Tampereen Teatterin *Medea*-esitykset (1949) olivat visuaalisesti samanoloisia. Ella Eronen näytteli pääroolin molemmissa. Kansallisteatterissa Jasonina oli Joel Rinne. (Kuva vas.: Suomen Kansallisteatteri.) Tampereen Teatterissa Jasonin roolin näytteli Holger Salin. (Kuva yllä: Tampereen Teatteri.)

telmien sarjan kärkeen. Olavi Veistäjä hehkutteli *Aamulehdessä* Euripideen näytelmän moderniuutta, joka hävitti ajallisen välimatkan: tässä ”helleenisen kulttuurin lakastumattoman hengenvoiman” ilmentymässä ihmiskuvaus oli yhä täysin pätevää.<sup>359</sup>

Esityskertoja *Medeialle* karttui vain kuusi – ”jalo klassillinen ensi-ilta”<sup>360</sup> ei jaksanut vetää katsojia sen enempää kuin kevään muutkaan suurponnistukset. Panu Rajala viittaa teatterin johtokunnan pöytäkirjaan, jossa kyllä kiitellään taiteellisesti arvokkaasta ohjelmistosta mutta arvellaan, että linjan kevennys olisi voinut olla paikallaan semminkin, kun teatterin kassa oli tyhjä.<sup>361</sup>

Tampereella *Medeian* ensi-ilta oli huhtikuussa 1949 ainoastaan kaksi viikkoa Kansallisteatterin ensi-illan jälkeen. Sopii arvella, että esitys pantiin kokoon sangen vähillä harjoituskerroilla ainakin pääroolin esittäjän osalta, joka lienee hoidellut roolin suunnilleen samoilla periaatteilla kummassakin teatterissa. Tamperelaiset lehtiarvostelijat eivät löytäneet Ella Erosen työstä moitittavaa. Olavi Veistäjä piti roolia hänen suurimpana saavutuksenaan. Tähtinäyttelijätyylin mukaisesti Tampereen Teatterin esityksen muut näyttelijät pysyttelivät omape- räisen tragediennen taustalla. Medeian roolissa Erosen kanssa vuorotellut Liisa Pakarinen ei yltänyt vastaavaan ”traagilliseen loistoon” kuin vierailija, mutta teki kuitenkin ehyen tulkinnan roolista. Myös Jasonia näytellyt Holger Salin pääsi tasapainoisemmin Medeian rinnalle, kun Pakarinen oli hänen vastanäyttelijänä. Tämä oli eduksi esityksen kokonaisuudelle.<sup>362</sup>

Olavi Veistäjä pohdiskeli, että antiikin tragedian myyttisiä aineksia on vaikea ilmentää realistisessa esitystyylissä, ”toisaalta taas tulkinnan kohottaminen koturneille ei enää nykyisin käy päinsä”. ”Koturneille korottaminen” oli 1940- ja 1950-lukujen vaihteen teatteriarvostelujen kielessä tyypillinen ilmaus, jolla kuvattiin esityksen yleisen estetiikan ja erityisesti näyttelijäntyön liialliseksi koettua, etäännyttävää paatosta ja totisuutta. Glory Leppäsen ohjaus oli koruton ja noudatti ”luonnollisen” tulkinnan linjaa samaan tapaan kuin Kaliman ohjaus Kansallisteatterissa.<sup>363</sup> Hilding Rosenbergin musiikki oli käytössä myös Tampereen Teatterin esityksessä, ja Paul Ehnbergin suunnittelema yksinkertainen lavastus rakentui eritasoisten portaiden ajatukselle samassa hengessä

359 O. V-jä, ”Klassillinen ensi-ilta”, *Aamulehti* 7.4.1949.

360 Ilmaisuua käyttäjä Olavi Veistäjä (”Klassillinen ensi-ilta”, *Aamulehti* 7.4.1949).

361 Rajala 2004, 299-300.

362 O. V-jä, ”Liisa Pakarinen Medeiana”, *Aamulehti* 10.4.1949.

363 –o –a, ”Klassillista Tampereella. Euripideen ’Medeia’ loistava esitys Tampereen Teatterissa”, *Kansan Lehti* 7.4.1949; O. V-jä, ”Klassillinen ensi-ilta”, *Aamulehti* 7.4.1949.

kuin Warénin lavastus Kansallisteatterissa. Värimaailma vain oli vaaleampi. Pukujen idea lainattiin yksityiskohtia myöten suoraan Kansallisteatterin esityksestä. Eronen kuljetti Kansallisteatterissa käyttämänsä Medeian tumman asun ja korut myös Tampereelle.

Ohjaaja Leppänen oli Olavi Veistäjän lehtiarvostelun mukaan ratkaissut onnistuneesti kuoron asettamat ”vaikeat pulmat”. Toisaalta kuoro ei näyttäytynytkään *Medeiassa* niin keskeisenä kuin monissa muissa tragedioissa. Se säesti ja loi tunnelmaa, myötäili Medeian tunteiden ristiaallokkoa. Kuoro liikkui harkitusti, seurasi herkästi ja kuvailevasti mukana näyttämötapauhtumissa ja onnistui myös ”plastillisessa massailmaisussa”.<sup>364</sup>

Kesällä 1949 Medeian roolista tuli Ella Eroselle näyttelijän suuruuden symbolinen mittari, jonka avulla Eronen pönkitti asemaansa ollessaan Yhdysvalloissa täydennyskoulutuksessa. Hänet pantiin erehdyksessä nuorten teatteriopiskelijoiden kanssa samoille oppitunneille opiskelemaan teatterin tekemisen alkeita sekä harjoittelemaan maskeerausta ja silittämään teatteripukuja. Eronen protestoi, ettei katsonut tällaisen enää sopivan arvolleen. Olihan hän Suomessa esittänyt jo Medeiaakin. Eronen sai esittää roolinsa teatterikoululaisille. Hän muistelee: ”[P]äästelin täydellä höyryllä Medeian monologeja. Jasonin puhuessa olin aina hiljaa, sillä hänhän oli näkymätön. Taisin olla aika koomillisen näköinen. Mutta yleisöni oli innoissaan. Minua kohdeltiin sen jälkeen kuin puolijumalaa.” Eronen vietiin myös New Yorkin Broadwaylle esittämään erikoinen monologiesityksensä.<sup>365</sup>

## Ulkomaiset ohjaajavieraat Aiskhyloksen ja Sofokleen äärellä Svenska Teaternissa

Ennen 1930-lukua Suomessa ei ollut koskaan esitetty Aiskhyloksen näytelmiä. Haasteeseen tarttui Svenska Teatern vuonna 1935 ottaessaan ohjelmistoon *Agamemnonin*. Hyvä pohjatyö oli tehty: Helsingissä oli esitetty atreidien sukutarinaa kertovia näytelmiä sekä ruotsin että suomen kielillä (Goethen *Ifigeneia Tauriissa*, von Hofmannsthalin *Elektra*). Edellisellä näytäntökaudella Svenska Teaternissa oli esitetty *Oresteian* rakenteeseen ja juoneen perustuva Eugene O’Neillin *Klaga mände Elektra* (*Mourning Becomes Elektra*) Tukholman Dramatenilta lainattuna lyhennettynä versiona. Emil Zilliacuksen Aiskhylos-käännökset *Agamemnon*,

364 –o –a, ”Klassillista Tampereella. Euripideen ’Medeia’ loistava esitys Tampereen Teatterissa”, *Kansan Lehti* 7.4.1949, O. V–jä, ”Klassillinen ensi-ilta”, *Aamulehti* 7.4.1949.

365 Jaantila 1971, 91–94; Nikula 1998, 136–140.

*Prometheus, De Skyddssökande* ja *Perserna* olivat ilmestyneet ruotsiksi Schildtin kustantamina 1920- ja 30-lukujen vaihteessa.

Kun Sofoklesta esitettäessä oli lehdistössä kerrottu tämän ylivertauisuudesta muihin kreikkalaisiin draamatikkoihin nähden, oli *Agamemnonin* esityksen yhteydessä vuorossa Aiskhyloksen ylistäminen. Vastakohtaksi asetettiin Euripides, jota etevämmäksi kirjailijaksi Aiskhylos kuvattiin (Euripideen *Medeiaa* ei siis tuolloin, vuonna 1935, ollut vielä esitetty). Aiskhyloksen näytelmissä kuoro nähtiin keskeisempänä kuin häntä nuoremmilla näytelmäkirjailijoilla. *Agamemnonissa* Argoksen vanhojen miesten kuoro antaa perusvireen koko näytelmälle. Draaman jännite lepää kuoro-osissa, joiden kerrottiin olevan yhtä aikaa ajatusta ja runoutta. Tällaisen näytelmän katsottiin vaativan ”korkeaa puheteknillistä kulttuurista”.<sup>366</sup>

Näytelmässä, jossa kuoro on tällä tavalla teoksen ytimessä, sen ratkaiseminen on esityksen avainkysymys. Svenska Teatern oli panostanut ohjaukseen kutsumalla Ruotsista jo 1920-luvulla vierailleen klassisen dramatiikan asiantuntijan, Helge Wahlgrenin. Wahlgren nostikin kuoron onnistuneella tavalla esityksen keskipisteeseen. Kuoron esiintymisessä korostui tässä esityksessä kieli ja lausunta, ei laulu tai näyttämöliikunta. Kuoro puhui repliikkinsä osin samanaikaisesti, osin erikokoisissa ryhmissä. Kuoron jäsenet esittivät myös soolotehtäviä. Matalampien ja korkeampien ääniryhmien vaihtelulla saatiin dramaattista eloa lausuntaan. Joitakin osuuksia myös laulettiin yksittäin. Lopputulos oli monipuolinen ja vaihteleva. Esitystä kuvitti ja tuki ruotsalaisen Björn Schildknechtin säveltämä musiikki, joka paikoin onnistui hyvin tuomaan arkaaista sävyä esitykseen. *Svenska Pressenissä* Nils Luchou vertasi Aiskhyloksen tragediaa oratorioon.<sup>367</sup>

Vakavana ongelmana kuoron käsittelyssä oli esitystila. *Agamemnon* esitettiin Helsingin Konservatoriossa, kun Svenska Teaternin oma talo oli remontissa. Konserttilavalla ei yksinkertaisesti ollut kylliksi tilaa teatteriesitykselle, varsinkaan sellaiselle, jossa on mukana kaksitoista kuorolaista. Ahtaassa tilassa kaikki liike oli väistämättä sivuttaissuuntaista, mikä kävi katsojalle puuduttavaksi. Huugo Jalkanen kehui arvostelussaan laveasti professori Wilhelm Leyhausenin

366 I. L., ”Klassillinen suurtragedia”, *Helsingin Sanomat* 8.12.1935; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 8.12.1935; N. L-ou, ”Grekisk tragedi. Svenska teatern i Konservatoriet”, *Svenska Pressen* 7.12.1935. Esityksen kuorokeskeisestä tulkinnasta ks. myös Koski 2013.

367 I. L., ”Klassillinen suurtragedia”, *Helsingin Sanomat* 8.12.1935; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 8.12.1935; Erik Olsoni, ”Teater”, *Nya Argus* 1/1936; N. L-ou, ”Grekisk tragedi. Svenska teatern i Konservatoriet”, *Svenska Pressen* 7.12.1935; H. J-n, *Uusi Suomi* 8.12.1935.



Suomen ensimmäinen Aiskhylos-produktio, Helge Wahlgrenin ohjaama *Agamemnon*, esitettiin vuonna 1935 Helsingin Konservatorion tiloissa. Vaunuissa Birgit Kronström (Kassandra) ja Erik Lindström (Agamemnon). Kuva: Rembrandt. Kuva: SLS arkisto, Svenska Teaternin arkisto.

perustamaa saksalaista puhekuoroa (*Sprechchor*), joka esitti antiikin tragedioita ja jonka hiljattainen Tukholman-vierailu oli tehnyt kriitikkoon suuren vaikutuksen. Puhekuoron esitystä oli elävöitetty liikkeellä ja musiikilla. Jalkanen olisi suonut, että suomalaiset teatterit ottaisivat mallia saksalaisista esikuvista. *Agamemnonissa* kuoron verkkainen astuskeleminen ei riittänyt näyttämölliseksi ilmaisuksi. ”Mutta meiltähän puuttuu asianomainen liikuntakoulutuskin”, tuumi Jalkanen.<sup>368</sup>

Svenska Teaternin *Agamemnonissa* käytettiin Emil Zilliacuksen käännöstä. Sen erinomaisen näyttämökelpoinen, kaunis kieli lämmitti kriitikkojen mieltä. Tor Forslundin lavastus oli yksinkertainen ja jyrävä. Se esitti Argoksen kuninkaanlinnan pylväiden reunustamaa julkisivua.<sup>369</sup> Esityksen valokuvissa Agamemnon on puettu hopliittiasuun, Klytaimnestran pitkää kitiona koristavat kolmion muotoiset ornamentit.

Helge Wahlgrenin ohjauksessa jännite pysyi hyvin yllä ja tyyli piti. Näyttelijäsuoritukset jäivät jossain määrin taustalle kuorokeskeisessä esityksessä. Klytaimnestraa näytteli Kerstin Nylander, Agamemnonin roolin esitti Erik Lindström. Kriitikot kiinnittivät huomiota Klytaimnestran ja Agamemnonin kohtaamiseen kohtauksessa, jossa Agamemnon palaa sodasta. Klytaimnestran näyttelijä esittää kohtauksessa kaksinkertaista roolia: hän näyttelee kuningatarta, joka näyttelee toivottavansa miehensä mielin kielin tervetulleeksi takaisin kotiin. Tässä kohtauksessa Nylander ei täysin onnistunut, vaikka hän muuten esiintyi varmasti. Kaikkien kriitikkojen kiittämäksi näyttelijäksi nousi Axel Slangus Aigisthoksen pienessä roolissa. Slangus oli totuttu näkemään synnynnäisenä luonnenäyttelijänä, jolle nuorukaisroolit eivät nuorenaakaan olleet oikein sopineet. *Agamemnonin* Aigisthoksena hänessä oli oikeaa vallankaappaajan julkeutta.<sup>370</sup>

Svenska Teaternin ensimmäinen sodanjälkeinen tragediatulkinta nähtiin vuonna 1948. Sofokleen *Kuningas Oidipuksen* (*Konung Oidipus*) nähtiin tapaavan juuri tuolloin yleisön, jolle oli tuttua ja elävää näytelmän esittämä kohtalon epä-

368 H. J-n, *Uusi Suomi* 8.12.1935. Leyhausenin puhekuoro on nähtävä osana samaa poliittista kontekstia kuin 1930-luvun Saksan natsien puoluekokousten ja Hitler-Jugendin kollektiivinen estetiikka (Macintosh 2013, 277. Kansallissosialistisen estetiikan suhteesta klassismiin ks. myös Kotkavirta 2000, 76–84 ja Kuparinen 2000).

369 I. L., ”Klassillinen suurtragedia”, *Helsingin Sanomat* 8.12.1935; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 8.12.1935; H. J-n, *Uusi Suomi* 8.12.1935.

370 I. L., ”Klassillinen suurtragedia”, *Helsingin Sanomat* 8.12.1935; Hj. L., *Hufvudstadsbladet* 8.12.1935; N. L-ou, ”Grekisk tragedi. Svenska teatern i Konservatoriet”, *Svenska Pressen* 7.12.1935; H. J-n, *Uusi Suomi* 8.12.1935. Axel Slanguksesta näyttelijänä ks. Qvarnström 1946–1947, II, 48. Slanguksen roolirepertuaariin oli jo 14 vuotta aikaisemmin kuulunut von Hofmannsthalin *Elektra*-näytelmän Aigisthos, tuolloinkin Helge Wahlgrenin ohjauksessa.

varmuus ja yksilön avuttomuus elämässä.<sup>371</sup> Pian toisen maailmansodan jälkeen *Kuningas Oidipuksesta* tuli muuallakin maailmassa se kreikkalaisista tragedioista, jonka koettiin parhaiten heijastavan ajalle keskeisiä syyllisyyden ja vastuun kysymyksiä.<sup>372</sup>

Svenska Teaterniin saapui ohjaajavieraaksi kansainvälinen tähti, klassikkotulkinnoistaan tunnettu brittiohjaaja Tyrone Guthrie. Muistelmissaan Guthrie kuvaa Suomen tilannetta: pienen maan aseuntoisista miehistä viidennes oli kaatunut sodassa, maan taloutta rasittivat sotakorvaukset, ja kasvuolosuhteiltaan otollinen Karjalan kannas oli luovutettu Neuvostoliitolle. Sen pääkaupungin Viipurin entiset asukkaat kertoivat Guthrielle, etteivät tienneet, oliko kaupungissa enää asutusta. Huhu kertoi, että sen kaduilla kasvoi ruoho. Helsingissä oli jatkuva pakkanen ja pimeys, ruokaa oli niukasti ja se oli kallista. Tavaratalo Stockmannin jouluikkuna oli tyylikäs ja valoisa, mutta kaikki sen koristeet oli tehty paperista. Kaikesta tästä huolimatta Svenska Teatern teki Guthriehin vaikutuksen. Hyvin johdetussa teatterissa oli miellyttävä ilmapiiri ja tietysti vakituisesti kiinnitetty henkilökunta, jonka lojaalius toisilleen ja teatterille ihastutti Guthrieta. Hän oli tottunut West Endin ja Broadwayn teatteriohjelmoijien, joissa työ sopimukset olivat lyhyitä.<sup>373</sup>

Edellisenä vuonna Guthrie oli ohjannut *Kuningas Oidipuksen* hepreankielellä Tel Avivissa israelilaisen Habima National Theatre -ryhmän esittämänä.<sup>374</sup> Myöhemmin, vuonna 1955, hän ohjasi jälleen uuden version *Oidipuksesta* Shakespeare-festivaalilla Ontariossa, Kanadassa. Tässä kuuluisassa produktiossa Oidipus oli freudilainen symboli pikemmin kuin ihminen, ja hänen hahmonsa yli-inhimillistä luonnetta korosti Tanya Moisewitschin suunnittelema valtava kultainen naamio. Fiona Macintosh kutsuu vuoden 1955 *Kuningas Oidipus* -produktiota vedenjakajaksi ja käännekohdaksi kreikkalaisten tragedioiden uusintaesitysten historiassa. Ennen toista maailmansotaa innostusta kreikkalaisten tragedioiden uusintaesityksiin oli koettu lähinnä Euroopassa, mutta esitys ja etenkin sen filmatisointi vuonna 1956 takasivat tragediaa kohtaan tunnetun

371 T. H-u, *Helsingin Sanomat* 25.2.1948.

372 MacIntosh 1997, 309. Suomalaisissa ohjelmistoissa *Kuningas Oidipuksesta* ei kuitenkaan tullut toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina erityisen suosittua tragediaa. Sen sijaan 1940-luvun lopulta 1960-luvun alkuun Suomessa esitettiin huomattavan paljon ranskalaisia tragedia-adaptaatioita, joiden keskiössä olivat voimakkaat naishahmot. Näitä esityksiä käsitellään seuraavassa luvussa.

373 Guthrie 1960, 238–243.

374 Ks. Guthrie 1960, 233–244.

kiinnostuksen vakiintumisen eurooppalaisten teatterikeskusten ulkopuolelle.<sup>375</sup> Svenska Teaterin vuoden 1948 esityksen arvoa ei ainakaan vähennä se, että Guthrien vaikutusvaltainen näkemys *Kuningas Oidipuksesta* oli idullaan jo tässä helsinkiläisessä produktiossa.

Svenska Teaternin esityksen käsiohjelmaan painetussa ohjaajan sanassa Tyrone Guthrie painottaa *Kuningas Oidipuksen* nimihenkilöä ja analyttisen psykologian lähestymistapaa. Guthrie kirjoittaa Sofokleen ajatelleen C. G. E. Jungin lailla, että ihmiselämän tarkoitus on saavuttaa syvempi ja täydellisempi tietoisuuden tila – mutta tämä tietoisuus ei tuo rauhaa tai ratkaisua ongelmaan, joka on elämä itse. Oidipuksen hahmo toimii tämän ironisen ristiriidan symbolina. Guthrie korostaa Oidipuksen tarun kuuluvan ihmiskunnan kehityksen vaiheeseen, jossa kuninkaat ymmärrettiin puolijumaliksi.<sup>376</sup> Guthrien ajatus Oidipuksesta puolijumalana, eräänlaisena isä aurinko-hahmona kuvastuu myöhemmin vuoden 1955 *Oidipus*-produktiossa käytetyssä Oidipuksen kultaisessa puvussa ja kultanaamiossa, jonka kruunu muistutti auringon säteitä.

Svenska Teaternin esityksessä Runar Schauman näytteli Oidipusta. Esityksen valokuvissa näkyvä Schaumanin voimakas maskeeraus ja jyhlät asennot tuottavat patsasmaisen mielikuvan. Kriitikot näkivät Schaumanin näyttelemässä Oidipuksessa melkein yli-inhimillistä uljautta, ylevyyttä ja mahtia. Lopun luhistumisessakin Schauman säilytti sankarillisen korkean tyylin.<sup>377</sup>

Puolijumalan kaltaisen kuninkaan olemus korostui muiden roolien näyttelijöitä ja kuoroa vasten. Yhtä lailla rauhallisesti ja ylevästi näyttelivät Iokasten roolin tulkinnut Gerda Ryselin ja Kreonia näytellyt Sven Relander. Sitä vastoin pienemmissä rooleissa tyyliteltiin ja näyteltiin alastatuksia. Varsinkin Axel Slangus Teiresiaan roolissa hämmensi kriitikoita: ikivanhaksi naamioitu outo tietäjäuukko hyöri ympäriinsä likaiset viitanliepeet maata viistäen niin, että Teiresiaan ja Oidipuksen välinen sanallinen mittelo menetti tehoaan. Esitystulkinnan korostama kuninkaan ja kansan välinen ero alkoi tietäjästä, tulkitsi Huugo Jalkanen. Erityisesti tätä eroa ilmensi kuoro, joka kriitikoiden mielestä enemmän muistutti pelokkaiden orjien kuin Theban arvokkaiden vanhusten joukkoa. Siinä missä ku-

375 MacIntosh 1997, 310–312.

376 *Konung Oidipuksen* käsiohjelma. Svenska Teaterin arkisto, Svenska litteratursällskapet.

377 Hans Kutter, "Konung Oidipus – stor klassisk premiär på Svenska teatern", *Hufvudstadsbladet* 25.2.1948; T. H-u, *Helsingin Sanomat* 25.2.1948; N. L-ou, *Nya Pressen* 25.2.1948; O. H-g, "Oidipus i Helsingfors", *Dagens Nyheter* 26.2.1948; Huugo Jalkanen, "'Kuningas Oidipus'. Tyrone Guthrien ohjaajavierailu", *Uusi Suomi* 26.2.1948; M. S., *Vapaa Sana* 28.2.1948. Runar Schaumanista näyttelijänä ks. Koski 2013, 328; Qvarnström 1946-1947, II, 279-281.





Theban vanhusten kuoro ja Oidipus (Runar Schauman) Tyrone Guthrien ohjaamassa *Konung Oidipuksessa* Svenska Teaternissa vuonna 1948. Kuva: Rembrandt. Kuva: SLS arkisto, Svenska Teaternin arkisto.

ninkaalliset olivat yleviä ja ryhdikkäitä, olivat kuorolaiset monien arvostelijoiden mielestä turhankin raihnaita äijänkäppyröitä.<sup>378</sup>

Guthrien päähenkilökeskeiseen tekstitulkiintaan nähden kuoro oli huomattavan voimakkaasti esillä esityksessä. Kuorokoreografiat olivat toisinto Guthrien ohjauksesta Israelissa.<sup>379</sup> Kuoron mestarillista käsittelyä arvostelijat pitivät esityksen ehdottomasti kiinnostavimpana antina, jos kohta koko esitys sopi suomalaiselle ohjaajantaiteelle opettavaksi esimerkiksi. Theban vanhusten kuoro toimi mukana koko esityksen ajan, reagoi tapahtumiin dynaamisesti ja ilmeikkäästi ja käytti koko näyttämötilaa rytmikkäästi liikkuen. Vaikka kuoro toimi ryhmänä, esitti jokainen kuorolainen yksilöllisesti hahmoteltua henkilöä. ”Kuoro ei orjal- lisesti tavoitellut antiikin tragediakuoron tanssillista liikuntaa, mutta tyylitteli

378 B., ”Klassisk tragedi på Svenska Teatern”, *Arbetsbladet* 27.2.1948; Hans Kutter, ”Konung Oidipus – stor klassisk premiär på Svenska teatern”, *Hufvudstadsbladet* 25.2.1948; N. L-ou, *Nya Pressen* 25.2.1948; Huugo Jalkanen, ”Kuningas Oidipus’. Tyrone Guthrien ohjaajavierailu”, *Uusi Suomi* 26.2.1948; O. H-g, ”Oidipus i Helsingfors”, *Dagens Nyheter* 26.2.1948; Hans Berndtson, *Åbo Underrättelser* 17.3.1948.

379 Guthrie 1960, 243.

senkin hengen esiin erittäin modernina ja ilmeikkäänä liike-, ryhmittely- ja lausuntapoljentona”, arvioi Toini Havu *Helsingin Sanomissa*.<sup>380</sup>

Sven Sandberg oli säveltänyt *Kuningas Oidipukseen* yksinäisiä laulufragmenteja. Esityksen lavastuksen oli suunnitellut ohjaaja Tyrone Guthrie. Koko näyttämön levyiset porrasaskelmat kohosivat kulmittain kohti palatsia kuvaavaa pylväikköä, ja taustakankaassa siinsi Kithairon-vuoren maisema. Tekstiilitaiteilija Dora Jung oli suunnitellut puvut, joita kriitikot pitivät värejä myöten tyylikkäänä. Huugo Jalkanen mainitsee arvostelussaan valaistuksen, joka himmeten ja vähin erin sammuen tuki esityksen synkkenevää tunnelmaa.<sup>381</sup>

*Konung Oidipus* -esityksen vastaanotto painotti ohjaajaa esityksen kokonaisuuden luojana ja yksityiskohtien kannattelijana. Huugo Jalkasen sanoin *Konung Oidipus* oli ”hyvin epäsovinnainen, persoonallinen, väkevätehoinen ja mielenkiintoinen näyttämöelämys”<sup>382</sup> ja osoitti, miten eri tavoin tragediaa voidaan tulkita. Esitykset jatkuivat keväälle 1949, jolloin sekä suomenkielisellä että ruotsinkielisellä kansallinäyttämöllä esitettiin hetken yhtä aikaa kreikkalaista tragediaa, kun Euripideen *Medeia* oli Kansallisteatterin ohjelmistossa. Vaikka esitys oli visuaaliselta ilmeeltään ja koreografioiltaan hyvin samanlainen kuin Habima-teatterin *Kuningas Oidipus*, Guthrie näki kaksi ohjaustaan täysin erilaisina keskenään. Habima-teatterin esitystä kuljetti ”juutalaisen tunteen syke”, kun taas skandinaavisen seurueen esiintymistä määrittä jalo, koruton arvokkuus.<sup>383</sup>

1930- ja 1940-lukuja määrittävät tragediaesitysten osalta kaksi toisiinsa kietoutuvaa seikkaa: nykyaikaan tai lähimenneisyyteen sijoittuvien tragedia-adaptaatioiden esilletulo sekä modernin psykologian vaikutus draamateksteissä ja niiden esityksissä. Svenska Teaternin ja Kansallisteatterin kantaesittämät Eugene O’Neillin ja Henri-René Lenormandin näytelmät saivat hyvän vastaanoton ja runsaasti esityskertoja. Antiikin tragedian tarjoama aines näyttäytyi modernin ihmisen problematiikan käsittelyn näkökulmasta ajankohtaisena. Helsinginkäisessä lehdistössä kumpikin näytelmä esiteltiin nimenomaan uudelleenkirjoitettuna versiona antiikin tragediasta, ja näytelmien suhteita alkuperäisteksteihin pohdittiin sekä rakenteiden että teemojen tasolla. Molemmat teokset esitettiin myös pienemmissä kaupungeissa. Tuolloin niitä koskeneessa kirjoittelussa tyydyt-

380 T. H-u, *Helsingin Sanomat* 25.2.1948; ks. myös N. L-ou, *Nya Pressen* 25.2.1948; M. S., *Vapaa Sana* 28.2.1948; Hans Berndtson, *Åbo Underrättelser* 17.3.1948.

381 Huugo Jalkanen, ”Kuningas Oidipus’. Tyrone Guthrien ohjaajavierailu”, *Uusi Suomi* 26.2.1948.

382 Huugo Jalkanen, ”Kuningas Oidipus’. Tyrone Guthrien ohjaajavierailu”, *Uusi Suomi* 26.2.1948.

383 Guthrie 1960, 243.

tiin lähinnä huomioimaan, että näytelmän aihe perustuu kreikkalaiseen taru-  
toon. Oletettavasti kyse oli siitä, että kansallisten päänäyttämöiden yleisöillä  
ja pääkaupunkiseudun lehtiä lukeneilla otaksuttiin olevan sen verran klassista  
sivistystä, että vertailu antiikin draamaan oli heille mielekästä. Sekä O’Neillin  
että Lenormandin näytelmissä nähtiin 1900-luvun alun psykologian, erityises-  
ti freudilaisen psykoanalyysin vaikutusta: näytelmissä käsiteltiin ihmismielen  
tiedostamattomia voimia ja perheen dynamiikkaa. Tyrone Guthrie taas tulkitsi  
Sofokleen *Oidipus*-ohjauksensa päähenkilöä jungilaisesta näkökulmasta.

Tragediatulkintojen etunenässä olivat 1930–40-luvuilla Kansallisteatteri ja  
Svenska Teatern. Ensin mainitussa teatterinjohtaja Eino Kaliman ja lavastaja  
Matti Warénin parivaljakko vastasi esitysten näyttämöllepanosta, Ella Eronen  
naispääosista. Svenska Teatern luotti vieraileviin ohjaajiin, jotka tekivät onnis-  
tuneita ja menestyneitäkin tulkintoja. Erityisesti ohjaajien tapa tulkita kuoroa  
näyttäytyi kiinnostavana ja uudenlaisena. Aiskhyloksen ja Euripideen kantaesit-  
täminen Suomessa kuuluu ylipäätään Svenskanin ja Kansallisteatterin ansioihin  
1930- ja 1940-luvuilla.

Ohjaajantyö ja esitysten visuaalisuus olivat esitysten vastaanotossa aiempaa  
keskeisempiä.<sup>384</sup> Tekstin ja lausumisen painottaminen näyttelijäntyön kohdalla  
väheni etenkin adaptaatioiden kohdalla – kun ei kyse ollut enää runomittaisista  
näytelmistä – joskin nostettiin taas esiin Otto Mannisen kääntämän *Medeian* ar-  
vioissa. Lehtiartikkelien kieli nostaa vain satunnaisesti esiin valkoisen antiikin  
ylevän ideaalin. Tragedia-adaptaatiot olivat ohjanneet kohti ajatusta antiikin  
draamasta oman ajan teatterin käyttömateriaalina, jota voidaan muovata sekä  
näytelmäkirjailijan että ohjaajantaiteen keinoin ja jonka esittämiselle ei ole yhtä  
oikeaa tapaa. Juuri adaptaatioina tragediat tulivat kukoistamaan 1950-luvun  
teatterissa.

384 Jorma Partanen kirjoitti *Naamio*-lehteen vuonna 1938 pitkän ja perusteellisen artikkelin ”Naamioi-  
den elämää”, jossa hän pohtii naamioiden monenlaisia merkityksiä osana miimistä kokonaisuutta,  
puvustusta ja käyttötarkoitusta. Jälkimmäiseen liittyy kirjoittajan mukaan naamioiden tarkoitus  
personoida joku todellinen tai kuviteltu olento. Etnografisiin kulttuuritietoihin nojaten Partanen  
viittaa vanhan Kreikan naamioihin tragedian ja komedian palveluksessa. Viittaus Thespiikseen  
ensimmäisenä mahdollisena naamion käyttäjänä on tässä yksi näkökulma, kuten myös naamion toi-  
miminen megafonina. Naamioiden avoimet suut ja muuttumattomat ilmeet olivat piirteitä noin 28  
erilaisessa traagisessa naamiossa. (Partanen, Jorma 1938: ”Naamioiden elämää”, *Naamio* 7; ks. myös  
Partanen, Jorma 1939: ”Puku ja naamio”, *Naamio* 1.) Partasen artikkelia voi pitää aikaansa nähden  
merkittävänä ja kiinnostavana olisikin tietää, ovatko juuri 1930-luvun tragediatulkinnat herättäneet  
kirjoittajan pohtimaan näitä visuaalisia ja esityskäytännöllisiä kysymyksiä enemmän.



# 1950-luku, tragedia-adaptaatioiden kultainen vuosikymmen

1950-luvulla kansainvälisenä tavoitteena oli teatteri-ilmaisun uudistaminen. Suomalaisessa teatterissa valtavirtaa edustivat realistinen näytelmä ja komeedia, mutta teatterissa haettiin myös uusia ilmaisukeinoja. Teatterin modernismissä edustivat myös uudet yhdysvaltalaiset ja eurooppalaiset näytelmät, kuten ranskalainen eksistentialistinen ja absurdi draama, sekä psykologian käsittely näyttämöllä.<sup>385</sup>

Ei liene perusteetonta kutsua Suomen 1950-lukua tragedia-adaptaatioiden kultaiseksi vuosikymmeneksi, siinä määrin suosittuja kreikkalaisten tragedioiden adaptaatiot olivat. Erityisen usein ohjelmistossa oli ranskalaista neohellenismia. Neohellenismiksi tai uusklassismiksi kutsuttu taiteellinen virtaus vaikutti erityisesti maailmansotien välisessä Ranskassa. Antiikin aiheisiin tarttuivat tuolloin monet näytelmäkirjailijat, ikäjärjestyksessä esimerkiksi André Gide, Jean Giraudoux, Jean Cocteau ja heitä hieman myöhemmin Jean Anouilh.<sup>386</sup> Vuosien 1947 ja 1961 välillä teatterinäyttämöillä eri puolilla Suomea nähtiin kymmenen produktiota Jean Anouilh'n *Antigonesta* ja neljä versiota hänen *Medeiastaan*. Lisäksi esitettiin kerran Jean Cocteaun *Antigone*. Myös Jean Racinen klassistista *Faidraa* sekä Eugene O'Neillin *Mourning Becomes Electra* -näytelmää esitettiin. Ainoa 1950-luvun aikana nähty alkuperäiseen kreikkalaiseen näytelmään perustuva tragediatuotanto oli Suomen Kansallisteatterin *Ifigenia Auliissa* vuonna 1956.

385 Tanskanen 2010b, 246–248.

386 Neohellenismistä ks. Riikonen 2000, 260–266; Salosaari 1964, 3–22.

1950-luku oli myös pienten näyttämöiden ja pienteattereiden nousun aikaa.<sup>387</sup> Useissa teattereissa antiikin tragediat ja niiden adaptaatiot otettiin juuri kaupunginteattereiden pienten näyttämöiden ohjelmistoon, ja tragedioita esitettiin myös Helsingin Ylioppilasteatterissa sekä vuonna 1950 perustetussa Intimiteatterissa. Antiikin estetiikalle leimallinen, tanssivan ja laulavan kuoron ympärille rakentuva suurten tilojen ulkoilmateatteri etäännytti hyvin kauas näistä esitystulkinnoista, joissa usein korostui roolihenkilöiden intiimi vuoropuhelu ja sen välittämä ajatussisältö. 1950-luvun pienteattereiden esityksissä näkyi satunnaisesti myös jo ajatus tragediasta – nimenomaan tragedioiden uudemmista adaptaatioista – avantgarden ja kokeilun välineenä. Uudelleen kirjoitetut tragediat tuntuivat sallivan enemmän ilmaisuuden vapauksia ohjauksessa ja esitystyylissä.

### Jean Anouilh'n *Antigone* valloittaa Suomen

Jean Anouilh'n (1910–1987) näytelmä *Antigone* oli kantaesitetty Pariisissa vuonna 1944. Jotkut tulkitsivat näytelmän vastalauseeksi Vichyn hallitusta eli natsi-Saksan ohjaamaa nukkehallitusta kohtaan. Kreon samastettiin saksalaisiin tai Vichyn hallitukseen. *Antigone* kuitenkin sai monenlaisia merkityksiä ja tulkintoja. Aikalaisille ei ollut selvää, kenen puolella Anouilh ja muut miehitysajan näytelmäkirjailijat olivat, vai olivatko kenenkään.<sup>388</sup> *Antigone* jäi tunnetuimmaksi näytelmäksi Anouilh'n yli neljäkymmentä vuotta kestäneellä tuottoisalla ja monipuolisella näytelmäkirjailijan ja elokuvakäsikirjoittajan uralla.

Anouilh'n *Antigonen* henkilöhahmot ja tapahtumien perusrakenne ovat samat kuin Sofokleen näytelmässä, mutta draama sijoittuu nykyaikaan. Sen kuvaamat Eteokles ja Polyneikes ovat kaahalleet autoillaan ja viettäneet aikansa baareissa. Erittäin keskeinen tekijä näytelmässä on sen metateatterillinen rakenne. Näytelmässä on antiikin kollektiivisen kuoron sijasta henkilöhahmo, joka on nimetty kuoroksi. Kuoro pitää prologin, jossa esittelee henkilöhahmot ja draaman perustilanteen, sekä vierailee näytelmän aikana kahdesti näyttämöllä. Ennen Kreonin ja Antigonen kohtaamista pitkässä vuoropuhelussa, joka kattaa noin puolet näytelmästä, kuoro tekee metateatterillisen intervention ja tarjoilee monologissaan ajatuksia tragedian olemuksesta.

Näytelmässä valtaansa puolustava Kreon voittaa väittelyn Antigonen kanssa älyllisin argumentein. Eteokleen juhlallinen hautaaminen sankarina ja

387 Korsberg 2010; ks. myös Korsberg 1999.

388 *Antigonen* vastaanotosta Ranskassa miehitysaikana ja sen jälkeen ks. Krauss 2004, 105–114; Witt 2001, 190–193, 218–221, 227–230.

Polyneikeen ruumiin jättäminen mädäntymään on ollut hänelle pelkkä omaa valtaa pönkittävä ele. Kreon sanoo, ettei tiennyt eikä edes välittänyt, kumpi murskaantuneista ruumiista oli kumpi. Veljeksistä molemmat olivat Kreonin todistuksen mukaan olleet yhtä kelvottomia vätyksiä ja tyhjäntoimittajia. Kreonille on samantekevää, onko Antigone haudannut Polyneikeen, kunhan hallitus ei saa tietää tapahtuneesta. Kreon ei pyri tuhoamaan Antigonea, vaan pelastamaan tämän – itseltään. Kaikesta huolimatta Antigone päättää vastustaa Kreonia ja vaatii rangaistuksensa täytäntöönpanoa. Hän ei kuole oikeudenmukaisuuden puolesta, ei jumalien säättämien lakien takia, ei sisarellisen rakkauden takia, vaan henkilökohtaisena protestina Kreonin edustamia latteita, porvarillisia arvoja vastaan. Antigone ei tee kompromisseja, mutta hänen toiminnalleen ei anneta mitään motiiveja, itsepäisyyttä lukuun ottamatta.<sup>389</sup>

### ***Antigonen kantaesitys Kansallisteatterissa***

Anouilh-buumin Suomessa aloitti Kansallisteatteri vuoden 1947 *Antigone*-tuotannollaan. Svenska Teaternissa oli nähty jo aiemmin samana vuonna Anouilh'n *Eurydiken* Suomen-kantaesitys. *Antigonen* suomensi ja ohjasi Eino Kalima, joka ohjasi kolme muutakin Anouilh'n näytelmää 1940-luvun viimeisinä vuosina.

Kuten Pirkko Koski havainnoi, *Antigonen* kirjoittamisen ja ensiesityksen yhteydet Ranskan poliittiseen tilanteeseen tunnettiin Suomessa hyvin ja niihin viitattiin Kansallisteatterin esityksen kritiikeissä. Kuitenkaan kritiikeissä ei liitetty näytelmän sisältöä Suomen tilanteeseen ”vaaran vuosina”, liittoutuneiden valvontakomission ollessa maassa valvomassa rauhanetojen toteutumista. Tämä tuskin olisi ollut viisastakaan. Kosken mukaan ainoa esitysajankohtaan viittaava yksityiskohta esityksessä olivat joidenkin miesnäyttelijöiden sotilaspuvut.<sup>390</sup>

Näytelmän teemojen innostunut käsittely lehdistössä vastaa innostusta, jolla Sofokleen *Antigonest*a kirjoiteltiin vuonna 1901. Yhdistävänä tekijänä toimii myös mahdollisesti poliittisesti kantaaottavan näytelmän tulkitseminen eettisenä ja yleisinhimillisenä, yksittäiset ajankohtaiset tilanteet ylittävänä. Todennäköisesti katsojien kokemuksissa oli kummankin esityksen kohdalla myös muita sävyjä. Aikalainen Kai Laitinen ja myöhemmin tutkija Osmo Pekonen yhtyvät ajatukseen, että Kreonin tie oli helppo nähdä rinnakkaisena presidentti J. K. Paasikiven viitoittamalle YYA-politiikan tielle. Pekonen tuumii, että Eteokles ja Polyneikes

389 Näytelmän tulkinnoista ks. esim. Burian 1997b, 253; Krauss 2004, 114–122; McDonald 2003, 80–81; Wiles 2000, 63; Witt 2001, 218–238.

390 Koski 2003, 76.

olivat kuin Suomi ja Karjala: ”Suomen leijona sai nuolla haavojaan ja kunnialla haudata sankarivainajansa, mutta AKS-sukupolven unelmien kohde Karjala oli nyt kerta kaikkiaan unohdettava.”<sup>391</sup> Juuri nuori Kai Laitinen ja muut Uraniamuusan mukaan nimettyyn monitaiteiseen ja -tieteiseen keskustelupiiriin kuuluneet parikymppiset modernistit kuten Lassi Nummi ja Lasse Heikkilä kokivat *Antigonen* esityksen erittäin voimakkaasti. Anouilh’n draama inspiroi myös heidän omaa kirjoittamistaan.<sup>392</sup>

Lehdistössä Jean Anouilh nostettiin aikansa kiinnostavimmaksi näytelmäkirjailijaksi. Huugo Jalkanen kirjoitti *Uudessa Suomessa* näytelmästä pitkän tulkinnan, jossa hän vertaa Anouilh’n ja Sofokleen *Antigone*-näytelmiä toisiinsa. Jalkanen katsoi Anouilh’n julistavan *Antigone*ssa tuomion oman aikansa Kreoneille ”eksistentiaalisen elämäkäsityksen valossa”. Sofokleen *Antigonen* vaatimaa kirjoittamatonta, jumalallista lakia vastaa Anouilh’lla ehdottoman eettisen puhtauden vaatimus. Anouilh’n näytelmän nimihenkilö valitsee kuoleman, koska eettinen puhtaus ei ole toteutettavissa elämässä, joka vaatii ”suostumista alhaiseen ja väärään”. Antiikin draamoissa ihmiset uskoivat toimivansa vapaasti, vaikka olivatkin jumalallisen kohtalon johdattamia. Anouilh’n eksistentiaalisessa maailmankuvassa ihminen valitsee vapaasti oman osansa ja kantaa valintansa seuraukset yksin. Eksistentiaalistit eivät kutsu *Antigonen* osaa kohtaloksi kuten antiikin kreikkalaiset, ”mutta heidän ’valintansa’ on yhtä ankara ja vaativa kuin kaitselmuksen määräämä kohtalo helleenien ajattelussa”.<sup>393</sup> Näytelmän metateatterillinen luonne nostaa kohtalon kysymyksen erityisellä tavalla esiin: *Antigonen* on kuoltava ja Kreonin lähetettävä hänet kuolemaan, koska heidän nimensä ovat *Antigone* ja *Kreon*.<sup>394</sup>

Jalkanen vertaa Anouilh’n näytelmiä Sartren näytelmiin ja pitää Anouilh’ta dynaamisempänä ja elävämpänä draamatikkona. Muutkin näytelmästä kirjoittaneet arvostelijat ylistävät Anouilh’n näytelmän johdonmukaisuutta ja pelkistettyä tyyliä sekä arkipäiväisyydessäänkin kaunista kieltä. Sofokleen näytelmän kanssa yhtenevällä tavalla Anouilh antaa kuolemien tapahtua näyttämön ulkopuolella, eikä draaman tapahtumapaikka vaihdu kertaakaan. Erityisesti Kreonin

391 Pekonen 2005, 19; ks. myös Laitinen 1997, 438.

392 Pekonen 2002, 154; 2004, 121–123 ja 2005, 20–23.

393 Huugo Jalkanen, *Uusi Suomi* 15.3.1947; Huugo Jalkanen, ”Kansallisteatterin viimeinen uutuus”, *Uusi Suomi* 16.3.1947.

394 Ks. Witt 2001, 221.



henkilökuvaa Anouilh on muovannut ja laajentanut.<sup>395</sup> Toini Aaltonen tiivistää helsinkiläisten kriitikkojen kokemukset Anouilh'n näytelmästä:

Kreikkalaisen tragedian ulkonaiset tapahtumat [on] tuotu melkein sellaisinaan esille, ilman että itse toimintaa olisi ajankohtaistettu. Antamalla näyttelijöiden kuitenkin esiintyä nykyaikaisissa puvuissa on tekijä pyrkinyt ilmentämään, että eettinen taistelu yksilön sisäisen minän totuudellisen pyrkimyksen ja yleisen poliittisen säännöstelyn välillä on tänä päivänä yhtä aktueeli kuin konsanaan pari tuhatta vuotta sitten.<sup>396</sup>

Jos 'klassisen' tunnuspiirteinä ovat yksinkertaisuus ja selkeys, kuten taiteen historiassa on tavattu nähdä, oli Eino Kaliman ohjaus Kansallisteatterissa mitä suurimmassa määrin klassista tyyliä. Sitä luonnehdittiin puhdaspiirteiseksi ja koruttomaksi teokseksi, jossa keskeistä oli sielullisen aineksen erittely.<sup>397</sup> Huugo Jalkanen piti esitystä todisteena siitä, että näytelmän teho voi olla suurin "näyttämökoneiston osuuden supistuessa vähimpään". Esitys luotti sanan voimaan. Paljonpuhuvaa on, että Jalkanen ei arvostelussaan puhu esityksen katsojista vaan kuulijoista, jotka syventyivät kuuntelemaan suurta runoutta poikkeuksellisen kiinteästi ja tarkkaavaisesti.<sup>398</sup>

Esityksen lavastuksen oli suunnitellut nuori kuvataiteilija Klaus Kalima. Lavastus noudatti samaa tyyliä kuin ohjaus: vähemmän on enemmän. Huugo Jalkanen kuvaa yksityiskohtaisesti näyttämökuvan:

Sivuilla oli seinänosat ovineen, perällä kaaren muotoinen, usean oven lävistämä seinämä, joka matalalla porrastanteella piirtyi klassillisen yksinkertaisena taustan peittävää mustaa samettiverhoa vasten.

395 Eino Palola, "Suursaavutus Kansallisteatterissa", *Helsingin Sanomat* 16.3.1947; "Hieno ensi-ilta Kansallisessa. Nykyaikainen 'Antigone' oivana esityksenä", *Ilta-Sanomat* 15.3.1947; *Nya Pressen* 15.3.1947; T. A., "Ylevää ranskalaista draamataidetta Kansallisteatterissa", *Suomen Sosialidemokraatti* 16.3.1947; Huugo Jalkanen, *Uusi Suomi* 15.3.1947.

396 T. A., "Ylevää ranskalaista draamataidetta Kansallisteatterissa", *Suomen Sosialidemokraatti* 16.3.1947.

397 Eino Palola, "Suursaavutus Kansallisteatterissa", *Helsingin Sanomat* 16.3.1947; *Nya Pressen* 15.3.1947; T. A., "Ylevää ranskalaista draamataidetta Kansallisteatterissa", *Suomen Sosialidemokraatti* 16.3.1947.

398 Huugo Jalkanen, *Uusi Suomi* 15.3.1947.

Keskustassa moderni tuoliryhmä pöydän ääressä ja korkea kreikkalais-kuosinen pylväs hiukan oikealla symbolisena korkeuden korostajana.<sup>399</sup>

Portaat ja taustaseinän ovet olivat jo tutuiksi tulleita antiikin teatterista muistutavia elementtejä. Visuaalinen vihje antiikin Kreikasta tuotiin näyttämölle myös yhden pelkistetyn pylvään muodossa. Näyttelijöiden asut olivat nykyaikaisia ja yksinkertaisia – miehet esiintyivät puvuissa, naiset pitkissä mekoissa.

Kansallisteatterin *Antigone* tunnetaan erityisesti näyttelijä Eeva-Kaarina Volasen läpimurtona, jollaiseksi se tulkittiin jo aikalaisvastaanotossa. Ne, jotka olivat epäilleet 26-vuotiaan näyttelijän valmiuksia vaatimaan rooliin, putosivat polvilleen Volasen näyttelijäntyön edessä. Nuoren, hauraanoloisen Volasen sisäinen voima, herkkyys, äly ja tunne vetosivat katsojiin ja arvostelijoihin. Kritiikit tulkitsivat ylevöitetysti Anouilh'n sankarittaren eettisen ehdottomuuden, jolle Kansallisteatterin *ingenue*-näyttelijätär antoi hahmon. Hänet nähtiin pyhimysmäisenä hahmona, jota verrattiin Jeanne d'Arciin.<sup>400</sup> Antigonen itsepäistä takerutumista vastarintaansa ja kuoleman ajatukseen ei kritiikeissä problematisoitu.<sup>401</sup> Ohjauksen tavoitteena olikin ollut korostaa, että Antigonen elämänhalu on vahva, eikä hän käytä Kreonia itsemurhansa välikappaleena.<sup>402</sup>

Volasen elämäkerrassa käsitellään laajasti hänen tulkintaansa Antigonen roolista ja sen saamaa haltioitunutta vastaanottoa. Volanen muistelee roolia työstäessään käyttämiään fyysisiä mielikuvia ("Tavoittaakseni oikean sävyn kuvittelin, että Antigonella oli vielä hiekkaa kynsien alla") ja ohjaaja Kaliman kanssa tehtyjä ratkaisuja, joilla draaman intensiteettiä rakennettiin. Helppoa työtä ei Volaselle ollut. Volanen jäi usein virallisen harjoitusajan jälkeen Kaliman kanssa harjoittelemaan Antigonen monologeja ja sai niihin apua myös näyttelijäkollega Saara Raninilta. Ensi-illan jälkeen ylistävien arvostelujen ja ihailijapostin tulva sai vaatimattoman näyttelijän aivan hämilleen.<sup>403</sup>

399 Huugo Jalkanen, *Uusi Suomi* 15.3.1947.

400 Sekä Vichyn hallitus että vastarintaliike käyttivät mielellään Jeanne d'Arcin hahmoa propagandavälineenä miehitysajan Ranskassa. Jeanne d' Arc ja Antigone ovat kumpikin vapaaehtoisesti uhrautuvia, periaatteistaan tinkimättömiä nuoria neitsyitä, jotka eräällä tavalla ylittävät naiseutensa. (Witt 2001, 16, 18, 185–189, 219–221.)

401 Eino Palola, "Suursaavutus Kansallisteatterissa", *Helsingin Sanomat* 16.3.1947; "Hieno ensi-ilta Kansallisessa. Nykyaikainen 'Antigone' oivana esityksenä", *Ilta-Sanomat* 15.3.1947; *Nya Pressen* 15.3.1947; T. A., "Ylevää ranskalaista draamataidetta Kansallisteatterissa", *Suomen Sosialidemokraatti* 16.3.1947; Huugo Jalkanen, *Uusi Suomi* 15.3.1947.

402 Nieminen 1985, 57.

403 Nieminen 1985, 52-69; ks. myös Vekkelä & Loivamaa 2014, 79.



Eeva-Kaarina Volasen (vas.) ja Teuvo Puron näyttelemät Antigone ja Kreon kohtasivat Kansallisteatterin vaikutusvaltaisessa Anouilh-produktiossa. Kuva: Suomen Kansallisteatteri.

Jos Volasen roolityö lumosi katsojat, niin teki myös Puron roolityö Kreonina. Kriitikot luonnehtivat hänen Kreoniaan syvästi inhimilliseksi, koruttomaksi luomukseksi. Puron kuivakka puhetapa oli omiaan käytännölliselle, opportunistiselle Kreonille, joka alistui hallitsijana olemiseen olosuhteiden pakosta, mutta täytti velvollisuutensa parhaaksi katsomallaan tavalla.<sup>404</sup> Kreonin kohtalo oli lopulta sääliä ja lohduttomien kaikkien. ”Loppu, jossa vartiomiehet jälleen istuvat pöytänsä ääressä viinipulloineen ja kortteineen Kreonin hoippuessa pois hallitsijatehtäviään hoitamaan, ilmaisee, että elämä jatkuu sittenkin, että sen täytyy jatkua, niin likaista ja alhaista kuin se saattaakin olla”, kirjoitti Eino Palola *Helsingin Sanomissa*.<sup>405</sup>

Eeva-Kaarina Volanen ja Teuvo Puro kohtasivat melkein tunnin kestäneessä intensiivisessä kohtauksessa. Volanen muistelee, että yhteistyön onnistuminen Puron kanssa oli aivan ratkaisevaa koko näytelmän onnistumiselle. Teuvo Puro hän koki työteliäänä vastaanäyttelijänä, jolla oli paljon keinoja ja jolta hän itse saattoi oppia paljon. ”Kreonin ja Antigonen suurta kohtausta harjoiteltiin paljon, eikä Puro laskenut yhtään kertaa kevyesti läpi. Minä olin lujilla hänen kanssaan.”<sup>406</sup>

Joel Rinteen tehtävänä oli kuoron rooli. Hän esitti kuoron monologit piippu suussa, hillitysti ja maailmanniehen sulavuudella. Uno Montonen käytti vartijan roolissa komiikan keinoja, mikä näyttäytyi virkistävänä elementtinä vakavassa draamassa. Rauha Rentola punaisessa puvussaan oli Antigonen sisar Ismene.<sup>407</sup> Anouilh on kirjoittanut Antigonelle repliikin: ”Minä olen musta ja laiha. Ismene on ruusunpunainen ja kullankeltainen kuin hedelmä.”<sup>408</sup> Tästä visuaalisten olemusten vastakkainasettelusta suomalaiset ohjaajat ottivat paljon irti.

### **Antigone pienemmissä kaupungeissa**

Kansallisteatterin *Antigone* loi standardit näytelmän esittämiseksi pienempien kaupunkien teattereissa. Wasa Teaterin nuori ensemble otti esittääkseen *Antigonen* ruotsinkielisen käännöksen heti seuraavalla näytäntökaudella, vuonna 1948. *Antigonen* käsiohjelmassa julkaistusta ohjaajan sanasta on luettavissa,

404 Eino Palola, ”Suursaavutus Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 16.3.1947; *Ilta-Sanomat* 15.3.1947; *Nya Pressen* 15.3.1947; T. A., ”Ylevää ranskalaista draamataidetta Kansallisteatterissa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 16.3.1947; Huugo Jalkanen, *Uusi Suomi* 15.3.1947.

405 Eino Palola, ”Suursaavutus Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 16.3.1947.

406 Nieminen 1985, 59.

407 Eino Palola, ”Suursaavutus Kansallisteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 16.3.1947; ”Hieno ensi-ilta Kansallisessa. Nykyaikainen ’Antigone’ oivana esityksenä”, *Ilta-Sanomat* 15.3.1947; T. A., ”Ylevää ranskalaista draamataidetta Kansallisteatterissa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 16.3.1947.

408 Anouilh 1947, 20.

että nuorta ohjaajaa Börje Nybergiä viehätti näytelmän ideologian vallankumouksellisuus. Nyberg kirjoitti, että Anouilh (toisin kuin Sartre) näkee ihmisen olevan ympäristönsä tuote. Tärkeää oli, että ympäristön vaikutusta vastaan voi kuitenkin taistella.<sup>409</sup> Wasa Teaterin esitys vieraili ainakin Helsingissä ja Porissa.<sup>410</sup> Helsingissä *Antigone* esitettiin Svenska Teaterissa Tyrone Guthrien ohjaaman *Kuningas Oidipuksen* lavasteissa. Näin Svenskanin näyttämöllä nähtiin saman kevättalven aikana sekä Sofokleen näytelmä Oidipuksesta että Anouilh'n näytelmä Oidipuksen tyttärestä.

Helsingissä kriitikot olivat ymmärrettävästi kärkeäitä vertaamaan Wasa Teaterin esitystä Kansallisteatterin produktioon, usein Kansallisteatterin eduksi. Arvostelijoiden näkemykset jakautuivat yllättävän selkeästi kielen mukaan: kun ruotsinkielisissä lehdissä kiitettiin, niin suomenkielisissä haukuttiin. Ruotsinkielinen puoli oli sitä mieltä, että ohjaus oli varmaa ja teki hyvin oikeutta Anouilh'n tekstile.<sup>411</sup> Suomenkielinen lehdistö taas katsoi, että turhan realistinen ja ”kovakourainen” ohjaus tavoitteli vaikutusta jännitysnäytelmän keinoin, eikä ohjaaja ollut sisäistänyt näytelmän aatteellista merkitystä.<sup>412</sup>

Wasa Teaterin omassa historiikissa 1940-luvun loppu ja 1950-luvun alku esitetään taiteellisen menestyksen aikana, jonka yksi kulminaatiopiste oli nimenaan onnistunut *Antigone*.<sup>413</sup> Wasa Teaterin esitys jäi tiettävästi Suomen ainoaksi ruotsinkieliseksi tulkinnaksi Anouilh'n *Antigonest*a. Suomenkielisellä puolella sen sijaan seuraavaksi esittäjäksi ehti Lohjan Työväen Näyttämö kaudella 1950–51.<sup>414</sup> Näytäntökaudella 1953–1954 *Antigonea* esitettiin kolmessa teatterissa: Kokkolassa, Oulussa ja Tampereella.<sup>415</sup>

Oulun Teatteria johti vuosina 1951–55 näyttelijä-ohjaaja Nestori Huhtanen. Huhtasen ohjelmistosuunnittelun periaatteista syyskaudella 1953 saa kuvan

409 *Antigonen* käsiohjelma. Wasa Teaterin arkisto.

410 Esitystä koskevaa lähdeaineistoa on tuhoutunut tulipalossa, joka vei suuren osan Wasa Teaternin arkistomateriaaleista vuonna 1953 (Jan Fröjdön sähköposti Heli Ansiolle 26.5.2014). Vierailunäytännöistä on kuitenkin säilynyt aineistoa Helsingin Svenska Teaternin arkistossa.

411 B., ”Vasa Teater på blixitvisit”, *Arbetarbladet* 10.3.1948; H. K., ”Vasa teaters gästspel – Antigone – en fängslande premiär”, *Hufvudstadsbladet* 7.3.1948; R. af H., ”Antigone från Vasa”, *Nya Pressen* 8.3.1048; *Vår Tid* 12.3.1948.

412 T. H-u, *Helsingin Sanomat* 7.3.1948; H. J-n, ”Vasa Teaterin vierailu”, *Uusi Suomi* 8.3.1948.

413 Lindholm 1994, 33–35.

414 Lohjan-esityksestä ks. Kivistö J. 2005, 77.

415 Kokkolan Yhteisteatteri – Keski-Pohjanmaan Maakuntateatterissa olleesta esityksestä ei valitettavasti ole säilynyt mitään tietoja Kokkolan nykyisessä kaupunginteatterissa tai Teatterimuseon arkistossa. Ainoa tieto siitä, että esitys on ylipäätään ollut olemassa, on Ilona-tietokannassa. Tietokanta kertoo, että näytelmää esitettiin Kokkolassa neljästi.

*Kaleva*-lehden artikkelista, jossa teatterinjohtaja esitteli tulevaa ohjelmistoa. Huhtanen linjasi, että ohjelmiston pitää olla monipuolista ja aikaansa kuvastavaa, mutta samalla kansanomaista ja kaikkien ymmärrettävää. ”[V]aikka teatteri haluaisi olla kuinka korkeasti taiteellinen, se ei saa esittää pelkkää klassillista, tai esim. pelkkää nykyisin kovasti muodissa olevaa ranskalaista (Sartre, Anouilh) modernia ohjelmistoa, vaikka se samalla muistaisikin tehtävänsä yleisön maun kasvattajana”, Huhtanen lausuu.<sup>416</sup> Omaan 20-vuotistaiteilijajuhlaansa Huhtanen kuitenkin valitsi juhlanäytelmäksi ”muodikkaan ranskalaisen”; hän ohjasi *Antigonen* ja näytteli siinä Kreonin roolin.

Nestori Huhtanen tunsi myös Sofokleen *Antigonen* ja koko Antigone-aiheisen mytologian Oidipuksen vaiheista alkaen. Niitä hän esitteli *Kaleva*-lehdessä ensi-iltaa edeltävänä päivänä. Huhtanen teki myös selväksi näkemyksensä alkuperäisen antiikin tragedian kiinnostavuudesta oman aikansa yleisölle. Antiikin näytelmien uudelleenkirjoittaminen nykyteatteriin oli hänestä tarpeellista:

Jos me katselisimme teatterissa Kaarlo Koskimiehen v. 1910 [sic] suomentamaa ja nyt jo kovin huonolta suomelta tuntuvaa Sofokleen *Antigonea*, luulen, ettei se kiinnostaisi muita kuin jotakin kirjallisuuden tuntijaa ja tutkijaa, mutta kun Anouilh on tuonut tuon valtavan aiheen meitä lähelle, uskon sen kiinnostavan meitä tavallisiakin kansalaisia.<sup>417</sup>

Huhtanen selvitteli lukijoille Sofokleen ja Anouilh'n näytelmien eroja. Henkilökuvauksen osalta Huhtanen katsoi Anouilh'n muovanneen Kreonia inhimillisempään suuntaan, mutta Antigone oli hänestä molemmissa näytelmissä sama ”korkean eettisyyden ehdoton ruumiillistuma”.<sup>418</sup>

Lehtiarvosteluissa ohjelmistovalintaa pidettiin hyvänä, koska nyt myös oululaiset saivat tutustua ylistettyyn Jean Anouilh'hin. Sofokleen ikivanha näytelmä katsottiin Anouilh'n tulkinnassa onnistuneesti uudistetuksi mutta silti ”alkuperäisyyden tuntua” henkiväksi.<sup>419</sup> Toisaalta *Kansan Tahto*-lehden kriitikko tuumi, että nykyajan ihmiselle Antigonen murheellinen tarina ei paljoa anna. Ihmisten

416 ”Parempi näytellä vanhaa ja hyvää kuin uutta ja huonoa”, *Kaleva* 29.8.1953.

417 N. H:nen, *Kaleva* 28.10.1953.

418 N. H:nen, *Kaleva* 28.10.1953.

419 -tonen, ”Tunnelmallinen juhlanäytäntö-ilta Oulun Teatterissa”, *Kaleva* 31.10.1953; Atte Kalajoki, *Liitto* 31.10.1953.

lopullinen alistuminen kohtalon käsiin oli hänestä epäterve tapa päättää näytelmä, varsinkin jos tavoitteena on ollut Sofokleen nykyaikaistaminen.<sup>420</sup>

”*Antigone* ei vaadi tottuneelta ohjaajalta vallan tavattomia ponnistuksia ja Kreonin osasta voi kuivakiskoinenkin näyttelijä selviytyä tyydyttävästi rutiinilla”, vähätteli *Pohjolan Työn* kriitikko näytelmän vaativuutta. Huhtasen ohjausta pidettiin arvosteluissa hallittuna ja hänen roolisuoritustaan vankkana. Lavastuksen hallitseva elementti oli portaikko, jota kuitenkin käytettiin harmittavan vähän. Miehet oli puettu nykyaikaisiin asuihin, naiset ”antiikin mukaan”. Kuorona esiintynyt Sulo Ovaska poltteli rennosti piippua smokki yllään aivan kuten Joel Rinne Kansallisteatterin *Antigone*-esityksessä.<sup>421</sup>

Yleisön suosikkia Oulun *Antigonest*a ei tullut. Sitä esitettiin vain neljästi. Tammikuussa Nestori Huhtanen pohti syksyn ohjelmistoa paikallisissa sanomalehdissä ja myönsi, että ohjelmisto oli ollut liian vakavaa ja ”taiteellista”. Hän oli kuitenkin ylpeä teatteristaan. ”Yleisömäärän pienoinen laskeminen on tietenkin ohjelmiston syytä, mutta vastapainona tekee hyvää kun Helsingistä asti on saatu tunnustusta...”, hän lausui.<sup>422</sup>

Tampereen Työväen Teatterissa *Antigone* tuli ensi-iltaan vain muutamaa viikkoa Oulun jälkeen. Teatteria johti Eino Salmelainen. Salmelainen oli tullut Työväen Teatterin johtajaksi vuonna 1943. Hän oli tuonut teatterin ohjelmistoon klassikoita ja ulkomaisia, erityisesti ranskalaisia, modernisteja. Anouilh’n näytelmiä hän oli ehtinyt ohjata jo useampia. 1950-luvulla Salmelainen oli uransa huipulla, hänen johtamaansa teatteria ja hänen ohjauksiaan seurattiin laajasti. ”Tampereen Työväen Teatteri ja Salmelainen alkoivat olla käsite”, kirjoittaa Salmelaisen elämäkerturi Kalevi Kalemaa.<sup>423</sup>

TTT:n esitys korosti Antigonen ja Kreonin kaksinkamppailun ajatonta luonetta. Salmelaisen ohjaus otettiin vastaan ”sanan eläväksi tekemiseen” keskittyvänä esityksenä, josta oli karsittu pois kaikki ”turha”, sanan kaikkivaltaa häiritsevä. Näyttelijät liikkuvat ja elehtivät mahdollisimman vähän. Esityksen tempo oli verkkainen ja sitä hidasti entisestään flyygelillä esitetty musiikki. ”Ei voi olla ihailematta Anouilh’n rohkeata ja omaperäistä tekoapaa, millä hän kehrittelee ylevää tragediaa käyttäen paatoksen rinnalla yllättävän arkisia keinoja. [...] Mutta

420 N. W., ”Nestori Huhtasen juhla ja *Antigone*”, *Kansan Tahto* 31.10.1953.

421 -tonen, ”Tunnelmallinen juhlanäytäntö-ilta Oulun Teatterissa”, *Kaleva* 31.10.1953; Atte Kalajoki, *Liitto* 31.10.1953; A. K-lo, ”Kaunis ja lämmin taiteilijajuhla Nestori Huhtasella”, *Pohjolan Työ* 31.10.1953.

422 *Kansan Tahto*, 16.1.1954; ks. myös *Pohjolan Työ* 16.1.1954.

423 Kalemaa 2001, 294. Salmelaisesta ohjaajantaiteen uudistajana ks. Tanskanen 2010a, 189–193.

kuitenkin juuri nämä vastakohtat luovat subliimia tunnelmaa”, kirjoitti Olavi Veistäjä. ”Paatos” ja arkisuus yhdistyivät, ja samalla sulivat yhteen antiikki ja nykyaika.<sup>424</sup>

Näytelmän nimiroolissa nähtiin Rauni Ikäheimo, jonka tulkinnassa Antigonestä tuli kova, ylevä hahmo. Roolisuoritusta kiitettiin, mutta siitä nähtiin myös puuttuvan herkkyyttä ja lämpöä, joka koettiin nimenomaan nykyajan ihmiselle ominaisena, verrattuna mielikuviin antiikin tragediasankarittaresta. Olavi Veistäjä arvioi, että Ikäheimon näyttelemä hahmo oli enemmän Sofokleen ”eetillinen sankaritar” kuin Anouilh’n ”tytönvillikko”. Kreonin tehtävä osoitti Toivo Lehdon lahjakkaaksi ja kypsäksi luonnanäyttelijäksi, jossa puolestaan inhimillistä lämpöä oli yllin kyllin.<sup>425</sup>

Leo Lehto suunnitteli *Antigoneen* pitkälle tyylitellyn, yksinkertaisen lavastuksen. Lehdolle lavastajana oli tyypillistä eri materiaalien kokeilu ja viitteellinen tyyli. 1950-luvun lopulla hän myös ideoi Tampereen Pyynikin kesäteatterin pyörivän katsomon, josta tuli maankuulu nähtävyys.<sup>426</sup> *Antigoneessa* lavastus ja valoilmaisu rakentuivat mustien verhojen muodostaman taustan varaan. Takana keskellä verho leikkautui kahdeksi verhopilariksi, joiden väliin jäävistä suora-kaiteen muotoisista aukoista muodostuivat näyttämöä valaisevat valopinnot. Lisäksi näyttämöllä oli pari ”antiikkista istuinta” ja pöytä, eikä muuta. Olavi Veistäjä piti *Aamulehdessä* Lehdon työtä malliesimerkkinä ”nykyaikaisen tragedian” lavastuksesta.<sup>427</sup>

Tampereen Työväen Teatterin päänäyttämöllä *Antigonea* esitettiin seitsemän kertaa, eikä se tavoittanut suuria yleisöjä. Pelkistetty ohjaus siirrettiin myös toisiin ympäristöihin. *Antigone* oli tamperelaisen teatterihistorian kannalta siinä mielessä merkittävä produktio, että siitä tuli kaupungin ensimmäinen huone-teatteriesitys. Esitys järjestettiin johtaja Jacob Matson kodissa, ja sen koordinoi Tampereen Teatterikerho Eino Salmelaisen aloitteesta. Näyttelijät esiintyivät ilman korvauksia. Ennen esitystä Salmelainen piti yleisölle alustuksen huoneteatterista, nuoresta eurooppalaisesta muoti-ilmioistä. Alustuksessaan Salmelainen

424 O. V-jä, ”Ajaton tragedia”, *Aamulehti* 28.11.1953; F. S., *Helsingin Sanomat* 10.12.1953; M. S., ”Opri ja Antigone Tampereella”, *Vapaa Sana* 11.12.1953.

425 O. V-jä, ”Ajaton tragedia”, *Aamulehti* 28.11.1953; F. S., *Helsingin Sanomat* 10.12.1953; M. S., ”Opri ja Antigone Tampereella”, *Vapaa Sana* 11.12.1953.

426 Seppälä 2010a, 297. *Antigonea* ennen Lehto oli lavastanut niukoin ja tyylikkään sävyin myös toisen antiikin tragedian adaptaation, *Murheesta nousee Elektra* -näytelmän Helsingin Kansanteatterissa syksyllä 1951. (Ks. luku O’Neillin *Elektra* nousee uudelleen näyttämölle.)

427 O. V-jä, ”Ajaton tragedia”, *Aamulehti* 28.11.1953. Ks. myös F. S., *Helsingin Sanomat* 10.12.1953; M. S., ”Opri ja Antigone Tampereella”, *Vapaa Sana* 11.12.1953.



kuvasi huoneteatteria eräänlaisena lukudraamana, jossa näytelmäkirjallisuus pääsi esille turhien teknisten tehokeinojen alta.<sup>428</sup>

Esityksen ajaksi sähkövalot sammutettiin ja kynttilät paloivat. Näyttelijät esiintyivät omissa vaatteissaan keskellä yleisöä. *Aamulehti* kirjoitti: ”Kuulijat tunsivat elävänsä mukana, eikä vain mukana vaan kaiken tuon sisällä. [...] Theban muureilta tuli Antigonen kuolema ja Kreonin vankielämä jokaisen läsnäolijan luokse, ja selkeämmin kuin teatterisalin avarissa suojissa oli tämä näytelmä näissä intiimeissä puitteissa juuri meidän aikamme näytelmä.”<sup>429</sup> Juuri kauempana antiikin teatteritapahtumista ei esitys olisi voinut olla, mutta taustansa Salmelaisen huoneteatteria koskevalla näkemyksellä tietenkin on Aristoteleen draamakäsityksessä: tragedia on yhtä vaikuttava luettuna näytelmänä kuin nähtynä esityksenä.<sup>430</sup>

Porin Teatterissa *Antigone* esitettiin vuonna 1956. Esityksen ohjasi teatterinjohtajana vuosina 1955–57 toiminut Matti Kassila. Kassila oli jo 1950-luvun alussa tunnettu ja tuottelias elokuvantekijä, joka Suomen Filmiteollisuuden työtahdissa koki loppuun palamisen uhkaa. Hän siirtyi johtajaksi Porin Teatteriin. Omaelämäkerrassaan hän kuitenkin kuvaa Porin-kauttaan ”pakona” ja ”harharetkenä”, ja pohtii, että teatteri ei kuitenkaan kiinnostanut häntä yhtä paljon kuin elokuva. Sitä paitsi peräkkäisten ohjausten tahti oli uuvuttavan tiivis teatterissakin.<sup>431</sup>

*Antigonen* esityksen ympärille kehkeytyi pieni teatterikiista, jossa vastakkaisia puolia edustivat Kassila ja äidinkielenopettaja, kirjailija Kauko Heikkilä, joka oli kirjoittanut esityksestä arvostelun *Satakunnan Kansaan*. Porin Teatterin esitys herätti keskustelua erityisesti Sofokleen ja Anouilh’n näytelmien sankarittaren eroavaisuuksista. Uusi näkökulma otettiin esiin paitsi *Satakunnan Kansassa*, myös *Uusi Aika* -lehdessä. Molemmissa havaittiin, että Sofokleen ja Anouilh’n *Antigone*-hahmot ovat varsin erilaisia. Sofokleen *Antigone* esitetään antiikin

428 L. H., ”Huoneteatteri on paluuta puhtaaseen luovaan ilmiöön”, *Aamulehti* 12.2.1954. Huoneteatterista ks. myös Korsberg 2010, 259.

429 L. H., ”Huoneteatteri on paluuta puhtaaseen luovaan ilmiöön”, *Aamulehti* 12.2.1954.

430 *Poet.* 1450b17–22. Ks. myös Heinonen ym. 2012, 148–150. – Tampereen Työväen Teatterin *Antigone*sta tehtiin myös radioversio samoin kuin Kansallisteatterin esityksestä aiemmin. Sen katsottiin erityisen hyvin soveltuvan tähän tarkoitukseen. Radioteoksessa antiikin kontekstia oli entisestään etäännytetty ja häivytetty. Henkilöt vapautuivat historiallisesta viitekehystänsä ja pohtivat yleisellä tasolla yksilön oikeuksia ja yhteisön valtaa. Ks. A. L-la, ”Tamperelainen ’Antigone’”, *Suomen Sosialidemokraatti* 2.4.1954.

431 Kassilan johtajakaudesta Porin Teatterissa ks. Kassila 1995, 163–164, 173–174, 200; Kassila 2004, 221–222, 225.

murhenäytelmän ylväänä edustajana, joka kuolee, koska noudattaa jumalien määräystä. ”Anouilh’n Antigone kuolee siksi, ettei hän, nykyaikaista psykologista sanontaa käyttäkseni, sopeudu yhteiskuntaan – eikä haluakaan sopeutua”, kirjoittaa Kauko Heikkilä. Tämä Antigone ei ota huomioon muita toteuttaessaan itseään ja seuratessaan omaa ideologiaansa. Hän pelkää, että elämä muuttaisi hänet tavalliseksi ihmiseksi, jollaisia hän halveksii. Kauko Heikkilä pohtii, että tällaiset ihmiset tuhoavat kerallaan monia muita, niin myös Antigone. Kreonin hän näkee nykyaikaisena perustuslaillisena hallitsijana, joka haluaa vain pitää yllä yhteiskuntarauhaa ja auttaa Antigonea. Heikkilä tuo arvostelussaan esiin, että Kassilan näkemys näytelmästä on käsiohjelmatekstistä päätellen toinen kuin hänen.<sup>432</sup>

Kassila vastasi kokemaansa kritiikkiin Porin Teatterikerhon järjestämässä keskustelutilaisuudessa. Hän kieltäytyi ymmärtämästä näkemystä, että Anouilh’n näytelmän ”vire” olisi aivan toinen kuin Sofokleen *Antigonen*. Mikään ei Kassilan mielestä tukenut ajatusta siitä, että Sofokleen Kreon on tyranni, mutta Anouilh’lla oikeamielinen hallitsija. Kassila katsoi Kreonin valehtelevan antaessaan ymmärtää, että välittää Antigonesta. Heikkilän käsityksen mukaan Antigone kuolee, koska ei halua sopeutua yhteiskuntaan – ”eikö siis ole olemassa mahdollisuutta, että yhteiskunnassa olisi jotain vikaa?”, kysyi Kassila.<sup>433</sup>

*Satakunnan Kansan* mukaan paikalla keskustelutilaisuudessa oli kolmissenkymmentä henkilöä, mitä pidettiin vähälukuisena määränä. Keskustelu oli kuitenkin erittäin aktiivista ja harhautui pitkäksi aikaa puhumaan antiikista ja vertailemaan näytelmien yksityiskohtia, kunnes välihuuto yleisöstä keskeytti: ”Herra paratkoon, nyt ei ole kysymys antiikista vaan meidän ajastamme.” Joku tunnusti, että on itse monesti halunnut kirjoittaa Sofokleen *Kuningas Oidipuksen* uudelleen, mutta tietää, ettei siihen pysty. Porilaista esitystä verrattiin taas keran helsinkiläiseen, mikä ei tuntunut oikeutetulta: ”näyttelijämme eivät ole verrattavissa keskenään.” ”Anteeksi, moni meistä olisi Helsingissä, mikäli vain olisi halunnut lähteä”, kuittasi joku teatterin henkilökunnasta. Näytelmän olemusta ei saatu ratkaistua, mutta lehden mukaan tilaisuus osoitti, että Porissakin osattiin keskustella.<sup>434</sup>

432 K. T. H., ”Anouilh’ta Porin Teatterissa”, *Satakunnan Kansa* 12.1.1956; Pasi, *Satakunnan Kansa* 12.2.1956. Ks. myös H. N., ”’Antigone’ – antiikin tragedian uudet piirteet”, *Uusi Aika* 12.1.1956.

433 Pasi, ”Merkkillinen oikeudenkäynti, jossa ei julistettu tuomiota”, *Satakunnan Kansa* 12.2.1956.

434 Pasi, ”Merkkillinen oikeudenkäynti, jossa ei julistettu tuomiota”, *Satakunnan Kansa* 12.2.1956.

Millainen itse esitys sitten oli? Arvosteluista päätellen Kassilan ohjaus oli tiivis ja eheä työ, jossa esillä olivat kohtalokkuuden tuntu ja ihmisen avuttomuus. Kauko Heikkilä koki, että esitystyylillä oli hieman vanhahtava, mutta katsoi tämän puoltavan paikkaansa antiikin draaman adaptaatiossa.<sup>435</sup> Veli-Tuomas Kettunen oli lavastanut esityksen aikaisemmista *Antigone*-produktioista poikkeavalla tyyllillä, jossa kuitenkin portaiden ja pylväiden tutut elementit olivat edustettuina. Parin askelman korkuinen portaikko kiersi näyttämötilaa rajaten sen neliön muotoon. Portaita reunustivat jyrkät pylväät – ei antiikkia jäljittelevät pyöreät ja sirot, vaan massiiviset, nelikulmion muotoiset harmaat pylväät. Näyttämöllä ei ollut muita huonekaluja kuin yksi roomalaistyyppinen tuoli. Epäonnistuneimpana esityksen osa-alueena koettiin itse Antigonen rooli. Aino Mantsas oli ulkonaisesti oikean oloinen, mutta tulkinnan yleissävy lähenteli hysteerisen rajaa. Erikoisena pidettiin Antigonen ja Lea Wallinin esittämän Ismenen liian jyrkkää ulkonaista vastakkainasettelua, maskeerausta myöten. Ismenestä oli tehty nukkemaisen korea, ja Wallin näytteli roolin ulkokohtaisesti.<sup>436</sup>

Syksyllä 1960 *Antigone* nähtiin Turun Kaupunginteatterin studionäyttämöllä Jouko Paavolan ohjauksena ja Helsingin Ylioppilasteatterissa Matti Aron ohjauksena. Sekä Paavola että Aro olivat 1930-luvulla työskennelleet Ylioppilasteatterissa, ja heidät tunnettiin ohjaajantaiteen kansainvälisen modernismin edustajina. Paavola oli 1950-luvun alussa toiminut Tampereen Teatterin johdossa ja saavuttanut menestystä Shakespeare-ohjauksillaan. Myös antiikin näytelmiin hänellä oli kosketusta.<sup>437</sup> *Antigonen* aikaan Turun Kaupunginteatteri toimi konserttitalossa, joka oli tuolloin uusi ja jossa teatteri sai käyttöönsä pää-lavan lisäksi pienen studionäyttämön. Turun nykyinen teatteritalo oli vasta rakenteilla. Studiossa esitettiin syksyllä 1960 vaativaa, vakavaa dramatiikkaa.

*Antigonen* tapahtumat sijoitettiin studiotilan keskellä kulkevalle korokkeelle, jonka molemmiin puolin katsojat istuivat parissa, kolmessa penkkirivissä. Vastaavaa näyttämöratkaisua ei ollut tietääksemme suomalaisissa tragediatulkintoissa aikaisemmin nähty. Ratkaisua pidettiin mielenkiintoisena, onnistuneena

435 K. T. H., ”Anouilh’ta Porin Teatterissa”, *Satakunnan Kansa* 12.1.1956; ks. myös A. P., *Satakunnan Työ* 12.1.1956; H. N., ”Antigone’ – antiikin tragedian uudet piirteet”, *Uusi Aika* 12.1.1956.

436 K. Alava, *Lalli*; K. T. H., ”Anouilh’ta Porin Teatterissa”, *Satakunnan Kansa* 12.1.1956; H. N., ”Antigone’ – antiikin tragedian uudet piirteet”, *Uusi Aika* 12.1.1956; V. O. S-g, *Uusi Suomi*.

437 Tampereen Teatterin johtajana Paavola oli ottanut ohjelmistoon Eugene O’Neillin *Murheesta nousee Elektra* -näytelmän Ella Erosen ohjaamana (1952). Turussa hän oli kaudella 1958–59 ohjannut Aristofaneen *Lysistrate*-komedian suomalaisen kantaesityksen.

ja ajattoman oloisena.<sup>438</sup> *Antigonen* lavastuksen ja puvut suunnitteli nuori Kaj Puumalainen, jonka pitkä ura Turun Kaupunginteatterin lavastajana oli tuolloin vasta alussa. *Antigonen* näyttämökuvassa hän käytti valkoista ja tummansinistä värejä. Asut olivat tyylytellyn nykyaikaiset. Antigone (Sirkka-Liisa Rannikko) ja kuningatar Eurydike (Hilde Nuotio) esiintyivät nilkkoihin asti ulottuvissa puvuissa, joiden *Suomen Sosialidemokraatin* arvostelija koki ilmentävän ”predestinoitua, vääjäämätöntä tragiikkaa”.<sup>439</sup> Jouko Paavolan ohjausta pidettiin herkkänä ja persoonallisena, mutta harjoitusaika oli loppunut kesken. Näyttelijöillä oli ongelmia roolitöidensä hahmottamisessa ja repliikkien osaamisessa. Pieni esitystila ei lainkaan antanut anteeksi tällaisia puutteita. Ainoastaan Sirkka-Liisa Rannikon esittämä Antigone oli jo ensi-illassa valmis suoritus.<sup>440</sup>

Saman vuoden joulukuussa *Antigone* palasi helsinkiläiselle näyttämölle Ylioppilasteatterin studiossa. Ylioppilasteatteria johti tuolloin Jaakko Pakkasvirta. Ohjauksensa myötä Matti Aro vietti taiteilijajuhlaansa; hän oli näytellyt ensimmäisen roolinsa Ylioppilasteatterissa kolmekymmentä vuotta aikaisemmin, ja hänen ensimmäisestä ohjauksestaan oli kulunut 25 vuotta. *Antigone*ssä hänellä oli näyttelijöinä niin harrastajia, teatterikoululaisia kuin koulusta jo valmistuneita.

Kuten moni muu ohjaaja, myös Aro valitsi *Antigoneen* pelkistetyn ja eleettömän esitystyylin – ja vei sen äärimmilleen, niin että esityksestä tuli lukudraamanomainen. Esityksen tempo oli viipyilevä, taukoja käytettiin paljon, ja näyttelijöiden liikkuminen oli rajattu välttämättömään. Paljaalla, verhojen kehystämällä näyttämöllä oli tumma istuin, ei muuta. Valittu tyyli johdatti joidenkin kriitikoiden ajatukset samaan suuntaan kuin monien aiempien *Antigone*-produktioiden kohdalla: kun ulkoinen puoli on karu ja näyttämölliset keinot niukat, huomio kiinnittyy ”itse tragediaan” ja sanojen takana piilevät ajatukset nousevat pintaan. ”Näin juuri on oltava; esitys ei ole itsetarkoitus, vaan näytelmän tulkintaa!” kirjoitti Annikki Vartia *Kauppalehdessä*.<sup>441</sup>

438 Eero Pohjonen, ”Kaupunginteatterin studion ’Antigone’”, *Uusi Aura* 21.10.1960.

439 Erkki Vuori, ”Antigone Turussa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 26.10.1960.

440 Erkki Vuori, ”Antigone Turussa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 26.10.1960; T. S.-ja, *Turun Sanomat* 21.10.1960; Eero Pohjonen, ”Kaupunginteatterin studion ’Antigone’”, *Uusi Aura* 21.10.1960.

441 Annikki Vartia, ”Onnistunut Antigone Ylioppilasteatterissa”, *Kauppalehti* 3.12.1960; ks. myös H. G. G., *Hufvudstadsbladet* 3.12.1960; Paula Talaskivi, Tervetuloa Antigone!, *Ilta-Sanomat* 2.12.1960; T. P.-ki, *Suomen Sosialidemokraatti* 4.12.1960.

Teatterikoululainen Liisi Tandefelt näytteli Antigonen roolia herkästi ja älykkäästi.<sup>442</sup> Silti kriitikot jäivät kaipaamaan jonkinlaista sisäistä suuruutta Antigonen hahmoon. Kreonia näytteli vaimealla otteella Jyri Schreck, jonka painokas hiljaisuus oli yhtäältä tehokasta, mutta toisaalta valotti hahmon traagisuudesta vain joitakin puolia. Koko esityksestä jäi tunne, että Antigonen vastarinta oli vain uppiniskaisuutta ja äksyilyä vailla sen suurempaa merkitystä.<sup>443</sup> Katri Veltheim piti *Uudessa Suomessa* esityksen keskeisenä ongelmana Antigonen ja Kreonin välistä kohtausta. Siinä henkilöhahmojen välisen suhteen pitäisi kehittyä koko kohtauksen ajan, kohtaus ei ole pelkkää keskustelua. Tätä ei YT:n esityksessä hallittu riittävästi, ja vastakkaisten asennoitumisten äyllisen kamppailun jännite puuttui.<sup>444</sup>

Moni muisti yhä vuoden 1947 esityksen Kansallisteatterissa, ja sen nähneet olivat sitä mieltä, että YT:n esitys ei hyvästä yrityksestä yltänyt samalle tasolle. Katri Veltheim osinee asian ytimeen pohtiessaan, että aika oli ajanut Anouilh'n näytelmän ohi. Kolmetoista vuotta aikaisemmin näytelmän metateatterillinen rakenne vaikutti ”häikäisevän uudelta”, 60-luvulle tultaessa tämä tyylikeino oli käynyt jo tavanomaiseksi. Näytelmän sisältö ei liioin tuntunut yhtä ajankohtaiselta kuin sodan jälkeen. Kansallisteatterissa Antigonen ”kieltäytyä myöntämästä ja kuolla’ [...] hehkui puhtaana tulena ajankohtansa taustaa vasten”, kuvasi Sole Uexküll *Helsingin Sanomissa*. 50-luvun nuorisokulttuurin nousun myötä Antigonea ei enää tulkittu Ylioppilasteatterin esityksen kritiikeissä Sofokleen ihanteellisen sankarittaren kaltaiseksi, vaan Porin Teatterin esityksestä kirjoittaneen Kauko Heikkilän linjaa seuraten nykyaikaisemmaksi nuoreksi kapinalliseksi, jonka kapinalta puuttuu (valtakulttuurin tai vanhempien sukupolvien hyväksymä) syy.<sup>445</sup> Katri Veltheim pohti, että Anouilh oli ehkä sittenkin antanut näytelmässään Kreonille liian vahvat perustelut asiansa puolesta ja korostanut liikaa sitä, että Antigone ei itsekään tiedä, miksi kuolee. Kantaesityksen ajankohta oli tarjonnut Antigonen uhmalle tarkoituksen ja viitekehyksen, mutta 60-luvulle

442 Herkkyys ja ajattelun tarkkuus säilyivät Liisi Tandefeltin näyttelijäntyötä kuvaavina epiteetteinä koko hänen uransa ajan (Ollikainen 2006, 83).

443 Sole Uexküll, ”Antigonen paluu”, *Helsingin Sanomat* 3.12.1960; H. G. G., *Hufvudstadsbladet* 3.12.1960; Paula Talaskivi, ”Tervetuloa Antigone!”, *Ilta-Sanomat* 2.12.1960; T. P-ki, *Suomen Sosialidemokraatti* 4.12.1960; Katri Veltheim, ”Kestääkö Antigonen uhma?”, *Uusi Suomi* 3.12.1960.

444 Katri Veltheim, ”Kestääkö Antigonen uhma?”, *Uusi Suomi* 3.12.1960; ks. myös Sole Uexküll, ”Antigonen paluu”, *Helsingin Sanomat* 3.12.1960.

445 Vrt. Nicholas Rayn ohjaama sukupolvien välistä kuilua kuvaava elokuva *Nuori kapinallinen (Rebel Without a Cause, 1955)*, jonka pääosaa näytteli James Dean.

tultaessa hahmo vaikutti vain lapsekkaan itsepintaiselta.<sup>446</sup> Anouilh'n *Antigonen* Suomen-kierros päättyi 60-luvun alkuun<sup>447</sup>, eikä näytelmää nähty teattereissamme kahdeksaantoista vuoteen.

### **Anouilh'n *Medeia* Turussa ja Helsingissä 1951–1953**

Toinen Jean Anouilh'n tragedia-adaptaatio, jonka keskiössä oli naisen vapaaehtoinen uhrautuminen vastalauseena ”onnelliselle” keskiluokkaiselle elämälle, oli *Medeia* (*Médée*, 1946). Anouilh'n *Medeia* kantaesitettiin syksyllä 1951 Turun Kaupunginteatterissa sekä sen jälkeen kolmessa helsinkiläisessä teatterissa molemmilla kotimaisilla kielillä.

Anouilh'n *Medeia* seuraa Euripideen näytelmän juonirakennetta samaan tapaan kuin hänen *Antigonensa* mukailee Sofokleen näytelmää. Anouilh'n näytelmä on myös paljossa velkaa Senecan versiolle, joka kuvaa Medeian noitana. Anouilh korostaa Medeian hahmon toiseutta tekemällä hänestä mustalaisen, joka asuu vankkureissa kaupungin ulkopuolella. Kuoroa ei Anouilh'n näytelmässä ole, tällä kertaa ei edes kuoroksi nimettyä henkilöahmoa. Anouilh käsittelee jälleen keskeisten henkilöahmojen suhdetta toisin kuin edeltäjänsä antiikissa. Euripideen ja Senecan *Medeia* kostaa, koska hänen rakastamansa mies hylkää hänet mennekseen naimisiin toisen naisen kanssa. Anouilh'n Medeian ja Jasonin liitossa on pitkään ollut jännitteitä, joista Jasonin uusi avioliitto on vain yksi, viimeinen, oire. *Medeia* kaipaa seikkailua ja toimintaa, Jason haluaa lopettaa kiertolaiselämän ja asettua aloilleen. Anouilh'n *Medeian* ytimessä ei ole hylätyn naisen kosto vaan itsenäisen naisen yritys vapautua kompromisseja vaativasta porvarillisesta elämästä. Samoin kuin Anouilh'n *Antigone*, myös hänen *Medeiansa* sanoo ”ei” lattealle arjelle, ja tulee samalla uhranneeksi sekä omansa että läheistensä hengen. Draaman lopussa *Medeia* sytyttää vankkurit tuleen ja surmaa sekä lapsensa että itsensä. Jason jää jatkamaan elämäänsä ja arkeaan kuten Kreon *Antigoneessa*.<sup>448</sup>

Turun Kaupunginteatterin *Medeian* ohjasi ja lavasti teatterinjohtaja Jorma Nortimo. Nortimo oli ennen Turun-kauttaan työskennellyt näyttelijänä Suomen Kansallisteatterissa ja ohjannutkin. Myös hän oli 30-luvun ylioppilasteatterilaisia

446 Katri Veltheim, ”Kestääkö Antigonen uhma?”, *Uusi Suomi* 3.12.1960. Ks. myös Sole Uexküll, ”Antigonen paluu”, *Helsingin Sanomat* 3.12.1960.

447 *Antigone* tuli ohjelmistoon vielä helmikuussa 1961 jyvaskyläläisessä Huoneteatterissa, joka oli pari vuotta aikaisemmin perustettu harrastajateatteri. Esityksen ohjaajana oli taas Lauri Kuortti, joka oli tehnyt saman ohjauksen Lohjalla kymmenen vuotta aikaisemmin.

448 Ks. Macintosh 2000, 23–24; McDonald 2003, 146–147; Pronko 1961; 207–210; Van Zyl Smit 2014, 162–163.

kuten *Antigonen* (Turun Kaupunginteatteri ja Ylioppilasteatteri, 1960) ohjaajat Matti Aro ja Jouko Paavola. Näyttelijä Helge Herala muistelee Nortimoa: ”Nortimolla oli pyrkimys vahvaksi teatterimieheksi ja hän otti johdonmukaisesti esille klassista ohjelmistoa. Ilmiselvästi hän kilpaili ohjelmiston monipuolisuudessa entisen emoteatterinsa Kansallisen kanssa.”<sup>449</sup> Ohjelmistossa oli 1950-luvun vaihteessa myös muuta uutta draamaa, kuten Sartrea, ja teatterin rohkeasta ohjelmistosta ja näytelmien moraalista käytiin keskustelua niin teatterilautakunnassa kuin sen ulkopuolella.<sup>450</sup>

Turkulaiselle yleisölle Anouilh’n *Medeian* koettiin olevan niin moraalinen kuin taiteellinen koetinkivi. Turkulaisissa sanomalehdissä suorastaan hyökättiin sitä ja samalla teatterilautakunnan ohjelmistopolitiikkaa vastaan. Teatterin suosimien ranskalaisten näytelmien maailmankuvaa pidettiin rappiollisena: niissä kuvattiin ”kieroon kasvanutta” sukupuolielämää, murhia ja itsetuhoisuutta. *Medeia* oli vieläpä sijoitettu lauantai-iltapäivien ohjelmistoon, jolloin katsomoon oli odotettavissa nuoria. Myös osalle turkulaisesta ensi-iltayleisöstä näytelmä oli liian vaativa, sillä väliajan jälkeen osa katsojista oli kadonnut.<sup>451</sup> Jorma Nortimon ohjaus kuitenkin oli kriitikkojen mukaan kiinteä ja johdonmukainen. Lavastuksessa ja puvustuksessa esitys viittaili romantisoituun ja erotisoituun mustalaiskulttuuriin.<sup>452</sup>

Vain muutamaa viikkoa Turun-kantaesityksen jälkeen *Medeia* sai ensi-iltansa Kansallisteatterissa Wilho Ilmarin ohjauksena. Turussa nähty *Medeia* oli ollut hyvin ohjattu esitys, jonka heikko kohta oli epätasainen näyttelijäntyö. Kansallisteatterin esityksestä oltiin täsmälleen vastakkaista mieltä. Kaisu Leppänen, joka oli kaksi vuotta aiemmin näytellyt Euripideen *Medeiassa* imettäjää, teki nyt nimiroolin. Jasonina oli Tauno Palo. Molemmista pääosien esittäjistä kerrotaan kritiikeissä, miten ”he toivat esiin ihmisen” rooleissaan todesti ja vaikuttavasti. Kaisu Leppänen ilmaisi *Medeian* tunnevoimaa luonnolliseen tapaan. Tauno Palosta tuli siihenastisen suomalaisen teatterihistorian eri *Medeia*-tulkintojen luultavasti kehutuin Jason. Jasonin ”vilpittömään väsymykseen, erkautumisen tahtoon ja rauhallisen elämän ikävään” oli helppo uskoa.<sup>453</sup>

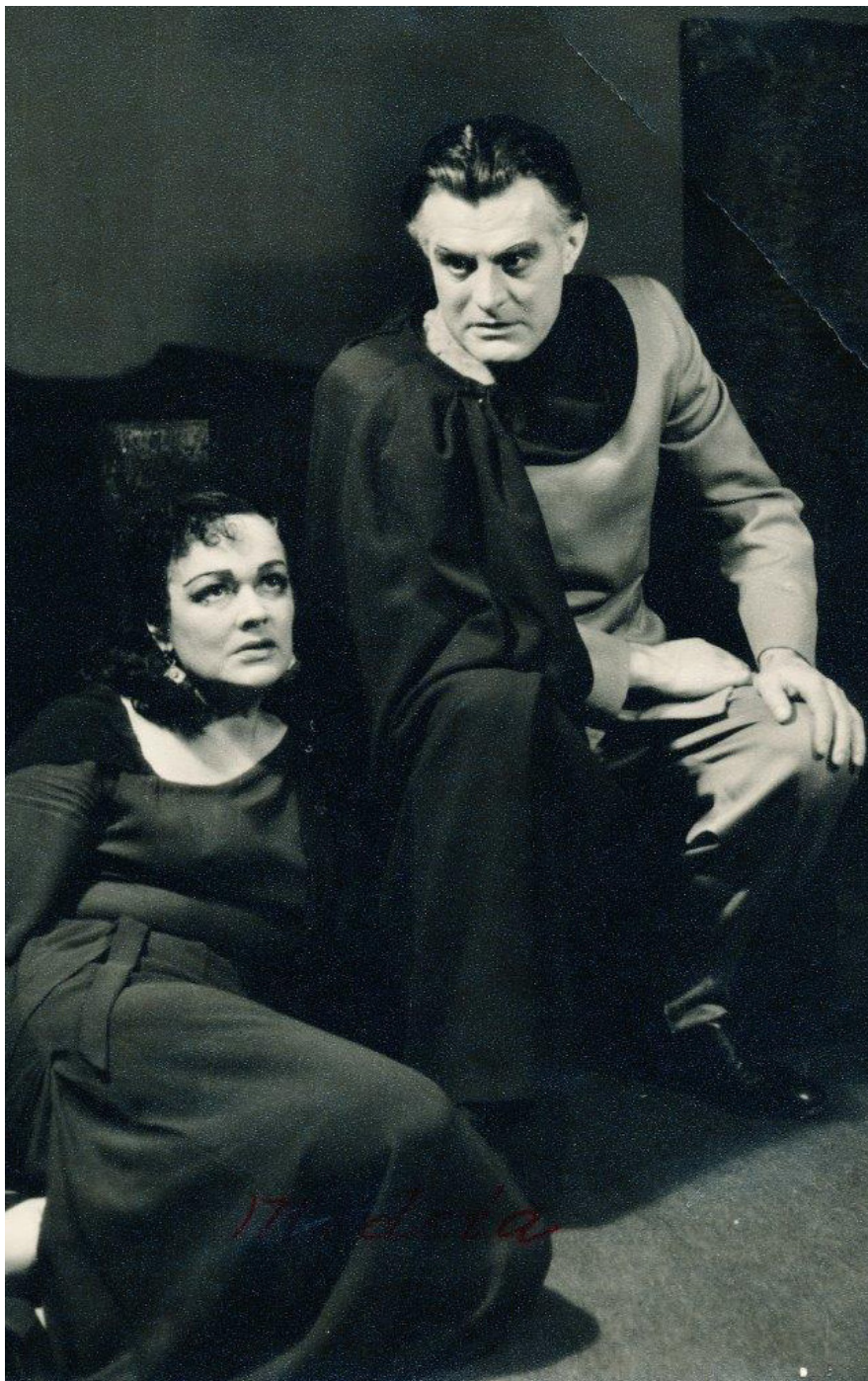
449 Herala 2002, 113.

450 Terho ym. 2006, 49–51.

451 Terho ym. 2006, 52–53.

452 Ks. Toini Havu, ”Anouilh’n *Medeia* ja Turun Kaupunginteatteri”, *Helsingin Sanomat* 28.11.1951; T. S., *Turun Sanomat* 24.10.1951; *Uusi Suomi* 2.12.1951.

453 T. H-u, ”Helsinkiläinen ’*Medeia*’”, *Helsingin Sanomat* 29.11.1951; ”Koruton, kaunis ’*Medeia*’”, *Ilta-Sanomat* 29.11.1951; M. S., *Vapaa Sana* 30.11.1951.



Kaisu Leppänen (Medeia) ja Tauno Palo (Jason) tekivät kiitetyt roolityöt Jean Anouilh'n *Medeiassa* Kansallisteatterissa vuonna 1951. Arvostelijat kokivat esityksen puvustuksen luovivan taitavasti klassisen ja modernin välillä. Kuva: Kolmio. Suomen Kansallisteatteri.



Jos näyttelijöissä olikin potentiaalia, Kansallisteatterin *Medeian* heikoksi lenkiksi jäi ohjaus. Toini Havu suomi *Helsingin Sanomissa* Wilho Ilmarin tyyliä: ”Ei *Medeia* ole Tshehovia eikä nuokkuvaa ja psykoanalysoivaa modernistiikkaa. Näiden kahden suunnan välillä Ilmari kuitenkin tuntui luovineen, ja tulos oli loputtoman hidas, ikävä ja liikkumaton. Valitettavasti.”<sup>454</sup> Samaa mieltä olivat muutkin esityksen arvostelijat. Esitys oli koruttomana ja pelkistettynä kyllä herkkä, mutta liian tasainen, suorastaan tylsä. Stanislavskista innostunut ja ensembletyötä korostanut ohjaaja ei ollut onnistunut tekemään *Medeista* dynaamista ja elävää.<sup>455</sup>

1940- ja 1950-lukujen vaihteessa suomalaiselle teatterikentälle syntyi uusi teatterimuoto: pienet taiteelliset teatteriryhmät.<sup>456</sup> Ensimmäisten joukossa oli helsinkiläinen Intimiteatteri. Sen johtohahmona oli taidemaalarina ja runoilijana tunnettu Mauno Manninen, Homerosta ja kaksi antiikin tragediaakin suomentaneen Otto Mannisen poika. Kansallisbiografian artikkelissa Pirkko Koski kutsuu Mannista ”boheemiksi” ja ”radikaaliksi”. Manninen noudatti teatterissa johdonmukaisesti omaa taiteellista ohjelmaansa, johon kuuluivat niin näyttämökielen uudistaminen kuin pyrkimys näyttelijöiden luovuuden lähteille pitkien harjoitusaikojen puitteissa. Intimiteatterin toiminta vakiintui 1950-luvun alussa, ja sen toimintaidea ja ohjelmisto poikkesivat huomattavasti aikansa teattereiden valtavirrasta. Manninen toimi teatterissa vuoteen 1967, jolloin hänen viimeiseksi ohjaukseksi jäi Euripideen *Bakkantit*. Manninen kuoli työkyvyttömyyseläkkeellä vuonna 1969.<sup>457</sup> Teatterin toiminta jatkui useiden vuosikymmenten ajan.<sup>458</sup>

Intimiteatterin ensimmäinen näytöntö, Jean Cocteaun *Kurittomat vanhemmat*, oli joulukuussa 1950. Anouilh’n *Medeia* keväällä 1952 oli teatterin neljäs ensi-ilta. Näytelmän harjoitukset oli jo aloitettu Intimiteatterissa, Emmi Jurkka Medeiana, kun Mauno Manninen otti ohjatakseen saman teoksen Ylioppilaiden kulttuurikilpailuihin Helsingin yliopiston Savolaisen osakunnan teatterijoukkueen kanssa. Pekka Lounela kirjoittaa Mannista ja Intimiteatteria käsittelevässä teoksessaan, että yhteisiä asemia Emmi Jurkan kanssa ei tahtonut löytyä. Niinpä Manninen päätti unohtaa kulttuurikilpailut ja adoptoi osakunnan

454 T. H-u, ”Helsinkiläinen ’Medeia’”, *Helsingin Sanomat* 29.11.1951.

455 H. K., *Hufvudstaadsbladet* 5.12.1951; ”Koruton, kaunis ’Medeia’”, *Iltta-Sanomat* 29.11.1951; M. S., *Vapaa Sana* 30.11.1951. Wilho Ilmarin tyylistä ohjaajana ks. Tanskanen 2010a, 186–189.

456 Ks. Korsberg 2010.

457 Korsberg 2010, 259–261; Koski 2002; Lounela & Tainio 1988.

458 Vuonna 1987 Intimiteatteri yhdistyi Penniteatterin kanssa Teatteri Pieneksi Suomeksi, joka keskittyi lasten- ja nuortenohjelmistoon. Se puolestaan liitettiin myöhemmin Helsingin kaupunginteatteriin.

ylioppilaat omaan teatteriinsa. Suuri osa heistä oli myös Ylioppilasteatterin jäseniä. Harrastajanäyttelijöiden osuus esitettiin julkisuudessa yhteistyönä Ylioppilasteatterin kanssa, vaikka se ei aivan kirjaimellisesti pitänyt paikkaansa. Ylioppilasteatterilta ei liioin kysytty asiasta mitään.<sup>459</sup>

Amatöörinäyttelijöiden kanssa sovittiin nimellisistä korvauksista, kun kävi selväksi, että tavoitteena oli tuottaa esitys Ylioppilaiden kulttuurikilpailun sijasta Intimiteatteriin. Samaan aikaan teatterin vakituinen ammattilaishenkilökunta oli toimeettomana. Asetelman omituisuus valkeni nimiroolia näytelleelle Aino-Maija Tikkaselle vasta ensi-illan jälkeen, kun hän sai tietää, että roolia oli valmisteltu myös Emmi Jurkan kanssa. ”Tilanteen kauheus ei oikeastaan selvinnyt minulle, ennen kuin Raoul af Hällström kirjoitti arvostelussaan, että esitys oli kummallinen, kun Intimin vakinainen henkilökunta istui etupenkissä ja amatöörit esitivät.”<sup>460</sup> Kevään aikana huhuttiinkin, että koko Intimiteatterin näyttelijäkunta on irtisanoutumassa. Näin ei kuitenkaan käynyt, mutta Emmi ja Jussi Jurkka ja Tiina Rinne erosivat teatterista.<sup>461</sup>

*Medeian* ensi-ilta oli avausesitys Intimiteatterin uusissa tiloissa, Alvar Aallon suunnittelemassa vastavalmistuneessa Insinööritalossa Punavuorella. Uuden talon valmistuminen sekä teatterin organisaation hiominen lopulliseen muotoonsa pitivät teatterinjohtaja Mannisen kiireisenä erilaisissa neuvotteluissa. Harrastajat jäivät monesti harjoittelemaan *Medeiaa* keskenään. Käsiohjelmaan painettiin apulaisohjaajaksi Aimo Hiltunen, ja kuiskaajana ollut Pekka Lounelakin kertoo sanoneensa joskus mielipiteensä Hiltusen ja Aino-Maija Tikkasen yhteisestä kohtauksesta. Manninen ei ohjaajana antanut näyttelijöille konkreettisia ohjeita tai harjaannuttanut heidän teknisiä taitojaan. Pekka Lounelan mukaan näytelmän tulkinta perustui ajatukseen henkimaailman välittömästä läsnäolosta. Näkymättömät ”pääelementit”, Auringon jumala ja Maan jumala, listattiin myös käsiohjelmassa näytelmän henkilöluetteloon. Mannisen näkemyksen mukaan he säätelivät ja johdattelivat esityksen toimintaa.<sup>462</sup> Lounela kirjoitti näytelmästä *Ylioppilaslehteen*:

Mauno Mannisen linja, joka palaa myytin mystillisiin vertauskuviin, ei mitenkään välttämättä ole tässä suhteessa oikea. Mutta se on mahdol-

459 Lounela & Tainio 1988, 61–63, 67.

460 Lounela & Tainio 1988, 64–65, 67; ks. myös R. af H., ”Medea vid Bangatan”, *Nya Pressen* 18.4.1952.

461 ”Näyttelijävaihdoksia ristiin rastiin”, *Ilta-Sanomat* 27.3.1952; Lounela & Tainio 1988, 71.

462 Lounela & Tainio 1988, 63–64. *Medeian* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

linen – ja ilmeisesti myös johdonmukaisesti ajateltu. Medeia-draaman ympäristönä voi olla kuninkaanlinna, lamellitalon keittiö tai maalaistupa, sillä jännite sukupuolten välisessä suhteessa on olennaisesti sama aina ja kaikkialla.<sup>463</sup>

Kreikkalaiset tarut merkitsivät Manniselle ”kulttuurin lähtökohtaa ja pohjaa”. Antiikin kontekstin konkreettinen esille tuominen ei kuulunut Mannisen visioon. *Medeia* esitettiin tyhjällä näyttämöllä, jonka lavasteena toimivat vain eriväriset valot. Bore Litoniuksen puvut tavoittelivat ”ajatonta nykyisyyttä”. Medeialla oli pitkä brokadinen iltapuku, Jasonilla meriupseerin univormu.<sup>464</sup>

Arvostelijoista moni tuntui olevan vähintään yhtä kiinnostunut uudesta rakennuksesta kuin itse esityksestä. Uusi esitystila vaikutti hienolta ympäristöltä teatterille. Salin mittasuhteet eivät kylläkään olleet varsinaisesti intiimit. Näyttelijöiden ääni ei aina kantanut katsomon takaosiin, ja näyttämö oli koko ajan liian pimeä. Silti arvostelijoiden kokemus esityksestä jäi positiivisen puolelle: tämä esitys oli raikas, uskallettu ja tyylytelty verrattuna Kansallisteatterissa nähtyyn uneliaaseen, totiseen ja ”kirjaimelliseen” tulkintaan. Jotkut kriitikot kokivat esityksen jossain määrin amatöörimäisenä. Näyttelijöiden taidot eivät riittäneet toteuttamaan ohjaajan visiota. Mannisen ajama tyylytelty, monotoninen puheilmaisuus ei sytyttänyt. Se nähtiin itsetarkoituksellisena koketeerausena. Ilahduttavana poikkeuksena näyttelijöiden joukossa oli Aino-Maija Tikkanen. Huugo Jalkanen katsoi hänen olevan ”samantapainen lahjakkuuslöytö kuin Eeva-Kaarina Volanen vuosia sitten”. Tikkasen ulkoinen olemus vastasi Anouilh’n tyttömäisten sankarittarien hentoa tyyppiä, mutta hänen sisäinen voimansa ja kiihkeä eläytymisensä yllättivät. Arne Laurila kirjoitti, että tällaista näyttelijää on helppo uskoa, kun Medeia sanoo itsestään: ”Jumalat eivät löydä tällaista saalista joka päivä, kyllin lujaa leikkeihinsä.” Tikkasen ja Aimo Hiltusen (Jason) yhteiskohtaukset olivat illan parhaita.<sup>465</sup>

463 Lounela & Tainio 1988, 68.

464 Lounela & Tainio 1988, 65–66. Ks. myös S. U-ll, ”Mauno Mannisen ja Ylioppilasteatterin ’Medeia’”, *Helsingin Sanomat* 19.4.1952; P. Ta-vi, ”Intiimiteatterin ’nuorten nurkka’ esittäytyy”, *Ilta-Sanomat* 18.4.1952; R. af H., ”Medeia vid Bangatan”, *Nya Pressen* 18.4.1952; M. S., ”Medeia nykyajassa”, *Vapaa Sana* 19.4.1952.

465 S. U-ll, ”Mauno Mannisen ja Ylioppilasteatterin ’Medeia’”, *Helsingin Sanomat* 19.4.1952; P. Ta-vi, ”Intiimiteatterin ’nuorten nurkka’ esittäytyy”, *Ilta-Sanomat* 18.4.1952; R. af H., ”Medeia vid Bangatan”, *Nya Pressen* 18.4.1952; A. L-la, ”Hyvästit ulkonaiselle”, *Suomen Sosialidemokraatti* 18.4.1952; H. J-n, ”Anouilh’in Medeia oleellisen ilmaisuna”, *Uusi Suomi* 20.4.1952; M. S., ”Medeia nykyajassa”, *Vapaa Sana* 19.4.1952. Arne Laurila palasi vielä vuotta myöhemmin toisen *Medeia*-esityksen arvostelussa muistelemaan nuorten näyttelijänalkujen, Tikkasen ja Hiltusen, yllättävää onnistumista kaiken

Maija Savutie oli jo Kansallisteatterin esityksen yhteydessä pitänyt Anouilh'n näytelmää huonona ja ihmetellyt, miksi antiikin klassikkoja yleensä piti kirjoittaa uudelleen.<sup>466</sup> Intimiteatterin esitystä arvostellessaan hän palasi ajatuksen tekstin heikkoudesta ja myös esitti ajatuksen näytelmätekstistä teatteriesityksen perustana:

Näytelmä on heikko, eikä mikään esitystyyli voi peittää sen teennäisyyttä. Käsitettäköön kokeellisuudella miten radikaaleja menetelmiä tahansa, teatteria täytyy kuitenkin olla itse näytelmän ydin, ennen kuin ohjaaja ja näyttelijät voivat saada siitä muuta kuin dekoratiivisia, visuaalisia kuvaelmia. Olen joutunut lähes joka kerta Intimiteatterin yhteydessä korostamaan näytelmän peruselementtiä kaikessa teatteriteossa, teen sen jälleen kerran. Teatterityyli perustuu sanaan eikä kuvaan, joka on apuväline.<sup>467</sup>

Anouilh'n *Medeia* esitettiin kuitenkin Helsingissä vielä kolmannen kerran. Svenska Teaternissa näytelmä sai ruotsinkielisen kantaesityksensä keväällä 1953. Esityksen ohjasi Gerda Wrede, joka ohjaustöidensä lisäksi toimi Svenska Teaternin oppilaskoulun johtajana. Ohjausta pidettiin esityksen vastaanotossa kuitenkin sivuseikkana – pääasia oli, että nimiroolissa vieraili kansainvälinen tähti, norjalainen näyttelijä Tore Segelcke (1901–1979). Segelcke työskenteli Norjan Kansallisteatterissa, mutta teki myös runsaasti kiertueita eri puolilla maailmaa. Suomessakin hän oli käynyt, ja esittänyt Kansallisteatterissa Ibsenin *Nukkekodin* Noraa.

Tore Segelcke näytteli Medeian roolin runsaissa koroissa ja painavissa, barbaariprinsessan – tai romanin – oloisissa hepenissä, toisen olkapään paljaaksi jättävässä puvussa. Hän lumosi suomalaiset teatterikriitikot, jotka kehuivat kilvan hänen näyttämöliikuntaansa, eleitään, ilmeitään, ääntään ja sisäisen ilmaisuuden syvyyttä. Segelcken ylistäminen suomalaisessa lehdistössä sai runollisia piirteitä. Jo vuosikymmenten takaa tutut epiteetit otettiin käyttöön: Segelcke oli ”yleispätevä ja harmoninen kuin antiikin taideteos” (*som ett klassiskt konstverk*,

kokeneiden Medeian ja Jasonin rooleissa (A. L.-la, ”Tore Segelcken *Medeia* – suuri näyttelijäntyö”, *Suomen Sosialidemokraatti* 1953, 3.4.1953).

466 M. S., *Vapaa Sana* 30.11.1951.

467 M. S., ”*Medeia* nykyajassa”, *Vapaa Sana* 19.4.1952.

*allmängiltigt och harmoniskt*).<sup>468</sup> Suomen Sosialidemokraatin kriitikko tosin myönsi, että jos Segelcken näyttelemisestä jotain huomauttamista pitäisi löytää, voisi häntä kritisoida liian suurista eleistä. Roolissa näkyi *Helsingin Sanomien* Toini Havun mielestä ”se norjalaisen teatterin ’vanha’ piirre, joka klassillisen draaman ja Ibsen-tradition mukana on säilynyt tiettyinä taipumuksena koturneille nousevaan paatokseen”. Näin palavalla paatoksella olisi voinut näytellä pikemmin Euripideen kuin Anouilh’n Medeian roolin, tuumivat jotkut arvostelijat. Anouilh’n näytelmä kun jäi kiistatta Euripideen mestariteoksen varjoon. Vasemmistolaisen kulttuurilehti *Ny Tidin* päätoimittajan Atos Wirtasen mielestä Euripides itse oli modernimpi näytelmäkirjailija kuin Anouilh.<sup>469</sup>

Myös Svenska Teaternin omat näyttelijät olivat esityksessä edukseen. Viisi vuotta aikaisemmin Oidipuksena nähty Runar Schauman korosti Segelcken vastanäyttelijänä Jasonin arkipäiväistä kaipuuta rauhalliseen elämään. Vanheneva ja seikkailuista nukkavieru tarujen sankari sai onnistuneen tulkinnan. Annie Sundmanin rooli Medeian imettäjänä sai runsaasti kiitosta. Imettäjän ja vah-tisotilaan (Carl Mesterton) välillä käytävä, näytelmän päättävä keskustelu aamukahvin ihanuudesta tuntui joidenkin mielestä lattealta, joidenkin mielestä vapauttavalta proosalliselta tuulahdukselta katastrofin jälkeen.<sup>470</sup>

Teatterin lavastaja Stefan Welcke suunnitteli *Medeian* lavastuksen norjalaisen Christian Stenersenin luonnoksen mukaan. Kriitikot kokivat lavastuksessa olleen antiikin tyyliä, vaikka siitä puuttuivat tutut visuaaliset viittaukset antiikin kulttuuriin. Vaikutelmaa tukivat antiikista muistuttaneet tunikat ja viitat näytelmän puvustuksessa. Näyttämöllä nähtiin terrakotavärinen kulmikkaan rakennelman muodostama kumpareinen maisema vankkureineen, ja taustakankaassa yön-sininen taivas. Medeian viimeisessä vaikuttavasti efektoidussa kohtauksessa Tore Segelcke työnsi tikarin rintaansa ja horjui palaviin vankkureihin, jotka romahtivat hänen päälleen.<sup>471</sup>

468 B., ”Tore Segelckes Medea”, *Svenska Demokraten* 7.4.1953.

469 Toini Havu, ”Tore Segelcken Medea”, *Helsingin Sanomat* 1.4.1953; –s –n, ”Annouilhs nederlag, Segelckes seger”, *Ny Tid* 2.4.1953; R. af H., ”Tore Segelcke spelar Medea”, *Nya Pressen* 1.4.1953; A. L-la, ”Tore Segelcken Medea – suuri näyttelijäntyo”, *Suomen Sosialidemokraatti* 3.4.1953.

470 M. A., *Appell* 10.4.1953; Toini Havu, ”Tore Segelcken Medea”, *Helsingin Sanomat* 1.4.1953; H. K., ”Tore Segelcke – den oförligkneliga”, *Hufvudstadsbladet* 1.4.1953; –s –n, ”Annouilhs nederlag, Segelckes seger”, *Ny Tid* 2.4.1953; R. af H., ”Tore Segelcke spelar Medea”, *Nya Pressen* 1.4.1953; A. L-la, ”Tore Segelcken Medea – suuri näyttelijäntyo”, *Suomen Sosialidemokraatti* 3.4.1953; B., ”Tore Segelckes Medea”, *Svenska Demokraten* 7.4.1953.

471 M. A., *Appell* 10.4.1953; R. af H., ”Tore Segelcke spelar Medea”, *Nya Pressen* 1.4.1953; A. L-la, ”Tore Segelcken Medea – suuri näyttelijäntyo”, *Suomen Sosialidemokraatti* 3.4.1953; B., ”Tore Segelckes Medea”, *Svenska Demokraten* 7.4.1953.



Anouilh'n *Medeia*n pääroolissa Svenska Teaternissa (1953) vieraili norjalainen Tore Segelcke. Jasonia näytteli Runar Schauman. Kuva: Rembrandt. SLS arkisto, Svenska Teaternin arkisto.



Svenska Teaternin *Medeian* lavastus oli norjalaisen Christian Stenersenin ja teatterin oman lavastajan Stefan Welcken yhteistyötä. Kuvassa Kreon (Sven Relander) keskustelelee Medeian (Tore Segelcke) kanssa. Kuva: Rembrandt. SLS arkisto, Svenska Teaternin arkisto.

### O'Neillin *Elektra* nousee uudelleen näyttämölle

Kaudella 1951–52 Eugene O'Neillin 1930-luvun näytelmä *Murheesta nousee Elektra* otettiin ohjelmistoon sekä Helsingin Kansanteatteri-Työväenteatterissa että Tampereen Teatterissa. Helsingin Kansanteatterin uusi pääjohtaja Verner Veistjä otti yhteyttä juuri Kansallisteatterista erotettuun Ella Eroseen kysyen, haluaisiko tämä ohjata Kansanteatteriin *Murheesta nousee Elektra* -näytelmän. Näytelmää ei ollut esitetty Suomessa kuin kahdesti, tuoreeltaan 1930-luvun alussa.

Eronen tarttui toimeen, josta hän elämäkerturinsa Jaana Nikulan mukaan myöhemmin puhui suurimpana saavutuksenaan. Eronen lyhensi Jaakko Lepon suomennosta, joka jo entuudestaan oli sovitettu yhden illan näytelmäksi. Hän ei karsinut kohtauksia pois, vain tiivistä sanontaa, ja onnistui näin säilyttämään kaiken olennaisen sisällön. Hän sekä ohjasi teoksen että näytteli Christine Mannonin roolin. Alun alkaen hän kaavaili itselleen Lavinian roolia, ja ehdotti 25-vuotistaitelijajuhltaan soveltuvaa roolia etsineelle kollegalleen ja ystävälleen Aino-Inkeri Notkolalle Christinen esittämistä. Notkola oli kuitenkin sitä mieltä, että tahtoisi

mieluummin näytellä Laviniaa. Ella saisi näytellä Christineä, ”suurta ladya”.<sup>472</sup> Jo ennen marraskuussa 1951 ollutta ensi-iltaa Tampereen Teatterin johtajan Jouko Paavolan kanssa sovittiin, että Eronen ohjaisi näytelmän myös Tampereelle. Tampereen Teatterin versiossa Eronen varasi Lavinian tehtävän itselleen.

Eronen paneutui ohjauksen kokonaiskuvaan ja yksityiskohtiin vaivojaan säästämättä. Esimerkiksi kohtausten välisenä taustamusiikkina käytetty surumielinen ”intiaanijoiku” hankittiin Yhdysvalloista. Pirkko Koski tulkitsee kritiikkejä Kansanteatterin historiikissa: ”Kaikista arvosteluista näkyy, että Eronen oli käynyt tehtävänsä pelkäämättä ja valaen koko persoonallisuutensa työhön.”<sup>473</sup> Eronen tyylitelty ohjaus korosti näytelmän monumentaalista ja kohtalokasta virettä. Huugo Jalkanen katsoi, että ohjaus antoi luontevan muodon näytelmän edustamalle ”antiikin ja nykyaikaisuuden omituiselle sekoitukselle”. Itse Eronen näki ohjaajana vahvuuksikseen visuaalisen näkemyksen ja ”psykologisen käsittelytaidon”.<sup>474</sup>

Esityksestä tulikin sekä kritikoille että yleisölle mieleinen. Sitä esitettiin Kansanteatterin Ylioppilastalon-näyttämöllä yli kaksikymmentä kertaa, mikä oli näin synkälle näytelmälle todella paljon. *Ilta-Sanomat* kuvasi, miten vahvasti kunnan tragedia tehoa yleisöön:

Nekin eräät, jotka vakinaisilla ensi-iltapaikoillaan ensin istuivat ”velvollisuuttaan” melko ikävystyneinä ja jo ensi kuvaelman aikana ehättivät toteamaan näytelmän ”ikäväksi”, hengittivät viime kuvaelmissa valppaasti ja olivat näytelmän loppuun päästyä jopa virkistyneitä. Lavinian löytäessä itselleen vihdoin oman sovituksen tien levisi kuin eräänlainen katharoksen [sic] vapauttava voima katsomoonkin. Me lähdimme teatterista ikäänkuin puhdistuneena ja vapautuneena, samanlaisin tunnoin kuin jonkin alkuperäisen antiikin näytelmänkin jälkeen.<sup>475</sup>

472 Nikula 1998, 156–157, 159; ”Vahva tragedia ja hieno esitys”, *Ilta-Sanomat* 3.11.1951; Aarne Laurila, ”Erään suvun surma”, *Suomen Sosialidemokraatti* 4.11.1951; Huugo Jalkanen, ”Ella Eronen vierailu O’Neillin ’Elektrassa’”, *Uusi Suomi* 3.11.1951.

473 Koski 1987, 313.

474 Huugo Jalkanen, ”Ella Eronen vierailu O’Neillin ’Elektrassa’”, *Uusi Suomi* 3.11.1951. Ks. myös H. K., ”Stor O’Neillafon på Kansallisteatteri”, *Hufvudstadsbladet* 4.11.1951; S. P-n., ”Kohtalotragedia Ylioppilastalossa”, *Helsingin Sanomat* 8.11.1951; *Suomen Sosialidemokraatti* 27.10.1951; Aarne Laurila, ”Erään suvun surma”, *Suomen Sosialidemokraatti* 4.11.1951; Jaantila 1971, 89.

475 ”Vahva tragedia ja hieno esitys”, *Ilta-Sanomat* 3.11.1951.



Leo Lehto oli suunnitellut esitykseen joustavan lavastuksen. Hautaholvia muistuttavan talon kylmän sinisävyinen julkisivu vaihtui kohtausten välissä eri interiööreiksi. Korkeat pylvyät olivat tämänkin lavastuksen keskeinen elementti. Myös valosuunnittelu oli huolellista ja vaikuttavaa. Eronen oli osallistunut valaistuksen suunnitteluun ja pannut erityistä painoa taiteilijajuhlaansa viettävän Notkolan korostamiseen valoilla. Valaistus tuki mielikuvaa, että näytelmän henkilöt ovat eläviä patsaita – tai oikeammin, eläviä kuolleita.<sup>476</sup>

Näyttelijät tekivät perusteellisesti pohdittua ja viimeisteltyä työtä. ”Aitona tragediennena” Eronen itse teki Christinestä aistikkaan hahmon, ja ilmaisi viivahteikkaasti sekä kylmän murhaajan puolen että henkisesti kehittymättömän mielen tuskaisen heittelehtimisen. Aino-Inkeri Notkolan esittämä Lavinia oli johdonmukaisen eheä työ, *Helsingin Sanomien* kriitikon mielestä vähintään Erosen roolityön veroinen. Arvo Lehesmaa näytteli kenraali Mannonia, jolta puuttui kriitikoiden mielestä jylhyyttä ja arvovaltaisuutta. Mielikuva jonkinlaisesta puolimyytisestä Agamemnon-hahmosta lienee ollut vahva, koska samasta ponneltomuudesta moitittiin jo 30-luvulla Mannonin roolia esittäneitä näyttelijöitä.<sup>477</sup> Puutarhurin (Oiva Sala) ryyppyseurueena Artturi Laakso, Urho Lahti ja Ossi Korhonen ”muodostivat irvokkaan kaikupohjan Mannonien hätähuudoille”.<sup>478</sup> Ilmeisesti Ella Eronen oli onnistunut tämän kuoron vastineen sitomisessa näyttämötoimintaan, tai ainakaan kriitikot eivät muuta väittäneet. Kuorokohtaukset eivät näyttäytyneet esityksessä irrallisina muistutuksina antiikin lähteestä.

Ella Eronen vei ohjauksensa myös Tampereen Teatteriin. Vuodenvaihteen 1951–52 hän matkusti Helsingin ja Tampereen väliä: Helsingissä olivat käynnissä *Murheesta nousee Elektra* -näytelmän esitykset, ja Tampereella sitä ensin harjoiteltiin, sitten tammikuusta alkaen esitettiin. Eronen sukkuloi näytelmän kahdesta suuresta naisroolista toiseen. Panu Rajalan mukaan hän ei koskaan sekoittanut, kummasta oli kyse. Myöhemmin keväällä Eronen esitti Lavinian

476 ”Vahva tragedia ja hieno esitys”, *Ilta-Sanomat* 3.11.1951; S. P-n., ”Kohtalotragedia Ylioppilastalossa”, *Helsingin Sanomat* 8.11.1951; H. K., ”Stor O’Neillafon på Kansallisteatteri”, *Hufvudstadsbladet* 4.11.1951; Aarne Laurila, ”Erään suvun surma”, *Suomen Sosialidemokraatti* 4.11.1951; Huugo Jalkanen, ”Ella Erosen vierailu O’Neillin ’Elektrassa’”, *Uusi Suomi* 3.11.1951; M. S., ”O’Neillä ylioppilastalossa”, *Vapaa Sana* 4.11.1951; Nikula 1998, 158–159.

477 S. P-n., ”Kohtalotragedia Ylioppilastalossa”, *Helsingin Sanomat* 8.11.1951; H. K., ”Stor O’Neillafon på Kansallisteatteri”, *Hufvudstadsbladet* 4.11.1951; ”Vahva tragedia ja hieno esitys”, *Ilta-Sanomat* 3.11.1951; Aarne Laurila, ”Erään suvun surma”, *Suomen Sosialidemokraatti* 4.11.1951; Huugo Jalkanen, ”Ella Erosen vierailu O’Neillin ’Elektrassa’”, *Uusi Suomi* 3.11.1951; M. S., ”O’Neillä ylioppilastalossa”, *Vapaa Sana* 4.11.1951.

478 Aarne Laurila, ”Erään suvun surma”, *Suomen Sosialidemokraatti* 4.11.1951.



Ella Eronen ohjasi Eugene O'Neillin *Murheesta nousee Elektra* -näytelmän Helsingin Kansanteatterissa vuonna 1951. Hän näytteli itse Christine Mannonin roolin (kuvassa vas.). Martti Katajisto ja Aino-Inkeri Notkola näyttelivät Orinia ja Laviniaa. Kuva: Kolmio, Teatterimuseo.

roolin vielä Kansanteatterissa. Väitettiin, että hän halusi esitellä Tampereella kehitukseksi tulleen roolityönsä myös pääkaupungissa.<sup>479</sup>

Tampereella O’Neillin näytelmä asettui osaksi pari vuotta aiemmin toimesaan aloittaneen teatterinjohtajan Jouko Paavolan vakavaa ja taiteellisesti vaativaa ohjelmistolinjaa, jossa olivat painottuneet ulkomaiset näytelmät.<sup>480</sup> Jos Kansanteatterin esitys oli nähty koko helsinkiläisen teatterisesongin kohokohtana, oli myös Tampereen Teatterin esitys näytäntökauden huipputapaus.<sup>481</sup> Tampereellakin kolmen ja puolen tunnin mittainen teos ylsi neljääntoista esityskertaan. Ohjaus oli toisinto Helsingissä nähdystä. Valo- ja äänisuunnittelu, lavastus ja puvut olivat erittäin samanhenkiset kuin Helsingin Kansanteatterissa.

Tampereen-esityksen arvosteluissa näytelmää ei esitelty sovitukseksi Aiskhyloksen trilogiasta, vain antiikin tarun muunnelmana. Vain *Kansan Lehden* kriitikko tuo lyhyesti esiin, että näytelmän lähtökohtana on Aiskhyloksen *Oresteia*, ja viittaa jopa ”Dionysos-kulttiin” tarinan alkuperäisenä esityskontekstina.<sup>482</sup> *Hämeen Yhteistyö* näkee näytelmän aivan toisin:

Draaman kauhunkuvilla on sukulaisuutta antiikkiin, sen tarustoon ja eräisiin samankaltaista aihetta käsitelleisiin näytelmiin, jopa senecalaiseen filosofiaankin. Nimikin on antiikista lainattu. Väärin on kuitenkin, kuten esteetikot usein tekevät, pitää sitä antiikin inspiroimana. Se on peräti nykyaikainen, nykyaikaisen psykologisen käsityksen mukainen ihmiskuvaus.<sup>483</sup>

Teatterilla ja esityksen arvosteluissa pönkitettiin Erosen tähtikulttia. Tampereen Teatterin katolle oli pystytetty Erosen nimi metrin korkuisin kirjaimin, ja arvosteluissa toistuu kertomus suuresta taiteilijasta. Kriitikoiden huomiota kiinnitti Erosen monipuolisuus näyttelijänä – kuka muu suomalainen näyttelijä uskaltaisi ensin esittää äitiä ja kahden kuukauden kuluttua tytärtä samassa näytelmässä?<sup>484</sup> Eikä Eronen epäonnistunut:

479 Koski 1987, 313; Nikula 1998, 159; Rajala 2004, 322.

480 Rajala 2004, 313–321; *Tampereen Teatterin aikamerkkejä 1904–1979* 1979, 36, 38.

481 Levas 1954, 101; O. V-jä, *Aamulehti* 11.1.1952.

482 –o-a, ”Väkevätehoista draamaa Tampereen Teatterissa”, *Kansan Lehti* 11.1.1952.

483 O. U. J-nen, ”Väkevää, mielinpainuvaa ihmiskuvausta. Teatterikauden huipputapaus Tampereen Teatterissa”, *Hämeen Yhteistyö* 12.1.1952.

484 Parras, ”Suuri näytelmä ja suuri taiteilija”, *Aamulehti* 9.1.1952; ks. myös Jaantila 1971, 101.

Kun Ella Eronen tuli Laviniana näyttämölle, oli vaikeata uskoa silmiään: hän *oli* todella 20-vuotias tyttö – ulkomuodoltaan, vartaloltaan, asennoiltaan, liikunnaltaan, äänenpainoiltaan! Ja kun hän alkoi puhua, kasvoi illuusio myös sisäisesti täydelliseksi. Juuri noin puhuu ja tuntee nuori tyttö, juuri noin hän reagoi, juuri noin hän menettelee.<sup>485</sup>

Tietysti pantiin merkille myös Erosen taidot ohjauksessa ja O’Neillin näytelmän sovituksessa. Yleisesti katsottiin, että ohjaaja oli onnistunut sähköistämään koko työryhmän. Christinen roolissa nähtiin Viipurin Kaupunginteatterista 1930-luvulla Tampereelle siirtynyt Aili Hildén, monipuolinen ja taitava näyttelijä, joka viipurilaisessa *Murheesta nousee Elektra* -esityksessä (1934) oli tehnyt vahvan tulkinnan Lavinian roolissa. Tampereella hän asettui Erosen tasaveroiseksi vastavoimaksi. Muidenkin tamperelaisten näyttelijöiden katsottiin tehneen hyvää työtä rooleissaan.<sup>486</sup> Ainoastaan *Suomen Sosialidemokraatin* arvostelussa esitettiin toisenlainen näkemys esityksestä: Erosella ei ollut ollut aikaa tukea muita näyttelijöitä ja esitys muodostui hänen soolokseen samalla tavalla kuin 1900-luvun alussa esitetyt tragediat. Tampereen-esitys jäi muistumaksi tähtinäyttelijäkultista aikana, jolloin ihanteeksi oli jo tullut ensembletyö.<sup>487</sup>

*Murheesta nousee Elektra* esitettiin 1950-luvulla vielä kolmannen kerran. Kotkan kaupunginteatterin johtaja, monialainen teatteritaiteilija Hannes Häyrinen ohjasi sen teatterissaan kevätkaudella 1954. Häyrinen uudisti johtajakaudellaan 1951–55 Kotkan kaupunginteatterin toimintakulttuuria reippaasti ja suosi ohjelmistossa kotimaisten tekstien ohella amerikkalaisia ja ranskalaisia, voimakkaita tunteita käsitelleitä näytelmiä. Johtajan työtahti oli kova, ja hän vaati muiltakin intensiivistä panostamista työhön. Runsaan kuukauden sisällä *Murheesta nousee Elektra* -näytelmän ensi-illasta oli kaksi muutakin ensi-iltaa. *Murheesta nousee Elektra* jäi viiteen esityskertaan. Teatterin johtokunta suositteli Häyriselle ohjelmiston keventämistä.<sup>488</sup>

Kotkan Kaupunginteatterin esityksen arvostelut kertovat samaa kuin näytelmän aikaisempien Helsingin ulkopuolisten esitysten arvostelut: *Murheesta*

485 O. V-jä, ”Vihan ja rakkauden tragedia”, *Aamulehti* 11.1.1952.

486 O. V-jä, ”Vihan ja rakkauden tragedia”, *Aamulehti* 11.1.1952; F. S., ”Tampereen Teatteri. Ella Eronen vierailijana”, *Helsingin Sanomat* 20.1.1952; O. U. J:nen, ”Väkevää, mieliinpainuvaa ihmiskuvausta. Teatterikauden huipputapaus Tampereen Teatterissa”, *Hämeen Yhteistyö*; -o-a, ”Väkevätehoista draamaa Tampereen Teatterissa”, *Kansan Lehti* 11.1.1952.

487 E. T-la, ”Tuttua Tampereella”, *Suomen Sosialidemokraatti* 23.1.1952.

488 Tapiola 2008, 129-132.

*nousee Elektra* mukailee vanhaa kreikkalaista tarua. Aiskhyloksen trilogia ei ole kritiikeissä esillä. Hannes Häyrisen ohjaama versio oli lyhennelmä Ella Erosen tekemästä lyhennelmästä, joka perustui Olof Molanderin lyhennelmälle O’Neillin tekstistä. Sanomattakin on selvää se, mitä kriitikot toteavat: O’Neillin alkupe-  
räisestä näytelmästä ei jäänyt paljon jäljelle, ja trilogian kaikkien murhien ja itsemurhien tiivistäminen näin napakkaan pakettiin oli ”sentään yhdellä näkemällä liikaa”.<sup>489</sup> Viittaukset antiikkiin jäivät Kotkan-esitystä koskeneessa lehtikirjoitteluissa kuriositeeteiksi. Näytelmä, joka 1930-luvulla esiteltiin Suomessa ensisijaisesti variaationa Aiskhyloksen käsittelemästä teemasta, oli maakunta-teattereiden esitysten kautta häivyttänyt lähes kokonaan luonteensa antiikin näytelmän adaptaationa. Oli yleisöystävällisempää ratsastaa O’Neillin, kuuluisan nykykirjailijan, kuin Aiskhyloksen maineella.

### Jean Racinen *Faidra* helsinkiläisissä teattereissa 1948–1959

Anouilh’n näytelmien ohella myös vanhempaa ranskalaista tragediaa nähtiin Helsingissä sotien jälkeen ja 1950-luvulla. Jean Racinen *Faidra* oli esitetty Suomessa vain Kansallisteatterissa vuonna 1906. Näytelmä pääsi uudelleen ohjelmistoon Helsingin Kansanteatterissa vuonna 1948, ja lisäksi se esitettiin Svenska Teaternissa (1954) ja Kansallisteatterissa (1959). *Faidra* viritti jälleen jo vuosisadan alussa käydyn keskustelun suomalaisten näyttelijöiden kyvyistä runonäytelmän lausumisessa sekä suurten klassikkojen esitystyylissä. Tietty arvokkuus ja suurieleisyys koettiin itsestään selväksi tavoitteeksi, mutta miten sovittaa se näyttelijöiden ja katsojien realismiin taipuvaiseen odotushorisonttiin, ja miten välttää päätöksen tahaton koomisuus?

Arvi Kivimaa (1904–1984) johti Helsingin Kansanteatteria vuosina 1940–1949. Sivistynyt Kivimaa oli matkustellut laajasti, työskennellyt toimittajana, kirjoittanut draamaa, proosaa, lyriikkaa, esseistiikkaa ja matkakirjoja sekä johtanut 1930-luvun loppuvuodet Tampereen Teatteria. Kivimaan linjana oli esittää Kansanteatterissa ajankohtaista uutta draamaa ja kotimaisia näytelmiä. Kansanteatteri toimi kahdella näyttämöllä, Koiton näyttämöllä ja Ylioppilastalossa, joiden ohjelmistoprofiilit olivat hieman erilaisia. Koiton näyttämö oli pienempi ja sen linja vähän kansanomaisempi.<sup>490</sup>

489 U. P-o, ”Järkyttävä perhetragedia Kotkan kaupunginteatterissa”, *Raivaaja* 2.3.1954; ks. myös J. S-o, ”O’Neillin ’Elektra’ Kotkassa”, *Eteenpäin* 28.2.1954.

490 Koski 1987, 151–155. Kivimaasta ks. myös Seppälä 1999.

Toisen maailmansodan jälkeisinä vuosina ranskalaisen kielialueen näytelmiä esitettiin Kansanteatterissa huomattavan paljon – toiseksi eniten kotimaisten draamojen jälkeen. Tämä oli suuri muutos ohjelmistossa. Enimmäkseen kyse oli kuitenkin uudemmasta dramatiikasta, ei suurista klassikoista.<sup>491</sup> *Faidran* saapuminen ohjelmistoon tammikuussa 1948, vieläpä Koiton vaatimattomalla, työväenluokkaista leimaa kantavalla näyttämöllä ja runodraamaan tottumattomin näyttelijöin, herätti ilmeisiä epäilyksiä helsinkiläiskriitikoissa.<sup>492</sup> Maija Savutie huomioi antiikin näytelmien adaptaatioiden olevan uudessa nousussa ja epäili nykynäyttelijöiden mahdollisuuksia niiden uskottavassa esittämisessä:

Etukäteen on syytä pelätä antikisoivien näytelmien – jotka näyttävät vähä vähältä valloittavan alaa – esitystyylillä. Nykyajan näyttämötaiteilijat ovat tottuneet realistiseen ilmentämiseen, ja ”tyyli” muuttuu heillä usein pateettiseksi ja vaikutelma sen mukaan koomilliseksi. Meidän aikamme ei ole ylevien, jalojen tunteiden aikakautta.<sup>493</sup>

Myös Huugo Jalkanen havaitsi tendenssin antiikin draamoja ja niiden adaptaatioita kohtaan tunnettuun kiinnostukseen:

[U]sromantiikan ja ekspressionismin aikana on jälleen alettu teatterin taholta antaa arvoa ranskalaiselle klassismillekin antiikin draaman rinnalla, joka on kohonnut uudelleen suureksi esikuvaksi. Eikä tämä uusi suuntaus ole rajoittunut vain kirjallisiin piireihin, klassillisperäinen draama on temmannut mukaansa myös yleisön suuret joukot, kuten esimerkiksi Anouilhin ”Antigonen” valtava menestys Kansallisteatterissa on osoittanut.<sup>494</sup>

*Helsingin Sanomien* Toini Havu oli ilahtunut, kun Kansanteatteri osoitti ennakkoluulot vääriksi: vanha näytelmä ei ollutkaan lainkaan pölyttynyt! ”Peloponnesolainen perhetragedia” oli elävää, modernia dramatiikkaa.<sup>495</sup> Myös Havu oli

491 Koski 1987, 226.

492 Ks. T. H-u, ”Racine’in ’Phaidra’ elää”, *Helsingin Sanomat* 25.1.1948.

493 M. S., *Vapaa Sana* 26.1.1948.

494 H. J-n, *Uusi Suomi* 25.1.1948.

495 T. H-u, ”Racine’in ’Phaidra’ elää”, *Helsingin Sanomat* 25.1.1948; ks. myös M. S., ”Klassillinen näytelmä Kansanteatterissa”, *Vapaa Sana* 26.1.1948.

sitä mieltä, että Jean Anouilh'n uudet näytelmät olivat muokanneet maaperää Racinen, vanhan mestarin, ymmärtämiselle.<sup>496</sup>

*Faidran* Kansanteatterissa ohjannut Bertha Lindberg oli opiskellut Svenska Teaternin oppilaskoulun ensimmäisten oppilaiden joukossa, tutustunut Konstantin Stanislavskin työhön ollessaan stipendiaattina Moskovon Taideteatterissa, sekä työskennellyt näyttelijänä Ida Aalberg -teatterissa, Elli Tompurin Vapaalla Näyttämöllä, kiertävässä Komoedia-teatterissa ja monissa muissa teattereissa. Hän oli myös opettanut teatteria esimerkiksi Suomen Teatterikoulussa.<sup>497</sup> Ohjaaja-pedagogi Lindberg sai Kansanteatterin *Faidran* miehitykseen enimmäkseen nuorehkoja näyttelijöitä. Ekke Hämäläinen, Kansanteatterin esityksen Hippolytos, oli ollut hänen oppilaanaan Teatterikoulun ensimmäisellä näyttelijäkurssilla. Lindberg harjoitutti näyttelijöitään pitkään, ja sai yhteisnäyttelemisen sujumaan. Hän ohjasi näyttelijänsä työskentelemään realistisesti ja aidonoloisesti. ”Näyttelijöiden eläytyminen oli valloittava: ei jälkeäkään klassillisuuden-kompleksista”, kuittasi Toini Havu pelot pateettisesta, tahattoman koomisesta näyttelijäntyöstä tällaisessa klassikossa.<sup>498</sup> Runomitan lausumisessa varsinkin nuorilla naisnäyttelijöillä olisi useimpien kriitikoiden mukaan ollut parantamisen varaa. Sen sijaan kokenut Ossi Korhonen (Theramenes) lausui etevästi etenkin Hippolytoksen kuolemasta kertovan monologin.<sup>499</sup> On mahdollista, että ohjaaja ei ollut edes tavoitellut perinteiden mukaista lausumistyyliä.

Enni Rekola (*Faidra*) ei ollut totutulla tavalla ylväs Ateenan ja Troizenin kuningatar, mutta teki antaumuksellisen ja aidon tulkinnan. Todennäköisesti Stanislavskin perinnettä hyvin tuntenut ohjaaja oli ohjannut Rekolaa kohti sisäistynyttä tulkintaa jähmeän kuningatarhahmon sijasta. Yhtä iloisesti yllätti nuori Ekke Hämäläinen, ”lyyrillinen sankarinuorukainen”, Hippolytoksena. Hänen pakottoman ilmaisukykynsä katsottiin olevan uudenaikaisen näyttelijäkoulutuksen tulosta.<sup>500</sup>

496 T. H-u, ”Racine’in ’Phaidra’ elää”, *Helsingin Sanomat* 25.1.1948.

497 Ilmari 1971, 51; Koski 2013, 202, 338–339, 419; Mäkinen 2001, 88.

498 T. H-u, ”Racine’in ’Phaidra’ elää”, *Helsingin Sanomat* 25.1.1948.

499 T. H-u, ”Racine’in ’Phaidra’ elää”, *Helsingin Sanomat* 25.1.1948; Hans Kutter, *Hufvudstadsbladet* 26.1.1948; P. Ta-vi, ”Koiton kiintoisa ’Phaidra’”, *Ilta-Sanomat* 4.2.1948; M. S., ”Klassillinen näytelmä Kansanteatterissa”, *Vapaa Sana* 26.1.1948.

500 Hans Kutter, *Hufvudstadsbladet* 26.1.1948; P. Ta-vi, ”Koiton kiintoisa ’Phaidra’”, *Ilta-Sanomat* 4.2.1948; H. J-n, *Uusi Suomi* 25.1.1948; M. S., ”Klassillinen näytelmä Kansanteatterissa”, *Vapaa Sana* 26.1.1948.



Viljo Teräksen suunnittelemassa *Faidran* lavastuksessa nähtiin minolaistyyppiset alaspäin suippenevat pylväät. Vas. Ekke Hämäläinen (Hippolytos) ja Kauko Kokkonen (Theseus). Kuva: Teatterimuseo.

Esityksen lavastuksen oli suunnitellut Viljo Teräs. Arvosteluissa puhutaan pilarisalista ja tummista taustaverhoista.<sup>501</sup> Esityksestä säilyneissä kuvissa näytellään isojen, alaspäin suippenevien minolaistyylisten pylväiden ja muutamien kapeampien pilarien edessä. Taustana kuvissa on ovi Theseuksen palatsiin, tai hevosvaljakkoa – eli Hippolytosta – esittävä taustakangas. Lisäksi näyttämöllä oli pieni, vaalea, antiikkista tyyliä tavoitteleva sohva. Lavastus oli ohjauksen tyyliä noudatellen yksinkertainen ja moderni. Tietenkin näyttämökuvaan kuuluivat myös porrastukset, vaikka kyse ei ollut enemmästä kuin kahdesta rappusesta.

Kaikkien tässä luvussa käsiteltävien *Faidra*-esitysten visuaalisessa ilmeessä näkyy elementtejä minolais-mykeneläisen ajan tyylistä. Tämä kertoo sen käsityksen vakiintumisesta, että antiikkiaiheiset näytelmät kertovat pronssikautisista myyteistä eivätkä sijoitu klassiseen Ateenaan. Kansanteatterin esityksessä tähän viittaavat ainakin minolaiset pylväät – samantyyppiset kuin Knossoksen palatsissa Kreetalla – sekä *Faidran* asu, miesten lyhyet, vyötetyt tunikat ja naisten näyttävät letti- ja kiharakampaukset. Enni Rekola esiintyi kaksiosaisessa,

501 P. Ta-vi, "Koiton kiintoisa 'Phaidra'", *Iltä-Sanomat* 4.2.1948; H. J-n, *Uusi Suomi* 25.1.1948.



kulmikkain kuvioin koristellussa puvussa, joka myötäili vartaloa ja jätti paljaiksi keskivartalon ja olkapääät. Kapea, kerrostettu hame ylettyi maahan asti. Väljään kaapuun puettua Ossi Korhosta (Theramenes) lukuun ottamatta kaikki näyttelijät kantoivat ranteissaan tai käsivarsissaan kultaisia renkaita. Niin tämän kuin muidenkin Faidra-esitysten lavastajat ja esityspukujen suunnittelijat ilmeisesti tunsivat minolais-mykeneläistä kuvakulttuuria ainakin jossain määrin, ja myös arvostelijat tunnustivat visuaaliset viitteet.

Kansanteatterin *Faidra* jäi kaiken kaikkiaan myönteiseksi teatterielämykseksi, pikkuvikoinenkin. ”Yleisön kiinnostus osoitti, että klassillinen *hyvä* näytelmä löytää yhtymäkohdan nykyaikaan, kun se nykyaikaisin esityskeinoin tuodaan lähelle ihmistä”, Maija Savutie päätti arvostelunsa.<sup>502</sup> Tässä tapauksessa nykyaikaiset esityskeinot tarkoittivat ennen muuta sisäistynyttä, luonnollisuuteen pyrkivää näyttelijäntyötä draamatekstin runomuotoisuudesta huolimatta.

*Faidran* ruotsinkielinen kantaesitys (*Fedra*) oli Svenska Teaternin studio-näyttämöllä syksyllä 1954. Näytelmän ohjasi Raoul af Hällström. Elettiin jo pientä Racine-buumia, kun myös tämän Rooman historiaa käsittelevä näytelmä *Britannicus* oli esitetty sekä Svenska Teaternissa (1950, ohj. Raoul af Hällström) että Intimiteatterissa (1951). Pölyttyneeksi arvellusta ranskalaiskirjailijasta olikin äkkiä tullut vakiodraamaatikko helsinkiläisissä teattereissa. Svenska Teaternissa *Faidra* kuitenkin sai vain viisi esityskertaa.

Hans Kutter arvioi *Hufvudstadsbladetissa*, että Raoul af Hällström on suomalaisista ohjaajista se, joka parhaiten ymmärtää ranskalaista tyyliä ja traditiota. *Faidran* katsottiin kiteyttävän ranskalaisen klassismin tyyli-ihanteen, jossa näytelmän rakenne on äärimmilleen pelkistetty ja jokainen yksityiskohta on tärkeä. Af Hällströmin ohjaus otti lähtökohdakseen sen, mitä pidettiin ranskalaisena klassistisena tyylinä, ja arvosteluista päätellen onnistui tyyliutkielmassa – esitys oli hienostunut, arvokas ja viimeistelty. Samalla se oli melkoisen veretön.<sup>503</sup>

Esityksen vaisuudesta kriitikot syyttivät – ehkä epäoikeudenmukaisesti – näyttelijöitä, erityisesti May Pihlgreniä (Faidra). Pihlgren oli tullut Svenska Teaterniin sen oppilaskoulun kautta 1920-luvulla. Uransa alkupuolella hän oli esittänyt poikarooleja ja iloisten nuorten tyttöjen osia erityisesti pienen kokonsa vuoksi. Vasta 1930-luvun lopulla hän alkoi saada suurempia ja vakavampia

502 M. S., ”Klassillinen näytelmä Kansanteatterissa”, *Vapaa Sana* 26.1.1948.

503 S. U-II, ”Muotopuhdasta Racinea Ruotsalaisessa teatterissa”, *Helsingin Sanomat* 16.11.1954; H. K., ”Studion spelar Racine”, *Hufvudstadsbladet* 14.11.1954.

naisrooleja.<sup>504</sup> Faidrana esiintyessään Pihlgren oli jo 50-vuotias, ammattitaitonsa hallitseva ja intellektuelli näyttelijä. Häntä kuitenkin pidettiin liian hauraana ja hienoviritteisenä rooliin, joka olisi kaivannut järkyttävän voimakkaita intohimon leiskahduksia.<sup>505</sup>

Leif Wager näytteli Hippolytosta. Kolmekymppinen näyttelijä oli noussut jo kymmenen vuotta aikaisemmin yleisön suursuosikiksi elokuvarooleissaan romanttisena rakastajana (tunnetuin rooli oli elokuvassa *Katariina ja Munkkiniemen kreivi*, 1943). 1950-luvun alussa hän teki työtä tiiviiseen tahtiin niin teatterissa kuin elokuvassakin. Wager oli nuorukaisroolissa paikallaan, hän oli Sole Uexküllin mielestä kuin *kouros*-veistos. ”Mutta puku! Eräänlaiset ’bikinit’ kreikkalaisen prinssin verhoina, hartioilta valuvaa valkoista lakananpuolikasta lukuun ottamatta, oli mahdollisimman kaukaa keksitty asu miekka vyöllä esiintyvälle helleenisuoturille”, kirjoitti Huugo Jalkanen. Nykypäivän näkökulmasta Leif Wagerin asu on lähinnä camp-tyyliä. Muistelmissaan Wager tunnustaa, ettei muista esityksestä juuri muuta kuin sen, miten vaikeaa oli esittää Racinen runotekstiä lähes alastomana, hampaat vilusta kalisten. Sven Relanderin Theramenes oli illan vahvoja suorituksia. Hänen kertomuksensa Hippolytoksen kuolemasta oli tämänkin esityksen parhaita kohtia, joskin Sole Uexküllin mielestä siinä oli enemmän ”tunteessa uiskentelua” kuin klassillisen tyylin kohtuuden vaatimukset edellyttivät.<sup>506</sup>

Sole Uexküll huomioi, että ranskalaisohjaaja Jean-Louis Barrault’n tulkinta oli inspiroinut af Hällströmin työtä ainakin näyttämön visuaalisuuden osalta. Barrault oli ohjannut *Faidran* Comédie-Françaisessa vuonna 1943. Svenska Teaternin lavastuksen oli suunnitellut Lisbet Lund-Schwela, jota Huugo Jalkanen tituleeraa ”nuoreksi kokeilijaksi”. Lund-Schwela olikin tuolloin vasta 22-vuotias. Myöhemmin hän on tehnyt taidegraafikkona pitkän uran. Lund-Schwela oli ”verhoilla ja parilla pylväskuviolla kuitannut pysyvän lavastuksen sekä eteen- ja taaksepäin työnnettävällä pikkunäyttämöllä välttänyt kulissienvaihdon”. Lavastus oli Hans Kutterin mielestä pikkusievä Racinen tragedian mahtavuuteen nähden.<sup>507</sup> Ratkaisu on kuitenkin mielenkiintoinen, koska siirrettävä ”pikkunäyttämö” muis-

504 Qvarnström 1946–1947, II, 229–231, 237; ks. myös Koski 2013, 261–262.

505 S. U–II, ”Muotopuhdasta Racinea Ruotsalaisessa teatterissa”, *Helsingin Sanomat* 16.11.1954; H. K., ”Studion spelar Racine”, *Hufvudstadsbladet* 14.11.1954; Huugo Jalkanen, ”Barokin pseudoklassillinen tragedia”, *Uusi Suomi* 16.11.1954.

506 S. U–II, ”Muotopuhdasta Racinea Ruotsalaisessa teatterissa”, *Helsingin Sanomat* 16.11.1954; H. K., ”Studion spelar Racine”, *Hufvudstadsbladet* 14.11.1954; Huugo Jalkanen, ”Barokin pseudoklassillinen tragedia”, *Uusi Suomi* 16.11.1954; Wager 2000, 230.

507 S. U–II, ”Muotopuhdasta Racinea Ruotsalaisessa teatterissa”, *Helsingin Sanomat* 16.11.1954; Huugo Jalkanen, ”Barokin pseudoklassillinen tragedia”, *Uusi Suomi* 16.11.1954.



May Pihlgren Faidrana ja Leif Wager Hippolytoksena Racinen *Faidrassa* Svenska Teaternissa vuonna 1954. Kuva: Rembrandt. SLS arkisto, Svenska Teaternin arkisto.



Lisbet Lund-Schwela oli suunnitellut Svenska Teaternin *Faidraan* puvut ja lavastuksen, jonka keskeisenä elementtinä oli antiikin *ekkyklemaa* muistuttava siirrettävä lava. Kuvassa vas. May Pihlgren (*Faidra*), Cecilia Heikel (*Oinone*) ja Eric Gustafsson (*Theseus*). Kuva: Rembrandt. SLS arkisto, Svenska Teaternin arkisto.

tuttaa antiikin *ekkyklemaa*. Tätä pyörillä kulkevaa pientä lavaa käytettiin antiikin tragediassa, todennäköisesti myös Euripideen *Hippolytoksen* ensiesityksessä, ruumiiden esille tuomisessa.

Lund-Schwela oli suunnitellut myös *Faidran* naamiointin ja puvut, selvästi Barrault'n ohjausta esikuvanaan pitäen. Erityisesti *Faidran* puku viittaa minolaisen ja mykeneläisen ajan patsas- ja freskolöytöihin. *Faidran* lyhythihaisen mekon kerrostettu hameosa koostui erivärisistä ruudullisista kaistaleista, ja pukuun kuuluivat myös suuret korvakorut ja kaulakoru. *Hippolytoksen* niukaan asuun on jo viitattu edellä<sup>508</sup>, eikä Eric Gustafssonin *Theseuksellakaan* ollut yllään muuta kuin Barrault'n esityksestä kopioitu kaareva minolaistyylinen lannevaate ja vartalonmyötäinen, lyhythihainen paita. Myös naisnäyttelijöillä oli tyköistuvien pitkien mekkojensa päällä samantyyppiset minolaiset lannevaatteet kuin Gustafssonilla. Sekä miesten että naisten kampauksissa valuiivat pitkät, tummat kiharat.

Viimeinen 1950-luvun *Faidra*-tuotannoista oli Wilho Ilmarin ohjaus Suomen Kansallisteatterissa. Myös Kansallisteatterissa *Faidra* esitettiin Pienellä näyttämöllä. Ilmarin ohjaus oli totuttuun tyyliin rytmiltään rauhallinen ja tyyliältään

508 Samanlaisia housuja näkyi nuorukaisilla freskossa, joka on löydetty Peloponnesoksella sijaitsevasta Pyloksesta.

hillitty – tunteet kohoivat, mutteivät vaahdonneet.<sup>509</sup> Esitys ei pyrkinyt rikkoamaan klassismin tragedian muotoa realismilla kuten Kansanteatterin *Faidra*, eikä tavoitellut ranskalaisen tyyli-tradition puhdasta noudattamista kuten Svenskanin esitys. Sole Uexküll arvioi, että ohjauksen tavoitteena oli ollut klassillisesti ”puhdasmuotoisen” tyylin luominen ”omalta pohjalta’, niistä edellytyksistä käsin, jotka [ranskalaisen klassismin] traditioita omistamattomalla teatterilla voi olla hallussaan”.<sup>510</sup> Myös muut kriitikot viittasivat ”kansallisominaisuuksiin” – suomalaiseseen ilmaisuun ja eräänlaiseen karheuteen – esitystavassa. Viime kädessä *Faidrassa* nähtiin inhimillistä tragiikkaa, jonka katsottiin ylittävän klassistisen näytelmän kaavoittuneen muodon ja lähenevän modernia ihmiskuvausta.<sup>511</sup> Kari Salosaari kuvaa näyttelijäntyön ohjauksen tyyliä:

Tyyli, jolla näytellään, ei ole – Luojan kiitos! – stanislavskilaista realismia, vaan verrattavissa lähinnä Ilmarin Shakespeare-ohjauksissa käytettyyn. Jonkin verran on turvauttu tyyli-työhön plastiikkaan – esim. rukoillessaan Poseidonia Theseus poseeraa hellenistisen kuvapatsaan lailla – mutta tämä on hiukan epätasaista näyttelijöiden kyvyistä riippuen.<sup>512</sup>

Pääroolin esittäjältä Ella Eroselta ei pitänyt puuttuman monumentaalisen tragediennen mittoja niin kuin May Pihlgreniltä, Svenska Teaternin taannoiselta Faidralta. *Faidra* oli muiden antiikin tragedioiden sankarittarien tavoin Eroselle läheinen. Hän oli jo esittänyt Faidran monologeja lausuntailloissaan, kuten Medeiaa ja Klytaimnestraakin.<sup>513</sup> *Faidraa* koskevat arviot antavat ristiriitaisen kuvan Erosen näyttelijäntyöstä. Toisaalta hänen tulkinnassaan nähtiin ulko-kohtaista runon helskyttelyä, kaavamaisia eleitä, turhaa sentimentaalisuutta ja yllättävää vaimetta, josta näyttelijä pääsi eroon vasta esityksen loppupuolella.

509 A. L-la, ”Racinen ’Phaidra’ tekee taas tuttavuutta suomalaisten kanssa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 7.2.1959.

510 Sole Uexküll, ”Pienen näyttämön ’Phaidra’”, *Helsingin Sanomat* 7.2.1959.

511 Mestari Eerikki, *Aamulehti* 23.2.1959; Maija Savutie, ”Klassillinen runodraama tuhoavasta intohimosta”, *Kansan Uutiset* 8.2.1959.

512 Kari Salosaari, ”Onnistunut ’Phaidra’ – eräin varauksin”, *Uusi Suomi* 6.2.1959.

513 Nikula 1998, 193.

Eroselle tyypillisen heittäytyvän tunnelmaisun hillitseminen on saattanut olla myös ohjaajan työtä.<sup>514</sup>

Kansallisteatterin henkilökuntaan oli 1950-luvun kuluessa liittynyt useita nuoria näyttelijöitä. Useat heistä saivat roolin *Faidrassa*. Martti Romppanen oli ensi kertaa suuressa runoroolissa Hippolytoksena ja osoitti, että oli kasvanut näyttelijänä klassisten sankariroolien mittaiseksi, vaikka vaikuttikin kriitikkojen mielestä hieman kömpelöltä runotekstia puhuessaan. Erityisesti kohtaukset kuvankauniin Tea Istan kanssa olivat herkkiä ja viehättäviä. Kaisu Leppäsellä oli Ella Erosen tavoin takanaan jo useita tragediarooleja, vaikkakaan hän ei ollut näytellyt yhtä paljon suuria pääosia. Nyt hän teki onnistuneen roolin Faidran imettäjänä, joka houkuttelee emäntänsä petokseen. Kari Salosaaren mielestä hän oli illan racinelaisin henkilöahmo, käsitteli terävästi tekstiä ja tuki puhetta fysiikallaan.<sup>515</sup>

*Faidran* lavastuksen oli suunnitellut Rolf Stegars, ja senkin katsottiin edustavan mykeneläistä tyyliä. Lavastuksen pääelementteinä olivat kolme jyrkää, alaspäin kapenevaa pylvästä sekä niiden yllä palkkeja, joilla luotiin mielikuva katosta. Keskinäyttämöllä oli porrastettu koroke, jonka tasot loivat dynamiikkaa henkilöahmojen asemiin. Taustalle heijastettujen värillisten valojen vaihtelua käytettiin runsaasti tunnelman vaihtumisia kuvaamassa. Sole Uexküll mietti, olisiko näytelmän kirjoittamisen ajankohdan ja tyylin pitänyt näkyä lavastuksessa: näyttämökuvan ”kreikkalaisuuden arkaistinen alkuhämärä” etääntyi liian kauas Ilmarin takaa-ajamasta racinelaisesta tyyli-ihanteesta. Kari Salosaarelle lavastus tuotti pettymyksen: Rolf Stegarsin ideaa ei ollut viety läpi johdonmukaisesti. Hän olisi toivonut rohkeampaa lavastusta, joka viittäisi (pikemmin Euripideen *Hippolytoksessa* kuin Racinen *Faidrassa* esiintyvään) ajatukseen, että näytelmän henkilöt ovat jumalten pelinappuloita. Modernin teatterin pitäisi kyllä kyetä ilmaisemaan visuaalisin keinoin kuningassuvun yllä lepäävää jumalten uhkaa.

514 Sole Uexküll, ”Pienen näyttämön ’Phaidra’”, *Helsingin Sanomat* 7.2.1959; Paula Talaskivi, *Ilta-Sanomat* 6.2.1959; Maija Savutie, ”Klassillinen runodraama tuhoavasta intohimosta”, *Kansan Uutiset* 8.2.1959; Annikki Vartia, ”Phaidra – voittojen ilta”, *Kauppalehti* 6.2.1959; ”Racine på Kansallisteatteri”, *Nya Pressen* 6.2.1959; A. L-la, ”Racinen ’Phaidra’ tekee taas tuttavuutta suomalaisten kanssa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 7.2.1959; Kari Salosaari, ”Onnistunut ’Phaidra’ – eräin varauksin”, *Uusi Suomi* 6.2.1959.

515 Mestari Eerikki, ”Runotragedia kunniaasaan”, *Aamulehti* 23.2.1959; Sole Uexküll, ”Pienen näyttämön ’Phaidra’”, *Helsingin Sanomat* 7.2.1959; Paula Talaskivi, *Ilta-Sanomat* 6.2.1959; Maija Savutie, ”Klassillinen runodraama tuhoavasta intohimosta”, *Kansan Uutiset* 8.2.1959; Annikki Vartia, ”Phaidra – voittojen ilta”, *Kauppalehti* 6.2.1959; Philomusa, ”Näyttämöltä ja valkokankaalta”, *Pohjolan Sanomat* 14.2.1959; A. L-la, *Suomen Sosialidemokraatti* 7.2.1959; Kari Salosaari, *Uusi Suomi* 6.2.1959.

Annikki Vartia puolestaan koki pylväiden yläpäissä olevat painavat palkit juuri tällä tavalla uhkaavina.<sup>516</sup>

Miesnäyttelijät oli tässäkin esityksessä puettu lyhyisiin tunikoihin ja viittoihin. Naisten puvut olivat pääosin yksinkertaisia ja empirelinjaisia, enemmän klassiseen antiikkiin kuin Kreikan pronssikauteen viittaavia. Kari Salosaaren sanoin: ne ”edustivat jonkinlaista sovinnasta klassillisuutta”. Faidran ”veltosta materiaalista valmistettuja riippuvia luomuksia” ja runsaita koruja kriitikot eivät pitäneet lainkaan onnistuneena. Puvun väreinä oli punaista ja oranssia, näyttelijän kaulassa, käsivarsissa ja ranteissa näyttävät käädyt ja päässä runsain helmin koristeltu panta. Stegarsin lavastuksessa ja Soinisen puvustuksessa käytettiin muutenkin rohkeasti värejä, kuten turkoosin sävyjä. Värit ja muodot vaikuttivat *Pohjolan Sanomien* arvostelijan mielestä hajanaisilta verrattuna näyttämöltä kuultavaan ”puhtaaseen, jalostettuun sanaan”.<sup>517</sup>

### ***Ifigeneia Auliissa* – ainoa 1950-luvulla esitetty alkuperäistragedia**

Arvi Kivimaa kutsuttiin Helsingin Kansanteatterista Suomen Kansallisteatterin apulaisjohtajaksi vuonna 1949. Pääjohtajaksi hänet nimitettiin seuraavana vuonna. Tässä tehtävässä hän toimi vuoteen 1974 asti. Kivimaassa Kansallisteatteri sai johtajakseen ”eurooppalaisen humanistin”, joka oli kiinnostunut taiteen ja kulttuurielämän kaikista uusista ilmiöistä. Hän kehitti Kansallisteatterin ja ylipäätään suomalaisen teatterin kansainvälisiä suhteita. Kuten Kansanteatterissa, myös Kansallisteatterissa johtajan toimenkuva muuttui Kivimaan aikana ohjaamisesta kohti ohjelmiston suunnitteluun ja muuhun taiteelliseen johtamiseen liittyviä sekä hallinnollisia ja taloudellisia tehtäviä. Ensimmäisen vuosikymmenen jälkeen hän ohjasi vain vähän.<sup>518</sup> Hänen ohjauksiinsa Kansallisteatterissa lukeutui kolme antiikin tragediaa, yksi jokaiselta näytelmäkirjailijalta: Euripideen *Ifigeneia*

516 Mestari Eerikki, ”Runotragedia kunniaanaan”, *Aamulehti* 23.2.1959; Sole Uexküll, ”Pienen näyttämön ’Phaidra’”, *Helsingin Sanomat* 7.2.1959; Erik Kruskopf, ”Phaidra-premiär med fin Theseus”, *Hufvudstadsbladet* 6.2.1959; Maija Savutie, ”Klassillinen runodraama tuhoavasta intohimosta”, *Kansan Uutiset* 8.2.1959; Annikki Vartia, ”Phaidra – voittojen ilta”, *Kauppalehti* 6.2.1959; A. L-la, ”Racinen ’Phaidra’ tekee taas tuttavuutta suomalaisten kanssa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 7.2.1959; Philomusa, ”Näyttämöltä ja valkokankaalta”, *Pohjolan Sanomat* 14.2.1959; Kari Salosaari, ”Onnistunut ’Phaidra’ – eräin varauksin”, *Uusi Suomi* 6.2.1959.

517 Sole Uexküll, ”Pienen näyttämön ’Phaidra’”, *Helsingin Sanomat* 7.2.1959; Annikki Vartia, ”Phaidra – voittojen ilta”, *Kauppalehti* 6.2.1959; Philomusa, ”Näyttämöltä ja valkokankaalta”, *Pohjolan Sanomat* 14.2.1959; A. L-la, ”Racinen ’Phaidra’ tekee taas tuttavuutta suomalaisten kanssa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 7.2.1959; Kari Salosaari, ”Onnistunut ’Phaidra’ – eräin varauksin”, *Uusi Suomi* 6.2.1959.

518 Heikkilä 1972.

*Auliissa* (1956), Aiskhyloksen *Agamemnon* (1961) ja Sofokleen *Antigone* (1968). Euripideen *Hippolytoksen* (1974) ohjauksen hän antoi nuorelle Jussi Tapolalle. *Ifigeneia Auliissa*, *Agamemnon* ja *Hippolytos* olivat suomenkielisiä kantaesityksiä. Yhtään antiikin tragedian adaptaatiota Kivimaa ei itse ohjannut, mutta hänen johtajakaudelleen sijoittuivat Anouilh'n *Medeia* (1951) ja Racinen *Faidra* (1951) Wilho Ilmarin ohjaamina sekä Jean Giraudoux'n *Elektra* Jyri Schreckin ohjaamana (1966).

*Ifigeneia Auliissa* oli tulossa ohjelmistoon jo keväällä 1956, mutta se siirtyi syksyn ensimmäiseksi esi-illaksi Pienellä näyttämöllä. Tämä saattoi olla esitykselle eduksi. Se sai pidemmän harjoitusajan, ja lisäksi kesään 1956 sijoittui ohjaajan Kreikan-matka, jota tämä kuvaa kirjassaan *Kreikkaan 1956*. Kivimaa oli yksi niistä monista suomalaisista kirjailijoista ja kulttuurivaikuttajista, jotka tekivät kulttuurimatkoja Italiaan ja Kreikkaan. Hän ei suinkaan ollut ensimmäinen, joka näki antiikin draamaa esitettävän ”autenttisilla” esityspaikoilla, mutta hän oli ensimmäinen, joka vieraili Epidauroksen festivaaleilla. Odottamaansa *Antigone*-esitykseen hän ei kuitenkaan päässyt, koska katsomo oli ylibuukattu. Lohdukseen hän näki muita, uudempiä teoksia Ateenan ulkoilmanäyttämöllä sekä Aristofaneen *Naisten kansankokouksen* Herodes Atticuksen teatterissa.<sup>519</sup> Kivimaan kirjasta voi lukea, että hänen mielensä askarteli tuolloin tragediassa, vaikka esitettävänä oli komedia. Hän pohti samaa kysymystä kuin niin monet häntä ennen: miten tragedia tulisi esittää. ”Historiallis-arkeologista” tulkintatapaa hän ei kannattanut, koska vajavaisten tietojen vuoksi täydellinen rekonstruktio antiikin esityksestä – ”muinaiskreikkalaisen esitystyylin elvyttäminen sellaisenaan” – olisi lähtökohtaisesti mahdotonta. Sen sijaan tragediasta oli etsittävä sen universaali sisältö. Kivimaa koki, että juuri kreikkalaisilla on eräänlainen kansallinen etuajo-oikeus attikalaisen tragedian ymmärtämiseen ja tulkitsemiseen.<sup>520</sup> Tämä ei estänyt häntä näkemästä kreikkalaisten draamojen sisältöä yleisinhimillisenä ja ajattomana, myös nykyaikaista katsojaa koskettavana. *Ifigeneia Auliissa* -esityksen käsiohjelmassa Kivimaa kirjoittaa, että kaksi maailmansotaa kokeneita ihmisiä puhuttelee erityisesti Euripideen henkilöiden syvä kärsimys.<sup>521</sup> Ainakin suomalaisiin katsojiin näytelmän sisältö vetosi.

*Ifigeneia Auliissa* -näytelmän oli suomentanut teologisten esikäsitteiden (nyk. systemaattisen teologian) apulaisprofessori K. V. L. Jalkanen. Teatteri oli lähes-

519 Kivimaa 1957; ks. myös Riikonen 1998a, 202–203; Riikonen 1998b, 148–149; Riikonen 2003, 62.

520 Kivimaa 1957, 118–120.

521 *Ifigeneia Auliissa* -esityksen käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.



tynyt Jalkasta suomennospyyntöillä, koska hänen tiedettiin olleen kiinnostunut antiikin Kreikan draamoista. Teivas Oksala on pitänyt käännöstä ”kenties parhaana” kreikkalaisen draaman suomennoksena.<sup>522</sup> Myös teatterikritiikkejä kirjoittaneet aikalaiset kokivat käännöksen luontevana, rikkaana ja kauniina teatterikielenä.

Esitys sai erinomaisen vastaanoton Helsingissä – kenties suopeimman koskaan Sofokleen *Antigonen* kantaesityksen (1901) jälkeen Suomessa esitetyistä tragedioista. Se tietysti nähtiin jo lähtökohtaisesti merkittävänä kulttuuritapahtumana. Sole Uexküll hehkutti *Helsingin Sanomissa*:

Tämä ensi-ilta, joka useammastakin syystä merkitsee harvinaista kulttuuritapahtumaa sinänsä: kreikkalaisen antiikin suurille murhenäytelmille ei ole tähän mennessä ilmaantunut suomentajaa sitten prof. [Otto] Mannisen, ja runsaan kahdenkymmenen vuoden ajalta on mielessäni vain kolme kreikkalaisen tragedian meikäläistä näyttämötulkintaa, Euripideen ”Medeia” Kansallisteatterissa ja Sofokleen ”Oidipus” molemmilla päänäyttämöillämme [...] Kun teatteritapahtumasta puhutaan ”merkitsevänä kulttuuritapahtumana”, se puhe voi olla vaarassa kääntyä kaksiteräiseksi miekaksi – jos se näet sattuu herättämään mielikuvan kirjallisuus- ja teatterihistoriallisesti juhlallisen arvostettavasta tapahtumasta, joka on herkkua spesialisteille ja kunnianarvoisaa pölyä muille. Pienen näyttämön ”Ifigeneia Auliissa” on elävää, voimakasta, itse kullekin puhuvaa teatteria, se tulkoon tässä korostetuksi.<sup>523</sup>

Näytelmä kuvaa tilannetta, jossa kreikkalaisten laivat ovat Auliissa, Kreikan itärannikolla, valmiina lähtemään Troijan sotaan kostaakseen Menelaoksen puolison Helenan ryöstön. Ennustuksen mukaan ylipäällikkö Agamemnonin on uhrattava Artemiille tyttärensä Ifigeneia, jotta tuuli kääntyy suotuisaksi. Ifigeneian äiti Klytaimnestra ja hänen sulhasensa Akhilleus vastustavat, mutta lopulta Ifigeneia itse suostuu uhriin. Kivimaa oli tehnyt Euripideen tekstiin pienen, mutta merkittävän muutoksen. Hän oli poistanut kokonaan *deus ex machina* -ratkaisun eli airuen kertomuksen siitä, miten Artemis lopulta pelastaa Ifigeneian tulehasta uhratuksi asettamalla hänen tilalleen naarashirven. Tällä tavalla näytelmästä tuli yhtä paljon näytelmä Agamemnonista kuin näytelmä Ifigeneian kyvystä

522 Oksala 2007, 55; *Ifigeneia Auliissa* -esityksen käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

523 Sole Uexküll, ”Inhimillistä ja ylevää. Euripides Pienellä näyttämöllä”, *Helsingin Sanomat* 19.9.1956.

sankaruuteen sen kaikessa mielettömyydessä, tulkitsi Sole Uexküll. Myös Paula Talaskiven mielestä ratkaisu tuotti tragedian loppuun tehokkaan efektin, varjon ja uhkan.<sup>524</sup>

Katri Veltheimin arvosteluun *Udessa Suomessa* on tallentunut katsojan kokemus esityksen alkukuvasta. Veltheimin kokemuksessa korostuu lähes maaginen tunne siirtymisestä muinaisuuteen ja runoon:

Jo ensimmäinen näkymä kreikkalaisten leiristä Auliin lahden poukassa, Agamemnon seisomassa liikkumatta vielä tummaa aamuyön taivasta kohden ja kauniin lavastuksen kuvastuessa tummana silhuettina, täydenkuun loistaessa taivaalta tunki katsoja äkillisesti ja voimakkaasti siirtyneensä muinaisen, omaleimaisella ja ankaralla kauneudella vangitsevan runon maailmaan. Tämä kreikkalaisen tragedian alkutahti, liikkumaton, patoutunut hiljaisuus, jota Agamemnonin asento korosti, oli äärimmäisen tehoava, täysin valmiiseen taiteelliseen näkemykseen perustuva, kuten kaikki tässä ohjaustyössä [...].<sup>525</sup>

Kivimaa oli löytänyt tragedialle muodon, jossa näyttämön eri osatekijät yhtyivät tasapainoiseksi kokonaistaideteokseksi. Paljoitta eleittä, tynesti, esitettiin sisältö, jolle toinen ohjaaja olisi saattanut tavoitella raflaavampaa ilmaisua. Toteavasti esitettyinä tragedian vaikuttavuus tuntui kohoavan suuremmaksi. Sole Uexküllin mukaan Kansallisteatterin tulkinnassa yhtyivät inhimillisyys ja yleveys, joista viimeainittu oli hänen mukaansa hyvin harvinaista nykyteatterissa. Esityksen juhlavuus ja arvokkuus tuntuivat tosilta, eivät teennäisiltä.<sup>526</sup>

Kuoro, joka koostui kuudesta naisesta, liikkui säästeliäästi ja kauniisti. Johtohahmoina olivat Aino-Inkeri Notkola, Maikki Länsiö ja Rauha Rentola. Kuorolaisten puheosuudet oli ratkaistu jo totutulla tavalla: kuorolaiset lausuvat tekstiä vaihtelevissa ryhmissä, osan soolona, osan pareittain tai suurempana ryhmänä. *Suomen Sosialidemokraatin* arvostelija Aarne Laurila esitti lievän kriittisen varauksen: hänen mielestään kuoro oli hieman kuvaelmainen ja

524 Sole Uexküll, "Inhimillistä ja ylevää. Euripides Pienellä näyttämöllä", *Helsingin Sanomat* 19.9.1956; P. Ta-vi, "Kaunis avajaispremiääri Pienellä Näyttämöllä. Kivimaan ohjaajanvoitto Euripideen 'Ifigeneiassa'", *Ilta-Sanomat* 19.9.1956.

525 K. V-m, "Kreikkalaisen tragedian suuri ilta", *Uusi Suomi* 19.9.1956.

526 Sole Uexküll, "Inhimillistä ja ylevää. Euripides Pienellä näyttämöllä", *Helsingin Sanomat* 19.9.1956; ks. myös P. Ta-vi, "Kaunis avajaispremiääri Pienellä Näyttämöllä. Kivimaan ohjaajanvoitto Euripideen 'Ifigeneiassa'", *Ilta-Sanomat* 19.9.1956; A. L-la, "Ensi-ilta juhlaan tyyliin Kansallisen esittäessä Kivimaan tynesti ohjaamana antiikin korkean draaman", *Suomen Sosialidemokraatti* 19.9.1956.

lausunnallinen. Hän toivoi nykyaikaistamista ja vetosi kreikkalaisten teatterintekijöiden tapoihin käsitellä kuoroa tragediaesityksissä: ”[O]dotin tähän esityksen kohtaan jonkinlaista nuorennusleikkausta: vilkkaampaa, rohkeampaa keskustelua; nykykreikkalaiset eivät itsekään, tiettävästi, liikuttele antiikin näytelmiä esittäessään kuoroa kovin kaavamaisesti.”<sup>527</sup> Kuoro ei liene ollut esityksen keskeisimpiä osatekijöitä, koska *Ilta-Sanomien* Paula Talaskivi sivuuttaa sen kokonaan arvostelussaan. Esityksessä käytettiin koostetta Maurice Jarren säveltämästä musiikista, joka alun perin oli sävelletty useita eri tragedioita varten. Pekka Heiskanen lavasti *Ifigeneian* ja suunnitteli puvut, joiden pääsävyinä olivat lämpimän punainen ja malva.<sup>528</sup>

Agamemnonin roolin näytteli Urho Somersalmi, teatterin ja myös tragediaroolien konkari, joka oli tullut näyttelijäksi Kansallisteatteriin vuonna 1908 ollessaan kaksikymmentävuotias.<sup>529</sup> Hänen ainoa kreikkalaisen tragedian pääroolinsa oli kuitenkin tähän asti ollut *Kuningas Oidipuksen* nimirooli (1936), jossa hän oli saanut myönteisen vastaanoton. 1950-luvun puolivälissä hän teki kaksi vaikuttavaa pääroolia maailmankirjallisuuden klassikoissa: toinen oli Prosperon rooli Shakespearen *Myrskyssä* (1955), toinen *Ifigeneia Auliissa* -esityksen Agamemnon. Pian tämän jälkeen Somersalmi jäi Kansallisteatterista eläkkeelle.<sup>530</sup> *Ifigeneiassa* Somersalmi esitti syvän, todenoloisen tulkinnan Agamemnonin ristiriidasta. Somersalmi oli kiistattomasti toinen esityksen kantavista voimista, ja Agamemnonin kärsimys kasvoi esityksen voimakkaimmin koskettavaksi tunnoksi.<sup>531</sup>

Toinen kantava voima oli nuori, 1950-luvun alussa teatterin henkilökuntaan kiinnitetty Leena Häkinen Ifigeneiana. Hänen tulkinnassaan oli kriitikkojen mukaan koruttomuutta ja heleyttä. Pelkin silmien ilmein Häkinen ilmaisi draaman alussa Ifigeneian valoisan häiden odotuksen, sitten hiljaisen tuskan ja lopulta ajatusten selkeytymisen. Klytaimnestran roolissa Ella Eronen kehitti uutta,

527 A. L-la, ”Ensi-ilta juhlavaan tyyliin Kansallisen esittäessä Kivimaan tyyneesti ohjaamana antiikin korkean draaman”, *Suomen Sosialidemokraatti* 19.9.1956.

528 Sole Uexküll, ”Inhimillistä ja ylevää. Euripides Pienellä näyttämöllä”, *Helsingin Sanomat* 19.9.1956; K. V-m, ”Kreikkalaisen tragedian suuri ilta”, *Uusi Suomi* 19.9.1956.

529 Somersalmi oli nähty nuorena miehenä toisessa Ifigeneia-aiheisessa teoksessa, Goethen *Ifigeneia Tauriissa* -näytelmässä Arkaan roolissa (1909). Kansallisteatterissa viettäminään vuosina hän oli näytellyt myös Teiresiasta Sofokleen *Antigonessa* (1925), Aigeusta Euripideen *Medeiassa* (1949) sekä miespääosaa, de Mezzanaa, Lenormandin *Medeia*-sovituksessa *Aasia* (1942).

530 Ks. Koski 2013, 358.

531 Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 19.9.1956; P. Ta-vi, ”Kaunis avajaispremiääri Pienellä Näyttämöllä. Kivimaan ohjaajanvoitto Euripideen ’Ifigeneiassa’”, *Ilta-Sanomien* 19.9.1956; K. V-m, ”Kreikkalaisen tragedian suuri ilta”, *Uusi Suomi* 19.9.1956.



Pekka Heiskanen suunnitteli Kansallisteatterin *Ifigeneia Auliissa* -esityksen (1956) lavastuksen. Lavastus koostui kahdesta kiintopisteestä: jyhkeästä oviaukosta ja kreikkalaisten leirin teltasta. Kaareva porrastettu taso loi dynamiikkaa näyttämökuvaa. Kuvassa vas. Urho Somersalmi (Agamemnon), Ella Eronen (Klytaimnestra) ja kuoro. Kuva: Kolmio. Suomen Kansallisteatteri.

seestyneempää tyyliä. Klytaimnestran hurjissa purkauksissa äitinä ja aviovaimona Sole Uexküll aavisti muistutuksen siitä, että *Oresteian* tapahtumat olivat tulossa. Naisen ja äidin kostonhimo jäi kytemään.<sup>532</sup>

Kansallisteatteri vieraili kesäkuussa 1957 *Ifigeneia Auliissa* -esityksellä myös ulkomailla: Kööpenhaminassa ja Wienissä. Vierailuohjelmistossa oli lisäksi Aleksis Kiven *Seitsemän veljestä*, joka Wilho Ilmarin ohjauksena oli ollut Kansallisteatterin ohjelmistossa jo vuodesta 1954. Näitä vierailuesityksiä tutkinut Katri Mehto näkee tähän vierailutapahtumaan kiteytyvän koko kansallisen teatterin ideologian. Kansallisteatteri esitti itsensä sekä omintakeisen suomalaisen draaman tekijänä että yhteiseurooppalaisten klassikoiden vaalijana.<sup>533</sup> Suomalaiselle lehdistölle oli tärkeää, että ”meidän” teatterimme menestyi ja tuli otetuksi vakavasti maailmalla. Sekä Tanskassa että Itävallassa suomalainen

532 Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 19.9.1956; P. Ta-vi, ”Kaunis avajaispremiääri Pienellä Näyttämöllä. Kivimaan ohjaajanvoitto Euripideen 'Ifigeneiassa'”, *Ilta-Sanomat* 19.9.1956; A. L-la, ”Ensi-ilta juhlaan tyyliin Kansallisen esittäessä Kivimaan tynesti ohjaamana antiikin korkean draaman”, *Suomen Sosialidemokraatti* 19.9.1956; K. V-m, ”Kreikkalaisen tragedian suuri ilta”, *Uusi Suomi* 19.9.1956. Eronen tosiaan esitti Klytaimnestraa viisi vuotta myöhemmin myös Aiskhyloksen *Agamemnonissa*, mikä tietenkään ei ollut vielä tiedossa.

533 Mehto 1999, 231–232.



Nuoret Kosti Klemelä (Akhilleus) ja Leena Häkkinen (Ifigeneia) Arvi Kivimaan ohjaustulkinnassa *Ifigeneia Auliissa* -näytelmästä. Kuva: Kolmio. Suomen Kansallisteatteri.

tragediaesitys otettiin vastaan hyvin. Erityisesti klassista kulttuuria tunteville wieniläisille se oli helpompi lähestyä kuin *Seitsemän veljestä*. Wienissä katsomossa oli paljon ”klassillisen tragedian ymmärtäjiä”, joista joillain oli jopa kädessään kreikankielinen alkuteksti. Käsittämätöntä, eksoottista suomenkieltä kuunneltiin kuin se olisi ollut kreikkaa, ja suomalaisten näyttelijöiden puhetekniikkaa kiitettiin. Näyttelijät saivat tasaisesti kiitosta, tyylikästä lavastusta sekä kuoron asemoiteja ja ryhmittelyjä pidettiin myös yleisesti onnistuneina.<sup>534</sup>

1950-luvun kestänyt tragedia-adaptaatioiden buumi tunnistettiin aikalaiskirjoittelussa alkaneeksi jo 40-luvun lopulla. 1950-luvun esityksiä tarkasteltaessa merkittäväksi tekijäksi nousee esitysten paljouden rinnalla niiden monenlaisuus. Tragedia-adaptaatiot merkitsivät monia eri asioita: ne olivat muodikkainta nykydraamaa, moderneja klassikoita tai iäkkäämpiä arvonäytelmiä, jotka kantoi-  
vat esitystyylin näkökulmasta mukanaan paitsi antiikin, myös kirjoitusaikansa painolastia. Yleishuomioksi adaptaatioiden vuosikymmenestä jää (kansainvä-

534 Mehto 1999, 234–246. Ks. myös *Helsingin Sanomat* 13.6.1957, 18.6.1957, 20.6.1957, 25.6.1957 ja 26.6.1957; *Suomen Sosialidemokraatti* 14.6.1957; *Uusi Suomi* 13.6.1957.

lisen) näytelmäkirjallisuuden aseman korostuminen. Tragedian varioiminen – metateatterillisilla viittauksilla leikkiminen, ajan ja paikan muuttaminen, henkilöhahmojen kehittäminen eri suuntiin, dialogin rakentaminen ja kielen tyylien rekisterit – oli jo tapahtunut kirjailijan pöydällä. Monien 1950-luvun esitysten vastaanotossa korostetaan sanan ensisijaisuutta. Varsinkin Anouilh'n huippusuositun *Antigonen* esitykset pelkistyivät usein (puoli)tyhjällä näyttämöllä käydyksi dialogiksi. Adaptaatioissa päästiin kuoron aiheuttamista ”ongelmista” ja sen vaatimasta laajasta näyttämötilasta. Tragedioista tuli pienten näyttämöiden teatteria, jopa huoneteatteria. Tragedioiden uusi suosio kehittyi rinnan pienten studionäyttämöiden käyttöönnoton kanssa.

Anouilh'n suosio siivitti huomion kiinnittämistä myös Ranskan ”vanhaan mestariin”, Racineen. Anouilh'n ja Eugene O'Neillin näytelmien rinnalla Jean Racinen *Faidra* edusti erilaista otetta antiikin draaman adaptaatioon. Klassistisen runonäytelmän kohdalla keskusteltiin jälleen ohjauksen tyyliä valinnoista sekä näyttelijäntyön mahdollisista vaaroista, joihin lukeutuivat sekä kömpelö tekstin lausuminen että liiallinen pateettisuus. Minolais-mykeneläinen tyyli tuli erityisesti *Faidra*-esitysten kautta tragedian visuaalisuuteen. Anouilh'n adaptaatioiden näyttämölepanossa suorat visuaaliset vihjeet antiikin ajasta olivat vähäisiä. Niiksi voidaan kuitenkin lukea modernien lavastusten yksinkertaiset, pelkistetyt visuaaliset ratkaisut – olihan antiikin Kreikka totuttu samastamaan selkeälinjaiseen, levolliseen ja harmoniseen.

1950-luvulla tragedioita nähtiin Kansallisteatterin ja Svenska Teaternin lisäksi useiden pienempien kaupunkien teattereissa, joissa tragedia oli edelleen pääsääntöisesti merkki teatterinjohtajan erityisestä sivistyneisyydestä. Pienteattereiden nousu tragedioiden esittäjinä alkaa 1950-luvulta. Intimiteatterissa Mauno Manninen toi *Medeia*-ohjauksellaan omintakeisen, myytin yliajallista sisältöä korostavan näkökulman tragediaan. Huomattava on myös, että Intimiteatterin *Medeian* arvosteluissa pienteatterin esitys nostetaan Kansallisteatterin versiota onnistuneemmaksi. Tämä kertoo teatterikentän painopisteiden laajemmastakin horjumisesta. Seuraava luku käsittelee tragedioiden entisestään heterogeenisemmäksi käyviä esityksiä ja näyttämöitä 1960–1970-luvuilla, jolloin adaptaatioiden rinnalle nousivat uudelleen antiikin alkuperäistekstit.

# Uudistumisen ja perinteen kamppailu tragediaesityksissä 1960- ja 70-luvuilla

## Nuoret ohjaajat, avantgarde ja totaalinen teatteri

Tragedian sisällön jalous ja arvokkuus ja esitystyylin tietty perinteisyys oli koettu itseisarvona koko 1900-luvun ajan. Sitä olivat horjuttaneet vain muutamat tragedia-adaptaatiot alkaen Hugo von Hofmannsthalin *Elektrasta* Kansallisteatterissa (1905). 1960-luvun kuluessa uusi avantgarde-teatteri alkoi käyttää tragediaita totutusta poikkeavalla tavalla. Varsinkin adaptaatioita, mutta satunnaisesti myös alkuperäisiä kreikkalaisia tekstejä lähestyttiin kokeellisin keinoin. Uusien esitysten ytimessä olivat teatterillisuuden korostaminen, visuaalisuuteen, valoihin ja ääniin panostaminen sekä Bertolt Brechtin ja Erwin Piscatorin eepiseen teatteriin viittaavat keinot. Suomalaisessa teatterissa kokeilujen pioneereina olivat ylioppilasteatterilaiset ohjaajat Jaakko Pakkasvirta (1934–) ja Kari Salosaari (1932–2015). Pentti Paavolainen kutsuu Jaakko Pakkasvirran johtajakautta (1959–62) Ylioppilasteatterin avantgardistis-modernistiseksi vaiheeksi, jolloin teatteri assosioitui 1950-lukulaisen modernismiin ja sen muotokokeiluihin vailla poliittista sitoutumista. Vaihe jatkui myös Jyri Schreckin johtajakauden ajan 1962–64.<sup>535</sup>

Lokakuussa 1959 Pakkasvirta toi Ylioppilasteatterissa ensi-iltaan kaksi teosta, jotka esitettiin samana iltana ja esiteltiin ohjelmalehtisessä yleisölle ”shokkitäiteenä”. Ohjelmassa olivat Pakkasvirran oma, uusi, saksankielellä kirjoitettu draama *Kohlenskizze* (Hiilipiirros) ja Lasse Heikkilän *Medeia*. Shokkitäiteellä Pakkasvirta tarkoitti esitystä, joka operoi useilla tasoilla ja vaikuttaa suoraan

535 Paavolainen 1992, 59. Laajempi selvitys Pakkasvirran ja Schreckin johtajakausista YT:llä on Timo Kallisen väitöskirjassa (2001, 168–185).

katsojan alitajuntaan. Sanan oli määrä toimia tasapuolisessa yhteisvaikutuksessa pantomiimin, musiikin, tanssin ja visuaalisuuden kanssa. Pakkasvirta jäljitti tämän totaaliseksi teatteriksi kutsumansa taiteen varhaisempia muotoja kiinalaisiin ja japanilaisiin esittäviin traditioihin. *Helsingin Sanomien* kriitikon mielestä nyt nähtyjen esitysten tyyli-ilajissa ei ollut mitään uutta. 25-vuotiaan Pakkasvirran lahjakkuus ohjaajana oli kuitenkin kiistaton.<sup>536</sup>

*Medeian* kirjoittaja Lasse Heikkilä (1925–61) oli niitä harvoja suomalaisia draamakirjailijoita, jotka ovat kirjoittaneet antiikin näytelmien adaptaatioita – joista tämä yksi on jopa päätyntä näyttämölle.<sup>537</sup> Ensisijaisesti Heikkilä oli runoilija. Osmo Pekonen kutsuu häntä modernin lyriikan airueksi Suomessa Lassi Nummen ohella. Heikkilä oli innostunut paitsi antiikin jumalista ja myyteistä, myös roomalaiskatolisesta uskosta ja teologiasta, matemaattisesta filosofiasta sekä ranskalaisesta ja espanjalaisesta kulttuurista. Hänen kirjailijanuransa kesti vain kymmenisen vuotta ja päättyi alkoholin ja lääkkeitten sekakäytön aiheuttamaan kuolemaan, joka saattoi olla myös harkittu itsemurha.<sup>538</sup>

*Medeia* oli julkaistu jo vuonna 1953 Heikkilän runokokoelman yhteydessä<sup>539</sup>, ja se oli aikaisemmin, keväällä 1959, esitetty ylioppilaiden kulttuurikilpailussa. Pekonen tulkitsee Ylioppilasteatterin esitystä suomalaisen avantgardismin tärkeänä etappina. Pekosen mukaan Heikkilän näytelmän oli inspiroinut pikemmin Anouilh'n kuin Euripideen esikuva.<sup>540</sup>

Kriitikkojen mielestä Pakkasvirran *Kohlenskizzessä* sana, jonka oli ollut tarkoitus olla tasa-arvoinen muiden näyttämöelementtien kanssa, jäi täysin taka-alalle. Sitä paitsi *Kohlenskizze* esitettiin suomalaisille saksan kielellä. Sen sijaan Heikkilän *Medeia* otettiin vastaan perinteisempänä draamana. Se oli ”runoilijan työtä, sana ja ajatus siinä elivät”.<sup>541</sup> Esitys oli kuitenkin aivan uudenlaista tyyliä. Pitkä sitaatti Kari Salosaaren arvostelusta *Uudessa Suomessa* puoltaa paikkaan-

536 Tuuli Reijonen, ”Yllättävää Ylioppilasteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 18.10.1959; Aira Kinnunen, ”Shokkitaidetta”, *Ilta-Sanomat* 17.10.1959. Pakkasvirran teatteriajattelusta ks. myös Kallinen 2001, 172–174.

537 Heikkilän näytelmiä on esitetty vähän. Vuonna 1955 Kansallisteatterissa nähtiin Jack Witikan ohjaamana *Ofelia*, jonka nimihenkilö on Heikkilän kertoman mukaan saanut vaikutteita Anouilh'n *Antigonestä* ja T. S. Eliotin *Cocktailkutsujen* Celia Coplestonesta (Pekonen 2992, 154). Myös Rabbe Encnell (1903–1974) kirjoitti laajan sarjan antiikin tragedioiden adaptaatioita ja muita antiikin aiheisiin perustuvia draamoja. Niitä ei liene ainakaan ammattiteattereissa esitetty. (Encnellistä ks. Riikonen 1998a, 218 ja Riikonen 2000, 269–271.)

538 Heikkilän urasta ks. Pekonen 2002, 2004 ja 2005.

539 Heikkilä 1953.

540 Aira Kinnunen, ”Shokkitaidetta”, *Ilta-Sanomat* 17.10.1959; Pekonen 2002, 155.

541 Tuuli Reijonen, ”Yllättävää Ylioppilasteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 18.10.1959.



sa, sillä Salosaari kuvaa osuvasti esityksen estetiikkaa kertoessaan sen alun tunnelmista.

Ei esitetä arvokkaasti pönkitettyä tragediaa, vaan primitiivinen pukilaulu. Ei pölyttynyttä historiallista anekdoottia, vaan katsojan alitajuntaan iskevä näyttämörituaali. Ei kipsikreikkalaista 'sofrosyneä'<sup>542</sup>, vaan dionysinen alkutila.

Pimeä näyttämö – kuin muinaisaikojen syvyyksistä kantautuvaa rytmillistä huutoa. Taustalle ilmestyy luettavaksi myytin esihistoria – eepillisen teatterin efekti, jonka tehoa lisäävät säestävät äänet. Kirjoitus häipyy, ja sen tilalle heijastetaan sekä verta että tulenliekkejä evokoiva puna. Kuoro näyttäytyy, mutta aluksi vain työntämällä punaisiin hanskiksiin verhotut kätensä näkyviin sivuverhojen takaa. Medeia – tämä Medeia-59 – hyppää seisomaan kahareisin näyttämölle, ei draperioissa, vaan mustissa trikoissa, punaisessa levätissä ja avaruusmatkailijan kypärää muistuttavassa päähineessä, jonka selkäpuolella on kreikkalainen naamio. Samantapaiseen asuun puettu kuoro ympäröi hänet ja alkaa luonnonelementtiä lähenevällä vaihtelevaisuudella heijastaa hänen käyttäytymistään: vastata hänen intohimoiseen puheryöppyynsä, elää mukana hänen sieluntiloissaan. Se kehottaa ja varoittaa, säälii ja pilkkaa. Koko ajan toimintaa säestää primitiivinen musiikki – sekin Jaakko Pakkasvirran säveltämä ja soittama – jonka hurjat rytmit tuovat lähinnä mieleen Carl Orffin.<sup>543</sup>

Salosaaren innostus on ymmärrettävä, olihan hän itse Pakkasvirran kanssa samoilla linjoilla totaalisen teatterin kehittäessä.<sup>544</sup> Salosaari asettaa esityksen täysin vastakkaiseksi kuin ne antiikin draamojen tulkinnat, joita suomalaiset olivat aiemmin nähneet tai jollaisen he ainakin saattoivat mielikuvatasolla tunnistaa. Vanhanaikaista tulkintalinjaa symboloivat epiteetit ”arvokkaasti pönki-

542 Sofrosyne (σωφροσύνη) oli yksi kreikkalaisista hyveistä. Sanalle ei ole suomessa täsmällistä vastinetta. Sen voi kääntää esimerkiksi järkevyydeksi, maltillisuudeksi, kohtuullisuudeksi tai säädyllisyydeksi. Sofrosyne on hybriksen (ὑβρις) vastakohta.

543 Kari Salosaari, *Uusi Suomi* 12.4.1959. Arvostelu koskee ylioppilaiden kulttuurikilpailussa nähtyä ensi-iltaa, joka oli todennäköisesti täsmälleen sama esitys kuin syksyllä Ylioppilasteatterissa uusittu versio.

544 Salosaari 2013, 89.

tetty”, ”pölyttynyt” ja ”kipsikreikkalainen”. Näitä vastassa oli nyt dionyysinen, primitiivinen ja rituaalinen tulkinta. Salosaaren arvostelusta on luettavissa, että esityksessä käytettiin monenlaisia antiikin draamojen tulkinnoissa (ja yleensä ajan valtavirtateatterissa) poikkeavia elementtejä: tehokasta valo- ja ääni-ilmaisua, heijastettuja tekstejä, pitkälle tyyliteltyä näyttämöliikuntaa ja -pukuja. Esitys oli myös lähes läpikäsitelty ja kuoron mukanaolo näyttämötoiminnassa oli jatkuvaa. Voitaneen sanoa, että Pakkasvirran ohjaama *Medeia* oli ensimmäinen suomalainen nykyteatterillisella tavalla kuorokeskeinen tragediaesitys. Myös muiden arvostelijoiden mielestä *Medeian* teki ”esitykselliseksi täysosumaksi” ohjaajan etevä ja viimeistelty työ kuoron liikunnallisessa ohjauksessa.<sup>545</sup>

Jean Anouilh'n paljon esitetyn *Antigonen* ohella toinen ranskalainen *Antigone*-tulkinta oli ensi-illassa joulukuussa 1959 Helsingissä, Intimiteatterissa. Kyseessä oli Jean Cocteaun versio tarinasta. Jean Cocteau (1889–1963) vaikutti monilla taiteen aloilla: hän kirjoitti eri lajityyppejä, ohjasi elokuvia ja teatteriesityksiä sekä toimi taidemaalarina ja kuvanveistäjänä. Cocteau pyrki osoittamaan antiikin merkityksen uudistusta tavoitteleville modernisteille. Cocteaun *Antigone* ja *Oedipus Rex* ovat eräänlaisia käännösluonnoksia tai tiivistelmiä Sofokleen näytelmistä. *Antigone* ensiesitettiin Pariisissa vuonna 1922.<sup>546</sup> H. K. Riikonen näkee Cocteaun 20-sivuisen näytelmätekstin vastakohtana vuosisadan vaihteen suurille antiikkispektaakkeleille ulkoilmateattereissa. Cocteau on tiivistänyt toimintaa ja nopeuttanut rytmiä. Näin eri aikatasot ja kompleksiset asiayhteydet tuntuvat liukenevan toisiinsa ja toteuttavan klassismin ajatuksen ajattomuuden ja yleispätevyyden tunnusta. Cocteaun näytelmän esteettistä arvoa ei ole tavattu pitää kummoisena.<sup>547</sup> Näytelmää ei ollut aiemmin Suomessa esitetty, eikä sitä sen enempää kuin muitakaan Cocteaun tragedia-adaptaatioita ole esitetty sen koommin.

Intimiteatterin esityksen ohjasi Kari Salosaari, joka oli tekemässä ranskalaisista neohellenisteistä myös lisensiaatintutkimustaan. Salosaari oli ennen *Antigonea* opiskellut Helsingin yliopistossa estetiikkaa ja nykyiskansain kirjallisuutta, ohjannut yhden näytelmän Ylioppilasteatteriin ja kirjoittanut vuoden verran teatteriarvosteluja *Uuteen Suomeen*. Opiskellessaan stipendiaattina Pariisissa

545 Tuuli Reijonen, ”Yllättävää Ylioppilasteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 18.10.1959; Aira Kinnunen, ”Shokkitaidetta”, *Ilta-Sanomat* 17.10.1959.

546 *Antigonen* kantaesityksen lavastuksen suunnitteli Pablo Picasso ja puvut Coco Chanel, musiikin sävelsi Artur Honegger. *Oedipus Rex* (*Edipe Roi*, 1927) oli Igor Stravinskin ooppera-oratorioita varten kirjoitettu versio Sofokleen näytelmästä. Myös *La machine infernale* (1934) käsitteli Oidipus-myyttiä.

547 McDonald 2003, 80; Riikonen 2000, 262–263, 266; Salosaari 1964, 112.

vuonna 1956 Salosaari oli tavannut itse Jean Cocteaun. Cocteau otti 24-vuotiaan suomalaisen vieraan vastaan kotonaan ja keskusteli tämän kanssa puoli tuntia myyttien käytöstä teatterissa.<sup>548</sup>

Salosaaren vuonna 1964 valmistunut lisensiaatintyö *Sofokles ja näyttämön avantgarde* käsittelee laajasti myös Cocteaun *Antigonea* ja käy systemaattisesti läpi Cocteaun tekstin erot ja yhtäläisyydet Sofokleen *Antigoneen*.<sup>549</sup> Salosaari kutsuu Cocteaun teosta dadaistiseksi kommentiksi kuuluisasta tragediasta. Koko hänen näytelmänsä on kuin miniatyyri Sofokleen näytelmästä. Cocteaun kieli on arkipäiväistä ja syntaksi äärimmäisen yksinkertaista. Kuoro latelee niukkoja mielenilmaisuja ja toimii jonkinlaisena yleisen mielipiteen edustajana. Tekijä onkin kirjannut näytelmän alkuun ohjeen, että kuoron repliikit on luettava korkealla, yksitoikkoisella äänellä, kuin luettaisiin sanomalehtiartikkelia.<sup>550</sup>

Salosaarella, ”nuorella vihasella miehellä”<sup>551</sup>, oli selvä kuva siitä, että suomalaiset tragediatulkinnat olivat jäljessä uusista eurooppalaisista virtauksista. Vuonna 1956 hän oli kirjoittanut *Ylioppilaslehteen* Henkiin herätetty Aiskhylos-nimisen artikkelin, joka oli suunnattu vastustamaan suomalaista tapaa esittää antiikin näytelmiä. Artikkelin oli inspiroinut Salosaaren Pariisissa näkemä harastajaesitys Aiskhyloksen *Persialaisista*. Salosaari koki valtavaksi elämykseksi nähdä Aiskhylostä ”esitettyinä autenttisella tavalla”, ja arvioi, ettei Aiskhyloksen esittämisestä ”meidän teatterimme tyylillä ja keinoilla [...] tule mitään”.<sup>552</sup>

Salosaari oli alun perin ehdottanut toista ohjausta Intimiteatteriin, mutta Mauno Manninen pyysi häneltä kokeilevaa puolen illan teosta pariksi Eugène Ionescon *Tuoleille*, jonka ohjaajaksi oli tulossa Jaakko Pakkasvirta. Sekä Salosaari että Pakkasvirta ohjasivat nyt ensimmäistä kertaa ammattiteatteriin, ja molempien ohjaukset olivat Suomen-kantaesityksiä ammattilaisnäyttämöllä.<sup>553</sup>

Kritiikeissä Salosaaren ohjaus mitätöitiin lähes tykkänään. Epäonnistuneimmaksi koettiin se, mikä oli uusinta ja epätavallisinta: totutusta poikkeavien teknologioiden, filmin ja ääninauhan, käyttö. Filmikatkelmat, joita esityksessä oli kuusi, oli alun alkaen kuvattu muihin tarkoituksiin. Valituilla kuvilla oli

548 Salosaari 2013, 60.

549 Salosaari 1964, 98–125.

550 Salosaari 1964, 113–116, 122–124.

551 Salosaari 2013, 66.

552 Salosaari 2013, 66–67.

553 *Kauppalehden* kriitikko Annikki Vartia muisti nähneensä *Antigonen* ylioppilaiden kulttuurikilpailuissa jo vuosia aikaisemmin Kauko Laurikaisen ohjauksessa (Annikki Vartia, ”Teoriaa ja käytäntöä eli avantgardisteja irrallaan”, *Kauppalehti* 2.12.1959).

tarkoitus laajentaa tekstin merkityksiä. Yritys oli kunnianhimoinen varsinkin, kun projisointia varten ei ollut käytössä muuta teknologiaa kuin lavastaja Esko Lehesmaan kotikinolaitteeksi kutsuma projektori.<sup>554</sup> Projisointitekniikka reistaili (ymmärrettävistä syistä), mutta erityisesti kuvakerronnan symboliikka jäi epäselväksi. Kyse oli osittain myös kriitikoiden puutteellisesta lukutaidosta uuden viestintäkanavan äärellä. Liikkuvan kuvan koettiin häiritsevän tunnelmaa ja katkovan esitystä. Annikki Vartia kirjoitti:

Punaisen paloauton ohivilahtaminen, suomalaisen talon seinän pyörähtely ylösalaisin valkokankaalla, meikäläisen katolisen hautausmaan ristit Antigonen kuoleman ennusteina ja erinäiset rantamaisemat sekä nonfiguratiiviset polskaa tanssivat kuviot eivät pystyneet vahvistamaan näytelmän kohtauksia vaan tämä ilmeinen brechttiläinen 'vieroittamis'-periaate johti yhtämittäiseen esityksen katkeiluun.<sup>555</sup>

Salosaarella itsellään oli kaikkien kuvien symboliikalle perustelut.<sup>556</sup> Kuvamateriaalin ohella käytettiin äänitallennetta. Kuoro (Toivo Mäkelä) esiintyi pelkääntään äänitteenä, häntä ei nähty näyttämöllä. Tekniset häiriöt olivat ongelmana tässäkin: ääni sameni kuulumattomiin, äänen ja filminauhojen synkronointi oli lähes mahdotonta ja laitteiden käynnistysäänet kuuluivat saliin. Salosaari antaa ymmärtää, että ratkaisu ei ollut taiteellinen vaan käytännöllinen. Toivo Mäkelä ei *Tuolien* ison roolinsa harjoituksilta joutanut olemaan harjoituksissa, ja suostui vain puhumaan kuoron repliikit nauhalle.<sup>557</sup> Katri Veltheim arvioi *Uudessa Suomessa* voivansa kuvitella, että kuoron korvaaminen ääninauhalla voisi olla tehokaskin keino, jos tekniset laitteet toimisivat. Filmeille ei juuri ymmärtäjiä löytynyt. Näytelmän tulisi puhua ilman näin ”vahvoja tehosteita”.<sup>558</sup> Esityksen osatekijöiden olisi pitänyt paremmin sulautua toisiinsa. Ensi-illan jälkeisistä esityksistä filmit poistettiin Intimiteatterin talousjohtajan vaatimuksesta. Salosaaren mielestä esitys kävi siitä vain ankeammaksi. Kaiken kaikkiaan *Antigonea* esitettiin vain viidesti, kun taas sen vastapari *Tuolit* meni neljätöistä kertaa.<sup>559</sup>

554 Salosaari 2013, 106, 109; *Antigonen* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

555 Annikki Vartia, ”Teoriaa ja käytäntöä eli avantgardisteja irrallaan”, *Kauppalehti* 2.12.1959.

556 Salosaari 2013, 106.

557 Salosaari 2013, 105–106.

558 Tuuli Reijonen, ”Tapailua ja jo valmiimpaa”, *Helsingin Sanomat* 3.12.1959; Katri Veltheim, ”Ranskalaisen modernismin ja ohjaaajakokeiluiden ilta Intimissä”, *Uusi Suomi* 3.12.1959.

559 Salosaari 2013, 107–109.

Esityksen visuaalisessa puolessa ei – filmiprojisoiteja lukuun ottamatta – nähty moitteen sijaa. Esko Lehesmaa oli pyrkinyt mahdollisimman yksinkertaiseen lavastusratkaisuun ja toteuttanut sen matalalla, portaittain nousevalla vaalealla korokkeella. Tummanharmaaseen taustaan heijastettiin soikea valoläikkä. Katri Veltheim koki lavastuksen olleen ”pelkistävässä modernisuudessaan klassillinen”. Myös puvut koettiin kauniiksi ja hyvällä maulla suunnitelluiksi. Lehesmaa sanoi esityksen käsiohjelmassa perustaneensa pukusuunnittelun arkaaisiin kreikkalaisiin ja etruskilaisiin esikuviin ja karttaneensa tietoisesti ”vakiokreikkalaisuutta”. Väreinä hän käytti mustan ja valkoisen lisäksi vain terrakottaa ja okraa.<sup>560</sup> Vahvat maskeeraukset loivat naamioiden kaltaista tunnelmaa.

Näyttelijöiden ohjauksessa Salosaaren koettiin epäonnistuneen. Näyttelijöille annettu henkinen liikkuma-ala roolien tekemisessä oli vähäinen. Heidän ilmaisonsa tyypisty ankaran tyylittelyn vaatimuksen edessä. Näyttelijöiden asemointi ja näyttämöliikunnan ohjaus katsottiin ohjaajan ansioiksi.<sup>561</sup> Salosaari itse muistelee, että Mauno Manninen ja Ritva Arvelo<sup>562</sup> olivat harjoitusvaiheessa läpimenon nähtyään kehottaneet ohjaamaan näyttelijöitä tyyliteltyyn suuntaan; ihmiskuvausta ei tarvittu. Ruotsalaiseen *Dagens Nyheter* -sanomalehteen arvostelun laatinut kirjallisuuden dosentti Ingvar Holm oli pitänyt esityksestä ja erityisesti henkilöiden kuvapatsasmaisesta liikkumattomuudesta. Holmin mielipidettä arvostettiin. Mauno Manninen kuittasi vierailevan ohjaajan epäonnistumisen ystävällisellä puhelinoitolla ja kehotti Salosaarta vastaisuudessa antamaan näyttelijöiden tehdä esityksen ja viemään epäsuorasti oman tahtonsa läpi.<sup>563</sup>

560 Tuuli Reijonen, ”Tapailua ja jo valmiimpaa”, *Helsingin Sanomat* 3.12.1959; M. S., ”Irma Seikkulan juhla Intimiteatterissa”, *Kansan Uutiset* 3.12.1959; Annikki Vartia, ”Teoriaa ja käytäntöä eli avantgardisteja irrallaan”, *Kauppalehti* 2.12.1959; Katri Veltheim, ”Ranskalaisen modernismin ja ohjaajakokeiluiden ilta Intimissä”, *Uusi Suomi* 3.12.1959; Salosaari 2013, 108–109; *Antigonen* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

561 Ks. Tuuli Reijonen, ”Tapailua ja jo valmiimpaa”, *Helsingin Sanomat* 3.12.1959; Annikki Vartia, ”Teoriaa ja käytäntöä eli avantgardisteja irrallaan”, *Kauppalehti* 2.12.1959; Katri Veltheim, ”Ranskalaisen modernismin ja ohjaajakokeiluiden ilta Intimissä”, *Uusi Suomi* 3.12.1959.

562 Arvelo kuului Intimiteatterin tuolloiseen johtajakollektiiviin.

563 Salosaari 2013, 105–106, 110–111.

## Jean Giraudoux'n *Elektra* Tampereella ja Helsingissä

Kari Salosaari jatkoi työtään sekä ohjaajana että tutkijana. Talvella 1962 hän muutti Tampereelle ottaakseen vastaan Yhteiskunnalliseen korkeakouluun perustetun draamastudion apulaisjohtajan toimen. Samana keväänä hän tiedusteli mahdollisuutta vierailuohjaukseen Tampereen Teatterin johtajalta Kalervo Nissilältä. Yhteisymmärrys Jean Giraudoux'n (1882–1944) *Elektran* ohjauksesta syntyi. Salosaari päätti myös suomentaa näytelmän.<sup>564</sup> Lopullisessa lisensiaatintyössään Salosaari käsittelee sadan sivun verran juuri tähän näytelmään liittyviä kysymyksiä. Salosaari toteaa, että vaikka *Elektran* pohjana on atreidien sukutaru, se on täysin uusi näytelmä ja sellaisena edustaa omaperäisempää yritystä kuin muut maailmansotien välisenä aikana kirjoitetut Sofokles-adaptaatiot.<sup>565</sup>

Vuonna 1937 Pariisin Théâtre de l'Athénéessa kantaesitetty Giraudoux'n teksti on monikerroksinen, rönsyilevä tragikomedialta tai jopa ”traaginen farssi”, joka liikkuu sekä nykyisyyden että menneisyyden maailmassa. Draama sisältää pitkiä monologeja, ja ne älyllistä sivaltelua joka suuntaan. Käsiohjelmassa Salosaari kuvaa, miten Giraudoux on saattanut atreidien synkän sukutarinan koomiseen valoon. Hänestä Giraudoux'ta pitäisi ”esittää niin kevyesti, että kaikkalainen elämän paino kaikkoina näyttämöltä, mutta ihmisen kohtalonkysymykset leijailisivat näköpiirissä kuin suuret pilvet taivaanrannassa”. Ohjaaja koki tämän vaikeaksi suomalaisen raskaamman mentaliteetin takia.<sup>566</sup> Suomalaiset kriitikot olivat kilvan samaa mieltä siitä, että Giraudoux'n tyyli kulminoituu kepeä, henkevä ja älyllinen ”ranskalaisuus”, joka on melkein mahdotonta esitettäväksi suomalaiselle mentaliteetille. Kolmekymppiselle ohjaajalle, jolla oli vähän kokemusta ammattiteatterityöstä, oli uskottu melkoinen tehtävä. Salosaarta, jos ketä, kuitenkin pidettiin ehdottomasti giraudouxlaisen hengenlaadun ymmärtäjänä.<sup>567</sup>

Kolme päivää ennen ensi-iltaa *Kansan Lehti* julkaisi Salosaaren innoittuneen haastattelun, jossa kerrottiin ohjaajan olevan kyllä kiinnostunut ranskalaisesta draamasta, mutta aivan erityisesti ”myyttiteatterista”. Salosaari sanoi haastattelussa, että suomalaisten ei pitäisi pelätä vaativia teatteritekstejä. Hän piti

564 Näistä vaiheista ks. Salosaari 2013, 152–166.

565 Salosaari 1964, 248–347.

566 *Elektran* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

567 Parras, ”Diplomaatti, kirjailija ja ranskalainen herrasmies” *Aamulehti* 14.11.1962; Parras, ”Nykyai-kaista teatteria. Jean Giraudouxin 'Elektra' Tampereen Teatterissa”, *Aamulehti* 16.11.1962; Tuuli Reijonen-Uibopuu, *Helsingin Sanomat* 16.11.1962; P. Kangas, ”'Elektran' taru ranskalaisittain”, Hämeen Yhteistyö 16.11.1962; –o –a, ”Koristeellista henkevyyttä. Giraudouxin 'Elektran' ensi-ilta”, *Kansan Lehti* 16.11.1962; K. S., *Kansan Uutiset* 16.12.1962; Katri Veltheim, ”Giraudouxin hengen loistoa Tampereen Teatterissa”, *Uusi Suomi* 17.11.1962.



Kari Salosaari ohjasi Jean Giraudoux'n *Elektran* Tampereen Teatteriin vuonna 1962. Taustalla Pertti Palo (Orestes), korokkeella Kaija Sinisalo, Orvokki Mäkinen ja Orvokki Huhtikangas (eumenidien kuoro), edessä Salme Karppinen (Elektra). Kuva: Tampereen Teatteri.

latteana ajatusta, että teatterin tulisi kuvata arkielämää. ”Tästä latteudesta johtaa kaksi tietä: runoteatteri ja eepillinen teatteri.” Omiksi innoittajikseen Salosaari mainitsi Erwin Piscatorin eepin teatterin edustajana ja oopperaohjaaja Wieland Wagnerin ”uuden runollisen myyttiteatterin edustajana”. *Elektran* sisällöstä Salosaari nosti haastattelussa esiin vanhojen rikosten unohtamisen ongelman. Hän katsoi sen olevan erittäin ajankohtainen ”tietyissä osissa Eurooppaa, joskaan ei meillä”.<sup>568</sup> *Elektran* käsiohjelmaankin oli valittu Giraudoux’lta sitaatti, jossa hän kuvaa Elektraa ”puhtaana olentona”, joka paljastaa kätketyt rikokset vaikka katastrofien hinnalla.<sup>569</sup>

Esitys kesti kolme tuntia, vaikka Salosaari oli lyhentänyt tekstiä. Arvostelijoiden mielestä kaivattu ranskalainen kepeys saatiin esiin esityksen alkupuoliskolla. Loppua kohti esityksen poljento kävi raskaammaksi. Viritys vaihtui murhenäytelmän aineksien kohotessa etualalle. ”Alussa siis esitettiin ranskalaisittain komediaa, lopussa suomalaisittain tragediaa”, kirjoitti Olavi Veistäjä.<sup>570</sup> Joka tapauksessa omaleimainen esitys oli kriitikkojen mukaan hiottu ja vangitseva. Se jaksoi kuin jaksoikin kiinnostaa katsojaa.

Salosaaren katsottiin kehittyneen ohjaajana. Hänen erityisiä vahvuuksiaan oli asemoinnin ja liikkumisen ohjaus. Vaihtelumahdollisuuksia asemointiin tarjosi lavastus, jota Salosaari itse piti parhaana lavastuksenaan ammattiteatterissa. Näyttämökuva esitti abstraktilla tavalla atreidien palatsin edustaa. Keskeisimpänä elementtinä oli kaareva, kalteva koroke, jonka alareunan lavastaja Veikko Mäkinen oli kekseliäästi varustanut pystyuurteilla – näin näytti siltä, että draama näyteltiin katkenneen antiikkisen pylvään päällä. Arvostelijat kokivat lavastuksen mielikuvituksellisena ja ilmavana. Sisko Kosken pukusuunnittelu yhdisteli antiikkiviittauksia aikalaisvaatteisiin ja ajattomiin geometrisiin asuihin. Huolellinen valo- ja äänisuunnittelu tukivat esitystä ja loivat *Uuden Suomen* Katri Veltheimille ehyesti ”totaalisen teatterin tunnun”. Sana ja visuaalisuus olivat yhtä.<sup>571</sup>

568 SS, ”Runoteatterin ja eepillisen teatterin avuin pois latteudesta”, *Kansan Lehti* 11.11.1962. Saman vuoden kesällä Salosaari oli nähnyt Wieland Wagnerin ohjauksia Bayreuthissa ja ollut varsin vaikuttanut (Salosaari 2013, 168–169).

569 Jean Giraudoux, *Elektran* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto. Alun perin käsiohjelmassa oleva Giraudoux-sitaatti julkaistu *Le Figarossa* 11.5.1937.

570 Parras, ”Nyky aikaista teatteria. Jean Giraudouxin ’Elektra’ Tampereen Teatterissa”, *Aamulehti* 16.11.1962.

571 Parras, ”Nyky aikaista teatteria. Jean Giraudouxin ’Elektra’ Tampereen Teatterissa”, *Aamulehti* 16.11.1962; – o -a, ”Koristeellista henkevyttä. Giraudouxin ’Elektran’ ensi-ilta”, *Kansan Lehti*



Näyttelijäkunta kannatteli ohjaajan pyrkimyksiä ja kaikki tuntuivat olevan saman tyyllilajin äärellä. Elektraa näytteli Salme Karppinen, joka oli aikaisemmassa työpaikassaan Turun kaupunginteatterissa esittänyt nuorten ja ehdottomien tyttöjen rooleja Shakespeare-klassikoissa. Elektralle vain oikeuden toteutumisella on merkitystä. *Aamulehden* Olavi Veistäjä näki Elektran vertautuvan antiikin sankaritariin ehdottomuudessaan, ylevyydessään ja pyrkimyksessään vain yhteen päämäärään. Vain yhden päämäärän näyttelemisessä Veistäjä näki pa-teettisuuden vaaran, minkä Karppinen hänestä kykeni täysin ohittamaan. Muut kriitikot sen sijaan kokivat, että Karppinen näytteli jo alusta asti liian valmista lopputulosta eikä pystynyt kasvattamaan roolin kaarta ja intensiteettiä. Olavi Niemi Aigisthoksena teki parhaan roolinsa Tampereella nähdyistä. Hänen näyttelemänsä sijaishallitsija on tarkoituksenmukaisuuden varassa toimiva poliitikko, joka kuitenkin katsoo voivansa hyvittää menneet pelastamalla maansa vaaran hetkellä. Niemi esitti uskottavasti Aigisthoksen kasvun ovelasta sijaishallitsijasta todelliseksi kuninkaaksi.<sup>572</sup>

Giraudoux'n *Elektrassa* on kolmen eumenidin kuoro, joka kasvaa esityksen alun pikkutyöistä vähitellen Elektran ikäisiksi. Ketterästi liikkuneet, alussa naamioissa esiintyneet eumenidit kuitataan arvosteluissa lyhyillä, myönteisillä maininnoilla: nämä ”kauhukakarat” esitettiin pirteästi ja iskevästi. Lisäksi näytelmässä on kaksi muutakin kommentoinnillaan kuorofunktion täyttävää roolia: Kerjäläinen, jonka uskotaan olevan valepukuinen jumala, sekä Puutarhuri, Elektran hylkäämä sulhanen. Erityisesti Matti Varjon salaperäinen kerjäläishahmo saavutti kriitikkojen suosion.<sup>573</sup>

*Elektran* lisäksi Tampereen Teatterin päänäyttämöllä oli näytäntövuonna 1962–63 muutenkin epätavallisen kunnianhimoista ohjelmistoa. Katsojamäärä putosi huomattavasti edellisestä näytäntökaudesta. *Elektraa* esitettiin yksitoista

16.11.1962; K. S., ”Teatteria Tampereella. Giraudoux ja Waltari”, *Kansan Uutiset* 16.12.1962; Katri Veltheim, ”Giraudouxin hengen loistoa Tampereen Teatterissa”, *Uusi Suomi* 17.11.1962; Salosaari 2013, 172.

572 Parras, ”Nyky aikaista teatteria. Jean Giraudouxin ’Elektra’ Tampereen Teatterissa”, *Aamulehti* 16.11.1962; Tuuli Reijonen-Uibopuu, ”Giraudoux’n Elektra Tampereella. Pohjoismainen kantaesitys”, *Helsingin Sanomat* 16.11.1962; P. Kangas, ”Elektran’ taru ranskalaisittain”, *Hämeen Yhteistyö* 16.11.1962; –o –a, ”Koristeellista henkevyyttä. Giraudouxin ’Elektran’ ensi-ilta”, *Kansan Lehti* 16.11.1962; K. S., ”Teatteria Tampereella. Giraudoux ja Waltari”, *Kansan Uutiset* 16.12.1962; Katri Veltheim, ”Giraudouxin hengen loistoa Tampereen Teatterissa”, *Uusi Suomi* 17.11.1962.

573 Parras, ”Nyky aikaista teatteria. Jean Giraudouxin ’Elektra’ Tampereen Teatterissa”, *Aamulehti* 16.11.1962; Tuuli Reijonen-Uibopuu, ”Giraudoux’n Elektra Tampereella. Pohjoismainen kantaesitys”, *Helsingin Sanomat* 16.11.1962; P. Kangas, ”Elektran’ taru ranskalaisittain”, *Hämeen Yhteistyö* 16.11.1962; –o –a, ”Koristeellista henkevyyttä. Giraudouxin ’Elektran’ ensi-ilta”, *Kansan Lehti* 16.11.1962; Katri Veltheim, ”Giraudouxin hengen loistoa Tampereen Teatterissa”, *Uusi Suomi* 17.11.1962.

kertaa ja se sai alle kaksituhatta katsojaa, kun jokaisessa esityksessä sali oli puolillaan.<sup>574</sup> Ohjaaja Salosaari ei kerro näitä tietoja omaelämäkerrassaan, vaan on – ymmärrettävästi – mielissään esityksensä taiteellisesta menestyksestä.

*Elektra* esitettiin seuraavan kerran Suomen Kansallisteatterin Pienellä näyttämöllä vuonna 1966. Ohjaajana oli Kansallisteatteriinkin kiinnitetty Jyri Schreck, joka oli johtanut Ylioppilasteatteria Jaakko Pakkasvirran jälkeen vuosina 1962–64.<sup>575</sup> Arvosteluista päätellen Kansallisteatterin esitys oli kovin toisenlainen kuin Tampereen Teatterin esitys neljä vuotta aikaisemmin. Kun Salosaari oli Tampereella onnistunut tavoittamaan ”ranskalaista keveyttä”, oli Schreckin ohjaus useimpien mielestä nimenomaan raskas. Raskaus kulminoitui esityksen visuaaliseen ilmeeseen. Kari Liila oli lavastanut Pienelle näyttämölle kupariseinäisen palatsin, joka yksinkertaisen seinän ja yhden oviaukon ratkaisullaan muistutti periaatteeltaan antiikin *skeneä*. Näyttämötapahumat esitettiin palatsin edustalla. Kupari hehkui ja loisti, ja sen värisävyt sopivat puvuissa käytetyn nahkan väreihin. Käsiohjelmassa kerrottiin: ”Koska Giraudoux’n *Elektra* poikkeaa hengeltään kreikkalaisesta ajattelutavasta, sen suomalaisen tulkinnan lähtökohdalla on ajattomuus, jolla on tyylillisiä yhtymäkohtia Ranskan varhaiseen keskiaikaan. Tämä periaate näkyy lavastuksen ja pukusuunnittelun toteutuksessa.”<sup>576</sup> Useat kriitikot pitivät lavastusta sopivampana antiikin alkuperäisnäytelmän kuin Giraudoux’n adaptaation esitykseen – ”keskiaikaisuus” ja antiikki liudentuivat joustavasti yhteen.<sup>577</sup> Katri Veltheim oli *Uudessa Suomessa* sitä mieltä, että visuaalinen kokonaisuus olisi muodostanut ”upean ja samalla modernin taustan antiikin tragedialle, mutta sopii mahdollisimman huonosti Giraudouxille, kaiken tosikkomaisuuden täydelle vastakohtalle”.<sup>578</sup> Paljonpuhuvasti Veltheim implikoi, että alkuperäisessä antiikin tragediassa tosikkomaisuus ei niin olisi haitannut.

Muutenkin Schreckin ohjaus koettiin epäonnistuneeksi, ja esitys suoraan tarpeettomaksi. Sole Uexküllin mielestä ”jylhä traaginen paatos” korostui esityksessä ja teki siitä monotonisen järkäleen. Giraudoux’n ”ranskalaisuuden päätunnukset”, sanataituruus ja elämää syleilevä humanismi, jäivät molemmat

574 Rajala 2004, 437.

575 Schreckin johtajakaudesta Ylioppilasteatterissa ks. Kallinen 2001, 182–185.

576 *Elektran* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

577 Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 17.3.1966; Annikki Vartia, ”Keveyden vaivoista, Giraudouxin Elektra”, *Kauppalehti* 17.3.1966.

578 Katri Veltheim, ”Kaivaako Elektra totuutta?”, *Uusi Suomi* 17.3.1966. Ks. myös Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 17.3.1966; Annikki Vartia, ”Keveyden vaivoista, Giraudouxin Elektra”, *Kauppalehti* 17.3.1966; Ritva Hakulinen, ”Etäinen Elektra Kansallisteatterissa”, *Päivän Sanomat* 18.3.1960; ”Elektra ei houkuttele”, *Suomenmaa* 19.3.1966.

puuttumaan. Maailmansotien välissä kirjoitettu draama tuntui vanhanaikaiselta, viehättävältä mutta kauhtuneelta ylellisyysesineeltä verrattuna esimerkiksi nuorempiin ranskalaisiin tragedioita uudistaneisiin kirjailijoihin, Anouilh'hin ja Sartreen.<sup>579</sup>

Myös näyttelijäntyön tyylin olisi paremmin katsottu sopivan antiikin tragediaan, jonka esittämisessä oletusarvona edelleen oli jylhyys ja yleveys. Nyt oli kerrankin tehty kunnolla töitä puheilmaisun eteen, ja siinä monet näyttelijät onnistuivatkin, mutta tekstin vivahteet typistyivät lausunnallisuuteen.<sup>580</sup> Leena Häkisen tulkinta nimiroolista nosti etualalle Elektran traagiset piirteet; kuten Annikki Vartia kirjoitti, suomalaisen hengenlaatuun ei helposti sovellu tällaisen vilpittömän sielun näkeminen koomisessa valossa. Häkisen roolitulkinta olisi paremmin sopinut Sofokleen tai Euripideen Elektra-aiheiseen näytelmään. Arvostelijat kokivat, että Häkisen Elektra oli yksiviivaisen vihainen ja huusi liikaa. Ylivoimaisesti parhaan ja ”giraudouxlaisimman” työn näyttelijöistä teki Joel Rinne, jolla oli Kerjäläisen kiitollinen rooli. Pikku eumenidien kuorosta ohjaus ei liioin onnistunut ottamaan paljoa irti. Eumenidien kehitys hurjiksi kohtalon jumalattariksi ei välittynyt.<sup>581</sup>

## T. S. Eliotin tragediamukaemat

Yksi englanninkielisen maailman merkittävimmistä kirjailijoista 1900-luvulla oli englantilais-amerikkalainen kirjailija ja kirjallisuudentutkija Thomas Stearns Eliot. T. S. Eliot kirjoitti lyriikkaa, draamaa ja tietokirjallisuutta. Hän sai Nobelin kirjallisuuspalkinnon vuonna 1948. Kreikkalaisen tragedian muoto ja rakenne inspiroivat Eliotin draamatuotantoa. Lähes kaikki hänen näytelmänsä ovat rakenteeltaan versioita antiikin draamasta, ja joissain myös tarinan pohjana ovat antiikin tragedian tapahtumat. Eliotin näytelmien pintarakenteessa kristilliset aiheet ja allegoriat ovat kuitenkin helpommin havaittavissa kuin yhteydet antiikin draamaan. Mytologia korvautuu viittauksilla kristillisiin aiheisiin.

T. S. Eliotin näytelmiä *Cocktailkutsut* (*The Cocktail Party*, 1949) ja *Yksityissihteeri* (*The Confidential Clerk*, 1953) on esitetty Suomessa 1950-luvul-

579 Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 17.3.1966. Ks. myös Juha Eerikäinen, *Pohjolan Työ* 7.6.1966

580 Mestari Eerikki, ”Vaatealiasta ranskalaista näyttämörunoa Helsingissä”, *Aamulehti* 22.3.1966.

581 Mestari Eerikki, ”Vaatealiasta ranskalaista näyttämörunoa Helsingissä”, *Aamulehti* 22.3.1966; Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 17.3.1966; ”Det omutliga samvetet”, *Hufvudstadsbladet* 17.3.1966; Riitta Kyttä, ”Elektra’ Kansallisessa mullan ja marmorin runo”, *Ilta-Sanomat* 17.3.1966; Annikki Vartia, ”Keveyden vaivoista, Giraudouxin Elektra”, *Kauppalehti* 17.3.1966; Ritva Hakulinen, ”Etäinen Elektra Kansallisteatterissa”, *Päivän Sanomat* 18.3.1966; ”Elektra ei houkuttele”, *Suomenmaa* 19.3.1966; Katri Veltheim, ”Kaivaako Elektra totuutta?”, *Uusi Suomi* 17.3.1966.

la useita kertoja molemmilla kotimaisilla kielillä.<sup>582</sup> Molemmat ovat hilpeitä ja älyllisiä salonkinäytelmiä, jotka samastettiin esitysajankohtanaan tyyllisesti modernismiin. Näytelmät piilottavat lähteensä huolellisesti, mutta molemmat ovat omanlaisiaan adaptaatioita Euripideen vähemmän tunnetuista näytelmistä. *Cocktailkutsujen* tarina on versio Euripideen näytelmästä *Alkestis*, joka itsessään hämmentää lajityyppensä: se ensiesitettiin Dionysia-juhilla satyyrinäytelmän paikalla. T. S. Eliot itse ”paljasti” julkisuuteen näytelmänsä lähteen vasta vuonna 1951, kaksi vuotta ensiesityksen jälkeen.<sup>583</sup> Suomessa *Cocktailkutsujen* liittymää antiikin esikuvaan ei huomattu, vaan komediaa, filosofiaa ja mystiikkaa sekoitteleva näytelmä otettiin vastaan lähinnä häkellyksen vallassa.<sup>584</sup>

T. S. Eliotin *Yksityissihteeri* taas on aiheeltaan mukaelma Euripideen *Ion*-näytelmästä. *Yksityissihteeri* on kepeä draama identiteettiin liittyvistä sekaannuksista. Mary McDonaldin mukaan se muistuttaa enemmän Oscar Wilden näytelmää *The Importance of Being Earnest* kuin *Ionia*, ja enemmän antiikin Kreikan uutta komediaa kuin tragediaa. Kauan kadoksissa olleen ja viimein löytyvän lapsen teema on kuitenkin kulkeutunut nimenomaan Euripideen *Ionista* hellenistisen ajan uuteen komediaan, roomalaiseen komediaan ja lopulta Shakespearen komedioihin.<sup>585</sup> Suomalaisessa lehdistössä tunnistettiin löytölapsi- ja vaihdokasaiheisten draamojen pitkä historia, jonka jälkiä ei kuitenkaan paikannettu Euripideen *Ioniin*. Kuten *Cocktailkutsut*, myös *Yksityissihteeri* nähtiin ensin ruotsinkielisellä ja sitten suomenkielisellä kansallinäyttämöllä. Svenska Teaternin esitys oli suomenkielistä vakavampi, kun taas Kansallisteatterin esitys oli henkevää salonkikomediaa.<sup>586</sup>

582 *Cocktailparty* 1950 Svenska Teatern i Helsingfors (ohj. Gerda Wrede), *Cocktailkutsut* 1951 Suomen Kansallisteatteri (ohj. Wilho Ilmari) ja Tampereen Työväen Teatteri (ohj. Matti Aro), *Privatsekretären* 1954 Svenska Teatern i Helsingfors (ohj. Gerda Wrede), *Yksityissihteeri* 1954 Suomen Kansallisteatteri (ohj. Sakari Puurunen) ja Imatran teatteri sekä 1957 Tampereen Teatteri (ohj. Sakari Puurunen).

583 Ks. Heilman 1953, 105. *Alkestiin* ja *Cocktailkutsujen* sisällön vertailusta ks. McDonald 2003, 182–183.

584 Ks. esim. S. U–ll, *Helsingin Sanomat* 15.2.1951; E. T–la, ”T. S. Eliotin ’Cocktailkutsut’ Aku Korhosen juhlanäytäntönä”, *Suomen Sosialidemokraatti* 15.2.1951; Ma. Sa., ”T. S. Eliotin ’Cocktailparty’ helsinkiläisen teatterimaailman hämmennyneessä polttopisteessä”, *Turun Sanomat* 23.4.1951; Rajala 1995, 468.

585 McDonald 2003, 188.

586 ”Helsingin teattereiden loppusyksyä”, *Aamulehti* 24.12.1954; Sole Uexküll, ”Eliotin ’Yksityissihteeri’ nyt Pienellä näyttämöllä”, *Helsingin Sanomat* 1.12.1954; H. K., ”Eliot på Kansallisteateri’s Lilla scen”, *Hufvudstadsbladet* 2.12.1954; P. Ta–vi, ”Pirstävä Eliot-premiääri pienoinäyttämöllä. Leikki ja vakava hyvänä kudoksena”, *Ilta-Sanomat* 2.12.1954; Philomusa, ”Komedia brittiläisestä aatelistosta”, *Pohjolan Sanomat* 5.12.1954.

Selvästi antiikin tragedian perillinen sen sijaan oli Eliotin varhaisempi näytelmä *The Family Reunion* (1939), jonka ainoa suomalainen esitys oli Svenska Teaternissa vuonna 1962 nimellä *Släktmötet*. Mary McDonaldin sanoin näytelmä kääntää kristilliselle kielelle Aiskhyloksen *Raivottaret*, *Oresteia*-trilogian viimeisen osan. Näytelmässä antiikin tragediaan sekoittuvat varhaismodernin draaman vaikutus, kristillinen tematiikka ja freudilaiset ainekset – se on draama pojasta, joka pyrkii pakenemaan äitinsä vaikutuspiiristä. Näytelmän Orestes-hahmo, lordi Harry Monchensey, palaa vuosien poissaolon jälkeen äitinsä Amyn sukutaloon tämän syntymäpäiväjuhille. Juhlaan kokoontuneet Harryn tädit ja sedät toimittavat näytelmässä kuoron virkaa. Puolisonsa kuoleman aiheuttanutta Harrya vainoavat raivottaret, jotka muuttuvat näytelmän kuluessa hyväntahtoisiksi eumenideiksi. Näytelmä päättyy, kun Harry tajuaa olevansa eräänlaisen perisyynnin uhri ja päättää lähteä lopullisesti talosta kohti sovittavaa kuolemaansa. Tämän Oresteen äidinmurha on symbolinen. Lopussa hänen äitinsä Amy kuolee näyttämön ulkopuolella.<sup>587</sup>

Svenska Teaternin esityksestä kirjoittaneet kriitikot saivat selvästi iloa näkemänsä vertailusta Aiskhylokseen. Leila Arpiainen kirjoitti *Helsingin Sanomissa*:

Eliot rakastaa viitteitä, ja menneisyys elää hänellä nykyisyydessä, lainaaminen klassikoilta antiikkia myöten käy siis häneltä luontevasti. ”Sukukokouksen” sosiaaliselta tasolta hän ponnistaa vaivatta ylimaalliseen, ja sieltä löytyvät nuoren lordi Monchenseyn yhtymäkohdat Argoksen kuninkaanpoikaan. Ruotsalaisen teatterin esitys puolestaan antaa huolekkaasti ulkonaisia assosiaatioärsykeitä alkaen harmaasävyisen näyttämökuvan doorilaisista kolmiopäädystä englantilaisen aateliskartanon salongissa ja päätyen Amy-Klytaimestran kuolinhuutoihin, jotka kantautuvat oviaukon pimeydestä kuin hautaholvista ikään.<sup>588</sup>

Svenska Teaterniin *Släktmötetin* ohjasi jo iäkäs Gerda Wrede, joka oli ohjannut aikaisemmatkin Eliotin näytelmät. Alussa näytelmän perustilanne vaikutti psykologiselta trilleriltä, joka toteutuu vakiomiljöössään ja jonka henkilögalleria on salapoliisiromaaneista tuttu. Wrede oli pyrkinyt toteuttamaan näytelmän monimutkaisen, materiaalisen maailman ja henkimaailman rajapinnoilla liikkuvan sisällön ymmärrettävällä ja yksinkertaisella tavalla. Esityksessä käytettiin

587 McDonald 2003, 26–27; Matthews 2013, 184–189.

588 Leila Arpiainen, ”Myöhästynyt ’Sukukokous’”, *Helsingin Sanomat* 13.4.1962.

tehokkaasti valaistusta ilmentämään näytelmän eri tasoja. Antiikin viittausten vetäminen mukaan esityksen lavastukseen tuntui vähän ylimääräiseltä. Rinnastuksen *Oresteiaan* koettiin tulevan muutenkin riittävän selvästi ilmi. Kuoron toteutus sai kaikissa kritiikeissä kiitosta. Salonkikomedian hengessä esiintyneet seniilit sedät ja tädit jäähmettyivät kuorokohtauksissa ramppiin kuiskaamaan kommenttejaan, ja havahtuivat siitä taas esityksen arkimaailmaan nauttimaan sherrystään.<sup>589</sup>

Wrede oli toteuttanut henkilöohjauksen huolellisesti. Silosäkeellä kirjoitettu teksti virtasi luontevasti näyttelijöiden lausumana. Lordi Harryn roolissa oli Erik Lindström.<sup>590</sup> Hän oli selvästi aivan liian vanha 35-vuotiaaksi Harryksi, mutta esitti ahdistunutta ja hermostunutta miestä vahvalla ammattitaidolla. Harryn tätiä Agathaa, joka on näytelmän eräänlainen vastine *Raivottarien* Athenelle, näytteli May Pihlgren. Myös hänen tulkintansa koettiin vaikuttavaksi ja suorastaan virtuoosiseksi.<sup>591</sup>

Vaikka oikeastaan kaikki arvostelijat pitivät *Släktmötet*-esityksestä, yleisöä se ei juuri tavoittanut. Antiikin kohtalotragedian, anglikaanisen uskon, metafysiikan ja psykologian yhdistäminen ei ollut helppo paketti katsojille. *Ilta-Sanomien* kriitikko arveli, että ehkä esitys oli liian myöhään keväällä – tai ehkä se oli ylipäänsä monta vuotta liian myöhään.<sup>592</sup> Tämän jälkeen T. S. Eliotin tragedia-adaptaatioita ei olekaan suomalaisissa teattereissa esitetty.

## Ikuinen ihmisyy Arvi Kivimaan ohjauksissa Kansallisteatterissa 1960-luvulla

Arvi Kivimaa ohjasi 1960-luvulla Kansallisteatterissa kaksi kreikkalaista tragediaa. Aiskhyloksen *Agamemnon* (1961) oli suomenkielinen kantaesitys. Elina Vaara oli suomentanut näytelmän ruotsinkielisen käännöksen pohjalta. Toinen Kivimaan ohjaus oli Sofokleen *Antigone* vuonna 1968. Suunnitelmia oli ollut

589 T. B., ”Svårfattligt men intressant”, *Appell* 29.4.1962; Eko, *Björneborgs Tidning* 27.4.1962; Leila Arpiainen, ”Myöhästynyt ’Sukukokous’”, *Helsingin Sanomat* 13.4.1962; H. K., ”Släktmötet – märklig Eliotpjäs på Svenska teatern”, *Hufvudstadsbladet* 12.4.1962; Marja Niiniluoto, ”Eliotin syy ja sovitus”, *Ilta-Sanomat* 13.4.1962; Greta Brotherus, ”Pessimisten Eliot och humana Wesker”, *Nya Pressen* 13.4.1962.

590 Lindström oli näytellyt yhtä modernia Orestes-roolia jo vuonna 1934 Eugene O’Neillin *Klaga mände Elektrassa*. Tuolloinkin ohjauksesta oli (osa)vastussa Gerda Wrede.

591 T. B., ”Svårfattligt men intressant”, *Appell* 29.4.1962; Eko, *Björneborgs Tidning* 27.4.1962; Leila Arpiainen, ”Myöhästynyt ’Sukukokous’”, *Helsingin Sanomat* 13.4.1962; H. K., ”Släktmötet – märklig Eliotpjäs på Svenska teatern”, *Hufvudstadsbladet* 12.4.1962; Marja Niiniluoto, ”Eliotin syy ja sovitus”, *Ilta-Sanomat* 13.4.1962; Thomas Warburton, *Nya Argus* 9/1962; Greta Brotherus, ”Pessimisten Eliot och humana Wesker”, *Nya Pressen* 13.4.1962.

592 Marja Niiniluoto, ”Eliotin syy ja sovitus”, *Ilta-Sanomat* 13.4.1962.

useammankin kreikkalaisen tragedian tuomisesta näyttämölle. *Ifigenia Auliissa* -näytelmän suomentaneen K. V. L. Jalkasen kanssa oli sovittu useiden teosten kääntämisestä Kansallisteatteria varten, mutta hanke jäi toteutumatta Jalkasen ennenaikaisen kuoleman vuoksi.<sup>593</sup> Kivimaan 1960-luvun ohjaukset ja niiden vastaanotto osoittavat, että ne kokeilut, joita tragedia-adaptaatioiden esitystyylissä oli tehty, eivät ulottuneet vielä alkuperäisiin kreikkalaisiin teksteihin eivätkä ylipäätään Kansallisteatterin päänäyttämölle.

*Agamemnonin* ensi-ilta oli syksyllä 1961. Arvi Kivimaa kirjoitti esityksen käsiohjelmassa otsikolla ”Aiskhyloksen maailma”:

Antiikin taidekäsityksen mukaisesti [Aiskhylos] tahtoi runosanomansa mahdin avulla temmata katsojat arkipäivän yläpuolelle. Logos, sana, oli hänelle metafysillinen väline, avain salattuihin, syviin todellisuuksiin. [...] Kreikkalainen näytelmä [...] pyrki suggestion avulla avaamaan tien totuuksiin, jotka piilevät lattean arkielämän pinnan alla. Tässä pyrkimyksessään se on ajaton ja elää sen vuoksi jokaisessa ajassa.<sup>594</sup>

Ajattomuus ja ajankohtaisuus olivat myös esityksen vastaanotossa tärkeitä teemoja. Jotkut arvostelijat kokivat tämän kantaesityksen äärellä saman, miltei mystisen kreikkalaisuuden tuulahduksen kuin vuosisadan ensikymmenen tragediaesitysten kohdalla oli lähes normina kokea. Samalla näytelmän koettiin viestivän siitä, että ihminen ei ole muuttunut miksikään.<sup>595</sup> Pirkko Koski tiivistää esityksen tyylin ja merkityksen kirjoittamalla, että Kivimaille alkuperäinen teksti oli tärkeämpi kuin teatterilliset kokeilut. *Agamemnonin* suomenkielinen kantaesitys oli kulttuuriteko, mutta ei teatteritaiteen merkkipaalu.<sup>596</sup>

Sanomalehdissä tuotiin esille Aiskhyloksen asema kreikkalaisen teatterin uudistajana, mutta samalla perinteessä kiinni olevana draamatikkona. Hänestä kirjoitettiin ensimmäisenä Kreikan tragediarunoilijoista aivan kuin ennen häntä tragediaa ei olisi kirjoitettu ja esitetty lainkaan. Vanhakantaisena tyylipiirteenä Aiskhyloksen tragediassa nähtiin se, että *Agamemnonissa* toiminta on yksinkertaista ja kuoron lyyristä ainesta on paljon. Kuoron osuudet olivat tämän tragedian

593 Kivimaa 1972, 131.

594 Arvi Kivimaa, *Agamemnonin* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

595 *Helsingin Sanomat* 18.11.1961; Annikki Vartia, *Kauppalehti* 18.11.1961; A. L-la, ”*Agamemnon*, ajaton ja ajankohtainen”, *Suomen Sosialidemokraatti* 18.11.1961; Katri Veltheim, ”Kansallisteatterin *Agamemnon*. Vanhinta tragediaa, ajankohtaista sanottavaa”, *Uusi Suomi* 18.11.1961.

596 Koski 2003, 77–78.

tärkeintä sisällöllistä antia, jossa yleispätevä ja sellaisena myös ajankohtainen sanoma pääsi esiin. Arvi Kivimaan ohjaama esitys luotti sanaan ja lyriikkaan – ”nyt on tahdottu palvella mietiskelevää, raskasmielistä runoa”, kiteytti Aarne Laurila esityksen tyylin. Kivimaa nosti Argoksen vanhojen miesten kuoron esityksen keskipisteeseen tekemättä siitä kuitenkaan dramaattista toimijaa. Kuoron vuorosanat oli jaettu näyttelijöille yksittäin puhuttaviksi. Jokainen kuorolainen sai siis ikään kuin esittää omaa tyyppiään. Kuoro oli ohjattu staattiseksi, vain äärimmäisen vähän ja verkkaisesti liikkuvaksi lausujen ryhmäksi. Tämä loi koko esityksen ylle staattisen ja monotonisen vaikutelman ja irrotti kuoron toiminnasta. Ratkaisua ei pidetty aivan onnistuneena, niin syvällistä kuin kuoron esittämä runollinen sisältö olikin. Esikuvaksi olisivat arvostelijoiden mielestä soveltuneet kreikkalaisten omat tragediatulkinnat, joissa kuoro oli dynaaminen toimija.<sup>597</sup>

Katri Veltheim kuvaa *Agamemnonin* rakennetta *Uudessa Suomessa* romanttisen mielikuvan avulla: näytelmä koostuu irrallisista, väkeivistä kohtauksista kuin luonnonmullistuksen synnyttämä vulkaaninen maisema. Lukuun ottamatta Klytaimnestraa on jokaisella draaman henkilöllä vain yksi kohtaus, johon ladataan koko ”sielun sisällys”. Staattisen kuorolyriikan rinnalla nämä kohtaukset muodostivat draaman toiminnallisen linjan. Kivimaan tarkoituksena nimenomaan lienee ollut sommitella kuoron hillitty, vaikuttava runonlausunta tragedian pohjaksi ja rytmittää esitys muiden näyttelijöiden soolosuorituksilla.<sup>598</sup>

Kiinnostavimpien näyttelijäsuoritusten joukossa olivat Heikki Savolainen Agamemnonina ja Pia Hattara Kassandrana. Katri Veltheim kirjoittaa: ”Tarvitaan harvinaisia sielunvoimia ja tekniikkaa, että Agamemnon täyttäisi hänelle kuuluvan paikan tragediassa sen yhden lyhyen kohtauksen varassa, jonka hän on näyttämöllä.” Heikki Savolainen onnistui tässä tehden huolellisesti analysoidun roolin. Pia Hattara teki uuden aluevaltauksen Kassandrana. Hänen dynaaminen tapansa näytellä toi vivahteita esityksen staattiseen asemointiin. Hattara tulkitsi älykkäästi ja epäsentimentalisesti Kassandran muukalaisuutta ja herkkyyttä. Klytaimnestran roolin näytteli verenpunaudessa viitassaan Ella Eronen, kukapa

597 Philomusa, *Etelä-Saimaa* 22.11.1961; *Helsingin Sanomat* 18.11.1961; H. K., ”Sober Aischylos på Kansallisteatteri”, *Hufvudstadsbladet* 19.11.1961; Annikki Vartia, *Kauppalehti* 18.11.1961; A. L-la, ”Antiikin tragedian rauha”, *Suomen Sosialidemokraatti* 19.11.1961; Katri Veltheim, ”Kansallisteatterin Agamemnon. Vanhinta tragediaa – ajankohtaista sanottavaa”, *Uusi Suomi* 18.11.1961.

598 Katri Veltheim, ”Kansallisteatterin Agamemnon. Vanhinta tragediaa – ajankohtaista sanottavaa”, *Uusi Suomi* 18.11.1961. Ks. myös A. L-la, ”Antiikin tragedian rauha”, *Suomen Sosialidemokraatti* 19.11.1961.



muukaan. Hänen tyyliensä oli omintakeinen, mutta vastustamaton. Jotkut kriitikot kuitenkin kaipasivat syvempää psykologista johdonmukaisuutta hahmoon.<sup>599</sup>

Jylhän näyttämökuvan suunnittelusta oli vastuussa Pekka Heiskanen. Tähän näytelmään sen tyyliä katsottiin sopivan. Päänäyttämön tila oli rajattu massiivisella harmaalla palatsirakennelmalla, joka oli koottu kananmunapakkausten pahvimassasta kekseliäästi – ja kenties myös ironisoiden joko Agamemnonin hallitsijaperheen valtaa tai esityksen omaa monumentaalista totisuutta, tai molempia. Kaiken ylle kohosi valtava, kasvoton Apollonia esittävä patsas. Katri Veltheim havaitsi, että lavastuksessa oli erotettu orkhestra näyttämöstä kreikkalaisen teatterin tapaan jättämällä näyttämön etuosa tyhjäksi ja korottamalla takaosaa kolmen porrasaskelman verran. Hans Kutterin mielestä näyttämön visuaalinen ilme oli ikävä ja vaikutelmaa vielä lisäsi synkkä valaistus. Sovinnaisiin toogiin puettujen kuorolaisten harmaat siluetit olisivat soveltuneet mihin tahansa joulunäytelmään. Muuten puvut olivat onnistuneita.<sup>600</sup>

Suomenkielisen kantaesityksensä jälkeen *Agamemnon* oli esillä Suomessa 1960-luvulla ainakin kahteen otteeseen. Turun lausuntakerho otti sen ohjelmistoonsa vuonna 1964, mikä kertoo siitä, että teos nähtiin yhtä suurena määrin lausuttavana lyriikkana kuin näyteltävänä draamana. *Agamemnonista* nähtiin myös Mirjam Himbergin ohjaama versio Televisioteatterissa vuonna 1967. Televisioteatterin *Agamemnon* oli juhlallinen ja staattinen, ja visuaaliseen kauneuteen panostettiin muun muassa naamioiden käytöllä. Jukka Kajava haukkui *Helsingin Sanomissa* koko yrityksen: ”seniili esitys vain vahvasti virheellistä käsitystä klassikkojen ikävyydestä”.<sup>601</sup>

Vuonna 1968 Arvi Kivimaa palasi Kansallisteatterin omimmaksi koettuun antiikin klassikkoon, Sofokleen *Antigoneen*. Esityksestä ei tullut hänelle ohjauksellista voittoa. Sen sijaan *Antigonesta* tuli eräänlainen ajan merkki, jonka esteti-

599 Philomusa, *Etelä-Saimaa* 22.11.1961; H. K., ”Sober Aischylos på Kansallisteatteri”, *Hufvudstadsbladet* 19.11.1961; Annikki Vartia, *Kauppalehti* 18.11.1961; A. L-la, ”Antiikin tragedian rauha”, *Suomen Sosialidemokraatti* 19.11.1961; Katri Veltheim, ”Kansallisteatterin Agamemnon. Vanhinta tragediaa – ajankohtaista sanottavaa”, *Uusi Suomi* 18.11.1961.

600 Philomusa, *Etelä-Saimaa* 22.11.1961; H. K., ”Sober Aischylos på Kansallisteatteri”, *Hufvudstadsbladet* 19.11.1961; Annikki Vartia, *Kauppalehti* 18.11.1961; G. B-s, ”Agamemnonigiv med matt puls”, *Nya Pressen* 18.11.1961; A. L-la, ”Antiikin tragedian rauha”, *Suomen Sosialidemokraatti* 19.11.1961; Katri Veltheim, ”Kansallisteatterin Agamemnon. Vanhinta tragediaa – ajankohtaista sanottavaa”, *Uusi Suomi* 18.11.1961.

601 Jukka Kajava, ”Voittamaton Agamemnon”, *Helsingin Sanomat* 12.2.1967. Ks. vastaantosta myös Hilikka Saarikoski, ”Mirjam Himbergin uljas Agamemnon tv-ruudussa”, *Kansan Uutiset* 11.2.1967; Videantti, ”Tragedian historiaa”, *Satakunnan Kansa* 12.2.1967; Irina Oksanen, ”Agamemnon tyylikkäästi”, *Suomenmaa* 11.2.1967; Helena Riik, ”Antiikin näytelmän mahdollisuuksista”, *Uusi Suomi* 17.2.1967.

kassa ja vastaanotossa kuvastuvat teatteritaiteelliset ja ideologiset kamppailut. Kivimaan ilmeisen vilpittömänä tavoitteena oli tehdä ”uudistuva tulkinta”.<sup>602</sup> Missä hän näki tämän uudistumisen tapahtuvan, on vaikea paikantaa. *Helsingin Sanomien* haastattelussa paria viikkoa ennen ensi-iltaa hän kertoi lähtökohtana olevan, että esitys kertoo ikään kuin kenestä tahansa: ”eräästä tyrannista ja eräästä rohkeasta naisesta”. Tämän yleisinhimillistämisen kautta hän katsoi löytyvän myös rinnastuksen nykypäivään, jota hän ei sen selvemmin selittänyt – enempää kuin *Agamemnonin* kohdallakaan. Kivimaa sanoi, ettei uskonut ”vakioresepteihin” klassikoiden elvyttämisessä, mutta esitys oli huomattavan saman oloinen kuin aikaisempi *Agamemnon*.<sup>603</sup>

Oletettavasti Kivimaan uudistusajatus liittyi ennen kaikkea moderniin skenografiaan, jonka suunnitteluun oli rekrytoitu kansainvälisesti tunnettu tšekkiläinen lavastajamestari Josef Svoboda. Svobodan lavastus olikin jotain ennennäkemättöntä. Sole Uexküll kuvaa sitä *Helsingin Sanomissa*:

Teeban kuninkaanlinna: umpinainen musta kuutio, jonka etuseinämän avautuessa liukuvat äänettömästi näkyviin portaat ja korokkeet, Antigonen ja Kreonin näytelmän kiintopisteet; kun tragedia on kiertynyt umpeen, musta kuutio sulkee ne jälleen hitaasti, äänettömästi sisäänsä. Kineettisen näyttämön, peiliefektien, koneiston taikuri Svoboda esittäytyy Sofoklesta tulkitessaan keskityksen ja yksinkertaisuuden mestarina.<sup>604</sup>

Avautuva kuutio assosioitui esityksessä sekä Kreonin palatsiin että Antigonen hautakammioon. Lavastusta pidettiin ennennäkemättömänä taiteellisena saavutuksena, joka yhdisti sofokliaanisen (tai winckelmannilaisen) yksinkertaisuuden ja harmonisuuden tekniseen taituruuteen ja tulkinnalliseen monimielisyyteen. Kriitikot kokivat lavastusratkaisun voimakkaasti vaikuttavana ja näkivät modernin sommitelman kiteyttävän ”tragedian perusolemuksen”.<sup>605</sup>

602 Kivimaa 1972, 200.

603 ”Antigone Kansalliseen 65 vuoden jälkeen”, *Helsingin Sanomat* 25.2.1968.

604 Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 8.3.1968.

605 Harry Sundqvist, ”Ylevää ja kaunista. 'Antigone' Kansallisteatterissa”, *Aamulehti* 13.3.1968; Märten Kihlman, ”Värdig Antigone”, *Hufvudstadsbladet* 8.2.1968; Greta Brotherus, ”Fascinerande scenografi i en ojämn Antigonegiv”, *Nya Pressen* 7.3.1968; Leo Stålhammar, ”Antigone ja Joel Rinteen juhla”, *Suomenmaa* 9.3.1968; Kari Suvalo, ”Onko Kansallisen Antigone ajankohtainen”, *Suomen Sosialidemokraatti* 10.3.1968; Katri Veltheim, ”Kansallisteatterin Antigone. Humanismia ja skenografiaa”, *Uusi Suomi* 8.3.1968.

Jindřiška Hirschovan suunnittelemissa puvuissa nähtiin harmaata ja hiekanruskeaa. Päähenkilöiden puvuissa käytettiin värejä mustavalkoisen lavastuksen vastapainoksi: Kreonilla oli terrakotan värinen viitta, Antigone oli puettu hopealle vivahtavaan harmaaseen laahuspukuun, Elli Castrénin näyttelemä Ismene valkoiseen, ja Matti Raninin näyttelemällä Haimonilla oli kirkasta vihreää.<sup>606</sup> Antigonen ja Ismenen puvut jättivät toisen olkapään paljaaksi. Pukujen linjat olivat erittäin pelkistetyt ja vailla koristeita.

Jos lavastus oli toinen draaman päätekijä, toinen oli teksti. Sofokleen runous oli Kivimaalle esityksen lähtökohta, jota palveltiin ennen muuta puheilmaisuuden huolellisella ohjauksella. Kuten *Agamemnonissa*, syvämietteisiä lausuva kuoro oli nostettu esityksen keskiöön. Tunnelman luonti kuorolaisten kauniilla lausunnalla ja äänten käytöllä nostettiin itseisarvoiseen asemaan. Kuoroon oli valittu myös teatterin uusia näyttelijöitä esittämään Theban vanhuksia nimenomaan, jotta nuoret saisivat harjoitusta tulevia runonäytelmärooleja varten. Sole Uexküllille kuorosta muodostui muuri Sofokleen tragedian eteen: tyhjin kasvoin lausuvat Theban vanhukset puhuivat lauseita selkeästi artikuloituihin, ettei lauseiden sisältöä saattanut ymmärtää. Kuorolaiset oli tässäkin esityksessä ohjattu liikumaan erittäin säästeliäästi ja verkkaisesti. Kriitikoille tämä valinta näyttäytyi ennen kaikkea tylsänä. Juhlallisen staattiset kuorolaiset olivat kuin patsaita – he vaikuttivat kuuluvan lavastukseen enemmän kuin näyttämöhenkilöihin, vaikka Kivimaa oli vakuuttanut ennen ensi-iltaa, että tässä esityksessä jokainen kuorolainenkin on yksilö. Maija Savutien mielestä juuri kuoro oli nykykatsojalle vaikein pala purtavaksi antiikin tragediassa, ellei tällaisesta ”perinteisestä muodosta” päästä eroon.<sup>607</sup>

Jotkut arvostelijat näkivät kuoron ”ankarasti klassillisten periaatteiden mukaan” tulkittuna tai ”antiikin hengen mukaisena”.<sup>608</sup> Tämä (historiallisesti tuskin oikeaan osuva) mielikuva autenttisuudesta oikeutti Kivimaan staattisena seisovan ja lausuvan kuoron, vaikka melkein kaikki kriitikot olivat yhtä mieltä ratkaisun

606 Annikki Vartia, ”Rakastamaan synnyin, en vihaamaan...”, *Kauppalehti* 11.3.1968; Greta Brotherus, ”Fascinerande scenografi i en ojämn Antigonegiv”, *Nya Pressen* 7.3.1968; Ritva Hakulinen, ”Joel Rinteen suuri näyttämöjuhla”, *Päivän Sanomat* 9.3.1968; Katri Veltheim, ”Kansallisteatterin Antigone. Humanismia ja skenografiaa”, *Uusi Suomi* 8.3.1968.

607 Harry Sundqvist, ”Ylevää ja kaunista. 'Antigone' Kansallisteatterissa”, *Aamulehti* 13.3.1968; ”Antigone Kansalliseen 65 vuoden jälkeen”, *Helsingin Sanomat* 25.2.1968; Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 8.3.1968; Maija Savutie, *Kansan Uutiset* 9.3.1968; Greta Brotherus, ”Fascinerande scenografi i en ojämn Antigonegiv”, *Nya Pressen* 7.3.1968; Marjatta Väänänen, ”Joel Rinne juhlii Sofokleen Antigoneissa”, *Savon Sanomat* 11.3.1968; U. V., *Turun Sanomat* 14.3.1968.

608 Katri Veltheim, *Uusi Suomi* 8.3.1968; Leo Stålhammar, ”Antigone ja Joel Rinteen juhla”, *Suomenmaa* 9.3.1968.

ikäyestyttävyydestä. Kuten *Agamemnonin* kohdalla, tässäkin esityksessä kriitikot vetosivat Suomessa nähtyyn Piraikon Theatronin vierailuun, jossa kuoro oli ollut dynaamisesti liikkuva osa esitystä. Kreikkalaisilla oletettiin olevan tietoa siitä, miten tragediakuoroa oikeasti tulee käsitellä.<sup>609</sup>

*Antigonen* Kreon oli näyttelijä Joel Rinteen 50-vuotistaiteilijajuhlan juhlarooli. Kriitikot miettivät, miksi Rinne oli valinnut roolin, joka ei tuntunut luontuvan hänen tyyppiinsä. Tulkinta oli persoonallinen, ja jotkut näkivät siinä ponnistelua vankan ammattitaidon voimin, jotkut suoranaista näyttelijälaadun laajentumista, jotkut taas lievän epäonnistumisen. Rinne oli Kreonina arkinen, voimaton, ”yrmeän äreä pikkumies”. Eeva-Kaarina Volanen Antigonena palasi rooliin, jota oli esittänyt Anouilh’n näytelmässä 21 vuotta aikaisemmin. Hänen nähtiin onnistuneen roolissaan kiistattomasti. Katri Veltheimin mukaan Volanen oli ohjaajan tyylipyrkimysten vahvin tuki. Ritva Hakulinen muisti hänen olleen Anouilh’n Antigonena tyttömäisen hento ja hauras, mutta nyt nähty Antigone oli jäntevä aikuinen nainen, jonka hahmossa oli suurta traagisuutta.<sup>610</sup>

Vasemmistolehtien teatterikriitikot kokivat esityksen henkilökuvauksessa nykyaikaisia piirteitä ja myös kytköksen sukupolvikysymykseen. *Kansan Uutisten* Maija Savutie piti esityksen kiinnostavimpana piirteenä sen henkilöhahmojen projisoitumista nykyaikaan. Hän ei kokenut Antigonen ja Kreonin voimainmittelöä klassisesti tyyliteltyinä ja harmonisena, vaan aisti siinä modernin ihmisen kamppailua asiastaan. Antigone oli hänelle kuin aikalaiset, ”protestinesittäjät, kapinalliset, julistajat”. Ritva Hakulinen näkee *Päivän Sanomien* arvostelussa *Antigonen* olevan (snellmanilaisittain) valtion ja perheen välinen taistelu, mutta myös sukupuolten ja sukupolvien välinen taistelu. Vanha jäärapäinen Kreon haluaa kostaa, nuoret Antigone ja Haimon näkevät eteenpäin ja puhuvat tulevaisuuden kieltä. Myös Sole Uexküll koki, että Volasen Antigone oli epäsovinnainen, estoton ja häikäilemätön kuin ”tämän päivän nuori ihminen”.<sup>611</sup>

609 Kari Suvalo, ”Onko Kansallisen Antigone ajankohtainen”, *Suomen Sosialidemokraatti* 10.3.1968; U. V., *Turun Sanomat* 14.3.1968.

610 Harry Sundqvist, ”Ylevää ja kaunista. ’Antigone’ Kansallisteatterissa”, *Aamulehti* 13.3.1968; Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 8.3.1968; Greta Brotherus, ”Fascinerande scenografi i en ojämn Antigonegiv”, *Nya Pressen* 7.3.1968; Ritva Hakulinen, ”Joel Rinteen suuri näyttämöjuhla”, *Päivän Sanomat* 9.3.1968; Marjatta Väänänen, ”Joel Rinne juhlii Sofokleen Antigoneessa”, *Savon Sanomat* 11.3.1968; Kari Suvalo, ”Onko Kansallisen Antigone ajankohtainen”, *Suomen Sosialidemokraatti* 10.3.1968; Leo Stålhammar, ”Antigone ja Joel Rinteen juhla”, *Suomenmaa* 9.3.1968; U. V., *Turun Sanomat* 14.3.1968; Katri Veltheim, ”Kansallisteatterin Antigone. Humanismia ja skenografiaa”, *Uusi Suomi* 8.3.1968.

611 Sole Uexküll, *Helsingin Sanomat* 8.3.1968; Maija Savutie, *Kansan Uutiset* 9.3.1968; Ritva Hakulinen, ”Joel Rinteen suuri näyttämöjuhla”, *Päivän Sanomat* 9.3.1968.

Esityksen olemassaolo sai oikeutuksensa siitä, että kansallisella päänäytämöllä nyt vain on tietyt velvollisuudet esittää maailmankirjallisuuden klassikoita. Esityksen tyyliä oli vaikea kyseenalaistaa, koska Kivimaa nähtiin auktoriteettina, joka ainoana Suomen ohjaajista oli kreikkalaisen tragedian ”oikean” esitystavan asiantuntija.<sup>612</sup> Kaikille tämä ei kuitenkaan riittänyt. *Nya Pressenin* Greta Brotherus piti esitystä hukkaan heitettynä mahdollisuutena. Hän teki tärkeän huomion: *Antigonen* kaltaiseen draamaan katsoja lukee joka tapauksessa rinnastuksia oman aikansa sosiaalisiin tilanteisiin ja konflikteihin.<sup>613</sup> *Suomen Sosialidemokraatin* arvostelija Kari Suvalo kyseenalaisti suoraan: miksi esittää Sofokleen *Antigone*, miksei Bertolt Brechtin *Antigonea*, joka sivuutettiin kokonaan myös käsiohjelmassa *Antigone*-adaptaatioiden esittelyn yhteydessä? Tai mikä parasta, miksei tehdä kokonaan uutta versiota? Miksei nykyaikaista rohkeasti, esimerkiksi rinnastaa *Antigonen* tarinaa Kreikan sotilasdiktatuuriin? Miksei Suomessa voi sanoa *Antigonea* ”selvemmin ja toisin”?<sup>614</sup> Suvalo kertasi arvostelussaan *Antigonestä* tehtyjä tulkintoja Snellmanin ja Runebergin kiistasta lähtien. Hän asetti rinnakkain sitaatit Kivimaalta ja Brechtiltä:

Arvi Kivimaa (1968): On klassisia näytelmiä, jotka vaativat dramaturgista muokkausta, mutta on myös sellaisia, kuten *Antigone*, joiden rakenteelle on ominaista matemaattinen kauneus, niitä ei yksinkertaisesti saa ryhtyä puoskaroimaan.

Bertolt Brecht (1948): Runoilijan sanaan ei sisälly enemmän pyhyyttä kuin siinä on totuutta: teatteri ei ole runoilijan vaan yhteiskunnan palvelija.<sup>615</sup>

Kuolleen kirjailijan sanan pyhittäminen olisi siis korvattava ajankohtaisten kysymysten käsittelyllä, mihin kreikkalainen tragedia olisi myös voinut toimia oivana

612 Leo Stålhammar, ”Antigone ja Joel Rinteen juhla”, *Suomenmaa* 9.3.1968; U. V. *Turun Sanomat* 14.3.1968.

613 Greta Brotherus, ”Fascinerande scenografi i en ojämn Antigonegiv”, *Nya Pressen* 7.3.1968; ks. myös Harry Sundqvist, ”Ylevää ja kaunista. ’Antigone’ Kansallisteatterissa”, *Aamulehti* 13.3.1968.

614 Oikeistolainen sotilasjuntta oli kaapannut Kreikassa vallan vajaata vuotta aikaisemmin, keväällä 1967. Sotilasjuntta hallitsi Kreikkaa vuoteen 1974.

615 Kari Suvalo, ”Onko Kansallisen Antigone ajankohtainen”, *Suomen Sosialidemokraatti* 10.3.1968.

välineenä. Ajatus klassikon nykyaikaistavasta tulkinnasta ei kyseenalaistanut klassikon arvokkuutta sinänsä.<sup>616</sup>

Teatterintutkija Hana Worthen tulkitsee *Antigone*-esitystä Kivimaan humanismiin verhoitujen ideologioiden kautta. Julkilausutun klassisen humanismin tavoitteena oli säilyttää epäpoliittisuus ja neutraalius kylmän sodan Euroopassa. Worthenin mielestä neutraalius ei *Antigonen* kohdalla kuitenkaan ole vaihtoehto.<sup>617</sup> Worthen siteeraa Shakespearea tutkinutta Gary Tayloria: universaalien arvojen etsintä johtaa vain vallitsevien arvojen vahvistumiseen.<sup>618</sup> Teatteriesteettisestä näkökulmasta tämä tuntuu sopivan molempiin Kivimaan 1960-luvun tragediaohjauksiin. Katri Veltheim näki esityksessä – luultavasti aivan oikein – myös ohjaajan halua protestoida aikansa teatterin ”hallitsevia ilmaisy-pyrkimyksiä” vastaan.<sup>619</sup> Kivimaa tiesi hyvin kuuluvansa teatterisukupolveen, joka oli väistymässä. Hänen sukupolvelleen ja hänen edustamalleen porvarilliselle kulttuurilaitokselle riitti todeta, että kreikkalaisen draaman käsittelemät kysymykset ovat ajankohtaisia ikuisesti – millä tavalla ne olivat ajankohtaisia itse kullekin yksilölle tai yhteiskunnalliselle tilanteelle, jäi katsojien pääteltäväksi. Tätä Kivimaa korosti ikään kuin poistamalla ohjaamistaan *Agamemnonista* ja *Antigonestä* ohjaajafunktion ja esittämällä ohjauksensa alkuperäisinä, ”puhtaina” kirjailijan tekstin näyttämötoteutuksina.

*Antigonen* kehuttu modernistinen lavastus ei tehnyt esityksestä aikalais-kysymysten tulkintaa. Marjatta Väänänen kirjoittaa *Antigonen* lavastuksesta *Savon Sanomissa*: ”Voidaanko iskevämmin sanoa, että *Antigone* on muinaisuuden hämärästä nouseva, katsojakuntaa hetken värähdyttävä ja liikuttava teos, joka palaa kaukaisiin asemiinsa takaisin, kun tarina on kerrottu?”<sup>620</sup> Lavastus esitti näytelmän suljettuna systeeminä, joka avautuu hetkeksi katsojille ja palaa lopussa lähtötilanteeseen. Tulkitsemme, että Svobodan lavastus modernistisuudessaankin palveli Kivimaan käsitystä kreikkalaisesta tragediaasta: tragedia on samanlainen suljettu systeemi, maailmasta irrallinen saareke, joka ei liity mihinkään itsensä ulkopuoliseen. Siten se puhuttelee kaikkia, aina ja kaikkialla, samalla tavalla. Kivimaan ohjauksen vastaanotossa uskallettiin jo paikoitellen kaivata ajankohtaisia näkökulmia ja kaapulausunnan kertakaikkista räjäyttämis-

616 Ks. myös Paavolainen 1992, 208.

617 Worthen 2011, 407–409.

618 Worthen 2011, 414.

619 Katri Veltheim, ”Kansallisteatterin Antigone. Humanismia ja skenografiaa”, *Uusi Suomi* 8.3.1968.

620 Marjatta Väänänen, ”Joel Rinne juhlii Sofokleen Antigoneessa”, *Savon Sanomat* 11.3.1968.

tä. Joissakin 1960-luvun ohjauksissa näitä oli jo nähty, mutta uusien näkökulmien vakiintumista kreikkalaisen tragedian esittämiseen jouduttiin odottamaan vielä kaksikymmentä vuotta.

### **Euripidesta eri tavoin**

1960–70-lukujen suomalaisessa teatterissa nähtiin viisi kantaesitystä Euripideen näytelmistä: neljä aiemmin esittämätöntä tragediaa sekä ainoa kokonaisuena säilynyt satyyrinäytelmä *Kyklooppi*<sup>621</sup> (Ylioppilasteatterissa kaudella 1966–67 Titta Karakorven ohjauksena). Tätä ennen Euripideelta ei ollut esitetty Suomessa muita näytelmiä kuin *Medeia* ja *Ifigeneia Auliissa*. Pentti Paavolainen kirjoittaa 1960-luvun esitysten välittämästä kolmesta Euripides-näkemyksestä. Ajallisesti ensimmäisen näkökulman Euripideeseen tarjosi Jaakko Pakkasvirran ohjaama ”psykoanalyttis-modernistinen” ohjaus *Herakleesta* Turun Kaupunginteatterissa (1961). Toista näköalaa, antiikin kulttuurin karnevalisointia ja politisointia sekä fyysistä esittämistapaa, edusti Ylioppilasteatterin *Kyklooppi* ja Paavolaisen mukaan myös Intimiteatterin *Bakkhantit* (1966). Antiikille haluttiin Paavolaisen sanoin ”antaa takaisin sukupuolielimet, ääni ja vimma, jotka siltä puheilmaisuutta korostaneessa perinteessä katsottiin riistetyn”. Tällaiseen ilmaisutyyliin oli julkisesti yllyttänyt esimerkiksi kreikkalaista kirjallisuutta kääntänyt Pentti Saarikoski. Kolmantena nostettiin esiin sodanvastainen Euripides Mikko Majanlahden tulkinnassa *Troijan naisista* (1970), joka jäi tähän mennessä ainoaksi Tampereen Työväen Teatterin esittämäksi kreikkalaiseksi tragediaksi koko historiansa aikana.<sup>622</sup> Vuonna 1974 kantaesitettiin Suomen Kansallisteatterissa Euripideen *Hippolytos*, joka modernista visuaalisesta ja musiikillisesta toteutuksesta huolimatta jäi katsojille etäiseksi, sovinnaiseksi tulkinnaksi.

### **Herakles, kokonaistaideteos**

Jotkut ihmettelivät, kun 27-vuotias, ylioppilasteatterilaisena avantgardistina tunnettu Jaakko Pakkasvirta tarjosi vierailuohjaukseksen Turun Kaupunginteatteriin 2400 vuotta vanhaa näytelmää. Luonteva selitys saatiin Euripideen tyylistä, jota *Turun Sanomissa* kuvataan ennen ensi-iltaa iloisin anakronismein:

621 Ks. Ansio & Houni 2009b.

622 Paavolainen 1992, 269.

[Euripides oli] aikansa ”vihainen nuori mies”, avantgardisti yli kahdentuhannen vuoden takaa, radikaalinen ja tukeva henkilö, joka siekailematta pani kaikki arvot ylösalaisin. [...] Myös yhteiskunnallisissa asioissa Euripides oli täysin radikaali: hän vaati tasa-arvoisuutta ihmisten kesken niin henkisen kuin aineellisenkin elämän suhteen. [...] Hän liikkui aivan toisilla linjoilla kuin esim. Aiskhylos, ja Aristoteleen draamaestetiikka ei häntä lainkaan miellyttänyt.<sup>623</sup>

Osittain nämä näkemykset olivat välittyneet Pakkasvirralta itseltään, joka ilmaisi samoja Euripideen yhteiskunnallista ajattelua koskevia ajatuksia esityksen käsiohjelmassa. Pakkasvirran mielestä myös *Herakleen* rakenne, joka jakautuu kahteen erilaiseen jaksoon, muistutti hänen aikansa avantgardistien käyttämää tekniikkaa. Pakkasvirta luonnehti myös, että Euripideen erikoisalana oli keksiä uutta luovia esityksellisiä keinoja. Pakkasvirta näki *Herakleen* ajankohtaisena, vaikka hieman kaukaa haetulla tavalla: Herakleen elämäntyön satona piti olla Hellaan yhdistyminen, ”mutta tapahtumat vääristyivät, hukkuivat vereen, tulivat muodottomiksi. Maailma ei ollut saatettavissa rauhan tilaan.” Lehdistötilaisuudessa työryhmä oli esittänyt näytelmän ydinajatuksiksi sen, että ”ihmisen on pystyttävä voittamaan kauhunsa ja kuolemanpelkonsa”.<sup>624</sup>

Herakleen tapahtumat sijoittuvat Thebaan, jossa vallananastaja Lykos suunnittelee tappavansa Herakleen maallisen isän Amfitryonin, tämän vaimon Megaran ja heidän lapsensa. Theban vanhoista miehistä, jotka muodostavat kuoron, ei ole heille avuksi. Herakles itse on tekemässä yhtä urotöistään: hakemassa manalasta kolmipäistä Kerberos-koiraa. Herakleen perhe on paennut Zeuksen temppelin suojiin. Lykoksen ollessa aikeissa polttaa koko temppeli maan tasalle Herakles saapuu yllättäen ja kertoo viipyneensä, koska hänen piti pelastaa manalasta ystävänsä Theseus. Herakles tappaa Lykoksen, mutta jumalten sanansaattaja Iris ja personifioitu Hulluus saapuvat paikalle ja saavat hänet tappamaan myös oman puolisonsa ja lapsensa. Jumalatar Athene estää häntä tappamasta Amfitryonia. Tajuttuaan tekonsa Herakles suunnittelee itsemurhaa, mutta Theseus saapuu paikalle ja suostuttelee hänet lähtemään kanssaan

623 Veli Villehartti, ”Euripides – avantgardisti yli kahden vuosituhannen takaa”, *Turun Sanomat* 6.12.1961. Mitään ”Aristoteleen draamaestetiikkaa” ei tietenkään Euripideen aikana ollut olemassa. Aristoteles syntyi yli 20 vuotta Euripideen kuoleman jälkeen.

624 *Herakleen* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto; *Uusi Suomi* 8.12.1961.



Ateenaan. Amfitryon jää huolehtimaan hautajaisseremonioista – murhaajana Herakleella ei ole siihen oikeutta.

Kollega Kari Salosaari piti *Heraklesta* Pakkasvirran parhaana ohjauksena, jossa ”antiikin teos pantiin harkitusti ja rohkeasti puhumaan nykyajalle”. Sen tekemisen jälkeen Pakkasvirta jätti teatterin ja ryhtyi tekemään elokuvia.<sup>625</sup> *Herakleen* tekoprosessin aikaan Pakkasvirta oli jo tehnyt päätöksensä lopettaa teatteriohjaukset ja perusteli sitä käsiohjelmassa suomalaisten ammattiteattereiden mahdottomalla työtavalla: harjoitusajat jäivät aivan liian lyhyiksi. Myös *Herakles* oli harjoiteltu reilussa kuukaudessa, mitä Pakkasvirta piti vain pintaraapaisuna näin mittavaan teokseen. Lehdistötilaisuudessa Pakkasvirta totesi, että ohjaajana hänellä oli vapaat kädet, koska antiikin draamasta puuttuvat näyttämöohjeet. Hän ei kokenut tarpeelliseksi elvyttää kreikkalaista esitystyylä, koska siitä ei ole riittävästi tietoa. Kuitenkin hän sanoi pyrkineensä antiikin Kreikan teatterin tavoin kokonaistaideteokseen, ”jossa yhtä hyvin tanssi kuin kuva, tila ja musiikki, sana ja ele viihtyivät yhdessä paremmin kuin nykyään”.<sup>626</sup>

Lehdissä esitys nähtiin osaksi meneillään ollutta antiikin draaman renessanssia, jonka osana olivat myös 1950-luvulla esitetyt adaptaatiot. Tämä esitys osoitti, että antiikin draama on erittäin näyttämökelpoinen sellaisenaankin, ”ilman modernien kirjailijain välitystä”.<sup>627</sup> Tässä tapauksessa välittäjänä oli ollut suomentaja. Näytelmän oli sovittaen kääntänyt Pentti Saarikoski, joka oli pannut Euripideen henkilöt puhumaan proosaa. Ohjaaja kiitteli suomennosta, joka tuntui ilmeikkäältä ja sisälsi joustavaa, modernia kuvakieltä. Yhdessä Saarikosken kanssa Pakkasvirta oli laatinut näytelmään prologin, joka johdatteli draaman maailmaan, kevensi kokonaisuutta lausekäänteineen ja sutkautuksineen ja viittaili ajankohtaisiin asioihin.<sup>628</sup> Prologi alkoi kuoronjohtaja Toivo Hämerannan avausrepliikillä: ”Hyvät naiset ja herrat, Turun kaupunginteatterilla on ilo esittää teille suomalaisena kantaesityksenä antiikin Kreikan kuuluisan näytelmäkirjailijan Euripideen tragedia *Herakles*. Tragedia on pukkilaulu!” Muut esiintyjät tulivat mukaan prologiin, Herakleen ja Megaran lapsia kuvaavat räsynuket viskattiin

625 Salosaari 2013, 146, 150.

626 *Herakleen* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto. E. N., ”Antiikin modernismia Turun kaupunginteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 13.12.1961; Vn, *Ilta-Sanomat* 3.1.1962; E. H., ”Herakles-draama nykyajallekin moderni”, *Uusi Suomi* 8.12.1961.

627 E. N., ”Antiikin modernismia Turun kaupunginteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 13.12.1961; U. V., ”Euripideen ’Herakles’ eli antiikkinen ja moderni lyömässä kättä toisilleen”, *Turun Sanomat* 9.12.1961.

628 Mihin tarkkaan ottaen, on mahdotonta tietää ilman pääkirjaa. Ks. Veli Villehartti, *Turun Sanomat* 6.12.1961; Katri Veltheim, ”Herakleen kantaesitys Turussa. Rohkeaa kokeilua – maagillista teatteria”, *Uusi Suomi* 17.12.1961.

näyttämölle, ja musiikki soi. Lopulta näyttelijät hiljenivät rukoukseen, josta ei ainakaan *Kauppalehden* arvostelija löytänyt ironian häivettäköön:

Anna meille näyttelijöille kyky tajuta oikein tämä näytelmä, ja anna meille voimaa selvittää tästä raskaasta tehtävästä.

Me elämme vaikeata aikaa ja jokaisella, joka puhuu ihmisille, on vastuu. Anna meidän opettaa ihmisiä ymmärtämään, rakastamaan toinen toisiaan.

Me näyttelijät olemme, että liha meidän kauttamme tulisi sanaksi jälleen ja palaisi kotiinsa, ihmisen sydämeen, joka on Jumalan istuin.<sup>629</sup>

*Uuden Suomen* Katri Veltheim oli vilpittömän innoissaan esityksestä. Kuten Kari Salosaari oli kirjoittanut pari vuotta aiemmin Pakkasvirran ohjaamasta Lasse Heikkilän *Medeiasta*, kirjoitti Veltheim nyt, että Turun kaupunginteatterissa esitettiin tosiaan dionyysinen pukkilaulu. Veltheim koki esityksessä jotain maagista; modernein teatterikeinoin näyttämöstä tuli jättiläisinstrumentti, jonka ilmaisumahdollisuudet avartuivat yli ajan ja paikan. Esitys loi rohkeasti uutta ilmaisua, joka ei ollut itsetarkoituksellista vaan kasvoi Euripideen tekstistä. Eri-tyisesti kuuden miehen ja johtajan muodostama kuoro oli Veltheimille innostava ja mystiikkaa hipova kokonaistaideteoksen elementti, joka eli tehoavien liikunta-teemojen, ilmeikkään asemoinnin, musiikin ja naamioiden myötä. Kaikki arvostelijat eivät suhtautuneet kuoroon yhtä myönteisesti, ja Veltheimkin myöntää, että vaikka ohjaajan tavoitteet olivat selvästi näkyvissä, ei lopputulos koko ajan vastannut niitä. Harjoitusajan lyhyys näkyi joidenkin arvostelujen mukaan siinä, että kuorolaisten yhteisesiintymisessä oli toivomisen varaa.<sup>630</sup>

Tehokkaan kuoron käytön lisäksi kokonaistaideteoksen tuntua rakensi myös Almas Maattolan säveltämä elävä musiikki, jota soitti nelihenkinen orkesteri. Musiikki koettiin hienoksi tunnelman rakentajaksi, huomattavaksi näyttämösävellykseksi. Monien mielestä vaikuttavin oli draaman käännekohdan kohtaus, jossa Iris ja Hulluus saapuvat katkaisemaan kuoron voitonlaulun Lykoksen surmaamisen jälkeen. Palvelijaa esittänyt Rami Sarmasto mustissa trikoissaan kuva-

629 "Kuvakertomus Turun Kaupunginteatterista", *Kauppalehti* 30.12.1961.

630 Katri Veltheim, "Herakleen kantaesitys Turussa. Rohkeaa kokeilua - maagillista teatteria", *Uusi Suomi* 17.12.1961. Ks. myös E. N., "Antiikin modernismia Turun kaupunginteatterissa", *Helsingin Sanomat* 13.12.1961; E. J. V-ri, "Jaakko Pakkasvirran ohjauksena Turussa Euripideen Herakles", *Suomen Sosialidemokraatti* 16.12.1961.

si kauhistuneella, hurmioituneella tanssilla Herakleen tekemän perhesurman.<sup>631</sup> Katri Veltheim hehkutti ohjaajan ratkaisua tässä kohtauksessa:

Tuntui siltä, kuin hulluus, murhanhimo, itse tragedian demooni olisi ryöstäytynyt Euripideen tekstistä näyttämölle ja aidon teatterinomaisin, samalla ikivanhoin ja häikäisevän modernein keinoin ilmaissut katsojalle kammottavan tapahtuman, jonka kuvaamiseksi näyttämöllä eivät sanat riitä.<sup>632</sup>

Uudempana visuaalisena keinona esitys käytti diakuvia. Kuvaprojisoinneilla kuvattiin ainakin Herakleen saapuminen. Kuoro käytti osittain naamioita. Pukusuunnittelussa arvostelijat näkivät antiikin maljakkomaalausten vaikutusta. Wolle Weinerin suunnittelemassa lavastuksessa oli hiukan katsomoon päin kallellaan oleva matala koroke sekä vapaasti puoliympyrän muotoon sitä kehystämään asetetut eriväriset, siirreltävät sermit.<sup>633</sup>

Katri Veltheim näki, että kuoron tehtävänä esityksessä oli kuvastaa inhimillisiä reaktioita ja tunteita. Päähenkilöt sen sijaan oli lievästi etäännytetty tasolle, jossa he brechtalaisittain tarkastelivat ja osoittivat henkilöiden käyttäytymistä, eivät tehostaneet tunteita. Vasta draaman puolivälin tienoilla näyttämölle tulevaa Heraklesta näytteli Veikko Uusimäki. Ohjaajan ja näyttelijän yhteistyö toi Herakleen kärsimyksen lähelle katsojaa. Kerttu Krohn näytteli tyylikkäästi Megaran roolin. *Aamulehden* kriitikon mielestä esityksen parhaita ansioita oli hänen ja Matti Pihlajan näyttelemän ylimielisen Lykoksen henkinen kaksintaistelu.<sup>634</sup>

631 L., "Euripideen Herakles Turussa ensimmäisen kerran suomeksi", *Aamulehti* 12.12.1961; E. N., "Antiikin modernismia Turun kaupunginteatterissa", *Helsingin Sanomat* 13.12.1961; Vn, "Turun 'Herakleesta' Pakkasvirran 'joutsenlaulu'", *Iltä-Sanomat* 3.1.1962; E. J. V-ri, "Jaakko Pakkasvirran ohjauksena Turussa Euripideen Herakles", *Suomen Sosialidemokraatti* 16.12.1961; Katri Veltheim, "Herakleen kantaesitys Turussa. Rohkeaa kokeilua – maagillista teatteria", *Uusi Suomi* 17.12.1961.

632 Katri Veltheim, "Herakleen kantaesitys Turussa. Rohkeaa kokeilua – maagillista teatteria", *Uusi Suomi* 17.12.1961.

633 E. N., "Antiikin modernismia Turun kaupunginteatterissa", *Helsingin Sanomat* 13.12.1961; Vn, "Turun 'Herakleesta' Pakkasvirran 'joutsenlaulu'", *Iltä-Sanomat* 3.1.1962; Katri Veltheim, "Herakleen kantaesitys Turussa. Rohkeaa kokeilua – maagillista teatteria", *Uusi Suomi* 17.12.1961.

634 L., "Euripideen Herakles Turussa ensimmäisen kerran suomeksi", *Aamulehti* 12.12.1961; E. N., "Antiikin modernismia Turun kaupunginteatterissa", *Helsingin Sanomat* 13.12.1961; E. J. V-ri, "Jaakko Pakkasvirran ohjauksena Turussa Euripideen Herakles", *Suomen Sosialidemokraatti* 16.12.1961; U. V., "Euripideen 'Herakles' eli antiikkinen ja moderni lyömässä kättä toisilleen", *Turun Sanomat* 9.12.1961; Katri Veltheim, "Herakleen kantaesitys Turussa. Rohkeaa kokeilua – maagillista teatteria", *Uusi Suomi* 17.12.1961.

Vaikka lyhyt harjoitusaika näkyi esityksessä, siinä näkyi myös ohjaajan ehyt kokonaisnäkemys. *Kauppalehden* kriitikko jäi ainoana kaipaamaan selvempää viestiä tragedian sanomasta nykyajalle. Pakkasvirran valitsemin ilmaisukeinoin oli luotu kiinnostava, persoonallinen esitys, joka piti arvostelijat vallassaan – mutta ei taaskaan houkutelut juuri yleisöä paikalle.<sup>635</sup> Suomalaisten tragediatulkintojen kannalta Pakkasvirran luopuminen teatterista oli valitettavaa. Teatterimme menetti hänessä erittäin potentiaalisen, uudistavan tragediaohjaajan.<sup>636</sup>

### *Intimiteatterin epäonnistunut Bakkhantit*

*Heraklesta* vielä omaleimaisempi mutta valitettavasti vähemmän onnistunut oli 1960-luvun seuraava Euripides-tulkinta, *Bakkhanttien* Suomen-kantaesitys Intimiteatterissa keväällä 1967. Mauno Manninen oli vuosikymmenen ajan pitänyt *Bakkhantteja* työlliställä. Vihdoin näyttämölle päästyään se jäi Mannisen viimeiseksi ohjaukseksi. Manninen menehtyi syksyllä 1969 luovutettuaan Intimiteatterin johtajuuden Tommi Rinteelle.

Mauno Manninen suomensi itse *Bakkhantit*, ja näyttelijät ottivat käännöksen mielihyvällä vastaan. *Bakkhanttien* harjoitusprosessin aikaan ohjaajan ja työryhmän välillä kuitenkin vallitsi Pekka Lounelan mukaan täydellinen luottamuspuola. Aikaisemmin näyttelijät olivat keskenään paikkailleet ohjaajan epäselvyyksiä, tässä esityksessä he eivät enää välittäneet. Sisäpiiri, johon ohjaaja ei kuulunut, piti kurittomasti hauskaa keskenään. Dionysosta esittäneen Seppo Kolehmainen kertoman mukaan vain Kerttu Krohn (Agave) ja Erkki Luomala (Kadmos) näyttelivät tosissaan.<sup>637</sup>

*Bakkhantit* kertoo Dionysoksesta, joka on tullut ihmishahmossa Thebaan vakiinnuttamaan kulttinsa ja antamaan thebalaisille opetuksen siitä, että nämä eivät pidä häntä jumalana. Dionysos on ajanut Theban naiset kodeistaan Kithairon-vuorelle palvomaan häntä. Erityisesti Dionysoksen jumaluuden kyseenalaistaa kuningas Pentheus, joka aikoo lähettää armeijan vuorelle hakemaan naiset takaisin kotiin. Dionysos suostuttelee Pentheuksen luopumaan ajatuksesta ja lähtemään itse vuorelle naiseksi pukeutuneena vakoojana. Näin Pentheus

635 Ks. Vn, ”Turun ’Herakleesta’ Pakkasvirran ’joutsenlaulu’”, *Ilta-Sanomat* 3.1.1962.

636 Pakkasvirran versio *Herakleesta* nähtiin myös Televisioteatterissa vuonna 1966. Kerttu Krohn esitti edelleen Megaraa, muuten näyttelijät olivat vaihtuneet. Televisioteatterin *Herakles* oli ristiriitaisista arvosteluista päätellen visuaalinen runsaudensarvi, omaleimainen mutta hieman jäsentymätön tulkinta. Ks. Jukka Kajava, ”Epäantiikkinen Herakles”, *Helsingin Sanomat* 30.10.1966; Hilikka Saarikoski, ”Monitasoinen Herakles-esitys tv-ruudussa”, *Kansan Uutiset* 30.10.1966; Irina Oksanen, ”Pakkasvirran ja Saarikosken onnistunut Herakles”, *Suomenmaa* 2.11.1966.

637 Lounela & Tainio 1988, 246–248.

toimii. Vuorella naiset repivät Pentheuksen kappaleiksi hänen äitinsä Agaven johdolla. Agave palaa Thebaan juhlimaan, jolloin vanha kuningas Kadmos palauttaa hänet järkiinsä ja saa hänet ymmärtämään tekonsa. Dionysos ilmestyy jumalahhomoisena ja rankaisee Agavea, tämän sisaria ja Kadmosta karkottamalla heidät maanpakoon.

Mannisen lähtökohtana suuresti arvostamaansa näytelmään oli seksuaalisuuden ja sukupuolisuuden käsittely. Pekka Lounela arvelee, että Mannisen mielessään hahmottelema visio *Bakkhanteista* saattoi olla nerokaskin, mutta se ei välittynyt sen enempää työryhmälle kuin katsojille.<sup>638</sup> Dionysoksen näyttelijä Seppo Kolehmainen ei ainakaan ollut ymmärtänyt Mannisen näkemyksiä eikä juuri ollut perillä koko näytelmän sisällöstä:

Manninen puhui ja pöpötti sukupuoliasioista, homoista ja niin edelleen. Hän pani osan miehistä näyttelemään naisten puvuissa. Hän oli ottanut selvää siitä, että Bakkhantit liittyivät Apollon palveluun ja Bakkhoksen palvontamenoihin. Kun bakkanaaleja vietettiin, miehet vaihtoivat naisten vaatteisiin, meidän esityksessä Aimo Tepponen ja Artturi Laakso.<sup>639</sup>

Bakkhantit liittyvät toki Dionysoksen eli Bakkhoksen palvontaan, mutta Apollonin kultin kanssa heillä tuskin oli tekemistä. Ristiinpukeutuminen ja miesten välinen seksuaalinen halu ovat keskeinen osa Euripideen näytelmää eivätkä Mannisen keksintöä.<sup>640</sup> Kolehmaisen lausunto osoittaa Mannisen vakavat kommunikaatio-ongelmat työryhmänsä kanssa. *Bakkhantit* keräsi juuri ja juuri viiden näytöksen verran yleisöä. Katsojien vähäisyyden Manninen pani, epäilemättä virheellisesti, huonon markkinoinnin syyksi.<sup>641</sup>

Arvostelijat Sole Uexküll ja Riitta Kyttä etunenässä leimasivat esityksen surkeaksi. Uexküll määritteli *Helsingin Sanomissa* tapaturmaksi sen, että Intimateatterin johtokunta oli ylipäänsä päästänyt tällaisen esityksen julkiseen ensi-iltaan. Euripideen ennen esittämätön tragedia oli pahoinpidelty ”alkeelliseksi irvikuvaksi” ja näyttelijöiden työpanosta oli vastuuttomasti käytetty hyväksi. *Ilta-Sanomien* otsikoi: ”Voi Intimiä”. Euripideen nimissä esitettyä kaaosta katsellessa ei tiennyt, itkeäkö vai nauraa. Hieno näytelmä esittäytyi mauttomana pelleilynä.

638 Lounela & Tainio 1988, 248.

639 Lounela & Tainio 1988, 247.

640 Ks. esim. Järvinen 2004.

641 Lounela & Tainio 1988, 251.

Samoilla linjoilla oli *Suomenmaan* Leo Stålhammar. Ohjaajalla ei ollut mitään kuvaa esityksen kokonaishahmosta tai päämääristä, ja katsojalle jäi esityksestä käteen lähinnä myötähäpeä näyttelijöitä kohtaan. Maija Savutie ei ymmärtänyt, oliko tarkoituksena parodioida klassista tragediaa vai tarjota siitä nykyaikaistettu viihdeteatteriversio.<sup>642</sup>

Kriitikkojen kokemana järkytys esityksen ääressä aiheutti sen, että arviot olivat erittäin suppeita ja näin itse esityksestä on säilynyt niukasti yksityiskohtaisia kuvauksia. Maija Savutie erittelee näkemäänsä sen verran, että pitää viiden naisen kuoroa esityksen murheellisimpana osatekijänä. Kuoro muistutti Savutien sanojen mukaan ”banaalia operettispektaakkelia”. Marjatta Väänänen, joka yritti parhaansa mukaan ymmärtää esitystä, kuvaa kuoroa laatuunkäyvän ja mauttoman välillä kulkevaksi: Manninen antoi ”juopuneiden ja lemmenkipeiden naisten piehtaroida näyttämön lattialla kuin käärmeenpesän asukkien lämpimällä kalliolla.”<sup>643</sup> Esityksen lavastuksen ja pukujen kullankimalteeseen ja väriloistoon kriitikkojen oli vaikea suhtautua vakavasti – yksinkertaisempi olisi ollut kauniimpaa. *Bakkhanttien* valokuvissa nähdään pelkissä alushousujen kokoisissa pöksyissä ja vartalon ympäri kiedotussa huivissa esiintynyt Seppo Kolehmainen sekä voimistelupuvun ja korsetin välimuotoihin puettu bakkhanttikuoro.

Annikki Vartia näki kuitenkin esityksessä yritystä ”rehevään maalailuun”, irti antiikin draaman näyttämöllepanojen vakiomuodosta. Hänen ja Marjatta Väänäsen mielestä Manninen oli jossain määrin onnistunut *Bakkhanttien* ilmapiiirin tavoittamisessa. Kevyenä huvinäytelmänä alkanut esitys muuttui lopussa tehokkaaksi murhenäytelmäksi Kerttu Krohnin vahvan roolisuorituksen myötä. Valitettavasti lopun kuvaus Pentheuksen kuolemasta sekä Kadmoksen ja Agaven jäähyväiset jäivät kaikkensa yrittäneiden Kerttu Krohnin ja Erkki Luomalan lausumina ulkokohtaiseksi deklamoinniksi. Mannisen yritykset leikkimielisiin, humoristisiin hetkiin onnistuivat parhaiten Aimo Tepposen (Pentheus) näyttelijäntyössä ja kolmelle näyttelijälle jaetussa paimenen kertomuksessa, jossa bakkhantit vuorella kohdanneita paimenia esittivät Taneli Rinne, Tommi Rinne ja Pekka Laiho.<sup>644</sup> Maija Savutien mielestä koko esitys oli amatöörimäinen Seppo

642 Sole Uexküll, ”Euripideen irvikuva”, *Helsingin Sanomat* 4.4.1967; Riitta Kyttä, ”Voi Intimiä”, *Ilta-Sanomat* 4.4.1967; Maija Savutie, ”Euripides Mannisen tapaan”, *Kansan Uutiset* 7.4.1967; Leo Stålhammar, ”Intimin fiasco”, *Suomenmaa* 7.4.1967.

643 Maija Savutie, ”Euripides Mannisen tapaan”, *Kansan Uutiset* 7.4.1967; Annikki Vartia, ”Radikaali Euripides”, *Kauppalehti* 4.4.1967; Marjatta Väänänen, ”Bakkhantit Intimin tapaan”, *Keskisuomalainen* 7.4.1967.

644 Annikki Vartia, ”Radikaali Euripides”, *Kauppalehti* 4.4.1967; Marjatta Väänänen, ”Bakkhantit Intimin tapaan”, *Keskisuomalainen* 7.4.1967.



Mauno Manninen ohjasi Euripideen *Bakkhantit* Intimiteatteriin vuonna 1967. Kuvassa Dionysosta esittänyt Seppo Kolehmainen sekä bakkhanttien kuorona vasemmalta Ritva Oksanen, Maj-Brit Palonen, Rauha Puntti, Gunnel Hanén ja Anneli Sauli. Kuva: Foto-Jatta. Teatterimuseo.

Kolehmaisena näyttelemää Dionysoksen roolia lukuun ottamatta. Vielä edelliseltä vuodelta muistissa ollut Ylioppilasteatterin nuorten harrastajien riehakas satyyrinäytelmä *Kyklooppi* oli ollut vakavasti otettavampaa teatteria.<sup>645</sup>

Jos jokin oli onnellista Intimiteatterin *Bakkhanteissa*, niin se, että esityksen myötä saatiin myös painettuna uusi Euripides-suomennos. WSOY julkaisi Mannisen käännöksen ensi-illan yhteydessä. Mannisen käännöstä pidettiin tietenkin lähtökohtaisesti kulttuuritekona, eikä se ollut teatterikriitikoiden mielestä itsessäänkään hullumpi.<sup>646</sup> Se on edelleen ainoa kokonainen julkaistu suomennos *Bakkhanteista*.<sup>647</sup>

645 Maija Savutie, "Euripides Mannisen tapaan", *Kansan Uutiset* 7.4.1967.

646 Sole Uexküll, "Euripideen irvikuva", *Helsingin Sanomat* 4.4.1967; Maija Savutie, "Euripides Mannisen tapaan", *Kansan Uutiset* 7.4.1967; Annikki Vartia, "Radikaali Euripides", *Kauppa-lehti* 4.4.1967; Leo Stålhammar, "Intimin fiasco", *Suomenmaa* 7.4.1967.

647 Pentti Saarikosken suomentamia katkelmia näytelmästä on julkaistu hänen käännöstensä kokoelmassa *Antiikin runoutta ja draamaa* (2002).

### Troijan naisten *pasifistinen tulkinta*

Seuraavina Euripides-kantaesityksinä nähtiin kaksi filologi Maarit Kaimion suomentamaa tragediaa, *Troijan naiset* ja *Hippolytos*, jotka Gaudeamus julkaisi myös painettuina yhdessä niteessä vuonna 1974. *Troijan naiset* kantaesitettiin Tampereen Työväen Teatterissa.<sup>648</sup> Kaimio muistaa vastanneensa TTT:lta tulleeeseen suomennospyyntöön, että *Troijan naiset* on raskas ja hyytävä teos. Varoituksesta huolimatta teatterilla haluttiin ehdottomasti ottaa juuri tämä näytelmä ohjelmistoon.<sup>649</sup> Esityksen ohjasi TTT:n vakituksena ohjaajana työskennellyt Mikko Majanlahti. Tulkinta oli avoimesti sodanvastainen ja ajankohtaisuutta tavoitteleva.<sup>650</sup> Ensi-ilta oli kolmatta kertaa järjestetyn Tampereen Teatterikesä -festivaalin yhteydessä, jossa esitys oli voimalla esillä. Naisnäyttelijät marssivat Teatterikesän avajaiskulkueessa kahlehdittujen troijalaisten naisten asuissaan, tunnettu näyttelijätär Sylvi Salonen (Hekabe) etunenässä. Vaikuttava näky julkaistiin valokuvina useissa sanomalehdissä. Suomentaja Maarit Kaimion kirjoittama pitkä artikkeli näytelmästä, sen kirjoittajasta ja kirjoitusajankohdan kontekstista julkaistiin *Aamulehdessä* ensi-iltaa edeltäneellä viikolla.<sup>651</sup>

*Troijan naisissa* eletään Troijan tuhon jälkeistä aikaa ja käydään sodan jälkiselvittelyitä. Näytelmä kuvaa naisten ja lasten kärsimystä sodassa. Troijan kuningasperheen naisten puoliset on tapettu ja heidät itsensä ollaan viemässä orjiksi. Kuoro koostuu vangituista troijalaisista naisista. Kruununsa menettänyt kuningatar Hekabe määrätään Odysseuksen orjaksi ja hänen ennustustaitoinen tyttärensä Cassandra kenraali Agamemnonin jalkavaimoksi. Cassandra näkee tulevaisuuteen ja tietää, että Klytaimnestra on surmaava sekä Agamemnonin että hänet itsensä. Hekaben kälystä Andromakhesta tehdään Akhilleuksen pojan jalkavaimo. Andromakhen ja Hektorin pieni poika Astyanaks surmataa heittämällä kalliolta alas, jottei hänestä kasvaisi isänsä kuoleman kostajaa. Spartan kuningas Menelaos saapuu hakemaan Troijan sodan aiheuttajana pidetyn Helenan viedäkseen tämän kuolemantuomioonsa Kreikkaan. Hekabe valmistaa pikku Astyanaksin ruumiin haudattavaksi ja yrittää itse heittäytyä palavan kaupungin liekkeihin, mutta sotilaat estävät häntä ja vievät hänet ja muut jäljelle jääneet Troijan naiset laivoihin.

648 Sanna-Ilaria Kittelä on tutkinut tulossa olevassa väitöskirjassaan *Troijan naiset* -produktiota ja päättänyt kanssamme samantyyppisiin tulkintoihin. Kiitämme lämpimästi mahdollisuudesta tutustua Kittelän vielä julkaisemattomaan tutkimustekstiin (Kittelä 2012).

649 Maarit Kaimion tiedonanto sähköpostilla Heli Ansioille 25.11.2015.

650 Ks. myös Kittelä 2012.

651 Maarit Kaimio, ”Troijan naiset. Sota ja tappion tuoma tuska”, *Aamulehti* 16.8.1970.



Mikko Majanlahti julisti samaa kuin nuoret Jaakko Pakkasvirta, Kari Salosaari ja heidän esitystensä arvostelijat olivat julistaneet jo kymmenen vuotta aiemmin: ei enää valkoista antiikkia. *Aamulehdelle* antamassaan haastattelussa Majanlahti sanoi:

Euripideen näytelmä ei pysty välittymään, jos teatteri käyttää keinoja, jotka tekevät tapahtumat katsojille vieraiksi ja kaukaisiksi. Olemmekin hyljänneet esityksessämme sen ”klassisen kreikkalaisuuden”, joka käsitetään joonialaispylväiksi, joihin valkoasuiset, pääläelle hiuksensa kiertäneet hahmot nojaavat ja toteuttavat klassisen teatterin perinnettä hienostuneesti ja ylhäisesti.<sup>652</sup>

Kiitos kääntäjä Maarit Kaimion, näytelmän käsiohjelma esitteli historiallisia tietoja peloponnesolaissotien tapahtumista muutamaa vuotta ennen *Troijan naisten* alkuperäistä esitysjankohtaa. Näytelmän ensiesitystä vuonna 415 eaa. oli vajaata vuotta aiemmin edeltänyt Meloksen valtaus. Ateena oli pyrkinyt saamaan puolelleen peloponnesolaissodissa puolueettomana pysytelleen Meloksen saaren. Melos kieltäytyi, jäi piiritykseen kuukausien ajaksi, ja lopulta ateenalaiset valtasivat saaren, tappoivat kaikki miehet, ja myivät naiset ja lapset orjiksi.<sup>653</sup> Oli helppo tulkita, että jo antiikin aikaisessa kantaesityksessään *Troijan naiset* oli assosioitunut katsojien oman lähihistorian tapahtumiin, jotka näytelmässä vain oli sijoitettu myyttiseen menneisyyteen. On mahdotonta tietää, oliko Euripideen tarkoitus kritisoida näytelmällään Meloksen tapahtumia vai ei. Suomalaiset sanomalehdet kuitenkin yhdistivät draaman mielellään tähän historialliseen tapahtumaan.<sup>654</sup>

*Troijan naiset* esitettiin Kellariteatterissa, vuonna 1964 käyttöön otetulla pikkunäyttämöllä.<sup>655</sup> Ulkoinen monumentaalisuus oli siis poissuljettua jo näyttämön reunaehtojen takia. Katri Veltheim piti ratkaisusta sijoittaa draama katsojan lähituntumaan ja samaan tasoon, koskettamaan katsojaa niin läheltä ja konkreet-

652 ”Järjetöntä sotaa vastaan”, *Aamulehti* 21.8.1970.

653 Meloksen kohtalosta kerrotaan Thukydeiden *Peloponnesolaissodan* (Ιστορία) viidennessä kirjassa. Ks. myös *Troijan naisten* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

654 Pekka Paavola, ”’Troijan naiset’ Työväen Teatterissa. Väkivallan syyt, hävitys”, *Aamulehti* 23.8.1970; Kalevi Kalemaa, ”Jylhä tragedia antiikin väkivallasta”, *Keskisuomalainen* 24.8.1970; L. T. & H. A., ”Tampereen naiset tekivät Troijan naisista loistavan”, *Savo* 25.8.1970. Ks. myös Kittelä 2012.

655 Kellariteatterista ks. Rajala 2001, 34–37.

tisesti, että voimakkaimmaksi vaikutelmaksi jäi ajankohtaisuus.<sup>656</sup> Esitys alkoi ääninauhalla, joka radiouutisten tapaan kertoi sotatapahtumista Troijassa. Aloitus radiouutisilla ohjasi voimakkaasti katsomaan esityksessä nähtyjä tapahtumia rinnastuksena oman aikamme sotiin ja kertoi katsojille, että marmori-Kreikkaa ei nyt ollut luvassa.<sup>657</sup>

Esitystä hallitsivat taitavat naisnäyttelijät. Troijan kuningattarena oli Sylvi Salonen, teatterin pitkäaikainen näyttelijä ja maanlaajuisestikin tunnettu tähti, joka tulkitsi Hekaben ylväänä ja vakavana kuningattarena. Kiinnostavimpia muista roolitöistä oli Maija-Liisa Majanlahden Kassandra, jonka hurjana tanssina ilmennetty tuskan purkaus päättyi rauhalliseen lähtöön kohti orjuutta (ja kuolemaa). Eila Roineen äidintuska Andromakhen roolissa riipaisi kriitikkojen sydäntä.<sup>658</sup> Miesnäyttelijät jäivät naisten varjoon. Kaikki kriitikot eivät edes ota mitään kantaa miesten roolisuorituksiin, vaan tarkastelevat vain naisnäyttelijöiden työtä.

Näytelmässä annettiin ymmärtää, että todelliset syyt Troijan sotaan olivat taloudelliset ja valtopoliittiset, ja Helenan ryöstö oli vain tekosyy. Marja-Sisko Aimosen näyttelemä Helena herätti kahdenlaisia tulkintoja. Helena pyrkii viihätysvoimallaan saamaan Menelaoksen luopumaan häntä uhkaavasta kuolemantuomiosta. Majanlahden ohjauksessa Helena oli lähinnä irvokas portto, joka rinnastui groteskilla tavalla kaikkensa menettäneisiin troijalaisnaisiin. Pekka Paavolan mielestä tämä groteskius korosti onnistuneesti näytelmän traagisuutta. Katri Veltheim koki Helenan kohtauksen häikäisevänä, älykkäästi hallittuna tyylinäytteenä. Muille arvostelijoille kohtauksen ironia ei auennut: Aimosen näyttelemä huoramainen nainen ei antanut aihetta uskoa, että Helena voisi lumota sekä miehet että jumalat.<sup>659</sup>

656 Katri Veltheim, ”Troijan naiset lähikuvassa”, *Uusi Suomi* 23.8.1970.

657 Ks. Kittelä 2012.

658 Pekka Paavola, ”’Troijan naiset’ Työväen Teatterissa. Väkivallan syyt, hävitys”, *Aamulehti* 23.8.1970; Kaisu Mikkola, ”Klassiset näkemykset naisesta ja sodasta”, *Kaleva* 26.8.1970; Erkki Aura, ”Voimakas tulkinta Troijan naisista”, *Kansan Lehti* 23.8.1970; Annikki Vartia, ”Aamusta aamuun teatteria Tampereella: ’Piiat’ ja ’Troijan naiset’ kiinnostavimmat uutuudet”, *Kauppalehti* 25.8.1970; Kalevi Kalemaa, ”Jylhä tragedia antiikin väkivallasta”, *Keskisuomalainen* 24.8.1970; L. T. & H. A., ”Tampereen naiset tekivät Troijan naisista loistavan”, *Savo* 25.8.1970; Leo Stålhammar, ”Väkivallan kourissa”, *Suomenmaa* 29.8.1970; ”Kaksi tapaa käsitellä vanhaa kreikkalaista...”, *Turun Sanomat* 23.8.1970.

659 Pekka Paavola, ”’Troijan naiset’ Työväen Teatterissa. Väkivallan syyt, hävitys”, *Aamulehti* 23.8.1970; Erkki Aura, ”Voimakas tulkinta Troijan naisista”, *Kansan Lehti* 23.8.1970; Kalevi Kalemaa, ”Jylhä tragedia antiikin väkivallasta”, *Keskisuomalainen* 24.8.1970; Annikki Vartia, ”Aamusta aamuun teatteria Tampereella: ’Piiat’ ja ’Troijan naiset’ kiinnostavimmat uutuudet”, *Kauppalehti* 25.8.1970; Katri Veltheim, ”Troijan naiset lähikuvassa”, *Uusi Suomi* 23.8.1970. Helena-kohtauksen tulkinnasta ks. myös Kittelä 2012.

Kuorossa Majanlahti oli keksinyt ratkaisun, jota kukaan aikaisemmista tragediaohjaajista ei ollut vielä Suomessa käyttänyt. Erillistä kuoroa ei ollut, vaan Helenan, Kassandran, Andromakhen ja Pallas Athenen näyttelijät esittivät sekä kuoron repliikit että omat soolonsa. Heidän lisäksi kuorolaisina oli kaksi muuta naisnäyttelijää, Marjukka Halttunen ja Helinä Viitanen. Ratkaisemalla kuoro tällä tavoin saatiin esiin sekä naisjoukon yhteinen hirveä kohtalo että kunkin henkilökohtaiset tragediat – eikä Kellariteatterin lavalle olisi erillistä kuoroa mahtunutkaan.<sup>660</sup> Vankeudessa tavallisten troijalaisten kansannaisten ja kuningasperheen jäsenten kohtalot kietoutuivat yhteen.<sup>661</sup> Pekka Paavola teki lähes feministisen tulkinnan: kaikki naiset ovat hävinneitä, kaikki miehet voittajia.<sup>662</sup> Kuoro lausui tekstiosuutensa vuorotellen sooloina, vuorotellen yhdessä. Erkki Aura näki voimakkaan tyylyttelyn kuoron voimana, Katri Veltheimia taas tuskastutti ”piirileikin muotoon asetettu ryhmäliikunta”. Muutenkin näyttämöliikunta tuntui hänestä ”pseudoklassiselta” ja kesyiltä.<sup>663</sup>

Käsiohjelmassa Majanlahti kertoo ohjauksestaan: ”Troijan kaupungissa ei ole mitään hienoa eikä kaunista. Se on taistelukenttä ja vankiselli, kidutuskammio ja tempeli.”<sup>664</sup> Näyttämökuvassa tämä tiivistyi Eero Kankkusen suunnittelemaan vankilavastukseen kahleineen ja metalliristikkoineen. Näyttämökuva oli tumma ja kolkko. Siinä ei ollut lainkaan totuttuja viittauksia antiikin visuaalisuuteen. Troijalaisnaiset oli puettu pitkiin, yksinkertaisiin hihattomiin mekkoihin, joiden väreinä nähtiin mustaa ja verenpunaista. Hekabella oli mekkonsa helmassa batiikkikoristelu, jonka kuvioissa on mahdollista nähdä viitteitä pääkalloihin. Tummat peruukit tuottivat valokuvista päätellen assosiaatioita lähinnä muinaiseen Egyptiin. Helenan puvussa viitattiin minolaiseen pukeutumiskulttuuriin aina läpikuultavaa, rinnat lähes paljastavaa yläosaa myöten. Huomiota herättävinä viittauksina nykyaikaan toimivat sotilaiden käyttämät kiväärit sekä tavalliset armeijan kypärät, joista puuttuivat tragedioiden vakiovarustukseksi muodostu-

660 Pekka Paavola, ”Troijan naiset’ Työväen Teatterissa. Väkivallan syyt, hävitys”, *Aamulehti* 23.8.1970; Katri Velheim, ”Troijan naiset lähikuvassa”, *Uusi Suomi* 23.8.1970.

661 Kittelä 2012.

662 Pekka Paavola, ”Troijan naiset’ Työväen Teatterissa. Väkivallan syyt, hävitys”, *Aamulehti* 23.8.1970.

663 Erkki Aura, ”Voimakas tulkinta Troijan naisista”, *Kansan Lehti* 23.8.1970; Annikki Vartia, ”Aamusta aamuun teatteria Tampereella: ’Piia’ ja ’Troijan naiset’ kiinnostavimmat uutuudet”, *Kauppalehti* 25.8.1970.

664 *Troijan naisten* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

neet hopliittitöyhdyt. ”Modernia” vaikutelmaa loi myös atonaalisen, elektronisen musiikin käyttö äänitehosteissa.<sup>665</sup>

”Mutta miten tämän päivän suomalainen kokee *Troijan naiset*?” kysyi Pekka Paavola *Aamulehdessä*. ”Antiikin mytologia on etäistä, ja myös aktuaalinen väkivalta on kaukaista.” Huolimatta sinnikkästä ajankohtaisuuden alleviivaamisesta ja visuaalisista ja auditiivisista keinoista, joilla siihen pyrittiin, oli *Troijan naiset* selvästi antiikkiproduktio. Teos välitti koskettavaa antiikin ”tragedian henkeä”, kirjoitti Kalevi Kalemaa. Erityisesti Sylvi Salosen korkean tyylin näyttelijäntyö ylitti välissä olevat vuosituhannet ja tiivistä esityksen ajattomuuden. *Turun Sanomien* mukaan esitys lepäsi ”antiikin antamalla pohjalla” ja ”hellä nykyäikaistaminen” merkitsi lähinnä näytelmän tekemistä katsojille helpommaksi.<sup>666</sup>

Ei ole tiedossa, viittasiko *Troijan naisten* kantaesitys Ateenassa vuonna 415 eaa. yleisölle tuttuihin sotatapahtumiin. TTT:n esitys ei ainakaan suoraan tehnyt näin, vaan sodanvastaiset viittaukset pysyttelivät yleisellä tasolla. Kuten antiikin draamojen esityksissä niin monta kertaa aiemmin, yleisinhimillisen ”ikuisen ajankohtaisuuden” katsottiin riittävän.<sup>667</sup> Majanlahti ei viittaa ohjaajan sanasaan Suomen edellisiin sotiin, vaan toisen taideteoksen vaikutukseen: siihen, miten Väinö Linna murskasi *Tuntemattomalla sotilaalla* kuvan sankarillisesta suomalaissotilaasta.<sup>668</sup> Esitys ei liioin ota kantaa esimerkiksi Vietnamin sotaan, jonka vastustus ulottui myös Suomeen. Aikaisemmin samana vuonna oli tullut julkisuuteen jo vuonna 1968 tapahtunut My Lain verilöyly, jossa yhdysvaltalaiset sotilaat olivat tappaneet satoja aseettomia vietnamilaisia siviilejä, suurimmaksi osaksi naisia ja lapsia. Suomalaisissa lehdissä oletettiin, että Euripideen produktio 400-luvulla eaa. oli ollut suora kannanotto Meloksen valtauksen, mutta olisiko suomalainen produktio voinut olla suora kannanotto oman aikansa tapahtumiin? Tätä käsiteltiin niukasti kritiikeissä. Suorasanaisimpia tässä suhteessa on Leo Stålhammar, joka jokseenkin ympärilyövästi toteaa: ”Viime sotien siviiliväestöön kohdistuneet tuhot osoittavat, ettei ihminen ole oppinut tässä suhteessa mitään sen 23 vuosisadan aikana, mikä Euripideen elämästä on

665 Ks. myös Kittelä 2012.

666 Pekka Paavola, ”’Troijan naiset’ Työväen Teatterissa. Väkivallan syyt, hävitys”, *Aamulehti* 23.8.1970; Kaisu Mikkola, ”Klassiset näkemykset naisesta ja sodasta”, *Kaleva* 26.8.1970; Kalevi Kalemaa, ”Jylhä tragedia antiikin väkivallasta”, *Keskisuomalainen* 24.8.1970; ”Kaksi tapaa käsitellä vanhaa kreikkalaista...”, *Turun Sanomat* 23.8.1970.

667 Ks. myös Kittelä 2012.

668 *Troijan naisten* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.



*Troijan naisten* vankilalavastuksen oli suunnitellut Eero Kankkunen. Etualalla Sylvi Salosen esittämä Hekabe kuolleen pojanpoikansa Astyanaksin vierellä. Kuva: Juhani Riekkola. Teatterimuseo.

kulunut.”<sup>669</sup> Suomen viime sotia oli käsitelty teatteriohjelmistossa – joskin viiveellä – samoin Vietnamin sotaa ainakin satunnaisesti.<sup>670</sup> Kreikkalainen tragedia tuntui kuitenkin olevan jotain niin omalakista, että se ei soveltunut kannanotoksi ajankohtaisiin asioihin. Suomalaisilta teatterintekijöiltä ja -katsojilta puuttuivat mallit siitä, miten tulkita antiikin tragediaa rohkeasti oman ajan näkökulmasta. Vaikka kaapuvisuaalisuudesta haluttiin eroon, oli vaikea nähdä todellisia vaihtoehtoja tragedioiden esitystradition uudistamiseksi.

### **Hippolytos Kansallisteatterissa**

Toinen Maarit Kaimion suomentama tragedia, *Hippolytos*, esitettiin Suomen-kantaesityksenä Kansallisteatterin Pienellä näyttämöllä vuonna 1974. *Hippolytos* kuului osaksi viimeistä vuottaan Kansallisteatterissa työskennelleen Kivimaan antiikkiprojektia. Kivimaa oli tilannut tekstin suomennoksen Kaimiolta jo pari vuotta aikaisemmin. Kaimio oli itse ehdottanut käännettäväksi nimenomaan *Hippolytosta*.<sup>671</sup> Teoksen ohjaajaksi valikoitui nuori Jussi Tapola, jolla oli sekä

669 Leo Stålhammar, ”Väkivallan kourissa”, *Suomenmaa* 29.8.1970.

670 Paavolainen 1992, 162–171, 143–144; Seppälä 2010c, 307.

671 Maarit Kaimion tiedonanto sähköpostilla Heli Ansiolle 25.11.2015.

teatteri- että oopperaohjaajan koulutus. *Hippolytos* oli Tapolan debyyttiohjaus ammattiteatterissa.

*Hippolytoksen* tarina oli tuttu jo useaan kertaan Suomessa nähdyistä Jean Racinen näytelmästä. Euripideen näytelmä eroaa siitä siten, että Faidra ei itse tunnusta rakkauttaan Hippolytokselle, vaan hänen palvelijansa kertoo tälle salaisuuden. Tästä kauhistuneena Faidra hirttäytyy näytelmän puolivälissä, mutta jättää itsemurhaviestin, jossa kertoo Hippolytoksen yrittäneen raiskata hänet. Theseus rankaisee Hippolytosta kutsumalla myyttisen isänsä Poseidonin kostamaan: merestä nousee valtava härkä, joka pelästyttää Hippolytoksen hevoset ja tämä ruhjoutuu raahautuessaan niiden ohjaksissa. Näytelmää kehystävät jumalattaret Afrodite ja Artemis. Alun prologissa Afrodite kertoo, että on suunnitellut koko jutun kostoksi Hippolytokselle, joka kieltäytyy rakkaudesta ja avioliitosta palvoen vain Artemista. Lopussa Artemis ilmestyy Hippolytoksen tehdessä kuolemaa ja kertoo Theseukselle, että Hippolytos oli viaton Faidran esittämiin syytöksiin.

Useat sanomalehdet esittelivät ohjaajan tavoitteita ja esityksen pääpiirteitä viikkoa ennen ensi-iltaa. *Hippolytoksen* tarinasta oli vaikea löytää paralleeleja produktion omaan aikaan, eikä siihen pyrittykään. Sen sijaan pääteemaksi oli prosessin kuluessa löydetty ajatus siitä, että kukaan näytelmän päähenkilöistä ei pysty tekemään synteesiä yksilöllisistä haluista ja yhteiskunnan vaatimuksista. Lehdet kertoivat, että esitys pyrkii irti ”näennäisantiikista”, klassisen Ateenan valkoisista pylväistä. Ohjaaja oli pyrkinyt johonkin primitiivisempään, raskaaseen ja karkeaan. Tätä tragediaesityksissä jo normiksi muodostunutta esteettistä periaatetta tavoiteltiin esimerkiksi Liisi Tandefeltin suunnittelemissa tummissa puvuissa, joiden materiaalina oli käytetty muun muassa ”lattiarättikangasta”. Tandefelt oli tyytyväinen, kun ”Jussi ei halunnut näyttämölle miesten paljaita säääriä”; miehiä ei tarvinnut pukea polvihameisiin ja pauloittaa heidän jalkojaan, vaan pukuideat tulivat balkanilaisista kansanpuvuista. Arkaaisuuteen pyrittiin myös Heikki Aaltoilan säveltämässä musiikissa. Säveltäjä oli saanut vaikutteita balkanilaisesta kansanmusiikista ja ortodoksisesta kirkkomusiikista. Esityksessä kuultiin lyömäsoittimia, viulua ja oboeta, joita Aaltoila piti alkukantaisen kuuloisina soittimina. Liikunnallinen assistentti Soila Komi kertoi, että kuoron liikunnassa oli vältetty ”näennäisesteettistä” liikkumista ja lähdetty luonnollisista reaktioista.<sup>672</sup>

672 ”Tulossa Kansalliseen: Euripides, realisti”, *Helsingin Sanomat* 4.1.1974; ”Jussi Tapola vill göra kärv Hippolytos”, *Hufvudstadsbladet* 5.1.1974; ”Kansalliseen uutuuksien antiikin päivistä”, *Kansan Uutiset* 5.1.1974; K. V-m, ”Kansallisteatterin kevät alkaa Faidra-tarulla”, *Uusi Suomi* 5.1.1974.

Arvosteluissa nuoren ohjaajan suurimmaksi ansioksi nostettiin tekstin sovittaminen luontevaksi, näyttämökelpoiseksi nykysuomeksi. Tämä oli epäilemättä myös suomentajan ansiota. Luontevan kielen lisäksi esitys painotti muutenkin ihmiskeskeisyyttä ja realistisuutta. Käsiohjelma siteerasi Protagorasta, Euripideen aikalaista: ”ihminen on kaiken mitta”. Käsiohjelmassa kerrotaan *Hippolytoksen* olevan ”tragedia ehdottomuuden vaaroista” ja ”suvaitsevaisuuden puolustuspuhe”. Siinä myös pohdittiin näytelmän loppua ja Hippolytoksen kuolemaa: Hippolytoksen tuhoutumisen ei koettu johtuvan jumalattaren vihasta ja kostosta vaan nuorukaisen omasta ylimielisyydestä ihmisten välisissä sosiaalisissa suhteissa.<sup>673</sup>

Esityksessä Jussi Tapola oli, Sole Uexküllin sanojen mukaan, ”pannut Olympon jumalat viralta”. Käsiohjelman mukaan Afrodite ja Artemis oli tulkittu tunteen ja järjen symboleiksi, toisiaan täydentäviksi voimiksi.<sup>674</sup> Jumalattaria ei nähty toimivina henkilöihminä näyttämöllä lainkaan. Heidät esitettiin kahdena ilmeettömänä, valkoisena naamiona, joihin kuului myös hiuslaite ja viitta. Esityksessä naamiot kannettiin näyttämölle ja yksi kuoron näyttelijöistä, Aila Arajuuri, pukeutui jumalattaren asuun ja puhui tälle kuuluvat repliikit naamion takaa viileän persoonattomalla äänellä. Sinänsä perusteltu ja esteettisesti kiehtova ratkaisu kuitenkin etäännytti ”kaukaisen antiikin tragedian vieläkin kaukaisemmaksi” ja korosti sen sidonnaisuutta rituaaliin, kuten Sole Uexküll asian hahmotti. Leo Stålhammar jäi kaipaamaan tulkintaa, jossa draaman taustakuviona oleva jumalten leikki olisi nostettu selvemmin esiin.<sup>675</sup>

Idea jumalten viraltapanosta jäi irralliseksi, koska esitys ei onnistunut motivoitumaan tarinan ihmisistä. Roolien vivahteet jäivät puuttumaan. Katri Veltheim kirjoitti, että näytelmän traaginen peruskuvio jäi kuin ”kehysten taakse”. Esko Roineen esittämä Hippolytos tuntui melkein karikatyyriltä, luotaantyöntävän itserakkaalta. Idealistisesta Hippolytoksesta tulee näytelmässä oman ehdottomuutensa uhri, jonka pitäisi vedota katsojien myötätuntoon. Esityksessä nähty Hippolytos ei onnistunut sitä tekemään, jolloin Faidrankin tragedialta putosi

673 *Hippolytoksen* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto; Sole Uexküll, ”Kansallisen Euripides: Hentoa antiikkia”, *Helsingin Sanomat* 15.1.1974; Henry G. Gröndahl, ”Om känslor och förstand”, *Hufvudstadsbladet* 15.1.1974; Maija Savutie, ”Antiikin ihmiskuvausta nuorten yrityksenä”, *Kansan Uutiset* 16.1.1974; ”Euripides ja Topelius Kansallisen uutuuksia”, *Maaseudun Tulevaisuus* 24.1.1974.

674 *Hippolytoksen* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

675 Sole Uexküll, ”Kansallisen Euripides: Hentoa antiikkia”, *Helsingin Sanomat* 15.1.1974; ”Euripides ja Topelius Kansallisen uutuuksia”, *Maaseudun Tulevaisuus* 24.1.1974; Leo Stålhammar, ”Ihmiset jumalten pelin nappuloina”, *Suomenmaa* 16.1.1974.



Marjukka Halttunen näytteli Faidraa ja Marja Korhonen tämän palvelijatar Jussi Tapolan ohjaamassa *Hippolytoksessa* (1974). Kuva: Kari Hakli. Suomen Kansallisteatteri.

pohja.<sup>676</sup> Esko Roineen puoliso Marjukka Halttunen esitti Faidraa. Arvostelijoiden mielestä hän oli liian hento ja tyttömäinen tähän rooliin, vaikka näyttelikin herkästi ja älykkäästi.<sup>677</sup> Faidra oli totuttu ymmärtämään kypsän naisen rooliksi, vaikka mikään Euripideen tekstissä ei estä tulkitsemasta, että Hippolytos ja Faidra ovat suunnilleen samanikäisiä. Faidran palvelijattaren kiitollista roolia esitti Marja Korhonen, josta myös tuli kiinnostavin näyttämöhahmo rehevällä näyttelemisellään ja huumorillaan.<sup>678</sup>

676 Sole Uexküll, "Kansallisen Euripides: Hentoa antiikkia", *Helsingin Sanomat* 15.1.1974; Maija Savutie, "Antiikin ihmiskuvausta nuorten yrityksenä", *Kansan Uutiset* 16.1.1974; Katri Veltheim, *Uusi Suomi* 15.1.1974.

677 Sole Uexküll, "Kansallisen Euripides: Hentoa antiikkia", *Helsingin Sanomat* 15.1.1974; Maija Savutie, "Antiikin ihmiskuvausta nuorten yrityksenä", *Kansan Uutiset* 16.1.1974; "Euripides ja Topelius Kansallisen uutuuksia", *Maaseudun Tulevaisuus* 24.1.1974; Katri Veltheim, "Nuori tragedia. Pelkistettyä ja viileää", *Uusi Suomi* 15.1.1974.

678 Harry Sundqvist, "Murhenäytelmän ylevä tulkinta. Hippolytos vaalii perinteitä", *Aamulehti* 16.1.1974; Sole Uexküll, "Kansallisen Euripides: Hentoa antiikkia", *Helsingin Sanomat* 15.1.1974; Maija Savutie, "Antiikin ihmiskuvausta nuorten yrityksenä", *Kansan Uutiset* 16.1.1974; "Euripides ja Topelius Kansallisen uutuuksia", *Maaseudun Tulevaisuus* 24.1.1974.





*Hippolytoksen* kuorossa esiintyi Kansallisteatterin kahden naisnäyttelijän lisäksi kolme Sibelius-Akatemian opiskelijaa. Keskellä Aila Arajuuri, vas. Henny Waljus, muut tunnistamattomassa järjestyksessä Marita Vienovirta, Stella Hiltunen ja Margareta Haverinen. Kuva: Kari Hakli. Suomen Kansallisteatteri.

Oopperasta kiinnostuneen Jussi Tapolan ohjauslähtökohta oli vahvasti musiikillinen. Heikki Aaltoilan sävellys oli esityksen intensiivisimpiä osatekijöitä, ja kuoron lyyriset laulut toteutettiin ammattitaitoisesti ja kauniisti. Kahden Kansallisteatterin näyttelijän lisäksi kuorossa oli mukana Sibelius-Akatemian opiskelijoita. Kuoron osuudet oli jaettu laulettuihin ja puhuttuihin jaksoihin. Viimemainituista osa esitettiin kuorolaisten dialogina ja osa yhteen ääneen lausuttuna. Kuoron näyttämöliikunnan oli Soila Komi ohjannut hallituiksi ja kurinalaisiksi kuvioiksi. Kuoron oli määrä myötäillä tapahtumia, mutta Sole Uexküllin mielestä sen osuus tapahtumia tukevana ilmaisullisena tekijänä jäi vajaaksi, ja kuoro toimi lähinnä dekoratiivisena elementtinä.<sup>679</sup>

Myös esityksen visuaalinen puoli toimi sinänsä hyvin. Vesa Tapolan suunnittelemassa lavastuksessa näyttämön keskellä kohosivat paasien kaltaiset valtavat pylväänjätkäleet, jotka avautuivat Theseuksen palatsin sisäänkäynniksi. Näyttämön sivuilla kaartuivat porrastetut tasot. Arkaaisen oloinen lavastus ja Tandefeltin kansanomaista tyyliä tavoittelevat puvut olivat musiikin ohella esityksen parhaaksi koettua antia.<sup>680</sup> Kriitikot kehuivat ”sovinnaisklassismin” ja ”kipsiantiikin” välttämistä, niin kuin tämä olisi ollut Kansallisteatterin aikaisemmissa tragediatulkinnoissa jokin ongelma – kipsipatsaita ei ollut Kansallisteatterin tragedialavastuksissa nähty sitten Kaarlo Bergbomin ajan, ja jo Matti Warénin *Kuningas Oidipus* -lavastuksen (1936) perusidea oli ollut sijoittaa esitys kreikkalaisten myyttiseen menneisyyteen, ei klassiseen Ateenaan. Sole Uexküll kiitti produktion yhtenäistä visuaalisuutta, mutta oli sitä mieltä, että esitys itse oli siksi sovinnainen, että se olisi yhtä hyvin voitu näyttellä ”valkopylväiden näennäisantiikissa”. Kuten kuoro, jäivät tyylikäs lavastus ja puvustus hänestä koristeelliseksi ainekseksi.<sup>681</sup>

Esitys pyrki uudenaiseen, realismia ja tyylyttelyä yhdistävään tulkintaan. Ohjauksesta näkyi, että Tapola oli tutkinut materiaalia tarkasti ja halunnut välttää konventionaalisia ratkaisuja. Esitys kuitenkin koettiin viileäksi, varovaiseksi

679 Sole Uexküll, ”Kansallisen Euripides: Hentoa antiikkia”, *Helsingin Sanomat* 15.1.1974; Henry G. Gröndahl, ”Om kånslor och förstand”, *Hufvudstadsbladet* 15.1.1974; Maija Savutie, ”Antiikin ihmiskuvausta nuorten yrityksenä”, *Kansan Uutiset* 16.1.1974; ”Euripides ja Topelius Kansallisen uutuuksia”, *Maaseudun Tulevaisuus* 24.1.1974; Aarne Laurila, ”Ei suurenmoista, mutta inhimillistä”, *Suomen Sosialidemokraatti* 17.1.1974.

680 Maija Savutie, *Kansan Uutiset* 16.1.1974; ”Euripides ja Topelius Kansallisen uutuuksia”, *Maaseudun Tulevaisuus* 24.1.1974; Katri Veltheim, ”Nuori tragedia. Pelkistettyä ja viileää”, *Uusi Suomi* 15.1.1974.

681 Sole Uexküll, ”Kansallisen Euripides: Hentoa antiikkia”, *Helsingin Sanomat* 15.1.1974.

ja kesyksi. Henkilökuvien verevyys ja inhimillisuus jäi puuttumaan.<sup>682</sup> Kuvaavaa on, että *Aamulehden* Harry Sundqvist näki produktion kouluesimerkkinä antiikin draaman oikeoppisesta tulkinnasta ja koki, että esityksen yllä leijui ”antiikin murhenäytelmän henki [...] aitona ja puhtaana”.<sup>683</sup>

Kansallisteatterin ensimmäisestä kreikkalaisesta tragediasta, Sofokleen *Antigonesta*, oli kulunut yli seitsemänkymmentä vuotta, mutta tällä kriitikolla esityksen herättämä kokemus pukeutui samansuuntaisiin ilmaisuihin kuin aikanaan *Antigonen* arvosteluissa. Myös toisen kriitikon esittämä huoli oli tuttu jo vuosisadan vaihteesta: suomalainen teatteriyleisö tunsu selvästi ennakkoluuloa klassikkoja kohtaan, koska jo toisessa illassa katsomo oli vajaa.<sup>684</sup>

### **Bakkantit nuoren ohjaajan käsissä Kaivopuistossa**

Vuonna 1978 Annette Arlander ohjasi mielenkiintoisen ulkotilaesityksen Euripideen *Bakkanteista* (*Backantinnorna*). Ruotsinkielisen ylioppilasteatterin bakkantit ilmestyivät Helsingin Kaivopuistoon. Bakkantit pukeutuivat valkoisiin ja punaisiin silkkeihin. Heidän nilkoissaan kilisivät kulkuset. Kaivopuiston esitys tehtiin ruotsinkielisen ylioppilasteatterin 45 henkilön voimin, joista seitsemän ihmistä muodosti orkesterin.<sup>685</sup> Ohjaaja Arlander oli tuolloin käynyt Teatterikoulussa ensimmäisen vuotensa. Esitys oli tanssillinen, rakennettu musiikin, laulun ja visuaalisen kauneuden ympärille. Työryhmä kiteytti esityksensä lauseeseen ”Kaunis on aina rakkauden arvoinen”.<sup>686</sup>

Esityksestä oli haluttu poistaa tragiikka ja jäljelle jättää farssinalku, sekä ”loppuun lisätty kuninkaan ikeestä vapautuneiden ihmisten, niin naisten kuin miestenkin, ilotanssi”. Nämä ratkaisut saavat kriitikon havaitsemaan juonellista ontumista. Heikki Nylund kuitenkin toteaa, että Ylioppilasteatteri on halunnut esityksellään ilmentää bakkanttien menojen kautta unohdettua elämäniloa, ”py-

682 Harry Sundqvist, ”Murhenäytelmän ylevä tulkinta. Hippolytos vaalii perinteitä”, *Aamulehti* 16.1.1974; Sole Uexküll, ”Kansallisen Euripides: Hentoa antiikkia”, *Helsingin Sanomat* 15.1.1974; Henry G. Gröndahl, ”Om kändslor och förstand”, *Hufvudstadsbladet* 15.1.1974; Majja Savutie, ”Antiikin ihmiskuvausta nuorten yrityksenä”, *Kansan Uutiset* 16.1.1974; ”Euripides ja Topelius Kansallisen uutuuksia”, *Maaseudun Tulevaisuus* 24.1.1974; Aarne Laurila, *Suomen Sosialidemokraatti* 17.1.1974; Katri Veltheim, ”Nuori tragedia. Pelkistettyä ja viileää”, *Uusi Suomi* 15.1.1974.

683 Harry Sundqvist, ”Murhenäytelmän ylevä tulkinta. Hippolytos vaalii perinteitä”, *Aamulehti* 16.1.1974.

684 ”Euripides ja Topelius Kansallisen uutuuksia”, *Maaseudun Tulevaisuus* 24.1.1974.

685 Markus Sandbergin luotsaama musiikki sai hyvän vastaanoton. Greta Brotherus kuvailee kauniiksi, elegantiksi ja instrumentit kuten huilu, sello ja bongorumpu rytmittivät laulua. Greta Brotherus, ”Helsingforsisk yra”, *Hufvudstadsbladet*, päivämäärä epäselvä.

686 Raija Forsström, ”Bakkantit tanssivat Kaivopuistossa”, *Helsingin Sanomat* 3.8.1978.

hää hulluutta” ja tässä esitys on kriitikon mielestä onnistunut.<sup>687</sup> Nylund toteaa myös:

Studentteaternin toteutuksessa taas juuri muoto on, ellei nyt enää vaan uudistuvaa, niin ainakin piristävä poikkeus jäykän näyttelemisen, fadadien kaavaan. Se on happeningiä, toimintaa enemmän kuin näyttelemistä. Sen sisältö taas alkaa näin vuosituhansien jälkeen jo vaikuttaa vanhahtavalta.<sup>688</sup>

Nykylukija hieman hymähtää kriitikon toteamukselle tekstin vanhahtavuudesta. Erityisen merkityksellinen Arlanderin ohjaus on siitä syystä, että mukana on myöhemmin keskeisiksi teatteritaiteilijoiksi nousseita opiskelijoita – mainittakoon nyt vaikka Cris af Enehielm, Joakim Groth, Eija Vilpas, Nina Roos ja Peter Westerholm.<sup>689</sup>

Esityskuvien perusteella Theban naisten valkoiset asut piiritanssissa Kaivopuistossa näyttävät istuvan luonnon helmaan ja tuovat mieleen tragedian kontekstin ulkona tapahtuvasta teatterista. Aasialaiset bakkantit oli numeroitu Dionysoksen nimen mukaan: Dionysos 1, Dionysos 2 ja niin edelleen. Asuina heillä oli pitkät mekot, jotka oli laskostettu edestä ristikkäin, ja hartioilla boleroa muistuttava asuste, joka muodostaa leveän hihamaisen vaikutelman.<sup>690</sup> Lehtihaastattelussa Arlander toteaa, että *Bakkantit* valittiin sen sopivuudesta aikaan. ”Se on satu ja optimistinen tarina, siinä on onnellinen loppu ja se on niin harvinaista nykyaikana, että haluamme antaa ihmisille sen iloa. Toisaalta se käsittelee naisia, ei vain naisten vapautusta vaan myös naisten aktiivisuutta.”<sup>691</sup>

1970-luvun teatterissa antiikin tragediat jäivät huomattavan vähäisiksi verrattuna edeltäneisiin ja seuraaviin vuosikymmeniin: *Troijan naisten*, *Hippolytoksen* ja ylioppilasteatterilaisten *Bakkanttien* lisäksi muita tragediatulkintoja ei suomalaisilla näyttämöillä nähty. Antiikin tragedioiden adaptaatioista 1970-luvulla esitettiin vain kerran Jean Anouilh’n *Antigone* (Lahden Kaupunginteatteri 1979).<sup>692</sup> 1960-luvun lopulla suomalaisen teatterikentän olivat mullistaneet nuoret teat-

687 Heikki Nylund, ”Studentteatern tulee tanssien”, *Ilta-Sanomat* 7.8.1978.

688 Heikki Nylund, ”Studentteatern tulee tanssien”, *Ilta-Sanomat* 7.8.1978.

689 Greta Brotherus, ”Helsingforsisk yra”, *Huvudstadsbladet*, päivämäärä epäselvä.

690 ”Studentteatern i augusti: Backantinnorna hyllar livsglädje och frihet”, *Huvudstadsbladet*, ei päiväystä.

691 Lähdeviite puutteellinen ”Teatteria Kaivopuistossa”.

692 *Antigone*-esitystä käsitellään seuraavassa luvussa.

terintekijät, jotka haastoivat perinteiset teatterin tekemisen tavat ja tarjosivat humanistisen kulttuuriteatterin tilalle radikaalia poliittista teatteria. 1970-luvun ohjelmistoissa tukeuduttiin kansannäytelmiin ja päivitettyihin klassikoihin, koska ihanteeksi tuli yleisöä palveleva teatteri.<sup>693</sup> Tuolloin koettiin myös kotimaisen draaman mittava renessanssi. Kreikkalainen tragedia tai sen sovitukset eivät tuntuneet sopivan 1970-luvun suomalaiseen teatteriajatteluun ja -estetiikkaan. Tragedian perustavanlaatuinen pessimismi ei sopinut yhteen poliittisen aatteen optimismin kanssa. Kulttuurisessa murroksessa kreikkalaisen tragedian osaksi jäi enimmäkseen edustaa konservatiivisuutta, vanhanaikaisuutta ja elitismii. ”Kivimaalaiset” runoa vaalivat tulkinnat olivat selvästi aikansa eläneitä, sotia edeltäneet ranskalaiset tragediasovitukset jo moneen kertaan nähtyjä, ja 1960-luvun alun uudistajien esteettiset kokeilut eepisen teatterin efekteineenkin riittämättömiä. Avaimia uuteen tulkintaan ei ollut Suomessa vielä löydetty tai ainakaan ne eivät olleet vakiintuneet.

*Hippolytoksen* arvostelun yhteydessä *Suomenmaan* Leo Stålhammar kirjoitti, että suomalaisen yleisön tutustuttaminen antiikin näytelmäperinteeseen ”kuuluu kansallisten päänäyttämöiden vähemmän kadehdittaviin velvoitteisiin”.<sup>694</sup> Stålhammar sanoittaa ajatuksen klassisesta tragediasta teatteriohjelmiston arvokkaana mutta kuivana pakkopullana. 1970-luvulla Suomen Kansallisteatterin ja Svenska Teaternin asema tragediatuotantojen tekijöinä ja eräänlainen velvollisuus antiikin tragedioiden esillä pitämiseen hiipui. *Hippolytoksen* jälkeen ainoa Suomen Kansallisteatterissa nähty alkuperäinen antiikin tragedia on ollut Sofokleen *Filoktetes* vuonna 1988 – sen jälkeen ei yhtään lähes kolmeenkymmenen vuoteen.<sup>695</sup>

693 Paavolainen 2002, 148; Seppälä 2010c, 303–313.

694 Leo Stålhammar, ”Thmiset jumalten pelin nappuloina”, *Suomenmaa* 16.1.1974.

695 Sen sijaan Kansallisteatteri on kyllä tuottanut 2000-luvun puolella yhden uuden tragedia-adaptaation kantaesityksen (Martin Crimpin *Julmaa ja hellää* vuonna 2005) sekä antiikin myytistä aiheensa saaneen ja tragedian rakennetta kommentoivan näytelmän (Sarah Ruhlin *Eurydike* vuonna 2013). Myös Svenskanissa antiikin tragedioita on nähty 2000-luvulla vain yksi.



# Tragediat löytävät tekijänsä laitosteattereissa ja ryhmissä 1980-luvulla

Antiikin tragediat käynnistävät 1980-luvulla kiinnostavasti uudenlaisten tragediatulkintojen aallon. Useassa vuosikymmenen esityksissä näkyy vahva vaikutus 1970-luvun esitystyyleistä, mutta samanaikaisesti uudenlainen esitysesetetiikka ja lavastusratkaisut alkavat näkyä esityksissä. 1980-luvulta lähtien draaman jälkeisen teatterin vahvistaminen on konkreettisesti nähtävissä, etenkin sen ulottuvuuden muokata esitystaiteen käytäntöjä. Postdraamallisuus ei laskeudu näyttämölle jumalakoneen tavoin tyhjästä, ei hämärästä ja siten Hans-Thies Lehmannin mukaan draaman jälkeinen teatteri virittyy renessanssin ja nykyajan välille. Sen keskeisenä olemuksena on esityksen moninainen esille nostaminen ajallisuuden, tilallisuuden ja seremoniallisuuden mahdollisuuksina. Se purkaa tragedian tapaa ilmentää todellisuutta, ja samalla luo monien todellisuuksien mahdollisuuden.<sup>696</sup> Draaman jälkeinen teatteri on itseään kommentoivaa taidekertomusta, joka kiinnittyy ja kiertyy yhteen filosofian kanssa. Kenties juuri suhde taidefilosofiseen perustaan tai esitystaiteen kytkeminen siihen on nousevien globaalisten kysymysten rinnalla yksi vahvimmin lähihistorian vuosikymmeniä kuvaava lähtökohta.

Teatterissa on tehty ennen näitäkin vuosikymmeniä useita esteettisiä kokeiluja, mutta kenties edeltävien sukupolvien ajattelun vaikutuksesta 1980-luvulla käynnistyy rohkeampi suhtautuminen tragedian traditioon. Uuden sukupolven teatterintekijät eivät ehkä kiinnity auktoriteettitraditioon, vaan pikemmin pyrkivät etsimään omia näkökulmia ja suhdetta klassiselle materiaalille. Tälle muutokselle on nähtävissä useitakin selityksiä. Teatterialan koulutuksen vakiintuminen

696 Heinonen 2009, 11–34.

ja erityisesti dramaturgi-ohjaajakoulutuksen laajentuminen ovat luoneet uutta suuntaa tekemiselle. 1980-luvulta eteenpäin siirryttäessä tämä ”ylikulkeminen” esitysesiteetikassa ja teatteritaiteesta esitystaiteeseen siirtymisessä näkyy askel askeleelta: 1980-luvun tekijäkaarti on monessa suhteessa kiinni edellisten vuosikymmenien näyttämöajattelussa, vaikka 80-luvun voimakas yhteiskunnallinen ja globaalinen vaikutus alkaa pyyhkiä tekijöiden tietoisuuteen ja ohjaa tekemään yhä voimakkaammin pelkistettyjä esityksiä. Muutosvaikutukset alkavat näkyä vasta seuraavan vuosikymmenen tuotannoissa. Selvää on myös yhä lähemmäksi tulevan eurooppalaisen teatterikentän mahdollisuudet tuottaa esityksiä, joiden lähtökohdat eivät enää ole sidoksissa vain omaan teatteritraditioon ja sen esityksiperinteeseen. Esitystaiteellinen ajattelu näkyy tietysti myös performanssitaiteen vahvanaaaltona, taidealojen välisenä keskusteluna.<sup>697</sup> Lehmann toteaa, että esitystaide on todellisuuden kuvallisen ja objektimaisen esittämisen laajentuma, jossa uutta on ajallinen ulottuvuus. Siten kesto, hetkellisyys, simultaanisuus ja toistamattomuus ovat ajan kokemisen muotoja taiteessa, joka ryhtyy valorisoimaan kuvaksitulemisen prosessia ”teatterillisena” tapahtuma. Katsojan tehtävänä on oman reagointi- ja eläytymiskyvyn mobilisoiminen, jotta hän voi hoitaa katsojalle tarjotun osansa prosessissa. Tässä kaikessa juuri performanssitaiteen muuttuminen kohti teatterillisiä päämääriä on keskeistä ja tärkeätä.<sup>698</sup> 1980-luvun teatterikenttää vahvistavat myös kiinteiden ammattiteattereiden ohella toimivat teatteriryhmät. Nämä vapaan kentän toimijat vakiinnuttavat itseään osaksi suomalaista teatterijärjestelmää, ja samalla luovat myös mahdollisuuksia teatterikielen ja näyttämöajattelun kehittämiseen. Tämä näkyy myös tragediatulkintojen kohdalla, sillä monet kiinnostavista esityksistä 1980–90-luvuilla tehdään juuri näissä teatteriryhmissä.

Kiinnostava paradigmatilikahtus tragediatulkinnossa lähtee liikkeelle näiden vuosikymmenien murroskohdassa. Näyttää siltä, että tragediatulkinnat sitoutuvat meneillään olevaan ”tyyliin” tai keskusteluteemoihin, toisaalta ne vaikuttavat vaeltavan jossain ”metatasolla”, klassikkoina. Molemmat näkökulmat ovat tärkeitä pitää mielessä, sillä klassikkotekstillä on aina toisenlainen asema kuin aikalaiskirjailijan tekstillä. Hanna Helavuori kirjoittaa hyvän vuosikymmenkatsauksen suomalaisten draamakirjailijoiden otteesta aikaansa. *Sekametsän lajinmuodostuksesta* -artikkeli nostaa esille niitä murtumia ja esteettisen kuvaston liikahduksia, joita myös samanaikaisesti tehtyjen tragediaesitysten tulkinnoissa

697 Erkkilä 2008.

698 Lehmann 2009, 234.



on löydettävissä. Myös sidokset oman vuosikymmenen yhteiskunnallisiin teemoihin ovat läsnä useiden ohjaajien tulkinnoissa tragediatekstistä, sekä alkuperäisen tekstin että adaptaatioiden kohdalla.<sup>699</sup>

1980-luvua on kuvattu monessa yhteydessä juppikulttuurin, kasinotalouden ja muutenkin kuluttamishybrisen vuosikymmeneksi. Sitä seurannut 1990-luku taas tunnetaan romahduksen ja laman vuosikymmenenä, jolloin monet maksoivat kallista hintaa edellisen vuosikymmenen elämäntavasta. Huomion arvoista on se, että tragediatulkinnoissa näkyy aiemmin mainittu ”klassikkotyyli” ja tämän rinnalla ”metallin” ja ”köyhän” teatterin estetiikka vahvistuu, erityisesti pienempien teatteriryhmien toimesta. Näiden kahden vuosikymmenen aikana muutamat tragediaohjaajat tarttuvat toistamiseen useampaankin esitykseen ja nousevat siten huomion kohteeksi. Huomionarvoisia ovat myös adaptaatiotulkinnat sekä useat opiskelijavoimin tehdyt tragediatulkinnat. Teatterialan opiskelijat löytävät tragedian ja astuvat rohkeasti tekemään sitä. Näistä esityksistä muodostuu kiinnostavia kokonaisuuksia tai yksittäisiä oivalluksia, ja ne tarjoavat myös hienon reitin 2000-luvun adaptaatioille.

Klassikkokirjallisuus kuuluu usein opiskeluvaiheen harjoituksiin, mutta kiinnostavaa joka tapauksessa on se, miten paljon 1980-luvulta aina nykyhetkeen erilaiset opiskelijaryhmät tai muut kentän vapaat toimijaryhmät ovat toteuttaneet tragediatulkintojaan. Maininnan arvoista on esimerkiksi, että Teatterikorkeakoulun koulutuskeskus teki vuonna 1982 Kalle Holmbergin ohjauksessa Lepakkoon Euripideen *Troijan naiset*.<sup>700</sup> Ammattiteattereiden tragediaesitykset lisääntyvät 1980-luvulla huomattavasti edellisestä vuosikymmenestä, kuten ryhmienkin tuotannot.

### **Ammattiteatterit aloittavat kiinnostavan tragediavuosikymmenen**

1980-luvun tragediatulkintoja voi pitää määrällisesti kiinnostavana. Arviolta 14 esitystä tehtiin suomalaisten teattereiden ja esitystilojen näyttämöille. Ammattiteattereiden tragediatulkinnat keskittyivät tragediatekstin ”uskolliseen” tulkintaan, mutta ne ottivat ohjelmistoon muitakin kuin aiemmin kantaesitettyjä teoksia. Ohjelmisto laajentui esimerkiksi Aiskhyloksen *Prometheuksella*.

1980-luvun edetessä yhteiskunnan nousukauden ja kasinotalouden ylikulutuksen hybrisi näkyi kaikkialla. Ihmiset elivät, ostivat ja sijoittivat rahaansa

699 Helavuori 2012, 10–30. Ks. myös Paavolainen 1999, 270–284.

700 Kallinen 2004, 66–67.

varsin rohkeasti. Suomalaisessa yhteiskunnassa elettiin poikkeuksellisen voimakasta "pintaliidon" aikakautta, jota vahvistivat mielikuvat amerikkalaisesta elämäntavasta (pääasiassa televisiosarjojen kautta). Ajanjaksoa ja ihmisten elämistyylä kutsuttiin usein termillä juppi. Ihmiset matkustivat, koska sellaiseen oli taloudellinen mahdollisuus. Tämä lienee vaikuttanut myös teatteriestetiikan lähtökohtiin, ja ainakaan tragediaesitykset eivät ensimmäisenä nouse mieleen tämän vuosikymmenen elämänmenoa tarkastellessa. Kenties juuri tästä syystä, tai osaltaan tämän elämäntavan saattelmana, vuosikymmenestä muodostuu suomalaisen teatterikentän yksi vahvimista ja puhuttelevimmista ajanjaksoista. Ylenpalttinen kulutushybris saa nuoret teatteriopiskelijat nousemaan esteettiseen vastaiskuun (Jumalan teatteri) ja toisaalta taas suomalaisessa teatterikoulutuksessa käydään kiivasta kädenvääntöä sisällöistä, johtajuudesta ja yleensä teatteriestetikasta (Teatterikorkeakoulutaisto).<sup>701</sup> Onko näillä merkittävän vahvoilla tapahtumilla heijastusta tragediaesitysten tulkintoihin? Yllättävän vähän.

### *Euripideen Medea valtaa Svenska Teatern i Helsingforsin*

Ruotsinkielinen *Medea* aloitti tragedioiden 1980-luvun sarjan. Käsiohjelmatekstissä ohjaaja Erik Ohls pohti C. G. Jungin myyttejä ja arkkityyppejä (hänen ohjaajaparinaan toimi Lars Svedberg). Tämä näkökulma ohjasi hänet antiikin tragedian äärelle ja asetti nostamaan Euripideen ajankohtaiseksi kirjailijaksi. Ohjaajan mukaan myyttinen tarina avautui uskonnollisesti, mutta tässä esitystulkinnassa painotettiin psykologista ja sosiologista näkökulmaa. Samoin ohjaaja korosti, että he päättivät uteliaisuudesta myös tutkia *Medeiaa* astrologian valossa.

Riitta Wikström kuvasi *Medea*-tulkinnan yleiskuvaa toteamalla:

Tulkinnan syvällisyydestä kiinnostavuudesta huolimatta, joutuu katsoja ottamaan Medeian vastaan muodoltaan problemaattisessa pakkauksessa. Mininäyttämö, paikoin lausuntaesitykseksi laahautuva kokonaisuus, kömpelö lavastusratkaisu, sekava puvustus verottavat omalta osaltaan Medeiaa.<sup>702</sup>

Jasonin (Gustav Wiklund) roolista Wikström totesi, ettei "Jason suinkaan vihaa vaimoan. Tämä lyhytjännitteinen, aina uusia voittoja havitteleva mies uskoo todellakin tekevänsä perheelleen parhaan mahdollisen palveluksen havitte-

701 Ks. Seppänen 1995.

702 Riitta Wikström, "Mininäyttämön Medeia", lehti tuntematon.



Medeia ja Korintin naiset. Etualalla Gunvor Sandkvist, takana tunnistamattomassa järjestyksessä Susanna Ringbom, Christel Aminoff ja Lena Labart. Kuva: Magnus Löfving.

lemalla sukulaisuutta kuningashuoneen kanssa, saman vimman ja kunnianhimon ajamana joka sai hänet aikoinen metsästämään kultaista taljaa.”<sup>703</sup> Wiklund esitti *Medeiassa* useita rooleja (Jason, Kreon, Aigeus, Lastenhoitaja, Sanansaattaja). Pekka Kantonen totesi, että Wiklund tekee lukuisista miesosistaan selkeäpiirteisiä henkilöihahmoja, mutta jotakin aneemista on kaikessa traagisuudessa. Kriitikko kuitenkin kehui Gunvor Sandkvistin (Medeia) ja Gustav Wiklundin yhteistyötä: ”Pari tavoittaa toisensa ammattitaitoisesti, mutta suhteesta puuttuu kiihkoa ja kipeyttä”.<sup>704</sup>

Jukka Kajava totesi *Helsingin Sanomissa*, että *Medean* esitys on kipsinen. Tämä on ilmeisesti toteutunut konkreettisesti:

Näytelmä esitetään kipsireliefiä edessä. Valkoinen on Egil Falckin lavastuksen johtava väri. Se tuo mieleen antiikin kuvapatsaiden juhlatunnelman. Ja niin tuo esityskin, vaikka puvustus risteyttääkin rohkeasti aikakausia. Tosin vain risteyttää, sen kummenpaan pääsemättä.

703 Riitta Wikström, ”Mininäyttämön Medeia”, lehti tuntematon.

704 Pekka Kantonen, ”Perinteisesti jähmeä Medeia”, *Ilta-Sanomat* 30.9.1980.

Ja kuten aina, meillä ja muuallakin, Medean esittää talon diiva. Diiva sanan hyvässä mielessä.<sup>705</sup>

Pekka Kantonen kuvasi, että lavastus toimii loppukohtausta lukuun ottamatta. Lopussa ”kipsireliefi väistyy liukuovena syrjään ja paljastaa Medeian istumassa tönkkönä silkkivaunuissaan.” Myös musiikin käyttö toimi: ”Sello ja lyömäsoittimet ennakoivat hienosti tunnelmaa ja henkilöiden sisääntuloja”.<sup>706</sup>

Musiikkia Svenskanin Medea käyttää tehosteellisesti, mutta myös dramaturgisesti. Jani Uhleniuksen ja muusikkojen, Urpo Sorvalin sekä Teppo Tuomisen osuudet tuovat esitykseen iskevyyttä, jota olisi suonut löytävänsä muustakin näyttämötyöstä.<sup>707</sup>

Esityksen visuaalisuus näyttäytyy vahvasti kiinnittyneenä mielikuvaan klassisesta antiikin näyttämöstä. Esityksen lavastus oli yksinkertainen ja pelkistetty. Se loi tunnelman palatsista tai ainakin viittauksen pylväisiin, joiden edustalla oli nähtävissä antiikin kuvataiteeseen viittaavia veistoksia. Lavastuksessa oli nähtävissä taustaseinän, valkoisen kalkkikiven kaltainen reliefimainen lavaste, jossa oli aurinko, palatsin pylväät, verho ja mytologisten hahmojen kuvastoa.<sup>708</sup> Antiikin visuaaliseen ilmeeseen viittasivat myös keskellä näyttämöä nähtävät portaat. Esityksen kuorossa (Korintin naiset) pukusuunnittelija oli luonut mielikuvan antiikin ajan asusteista. Naisilla oli pitkälinjaiset, hihattomat mekot ja pitkät letit. ”Kuuron kolme naista ovat asentoineen tyyliteltyjä antiikin veistoksia. Puhe kaihtaa koristeellisuutta.”<sup>709</sup> Gustav Wiklundin näyttellessä Kreonilla oli päällään valkoinen, pussihihainen paita, mustat housut ja kirjava takki, joka muistuttaa oleskelutakkia tai sisätakkia. Medeian lapset oli puettu valkoisiin pitkiin mekkoihin.

Esitysvalokuvista voi tulkita ohjaukseen liittyneen vahvoja tunneilmaisuja, vaikka kriitikot kuvailivat esitystä vaisuksi juuri tunteiden suhteen. Yhden kiinnostavan yksityiskohdan muodostaa kuva näyttelijä Gustav Wiklundista käsiohjelmassa, jossa hänen kasvoillaan pikemmin ailahtaa koominen kuin tra-

705 Jukka Kajava, ”Kipsinen Medea”, *Helsingin Sanomat* 29.10.1980.

706 Pekka Kantonen, ”Perinteisesti jähmeä Medea”, *Ilta-Sanomat* 30.9.1980.

707 Jukka Kajava, ”Kipsinen Medea”, *Helsingin Sanomat* 29.10.1980.

708 Samanlaista materiaalia on nähtävissä Ateenan Kansallisessa Arkeologisessa museossa: <http://www.namuseum.gr/welcome-en.html> ,viitattu 18.1.2016.

709 Pekka Kantonen, ”Perinteisesti jähmeä Medea”, *Ilta-Sanomat* 30.9.1980.

ginen ilme. Ohjauksen kirjoitettiin olevan tyyli puhdasta, mutta sisältäneen enemmän oivalluksia sivuosien toteutuksessa kuin pääparin tulkinnassa.<sup>710</sup> *Medea*-tulkinta kiinnittyy tiiviisti valkoiseen marmorin, kreikkalaisuuden ihanteeseen ja näyttelijäkeskeiseen esittämiseen. Nähtävästi teatteritekniset kikkailut ja mahdollisuudet eivät ole olleet ohjaajaparin lähtökohtana, pikemmin Euripideen tulkinta suhteessa traditioon.

### ***Sofokleen Oidipus saapuu Lahden Kaupunginteatteriin***

Dramaturgi Eila Niinivaara esim. huomauttaa, että tuleva ensi-ilta ei ole merkkitapaus vain kansallisesti, vaan myös pohjoismaisesti, ehkäpä eurooppalaisestikin. Lahden Kaupunginteatteri tuo esille teoksen, joka on koko länsimaisen kulttuurimme merkkiteoksia, näytelmän, jota ei Suomessa ole esitetty viiteenkymmeneen vuoteen. Lisäksi lahtelainen esitys pyrkii tuomaan näyttämölle ei ainoastaan Sofokleen tragedian, vaan koko Oidipus-myytin.<sup>711</sup>

Lahden Kaupunginteatterin *Oidipus* 1980-luvun alussa nosti tärkeällä tavalla tragedian esille. Ei pelkästään klassisen lähtökohtansa takia, vaan juuri *Oidipuksen* esityskaanonin vuoksi. Käsiohjelmassa tuotiin esille esityksen merkitys ja tulkinnallinen lähtökohta seuraavalla tavalla:

Lahden kaupunginteatteri on halunnut tuoda tämän teatterihistoriamme merkittävimpiin kuuluvan teoksen nykykatsojan nautittavaksi. Antiikin draamaa on lähestytty perinteistä vapaalla, tuoreella tavalla, se esitetään tämän hetken taiteilijoiden näkemänä, meidän aikamme teatterin keinoin luottaen näytelmän yleisinhimillisen sisällön koskettavuuteen ja katoamattomuuteen.<sup>712</sup>

710 Pekka Kantonen, ”Perinteisesti jähmeä Medea”, *Ilta-Sanomat* 30.9.1980.

711 Kalevi Salomaa, ”Lujatahtoista teatteria”, *Etelä-Suomen Sanomat* 23.3.1981. Havainto siitä, että *Kuningas Oidipusta* ei ollut esitetty viiteenkymmeneen vuoteen, pitää likimain paikkansa, jos tarkastellaan vain suomenkielisiä esityksiä. Svenska Teaternin ruotsinkielisestä *Konung Oidipus* -produktiosta (1948) sen sijaan oli kulunut tuolloin ”vain” 33 vuotta.

712 Retoriset ilmaisut, kuten ”tuoreus” tai ”yleisinhimillinen sisältö” ovat keskeisiä käsitteitä jo aiempien vuosikymmenien esitysten yhteydessä. Kyseisiä ilmaisuja käytetään usein argumentaationa perustella tragediaesityksiä.

Kari Rentolan ohjaaman *Oidipuksen* lähtökohta oli erityinen siitäkin syystä, että esitystekstin lähtökohdaksi otetun Sofokleen *Kuningas Oidipuksen* rinnalle oli kirjoitettu uutta tekstiä. Tragediaan lisättiin Jukka Vienon ja Kari Rentolan kirjoittama *Prologi*, jossa valotetaan synkän ennustuksen taustaa, sekä Jukka Vienon kirjoittama loppujakso nimeltään *Sokea Oidipus*.<sup>713</sup> Loppujakson tehtävänä oli kertoa Oidipuksen elämän viimeisistä vaiheista. Käsiohjelmatekstin mukaisesti nämä tekstikokonaisuudet muodostivat Oidipus-kokonaisuuden, jossa hänen tarinansa on kerrottu ”kehdosta hautaan”. Esityksen tekstiin liittyi myös kiinnostava käänösseikka. Jukka Vieno ja Kari Rentola olivat aiempien suomennosten pohjalta tehneet uuden tekstisovituksen. Aiempina suomennoksina mainitaan Otto Mannisen ja tuntemattoman kääntäjän (Hämeenlinnassa, A. W. Leinosen Kirjapainossa 1907) tekemät tekstit. Huomionarvoista on myös se, että käsiohjelmaan on liitetty koko tragediateksti.<sup>714</sup>

*Oidipuksen* tekstiin kirjoitetut prologi ja jatko-osat herättivät lehdistössä runsaasti huomiota.

Vaikka nämä kirjalliset lisäykset antavatkin aihetta reunahuomautuksiin, ne kertovat tämän mittavan teatterityön takana olevasta määrätietoisesta luovasta tahdosta ja ennakkoluulottomuudesta. [...] Esityskokonaisuuden arvioinnin kiperin kysymys on miten Sofokleen ja Jukka Vienon tekstit toimivat yhdessä ja onko Sofokleen teoksen ’jatkaminen’ ainakaan näin laajassa mitassa ollut loppuun asti perusteltua. Aikahan sen näyttää, mutta tässä vaiheessa tuntuu siltä, että Sofokles on suurempi kirjailija kuin Jukka Vieno. Tosin Vienon teksti on kiitettävän herkkää ja runollista.<sup>715</sup>

Kokonaisuus tulee näin havainnollisemmaksi, eepisemmäksi ja kuvallisemmaksi. Lisäyksiä voi hyvinkin perustella etenkin kun ne sisältyvät itse myyttiin Sofokleen ja muidenkin antiikin kirjailijoiden valottamina.

713 Jatko-osa saattoi hämmentää joitakin toimittajia, sillä *Itä-Hämeen* toimittaja Maija Kippola viittaa *Sokean Oidipuksen* olevan vähemmän tunnettu Sofokleen tragedia, jonka pohjalta Jukka Vieno on tekstinsä tehnyt. (7.4.1981)

714 Lahden kaupunginteatterin *Oidipuksen* käsiohjelmassa on yleisesti käytössä oleva kaava. Yleisölle/katsojille on haluttu kertoa tragediasta perusasioita. Tässä käsiohjelmassa ne ovat lyhyt kuvaus kreikkalaisesta tragediasta, sekä Sofokleesta tragediakirjailijana.

715 Kalevi Salomaa, *Etelä-Suomen Sanomat* 23.3.1981.

Tyyllisesti ne myös pysyvät koossa. Toisaalta oleellisin ja tärkein tulee kyllä ilmi perusosastakin.<sup>716</sup>

Ohjaaja perustelee lehtihaastattelussa lisätekstien kirjoittamista seuraavasti:

Emme kirjoittaneet näytelmään lisää sen vuoksi, että se sellaisenaan olisi huono. Mutta tämä maailman paras tragedia on nykyihmisille käsitteämätön. Kun mukaan saadaan koko myytti eli kerrotaan tausta ja myös tarinan loppuosa, tarinasta tulee ymmärrettävä. Jo Sofokles on kirjoittanut tarinalle jatkon, näytelmän *Oidipus Kolonoksessa*, ja ensin ajattelimme ottaa mukaan sen. Se ei kuitenkaan oikein sopinut näihin kehyksiin, sillä jatkonäytelmä sisältää lähinnä vain runonlausuntaa.<sup>717</sup>

Lahden kaupunginteatterin *Oidipuksen* tekstuaaliset lisäykset tekivät esityksestä kestoltaan noin kolmetuntisen. Kari Rentola toteaa *Etelä-Suomen Sanomissa* ohjauksen lähtökohdista seuraavalla tavalla:

Tämä näytelmä, Oidipuksen tarina, jonka me kerromme kehdestä hautaan, on minulle henkilökohtaisesti eräänlainen koetinkivi. Se on ohjelmistopolitiikan linjan vetoa. Se on koe: tarvitaanko Lahdessa teatteria, onko siihen sijoittaminen mielekästä ja voiko se johtaa mihinkään. [...] Olemme lukeneet Sofokleen tekstiä ilman minkäänlaista historian ja perinteen taakkaa, enkä ole ohjauksen tueksi perehtynyt esitystraditioihin.<sup>718</sup>

Esitykseen musiikin oli säveltänyt Hermann Rechberger, joka toimi 1980-luvun alkupuolella Yleisradion nykymusiikkiosaston kokeilustudion taiteellisena johtajana. Musiikki on erityisesti tähän esitykseen sävelletty ja sillä oli merkittävä osuus teoksessa. Myös kriitikot huomioivat lavastuksen lisäksi musiikin ja puvustuksen.

Rechberger on kokeellinen säveltäjä ja kokeellista on myös Oidipuksen musiikki. Jos ei musiikki yritä jäljitellä antiikin ajan musiikkia, sitä ei

716 Mauri V:ri, *Kansan Uutiset* 2.4.1981.

717 Kalevi Salomaa, *Etelä-Suomen Sanomat* 23.3.1981.

718 Kalevi Salomaa, *Etelä-Suomen Sanomat* 23.3.1981.

tee myöskään puvustus. Vierailija puvustaja Eeva Ijäs on tukeutunut lähinnä omaan mielikuvitukseensa.<sup>719</sup>

Täysin nykyaikaa edustaa Herman Rechbergin säveltämä elektroninen musiikki, joka modernista laadustaan huolimatta syventää onnistuneesti ikivanhan tragedian tulkintaa.<sup>720</sup>

Hermann Rechbergerin vahvasti studiossa muokattu musiikki tykittää takana kuin panssarivaunu tyhjäkäynnillä. Oidipus tapahtuu Olli Mäntylän hirvennahasta venyttämässä lavasteissa laualattialla. Väljästi historiaan viittaavat komeat puvut ovat suunnitellut Eeva Ijäs.<sup>721</sup>

Myös Eeva Ijäs on pukujen suunnittelussa vapautunut pukuhistorian kahleista. Hänen suunnittelemansa puvut osoittavat tyyliä, ja niissä on kekseliäitä materiaaliratkaisuja. Mielikuvituksen varaisuus on puvuissa niin ilmeistä, että väitteiltä epäaitoudesta ja 'virheistä' yksityiskohdissa putoaa pohja. Hengeltään puvut ovat joka tapauksessa historiallisia ja niitä täydentävät vaikuttavat naamiot. Ennen kaikkea kuninkaan kasvonaamio on suggestiivinen.<sup>722</sup>

Monumentaalista lavastusta hallitsi antiikin palatsia muistuttava rakennelma, jonka keskellä oli portaikko. Esitystila jakaantui näyttämön halkaisevien porraskielmien kesken kahteen tasanteeseen eli näyttämön etuosaan ja portaiden päällä olevaan osaan. Kuoron esiintymistilana toimi katsomoa halkova käytävämäinen ramppi.

Antiikin näytelmien kuorot on toteutettu myös tässä esityksessä, jossa tapahtumia kommentoivat vanhat naiset ja papit, raskaana oleva nainen ja lintumies. ”Kuorolaiset”, kuten myös antiikin kulttuuriin kiinteästi liittyvä ennustajanainen, oraakkeli, edelleen jatko-osan rakastavaiset

719 Kalevi Salomaa, ”Lujatahtoista teatteria”, *Etelä-Suomen Sanomat* 23.3.1981.

720 Kalevi Salomaa, ”Lujatahtoista teatteria”, *Etelä-Suomen Sanomat* 23.3.1981.

721 Matti Tiuhonen, ”Lahden Oidipus lentää elämään”, *Helsingin Sanomat* 7.4.1981.

722 Kalevi Salomaa, ”Lujatahtoista teatteria”, *Etelä-Suomen Sanomat* 23.3.1981.



Antigone ja nuorukainen, seuralainen ja vanha paimen, voivat lukea työnsä hyvän kokonaisesityksen edesauttajiksi.<sup>723</sup>

Värisävyltään esitys oli ruskea, puumateriaalinen. Esityksen puvustus sekoitti erilaisia tyylejä, muutamat valkoiset kaapumaiset asut ja seppeleet muistuttamassa esityksen kuuluvan antiikin kreikkalaiseen maastoon. Näytelmän puvustuksessa oli viittauksia antiikin kreikkalaiseen vaatetukseen, peploksiin ja kitoneihin. Oidipus muistutti ”kuninkaan poikaa”, hänellä oli liivimäinen viitta, jonka etuosaan oli tehty kuviokirjailuja. Tämän alla hänellä oli pitkähihainen paita, musta nahkainen liivi, valkoiset trikoohousut ja mustat saappaat. Myös sotilaiden asusteet noudattivat tätä nahkavisuaalisuutta. Heillä oli kokonaan mustat nahka-asut: kengät, polvisuojukset, shortsit ja pitkähihainen yläosa, jonka päätteeksi myös musta kypärä sivukankailla muotoiltuna. Teiresiaksella oli tummanharmaa kaaputakki ja keppi. Iokasten puvustuksessa oli samaa tyyliä kuin Oidipuksen viitassa: pitkänmallinen mekko, joka oli edestä kirjailtu.

Erityisen vahvana esityksen symboliikassa piirtyy esille Oidipuksen naamio. Kyseessä oli ainoa esityksessä käytetty naamio. Se oli painava ja ympäri pään kiertävä naamio, joka muistutti rakenteeltaan antiikin teatterin naamioita ja ulkonäöltään lähinnä roomalaisaikaista tragedianaamiota. Naamiolle oli maalattu veriset silmät, jotka myös toistuivat kohtaukseen liittyvässä tilanteessa siten, että Oidipuksen riisuessa naamionsa, myös näyttelijän omat silmät oli maalattu vuotavan veriseksi. Oidipuksen naamioilla oli myös näyttämöesineellinen paikka, sillä useissa kohtauksissa se nähtiin asetettuna näyttämölle tai Oidipuksen kainalossa.<sup>724</sup>

Esityksessä oli dramaattinen aloitus, joka tempaisee katsojan mukaan. Esityksen tyyllilajina oli verkkainen ja vakavaa tunnelmaa luova kerronta. Pitkät, yleisölle suoraan puhutut jaksot vahvistivat edellä mainittua tunnelmaa.<sup>725</sup> Tämä tyylirekisteri muistuttaa paljon niitä lukuisia esitystulkintoja, joissa tragediaa taivutetaan ajatukseen ”autenttisesta” antiikin klassisen ajan esityksestä.

Perustava lähtökohta Lahden *Oidipuksessa* on se, ettei näytelmää ole lähdetty tekemään kreikkalaisen tragedian esityksperinteeseen tukeu-

723 Mauri V:ri, ”Lahden Oidipus – ihminen ja myytti”, *Kansan Uutiset* 2.4.1981.

724 Hieman samalla tavalla käytettiin myöhemmin naamioita Jotaarkka Pennasen ohjauksessa *Oidipuksesta* Tampereen Teatteriin vuonna 2009.

725 Olemme katsoneet esitystaltiointin Teatterimuseon arkistossa vuonna 2013.



*Oidipus* Lahden kaupunginteatterissa vuonna 1981. Edessä sotilaina Kai Kokko ja Aarre Reijula sekä paimenen roolissa Veikko Nousiainen. Taka-alalla Harri Saukkonen (*Oidipus*). Kuva: Matti Pukkila.

tuen, vaan yksinkertaisin nykyteatterin keinoin. Esimerkiksi kreikkalaisen tragedian keskeinen elementti, kuoro, puuttuu esityksestä. Tai paremmin sen korvaavat jatkuvasti näyttämöllä olevat näyttelijät ja heidän fyysinen reagointinsa (myös kastanjettimaiset helisyttimet).<sup>726</sup>

Ulkoisesti toiminnaltaan rajattu ja keskitetty näytelmä on sisäisesti kosminen ja porautuu syvälle ihmismieleen ja vaikutinten alkutekijöihin. Näillä ominaisuuksillaan se on myös kestänyt yli kahden vuosituhannen hyökkäykset ja kiehtonut monia, niin oman aikansa kuin nykykirjailijoidenkin mielikuvitusta ja antanut heille aineistoa ja lähtökohtia.<sup>727</sup>

Kokonaisuutta ajatellen Sofokleen *Oidipus* tuntui painottuvan liiaksi – klassishenkisessä neutraaliudessaan se ajoin uuvutti. Ensi-illan esitys väsähti omaan monumentaalisuuteensa, jähmeisiin joukkokohtauksiin ja symmetrisiin asetelmiin. Tuo monumenttitauti iski salakavalasti näyttelijöihinkin, liike oli jäykkää, puheessa paatosta. *Oidipus* (Harri Saukkonen) sylki vihaa ja vimmaa, mutta jäi paikoilleen.<sup>728</sup>

Esityksen ristiriitaiset vastaanotot ovat monessa suhteessa tyypillisiä tragediaesitysten kohdalla. Lahden *Oidipuksessa* huomio kiinnittyy jopa siihen, että osa kriitikoista on löytänyt esityksestä kuoron ja osa ei. Kriitikien ristiveto muodostunee osaltaan siitä, että tragedia herättää odotuksia ”miten tämä pitäisi esittää” yleisössä (kriitikot) ja toisaalta sama lähtökohta vaivaa myös tekijöitä. Näistä tekijöistä huolimatta esitystä arvostettiin palkinnoilla, sillä Iivari-patsaat jaettiin *Oidipuksen* esittäjälle Harri Saukkoselle ja ohjaaja Kari Rentolalle.<sup>729</sup>

### ***Aiskhyloksen Prometeus kahlehditaan Helsingin Kaupunginteatterissa***

Jotaarkka Pennanen päätyi ohjaamaan *Prometeuksen* eräänlaisen sattuman kautta. Hän kertoo suunnitelleensa Arthur Koestlerin *Pimeää keskellä päivää* -teosta, jonka oikeuksia hän lähti New Yorkista hakemaan. Kirjailijalta ei tullut oikeuksia tekstin sovittamiseen, mutta Pennasen teemaan kytkeytyvä kiinnostus ei antanut

726 Kalevi Salomaa, ”Lujatahtoista teatteria”, *Etelä-Suomen Sanomat* 23.3.1981.

727 Mauri V:ri, ”Lahden Oidipus – ihminen ja myytti”, *Kansan Uutiset* 2.4.1981.

728 ”Etäinen antiikki ja verevä nykyyhetki kohtaavat Lahdessa – Oidipus täynnä tuskaa ja vimmaa”, *Aamulehti* 24.3.1981.

729 Iivari-veistoksen saajat 1980-luvulla. <http://www.lahdenkaupunginteatteri.fi/tarjoilut/iivaripatsaat/> 1980-luku, viitattu 21.12.2015.

periksi. Näin aiheen käsittely siirtyi Aiskhyloksen *Kahlehditun Prometheuksen* pohjalta tehtyyn suomennokseen *Prometeus* (suom. Matti Rossi ja Jussi Korhonen). Pennanen dramatisoi alkuperäistä tekstiä lisäämällä siihen katkelman Koestlerin romaanista, sekä Viktor Rydbergin runoelman *Prometeus ja Ahasverus*. Tämän lisäksi Pennasen omakohtaisista esitysmuistiinpanoista löytyy maininta myös Prometheuksen roolia näytelleen Hannu Laurin kirjoittamasta monologista.<sup>730</sup>

Jotaarkka Pennanen kuvaa omaa ohjauksen lähtökohtaansa “intellektuelliseksi teesiksi, jonka tarkoituksena oli haastaa eettisistä ja filosofisista pohdinnoista kiinnostuneita ihmisiä”. Tämä lähtökohta näkyy jo esityksen käsiohjelmasta. Se sisältää Albert Camus’n esseekokoelmasta Leena Löfstedin suomentaman katkelman, jossa Camus pohtii Prometheusta manalassa. Käsiohjelmassa on julkaistu myös Aiskhyloksen *Kahlehditun Prometheuksen* teksti. Tietääksemme kyseistä suomennosta ei ole julkaistu toisaalla. Tekstin kohdalla on maininta: “Nähtävä esitys [ei] ole sama kuin tässä julkaistava teksti, vaan se ainoastaan pohjautuu siihen.”<sup>731</sup> Tämä johtuu ohjaajan mukaan siitä, että hän halusi sovittaa tekstiin myös muuta materiaalia. Pennanen kertoi, että halusi tekstistä uuden suomennoksen, mutta löytäessään pari älyllistä teesiä (Brutuksen ja Dostojevskin suusta) oman työnsä taustavoimaksi, hän halusi myös sovittaa *Prometheuksen* tekstiin katkelman *Pimeää keskellä päivää* -teoksesta. Ritva Holmberg tuli dramaturgiksi mukaan ja hänen kanssaan ohjaaja löysi Rydbergin runoelman, joka sopi teemoiltaan esitykseen. Kaikki tekstit kuljettivat Prometeuksen tarinaa eteenpäin. Välillä Prometeus oli esityksessä nykyajassa ja välillä hän oli myyttinen hahmo. Hannu Lauri Prometeuksena oli sanonut ohjaajalle, että hän toivoisi itsellään olevan mahdollisimman hankalaa, josta syystä konkreettisissa kahleissa riiputtaminen antoi näyttelijälle roolityöhön lisää työstöpintaa.<sup>732</sup>

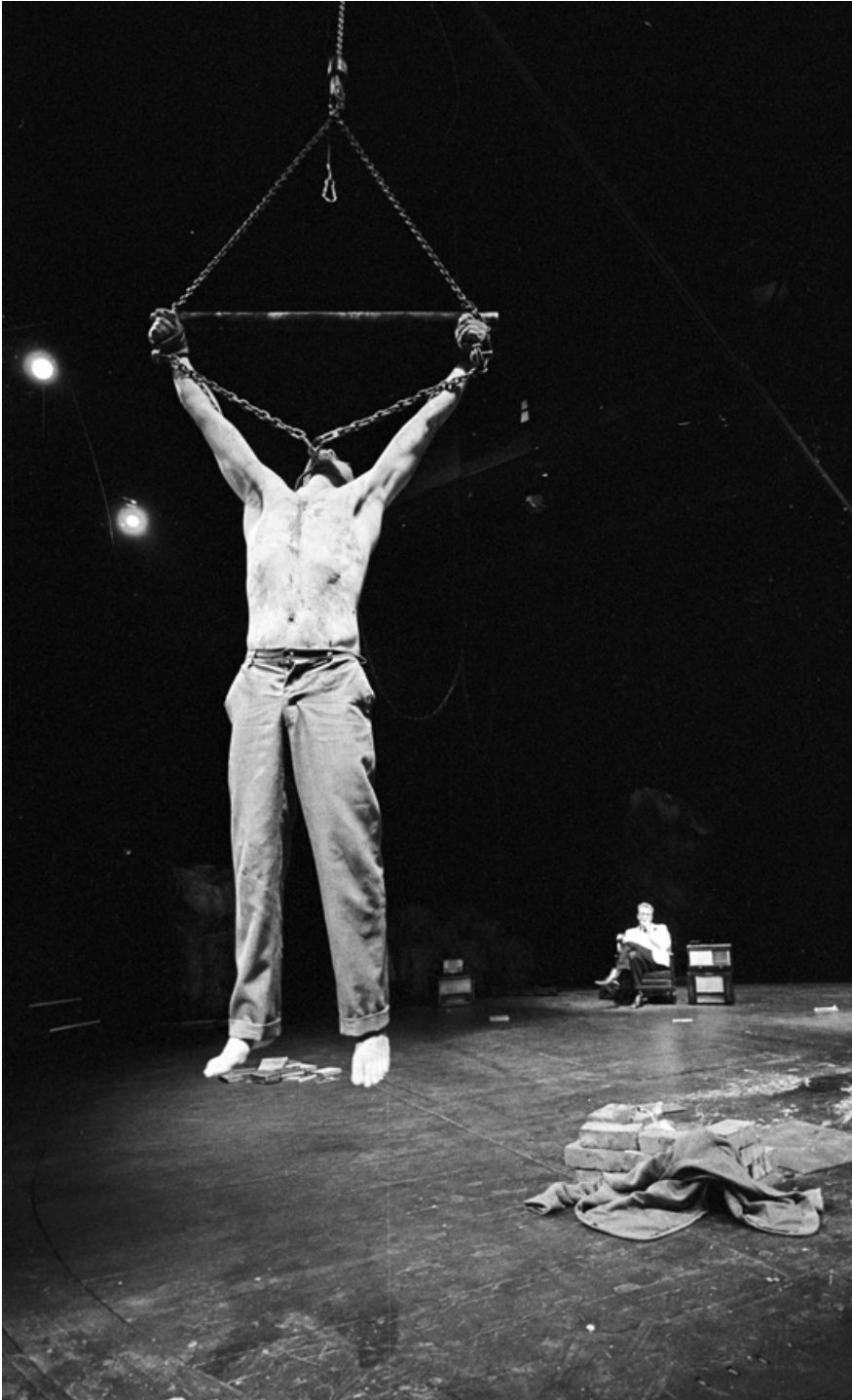
Kritiikeissä löydettiin esityksen älyllisyys. Pennasen ohjauksen haasteellisuudesta Harri Sundqvist kirjoitti seuraavalla tavalla:

Tuloksena on erittäin tiivis ja vaativa älyllinen näytelmä, jonka filosofinen sanoma kantautuu puhtaana ja kirkkaana näyttämöltä katsomoon. Mutta se vaatii samalla katsojalta alituista valppautta ja lujaa, tarkkaa ajattelua, jotta sen pystyisi kerralla omaksumaan. Jotaarkka Pennasen ohjaama esitys on yleisön kannalta erittäin vaikeasti avautuva näytelmä,

730 Jotaarkka Pennasen haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

731 Käsiohjelmassa lauseesta puuttuu ei-sana, olemme lisänneet sen tekstiin.

732 Jotaarkka Pennasen haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.



Hannu Lauri Prometheuksen roolissa kidutettuna ja riiputettuna. Kuva: Kari Hakli.

joka täysin vaikuttaakseen vaatisi tiukkaa pohdintaa ja aiheeseen tutustumista jo ennakolta. Kaupunginteatterin *Prometeus* on eräänlainen epänäytelmä myös siinä mielessä, että se tietoisesti rikkoo draaman lakeja. Kun perinteisessä näytelmässä annetaan alussa ratkaistava tehtävä ja esityksen aikana näytetään sen ratkaisu, Prometeus tyytyy vain tehtävän antamiseen, mutta jättää ratkaisun avoimeksi, katsojan itsensä tehtäväksi. Eivätkä näytelmän antamat tiedot riitä tähän. Tarvitaan runsaasti esitietoa sekä vankka yhteiskunnallinen näkemys, ennen kuin katsoja pääsee kuiville. Älyllisenä tehtävänasetteluna *Prometeus* on kiehtova ja moneen suuntaan avautuva esitys. Prometeus on kapinallinen, joka haluaa tuoda ihmiskunnalle valon, käydä rohkeaan pelastustyöhön ja vapauttaa ihmisen jumalten orjuudesta.<sup>733</sup>

*Prometeuksen* visuaalinen ilme oli vahva ja kolea. Näyttämöllä nähtiin Prometheus yläruumis paljaana, pitkissä housuissa tai alushousuja muistuttavassa ihokkaassa, kangasvaipassa. Väistämättä mielikuva yhdistyy Jeesuksen viimeisien päivien kuvastoon, pitkäperjantain tapahtumiin matkalla ristiinnaulittavaksi. Prometheus roikkuu näyttämöllä, katosta laskeutuvassa telineessä, kädet sivuilla aivan kuten Jeesus ristillä. Koska Hannu Lauri näyttelijänä oli halunnut Prometheus-tulkintaansa mahdollisimman hankalan tilan, he olivat lavastaja Kaarina Hiedan kanssa kehittäneet yhdessä erikoisen laitteen, jossa Prometheus roikkui. Laitteeseen kuului myös moninainen joukko kahleita, jotka oli kiinnitetty näyttelijän ranteisiin.<sup>734</sup> Näyttämöllä ei nähty juurikaan lavasteita: muutama sinkkinen ämpäri, tiiliä ja niin edelleen. Prometheuksen myyttisissä kohtauksissa näyttämölle oli asetettu patsaita viittaamaan antiikin aikakauden esitykseen, aseteltuina puolikaaren muotoon.<sup>735</sup> Prometheuksen kahlitsijat on puettu työhaalareihin. Naiset puettuina avonaisiin mekkoihin, lehmän sarvineen ja suurellisesti tupeerattuine hiuksineen loivat kuvastoa manalan maailmasta.

Jotaarkka Pennanen kertoo itse ohjaustyöstään:

Tähän aikaan puhuttiin paljon kansanteatterista. Halusin tehdä tämän esityksen ajattelematta, kuinka paljon yleisöä se kohtaisi. Koetettiin

733 Harri Sundqvist, *Aamulehti*, sit. *Prometeus*, [http://jotaarkka.tarulinna.fi/?page\\_id=208](http://jotaarkka.tarulinna.fi/?page_id=208), viitattu 21.12.2015.

734 Jotaarkka Pennanen haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

735 Jotaarkka Pennanen haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

vaan saada tämä tematiikka kirkkaasti esille. [...] Esityksessä oli myös pieniä vaikeuksia, koska mulla vaihtui näyttelijätkin, ennen kuin me päästiin tekemään. Itse se tekoprosessi oli erittäin kiva ja ensi-illassa tapahtui niin, että kun Hannu riisutaan, niin sen housut heitetään sinne näyttämön taakse sivuun ja keskivaiheilla näytelmää, roolihenkilö tuo ne housut ja se taas pukeutuu niin kuin nykyajan vaatteisiin. Kävi niin, että Virpi Uimonen, jonka piti tuoda ne housut, ei siellä näyttämöllä pimeässä löytänytkään niitä housuja. Ja ensi-illassa Hannu joutui näyttelemään lannevaatteessa koko näytelmän. Mutta ylväästi piti pokan, eikä sanonut mitään.<sup>736</sup>

Aikaratkaisuisissa siirtyminen on esityksen kiinnostava seikka, jota edellä kuvattu housujen vaihto kuvastaa. Pitkät housut siirsivät Prometheuksen nykyaikaan ja kangasvaippa sitoi hänet menneeseen. Jotaarkka Pennanen kertoi näkevänsä tässä humanistisen ajattelutavan ja vallan välisen suhteen. Ne, jotka ajattelevat valtaa, näkevät kaikessa hyödyllisyyden. Prometheus ei tässä tekstissä luovu, vaan taistelee Zeusta vastaan ja ohjaaja näki tässä viittauksen taisteluun valtaa vastaan, mikä edusti nykyaikaa. Tämä ratkaisu ei ohjaajan näkökulmasta rikkinut tarinaa, vaan pikemmin heitti siihen vinkkejä kohti nykyaikaa ja yhteiskunnallista tilannetta. Prometheuksen roolihahmon alkujatoksena oli se, että Esko Salminen olisi ollut Prometheus ja Hannu Lauri hänen sivupersoonansa, mutta Salmisella oli takana juuri rankka työprosessi toisessa produktiossa. Tämän takia hän oli pyytänyt lupaa jäädä pois näytelmästä. Tämän kuultuaan Hannu Laurikin oli jäämässä pois, mutta muutaman lisäväännön kautta pitkäaikaiset ystävykset kuitenkin sopivat tekevänsä työn yhdessä.<sup>737</sup>

*Prometeus* päättyy erittäin voimakkaisiin sanoihin, jossa nimihenkilö luo huikean kuvan kosmoksesta ja itseensä kohdistuneesta vääryydestä:

Hänen sanansa käyvät toteen. Maa tärisee.  
 Syvyyden kohdusta nousee kumea jyrinä.  
 Katsokaa salamoiden kiemurtelevia tulikäärmeitä  
 ja myrskyssä pyörivää tomupatsasta!  
 Katsokaa miten tuulet kiitävät toisiaan pain,  
 törmäävät yhteen ja kietoutuvat

736 Jotaarkka Pennanen haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

737 Jotaarkka Pennanen haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

katkeraan painiin!  
 Katsokaa miten taivas ja maa yhtyvät!  
 Myrsky lähestyy. Zeus rankaisee minua  
 että pelästyisin ja kuolisin kauhusta.  
 Oi jumalallinen äitini Maa, oi Avaruus  
 jonka valo lankeaa yli kaiken maailman,  
 katsokaa vääryyttä joka minun on kärsittävä!<sup>738</sup>

### *Sofokleen Filoktetes englantilaisena ohjauksena Suomen Kansallisteatterissa*

”Niin laulaen meriä kulkee mies tumma kuin tropiikin yö”, yhteislau-  
 laa Willensaunan yleisö kymmenen minuutin ajan ennen *Filoktetes*-  
 näytelmän alkua. Merimiespukuiset näyttelijät jakavat merimieslau-  
 lujen sanoja ja säestävät näyttämöltä. ”Toiveissa hoi yötuuli soi.” Mitä  
 laulamisella on tekemistä noin 2400 vuotta sitten Ateenassa kantaesi-  
 tetyn näytelmän kanssa. Ei mitään tietenkään, mutta sekä laulujen että  
 näytelmän juoneen sisältyy meri ja purjehtiminen. Sofokleen tunnin  
 mittainen näytelmä on ikään kuin sankaritarun sivujuoni, katkelma  
 laajemmasta eepisestä kokonaisuudesta.<sup>739</sup>

Vuonna 1988 Suomen Kansallisteatterissa vieraili englantilainen ohjaaja Declan  
 Donnellan. Hänet oli pyydetty ohjaamaan Sofokleen *Filoktetes*. Ohjaajan assis-  
 tenttina toimi näyttelijä Marjatta Rinne. Suomen-vierailuna ohjattu *Filoktetes*  
 oli ohjaajan menestyneen työuran alkuvuosien ohjauksia, sillä Donnellan aloit-  
 ti ammattimaisen ohjaustyön juuri 1980-luvulla. Esitysteksti oli Esko Elstelän  
 käänös englanninkielestä.

*Filokteteen* tapahtumat sijoittuvat Troijan sodan aikaan. Näytelmä kuvaa  
 Odysseuksen ja Neoptolemoksen yritystä hakea käärmeenpuremasta vammau-  
 tunut jousisankari Filoktetes takaisin autiolta Lemnoksen saarelta, jonne hänet  
 on kymmenen vuotta sitten hylätty kärsimään haisevasta, märkivästä haavas-  
 ta jalassaan. Neoptolemus yrittää ensin huijata, sitten suostutella Filokteteen  
 mukaansa Troijaan, koska on ennustettu, että ilman Filokteteen käyttämää

738 Suomennos Jussi Korhonen ja Matti Rossi.

739 Soila Lehtonen, ”Poikamme merellä”, *Kansan Uutiset* 9.11.1988.



Herakleen jousta Troijan sota ei voiteta. Lopulta Neoptolemos suostuu viemään Filokteteen kotiin Kreikkaan tämän pyynnöstä, mutta Herakleen jumalallisen väliintulon seurauksena Filoktetes päättää kuitenkin palata sotaan.

Esitys tehtiin Kansallisteatterin Willensaunaan ja sen estetiikka oli minimaalista. Näyttämöllä ei nähty juuri muuta rekvisiittaa kuin pitkä penkki. Esityksen kesto oli 1 tunti 10 minuuttia ilman väliaikaa. Ohjaaja Declan Donnellan kertoo käsiohjelmassa esityksen temaattisesta lähtökohdasta seuraavalla tavalla:

Keskuudessamme tulee aina olemaan Filokteteen kaltaisia yksilöitä<sup>740</sup> – juutalaisia, homoseksuaaleja, aidspotilaita, keitä he nyt kulloinkin ovat – jotka yhteiskunta haluaa torjua joukostaan. Ja aina on oleva myös Herakleen jousen kaltaisia pelottavia aseita, joilla haluamme tuhota vihollisemme. Joten pelkäänpä, ettei *Filoktetes* voi koskaan lakata olemasta polttavan ajankohtainen näytelmä.<sup>741</sup>

Soila Lehtonen ei kuitenkaan löydä ohjaajan sanasta suurta kipinää tai innoitusta, pikemmin päinvastoin häntä näyttää häiritsevän liian tarkka yleisön katsojakokemuksen ohjailu.

Käsiohjelmiaan lainatut ohjaajan rinnastukset Filokteteesta ja meidän aikamme ”juutalaisista, homoseksuaaleista, aids-potilaista”, jotka ”yhteiskunta haluaa torjua joukostaan” ja ”Herakleen jousen kaltaisista pelottavista aseista, joilla haluamme tuhota vihollisemme” vaikuttavat lievästi sanottuna koomisilta: onko väkisin yritettävä todistaa, että Filoktetes ”ei voi koskaan lakata olemasta polttavan ajankohtainen näytelmä”. Tekijät voisivat siinä tapauksessa miettiä uudelleen, ovatko vain klassikot esittämisen arvoisia. Aikamme draamakirjallisuudesta löytyy kyllä polttavammin ajankohtaisia näytelmiä kuin Willensaunan reippaan poikamainen pikasatu.<sup>742</sup>

Myös Jukka Kajava kiinnittää huomiota ohjaajan asentoon suhteessa esityksen kokonaisuuteen.

740 Tähän samaan perusteluun *Filokteteen* ohjaamisen ajankohtaisuudesta viittaa Pentti Ritolahti, ”Tekohengitystä antiikin draamalle”, *Kotimaa* 25.11.1988.

741 *Filokteteen* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

742 Soila Lehtonen, ”Poikamme merellä”, *Kansan Uutiset* 9.11.1988.

Kaikesta näkee, ettei ohjaaja ole lainkaan vaivautunut perehtymään suomen kielen luonteeseen eikä suomalaisuuteen muutenkaan. Käsiohjelmasta voi lukea, että Donnellan ohjaa *Filoktetesin* myös Englantiin. Ensi-ilta on muutaman viikon kuluttua. Kansallisen esitys näyttääkin harjoitelmalta. Sen pohjalta ohjaajan on hyvä lähteä kotimaahan tositoimiin. Ikävää, etteivät näyttelijät pääse mukaan, vaan jäävät Willensaunaan pelkän luonnoksen vangeiksi.<sup>743</sup>

Donnellanin ohjauksessa näytelmän ajankohtaisuus ei kuitenkaan tule kyllin vakuuttavasti esille. Ei sitä saavuteta suinkaan laulattamalla yleisöllä tuttuja merimieslauluja tai pukemalla antiikin henkilöt putipuhtaisiin suomalaisiin merimiespukuihin.<sup>744</sup>

Sofokles on omaa lajiaan. Hän kuvaa eettisiä kysymyksiä, sankaruuden, omantunnin ja irrallisuuden ongelmia, ei raadollisia, psykologisesti motivoituneita ihmisiä. Ja tietenkin hän puhuu niin kuin tietäisi, että myös vuonna 1988 vallankäyttö on petollista ja tarkoitus pyhittää keinot.<sup>745</sup>

Esityksen käsiohjelmassa mainitaan Lemnos-saaren olevan Hefaistoksen asuinpaikka. Lisäksi saaren paikannusta kuvataan seuraavalla runositaatilla:

Kukaan ihminen ei ole saari, ehyt ja täydellinen itsessään. Kukin on palanen mannermaata, suuremman kokonaisuuden osa. Jos meri huuhtoo mukaansa savikimpaleen, Eurooppa käy pienemmäksi, samoin kuin pieneni jonkin niemeke tai maatila, ystäväsi tai sinun. Jokaisen ihmisen kuolema vähentää sinua, sillä sinä olet ihmiskunnan osa. Siksi älä koskaan lähetä kysymään, kenelle kellot soivat. Ne soivat sinulle. (John Donne 1572–1631)<sup>746</sup>

743 Jukka Kajava, ”Tuulee – suhistaan kuorossa. Kansallisteatterin Sofokles teatteria teatterin vuoksi”, *Helsingin Sanomat* 30.10.1988.

744 Pentti Ritolahti, ”Tekohengitystä antiikin draamalle”, *Kotimaa* 25.11.1988.

745 Riitta Wikström, ”Heikki Nousiainen hurjana”, *Etelä-Suomen Sanomat* 30.10.1988. Katso myös Margariita Andergård, ”Svarta Rudolf och Filoktetes”, *Hufvudstadsbladet* 30.10.1988.

746 *Filokteteen* käsiohjelma. Teatterimuseon arkisto.

Kuten aiemmin mainitsimme, esityksen lavastus oli pelkistettyä ja minimalistista. Filoktetes oli puettu risaiseen, löysään paitaan, sekä polven korkeudelle ulottuviin rikkinäisiin housuihin. Jalkoihin Filoktetes oli saanut eripariset kengät. Esityksen merimiehet muodostivat vahvan kontrastin Filokteteelle, koska heidän valkoiset, siistit ja klassiset merimiesasunsa assosioituvat jopa ranskalaisiin elokuviin.

Sofokleen ja koko antiikin draaman oleellinen elementti kuoro, oli esityksessä läsnä. Sen muodosti merimiesten ryhmä. Tällä kertaa nuori englantilaisohjaaja ei käyttänyt näyttelijöiden oman ilmaisun tehokeinoja yhtä ahkerasti kuin ohjatessaan pari vuotta sitten Macbethin Kansallisen pienelle näyttämölle. Tuntuu, että hän on tässä suhteessa päässyt selkeämpään ratkaisuun.<sup>747</sup>

Kenties hätkähdyttävin visuaalinen kuva löytyy Herakleen hahmon puvustuksesta. Näyttelijän päähine ja naamio, harjatukkainen laite, kilpi ja miekka alastoman vartalon suojana näyttivät esityskuvan perusteella muodostavan visuaalisesti vakuuttavan näyn.

Heikki Nousiainen Sofokleen ”väärinkohdeltuna yksinäisenä” oli monen kriitikon mieleen. Hänen sanottiin jopa pelastaneen esityksen.<sup>748</sup> ”Millä hurjuudella ja palavuudella hän tuokaan esiin sisäisen ja ulkonaisen tuskansa!”<sup>749</sup>

On kuin kaivinkoneet möyrisivät mielenkipujen kivistä moreenia kun Nousiainen kuvaa petettyä luottamusta, sammunutta toivoa, kuolemaa silmien edessä. Mutta välkky englantilainen ohjaaja on takonut myös teknistä hienosäätöä rajun näyttelijän työskentelyyn. Ja se tekee hyvää. Ajatus kulkee, raskas tuska taittuu viiltäväksi ivaksi, murhanhimo viimeiseksi rukoukseksi päästä kotiin.<sup>750</sup>

Hän (Heikki Nousiainen) rehkii kuin viimeistä päivää Sofokleen väärinkohdeltuna yksinäisenä. Hänen työtään suostuu katsomaan siinä kuin muitakin voimailunäytöksiä. Ilman hänen panostaan voisi tänään

747 Maisa Majapuro-Joutsamo, ”Nuorennettua teatteria”, *Hämeen Sanomat* 4.11.1988. Katso myös Hilikka Eklund, ”Tiernapojat kreikkalaisittain”, *Demari* 8.11.1988.

748 Jukka Kajava, ”Tuulee – suhistaan kuorossa. Kansallisteatterin Sofokles teatteria teatterin vuoksi”, *Helsingin Sanomat* 30.10.1988.

749 Pentti Ritolahti, ”Tekohengitystä antiikin draamalle”, *Kotimaa* 25.11.1988.

750 Riitta Wikström, ”Heikki Nousiainen hurjana”, *Etelä-Suomen Sanomat* 30.10.1988.

ensi-iltaansa astuvasta Filoktetesista sanoa: peruutetaan koko juttu. Nousiainen ilmeisesti tietää tai aavistaa: jonkun on pakko uhrautua. Muuten tässä merimiesasuisessa modernisoinnissa ei olisi mitään katsottavaa. Kuten ei olekaan.<sup>751</sup>

Heikki Nousiainen saa nimiroolissa tilaisuuden suoritukseen, missä on samalla kertaa alkukantaista rajua tuskaa ja toisinajattelijan älyllistä tietoisuutta kohtalonsa järkähtämättömyydestä. Vertaansa hakevan mittava roolityö tämän kauden teatterissamme.<sup>752</sup>

”*Filoktetes*-näytelmää ei pidä pelätä. Se on kirjoitettu uudelleen ja kestää vain hiukan yli tunnin.”<sup>753</sup> Näin toteaa esityksestä yksi kriitikko ja osuu tietysti antiikin tragedian kohdalla kahteen naulaan: onko esitys liian vaikea ja kestääkö se liian kauan. *Filokteteen* kohdalla tätä vaaraa ei ilmeisesti ollut, jos on uskominen arvostelijoiden piikkikäisiin huomioihin:

*Filoktetes* on sitä teatteria, jossa suhistaan kuorossa, kun tuulee. Jos Willensaunan esityksen näkisi leikkikoulun kevätjuhlassa, mamma ja pappa varmaankin huokailisivat onnellisina: eivätkö he olekin terhakkaita, meidän Olli, Tommi, Jukka, Veikko, Ismo, Matti ja molemmat Markut. Mutta kun ei olla leikkikoulussa. Ollaan suomalaisessa ammatiteatterissa, teatteritaiteemme lippulaivassa.<sup>754</sup>

Seuraa tiernapoikien ryhdikkyydellä ja vauhdilla tunnissa läpi viety speksi, jossa ”Hoo, kuolokoon kurja!”, ”Haa, tässä miekkani!” -tyyppiset repliikit sinkoilevat sakeina. Ainakin se kuulostaa tutulta. Siis kuulostavat ne kolme näyttelijää, joilla on repliikkejä. Muut ovat Jouko Turkan ”tulevaisuuden näyttelijöitä”, jotka vastaavat lapsen isän työn luonnetta koskevaan kysymykseen: ”Isä kävi sanomassa tänään yhden repliikin.”<sup>755</sup>

751 Jukka Kajava, ”Tuulee – suhistaan kuorossa. Kansallisteatterin Sofokles teatteria teatterin vuoksi”, *Helsingin Sanomat* 30.10.1988.

752 Leo Ståhlhammar, ”Meripoikien seikkailua Sofokleen tapaan”, *Suomenmaa* 4.11.1988. Katso myös Heikki Eteläpää, ”Sofokleen meripojat maissa”, *Uusi Suomi* 31.10.1988.

753 Maisa Majapuro-Joutsamo, ”Nuorennettua teatteria”, *Hämeen Sanomat* 4.11.1988.

754 Jukka Kajava, ”Tuulee – suhistaan kuorossa. Kansallisteatterin Sofokles teatteri teatterin vuoksi”, *Helsingin Sanomat* 30.10.1988.

755 Hilikka Eklund, ”Tiernapojat kreikkalaisittain”, *Demari* 8.11.1988.



Heikki Nousiainen sai kritikoilta runsaasti kiitosta roolistaan Filokteteena. Vasemmalla selin Martti Järvinen (kauppia). Kuva: Johnny Korkman.

## Adaptaatiot avaavat jännittäviä näkökulmia tragediaan

### *Enquistin ja Racinen Faidrat puhuttelevat Turussa, Tampereella ja Kuopiossa*

On mielekästä tarkastella samanaikaisesti tehtyjä *Faidra*-tulkintoja rinnakkain. Näin näyttävät tekevän myös monet aikalaiskritiikit. Turun Kaupunginteatterissa ja Tampereen Työväen Teatterin Kellariteatterissa peräkkäin ensi-iltansa saanut näytelmä on ruotsalaisen Per Olov Enquistin kirjoittama. Näytelmä kuuluu näytelmäkirjailijan triptyykkiin: *Faidraa* edelsi *Tribadien yö* -niminen näytelmä Strindbergin elämästä ja sitä seurasi näytelmä *Kastematojen elämästä*, joka liittyy tanskalaiseen näyttelijättäreeseen Johanne Luise Heibergiin. Faidran ja Hippolytoksen mytologisesta tarinasta kertova näytelmä kytkeytyy enemmän Senecan ja Racinen seuraamaan traditioon kuin Euripideen säilyneeseen *Hippolytos*-tragediaan. Tästä näkökulmasta katsottuna se ei ole suoranainen adaptaatio kreikkalaisesta tragediasta, pikemmin sen voi sanoa olevan lähtökohdaltaan samanlainen kuin tragediat olivat – ne kertoivat uudelleen tunnettuja myyttejä.

Turun ja Tampereen *Faidra*-tulkinnat olivat saaneet toisistaan poikkeavat alaotsikot. Turussa nimi muutettiin muotoon *Lauluja Faidralle* ja Tampereella esityksen nimenä oli *Faidra – palava nainen*.<sup>756</sup> Merkittävien huomio aikalauskritiikeissä kohdistui esitysten tilaan. Turun suurelle näyttämölle tehty esitys ei viehättänyt siinä määrin kuin Kellariteatterin pienempi ja intiimimpi tila. Jälkimmäistä keuhuttiin ja todettiin sen olleen esityksen kannalta ehdottomasti parempi. Tosin *Aamulehden* Olavi Veistäjä totesi, että lavastusta oli liikaa tähän tilaan ja hän muisteli, ettei koskaan aiemmin ole nähnyt Kellariteatterin lavastusta niin täynnä.<sup>757</sup>

Yleisesti lavastus herätti kuitenkin positiivisia huomioita. Juha Lukalan lavastus Turussa näytti läntisen suurkaupungin, kiiltävän, välkkyvän, epätodellisen taistelutantereen, joka oli hukumassa jätteisiin. Näyttämöä hallitsivat kookkaat seksuaalisymbolit. Tampereella taas Riina Ahosen lavastus ja puvustus rikkoivat antiikin ilmapiiriä, mutta antoivat katsojalle myös etäisyyttä. Mustanvihreäksi sävytetty lavastus, valaistusefektit ja punaväri hävittivät liian raskauden ja tukivat hyvin kokonaisuutta, kuten Katri Veltheim *Uudessa Suomessa* totesi.<sup>758</sup>

756 Tekstin alkuperäinen nimi on *Till Fedra*.

757 Olavi Veistäjä, ”Faidran satuttava tragiikka”, *Aamulehti* 7.5.1981.

758 Panu Rajala, ”Faidran kahdet kasvot: Ihmisen sisäinen tragedia ja suuren maailman valtapeli”, *Teatteri* 21.9.1981; ”Faidrasta ei tule feministiä”, *Uusi Suomi* 7.5.1981; Kirsikka Siikala, ”Tarpeettomaksi

Vaikuttaa siltä, että molemmat *Faidrat* ja erityisesti Tampereen versio olivat voimakkaita aikalaistulkintoja. Kritiikkien otsikot nostivat esille juuri tätä, toteamalla esimerkiksi ”Faidra palaa ja polttaa” tai ”Faidran satuttava tragiikka”. Monet ottavat huomioon esityksen naisteeman, erityisesti naisen ja miehen välisen suhteen. Aikalaiskirjoittajat näkivät Faidran kohtalon koskettavan myös meitä, antiikin tarina voi tapahtua tänään, se polttaa myös meitä. Tämä on ollut myös Enqvistin lähtökohta, sillä hän kertoo kokemuksestaan Los Angelesissa, jossa oli tavannut turhautuneen kotirouvan ja adaptaatio *Till Fedra* syntyi.<sup>759</sup> Sanna Salmivaara kirjoitti *Hämeen Yhteistyössä* seuraavasti:

Nykyaikainen avokas naisen jalassa särkee harhakuvan: ei ole kysymys vain jostakin antiikin sadusta, vaan myös meidän ajastamme, elämästämme, jota elämme tälläkin hetkellä. Kuitenkin tarinan kaukainen sijoitus takaa kenties, että katsoja uskaltaa kohdata esiintuotavat asiat pelkäämättä itse joutuvansa tarkastelun kohteeksi.<sup>760</sup>

Panu Rajala kirjoitti *Teatteri*-lehdessä, että Turun ja Tampereen esitykset lähtevät toisilleen kaukaisista tyylillisistä tavoitteista. Ohjaaja Mikko Viherjuuri on Tampereella luottanut puhtaaseen tekstiin, kun taas ohjaaja Jotaarkka Pennanen lähtee Turussa rikkomaan tätä tekstin lähtökohtaa ohjaustulkinnassaan ja kuljettaa sen pirstaleiseksi valtapeliksi.<sup>761</sup> Rajala huomioi kiintoisasti näytelmän kertojan Therameneksen merkityksen koko tekstille. Hänen mukaansa ”[t]ämä rooli paljolti aukaisee koko näytelmän ajatusmaailman, on sen filosofinen ydin. Kuinka paljon kaikki mikä on riippuu kertojasta, kuinka asia kerrotaan. Ja kuka sen päättää, maksaa.”<sup>762</sup> Kirsikka Siikala toteaa kritiikissään Tampereen-esityksestä, että ”ohjauksen asetelmallisuus, viipyilevyys viittaa puhdaspiirteiseen tragediaan. Asetelmallisuuden ja jäykkyuden sisältö ei kuitenkaan paljasta tekstin laatua tai olemusta, vaan jää keinotekoiseksi.”<sup>763</sup>

käyneen ihmisen nekrofiliaa”, *Helsingin Sanomat* 8.5.1981; Sisko Salava, ”Pelin alistamisen ongelmia”, *Tamperelehti* 14.5.1981.

759 Sanna Salmivaara, ”Teatteria isolla T:llä: Palava, palava nainen”, *Hämeen Yhteistyö* 14.5.1981.

760 Sanna Salmivaara, ”Teatteria isolla T:llä: Palava, palava nainen”, *Hämeen Yhteistyö* 14.5.1981.

761 Jotaarkka Pennanen mainitsee, että hänen ohjaustyönsä taustalla vaikutti Erich Frommin teos *Tuhoava ihminen*. Frommin nekrofiliaa käsittelevät tulkinnat kiinnostivat Pennasta tässä ohjauksessa (sama asia vaikutti muihinkin tekijän ohjaustöihin). (Pennanen 2010, 159.)

762 Panu Rajala, ”Faidran kahdet kasvot: Ihmisen sisäinen tragedia ja suuren maailman valtapeli”, *Teatteri*-lehti 21.9.1981; Seppo Lehtinen, ”Faidran toinen tuleminen”, *Turun Sanomat* 7.5.1981.

763 Kirsikka Siikala, ”Tarpeettomaksi käyneen ihmisen nekrofiliaa”, *Helsingin Sanomat* 8.5.1981.

Selvää on, että kahden kaupungin *Faidra*-tulkinnat erosivat toisistaan merkittävästi. Olavi Veistäjä kiteytti tämän seuraavasti: ”Eroa kuin yöllä ja päivällä on turkulaisella ja tamperelaisella *Faidra*-esityksellä – edellisessä eletään jossakin antiikin ja nykymaailman välimaastossa, jälkimmäisessä Akropoliin itäisellä rinteellä auringonnousujen aikaan.”<sup>764</sup>

Katri Veltheim pohti *Faidran* arvoitusta oivallisella tavalla:

Eniten tässä antiikin ja nykypäivän risteytyksessä, on minua askarruttanut kauniin *Faidran* arvoitus. Näyttelijätyönä se oli jälleen kiistaton voitto Tuire Saleniukselle. Ei vain näyttämötapatumana tuhoavia intohimon liekkejä, vaan myös kyvyssä tavoittaa *Faidran* kuluttava intohimo ja tuska. Mutta ilmaiseksi hän todella naisena olemisen ristiriitaa ja ”vanhan huoran” syövyttävää pettymystä?<sup>765</sup>

Jotaarkka Pennanen kuvaa *Faidran* maisemaa omissa muistelmissaan seuraavin sanoin:

Enquistin *Faidra* on miehensä jättämä nainen, jonka sydän on pirstoutunut. Mies tekee töitä maailmalla ja vaimo on kotona kuin kaunis esine muiden esineiden joukossa. Hänen elämällään ei ole tarkoitusta. Esityksessä *Faidra* makasi valtavalla sängyllä, jota peittivät naistenlehdet. Juha Lukala oli jälleen lavastajani, ja me käytimme valtavaa mosaiikinomaista peiliä, joka näyttämön pyöriessä hitaasti väärästi ja pirstoi siinä heijastuvaa kuvaa *Faidrasta* ja hänen sängystään.<sup>766</sup>

Pennanen kuvaa myös pääosan esittäjän kanssa käymäänsä keskustelua ohjaajan näkökulmasta esittää viettelevää. Ohjaaja kertoo, että hän oppi ymmärtämään näyttelijältä, ettei kauniin naisen tarvitse näyttellä kaunista, koska hän on jo sellainen.

Kristiina [Elstelä] saattoi olla myös erittäin itsepintainen. Muistan tehdessämme *Faidraa* halunneeni, että hän flirttailisi, koska hänen piti vietellä Hippolytos. Kristiina ei halunnut tehdä niin. Kiistelimme siinä

764 Olavi Veistäjä, ”*Faidran* satuttava tragiikka”, *Aamulehti* 7.5.1981.

765 ”*Faidrasta* ei tule feministiä”, *Uusi Suomi* 7.5.1981.

766 Pennanen 2010, 173.





Kuopion kaupunginteatterin *Faidraa* harjoitellaan. Vas. Timo Reinikka, Helka-Maria Kinnunen ja Auli Poutiainen sekä ohjaaja Kalle Holmberg. Kuva: Tapio Vanhatalo.

aikamme, kunnes Lasse [Saaristo] tajusi, mitä hän tarkoitti, ja niin tehtiin. Faidra ei vieteltyt vaan antoi vietellä itsensä.<sup>767</sup>

*Faidran* adaptaatio tehtiin myös Kalle Holmbergin ohjauksessa Turun ja Tampereen jälkeen Kuopion kaupunginteatteriin vuonna 1986. Nyt kyseessä oli Jean Racinen *Faidra*. Taustalla oli Mikko Viherjuuren pyyntö Holmbergille tulla ohjaamaan teosta. *Faidrasta* tilattiin uusi käännös Aale Tynniltä.

Kalle Holmberg kuvaa *Faidran* suhdetta nykypäivään:

*Phaidra* on kova pala keskiluokkaisen ihmisen jäädytetylle intohimolle, joka ei pääse puhkeamaan. Vaikka siinä on vaativa runollinen tyyli, toivon että se olisi jotenkin läpivalaistu, että siinä olisi teeskentelyä. Jotain sellaista sisäistä kirkastettua realismia, joka on jotakin kohti menemistä, jossa on hirvittävän paljon armottomuutta ja kipua, suoruutta, määrättyä selkeyttä.<sup>768</sup>

767 Pennanen 2010, 179.

768 Seppälä 2002, 265.

### *Jean-Paul Sartren versio Euripideen Troijattarista*

Vuonna 1983 Vaasan Kaupunginteatteri tarttui mielenkiintoiseen tragedia-adaptaatioon. Euripideen sodanvastaisena tunnettu teos *Troijan naiset* on muokkautunut eksistentiaalistikirjailijan Jean-Paul Sartren kautta uudeksi tulkinnaksi (*Trojattaret*) 1960-luvun alussa. Tekstin sovittamisesta Vaasaan vastasi ohjaajaksi kutsuttu saksalainen Christoph Schroth, jonka kotiteatteri oli Mecklenburgisches Staatstheater Schwerin. Sartren tekstin käännöksestä vastasi Anu Saari. Vaasan-teksti pohjautui Sartren sovitukseen, mutta siitä poistettiin silloiset Algerian sotaan liittyvät viittaukset. Ohjaajan mukaan tekstin ajatukset ovat Euripideeltä, mutta nykyaikainen kieli Sartrelta.<sup>769</sup> Sartren kirjoittama näytelmäversio on kohtuullisen uskollinen alkuperäiselle tekstille. Tekstiin on kytketty viittauksia eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen imperialismiin Afrikassa ja Aasiassa sekä eksistentiaalisia teemoja.<sup>770</sup>

Vaasan kaupunginteatterin tulkinnalla on erityinen paikkansa 1980-luvun tragediatulkintojen joukossa (ja kenties myös myöhemmin). *Troijan naisia* oli esitetty ennen Vaasaa ainoastaan Tampereen Työväen Teatterissa vuonna 1970 sekä Teatterikorkeakoulun koulutuskeskuksen tutkimusprojektina 1980-luvun alussa. Esitysketjussa sen paikka on tärkeä. Esityksen ohjaajan tilaaminen Saksasta on myös osa tärkeä osa esitystä. Ohjaajana toiminut Schroth oli ohjannut juuri 1980-luvun alussa Saksassa useita tragediatulkintoja ja hän toi mukanaan myös kuvanveistäjänä ja kuvataiteilijana tunnetun Lothar Scharsichin tekemään lavastusta Vaasan esitykseen. Kenties on syytä mainita myös kolmas näkökulma juuri tämän tragedian tärkeyteen. Sen teemana oleva sodanvastaisuus kytkeytyy vahvasti aikalaisuuteen. Schroth toteaa itsekin tämän huomioimalla, että kysymys sodasta ja rauhasta nyky-Euroopassa on polttavan ajankohtainen. Hän toteaa, että juuri nyt (siis 1980-luvun alussa) rauhanliike on voimakasta ja naisilla on siinä suuri osuus. Näkökulma kytkeytyy Euripideen mahdolliseen motiiviin varoittaa ateenalaisia sodasta.<sup>771</sup>

Myös Vaasan teatterin tulkinta lähti liikkeelle tekstin sodanvastaisuudesta ja yhteiskunnallisuudesta. "*Trojattaret* on symboli tämän päivän yhteiskunnasta", kirjoittaa Kaisu Kasi esityksestä ja pohtii näyttämöllä nähtyjen esineiden, kuten kivien ja hiekkakasan, merkitystä. Hän näkee näissä vertauksen yhteiskunnasta,

769 Epäselvä sanomalehtileike 24.9.1983, Teatterimuseon arkisto.

770 Howells 2009, 92.

771 Epäselvä sanomalehtileike 24.9.1983, Teatterimuseon arkisto.

laumahengestä, jota vasten kaikki poikkeava tuhotaan hitaasti.<sup>772</sup> Kasin puheen-  
vuorossa oleva lause tarkentaa esityksen tekstuaalista lähtökohtaa. Tellervo  
Peltonen huomioi sodan, sukupuolen ja Euripideen näkökulman tematiikkaa  
*Aamulehden* kritiikissään seuraavasti:

Euripides kuvasti ensimmäisenä naisen ja miehen sielunelämää. Häntä  
voidaan pitää ensimmäisenä psykologisena kirjailijana, nykyaikaisen  
kirjallisuuden perustajana. Hän toi näytelmiin psykologisia ja uskonnol-  
lisiä ongelmia. *Trojattarissa* Hekabe menettää uskon jumaliin, etenkin  
Zeukseen. Tämä oli antiikin aikana jumaltenpilkkua, josta Euripides  
joutuikin syytteeseen.<sup>773</sup>

Vaasan kaupunginteatterin esityksestä kirjoitettiin kohtuullisen paljon lehdis-  
tössä ja pääosin erittäin myönteiseen sävyyn. Tekstien perusteella voi päätellä,  
että esitys on tehnyt suuren vaikutuksen, erityisesti intensiteetillään. Tiivis tun-  
nelma koostui *Aamulehden* Tellervo Peltosen mukaan monesta tekijästä, kuten  
lavastuksesta, puvustuksesta, näyttelijöiden taitavuudesta ja ohjaajan kaikkialle  
ulottuvasta ohjaajan taidosta.<sup>774</sup> Noin kahden tunnin esityksessä ei ollut väliainaa:  
“*Trojattarien* väliajaton kaksituntien ei jätä hetkeksikään rauhaan katsojaansa.  
Tajuntaan iskostuu palaneella hiilellä alleviivattu käsky: ei uutta Troijaa”, kuten  
Kaarina Turu *Kansan Uutisissa* kirjoittaa.<sup>775</sup> Esitystulkintaa rekonstruoidessa  
lehtimateriaalit tarjoavat kohtuullisen hyvän tiedon, koska useimmat kirjoittajat  
toistavat samojakin asioita.

Teatterin pihalla oli nähtävissä Lothar Scharschin puuhevonen.<sup>776</sup>  
Siirryttäessä lämpiöön, sen täytti kellastuneiden syksyn lehtien väriskaala ja  
portaikossa oli suomalaisista havupuista veistettyjä hahmoja, jotka kiehtoivat  
mielikuvitusta.<sup>777</sup> Esitykseen kuului lämpiökohtaus. Näyttelijät lukivat runoja (ei  
tiedossa, mitä tekstejä) yleisölle ennen esitystä. Kaikki kriitikot eivät pitäneet  
tätä mielenkiintoisena; Aino Mäki-Mantila toteaa sen olleen lähinnä tarpeeton

772 Kaisu Kasi, *Vaasalainen* 9.11.1983.

773 Tellervo Peltonen, ”Leimuava protesti sotaa vastaan”, *Aamulehti* 5.10.1983.

774 Tellervo Peltonen, ”Leimuava protesti sotaa vastaan”, *Aamulehti* 5.10.1983.

775 Kaarina Turu, ”Vaasan Trojattarien väkevä rauhan viesti”, *Kansan Uutiset* 6.10.1983; ”Trojattaret  
porautuu sodan mielettömyyteen”, *Ilkka* 29.9.1983.

776 Kyösti Kelhä, ”Monologeja rautaesiripun takaa: Puhuttelevaa aatedraamaa”, *Pohjois-Karjala*  
24.9.1983; ”Trojattaret kuvastaa nykyaikaa”, *Pohjois-Karjala* 20.9.1983.

777 Kaarina Turu, ”Vaasan Trojattarien väkevä rauhan viesti”, *Kansan Uutiset* 6.10.1983.



*Trojattaret* kuvaa naisten kärsimystä sodassa. Kuvassa Riitta Selin, Eeva-Kirsti Komulainen, Lis Laivola, Aino Järviharju, Leena Lundahl, Pia Sund ja Anne Tuomi. Kuva: Raimo Aro.

60-lukulainen osallistumisen henkeä korostava juttu.<sup>778</sup> Esitystila eli näyttämö avautui pimeydessä, "Siksi pimeys liikkuu vetten päällä kauan ja kantaa valitusta sisällään. Ei ole enää toivoa. Siksi on yön ääni", kuten Kyösti Kelhä runoilee avautuvaa näyttämökuvaa.<sup>779</sup> Esitysympäristö oli kovasta rautalankaverkosta tehty häkki, jonka ankeus korostui vähäisellä lavastusmateriaalilla. Rautahäkissä oli vain haudan multakasa, pölyäviä olkia ja muutama hiiltynyt puunrunko. Rautahäkki toimi ohjauksellisesti myös siten, että siinä kiipeiltiin ja riehuttiin. Ohjaaja käytti tätä hyväkseen tuottaakseen kolinaa, mutta myös ilmaisukeinoina äänenpainoja ja eleitä antiikin perinteen mukaisesti.<sup>780</sup> Kaarina Turu toteaa, ettei tämä lavastusratkaisu kovin omaperäinen ollut, mutta se toimi erittäin tehokkaana ja ääniefektit ajoittain sietämättömänä.<sup>781</sup> Esityksen loppuhuipennuksessa nainen toisensa perään poistuu laivaan, joka kuljettaa heidät Kreikkaan.

778 "Vaasan teatterin vahva tulkinta Troijattarista", *Ilkka* 24.9.1983.

779 Kyösti Kelhä, "Monologeja rautaesiripun takaa: Puhuttelevaa aatedraamaa", *Pohjois-Karjala* 24.9.1983.

780 "Antiikin näytelmä avautuu nykypäivään", *Suomenmaa* 7.10.1983.

781 Kaarina Turu, "Vaasan Troijattarien väkevä rauhan viesti", *Kansan Uutiset* 6.10.1983.

Viimeiseksi näyttämölle jää Hekabe, joka ottaa nurkasta kannun ja kaataa sieltä päälleen jotain. Aino Mäki-Manttila jatkaa kuvaustaan tästä loppukohtauksesta ja kysyy, mitä Hekabe kaataa, vettä vai öljyä? “Lopulta luukku läjätää merkiksi, että Hekabe lähti Odysseuksen orjaksi”, hän päättää kirjoituksensa.<sup>782</sup>

Esityksen valokuvista voi päätellä tummien pitkien pukujen, väritymyyden ja kaulassa roikkuvan vangin numerolapun ilmentävän kohtaloa, johon naiset on sidottu. Tämän seikan huomioivat myös monet lehtiartikkelit. Hyvän huomion tähän kirjoittaa juuri kuoron näkökulmasta Kyösti Kelhä. Hän toteaa, että näytelmä hengittää alkupuolellaan juuri kuoron kautta. Kuoro on hänen mukaansa saanut esityksessä välähtävän piiskan osan, joka on koston airut, nopea käänteissään, epätoivoa pursuava ja raivoon puhkeava ryhmä. Kuoro ilmentää kostonhalua ja tunteitaan toistotekniikan avulla. Kelhä viittaa tekstissään, että tämän toiston tekniikan ohjaaja on napannut Euripideeltä. Tämä kuoron käsittely on kirjoittajan mielestä ohjaajan taitoa käyttää brechtiläisittäin tehokkaita eleitä; “naiset vaihtavat lapsenmurhan jälkeen kostonkevyet kenkensä surun laahustavan raskaisiin saappaisiin.” Kuoro näyttäytyy kirjoittajan mukaan esityksen päähenkilönä, sen moottorina.<sup>783</sup>

### *Anouilh'n Antigone Lahdessa ja Kemissä kymmenen vuoden välein*

1950-luvun suosikkinäytelmää, Jean Anouilh'n *Antigonea*, ei ollut nähty suomalaisissa teattereissa lähes kahteenkymmeneen vuoteen, kun se otettiin Aimo Hiltusen johtaman Lahden kaupunginteatterin ohjelmistoon kevätkaudella 1979. Lahden kaupunginteatteri oli (ja on) täyskunnallinen teatteri, jolta vielä 70-luvun lopussa puuttui oma teatteritalo. Teatteri esiintyi väliaikaisissa tiloissa Konserttisalisissa ja ammattikoululla. Vuodesta 1976 teatterin pienenä näyttämönä oli ollut tätä tarkoitusta varten remontoitu teatteritila, Pikkuteatteri.<sup>784</sup>

782 Aino Mäki-Manttila ”Vaasan teatterin vahva tulkinta Troijattarista”, *Ilkka* 24.9.1983.

783 Kyösti Kelhä, ”Monologeja rautaesiripun takaa: Puhuttelevaa aatedraamaa”, *Pohjois-Karjala* 24.9.1983. Kiinnostava rinnastus tähän on Ismene Ladan (1996) artikkelissaan *Emotion and Meaning in Tragic Performance* tekemä rinnastus tragedian näyttämötulkinnan ja brechtiläisen teatterin välillä. Tunnetusti Brecht purki tragedian tunnelatausta. Lada toteaa, että tragedian tunnevaikutus perustui eräänlaiseen transsiin, jossa olivat ensin esiintyjät ja sitä kautta myös yleisö. Brechtiläinen lähtökohta on juuri päinvastainen, tätä esitystulkinnallisuutta purkava ja etäännyttävä.

784 Historia. Lahden kaupunginteatteri, <http://www.lahdenkaupunginteatteri.fi/esittely/historia> (viitattu 8.9.2015). Teatterinjohtaja Hiltunen oli nuorempana saanut kokemusta antiikin teoksista ja niiden sovituksesta: hän oli ollut mukana Mauno Mannisen ohjaamassa Anouilh'n *Medeiassa* Intimteatterissa vuonna 1952 (ja käytännössä osittain vastannut teoksen ohjauksesta) sekä Jaakko Pakkasvirran ohjaamassa Euripideen *Herakleessa* Turun kaupunginteatterissa vuonna 1961. Lahden kaupunginteatterissa ei antiikin tragedioita aiemmin ollut nähty, mutta Hiltusen johtajakaudella (1974–1983) niitä oli ohjelmistossa kaksi: Anouilh'n *Antigonen* lisäksi Sofokleen *Oidipus* vuonna 1981.

*Etelä-Suomen Sanomat* kirjoitti ennakkoon esityksestä hieman epäilevään sävyyn. *Antigone* kuului ”niihin arvoituksellisiin puolivanhoihin, joista ei varmuudella tiedä, osoittautuvatko ne uudelleen esille otettuina jo nekin klassikoiksi vai onko aika mennyt niiden ohitse”. Ennen ensi-iltaa työryhmä kuitenkin vaikutti lehden perusteella innostuneelta. Esityksen ohjaajana oli niin näyttelijänä, ohjaajana kuin näytelmäkirjailijanakin ansioitunut Martti Kainulainen. *Etelä-Suomen Sanomille* Kainulainen kertoi ohjaustyöstään: ”Olen kyllästynyt falskiuteen ja vilppiin. Tässä on täytynyt ajatella kaikki uudelleen.” Myös näyttelijä Kaarina Turunen, joka teki Antigonen roolin, kertoi kokeneensa uransa siihen asti vaatvimman roolin ”suurena kouluna” ja pohti tekemisen intohimon leimanneen koko työryhmän harjoitusprosessia.<sup>785</sup> Kainulaisen draama-analyysin ja ohjaustyön pohjalta syntyi *Antigonen* harjoitusaikana myös *Näytelmäanalyysin menetelmä* -kirjanen.<sup>786</sup>

Esityksen kritiikit osoittavat, että paneutunut työ kannatti. Kainulaisen ohjauksessa ”puolivanha” näytelmä osoittautui elinkelpoiseksi. Kritiikeissä kerrattiin Anouilh’n näytelmän poliittista taustaa 1940-luvulta. *Etelä-Suomen Sanomien* arvostelija Kalevi Salomaa löysi näytelmälle uuden, ajankohtaisen viitekehyksen verrattessaan näytelmän nimiroolia oman aikansa tunnettuun terroristiin: Antigonehan oli kuin Theban Gudrun Ensslin!<sup>787</sup> Salomaa kirjoittaa:

Juuri tällä vuosikymmenellä ’Antigonet’ ovat pitäneet jännityksessä koko maailmaa; he ovat tulleet tietoisuuteemme lehtien etusivuilla ja tv-ruuduissa. Vaikka tuomitsemme heidät terroristeina, emme voi olla ihmettelemättä heidän anarkistisen toimintansa pontimena olevaa kohtalokasta ihanteellisuutta ja kuolemaan valmista uskollisuutta omille päämäärilleen. [... A]ssosiaatiota [Gudrun Enssliniin] voimistaa se yhtäläisyys, että kumpikin teki itsemurhan hirttäytyen vankeudessa.<sup>788</sup>

785 SHnen, ”Antiikin uusinta 1940-luvulta. Onko aika mennyt Antigonen ohitse?”. *Etelä-Suomen Sanomat* 15.2.1979. Kaarina Turunen työskenteli Lahden kaupunginteatterissa koko uransa ajan, vuodesta 1963 vuoteen 2011, jolloin hän siirtyi eläkkeelle.

786 H. V-ri, ”Työn analyysi”, *Kansan Uutiset* 8.3.2015.

787 Gudrun Ensslin (1940–1977) oli Saksan liittotasavallassa 1970-luvulla vaikuttaneen kommunistisen Punaisen armeijakunnan eli Baader-Meinhof-terroriryhmän ydinjäseniä.

788 Kalevi Salomaa, ”Antigone – Theban Gudrun Ensslin. Ehdottomuuden korkea veisu”, *Etelä-Suomen Sanomat* 18.2.1979.

*Kuusankosken Sanomien* kriitikko pitää myös esitystä ajankohtaisena, vaikka johdattaa Antigonen hahmosta rinnastuksen mieluummin kristittyihin marttyyryihin kuin oman ajan hahmoihin:

Esitys on kuin terapiaa tämänkin päivän ihmiselle, suomalaisellekin, joka joutuu lähes päivittäin tekemisiin liennytysten, kompromissien ja erilaisten lehmäkauppojen kanssa. Antigone on kaikenlaisen hyssyttelyn yläpuolella, tavalla, joka tuo mieleen tapauksia kristinuskon marttyyryiden elämästä ja ennen muuta kuolemasta.<sup>789</sup>

Pikkuteatterin näyttämöllä ajankohtaisuus näkyi vierailevan puvustajan Mariitta Melasen työssä, erityisesti Antigonen asussa. 1950-luvun näyttämöversioissa Antigone oli tyypillisesti esitetty pitkään iltapukuun pukeutuneena. Lahden kaupunginteatterin esityksessä Antigone oli puettu napitettavaan, neulekuoiseen mustaan kauluspaitaan, tiukkoihin mustiin satiinihousuihin ja mustiin tennistossuihin. Kampaus oli lyhyt. Totuttuun tapaan puvustus korosti vastakohtaa Ismeneen, jota Maarita Mäkelä näytteli pitkissä vaaleissa enkelinkiharoissa ja runsaassa, tyttömäisessä, valkoisessa mekossa. Kalevi Salomaa arvioi erityisesti pääosan esittäjän saaneen paljon tukea puvustaan. Salomaan mielestä Antigone oli jo ulkoisen olemuksensa pohjalta tunnistettavissa ”tämän päivän anarkistiksi”.<sup>790</sup> Olli Mäntylä oli lavastanut areenamaisen näyttämön, jolla oli vain kuusi valkoista porrasaskelmaa – tietenkin – sekä neliönmuotoisia lasisia jakkaroita.

Kainulaisen ohjauksessa tunnelma oli tiheä ja jännite säilyi pienessä näyttämötilassa alusta loppuun. Kalevi Salomaa koki esityksen hiukan ”artistiseksi”, mutta tavanomaisesta poikkeavaksi ja ”puhdistavaksi” elämykseksi. Esitys vakuutti kriitikot erityisesti ohjauksen tarkkuuden ja johdonmukaisuuden, selkeään visuaaliseen jäsennykseen ja sisäistyneeseen näyttelijäntyön vuoksi. Arvostelijat näkivät näyttelijöiden herpaantumattomassa työssä tarkan analyysin tuloksen. *Lahti ja ympäristö* -lehden kriitikko oli valmis suosittelemaan jokaiselle teatteriharrastajalle vierailua Pikkuteatteriin oppimaan ”tunteen harmoniaa ja ilmaisun aitoutta”.<sup>791</sup>

789 Talla, ”Hybris tuhoaa”, *Kuusankosken Sanomat* 20.2.1979. Kriitikon käyttämä liennytys-termi luo assosiaation Neuvostoliiton ja Yhdysvaltain välisen jännitteen lievenemiseen 1970-luvulla.

790 Kalevi Salomaa, ”Antigone – Theban Gudrun Ensslin. Ehdottomuuden korkea veisu”, *Etelä-Suomen Sanomat* 18.2.1979.

791 Kalevi Salomaa, ”Antigone – Theban Gudrun Ensslin. Ehdottomuuden korkea veisu”, *Etelä-Suomen Sanomat* 18.2.1979; Mauri V:ri, ”Antigone – vallan ja ihmisen murhenäytelmä”, *Kansan Uutiset*



Lahtelaisen *Antigone*-esityksen visuaalinen ilme pelkistyi mustan ja valkoisen värin käyttöön. Kokonaan valkoisissa asuissa näyttelivät Veli Keskväli (Kreon), Lauri Kantola (hovipoika) ja takana Maarita Mäkelä (Ismene), Jukka Auvinen (Haimon). Kuva: Matti Pukkila.



Anouilh'n *Antigone* valittiin Kemlin Kaupunginteatterin ohjelmistoon vuonna 1986, jolloin näytelmän ohjasi Anu Nieminen. Esityksen käsiohjelmassa kerrottiin myytin tarina ja historia. Hyvä valinta, sillä tämän tarinan pohjalta monen katsojan lienee ollut helpompaa seurata esitystä. Tärkeä yksityiskohta on myös se, että näytelmäkirjailija Jean Anouilh'sta kerrotaan kohtuullisen perusteellisesti. Käsiohjelmassa lainataan Anouilh'n toteamusta:<sup>792</sup>

Me voimme loukata toisiamme enemmän tai vähemmän jalojen teko-  
syiden nojalla, pettää, tuhota, puhaltaa itsemme täyteen näennäistä  
suuruutta: olemme vain koomillisia. Vain sitä – kaikki yhdessä, kukin  
kuntomme mukaan, myöskään ne joita sankareiksemme kutsumme.<sup>793</sup>

*Lapin Kansassa* Esa J. Järvinen pohti Anouilh'n näytelmän kytkeytymistä sak-  
salaisismiehytyksen vastaiseen allegoriaan. Näytelmän kytkeytyminen antiikin  
myyttiin ja sen traagiseen elementtiin sai Järvisen mukaan näytelmän huuju-  
maan kuin nuorallatanssi.

Vaikka Anouilh välttää pelkkää myytin ja sen traagisen väistämättö-  
myyden kuvittamista varsin konkreettisesta, näytelmä on kaikesta huo-  
limatta alituista nuorallakävelyä tuon traagisen aineksen ja toisaalta  
Anouilh'in mielellään harrastaman ironisen leikkittelyn välillä.<sup>794</sup>

PT Hakala huomioi lehtiartiossaan myös *Antigonen* historiallista jatkumoa. Ha-  
kala muistuttaa lukijoita Volasen roolista Kansallisteatterissa vuonna 1947 ja  
Kivimaan avajaispuheesta vuodelta 1950, mikä kertoo kriitikon tunteneen hyvin  
historiallista esitysketjua. Hakala viittasi myös Jean-Paul Sartren (1946) kirjoit-  
tamaan esseeseen, jossa Sartre toteaa, ”ettei ole eroa intohimolla ja toiminnalla,  
*Antigone* edustaa alastonta, puhdasta, valinnoista vapaata tahtoa.”<sup>795</sup>

Useimmiten, myös tässä *Antigone*-tulkinnassa, kriitikko muodostaa nykyesi-  
tyksen ja tradition välistä suhdetta. ”Esityksessä antiikin tragedian pölyt oli  
pyyhitty ammattitaidolla. Anakronismit hykerryttivät: cokista juova Teeban ku-

8.3.1979; Talla, ”Hybris tuhoaa”, *Kuusankosken Sanomat* 20.2.1979; Juhani Melanen, ”Antigone – näyt-  
telijöiden triumfi”, *Lahti ja ympäristö* 1.3.1979.

792 *Antigonen* käsiohjelma. Kirjoittajien hallussa.

793 *Antigonen* käsiohjelma. Kirjoittajien hallussa.

794 Esa I. Laitinen, ”Arvojen kamppailu”, *Lapin Kansa* 25.8.1986.

795 PT Hakala, ”Tragedia oman väen kesken”, *Pohjolan Sanomat* 25.8.1986.



Kemin kaupunginteatterin *Antigonen* (1986) näyttämökuvaa hallitsivat portaat. Portaiden päässä on yksinkertaistettu rakennelma, joka viitanee palatsiin. *Antigonen* (Sinikka Rajantie) asuna on yksinkertainen paita ja leopardihousut. Vartijat (tunnistamattomassa järjestyksessä Jouni Tiitinen, Kimmo Tuppurainen ja Markku Kaihua) on puettu 80-luvun tyyliin pukuihin, suorine housuineen ja pikkutakkeineen. Kuva: Kalevi Raunama.

ningas, kasettinauhurilta Mendelssohnia kuunteleva kuninkaan tytär jne. Mutta olisiko siivouksessa joku roska mennyt maton alle?”<sup>796</sup>

Käsiohjelmasta saa käsityksen työryhmän pohdintoista *Antigonen* suhteen. Käsiohjelmassa on kaksi sivua kattava kuva avaruudesta, jonka päälle on aseteltu lyhyitä sitaatteja. Sitaattien joukossa on Kreonin ja Antigonen repliikit näytelmästä. Näiden lisäksi on sitaatit kahdelta eksistentialistilta, Jean-Paul Sartrelta ja Albert Camus’lta. Tärkeä huomio on se, että juuri näiden eksistentialistien kautta työryhmä on pyrkinyt nostamaan esityksen globaalien kysymysten äärelle. Sartre pohtii ihmisen ahdistuksen pakenemista roolien taakse. Camus taas pohtii itsemurhan valinnan teemaa. Camus’n sitaatissa esille tuleva viittaus terrorismiin on myös tätä kirjaa viimeisteltäessä erittäin ajankohtainen. Heidän lisäksi sanansa esityksen viitekehikseksi sanovat kaksi suomalaisen kirjallisuuden modernistia ja Yhdysvaltain presidentti:

hyvä yhteiskunta on sellainen  
jossa ihmisille ei tule mieleenkään  
esittää vaatimuksia joita yhteiskunnan  
on mahdotonta täyttää  
(Pentti Saarikoski: Mitä tapahtuu todella)

Oikeaan kysymykseen on monta vastausta, kaikki  
oikeita, jotka eivät kumoa toisiaan.  
Väärään kysymykseen on yksi ainoa vastaus,  
oikea, selkeä ja väärä.  
(Paavo Haavikko: Puolustuspuhe)

Nopea ja tehokas isku  
on oikea vastaus terrorismille.  
(Yhdysvaltain presidentti R. Reagan)

Esa I. Järvinen toteaa *Lapin Kansassa*, että Anu Niemisen ohjaama tulkinta ”pyrkii keinottelemaan Anouilh’in kaksinaisuudessa. Niinpä näytelmään on sulautettu aineksina niin ylevyyttä ja epätoivoa henkivää paatosta kuin karkeasti liioittelevaa tyyppikomediaa”. *Antigonen* lavastus oli kriitikon mielestä onnistunut ja tyylytelty. Ulla Selinheimon ja Pekka Korolaisen ”konstruktivistinen

796 PT Hakala, ”Tragedia oman väen kesken”, *Pohjolan Sanomat* 25.8.1986.

lavastus” toimi puvustuksen kanssa luoden tapahtumat ”jonkinlaiseen steriiliin tulevaisuuden yhteisöön, jossa pelättävä ja kaikkialle ulottuva konsensus-henkisyys olisi jo muodostunut lakimääräiseksi.”<sup>797</sup> Kaisu Mikkola toteaa *Kalevassa* lavastuksesta:

Näyttämökuva onkin niin komea ja punnittu, että katsojalla riittää laajan näyttämöaukon täydeltä tulvivassa ja kekseliäästi elävässä Art Deco-lavastuksessa niin paljon pohtimista, että itse näyttelijäntaide unohtuu, kunnes se rupeaa vaivaamaan.<sup>798</sup>

Antigonen (Sinikka Rajantie) näyttämöhahmoa vahvistaa fyysinen sitominen käsistä ja vartalosta kiinni porraskaitteeseen. Antigonen asusteena puvuntakki ei tietenkään osoita suoraa yhteyttä nuoren naisen elämäntilanteeseen, mutta ainakin PT Hakala näki pukusuunnittelun onnistuneena: ”Sirpa Santasen pukusuunnittelu toimi niin kuin hyvän puvustuksen tulee, se yhdentyi lavastuksen kokonaisilmeeseen.”<sup>799</sup>

PT Hakala toteaa Antigonen olevan ”moderni ihminen, vähintään pian anarkisti, seuraavassa sukupolvessa terroristi”. Hän kuitenkin toteaa lavastuksen visuaalisen koreuden aiheuttaneen hänelle protestin. Kriitikko viittaa Anouilh’n omaan lähtökohtaan ”neutraalista näyttämökuvasta” eli köyhän teatterin estetiikasta, jota kemiläinen tulkinta hänen mielestään pakenee.<sup>800</sup> Lavastuksen tuomaa maisemaa hän pohtii seuraavin tarkennuksin: ”Tuli mieleen sellainen kerettiläinen ajatus, ovatko lavastuksen undulaatti, ammatillisesti esiintyvät koira (on alkutekstissä; koira esittävän koiran nimen olisi voinut mainita ohjelmassa!), hovipojan terävyys täyttämässä vain miellyttämisen funktiota.”<sup>801</sup>

Näyttämöllä siis tapahtuu. Antiikin tragedia ei yritä olla pätkeäkään steriili vaan se sykkii nykyteatterin keinoin ja kikoin jopa niin, että yht’äkkiä ollaan laajan ja korkean näyttämökuvan vuoksi miltei yhdenmukaisia täysin toisenlaisen tämän päivän esityksen kanssa: tarkoitan

797 Esa I. Järvinen, ”Arvojen kamppailua”, *Lapin Kansan* 25.8.1986.

798 Kaisu Mikkola, ”Eikö terroristinäytelmiä ole, Antigone?”, *Kaleva* 25.8.1986.

799 PT Hakala, ”Tragedia oman väen kesken”, *Pohjolan Sanomat* 25.8.1986.

800 PT Hakala, ”Tragedia oman väen kesken”, *Pohjolan Sanomat* 25.8.1986.

801 PT Hakala, ”Tragedia oman väen kesken”, *Pohjolan Sanomat* 25.8.1986.

Maaria Wirkkalan ja ryhmän Tampereen Teatterikesään tekemää performanssimaista Taloa.<sup>802</sup>

Esityksen naamiot olivat kriitikon mukaan epäyhtenäisen kirjavia ratkaisuiltaan.<sup>803</sup> Ohjaaja oli ratkaissut kuoron ”antamalla tehtävät siivoojalle imureineen ja käyttämällä lopussa vitsikkäitä tintamareskeja.”<sup>804</sup>

Esitystulkinnan kokonaisuutta katsoessaan Esa I. Järvinen totesi kemiläisestä *Antigonesta* seuraavasti:

Pitämällä Anouilh’in antamat ohjaketjut kuta kuinkin käsissään kemiläinen *Antigone*-tulkinta pysyy kaidalla tiellä mutta voimavarat eivät näy riittäneen jotta näytelmä olisi puhuttanut tai antanut virikettä siinä konfliktissa, johon jokainen ihminen – ainakin nuorena – joutuu maailman pahuuden ja mielettömyyden tajutessaan.<sup>805</sup>

Tragediatulkintojen ketjussa viittaukset teoreettiseen viitekehykseen ovat yleisiä ja PT Hakala nostaakin esille positiivisena seikkana sen, että *Antigonen* ohjaus ”ei pysähdy eksistentiaalis-psykoanalyttisiin neurooseihin lapsuudesta”.<sup>806</sup>

Missä se viipyi ja piileskeli, se katharsis? Ja ymmärsinkö tämän esityksen päätteeksi terroristeja tai edes yhteiskuntaa vastaan laillisesti protestoivia ihmisiä patkääkään paremmin kuin ennen esityksen? En. Mutta jostakin olen iloinen: koneisto on Kemissä selvästi valmiina suuriin haasteisiin, vaikka käynnistäminen tuottaa vielä ongelmia.<sup>807</sup>

### *Tragedia nukketeatteri Vihreässä Omenassa*

Per Lysanderin ja Suzanne Ostenin kirjoittama *Medeian lapset* tehtiin vuonna 1982 Nukketeatteri Vihreään Omenaan. Esitysteksti pohjautui Euripideen *Medeiaan*. Ohjaajana oli Anna-Leena Mäki-Penttilä ja rooleissa teatterin henkilökuntaa muutamalla vierailijalla vahvistettuna. Esitys tehtiin Helsingin Lepakkoon. Tär-

802 Kaisu Mikkola, ”Eikö terroristinäytelmiä ole, Antigone?”, *Kaleva* 25.8.1986.

803 Esa I. Järvinen, ”Arvojen kamppailua”, *Lapin Kansa* 25.8.1986.

804 PT Hakala, ”Tragedia oman väen kesken”, *Pohjolan Sanomat* 25.8.1986.

805 Esa I. Järvinen, ”Arvojen kamppailua”, *Lapin Kansa* 25.8.1986.

806 PT Hakala, ”Tragedia oman väen kesken”, *Pohjolan Sanomat* 25.8.1986.

807 Kaisu Mikkola, ”Eikö terroristinäytelmiä ole, Antigone?”, *Kaleva* 25.8.1986.

keä yksityiskohta lieene esityksen valmistumisen yhteydessä ollut teatterin talouteen ja näyttelijöiden kiinnitysten purkamiseen liittyvä vaihe. Kirsikka Siikala kirjoitti *Helsingin Sanomiin* teatterin näyttelijöiden joutuneen outoon tilanteeseen saadessaan koteihinsa tiedon vakanssien lakkauttamisesta. Ilmeisesti kannatusyhdistyksen ilmoituskäytännöissä oli huomauttamista, sillä lehtiartikkelin mukaan yhdistyksen puheenjohtaja Sirppa Sivori-Asp toteaa, ettei ketään ole irtisanottu. Samaan aikaan hän kutienkin kertoo teatterin olevan kovassa ahdingossa ja lomautusuhan olevan todellinen. Kyseisestä lehtitekstistä saa myös tiedon, että puheenjohtaja oli itse pyytänyt eroa tehtävästään, mutta hänelle ei sitä ollut myönnetty.<sup>808</sup>

On vaikea spekuloida, onko tällä taustalla olevalla tapahtumalla mitään yhteyttä tai suhdetta samaan aikaan ensi-iltaan saapuneen *Medeian lapsien* tulokinnan kanssa vai ei. Lähinnä huomio kohdistuu siihen, että parin löytyneen lehtikritiikin perusteella esitys sai melko tiukkaa kritiikkiä. Riitta Weckström kiteyttää omassa kritiikissään kuvatekstissä esityksen seuraavalla lauseella: ”*Medeian lapset* piehtarivat loputtomissa lakanaryöpyissä Vihreän omenan sekavassa esityksessä, joka pohjautuu hyväätarhoittavaan ruotsalaissovitukseseen Euripideen *Medeiasta*.”<sup>809</sup>

Millainen esitys *Medeian lapset* oli? Parin lehtitekstin perusteella ei tietenkään voi sanoa kaiken kattavaa kuvaa. Riitta Wikström pohdiskelee esityksen teemallista vertautumista Euripideen tekstiversioon todeten seuraavasti:

Kirjoittajat ovat ikään kuin ottaneet vaarin toisesta puolesta *Medeian* tarua. Sen, jossa vanhemmat elävät toisilleen, ensin lyhyen ja kiihkeän rakkautensa, sitten kalvavan ja pitkän vihansa. Ja sehän on nykyaikaa jos mikä. Tietenkin jossakin pohjalla näkyy psykologin valistava sormi pystyssä neuvomassa, että lapset tarvitsevat ehjää vanhempien välistä tunnetta kokeakseen turvallisuutta ja niin edelleen.<sup>810</sup>

Samainen kriitikko päätyy lopputulokseen, että ”jotain omituista kyllä on pääsyt tapahtumaan matkalla ideasta esitykseksi”. Tarkemmin esityksen kuvaus etenee näin:

808 Kirsikka Siikala, ”Vihreän Omenan näyttelijävakanssit lakkautettiin”, *Helsingin Sanomat* 26.8.1982.

809 Riitta Wikström, ”Ompun kurja *Medeian lapset*”, *Uusi Suomi* 24.11.1982.

810 Riitta Wikström, ”Ompun kurja *Medeian lapset*”, *Uusi Suomi* 24.11.1982.



Ainoa kirjassamme käsiteltävä nukketheateriesitys on Nukketatteri Vihreän Omenan *Medeian lapset*. Kuvassa vas. Helena Notkonen (Amman), Olli Roman (Satyyri), Liisa Palteisto (Medeia) ja Jarmo Koski (Jason). Kuva: Ari Hietala. Teatterimuseo.

Anna-Leena Mäki-Penttilä ohjaajana ja Marja-Liisa Mäki-Penttilä lavastajana eivät osanneet rakentaa tekstistä kokonaisuutta. Tarinasta ei tullut jäsenettyä eikä tiedostettua näyttämöllistä tapahtumaa. Näimme sekavaa keikailevaa piehtarointia lakanoissa, höpinää verhojen takana, tankkaavaa rytmitöntä kerrontaa, kaiken kaikkiaan riittämättömän ja avuttoman työn, joka hukkasi asian oman dramaattisuuden.<sup>811</sup>

Koska kyseessä on nukketeatteri, huomiota kritiikeissä kiinnittää siihen, miten vähän juuri nukketeatterin lähtökohdista puhutaan. Wikström toteaa ainoastaan: ”Nuket ovat tavallisesti keränneet jonkun pisteen kotiin. Nyt nekin jäivät elottomiksi, ilmeettömiksi ja yhdentekeviksi.”<sup>812</sup> Hieman samansuuntaisesti toteaa myös Jukka Kajava *Helsingin Sanomien* artikkelissaan, kun hän kuvaa nukkejen ja ihmisten välistä työtä.

Nukketeatteriosuuden ja ihmisten näyttelemien jaksojen rajat hämmästyttävät löysyydellään ja tuovat pelkkää sekaannusta esitykseen. Nappisilmäiset mutta ilmeettömät pikku-Medeia ja Jason häviävät näkyviin jätetyille ja kaiken päälle valkoisiin puetuille ihmisesittäjille, ovat niin kiinnostamattomia kuin ikinä voivat.<sup>813</sup>

Jukka Kajava otti omassa kritiikissään kantaa myös Vihreän Omenan taloudelliseen tilanteeseen ja totesi, miten harmittava epäonnistuminen *Medeian lapset* tässä tilanteessa juuri on. ”Pahalta tuntuu. Vihreällä Omenalla menee taloudellisesti huonosti. Myös taiteellisesti, lastenteatteriajatuksen ja nukketeatteriperinteen kannalta ollaan pahasti alamaissa, *Medeian lapsissa* taitamattomia, suorastaan tökeröitä.”<sup>814</sup>

Ilmeistä oli Kajavan mukaan, että esityksen levällään olo perustuu siihen, että esityksen suunta on epäselvä. Kajava totesi asian näin:

Kaikki mahdolliset ilmaisun osaset ovat Anna-Leena Mäki-Penttilän ohjaamassa esityksessä niin levällään kuin vain olla voivat. Aina lavastusta myöten, sillä vaikka Marja-Liisa Mäki-Penttilän ideoima kankaal-

811 Riitta Wikström, ”Ompun kurja Medeian lapset”, *Uusi Suomi* 24.11.1982.

812 Riitta Wikström, ”Ompun kurja Medeian lapset”, *Uusi Suomi* 24.11.1982.

813 Jukka Kajava, ”Lapset levällään”, *Helsingin Sanomat* 15.9.1982.

814 Jukka Kajava, ”Lapset levällään”, *Helsingin Sanomat* 15.9.1982.



la verhottu tila muuttaakin muotoaan ja mittojaan kekseliäästi myös varjoteatterin mahdollistaen, on se aivan liian vaikeakäyttöinen, aivan liian monen tauon aihe. Ratkaisevaa ei kuitenkaan ole lavastuksen kömpelyys, vaan se, että Vihreässä Omenassa ei ole lainkaan päätetty, mitä tehdä *Medeian lapsista*. Näytelmä esitetään meluisalla yleistyylillä, jossa parodia ja tragedia sekoittuvat käsittämättömäksi puuroksi eikä yksikään perusteema yllä puhtaana ja selkeänä katsomoon asti.<sup>815</sup>

## Ylioppilasteatteri- ja oppilaitosproduktiot

### *Helsingin Ylioppilasteatterin nuoret tekijät Sofokleen Antigonen äärellä*

Leena Havukainen ohjasi nuorena taiteilijana Ylioppilasteatterille Sofokleen *Antigonen* (1982). Antiikin Kreikan näytelmiä oli esitetty YT:llä jo aiempina vuosikymmeninä. Ilmeisesti myös 1970–80-lukujen aikana teatteriopiskelijat tekivät antiikin tragedioihin perustuvia esityksiä tai harjoituksia, esimerkiksi Timo Eränkö oli yksi aktiiveista.<sup>816</sup> Havukaisen oma ohjaus liittyy aikalaisnuorten kiinnostukseen paneutua tragedian maastoihin. *Antigonen* taustalla oli Esko Salervon kanssa YT:lle tehty Aristofaneen *Lysistrate*. Havukainen muistelee Salervon ehdottaneen *Antigonen* produktiota. Havukaisen mielestä *Lysistrateen* oli komediana helpompi saada henkilökohtainen suhde kuin tragediaan. Hän kertoo:

1980-luvulla alkoi tulla paljon elokuvia Suomeen, tosin hieman jäljessä. Taisin silloin katsoa länsisaksalaisen episodielokuvan vuodelta -78, joka kuvasi terrorin ja kauhun syksyä. Elokuva sekoitti dokumenttia ja fiktiota. Siinä on kohtaus, jossa tehdään televisiolle *Antigonea*, ja tämä kohtaus teki minuun suuren vaikutuksen. Salervo oli tosi kiinnostunut antiikin tragedioista tähän aikaan, kun oli nuori dramaturgiaoppilas. Salervo suomensi tekstin. Itse olin 25-vuotias ohjatessani tämän. Nuorena oli sellaista yltiörohkeutta, että ”me tehdään tämä”, eikä edes tajunnut miten vaikea näytelmä oli kyseessä.<sup>817</sup>

815 Jukka Kajava, ”Lapset levällään”, *Helsingin Sanomat* 15.9.1982.

816 Asiasta mainitsi Leena Havukainen haastattelussaan 23.2.2015.

817 Leena Havukainen, puhelinhaastattelu 23.2.2015, Pia Houni.

Vaikuttavaa ja kiinnostavaa ohjaajan mielestä oli – ja on edelleen – ”Antigonen ehdoton ja tinkimätön asenne broidiensa hautaamiseen” sekä itsensä uhraaminen. Tämä tekee vaikutuksen vieläkin.

1980-luvun teatterista Havukainen muistaa kääntymisen kohti yksilön sisäistä maailmaa, ”pois edellisen vuosikymmenen barrikadimentaliteetista”. *Antigone*-esityksen visuaalisuus muistuttaa vahvasti tyyliä, joka näyttäytyy useimmissa muissakin produktioissa olevan 1980-luvun tunnuspiirre.

Muistan esityksen tunnelman, se oli pelkistetty. Tämä kuvasi juuri 80-luvun itsekeskeisyyden aikaa. Näyttämöllä oli mustaa jätessäkkiä, jolla oli vuorattu koko tila, oli neonvalot, kokonaisilma oli muovinen, futuristinen, tyylitelty. Rekvisiittaa oli tosi vähän, muistaakseni kohtaus, jossa Kreon tulee valituksi, hän (Jami Hyttinen) heitteli mainoslehtisiä. Lisäksi taisi olla joku teddy-karhu ja ehkä yksi tuoli taustalla. Kuoro oli vain kaksi naista, jotka esityksessä vuorottelivat. Kun toinen oli kuorona, toinen toimi jossain muussa kohdassa.<sup>818</sup>

### ***Kari Salosaari kahden tragediatekstin tulkinnassa Tampereen yliopiston draamalinjalla***

1950–60-luvuilla Helsingissä ja Tampereella tragedioita ohjannut Kari Salosaari työskenteli 1980-luvulla Tampereen yliopistolla dramaturgian lehtorina. Monet tuntevat Salosaaren myös vahvasti semiotiikan kehittäjänä ja teatterin teoreetikkona. Tampereella työskennellessään Salosaari teki kaksi tragediaohjausta: André Giden *Oidipuksen* (1981) ja Euripideen *Bakkhantit* (1986). Molemmat esitykset tehtiin Teatterimonttuun, joka edelleen toimii Tampereen yliopiston näyttelijäntyön koulutusohjelman esitystilana. Kari Salosaaren oma työhuone sijaitsi Teatterimontun lähellä ja siten myös opiskelijoiden kanssa toimiminen esitysten työprosessissa on ollut sujuvaa.

Salosaaren omat muistelmat (2013) antavat perusteellisen kuvan erityisesti ohjaustyössä käytetystä unkarinjuutalaisen psykiatrin Leopold Szondin viettiteoriasta. Salosaaren yksi tärkeä teoreettinen työtapo liittyi juuri Szondi-psykologian hyödyntämiseen ohjaajantyössä, mihin myös hänen oma jatkotutkimuksensa perustui. Salosaari kertoo, että vuonna 1980 hänestä alkoi tuntua tarpeellista takoa kuumana olevaa rautaa ja nostaa työn alle André Giden *Oidipus*. Näytelmä oli Salosaarelle tuttu, sillä hän oli kirjoittanut siitä jo lisensointututkielmaansa.

818 Leena Havukainen, puhelinhaastattelu 23.2.2015, Pia Houni.

Kesän aikana hän suomensi näytelmän ja harjoitukset alkoivat syksyllä. Ohjaaja kuvaa, että työryhmä muodostui helposti. Työryhmän prosessia täydensivät Marita Mansokoski fyysisen ilmaisun opettajana sekä Pirkko Eskelinen puheilmaisun opettajana. TV2:lta saatiin naamioitsija Maarit Leimu ja Arli Suominen tekemään Horusten ja Sfinksin naamiot. Salosaari kertoo kirjassaan, että Sfinksin naamiot olivat kullankärsäisiä haukan päitä, joissa silmäaukot olivat nokan alla.<sup>819</sup> Esityksen työryhmästä löytyy monta nykypäivän teatterialan ammattilaista.

*Oidipuksen* harjoitusprosessi kesti neljä ja puoli kuukautta. Salosaari kertoo luoneensa Giden tekstiin (joka ei ollut pituudeltaan koko illan näytelmä) eräänlaisen “oidipaalisin esinäytöksen”, joka rakentui perusnäytelmän tapahtumista, mutta sai Salosaaren omien sanojen mukaan semanttista laajuutta ja syvyyttä esitettynä näyttämöllä. Salosaari oli itse suunnitellut esitykseen pyörönäyttämön, joka rakennettiin Tampereen Teatterista lainatulle tekniikalle. Pyörönäyttämö oli noin kahdeksan metriä halkaisijaltaan, ja se pyöri käsivoimalla. Oidipuksen palatsin julkisivu muodostui keskellä olevasta kaksoisovesta ja kahdesta luolamaisesta sivuovesta naisen rintoja muistuttavine kohoumineen. Seinät oli päällystetty vaalealla kankaalla, ja niitä täydensivät stryoksista rakennetut lisärakenteet. Näyttämön etuosassa oli pieni pöytä ja tuoli, jotka tyyllisesti muistuttivat ranskalaisen puutarhan kalusteita. Oidipuksen palatsin edessä oli myös samaa tyyliä oleva puutarhatuoli. Esitykseen oli lainattu oikea palmu Tampereen kaupungilta. Puvustuksesta Salosaari kertoo, että Reeta Kivihalmeen kanssa he suunnittelivat tyylin, joka sekoitti antiikkia ja 1930-lukua.<sup>820</sup>

Muutamaa vuotta myöhemmin Kari Salosaari päätti jälleen tarttua tragediaan. Nyt ohjaustyön valinta kohdistui Euripideen *Bakkantteihin*. Tämä oli ensimmäinen ja ainut tragdiaohjaus, jossa Salosaari lähti ”alkuperäisestä” tekstistä liikkeelle. Mauno Mannisen suomennos vaikutti hänestä hyvältä, vaikka hän teki muutaman pienen käänköskorjauksen siihen. Salosaari oli nähnyt *Bakkantit* vuonna 1971 Kölnin Kaupunginteatterissa ja tämän hän mainitsee ensimmäisenä kohtaamisena kyseisen näytelmän kanssa. Oman ohjaustyönsä kiteytymä syntyi Salosaarelle läpimenojen aikaan: “vadilla ihmispää, jolla jumalan peruukki” oli teema, joka avasi ohjaajalle *Bakkanttien* idean. Työryhmään Salosaari kokosi opiskelijoistaan sopivan joukon.<sup>821</sup>

819 Salosaari 2013, 453.

820 Salosaari 2013, 455–456.

821 Salosaari 2013, 528–529.

Salosaari kuvaa tämänkin esityksen juonenkulun yksityiskohtaisesti kirjassaan. Hänen aiempaan ohjaukseensa *Oidipukseen* verrattuna Szondin teoreettinen lähtökohta ei korostunut niin paljon. *Bakkantit* oli kuitenkin jaoteltu tarkasti ohjaajan käsikirjoitukseksi, jossa kahteen osaan jakautuneen suunnitelman juoniosiot muodostuvat numeroiduista ja aakkostetuista kohdista: ”I OSA 1a. (Theba) Sofokleen ääni kuuluu muinaiskreikaksi lausumalla katkelman *Antigonen* II kuorolaulusta, kreikkalaisesta *sophrosyneen* ja humaniteetin ylistyksestä. *Pollata deina, kuuden anthroopuu deinoteron pelei* (’Lukuisat ovat luonnon ihmeet, / mutta kaikista suurin ihme on ihminen...’)” jne.<sup>822</sup> Salosaaren työsuunnitelmasta on luettavissa selkeä käsitys ohjaajan älyllisesti ladatusta ohjaussuunnitelmasta. Monet esityksen visuaaliseen ilmeeseen liittyneet seikat, kuten valmistavassa kenraalissa käyty kiista bakkanttien puvustuksesta, näyttävät löytäneet ratkaisunsa. Bakkanttien puvustuksena olivat vaaleat kokovartalotrikoot, joissa oli kuvioituina erikokoisia väriläiskiiä. Ihmisoikeudet olivat nousseet esille yhtenä esityksen teemana ja tämä näkyi myös näyttämöllä oleva tienviittakylttinä, johon oli kirjoitettu sana ”ihmisoikeudet”. Tärkeä yksityiskohta oli myös ohjaajan valitsema musiikki. *Bakkanteissa*, kuten aiemmissakin ohjauksissaan Salosaari käytti voimakkaita klassisen musiikin viittauksia rakentamaan kohtauksia.<sup>823</sup>

822 Katso yksityiskohtainen juonitiivistelmä Salosaari 2013, 530–536.

823 Salosaari 2013, 530–536.

## 1990-luvun tragediaesitykset etsivät vahvoja tulkintoja

1990-luvun tragediaesitykset kytkeytyvät mielenkiintoiseen vaiheeseen. Esityksissä näkyy 1980-luvun tyylipiirteitä, ja samalla etsitään myös uudenlaista sisällöllistä näkökulmaa teksteihin. Jälkimmäisessä esille nousevat erityisesti naisten ohjaustyöt ja näkemykset tragediaan. Tämän vuosikymmenen voi perustellusti nimetä “naisten tragedia vuosikymmeneksi”. Ennen 1990-lukua kreikkalaisia tragedioita ja niiden adaptaatioita ohjanneet naiset olivat yksittäisiä poikkeuksia. 1990-luvulla astuivat esiin uudet naisohjaajat. Pelkästään 1990-luvun aikana tragedioita ohjasivat ainakin Ritva Siikala, Maya Tångeberg-Grischin, Kaisa Korhonen, Outi Nyytjä, Marjaana Castrén, Irina Krohn, Tuija Töyräs ja Sarianna Paasonen. Naisten ohjaamia tragedioita esitettiin 1990-luvulla enemmän kuin miesten. Naisohjaaja ei tietenkään automaattisesti tuo esitykseen feminististä näkökulmaa. Siitä huolimatta useat 1990-luvun suomalaiset esitykset vahvistavat Edith Hallinkin esittämää ajatusta, että naisliike ja feminismi ovat olleet keskeisiä viitekehyksiä tragedioiden uudelleentulkinnoille ja ylipäänsä niiden kiinnostavuudelle nykyteatterissa.<sup>824</sup> 1990-luvulla myös naistutkimuksen akateemiset opinnot käynnistyvät Suomessa, mikä heijastaa myös ajan sukupuolikeskustelun maisemaa.

Naisliike, feminismi ja akateeminen naistutkimus sitovat tragediaohjauksiin näkökulmia, teemoja tai lähtökohtia juuri naisten diskurssien ja politiikan suunnalta. Naisohjaajat löysivät tragediaasta mahdollisuuden poliittiselle tai esteettiselle äänelle vasta tämän vuosikymmenen saatossa. Vuosikymmenen tragediatyön jälki näkyy Ritva Siikalan laajassa *Oresteia*-produktiossa, ja vuosikymmenen lopussa vielä *Medeian* ohjaustyönä. Kaisa Korhonen ohjasi kaksi adaptaatiota Seppo Parkkisen käsikirjoitusten pohjalta. Tärkeitä teoksia nostettiin esille myös

824 Hall 2004.

miesten ohjauksissa, kuten Esa Kirkkopellon *Oidipus Kolonoksessa* -ohjauksessa, joka on tämän tragedian toistaiseksi ainoaksi jäänyt esitys Suomessa.

1990-luvun teatterihenkeä eivät kuitenkaan läpimaalaa naisohjaajien tragediatulkinnat, vaan myös vahvojen miesten värittämä suomalaisen teatterin kenttä. Juuri tällä vuosikymmenellä sellaiset nuoret (n. 25-vuotiaat) teatterintekijät kuin Reko Lundán<sup>825</sup>, Harri Virtanen<sup>826</sup>, Esa Kirkkopelto<sup>827</sup> ja Kristian Smeds<sup>828</sup> saavat palstansa valtamediassa. Jouko Turkan omat ohjaukset heijastelevat kentässä samaa energiaa, joita tässä nuoren polven tekijäkaartissa on nähtävissä ja joista monet myös tarttuvat tragediatulkintoihin. Koska 1990-lukua määrittää vahva teatteriryhmien perustamisen aalto<sup>829</sup>, se mahdollistaa myös esitystaiteellisen näyttämötutkimuksen tekemisen. Esitystilasta itsessään tulee lähtökohta, joka on paitsi käytännön sanelemaa, myös ohjaa visuaalisten ja ohjauksellisten ratkaisujen tekemistä.<sup>830</sup>

## Ammattiteatterit luottavat tekstiin ja kiinnostaviin tulkintoihin

### **Kuningas Paksujalka Ryhmäteatterissa**

Vuosikymmenen vaihtumiseen sijoittuu Sofokleen *Kuningas Oidipus* Arto af Hällströmin ohjaamana nimellä *Kuningas Paksujalka*. Esitys tehtiin pienellä näyttelijämiehityksellä. Ryhmäteatterin esityksessä kuorona esiintyi vain yksi mies, Jari Pehkonen. Koko joukko oli siis Ryhmäteatterin alkuvuosikymmenien keskeistä näyttelijäjoukkoa. Ryhmäteatteri suomensi Sofokleen tekstin yhteisesti ja *Suomenmaa* huomauttaakin uuden suomennoksen olevan kaukana vaikeasta Otto Mannisen käännöksestä. Samalla esille nostetaan myös nimen vaihtaminen *Kuningas Oidipuksesta Kuningas Paksujalkaan*, joka viittaa ohjaaja Arto af Hällströmin mukaan tarkemmin vaurioituneeseen jalkaan, eikä niinkään Oidipuksen freudilaiseen painolastiin.<sup>831</sup> Pirkko Koski toteaa *Demarissa*, että nimi

825 Kirsikka Moring, "Eihän Bengalissa ole tiikereitä!", *Helsingin Sanomat* 10.2.1996.

826 Virve Aarniva, "Tärkeintä on menestys - nam nam", *Helsingin Sanomat* 20.1.1991.

827 Lauri Malkavaara, "Näytelmäkirjailija Esa Kirkkopelto perehtyi eksistenssifilosofiaan", *Helsingin Sanomat*, kuukausiliite No:2, 21.1.1995.

828 Hannu Harju, "Ratikkahallin teatteriruhtinas", *Helsingin Sanomat* 9.5.1996.

829 Emme malta olla mainitsematta, että vuonna 1996 valmistuu ensimmäisen kerran kokonainen näyttelijöiden vuosikurssi Teatterikorkeakoulusta.

830 Teppo Sillantaus, "Laitoshoidosta laitumelle", *Helsingin Sanomat* 4.5.1991.

831 Leo Stålhammar, "Antiikin ajasta nykypäivään", *Suomenmaa* 1.11.1990.

Paksujalka on johdonmukainen tässä esityksessä. Hänen mukaansa kyseessä ei ole ajallinen tai paikallinen Kreikka, vaan ”esitystä saattaisi jopa pitää liaksi nykyongelmia osoittelevana, ellei se olisi sitä rehellisen avoimesti ja paljastavasti, tuoreesti.”<sup>832</sup>

Esityksen visuaalinen tulkinta oli voimakas. Stefan Bremerin valokuvien perusteella näyttämön visuaalisesta ilmeestä ei paljon pysty kertomaan jälkipolville. Ajan teatterivalokuvauksessa tyylinä on pikemmin ollut näyttelijöiden ”tunnetilojen” ja kasvojen valokuvaaminen. Näistä Bremerin valokuvat kertovat vahvaa kieltään. Käsiohjelman poikkeuksellisen suuret valokuvat näyttävät Oidipuksen verestä vuotavat silmät. Oidipuksen vaatteena on valkoinen kauluspaita ja musta puvun takki. Kreonille on puettu ylle pusakkamallinen takki. Yleensä esityksen pukusuunnittelun tyyli sitoo esityksen vahvasti kiinni aikaansa, 1980–90-lukujen maailmaan, siihen katukuvaan, jota jokainen on voinut kadulla kävellessään nähdä.

Kriitikot kuvasivat esityksen visuaalisuutta eräänlaiseksi kellaribunkkeriksi (Heikki Eteläpää) ja Dostojevskin *Kellariloukoksi*, räjähtäneeksi Loviisan voimalaksi tai Tshernobylin jälkeiseksi *Stalkerin* maisemaksi (Kirsikka Moring). Näistä Pengerkadun esitystilan kuvailuista voi päätellä, että esitystulkinta on ollut synkähkö. Kirsikka Moring kirjoittaa *Helsingin Sanomissa*, että näyttämökuva oli metallinen, hämärä, lotiseva ja vetinen. Eteläpää toteaa, että näyttämö portaikkoineen ja veden päälle rakennettuine terässiltoineen on karusti valaistu ja ainoana värinä tilassa on oven takana hohtava vihreä ja elävä tuli. Kriitikko viittaakin Moringin tapaan miellelyhtymään Tarkovskin *Stalkerin* maailmasta. Moringin näkemyksen mukaan tilan, valojen ja räjähtävän särjetyn äänimaailman luoma atmosfääri siirtyy näyttelijöihin, jotka eivät julista Sofokleen tekstiä. Pikemmin he kuiskivat toisilleen kauhun lamaamina, kouristellen, kuten kriitikko asiaa kuvaa.<sup>833</sup>

Ryhmäteatterin *Kuningas Paksujalassa* liikutaan veden, tulen ja ilman elementeissä. Metti Nordinin ydinkatastrofia ja ympäristötuhoja enteilevä riisuttu lavastus metallisäleikköineen, lahoavine puuparakkeineen ja sameine vesialtaineen virittää tunnelman ohjaaja Arto af Hällströmin

832 Pirkko Koski, ”Tämän päivän tragedia”, *Demari*, päiväys puuttuu.

833 Kirsikka Moring, ”Oidipus, totuus ja tuho. Antiikin sankari puhdistaa sameaa aikaamme Ryhmäteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 20.10.1990; Heikki Eteläpää, ”Ryhmäteatteri teki Kuningas Oidipuksesta vaikuttavan psykologisen jännitysnäytelmän”, *Uusi Suomi* 20.10.1990.

tavoitteisiin: tulevaisuuden hypoteeseihin – luonnon saastumiseen, geenimutaatioihin ja sielun ja ruumiin aidsiin, kyvyttömyyteen elää oman minuutensa raameissa.<sup>834</sup>

Metti Nordinin lavastus on rakentanut kuningaskunnan palatsin sisäänkäynnin, joka tuo mieleen tehdasrakennuksen tai maanalaisen viemäriverkoston risteyskohdan. Antiikin puhtauttaan hohtava meri on vaihtunut likaisen harmaaksi oman aikamme uomaksi. Jukka Mikkosen valot korostavat katoilla ja seinillä risteilevien putkistojen linjoja ja metallisten ritilöiden päällä risteilevää ”näyttämöä”. Itse areena on pyöreä, alaspäin viettävä ritilätasanne etuoikealla. Tila on huurujen, savujen ja tulenlieskojen ”värittäjä”. Tomi Tirrasen äänitehosteet viiltävät korvia (ja sisikuntaakin!) salamannopeasti leikkaavina sekunnin tai parin kestävinä äänekkäinä kirahduksina.<sup>835</sup>

Metti Nordinin lavastus osoittaa yhteiskunnan rappion: ulkoinen mekanismi on luhistunut ydinsodan tulosta muistuttavasti. Jukka Mikkosen valot ja Tomi Tirrasen äänet antavat oman karmaisevan lisänsä.<sup>836</sup>

Lavastuksen voimakkuudesta oltiin lehdistössä yhtä mieltä. Ainut huomautuksen aihe näyttää syntyvän äänen käytöstä, sillä Kaarina Naski huomauttaa *Länsi-Savossa*: ”Metti Nordinin häkellyttävän ja vahvasti tunnelmaa tukevan lavastuksen syytökö sitten lienee, että esitys kärsii pahasti akustisista puutteista.”<sup>837</sup> Putkisto ja teräspinnat saivat äänen kimpoilemaan, kaiku särki puhetta ja tila nieli sanoja. Kriitikot pitivät hidasta ja selkeää artikulointia välttämättömänä.<sup>838</sup>

Esitys sai kriitikoilta positiivisen vastaanoton. *Uuden Suomen* Heikki Eteläpää kirjoittaa Ryhmäteatterin tehneen *Kuningas Oidipuksesta* vaikuttavan psykologisen jännitysnäytelmän. Hän toteaa myös Pertti Sveholmin tehneen ”elämänsä roolin”. Eteläpää pohdiskelee *Oidipuksen* esittämisen haasteita ja viittaa siihen, ettei tähän tragediaan ole uskallettu tarttua viimeksi kuin Kansallisteatterissa

834 Marja-Liisa Tuomala, ”Paksujalka on järisyttävä lopun metafora”, *Länsiväylä* 31.10.1990.

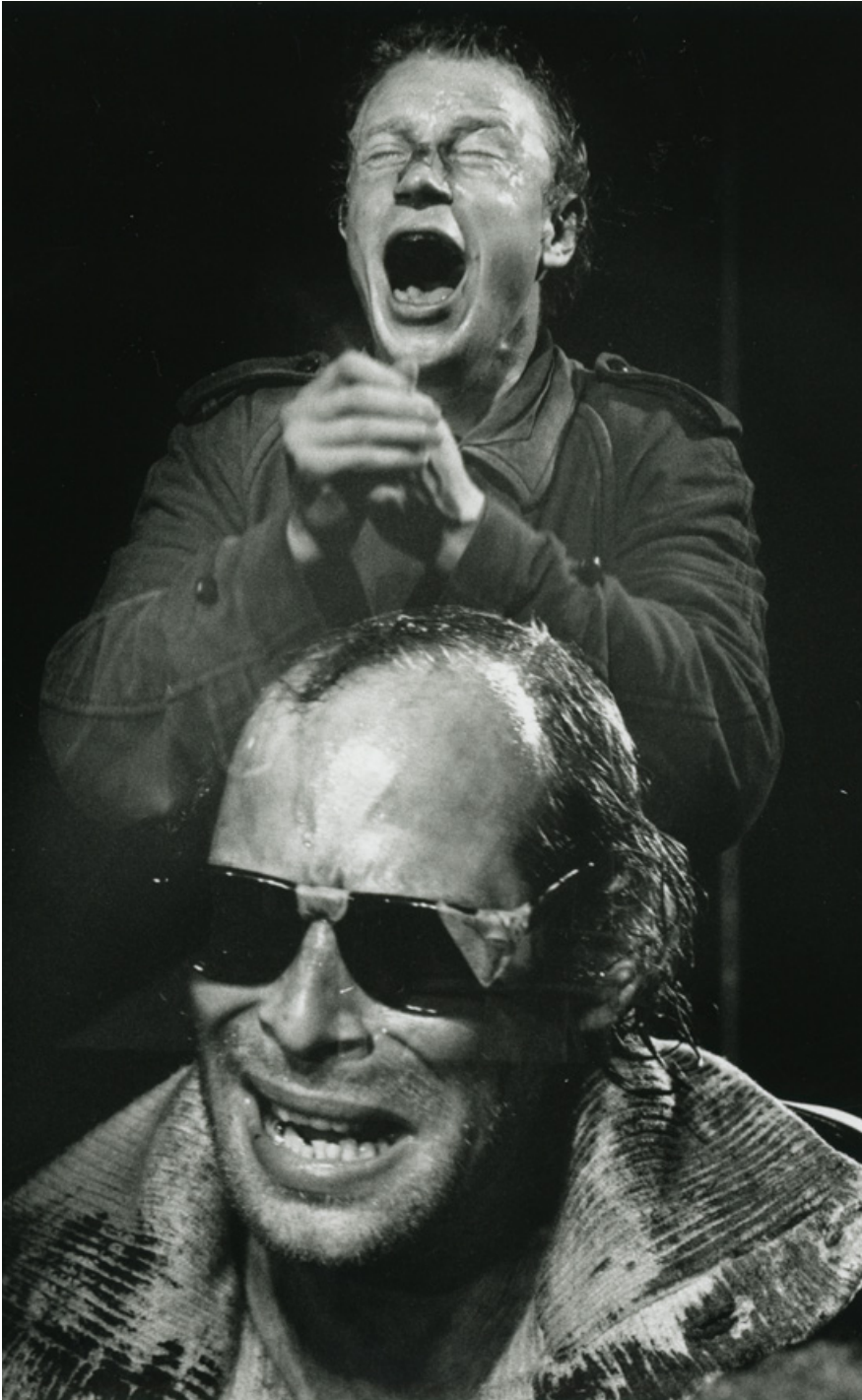
835 Arto Autavuo, ”Ihmisen elämä on pelkkää rämmintää”, *Pohjolan sanomat* 21.10.1990; ”Ryhmiksen upeassa Sofokles-työssä: Ihmisen elämä on pelkkää rämmintää”, *Iisalmen Sanomat* 24.10.1990.

836 Leo Stålhammar, ”Antiikin ajasta nykypäivään”, *Suomenmaa* 1.11.1990.

837 Kaarina Naski, ”Ryhmäteatteri vie Sofokleen viestiä”, *Länsi-Savo* 24.10.1990.

838 Ks. myös Anneli Kanto, ”Ryhmäteatterissa kissa ja hiiri –leikkiä kohtalon kanssa”, *Ilkka* 24.10.1990.





Teiresias (Vesa Vierikko) ja kuoro (Jari Pehkonen) Ryhmäteatterin metallinhoitoisessa ja koleassa *Kuningas Paksujalassa*. Kuva: Stefan Bremer.

vuonna 1936.<sup>839</sup> Samassa yhteydessä kriitikko kiinnittää myös huomiota tekstin käännösasiaan. Otto Mannisen suomennos sai rinnalleen Ryhmäteatterin tulkinnaassa uuden, ajanmukaisen ja puhekielisen käännöksen, mikä kriitikon mielestä oli tärkeä ja esitystä sujuvoittava seikka. Kriitikissa myös huomioidaan tekstin tiivistetyn version ja uuden käännöksen toimineen, vaikka se ei saa varauksentonta vastaanottoa.<sup>840</sup>

Eteläpää toistaa useaankin otteeseen kritiikissään tragedian ja ohjaajan valintojen korostaneen jännitysnäytelmän, salapoliisikertomuksen luonnetta. Pertti Sveholmin näyttelemästä Oidipuksesta kriitikko toteaa:

Se on Pertti Sveholmin tulkitsemana kertomus määrätietoisesta käskijästä, enemmän kuitenkin riuskaotteisesta managerista kuin tiukasta tyrannista, joka rehellisesti ja vilpittömästi ryhtyy peräämään pahan alkusyitä. Näin hän löytää myös itsestään, taustastaan ja menneisyydestään, asioita joita ei ensin ota edes uskoakseen, vaan epäilee Kreoniakin juonittelusta, vallankaappaushankkeista.<sup>841</sup>

Moring kirjoitti näyttelijäntyöstä maltillisesti, viitanneen henkilökuvien arkistumiseen. Oidipus ei ole suuri sankari, vaan esitys näyttää hänet tavallisena miehenä. Oidipus reagoi kohtaloonsa synkällä paniikilla. Maija Leinon esittämä Iokaste alistuu kohtaloonsa, ja taistelee kohtalooaan vastaan vain vähän, kuten naiset yleensä tekevät Moringin näkemyksen mukaan. Kreonin roolista Kari Heiskanen onnistuu tekemään niukan tehokkaan ja kuljettamaan läpi esityksen tietoisuuden siitä, että Kreon tulee olemaan ainoa voittaja.<sup>842</sup>

Ryhmäteatterin *Oidipus*-tulkinnassa kuoro on minimalisoitu:

Etenkin Jari Pehkosen yhdenmiehenkuoro ja Jarmo Mäkisen haulikkoa tahtipuikkonaan heilutteleva kuoronjohtaja saattavat herättää hämmennystä. Tilanne on lähinnä muistuma alisteisesta kansasta ja sotavoimien

839 Mielikuva ei aivan pitänyt paikkaansa. Ruotsin kielellä *Konung Oidipus* oli esitetty Svenska Teaternissa vuonna 1948, ja aivan hiljattain, vuonna 1981, Lahden kaupunginteatteri oli tuottanut *Oidipus*-produktion.

840 Heikki Eteläpää, ”Ryhmäteatteri teki Kuningas Oidipuksesta vaikuttavan psykologisen jännitysnäytelmän”, *Uusi Suomi* 20.10.1990.

841 Heikki Eteläpää, ”Ryhmäteatteri teki Kuningas Oidipuksesta vaikuttavan psykologisen jännitysnäytelmän”, *Uusi Suomi* 20.10.1990.

842 Kirsikka Moring, ”Oidipus, totuus ja tuho. Antiikin sankari puhdistaa sameaa aikaamme Ryhmäteatterissa”, *Helsingin Sanomat* 20.10.1990

valtansa niittäneestä diktaattorista. Yhteiskunnallinen rinnastus paikantuu esimerkiksi Ceaușescun Romaniaan.<sup>843</sup>

Kuoronjohtajana Jarmo Mäkinen ja kuorona Jari Pehkonen näyttävät, mikä on kansan osuus suurissa ratkaisuisissa. He ovat statistoja, olosuhteiden armoilla. Mutta heillä voisi olla tässä demokratiassa suurempikin panos, onhan toisella sentään ase kädessään. Joka tapauksessa af Hällströmin ohjaus on tänään tässä ja läsnä. Itse näytelmähän on pitkän tapahtumaketjun loppuselvittelyä. Kun ohjaaja pysäyttää meidät nyt sen eteen, olisi syytä kysyä miksi. Miksi loppukohtauksessa mainoskäärme tuntuu sikiävän hakarististä?<sup>844</sup>

Kommunistisen lehden kriitikon ihmettelyyn natsisymboliikan ääressä on erittäin vaikeaa ottaa kantaa esityksestä säilyneen aineiston perusteella. Ryhmäteatterin tulkinta *Kuningas Oidipuksesta* osuu yhteiskunnallisesti murrosvaiheeseen, jos ajatellaan siirtymää 1980-luvun kulutushybriksestä hitaasti avautuvaan 1990-luvun laman maisemaan. Ohjaaja af Hällströmin tulkinta ei kuitenkaan näytä jäävän kiinni suomalaisen yhteiskunnan aikalaisuuteen, vaikka useassa lehtikirjoittelussa viitataan esityksen sitoutumisesta nykyhetkeen. *Demarissa* jopa todetaan Ryhmäteatterin ensin pohtineen Sofokleen tekstin juonen varastamista ja siihen oman näytelmän kirjoittamista, mutta huomattuaan tragedian yhtymäkohdat tähän päivään, päätettiin näytelmä käyttää sellaisenaan.<sup>845</sup> Esityksen temaattisesta painotuksesta ja visuaalisuudesta päätellen tavoitteena on ollut tehdä tumma dystopia, ihmiskunnan tulevaisuuden kestävyiden esiin nostava esitys. Oidipuksen ajankohtaisuus ei siis jäänyt vain yhteiskunnalliseksi, vaan pikemmin globaalisesti ajankohtaisuuteen kiinnittyväksi. ”Kukaan ei sitä suunnitellut, mutta kaupunki saastuu, ihmiset kuolevat, liian kova elämä murskaa hennot lapset, joista silti tulee eläjiä ja jotka siirtävät oman onnettomuutensa eteenpäin, jos ei muuten niin tietämättään, tahtomattaan.”<sup>846</sup>

843 Marja-Liisa Tuomala, ”Paksujalka on järisyttävä lopun metafora”, *Länsiväylä* 31.10.1990.

844 Börje Skruf, ”Ryhmäteatterin Oidipus nylkee antiikin nykyhetken lihalta”, *Tiedonantaja* 23.10.1990.

845 Rolf Bamberg & Kari Hulkko, ”Paksujalkaa ei näytellä vain tekniikalla ja virtuositeetilla. Pertti Sveholmilla on yhteys alitajuntaan”, *Demari* 17.10.1990.

846 Anneli Kanto, ”Oidipuseu”, *Kansan Uutiset* 13.11.1990.

Kokemuksena *Paksujalka* pyrkii katharsikseen. Tuskistaan puhdistukseen se on suorastaan terapeutti. Runsaan tunnin kestävä esitys porautuu aisteihin. Eläytyminen alkaa jo sisääntuloaulassa Tomi Tirrasen tajuntaan syöpyviä äänikulisseeja kuunnellessa. Efektit hurjistuvat saliin astuttaessa. Pimeässä istuvasta yleisöstä tulee luola, onkalo tai psykoanalyttisesti vagina, johon esitys penetroi. Toisaalta teatteri-illuusio säilyy jatkuvasti rikkomattomana, ja yleisilmaisulla pyritään vieraanuttamaan.<sup>847</sup>

Käsiohjelman viimeiselle sivulle on lainattu kreikkalaisen Paulos Silentarioksen runo (suom. Pentti Saarikoski). Sen sisältö viittaa vahvasti Oidipuksen kohtaloon ja siihen kohtalokkaaseen virheeseen, joka hänen osakseen koituu. Erityisesti ajatus resonoi *Kuningas Oidipuksen* viimeisen kuoro-osuuden kanssa.

Nimi?  
 paskat siitä!  
 Kotimaa!  
 paskat siitä!  
 Ylhäinen, alhainen?  
 paskat siitä!  
 Menestyinkö elämässä?  
 paskat siitä.  
 Olen kuollut, eikö se riitä?<sup>848</sup>

### *Vuosikymmenen tragediateko – Raivoisat Ruusut valloittavat Aiskhyloksen Oresteialla*

Otsikon mahtipontisuus saattaa yllättää lukijan, jolle Raivoisien Ruusujen *Oresteia*-tulkinta vuodelta 1991 on jäänyt vieraaksi. Käsite ”tragediateko” on tässä yhteydessä perusteltu.<sup>849</sup> Ritva Siikalan hanke Raivoisat Ruusut herätti tragedian

847 Marja-Liisa Tuomala, ”Paksujalka ennustaa tulevaa”, *Lapin Kansa* 2.11.1990; ”Paksujalka on järjestyttävä lopun metafora”, *Länsiväylä* 31.10.1990.

848 *Kuningas Paksujalan* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

849 Oresteia lienee yksi ainoista suomalaisista tragediatulkintoista, joista tiedetään kansainvälisesti. Ohjaaja vieraili Kreikassa ja esitys sai tilaa kreikkalaisessa lehdistössä. *Aamulehti* (Harry Sundqvist, ”Ruusujen Oresteia kesällä Kreikassa” 3.7.1991) kirjoittaa tästä vierailusta. Siinä todetaan, että *Oresteia*-hanketta oli esitelty *Athena News*- ja *Apogevmati* (Απόγευματ) -lehdissä. Ritva Siikala oli haastateltu seitsemän palstan verran *Mesimerini* (Μεσημερινή)-lehteen. Tässä haastattelussa Siikala toteaa seuraavasti *Aamulehden* mukaan: ”Aikamme hyvän ja pahan, oikean ja väärän merkitys

uudenlaiseen ilmavirtaan ja oli yksi vuosikymmenen keskeisteos. Sen erityisenä piirteenä oli ohjaajan ja työryhmän korostama *naisenergia*. Käsite puoltaa paikkaansa tässä yhteydessä. Juuri 1990-luvun sukupuolisessa diskurssissa ohjaajan valinta lähestyä tragediaa suurella naisporukalla on suomalaisessa tragediakertomuksessa erityislaatuista. Ritva Siikala oli kymmenen vuoden ajan haaveillut ja suunnitellut naisten ympärille rakentuvasta teatteriryhmästä. Hän itse kutsui tätä Minna Canth -teatteriksi. Kun haave oli riittävän kauan pyörinyt ohjaajan mielessä, se alkoi hiljalleen toteutua. Teatteriryhmä Raivoisat Ruusut käynnistyi ja sen ympärille muodostui paitsi aktiivinen tukijoukko silloisia suomalaisia vaikuttajanaisia politiikan ja järjestöelämän alalta, myös merkittävä joukko eri-ikäisiä suomalaisia naisnäyttelijöitä. Ryhmän alkuvaiheiden esitysten kautta otettiin kasvuvauhtia *Oresteian* tekemiseen. Raivoisat Ruusut olivat tehneet aiemmin esityksiä, joissa naisvoima ja uudenlaiset tilaratkaisut etsivät toisiaan, esimerkiksi *Kronikka vallasta* vuonna 1988 edelsi *Oresteiaa*.<sup>850</sup> On moniakin syitä siihen, miksi juuri tätä tragediatulkintaa voi pitää vuosikymmenen voimapisteenä teatterimaailmassa. Oletettavasti kaksi seikkaa on ylitse muiden. Ensimmäinen niistä on kohtuullisen suuren (pelkästään naisnäyttelijöistä koostuvan) työryhmän kasaaminen esitysprosessin äärelle. Vastaavaa sukupuolirakennetta ei aiemmin ollut nähty suomalaisen teatterin esitystuotannoissa. Toinen tärkeä seikka oli esityksen valmistaminen epätyypilliseen teatteritilaan eli Katajanokan konepajalle. Tänä päivänä on selvää, että ohjaaja Ritva Siikala ja lavastaja Ralf Forsström olivat aikaansa edellä ja ymmärsivät tragedian mahdollisuuden löytää voimansa erityisen esitystilan kautta. Nämä valinnat ovat jälkikäteen katsottuina olleet ehdottoman onnistuneita.<sup>851</sup>

Yksi kimmoke sille, että aikanaan lähdin tekemään Raivoisia Ruusuja, oli halu rikkoa kaikkia niitä rajoja, joita olen kokenut olevan normaaleissa teattereissa. [...] Tähän vankkaan uskoon (ihmiset kaipaavat elämyksiä) perustuu se yltiöpäinen uhkarohkeus, että keskellä lamaa lähdin tekemään *Oresteiaa* ja olen sisimmässäni vakuuttunut, että se

on mennyt sekaisin. Epäjohdonmukaisuutta ja henkilökohtaista etua jumaloidaan. On kuin ihmiset olisivat menettäneet oikeuden ajatella ja etsiskelisivät ikuisia kysymyksiä kuolemasta, moraalista ja vallan voimasta.”

850 Mykkänen 1995.

851 Kiinnostava yksityiskohta tässä on se, että monet kreikkalaiset teatteriryhmät ovat jo vuosikausia etsineet vaihtoehtoisia esitystiloja tragediatulkintoilleen. Samansuuntaisia vaihtoehtoja löytyy kansainvälisesti myös useita muitakin.

myös onnistuu. Kaikki sanovat, että ihmiset haluavat vain viihdettä ja sketsejä, eikä esityksemme todellakaan ole sitä. Silti olen vakuuttunut, että juuri tätä ne haluavat. [...] Ihmisiltä on ikään kuin riistetty oikeus pohtia suuria kysymyksiä: kuolemaa, moraalialia, intohimon voimaa ja sen seurauksia, valtaa.<sup>852</sup>

Tämänkaltaisiin ajatuksiin nojasi *Oresteian* lähtö. Ritva Siikala kertoo esityksen käsiohjelmassa, että miehiä oli ollut koko ajan työryhmässä mukana, mutta kukaan ei ole heiltä kysynyt (kuten ei muiltakaan), miksi he haluavat tehdä tätä työtä. Ilmeisesti avarakatseisuudesta, pohtii Siikala. Samassa käsiohjelmassa ohjaaja pohtii sukupuolen näkökulmaa, erityisesti naisidentiteettiä ja sen kytköstä pelkoon. Taustalla vilahtavat esimerkit myös etnisestä taustasta, kuten musliminaisista, joka on myös ollut Ritva Siikalalle tärkeä teema. Hän kiteyttää Raivoisien Ruusujen manifestia *Oresteian* kohdalla seuraavasti:

Taiteen tehtävä naisen matkalla ihmisyyteen on suuri. Taide luo maailmankuvaa, arvoja, se muokkaa mieltä sisältäpäin. Jokainen tällä hetkellä elämä naistaiteilija on saanut oppia, että kaikki suuri taide on miesten tekemää. Että tulkitsijaksi nainenkin voi joskus yltää, mutta ei omakohtaiseen luovuuteen. Sanat joilla tämä oppi välitetään voivat vaihdella, mutta sisältö pysyy samana. Naistaiteilijoilla on oma kategoriansa, varsinaisilla taiteilijoilla eli miestaiteilijoilla omansa. Varsinaista eli miesten tekemää taidetta saa nainenkin ihailta, mutta aivan omaksi sitä ei saa omia. Siksi meidän Raivoisien Ruusujen on tärkeä tehdä näitä esityksiä. Meidän on tärkeä tehdä sykähdyttävää teatteria ja samalla vallata kulttuuriperintöä itsellemme. Valloitusmatkamme ei ole aseellista ristiretkeä, se on taiteen tutkimista ja taiteen tekemistä.<sup>853</sup>

Miksi juuri *Oresteia*? Minkä takia juuri tämä tragedia valittiin naisryhmän työksi?

Palaututtiin *Antigonen* pohdintojen kautta tähän *Oresteiaan*, koska siinä olisi meille kaikille rooleja. Muistan lukeneeni sen joskus aiemmin ja muistin sen syleilevän koko maailmaa. Ja tämä lähtökohta mahdollisti

852 Markku Sunimento, ”Laula surua sydämeni ja usko hyvän voittoon”, lehti tuntematon 1991.

853 *Oresteian* käsiohjelma. Ritva Siikalan teksti *Matkalla*. Tekijöiden hallussa. Teatterimuseo.

kreikkalaiseen kulttuuriin syventymisen, koska se on eurooppalaisen kulttuurin ydin.<sup>854</sup>



Katajanokan konepaja aukeni *Oresteian* näyttämöksi. Kuva: Johnny Korkman.

Lehtihaastattelussaan Siikala muistelee, miten haastavalta tragediavalinta tuntui.

Tämä on yhtä järjetöntä kuin ensimmäisen vuoden aloittaminen, kun piti lähteä tyhjästä. *Oresteia* on niin järjettömän vaikea, on mieliapuolista lähteä vetämään sitä kuukauden harjoitusajalla. [...] Aluksi Aiskhyloksen teksti tuntui vieraalta, kunnes lopulta koko Euroopan viimeaikainen kehitys alkoi tuntua kuin Aiskhyloksen kirjoittamalta. [...] Uusi käänös oli koko tekemisen edellytys. En todellakaan halua tehdä mitään historiallista monumenttia, vaan elävää teatteria, joka tulee lähelle jokaista katsojaa. Vanhan käänöksen kieli olisi ollut este sen toteuttamiselle.<sup>855</sup>

*Oresteian* esityspaikkana oli Katajanokan vanha konehalli. Siikala etsi tilaa yhdes-  
sä Ralf Forsströmin kanssa. Oli löydettävä tila, jonne mahtuisi työskentelemään

854 Ritva Siikalan haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

855 Markku Sunimento, "Laula surua sydämeni ja usko hyvän voittoon", lehti tuntematon 1991.

koko yli 70-henkinen yhteisö, ja ennen kaikkea ohjaaja halusi viedä tragedian erillaiseen ympäristöön kuin teatterisaliin. Siikala kuvailee esitystilan ja visuaalisen ilmeen luomista: ”Tilaa haettiin pienellä tipparellulla. Yksi kaupungin virkamies sanoi, että mees katsomaan, kelpaako se. Sehän oli aivan ihana, maalattia ja haisi hevosen paskalle, koska se oli vanha vossikkahalli.”<sup>856</sup>

*Oresteian* kolme osaa esitettiin siten, että *Agamemnon*, *hallitsijan* jälkeen seurasi väliaika. *Haudallauhraajat* ja *Raivottaret* esitettiin yhteen tämän jälkeen.<sup>857</sup> Kirsti Simonsuuri teki uuden käännöksen tekstistä ja Siikala yhdessä Katariina Mykkäsen kanssa teki samanaikaisesti dramaturgiaa. Euripideen näytelmästä *Ifigeneia Auliissa* otettiin mukaan sotaanlähtö ja tyttären uhraus, ja se toimi hyvin tässä kokonaisuudessa.<sup>858</sup>

Ritva Siikala muistelee työprosessin olleen massiivinen. Nuoret näyttelijät eivät osanneet runomuotoisen tekstin käsittelyä ja vanhemmat näyttelijät, kuten Eeva-Kaarina Volanen, auttoivat heitä. Harjoitusprosessi aloitettiin tästä. Siikala kehitti myyttisen hahmon eli ajan (tanssija Elina Haaranen), joka liikunnallisesti kuljetti tapahtumia. Samalla hänen feminiininen kauneutensa vaikutti Siikalan mielestä sopivalta konepajan rujoon lattia- ja seinäpintaan. Samassa roolissa esiintyi usea näyttelijä yhtä aikaa. Klytaimnestraa esitti viisi näyttelijää. Myös Kassandran roolissa kuultiin useamman näyttelijän ääntä.<sup>859</sup>

Katajanokan näyttämöllä ei nähdä yhtään miesnäyttelijää. – Se ei ole yritys todistaa miehiä tarpeettomiksi, mutta tarkoitus on toki todistaa, että naisissa on tuhat kertaa enemmän energiaa kuin heissä luullaan olevan. [...] Suomessa on paljon hyviä ja innostuneita naisnäyttelijöitä, joilla on valtavasti purkamaton luomisen himoa, mutta vähän tilaisuuksia tuoda sitä esiin.<sup>860</sup>

Esityksen visuaalinen ilme oli näyttävä. Konehallin tilaan oli rakennettu ympyrän muotoinen keskitala ja metallisia telineitä. Näyttelijöiden pitkät puvut viittasivat antiikin asuihin. Myös Klytaimnestran puvun liivimäisessä mekko-osassa oleva kiertävä kuvio oli suora viittaus antiikin symboliikkaan. Hannu Nieminen tote-

856 Ritva Siikalan haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

857 *Oresteian* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

858 Ritva Siikalan haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

859 Ritva Siikalan haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

860 Markku Sunimento, ”Laula surua sydämeni ja usko hyvän voittoon”, lehti tuntematon 1991.



si *Uuden Suomen* kirjoituksessaan, että ”puvustus oli enimmäkseen ajattoman liehuvaa viittaa ja huivia tai karskin kulunutta nahkaa.” Cris af Enehielm suunnitteli naamiot, jotka pääosin olivat *comedia dell’arte* tyyppisiä puolinaamioita. Nieminen ei kritiikissään ilahtunut näistä naamioista, sillä hänestä niiden ”ahkera käyttö omalta osaltaan etäännytti muotokieltä ja visuaalista estetiikkaa.”<sup>861</sup> Naamioista kirjoitti myös Harry Sundqvist: ”Teksti oli etusijalla. Tämän vuoksi näyttelijät kätkevätkin kasvonsa yleisöltä.”<sup>862</sup>

Lehtikritiikit kirjoitti kuorosta yllättävän vähän, ottaen huomioon että näytelmän noin 40 naisesiintyjän ryhmä on ollut vaikuttavan kokoinen. Jukka Kajava totesi *Helsingin Sanomissa* esityksen sopineen työryhmälle hyvin. Hän nostaa esille huomion kuorosta.

*Oresteia* on pohjimmiltaan paljossa kuoroteos, jossa intiimit ihmissuhteet merkitsevät vähemmän kuin erilaisten joukkojen ja ryhmien tahto. Tällöin esittäjien sataprosenttinen naisisuuskaan ei suuremmin häiritse. Sen harteilla draama löytää abstraktit tasonsa. Konfliktit ovat yleismaailmallisia ja ajattomia, eivät – ainakaan voittopuolisesti – esimerkiksi psykologisia. [...] Raivoisien ruusujen esitys on energista teatteria. Energia onkin koko esityksen vetovoimaisten aineiden avainsana. Se on mukana alun vanhojen miesten kuoron osuuksissa lämpönä, välittämisenä mutta myös pelkona. Se näkyy vallanhimoisen viisipäisen Klytaimestran oikuissa tai finaalissa jumalten järjestämässä ironisessa oikeudenkäynnissä ja paljossa.<sup>863</sup>

Jälleen kerran antiikin tragedia kohtasi nykyhetken näyttämöllä ihmettelyhetkensä katsojien kautta, ainakin jos kriitikoiden lauseisiin on nojaamista. Hannu Nieminen totesi: ”Pääosissa ovat koko Aridien suku, kuoro ja *numen*, kohtalon voimien ’kammoksuva kunnioitus’. Juuri tämä panee modernin teatterin yksilösankareihin tottuneen katsojan hieman ymmälleen.”<sup>864</sup> Nieminen osuu tarkasti aiheeseen, sillä juuri yhteisöllisyydestä antiikin tragedioiden kohdalla oli kysymys, ei niinkään yksittäisten henkilöiden tarinoista.

861 Hannu Nieminen, ”Raivoisien Ruusujen oopperamainen *Oresteia*”, *Uusi Suomi* 3.7.1991.

862 Harry Sundqvist, ”*Oresteia* on ihme, joka toistui. Teatteri Raivoisat Ruusut sai tragedian elämään, vaikka kikat olivatkin tuttuja.”, *Aamulehti* 3.7.1991.

863 Jukka Kajava, ”Energiaa konehallissa. Raivoisat ruusut -teatterin *Oresteia* uhmaa mieskeskeisen laitosteatterin pelisääntöjä”. *Helsingin Sanomat* 3.7.1991.

864 Hannu Nieminen, ”Raivoisien Ruusujen oopperamainen *Oresteia*”, *Uusi Suomi* 3.7.1991.

Kokonaisuutena *Oresteia* sai osakseen huomiota, ja ohjaajan valintoja sekä ymmärrettiin ja hämmästeltiin.

Ritva Siikalan ohjaus onkin juhlallisen tyyliteltyä, suuria ryhmiä kokoaavaa ja purkavaa teatteria. Keskeisessä tehtävässä oleva moni-ilmeinen kuoro varastaa pukuineen, liikkeineen ja naamioineen pääosan, ja kun esityksessä on vielä lukuisia lauluosuuksia, tulee ooppera erehdyttävästi mieleen. Joukkojen liikuttelu on asettanut ohjaajan organisointikyvyt todella kovaan testiin. Kun sekä Klytaimestraa että Kassandraa vielä esitti yhtä aikaa useampi näyttelijä, vilske Katajanokan konepajan karulla näyttämöllä oli melkoinen.<sup>865</sup>

*Oresteia*sta muodostui kulttuuritapahtuma, kuten Savonlinnan Oopperajuhlista. Esityksessä näyttyädyttiin ja (naisten)lehdet kirjoittivat myös yleisöstä<sup>866</sup>: ”Kaupungin kerma oli paikalla rouva Tellervo Koivistoa myöten. Raivoisat ruusut sai arvostusta, jonka ryhmä ansaitsee.”<sup>867</sup>

### **Jumalan fanit villeinä Rovaniemen kaupunginteatterissa**

Euripideen *Bakkantit* oli saanut ensi-iltansa suomalaisella teatterinäyttämöllä Intimiteatterissa vuonna 1967 Mauno Mannisen ohjaamana. Manninen kuvasi tuolloin tekstiin tehtyä sensuuria: koettiin Pentheuksen kasvavan himon Bakkhokseen saaneen sellaisia muotoja, että ”Intimiteatterinkin on täytynyt Euripideen kohdalla vähän tinkiä totuudesta ja sensuroida tekstiä”.<sup>868</sup> Tämä esitys nostettiin esille myös kahdenkymmenenviiden vuoden jälkeen Maya Tångeberg-Grischinin<sup>869</sup> ohjauksen yhteydessä Rovaniemen Kaupunginteatterissa vuonna 1991.

Bakkantit on Rovaniemellä nimetty Jumalan faneiksi. Suomennos on varmasti tarpeen, sillä antiikin ja sen jumalien tuntemus lienee huvennut olemattomiin. Esitys ei muuten paljon selittele. Voi olla että jotain

865 Hannu Nieminen, ”Raivoisien Ruusujen oopperamainen *Oresteia*”, *Uusi Suomi* 3.7.1991.

866 Mykkänen 1995.

867 Jukka Kajava, ”Energiaa konehallissa. Raivoisat ruusut –teatterin *Oresteia* uhmaa mieskeskeisen laitosteatterin pelisääntöjä”, *Helsingin Sanomat* 3.7.1991.

868 Euripides, *Bakkantit*, suom. Mauno Manninen 1967. WSOY.

869 Maya Tångeberg-Grischin väitteli syksyllä 2015 Teatterikorkeakoulussa otsikolla *The Techniques of Gesture Language – a Theory of Practice*.

oleellista jää tajuamatta, jos nimi Zeus ei sytytä ja jos Dionysoskin on päässyt unohtumaan.<sup>870</sup>

Ohjaajan lähtökohta esitystulkinnalle oli rock-henkinen ja erityisesti painotti hurmoksellisuutta. *Bakkantit* on lähtökohdaltaan tragedia, jossa dionyysinen voima saa runsaasti tilaa. Tässä tragediassa Nietzsche kuvaama apolloninen ja dionyysinen voima kiteytyvät kenties osuvimmilla tavalla. *Bakkantit* onkin useimpien ohjaajien esitystulkintoissa kohdistanut huomionsa tähän thebalaisten naisten hurmoksen kuvaamiseen, ja jättänyt vähemmälle huomiolle äidin omaan poikaansa kohdistaman surmatyön.

Rovaniemen kaupunginteatterin esityksestä löytyy melko vähän tietoja, vaikka lähtökohdiltaan kansainvälisen ohjaajan saaminen Rovaniemelle on varmasti ollut kiinnostava seikka. Sveitsiläinen ohjaaja, miimikko ja fyysisen teatterin ammattilainen Tångeberg-Grischin toi myös ohjaukseensa *Bakkanteista* vahvasti fyysistä elementtiä mukaan. Esityskuvista on nähtävissä, kuinka Theban naiset raatelevat Pentheusta tai kuinka voimakkaasti näyttelijöiden fyysiset eleet ja liikekieli kertovat ilmaisullisen voiman hakemisesta. Kuvien perusteella tulee mieleen jopa ”elämellisen voiman” etsiminen, jota tietysti näyttelijöiden leopardikuvioiset asusteet korostavat.

Muutamien lehtiartikoiden kautta esityksen päälinjoista saa hieman ristiriitaisen kuvan. *Lapin Kansan* Kauko Tasala kirjoittaa kuvaavasti:

Rovaniemeläissovitus näyttää katsojille kaksi ääripäätä: totaalisen kurin ja järjestyksen sekä estottoman villin hurmoksen. Tämä ristiriita on ajaton, eikä sitä tarvitse tämänpäivän ihmisillekään tarkemmin selittää. Yhteisössä tarvitaan järjestystä ja sääntöjä, mutta ihmiset tarvitsevat myös vapautta toteuttaa itseään, nauttia elämästä ja joskus vähän riehaantuukin.<sup>871</sup>

Esityksen lähtökohta oli siis rock-henkisyydessä ja tätä varten esityksen vahvistuksena toimi rovaniemeläinen bändi Jalla Jalla. Esitys toteutettiin opiskelijaravintola Café Tivolissa ja siten bändi oli koko ajan läsnä yleisön jo tullessa paikalle. Tasala kuvaa esitystilaa seuraavasti:

870 Eeva Kauppinen, ”Riisuttu ja rokkaava jumaltaistelu”, *Kaleva* 26.4.1991.

871 Kauko Tasala, ”Rock yhdistää antiikin tragedian nykypäivään”, *Lapin Kansa* 22.4.1991.

Salin vastakkaisille puolille sijoitetut näyttelijät esitellään. Sen jälkeen yleisö onkin tapahtumien välissä, liikkuu ja seuraa tilanteita viitteiden mukaan. Se on osa näytelmää muodostaen kolmannen tason kahden ääripään väliin. Katsojilla on mahdollisuus osallistua tanssiin, mutta vain harvat sen tekevät. He eivät vaivu myöskään Dionysoksen villitsemään hurmukseen Theban naisten mukana. Ensi-iltayleisö edusti näin normaalia ”hyvin kasvatettua” kansaa. Ehkä myöhemmin nuorten ryhmät, joille tämä rock-teatteritapahtuma mielestäni sopii, ovat aktiivisempia osallistumaan.<sup>872</sup>

Toteutus pakottaa osallistumaan, muuten jää roudattavien lavasterakennelmien alle. Tässä teatterissa ei katsoja pääse piiloutumaan. Siitä pitävät huolen viimeistään Mauri Kunnaksen uusimmasta lastenkirjasta tuttujen sikaniskaisten turvallisuusmiesten näköiset thebalaiskarjut kokomustissaan.<sup>873</sup>

PT Hakala kuvailee eläytyvin sanakääntein kokemaansa esitystä *Pohjolan Sanomissa*:

Mutta on mustaa muovia seuranäyttämön tapaan. Rajua nautiskelisi vähemmissäkin puvustuksissa. Naisten seksi on esteettisesti siistiä pro rietasta kiimassa piehtarointia. Siihenkin teksti mahdollistaisi. Prenaturalistinen Penteuksen ihmissyönti vaikutti naiivilta. Bändi luo kyllä intensiteettiä, mutta olisi siihen näytelmästäkin ainesta. Missä tehokkaat spotit, hajut? Enemmän efektiääniä. Hm! Huomaan taas ohjaavani, vaikka juuri teatterijohtaja Wegelius laulaa lanteet hytkyen rokkia ja Rauni Kaskineva survoo viinirypäleitä poveensa. Muistankohan tämän huomenna?<sup>874</sup>

Ilmeisesti esityksen yhtenä potentiaalisena yleisönä oli pidetty nuoria. Valitettavasti nuorisohurmaa ei lehtitekstien perusteella kuitenkaan koettu. Rova-

872 Kauko Tasala, ”Rock yhdistää antiikin tragedian nykypäivään”, *Lapin Kansa* 22.4.1991. Tulkinta assosioituu Richard Schechnerin ohjaamaan The Performance Groupin esitykseen *Dionysus in 69* (New Yorkissa 1968), jossa yleisölle rakennettiin ”rituaaliin osallistumisen” positio pikemmin kuin esitystä seuraavan katsojan positio.

873 Eeva Kauppinen, ”Riisuttu ja rokkaava jumaltaistelu”, *Kaleva* 26.4.1991.

874 PT Hakala, ”Rokkia antiikissa”, *Pohjolan Sanomat*, 22.4.1991.

niemeläiset opettajat nimittäin kokivat esityksen vaikeaksi, kun tilassa ei ollut penkkejä. *Lapin Kansassa* kirjoitettiin myöhemmin:

Eräs opettaja totesi, että hän haluaa tuoda oppilaansa perinteiseen teatteriin, jossa istutaan tuoleissa. Toinen taas pelkäsi, että esitys kiihottaa nuoria eikä joukko pysy kurissa. Siinä ei auttanut selitys, että teatterilla on paikalla henkilökuntaa ohjailemassa yleisöä, kertoo teatterinjohtaja Hannu Wegelius, jolla itselläänkin oli rooli *Jumalan faneissa*. [...] Paljasta pintaa ja vääristyneitä ilmeitä; jo *Jumalan fanien* lehdistökuvat riittivät pelottamaan yleisöä.<sup>875</sup>

Kieltämättä nykylukijalle näiden tekstiarvioiden äärelle nousee hymy huulille, ei siitä miten rovaniemeläiset ovat suhtautuneet esitykseen, vaan pikemmin asenteiden aikoja ylittävistä laadusta. Puheet nuorison kiihottamisesta ja yleisön pelottamisesta ovat sangen tuttuja näkökulmia antiikin kreikkalaisessa kirjallisuudessa. Sokrateen kohtalon veroisesta hämmingistä ei kuitenkaan ollut kyse, pikemmin vain vertauskuvallisesti rinnastuksesta nuorison villitsemiseen. Takana voi kuitenkin tunnistaa Platonin *Valtio*-teoksesta tutut kysymykset siitä, millaista taidetta nuorille miehille on sopivaa tarjota, jotta se ei liiaksi kiihota mieliä väärään suuntaan.

Esityksen kuoro korvattiin kokonaisuudessaan Jalla Jalla -orkesterilla<sup>876</sup>, joka taustoitti tapahtumia.

Esitys on hyvin fyysinen. Se vaatii liikunnallisuutta ja korostettua ilmaisua. Näyttelijät ovat ekstaattisia ja uhrautuvia keikkuessaan lavarakennelmissa ja nyrkkeilykehämäisillä telineillä. Moottorisahamurhaaja löytää vertaisensa bakkanteista. Naiset repivät Dionysoksen hurmiossa paljain käsin ja hampain kappaleiksi Theban kuninkaan Pentheuksen (Pekka Pusa), joka naiseksi pukeutuneena tulee urkkimaan heidän palvontamenojaan. Vauhdikas happening saa äkkikäänteen tragediaksi.<sup>877</sup>

875 Leena Talvensaari, ”Ennakkoluulot veivät yleisöä Jumalan faneilta. Koululaisia ei voi viedä tuoltoon teatteriin”, *Lapin Kansa* 7.5.1991.

876 Vrt. sama ratkaisu 2010-luvulla Valtimonteatterin *Kuningas Oidipuksessa*.

877 Eeva Kauppinen, ”Riisuttu ja rokaava jumaltaistelu”, *Kaleva* 26.4.1991.

Miten *Jumalan fanit* otti ajankohtaisuuskysymyksen omakseen? Eeva Kauppisen mielestä esitys ei ollut ajankohtainen ja realistinen. Hänen mukaansa esityksen ansiot olivat juuri visuaalisuudessa ja fyysisyydessä, jotka etsivät samanlaisen kokemuksen tarjoamista kuin rock-konsertit.<sup>878</sup>

### *Harvinainen Sofokles-tulkinta – Oidipus Kolonoksessa*

Q-teatteri avasi uuden näyttämötilan entiseen Töölön kauppahalliin vuonna 1994. Tilan nimeksi tuli Puoli-Q. Heikki Kujanpää toteaa *Demarin* haastattelussa, että ”juuri nuorille free-lancereille uusi tila on tervetullut [...]. Täällä he voivat harjoittaa taitojaan ja muodostaa erilaisia ryhmiä.”<sup>879</sup> *Aamulehden* haastattelussa Heikki Kujanpää sanoo: ”Olemme unelmoineet juuri tällaisesta tapahtumakeskuksesta. [...] Tarvitaan paikka, jossa näyttelijät antavat näyttöä ja saavat itsevarmuutta. Ja laitosteatteerin raskas systeemi tulee ennen pitkää antamaan periksi.”<sup>880</sup> Uuden tilan avausesityksenä nähtiin Sofokleen *Oidipus Kolonoksessa*, joka seuraa Oidipuksen tarinaa hänen vanhuutensa päivinä. Esitys on lähtökohdiltaan mielenkiintoinen, sillä *Oidipus Kolonoksessa* -esitystä ei Suomessa ole muulloin nähty.<sup>881</sup> Esityksen käsiohjelma toteaa asian seuraavilla sanoilla: ”Kyseessä on Sofokleen Suomessa ennen esittämätön tragedia, jossa sokea, maastaan karkotettu Oidipus löytää viimeisen leposijansa pienestä kylästä muinaisen Ateenan edustalta ja muuttuu kaikkien karttelemasta hylkiöstä koko kansan hyväntekijäksi. Näytelmä vanhuudesta, kärsimyksestä ja toivosta. Näyttämöllä vanhoja ukkoja, nuoria naisia, laulua, tanssia ja outoja tapoja.” Käsiohjelma esittelee lyhyesti Oidipuksen myyttisen tarinan ja viittaa myös pienellä sitaatilla Nietzschen *Tragedian synty* -teoksessa mainittuun tarinaan Kuningas Midaksesta.<sup>882</sup>

Esityksen ohjaaja Esa Kirkkopelto vastasi myös näytelmän suomennoksesta (englannin-, ranskan- ja ruotsinkielisten käännösten pohjalta). Oidipuksen roolin teki Tomi Salmela. *Helsingin Sanomien* haastattelussa Esa Kirkkopelto kuvaili lähtökohtiaan esityksen tekemiseen seuraavanlaisin temaattisin kääntein:

Se on tulkintojen tiivistymä, kuin evankeliumi tai piinaviikko. Emme yritä palauttaa Sofokleen testamenttia tuttuun tai turvalliseen. Pikemmin

878 Eeva Kauppinen, ”Riisuttu ja rokkaava jumaltaistelu”, *Kaleva* 26.4.1991.

879 *Demari* 2.3.1994.

880 Terho Nikulainen, ”Kirkkopelto ja Sofokleen testamentti”, *Aamulehti* 28.2.1994.

881 Lahden kaupunginteatterin *Oidipus*-esitykseen (1981) oli tehty Oidipuksen myöhempiä vaiheita kuvaava osio, joka osittain oli juuri *Oidipus Kolonoksessa* -tekstiin pohjautuvaa.

882 *Oidipus Kolonoksessa* -esityksen käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

yritämme säilyttää sen outouden. [...] Oidipus Kolonoksessa on kieleltänsä ehkä kaunein ja runollisin antiikin tragedioista, mutta samalla se on arvoituksellisin ja mystisin. [...] Näytelmä on täynnä uskonnollisia riittejä, ennusmerkkejä, maisemakuvausta ja poliittisia viittauksia. [...] Näytelmän tekeminen on ollut kuin muinaishaudan avaamista.<sup>883</sup>

Esa Kirkkopelto muistelee ohjaustyötään kaksikymmentä vuotta myöhemmin näin:

Työskentelin tuohon aikaan tragedian, ruumiin, kansanmusiikin ja -tanssin kanssa, eli työstin kokemusta kollektiivisesta ja historiallisesta traagisesta. Muistin Nietzschen huomiot Sofokleen tragediasta *Tragedian synty* -teoksessa ja minua kiehtoi teoksen rituaalinen luonne. Halusin teoksen avulla päästä kiinni traagisruumiillisen kokemuksen juuriin. Näin varmaan silloin järkeilin. Nykyään ajattelen näistä monin tavoin eri lailla. Yksi ohjauksen perusoivalluksista oli kuulla aihe Suomen romanien musiikissa, sekä arkaaisessa albanialaisessa paimentolaismusiikissa, sekä muussa vanhassa Balkanin seudun folkloressa, käyttää musiikkia kokemuksen ruumiillistamisen välineenä. Mustalaisheimo palvomassa Pallas Athenea Mustan Marian tavoin oli yksi synkretistisistä lähtökohtaisista kuvista. Näyttämö oli Puolikuun pilarisali, jota käytettiin esityksessä ensi kertaa. Toinen versio tehtiin Ison Q:n aulaan, jossa esitys toimi vielä paljon paremmin. Lavasteita ei ollut, sen sijaan oli erilaista tarpeistoa. Esitys eteni sarjana itse keksittyjä mutta folkloresta inspiroituneita rituaaleja, joissa käytettiin erilaisia varta varten rakennettuja vemppeitä hyvin luovasti. Päivi ja Yrjö Säävälä vastasivat niiden rakentamisesta. Ainoa kiinteä lavaste oli salin molemmissa päissä rautaisessa harjateräksestä tehdyssä jalassa sojottava(joulu)kuusi. Tomi [Salmela] ruumiillisti mainiosti kuvitelmia siitä pyhästä ja pahasta joka Oidipuksen hahmossa yhdistyi.<sup>884</sup>

883 Kirsikka Moring, ”Q-teatteri avaa uuden näyttämön Töölön vanhassa kauppahallissa”, *Helsingin Sanomat* 24.2.1994.

884 Esa Kirkkopellon sähköposti Pia Hounille 2.3.2015.



Oidipus (Tomi Salmela) Kolonoksessa tyttäriin (Teija Töyry ja Nina Sallinen). Kuva: Miska Reimaluoto.

Lehtikritiikeissä Salmelan roolitulkinta saa positiivisen vastaanoton: ”Tomi Salmela kykenee saavuttamaan sokean ihmisen tunnetilat, jotka myös tuntuvat katsomossa – inhimillisen syvällinen tulkinta.”<sup>885</sup>

Oidipuksen itsensä, Tomi Salmelan, puvustus on rento, repaleinen takki ja collegehousut. Tomi Salmela tekee kestävän roolin vanhana Oidipuksena – joka ei ole niin harmoninen kuin ihmiset aluksi Kolonoksessa uskovat. Salmela näyttää olevan kuin fakiiri, hän saa kaikki vartalonsa lihakset hermostuneeseen jännitykseen, kuin lapa-luista reisiin saakka. Taitavasti hän antaa sokeiden silmiensä puhua ihmisille.<sup>886</sup>

Puoli-Q:n tila tarjosi mahdollisuuden sijoittaa yleisö kahdelle puolelle esitystilaa. Tilasta muodostuu pitkänomainen, eräänlainen käytävävaikutelma.

885 Erkki Hulkki, ”Q:n Oidipus koskettaa”, *Pohjalainen* 10.4.1994.

886 Margarita Andergård, ”Oidipus som flykting i mystiska Kolonos”, *Hufvudstadsbladet* 4.3.1994.





*Oidipus Kolonoksessa* -esityksessä näkyi Esa Kirkkopellon dynaaminen ohjaustyö. Vas. Tomi Salmela, Leo Raivio, Nina Sallinen, Hannu Kivioja ja Jari Pehkonen. Kuva: Miska Reimaluoto.

Esityksen jännitettä lisää onnistunut tilankäyttö. Suorakaiteen muotoisen esiintymisalueen molemmilla sivuilla on katsomo. Näyttelijät ovat pienessä tilassa yleisön puristuksessa. Teatterille ominainen yhteisöllisyyden tunne välittyy jokaiselle penkkiriville, katsoja on mukana esityksessä oman fyysisen läsnäolonsa läpitunkemana. ”Poliittisilta kokoontumisilta on mennyt uskottavuus. Ihmisillä on edelleen tarve kokoontua yhteen, mutta kukaan ei oikein tunnu keksivän siihen hyvää syytä. Teatterin mahdollisuus on täyttää yhdessäolemisen ja yhteisöllisyyden tarvetta.” [lainaus Esa Kirkkopelloilta lehtitekstissä]<sup>887</sup>

Esityksen kaksi soittajaa loivat buzukeillaan kreikkalaisen tunnelman esitykseen. Visuaalinen ilme oli arkinen, näyttelijöillä on verkkarit tai puvun housut ja puvun takki. ”Näyttelijät on puvustettu kirpparin resupukuihin, ’Sofokles in Modern Dress’: aikalaisuus on tätä päivää. Se oli sopusoinnussa tilan käytännöllisyyden kanssa.”<sup>888</sup>

Q-teatterin kirppis-grungevaatetus ei totisesti ole peräisin Stockmannin nuoriso-osaston sisäänostajan päiväunista (vrt. Svenska Teaternin

887 Heikki Saure, ”Esa Kirkkopelto tarttui Sofokleen hyljeksittyyn tragediaan. Takaisin isien viisautteen”, *Etelä-Suomen Sanomat* 17.4.1994.

888 Maisa Majapuro-Joutsamo, ”Klassista kärsimystä”, *Hämeen Sanomat* 16.3.1994.

*Hype*): esimerkiksi kuoro näyttää karanneen jonkin eurooppalaisen peräkylän 60-luvun raitilta – Balkanilla tai Suomessa – ja teryleenejä täydentävät verkkarit, lenkkarit, villatakit sekä myös puupalloista kootut autonistuinsoijat, joita käytetään satureiden yllä. Tarpeistoon kuuluvat mm. kalapuntari, hiilitanko ja kaksi kuusta.<sup>889</sup>

Esityksen tunnelmassa välähti ohjaajan valintana eräänlainen shamanistinen yhteislaulu, joka viitteellisesti toi mieleen kansanmusiikin. Vahvimmin Kirkkopellon haastattelussakin mainittu kansanmusiikki näkyi esityksen viimeisessä kohtauksessa, jossa näyttelijät ryhmäytyivät hitaasti keskelle tilaa ja loivat laullaan yhteisen äänitilan.

Kielen musikaalisuus muuttuu myös lauluiksi. Näyttelijät esittävät albanialaista musiikkia itse valmistamallaan instrumenteilla. Kreikkalaista mytologiaa ja vanhoja rituaaleja on siirretty myös suomalaiseen maaperään. Mukana ovat oman karjalaisen perinteemme itkuvirret ja uhrilehtojen rituaalit sekä mustalaiskulttuuri.<sup>890</sup>

Mutta musiikki ei taukoa koko puolitoistatuntisen esityksen aikana. Se on vahvasti läsnä dialogeissa, liikkeiden tempossa ja koreografioissa. Ylistys- ja valituslaulujen albanialaiset sävelkulut ottavat sellaisen niskalenkin yleisöstä, että huh!<sup>891</sup>

Laulun sanat eivät ole alkuperäistä tekstiä, musiikki on liitetty näytelmään eri lähteistä kokoamalla ja sovittamalla onomatopoeettisesti.<sup>892</sup>

Ennen viimeistä kohtausta oli myös kiinnostava kohta, jossa Oidipuksen tyttäret Ismene ja Antigone tanssivat teräsfiguurien kanssa ja kutsuivat tanssillaan myös miehet mukaan.<sup>893</sup>

889 Soila Lehtonen, ”Balkanilais-suomalainen Oidipus”, *Aamulehti* 4.3.1994.

890 Kirsikka Moring, ”Q-teatteri avaa uuden näyttämön Töölön vanhassa kauppahallissa”, *Helsingin Sanomat* 24.2.1994.

891 Marja-Liisa Majasaari, ”Oidipus vie tunteiden alkulähteille”, *Iltta-Sanomat* 3.3.1994.

892 Terho Nikulainen, ”Kirkkopelto ja Sofokleen teatamenti”, *Aamulehti* 28.2.1994.

893 Kirjan kirjoittajat ovat katsoneet esitystaltioinnin Teatterimuseolla vuonna 2013.

Näyttelijät laulavat, messuavat, loitsivat ja hymisevät tuntemattomilla kielillä; Sofokleen teksti lomittuu ritualistisiin kohtauksiin. Välillä esimerkiksi kahden näyttelijän liikuttamat metalliset ihmishahmot tai veitsi- ja saksinokkaiset linnunkuvatukset taistelevat metallisin äänin.<sup>894</sup>

*Etelä-Suomen Sanomissa* käytiin myös keskustelua esitystulkinnan suhteesta traditioon. Toimittaja toteaa tragedioita tulkitun länsimaissa yleensä psykologisesti, erityisesti freudilaisittain tai eksistentiaalisesti. Hän toteaa, että Kirkkopelto itse pitää tylsinä sellaisia tulkintoja, joissa vanhan näytelmän avulla yritetään todistaa menneisyyden olleen samankaltaista kuin meidän aikamme. Samalla lehtiartikkelissa tuodaan esille tragedioille tuttu teema tulkinnan haastavuudesta, miten ymmärtää tragedian kompleksista maailmaa.<sup>895</sup>

Toistaiseksi ainutkertaiseksi jäänyt Sofokleen *Oidipus Kolonoksessa* on aika-laistekstien valossa ollut koskettava ja huomiota herättänyt tragediatulkinta. Erkki Hulkki totesi *Pohjalaisessa*:

Kirkkopellon ohjausta voisi kutsua metafyyksiseksi musikaaliksi. Hän kuljettaa musiikilla tarinaa kohti olemassaolomme kollektiivista tragediaa. Sibelius totesi aikoinaan: siihen mihin sanat loppuvat, siitä alkaa musiikki. Kirkkopellolle avain tragedian lähestymiseen on musiikki.<sup>896</sup>

### **Suru pukee Elektraa Suomen Kansallisteatterissa ja Turun Kaupunginteatterissa**

Eugene O'Neillin *Mourning Becomes Electra* -näytelmätrilogiaa oli esitetty Suomessa aiemmin 1930- luvulla ja 1950-luvulla. Leena Tamminen suomensi *Mourning Becomes Electran* uudelleen. Teos sai suomenkieliseksi nimekseen *Suru pukee Elektraa*, joka vastaa paremmin alkuperäistä nimeä kuin aiemmat suomen- ja ruotsinkieliset nimiversiot. Kansallisteatteri esitti O'Neillin näytelmän ensimmäistä kertaa tällä nimellä vuonna 1990. Kari Paukkusen ohjaus sai yleisesti kiitosta tarkkuudesta ja toimivuudesta. Erkki Saarelaisen lavastuksen nähtiin olevan ”selkeä lavastus, joka viittaa etäisesti antiikkiin”. Lavinian roolin esitti Paula Siimes, jonka roolityön nähtiin olevan ”suuri ilta” hänelle. Jouko Grönholm

894 Soila Lehtonen, ”Balkanilais-suomalainen Oidipus”, *Aamulehti* 4.3.1994.

895 Heikki Saure, ”Esa Kirkkopelto tarttui Sofokleen hyljeksittyyn tragediaan. Takaisin isien viisauksen”, *Etelä-Suomen Sanomat* 17.4.1994.

896 Erkki Hulkki, ”Q:n Oidipus koskettaa”, *Pohjalainen* 10.4.1994.

totesi *Turun Sanomissa*, että Siimes ”lähestyy monelta suunnalta, vaihtelevien sävyin ja näkökulmin” rooliaan. Grönholm maalaili Siimeksen näyttelijäntyötä todeten hänen ”näytelleen Laviniaa jäätävästä kylmyydestä ohikiitävien hetkien avoimeen aistillisuuteen, selvänäköisen itsekritiikin tuokioista orjuuttavaan vaiheeseen ja petokseen.” Sethin roolin näytellyt Martti Katajisto onnistui myös kriitikon mukaan roolissaan: ”Hän on tarkkailija, joka huomaa selvänäköisesti ja paljon, mutta jonka rooliin näissä rakenteissa ei kuulu totuuden paljastaminen.”<sup>897</sup>

Arto Aulavuo kirjoitti Kansallisteatterin esityksestä urakalla kritiikkejä, niitä ilmestyi useassa lehdessä lähes identtisinä sisällöltään. Aulavuo toteaa tekstissä olleensa teatteritieteen professori Timo Tiusasen oppilas. Tiusasta on pidetty yhtenä maailman johtavista O’Neill-tutkijoista. Tästä opista Aulavuo ammensi myös omassa kriittikotulkinnassaan *Suru pukee Elektraa* -näytelmästä. Kyseessä oli hänestä mitä onnistunein ohjaus ja näyttämökuvan luominen. Kriitikissään hän viittasi myös tekstin erinomaisuuteen huippudraamana, joka antaa tekijöille mahdollisuuksia useisiin eri tulkintoihin. Samaa totesi myös *Savon Sanomien* Ari Kallio todetessaan paitsi tekstin antavan mahdollisuuksia, myös onnistuneen ohjauksen olevan klassikon aineksista muodostunutta.<sup>898</sup> Aulavuon mukaan käsillä oli esitysvuoden kärkeä edustava näytelmä. Samaa totesi myös Kallio todeten ohjaaja Paukkusen näkemyksen olevan omansa, ehjä ja kokonainen, nousten näin eturiviin näyttämövuoden tarjonnassa. Aulavuo kirjoitti esityksen visuaalisuudesta seuraavasti:

Ulkoiset puitteet, Erkki Saaralaisen tummanruskea, antiikkivaikutteinen näyttämöä syvyysuuntaan lyhentävä lavastus ja Marjukka Larsonin yhtä lailla pelkistetyt, perusvärejä hyödyntävät puvut eivät kiinnitä liikaa huomiota itseensä. Samoin Atso Almilan tummanpuhuva musiikki pikemminkin tukee kuin häiritsee näyttelijöiden työskentelyä.<sup>899</sup>

897 Jouko Grönholm, ”O’Neillia Kansallisessa. Kun ihminen on tuomittu”, *Turun Sanomat* 18.2.1990. Martti Katajisto oli näytellyt jo nuorena miehenä 1950-luvun alussa Orinin roolia samassa näytelmässä.

898 Arto Aulavuo, ”Eugene O’Neill: Suru pukee Elektraa”, *Keskipohjanmaa* 26.2.1990; ”Kansallisteatterin Elektra puhuttelee”, *Savon Sanomat* 21.2.1990; ”Klassikkodraama elää vahvasti Kansallisessa”, *Iisalmen Sanomat* 21.2.1990; Ari Kallio, ”Elektrassa klassikon ainekset”, *Savon Sanomat* 21.2.1990.

899 Arto Aulavuo, ”Eugene O’Neill: Suru pukee Elektraa”, *Keskipohjanmaa* 26.2.1990; ”Kansallisteatterin Elektra puhuttelee”, *Savon Sanomat* 21.2.1990; ”Klassikkodraama elää vahvasti Kansallisessa”, *Iisalmen Sanomat* 21.2.1990.

[...V]isuaalinen näkemys on tyylikäs ja draamaa tukeva [...] katakombi-mainen näyttämökuva on suurta draamaa kannattava, mutta se ei ole mahtipontinen ja jättää tilaa näyttelijälle [...] puvut ovat tyylikkään kauniita, ajattomia, mutta kuitenkin riittävästi sitovat näytelmän Amerikan sisällissodan päättymisaikaan.<sup>900</sup>

Kiinnostavasti kritiikeissä myös viitataan freudilaiseen tulkintaan, joka kirjoittajien mukaan oli juuri vallalla oleva viitekehys lukea tragedioita tai ainakin tätä käsittelyssä olevaa adaptaatiota. Aulavuon mukaan Kansallisteatterin esityksen miesnäyttelijät olivat suhteellisen tasaisia, mutta naiset olivat vahvoja. ”Nyt [Paula] Siimes näyttää taitavansa [...] klassissävyyisen tragedian ja muutamia epävarmoja hetkiä lukuun ottamatta näyttelijättären ilmaisun intensiteetti kesti korkeana ja katkeamatta koko ensi-iltaesityksen ajan.<sup>901</sup>

Sen sijaan muutama naiskriitikko suhtautui esitykseen huomattavasti kriittisemmin. Riitta Wikström kirjoitti *Etelä-Suomen Sanomissa* heikon ohjauksen olleen suuri vahinko näyttelijöille. Erityisen suututtavaa tämä oli nuorten kohdalla, jotka *Elektrassa* saivat suuren tilaisuuden. Kriitikko viittasi tällä juuri Paula Siimeksen ja Petteri Sallisen rooleihin, joille lankesi hänen mukaansa suuri taakka. Esitys olisi kaivannut kriitikon mukaan tarkempaa roolianalyysia, se olisi ollut mitä ajankohtaisin ja oikeutetuin esitys.<sup>902</sup>

Anneli Kanto tykitti myös *Kansan Uutisissa* otsikolla ”Niin ylevää, niin puuduttavaa” siitä, ettei kukaan enää jaksaa tällaisia elektrakomplekseja ja oidipuskomplekseja ottaa vakavasti. Ohjaaja kuitenkin noteerattiin osaavana tekijänä, joka oli löytänyt ihastuttavia leikkisiä tai maagisia sävyjä esitystulkintaansa. Vaikka esityksessä pilkahteli raikkaita hetkiä, se ei kuitenkaan jaksanut kestää. Kannon mukaan murhenäytelmän tyyppiin kuului koleutta ja huumorintajuttomuutta, joista kumpikaan ei ole Elli Castrénin (Christine Mannon) tai Paula Siimeksen ominaisuuksia. Kenties tahattomasti kriitikko paiskasi esimerkin tragediamaiseman sijoittamisesta kansalliskulttuuriseen arkimaisemaan (johon viittaamme tämän kirjan yhteenvetoluvussa) seuraavalla brutaalilla tyyllillä:

900 Ari Kallio, ”Elektrassa klassikon ainekset”, *Savon Sanomat* 21.2.1990.

901 Arto Aulavuo, ”Eugene O’Neill: Suru pukee Elektraa”, *Keskipohjanmaa* 26.2.1990; ”Kansallisteatterin Elektra puhuttelee”, *Savon Sanomat* 21.2.1990; ”Klassikkodraama elää vahvasti Kansallisessa”, *Iisalmen Sanomat* 21.2.1990.

902 Riitta Wikström, ”Lukuharjoitus hautaholvissa”, *Etelä-Suomen Sanomat* 18.2.1990.

Silloin tällöin tulee nimittäin myös mieleen, että jos *Elektran* saisi ylipäättään toimimaan, sen pitäisi toimia banaalissa tasossa, korkeuksistaan pudotettuna ainakin torakkaiselle keittiönlattialle asti. Tarina saattaisi elää uskottavaa elämää sijoitettuna yhteiskunnan marginaaliin, elämänmuotoon, jonka menoa Alibi-niminen lehti ja poliisitutkintapöytäkirjat kompetenteimmin raportoivat. Siinä maailmassa pari viikkoa katoaa kossupölyssä tai pahemmassa, kestien isäntä hukutetaan kylpyammeeseen, asunto poltetaan ja kuokkavierasta kidutetaan paljastamaan pankkikortin salainen numero, sillä tilillä on rahaa 284 markkaa ja 70 penniä. Siinä elämänmuodossa vielä elävät atavistiset ja muualta kasvualustansa kadottaneet kunniakäsitykset eli vedin äijältä nahkat silmille kun se kerta hässi kaverini muijaa. Ylevähän sellainen ei ole, mutta ehkäpä ei puisevaakaan.<sup>903</sup>



Riitta Selin (Christine Mannon) ja Leea Klemola (Lavinia Mannon) Turun kaupunginteatterin *Suru pukee Elektraa* -näytelmässä. Kuva: Riikka Palonen.

903 Anneli Kanto, "Niin ylevää, niin puuduttavaa", *Kansan Uutiset* 2.3.1990.

Neljä vuotta myöhemmin Irina Krohn ohjasi *Suru pukee Elektraa* -näytelmän Turun kaupunginteatteriin. Kyseessä oli hänen ja Seppo Parkkisen sovitus, jonka lavasti Juha Lukala ja pukusuunnittelun teki Pirjo Liiri-Majava. Esityksen musiikista vastasi Antti Ikonen. Esitys kesti 3,5 tuntia. Kyseessä oli Irina Krohnin ensimmäinen laitosteatterin kanssa tehty yhteistyö ja esiintyjälistalta löytyy Leea Klemola, jonka kanssa Krohn teki yhteistyötä samoihin aikoihin Aurinkoteatterissa. Klemola esitti Lavinian roolia. Ezra Mannonia näytteli Lasse Saaristo ja hänen vaimoan Christineä Riitta Selin. Valokuvien perusteella voi todeta esityksen olleen visuaalisesti täysin erilainen kuin aiempi Kansallisteatterin esitys. Kansallisteatterin klassisen tyylin estetiikka, yksinkertaisuuden maisema näyttämökuvana vaihtui Turussa elokuvamaiseen tyyliin, rehevyyteen ja jopa esityskuvissa nähtäviin pastisseihin eli asetelmallisiin valokuviin. Tyyli alleviivasi amerikkalaista aikalaisuutta enemmän kuin antiikin kreikkalaista kulttuurikuvaa.

### ***Seppo Parkkisen ja Kaisa Korhosen ensimmäiset yhteistyöt tragedian äärellä – Yö Kaaoksen tytär ja Huimaus***

*Yö Kaaoksen tytär* oli ensimmäinen antiikin tragediaan liittyvä yhteistyö Seppo Parkkisen ja Kaisa Korhosen välillä. Varsinaisesti *Yö Kaaoksen tytär* kirjoitettiin Euripideen ja Aiskhyloksen tragedioiden pohjalta. Yön myytti sitoo Parkkisen sovituksessa tragediat yhteen. Parkkisen teksti oli merkittävä lähtö paitsi yhteistyölle Korhosen kanssa, myös tuleville tragediakäsikirjoituksille, joita hän myöhemmin on kirjoittanut. Parkkinen kertoo, että hän oli 1970-luvun lopulla nähnyt newyorkilaisen teatteriryhmän La MaMan esityksen *Fragments of a Greek Trilogy* (ohj. Andrei Serban) Helsingin Vanhalla ylioppilastalolla. Kyseisessä esityksessä oli käytetty tekstejä *Troijan naisista*, *Medeiasta* ja *Elektrasta*. Adaptaatioissa oli mukana tyylillisiä kokeiluja, happeningia, erikielisiä osuuksia (kuten vanhaa kreikkaa) ja niin edelleen. Esityksen näkeminen vapautti Parkkisen juhlavista mielikuvista suhteessa antiikin tragedioiden esittämiseen.<sup>904</sup> Parkkinen kuvaa ensimmäistä antiikkiaihettaan seuraavalla tavalla:

904 Seppo Parkkisen sähköpostitiedonanto Pia Hounille 20.12.2015; ks. myös Helavuori & Korhonen 2008, 116.

Tilaratkaisu ratkaisi näkökulman ja dramaturgian. Temaattinen avain löytyi lavastuksen idean löydyttyä. Konkreettisen tilan ratkettua dramaturgiakin ratkesi. Me olimme päätyneet neljään antiikin tragediaan: *Troijan naiset*, *Agamemnon*, *Medeia* ja *Elektra*. Näitä näytelmä yhdisti muukalaisuuden teema. Kyse oli karkotetuista, pakolaisista ei-kenenkään maalla, asemahallissa, odotushuoneessa, välitilassa. Oltiin räjähäneessä odotushuoneessa jollakin rajalla Etelä-Euroopassa. Se saattoi olla rautatien asemahalli penkkeineen tai maanalaisen asema suurkaupungissa. Kuva avasi näytelmien perusteemat suoraan. Me siis luovuimme kaikesta suorasta viittaamisesta antiikin teatteriin. Ei minkäänlaista rekonstruktiota vaan näyttämökuvaa, joka salli useita päällekkäisiä aikoja. Puhelinkoppi, penkkejä, suuri arkaainen kaksoisovi, hajonnut mosaiikkimainen seinä, rikkinäinen kello, junien valoja, metron ääniä, painava tynnyri.<sup>905</sup>

*Yö Kaaoksen tytär* -nimi muistuttaa aiemmin Suomessakin nähtyjä Lars Norénin näytelmiä *Naten är dagens mor* ja *Kaos är granne med Gud*. Kyseessä on samaan yön myyttiin viittaava tarinapohja, näytelmillä itsellään ei ole muita yhteyksiä toisiinsa.<sup>906</sup> *Yö Kaaoksen tytär* esityksestä löytyy vähän lehtikirjoittelua, mutta *Satakunnan Kansa* kirjoittaa Tampereen Teatterikesän merkeissä esityksestä: ”Antiikki näkyy tällä erää venyvän teatterintekijöiden halujen mukaan, ja erityisesti *Oresteian* ympärillä pyörivä aiheisto on saanut meillä tulkintojaan.”<sup>907</sup> Kaisa Korhosen ohjaus valmistui Valon teatterille, joka oli Eeva-Maija Haukisen ja Anna-Leena Mäki-Penttilän vuonna 1986 perustama teatteri. Kriitikon huomion mukaan teatteriryhmä oli jo alkuvaiheesta lähtien ollut kiinnostunut antiikin tragedian toteuttamisesta. Myös Riitta Wikström viittasi myönteisesti teatteriryhmän tärkeyteen.<sup>908</sup> Lehtiarviossaan, otsikolla ”Nykyajan antiikki”, Risto Ojanen kuvasi esitystä seuraavalla tavalla:

Kaisa Korhonen on sijoittanut näytelmän tapahtumaan rautatieaseman ympäristöön ja ennen kaikkea sen odotusten, lähtöjen ja saapumisten jännitteeseen ja kolkoksoon kehyykseen. Olennaista esityksen teatteri-

905 Helavuori & Korhonen 2008, 116.

906 Seppo Parkkisen sähköpostitiedonanto Pia Hounille 20.12.2015.

907 Risto Ojanen, ”Nykyajan antiikki”, *Satakunnan Kansa* 13.8.1992.

908 Riitta Wikström, ”Kansat teatterin tarpeisiin”, *Etelä-Suomen Sanomat* 13.8.1992.



kielelle on Sari Salmelan visualisoinnin osuminen yhtä hyvin aineiston juonellisen kulun näyttämiseen kuin henkilöiden mielenliikkeisiin. Junia kolahtelee ohi, mutta Agamemnonin tai Oresteen saapuminen asemalaiturille nousevan savun seasta alleviivaa ja lisää esityksen kiihkeyttä samalla kun se sitoo koko ongelmavyöhydin mihin aikaan tahansa, ei vähiten omaamme. Ippe Kätkän musiikkikulissi etäännyttää jonnekin meiltä muualle, mutta samalla tuo kaikean lujasti takaisin. Esa Kyllösen valot ja äänitehosteet solmivat tehokkaasti tematiikan ja lavastuksen idean yhteen; kreikankielen kumeudella jylisevä kuulutusääni mieltyy vahvasti jumalten käskynjakoon ja eksistentiaalisen ahdistuksen kuviin. Esityksen etualalla ovat naiset, heidän alisteinen osansa ja siitä nouseva uhmansa.<sup>909</sup>

Kriitikko nosti esille kaksi naisnäyttelijää, Tuija Vuolteen ja Tiina Weckströmin, huomioiden ensimmäisen tekevän ”näkevän tulkinnan häväistystä vaimosta”. Weckströmin kohdalla hän totesi Elektran olevan ”viinaan tuskansa huuhtova hylkiö, joka on jo miltei lakannut uskomasta Oresteen paluuseen. Olosuhteiden vaikutus ja kosto kuin tuhkasta nousten karsivat Elektrasta epäihmismäisen ja epäuskottavan sankaruuden ja tuovat surmatyöhön jäsentävää lisäsyvyyttä.”<sup>910</sup>

Ojanen toi lehtitekstissään esille myös lasten näkökulman huomioiden lasten olevan antiikin näytelmien ”sijaiskärsijöitä, joilta ei paljon kysytä”. Hän viittaa Medeian surmatyöhön, mutta toteaa vielä riipaisevammaksi Elektran kohtalon, ”joka on *Yö Kaaoksen tytär* -näytelmän upein näkökulma. Hän ei ole vain kosto odottava sankaritar, johon hovin orjuus ei olisi jättänyt jälkiä.”<sup>911</sup>

Esitystulkinnan kokonaisuudeksi Ojanen kirjoitti *Yö Kaaoksen tytär* -näytelmän onnistuneen matkassaan kohti tätä päivää. Kriitikko vertaa esitystä Heiner Müllerin tulkintaan Jason ja Medeia -tarusta (meilläkin esitetty *Medeiamateriaalia*), ja ”sen antiikkishenkistä lajipuhtautta, ollaan nyt koskettavammin ja likeisemmin kiinni tässä ajassa.” Toinen esitys, johon Ojanen vertaa Korhosen ohjausta, on Raivoisien Ruusujen *Oresteia*. Hän toteaa *Oresteian* olleen

909 Risto Ojanen, ”Nykyajan antiikki”, *Satakunnan Kansan* 13.8.1992; Riitta Wikström, ”Kansat teatterin tarpeisiin”, *Etelä-Suomen Sanomat* 13.8.1992.

910 Risto Ojanen, ”Nykyajan antiikki”, *Satakunnan Kansan* 13.8.1992.

911 Risto Ojanen, ”Nykyajan antiikki”, *Satakunnan Kansan* 13.8.1992.

”enemmän ulkoinen ja näyttävä kuin *Yö kaaoksen tytär*. Sekin on varsinkin alkuosan jännitteiltään paikoin pitkitetty.”<sup>912</sup>

*Huimaus – Órar* oli tutkimusprojekti, jossa oli mukana suomalaisia ja islantilaisia näyttelijöitä. Työkielenä käytettiin ruotsia. Esityksen tutkimuskohteena oli kieli, eli kahden kielen yhdistäminen ja käyttö. Esitys oli toinen Seppo Parkkisen ja Kaisa Korhosen yhteistyössä tekemä tragedia ja se tehtiin Tampereen Työväen Teatterin Eino Salmelaisen näyttämölle. Yhteistyö islantilaisten kanssa tarkoitti ohjaustyön jakamista Korhosen ja Kári Hálddorin välillä, sekä kuuden islantilaisen näyttelijän sulautumista osaksi Korhosen tutuksi tullutta tamperelaista ensemble-ryhmää. Teksti pohjautui Euripideen, Aiskhyloksen ja Senecan tragedioihin.

Korhonen kertoo ohjausprosessista seuraavalla tavalla:

Keskityimme *Elektraan*, kaikissa rooleissa oli kaksi näyttelijää. Kaksi Elektraa, kaksi Klytaimnestraa. Idea oli kielellisenä kokeiluna hieno, mutta teos ei liian lyhyen työperiodin vuoksi aivan lähtenyt lentoon. Oikeastaan tästä lähtien Elektran hahmo on vaivannut minua. Elektra liittyy nuoruuteen, lasten kokemukseen ja jälkiin, joita trauma jättää. Elektra on nuoren naisen, haavoitetun ihmisen tarina.<sup>913</sup>

*Huimauksen* vahvuutena nähtiin koulutuksellinen aspekti. Se toi esille kahden maan näkökulman näyttelijäntyöhön. Matti Wacklin kirjoitti, että ohjaajakaksikko näkee ”teatterin edelleen tinkimättömän rohkeasti taiteena, jolla on oma persoonallinen kielensä. Hankalin kysymys taitaa olla suhde yleisöön, jota kansanteatterin asemaan pyrkinyt Musta Rakkaus ei pystynyt Tampereella ratkaisemaan.”<sup>914</sup>

Wacklin myös epäili kritiikissään, että ohjaajaparin teatteritaide kulkee ”ihan muissa svääreissä kuin sanaan luottavan ns. tavallisen katsojan odotukset – mitä se sitten lieneekään”. Tällä viittauksella kriitikko tarkoittaa, että *Huimaus* jäi sisäänpäin kääntyneeksi, jopa akateemiseksi esitykseksi ja esti näyttämöhengen välittymistä katsomoon, sen hengen joka tekee teatteriesityksestä suuren

912 Risto Ojanen, ”Nykyajan antiikki”, *Satakunnan Kansan* 13.8.1992.

913 Helavuori & Korhonen 2008, 117-118.

914 Matti Wacklin, ”Väkevä Huimaus ylittää kielirajat”, *Aamulehti*, päiväys puuttuu.

tapauksen.<sup>915</sup> Seppo Parkkinen muistaa produktion olleen suuri menestys Islannin Kansallisteatterissa, jossa se nähtiin Tampereen-esitysten jälkeen.<sup>916</sup>

### *Jean Racinen Andromake intensiivisenä esityksenä Tampereella*

Jean Racinen *Faidraa* on esitetty maassamme useita kertoja; se oli yksi ensimmäisistä Suomessa nähdyistä tragedia-adaptaatioista (Suomen Kansallisteatterissa 1906), ja se on nähty ohjelmistoissa eri vuosikymmenillä eri käännöksinä. Sen sijaan Racinen uran aikaisempi Euripides-sovitus *Andromakhe* (*Andromaque*, 1667) on esitetty vain kerran. Teoksen suomensi, sovitti ja ohjasi Tampereen Teatteri nuori, Italiassa koulutuksensa saanut Cilla Back vuonna 1998. *Andromake* esitettiin niin kutsutulla Neljännellä näyttämöllä, joka oli Frenckellin teatteritilan yhteydessä ollut studionäyttämö.

*Andromakhen* pohjana on Euripideen samanniminen, suomentamaton näytelmä, sekä roomalaisen Vergiliuksen *Aeneis*-eepoksen kolmas kirja. *Andromakhen* tapahtumat sijoittuvat Troijan sodan jälkiselvittelyyn. ”Racinen tarina on kiihkeä ja täynnä juonitteluja kuin meidän aikamme suosittu tv-saippuaopperat”, kirjoitti *Ilkan* kriitikko Katariina Romppainen.<sup>917</sup>

Tampereen Teatterin historiassaan Panu Rajala ei mainitse pientä klassikko-tuotantoa edes sivulauseessa, vaan käsittelytilaa saavat teatterin suurmusikaalien aiheuttamat vakavat talousongelmat.<sup>918</sup> Kritiikeissä Backin ohjausta kuitenkin kiitetään ”epäsuomalaisesta” viehättävästä ilmavuudesta ja tasapainoisuudesta. Traagisuus ei sulkenut pois koomisuutta. Ohjauksen jännite säilyi hyvin kaksituntisen esityksen ajan, ja käännöksen suomenkieli sopi sujuvasti näyttelijöiden suuhun. Back oli ”virittänyt näyttelijät taipuisiksi, selkeäsanaisiksi ja erittäin läsnäoleviksi”. Erityisesti Aliisa Pulkkinen Andromakena ja Ilkka Heiskanen Pyrrhoksena työskentelivät intensiivisesti. Pulkkinen tulkitsema Andromake pysyi rauhallisena ja ”henkisesti puhtaana”, kun taas Heiskanen loi Pyrrhoksesta hienovaraisin keinoin hermoraunion, ”joka rauhoittuu vain kun katselee pientä keinuhevostaan”.<sup>919</sup>

Esityksen ansioihin kuului visuaalisuus. Italialainen Marco Muzzolon oli suunnitellut Katariina Romppaisen ”antiikkihenkiseksi” kutsuman lavastuk-

915 Matti Wacklin, ”Väkevä Huimaus ylittää kielirajat”, *Aamulehti*, päiväys puuttuu.

916 Seppo Parkkinen sähköpostitiedonanto Pia Hounille 20.12.2015.

917 Katariina Romppainen, ”TT:n Andromake innostava kokonaisuus”, *Ilkka* 1.4.1998.

918 Rajala 2004, 789–800.

919 Katariina Romppainen, ”TT:n Andromake innostava kokonaisuus”, *Ilkka* 1.4.1998; ks. myös Mirka Lattunen, ”Tarinoita rakkaudesta”, *Hämeen Sanomat* 10.4.1998.

sen, jossa esimerkiksi Pyrrhoksen palatsi muodostui ”yhdestä tuolista ja parista hedelmäkulhosta”. Klaus Martinin valot jakoivat tilaa ja loivat tunnelmaa.<sup>920</sup> *Hämeen Sanomien* Mirka Lattunen koki laadukkaan esityksen ”perusteatterina”, jossa katsojan ei mielenkiintoa yritetty herättää lavastein, musiikin tai komiikan keinoin, vaan ”hyvä teksti, toimiva ohjaus ja itsensä peliin pistävät näyttelijät” riittivät.<sup>921</sup> Ilkan Katariina Romppainen koki esityksen äärellä halua perehtyä paremmin antiikin mytologiaan, ja innostui arvostelunsa päätteeksi julistamaan antiikin tragedian merkitystä: ”Antiikkiaiheisella tragedialla on aina paikkansa teatteriohjelmistossa, varsinkin kun se toteutetaan näin taitavasti”.<sup>922</sup>

## ***Medeian monet kuvat esitystulkinnoissa***

### ***Heiner Müller -adaptaatio Tampereen Työväen Teatterissa***

Draaman jälkeisen teatterin suuri nimi Heiner Müller on Suomessa vähän esitetty kirjailija. Riitta Pohjola arvelee Müllerin tekstien käännöskokoelmassa, että kynnystä tutustua Müllerin teoksiin ovat korottaneet suomalaisten ”rappeutunut saksalaisen kulttuurin ja antiikin tuntemus”. Pohjola huomioi, että antiikin myytit läpäisevät koko Müllerin tuotannon.<sup>923</sup> Nimenomaisesti kyse on usein antiikin tragedian kautta tulleista vaikutteista.

Suomalaisista teatterintekijöistä erityisesti Annette Arlander on ollut kiinnostunut Mülleristä. Arlanderin ensimmäinen Müller-ohjaus toteutui Oulun kaupunginteatterissa 1988. Arlander ohjasi teoksen *Minä jäänyt myrsky*. Esitys rakentui Müllerin *Kuvan kuvauksen* ympärille, jota kirjailija puolestaan on kutsunut Euripideen *Alkestiin* ”päällemaalaukseksi”.<sup>924</sup>

Annette Arlander ohjasi vuonna 1991 Tampereen Kellariteatteriin esityksen *Sakset kivi paperi*. Esitys pohjautui Müllerin näytelmään *Turmeltunut ranta Medeiamateriaalia Argonauttien maisema*, joka koostuu kolmesta osasta. Esityksen dramaturgiasta vastasi Vesa-Tapio Valo ja pääsääntöisesti viidelle naiselle kaavailtu esitys sai mukaansa myös yhden miehen. Tekstin ensimmäinen osa *Turmeltunut ranta* tulkittiin Kolkhiin naisten kuoroksi. Toinen osa, *Medeiamateriaalia*, on Medeian pääasiallisesti monologinen vuodatus. Kolmas

920 Katariina Romppainen, ”TT:n Andromake innostava kokonaisuus”, *Ilkka* 1.4.1998.

921 Mirka Lattunen, ”Tarinoita rakkaudesta”, *Hämeen Sanomat* 10.4.1998.

922 Katariina Romppainen, ”TT:n Andromake innostava kokonaisuus”, *Ilkka* 1.4.1998.

923 Pohjola 1992, 250, 253.

924 Müller 1992, 219; ks. myös Arlander 2006.

osa *Argonauttien maisema* oli Jasonin monologi. Tekstin kolminaisuus sakset-kivi-paperi tuli ohjaajalle Müllerin oman tekstifragmentin kautta, ja se näkyy työsuunnitelmassa, josta hän itse kirjoittaa. Arlander kirjoittaa omasta ohjausideastaan, että halusi kolmen osion tapahtuvan kolmessa tilassa samanaikaisesti ja käyttää videota tuomaan yhteyttä näiden tilojen välille. Esitystilän lisäksi käyttöön otettiin kaksi muuta tilaa, verstaas ja allastila. Varsinaisessa esitystilassa oli ainoastaan eturivin penkit, ja niiden eteen oli asetettu tirkistyslukut katsojille. Yleisö vaihtoi tilaa etukäteen annetun ryhmäjaon mukaisesti. Arlanderin kirjoittamasta artikkelista saa piirroksen avulla hyvän käsityksen esityksen liikkumisesta tilasta toiseen. Kaikissa kolmessa tilassa olevat tekstin kolme kohtausosiota oli myös nimetty kolmeen kohtaukseen, jotka seurasivat kaikki esityksen nimeä *Sakset kivi paperi*. Müllerin tekstimaisemasta tulleet Medeia ja Jason liikkuvat Arlanderin ohjauksessa simultaanidramaturgiassa, jota videoyhteyden luominen vahvisti.<sup>925</sup>

Arlanderin ohjaus on kiinnostavasti tehty ratkaisu haastavaan adaptaatioon. Ohjaaja itse kuvailee jälkikäteen työtään seuraavalla tavalla:

Mitä itse muistan? Höyryävien veristen pyyheliinujen silittämisen, huo-  
ran esittämisen hankaluuden, vaikeuden ylläpitää intensiteettiä tilassa  
ilman elävää esiintyjää, verstaastilan argonauttien maiseman ”puhuva  
ruumis ja kartta seinällä” onnistuneen ratkaisun, Persianlahden sodan  
kuvat televisiossa joita katselin öisin vierashuoneessa Tampereella,  
onnellisen viikonloppuyhteiselämän Roi Vaaran kanssa noihin aikoihin,  
saksalaisen Theater Heuten (10/91) arvostelijan lyhyen kommentin (”...  
Videobildschirme, nachgebaute Peepshowkabinen, minimalistische Art-  
Igekeiten - gutes altes Regietheater, das in Finnland Annette Arlander zu  
einer Bühnenkünstlerin der sehr einsamen Klasse macht”) josta minun  
olisi pitänyt olla otettu, ja aivopoimuihin syöpyneet Müllerin tekstin-  
riekaleet: ”Totuus on konkreettinen, hengitän kiviä... mahdottomuus  
tavoittaa tapahtuma yrittämällä kuvata se... Nukkeja jotka sahajauhojen  
sijasta on täytetty sanoilla. Sydänlihaa. Kasvava tarve luoda kieli jota  
kukaan ei osaa tulkita... Kuka on ei-kukaan. Sanaton kieli! Tai maail-  
man hukkiminen sanoihin. Sen tilalle elinikäinen näkemisen pakko,  
kuvien pommihyökkäys. Silmäluomet rikkiräjätettyinä... Maailman  
sammuminen kuviin...”<sup>926</sup>

925 Arlander 2006, 77-89.

926 Arlander 2006, 77-89.

Panu Rajala kirjoittaa esityksestä lyhyen kuvauksen TTT:n historiaa käsittelevässä teoksessa. Rajala toteaa, että yleisö vaelsi esitystilan eli Kellariteatterin takaisilla käytävillä ja sokkeloissa ja pysähtyi katsomaan kussakin paikassa erilaisia kohtauksia kokonaisuudesta. ”Koosteessa oli kahdeksan tekstiä, joiden punaisena lankana Jasonin ja Medean myytti siirrettynä nykypäivän kylpylään, peep-shown koppiin, vieraalle planeetalle jne.” Esityksen avausmonologin Jasonin (Pentti Helinin) sotilaspuvussa esittämänä Rajala nimeää hätkähdyttäväksi, kuten myös finaalissa Medeian (Soili Markkanen) valkeaksi patsaaksi kalkittuna, vikisevänä hahmona. Epäselväksi tiedon alkuperä jää Rajalan väitteessä, että näyttelijät eivät erityisesti rakastaneet staattisia tehtäviään. Hän kuitenkin huomioi, että esityksen ”tehokas visualisointi etsi viitteitä aikakausten tapahtumiin antiikista aivan vereeseen Persianlahden sotaan”.<sup>927</sup>

### **Medeia herää eloon mielenkiintoisena monologiesityksenä**

Ruotsalaisen Mia Törnqvistin *Medeia*-adaptaatio esitettiin 1990-luvulla kolmen eri teatterin toimesta: Teatteri Kehä III:ssa Vantaalla, AHAA Teatterissa Tampereella ja Varkauden Teatterissa. Kiinnostava löytö on adaptaatiotekstin uudelleen esittäminen vuonna 2010 Tukholman kaupunginteatterissa, kaksikymmentä vuotta Törnqvistin kirjoittaman ensi version jälkeen.<sup>928</sup> Mielenkiintoinen monologiteksti Medeiasta esitettiin vuonna 1991 Teatteri Kehä III:ssa Tikkurilassa. Tekstin sovituksen ja ohjauksen teki Outi Nyytjäjä. Tekstin suomennoksesta vastasi Melina Voipio. Medeian roolissa esiintyi nuori Merja Larivaara. Lehtikuvassa Larivaara keino nyky-Medeiana, joka kokee lääkärimiehensä petturuuden. Miehen saadessa paremman työpaikan uudessa kaupungissa, kuvaan astuu myös sosiaalisesti sopivampi uusi kollegavaimo. Medeia sen sijaan on ulkomaalainen, ”ilmeisesti venakko”, kuten Jukka Kajava arveli kritiikissään. Kajava tulkitsee Medeian kokevan syvän menetyksen tunteen ja sen seurauksena antaa lapsensa vajota avantoon tekemättä mitään. Kriitikon näkemyksen mukaan vaikuttaisi siltä, että eväät vaikuttavampaan esitykseen kuin ensi-illan arkuudessa nähtiin olivat olemassa. Tosin Törnqvistin teksti saa pienen varauksen, kenties se toimii lukudraamana, mutta ei ylety tässä yhteydessä näyttämöteokseksi saakka.<sup>929</sup>

927 Rajala 2001, 583-584

928 Lehtikirjoituksista voi päätellä, että Törnqvist on ”päivittänyt” aiempaa tekstiänsä: <http://www.colombine.se/nyheter/medea-i-modern-tid-av-mia-tornqvist>, (viitattu 18.1.2016), lisäksi <http://www.ellenruge.se/teater/Medea/medea.html> <http://nummer.se/forlamande-fall/>, viitattu 18.1.2016.

929 Jukka Kajava, ”Lupaava, mutta vielä arka ja kesken. Nyky-Medeia on tarina lääkäriperheen erosta”, *Helsingin Sanomat* 21.11.1991.

Yllättävän samansuuntaiseksi kääntyi Mia Törnqvistin toinen *Medeia*-tulkinta vuonna 1993 AHAA Teatterissa. Sen ohjauksesta vastasi Jari Järveläinen. Moderni *Medeia* Kaija Kaikkonen puraisee lehtikuvassa omenaa. *Aamulehden* Seppo Roth kyselee, onko kyseessä enää sama teksti, kun se on uudelleen kirjoitettu Euripideen *Medeiasta*. Kriitikko sinällään pitää tekstiä toimivana, mutta hän esittää kysymyksen, surmasiko moderni *Medeia* lapsensa samasta syystä kuin myyttinen *Medeia*. Esityksessa risuja sai ohjaajan työ. Kriitikon mukaan tulkinnasta puuttui aksentointi ja monologi eteni liian yksitotisesti. Valot vaihtuivat, mutta tämäkin huomio lausuttiin kriitikissä pienellä ironialla. Samaan kuvaan kuului myös Leo Gauriloffin musiikki, joka arvion perusteella toimi kuin koristeiden lisäily joulukuuseen. *Medeiaa* näytellyt Kaikkonen sai kuitenkin positiivisen kommentin mutkattomasta näyttelijäntyöstään. Näyttelijä loi perverssillä huolettomuudella henkilöään, mikä oli kiinnostavaa. Kuitenkaan arvion mukaan näyttelijän tekniikka ja karisma eivät riittäneet. Seppo Roth päätti kriitikkinsä toteamukseen kiristyneestä taidemaailman kilpailusta, jonka takia hän huomioi, ettei *Medeian* kaltaisella esityksellä vakuuteta päättäjiä.<sup>930</sup>

### **Medean lapset Euripideen jäljillä Teatteri Pienessä Suomessa**

Marjaana Castrén ohjasi vuonna 1994 *Medean lapset* Teatteri Pienelle Suomelle. Tämä jäähyväisohjaus teatterille painottui vahvasti lasten näkökulmaan ja avioeron tematiikkaan. *Helsingin Sanomat* toteaaakin, että ”ruotsalaistulkinta kirjoittaa myyttiin uuden optimistisen lopun”. Ruotsalaiskirjailijoiden Per Lysanderin ja Suzanne Ostenin teksti *Medeian* lapsista tuottaa uuden näkökulman ja tarkastelee *Medeian* perheen tarinaa juuri lasten kautta. Tämä oli ohjaaja Castrénille tärkeä lähtökohta esityksen tekemisessä.<sup>931</sup>

Esitys oli jatkumoa, jossa käsittelin avioeroa lapsen näkökulmasta. Unga Klaran jutuista olin kiinnostunut. Heikki Mäkelä pisti eteeni hänen näytelmiään ja ryhdyin lukemaan niitä. Luin ruotsinkielisen tekstin *Medea's Barn* ja sitä olin Teivas Oksalan kirjallisuuden opiskelijana lukenut 17 vuotta aiemmin ja oppinut ymmärtämään antiikin kirjallisuutta.<sup>932</sup>

930 Seppo Roth, ”Vaatimattomuus ei aina kaunista”, *Aamulehti* 26.1.1993.

931 ”Medea lasten silmin”, *Helsingin Sanomat* 5.3.1996. Ks. myös Ritva Yliluoma, ”Medean lapsille aikuisen maailma on käsittämätön”, *Demari* 16.3.1994.

932 Marjaana Castrénin puhelinhaastattelu 20.2.2015, Pia Houni.



*Medeian lapset* -esityksen kotikutoista visuaalisuutta rakensivat lasten pyjamat ja lelut. Taustalla oleva jääkaappi magneettikoristeineen on kuin kenen tahansa perheen kodista, mutta sen päälle asetettu kreikkalainen vaasi luo viittauksen antiikin teatteriin. Vas. Kari-Pekka Toivonen, Maija-Liisa Ström, Ritva Koskensuu ja Mikko Lammi. Kuva: Leena Klemelä. Teatterimuseo.

Esityksen miljööinä on nykyaikainen koti ja kertomuksen päähenkilöinä Pikkumedeia ja Pikkujason.<sup>933</sup> Kenties tämä asetelma *Medeian* päähenkilöiden sijoittamisesta lapsiksi on tuottanut ohjaajan käsittelyssä koskettavan katsojakokemuksen, koska muutamat kritiikit siihen viittaavat. *Medeian lapset* -esityksen koettiin antavan alastoman kuvan avioerosta ja sen merkityksestä lapsille.<sup>934</sup> ”Esityksestä huokuu välittäminen. Ansiokkaat näyttelijäsuoritukset. Juha Tuiskun jännittävä ja rikas äänimaailma ja Maija Louhion tunteille sijaa antava lavastus johdattelevat askel askeleelta syvemmälle murhenäytelmään.”<sup>935</sup>

Ohjaaja itse kuvasi työn lähtökohtia henkilökohtaiseksi ja kenties tästä on syntynyt myös vahva välittämisen kokemus, josta kriitikot mainitsevat.

Teemana vahvasti hylätyn äidin tunteet. Että löysi tekstin, jossa näitä käsitellään, lasten tappaminen ja itse kolmen lapsen yksinhuoltajaäitinä, hylättynä tämä teksti puhutteli voimakkaasti. [...] Omakohtainen lähtökohta. Löytyi teksti, joka kolahti just omaan kohtaan. Tämän jutun läpivieminen Pienessä Suomessa ei ollut helppo. Esitystä pidettiin liian

933 Marja-Liisa Majasaari, ”Lasten tragedia puhuttelee Pienessä Suomessa”, *Ilta-Sanomien* 4.3.1994.

934 Mikael Kosk, ”Medea, ett modernt skilsmässodrama”, *Hufvudstadsbladet* 5.3.1994.

935 Marja-Liisa Majasaari, ”Lasten tragedia puhuttelee Pienessä Suomessa”, *Ilta-Sanomien* 4.3.1994.



rankkana pienemmille, vaikka itse katsoin sen sopivan. Myyminen oli vaikeata.<sup>936</sup>

Esityksen ikäraajaksi asetettiin 7 vuotta ja osa kriitikoista toteakin, ettei esitys sovi perheen pienimmille.<sup>937</sup> Maisa Majapuro-Joutsamo kirjoittaa suositteluvansa näytelmää lämpimästi ”iseille ja äideille. Katsokaapa Pikkumedeaa, niin harkitsette eroa tarkemmin. Kuunnelkaa Pikkujasonia, ja miettikään teette lapsillenne.”<sup>938</sup>

Pieni Suomi oli Fredrikintorilla. Medea oli Maija-Liisa Ström, yöpaita päällä. Nuhruinen, öinen kotielämä, jossa kukaan ei saanut nukuttua. Äidin, uupuneen äidin painajaista. Isä oli Mikko Lammi, kullankärisen hieno nahkarotsi, joka päällä lähti huutelemaan. Lapset Ritva Koskensuu ja Kari-Pekka Toivanen. Juha Tuisku teki äänimaailman. Visuaalisuus hyvin pelkistettyä.<sup>939</sup>

Ritva Koskensuu ja Kari-Pekka Toivanen saivat kriitikoilta huomioita onnistuneista roolitulkinnosta ja yhteennäyttelemisen kyvystä.

Ritva Koskensuu ja Kari-Pekka Toivanen tekevät parhaansa luodakseen kuvan lasten elämästä. On harvinaista, että aikuinen näyttelijä esittää lasten rooleja turvautumatta teknisiin manereihin, ja tämä liittyy myös Koskensuuhun ja Toivoeseen, jotka tekevät suhteellisen autenttisen lasten maailman.<sup>940</sup>

### ***Vuosikymmenen loppupuolella Raivoisat Ruusut tarttuvat vielä Euripideen Medeiaan***

Raivoisat Ruusut teki *Medeian* Fredrikintorin näyttämölle, nykyisen Teatteri Takomon tilaan. Ritva Siikala tarttui ohjaustyöhön, koska *Medeia* oli kiinnostanut häntä jo pidemmän aikaa.<sup>941</sup> Esityksen motoksi oli valittu seuraava lause: ”Mutta

936 Marjaana Castrénin puhelinhaastattelu 20.2.2015, Pia Houni.

937 Aila Korpela, ”Raju lastennäytelmä avioerosta”, lehti tuntematon.

938 Maisa Majapuro-Joutsamo, ”Vaikea avioero”, *Hämeen Sanomat* 17.3.1994.

939 Marjaana Castrénin puhelinhaastattelu 20.2.2015, Pia Houni.

940 Mikael Kosk, ”Medea, ett modernt skilsmässodrama”, *Hufvudstadsbladet* 5.3.1994. Ks. myös Marja-Liisa Majasaari, ”Lasten tragedia puhuttelee Pienessä Suomessa”, *Iltä-Sanomat* 4.3.1994.

941 Ritva Siikalan haastattelu 2013, Pia Houni, Teatterimuseon arkisto.

nyt syö viha kaiken, rakkaus sairastaa...” Käsiohjelmasta löytyy tiivisti esitetty viesti *Medeian* sisällöstä: ”Tuttu tarina: mies nappaa naisen vieraasta maasta. Tuttu jatko: mies hylkää vaimonsa, löytää paremman.”<sup>942</sup>

Kirsti Simonsuuri kirjoittaa käsiohjelmassa tragediatekstin lähtökohdista ja päättää huomionsa seuraaviin sanoihin:

Myös kulttuurin ja luonnon vastakkaisuus tulee näytelmässä esille. Medeia on välitilan hahmo. Medeia ei kuulu minnekään, hän on lain ulkopuolella. Jason tajuaa tämän taakaksi itselleen, ja ateenalaisesta perspektiivistä näin onkin. Eivät edes Jasonin ja Medeian lapset oikeastaan kuuluneet minnekään. Medeia on jumalatar ja teoissaan ehdottomana pysyvä sankaritar, joka ottaa oikeuden omiin käsiinsä, mutta joka sen tähden joutuu ikuisesti pysymään kreikkalaisen kulttuurin, ‘oikoksen’ ulkopuolella, jossa hän vieraili vain jonkun aikaa, katastrofaalisin seurauksin.<sup>943</sup>

Työryhmän ajatus *Medeian* suhteen oli “aito ruusuesitys alusta loppuun”. Käännöksestä vastasi Kirsti Simonsuuri ja pitkäaikainen ohjaajan työpari Otto Donner teki äänimaailman. Esityksen visuaalisuudesta vastasi Sari Salmela, valosuunnittelusta Mia Kivinen. Naisvoittoisen työryhmän noste näkyy myös käsiohjelman sanoissa: “Häkellyttävän ajankohtaisesta materiaalista syntyy koskettava esitys. Kolme rautaista naista kertoo tarinan. Sanoin, sävelin, kuvin, liikkein. Koe Jonna Järnefelt rakkauden riivaamana Medeiana. Näe Tiia Louste hänen miehenään Jasonina. Kuule Sanna Kurki-Suonion sykehdyttävä ääni.”

Esityksen visuaalinen ilme oli kiehtovan unenomaisen. Fredrikintorin näyttämö on rakenteeltaan syvä ja kapea. Esitys pystyi luomaan tunnelman, että taustalla, portaiden päässä oli valkoisten verhojen välistä aukeneva oviaukko, joka vei katsojan perspektiivin kauemmaksi kuin tila varsinaisesti oli. Verhoilla avautuvan oviaukon viittaus palatsiin on väistämätön, mutta tätä tietämätön katsoja näki sen varmasti monen muunkin mielikuvan kautta. Siikala halusi lähtökohdakseen naiset, jotka kertovat tarinan. Esityksen kaikki roolit miehitetiin siis naisilla. Tiia Louste vaihtoi roolia miehestä toiseen eli Jasonista Kreoniksi. Jonna Järnefelt pysyi koko ajan Medeian roolissa ja kuoro muodostui hänen ympärilleen. Näyttelijät tekivät roolinvaihdon kuorolaisiksi ruskeiden viitto-

942 *Medeian* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

943 *Medeian* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.



Jonna Järnefelt Medeiana. Kuva: Kari Hakli.

jen avulla. Viitat päällä naiset olivat kuorolaisia ja siirtymien yhteydessä viitat tiputettiin lattialle. Näyttelijät olivat paljain jaloin. Medeian lapset olivat kaksi valkoista räsynukkeä. Otto Donnerin musiikilla oli vahva paikka esitystulkinnassa. Esityksen tulkinnassa painottui ohjaajan näkemys monikulttuuristuvasta maailmasta ja juurettomuudesta. Siikala haastatteli maahanmuuttajanaisia. Tämä oli suora yhteys Medeian juurettomuuteen. Aikalaislehdissä oli myös keskusteluja lapsensurmista. Esitykseen haluttiin saada mukaan fyysisen voiman pelkoa, väkivallan uhkaa ja sitä, miten näyttelijä voi ilmentää uskottavasti tätä uhkaa. Medeiällä oli rekvisiittana metallinen tarjotin, jolla oli muutama pieni muistoesine hänen omasta maastaan.<sup>944</sup>

Ohjaaja Ritva Siikala kertoo käsiohjelmassa näytelmän ohjaamisen sykäyksestä seuraavasti:

Suhde *Medeiaan* on vuosien kuluessa kasvanut yhä kipeämmäksi. Oma elämäkokemus, mutta myös aikamme kiihkeät kansainvaellukset ovat tehneet sen yhä läheisemmäksi, yhä ajankohtaisemmaksi. Kun ryhdyin vihdoin sovittamaan tekstiä ja etsimään näyttelijöitä, huomasin, että *Medeista* oli tullut vastaanpanemattomasti naisten tarina naisen elämästä. Tarina oli sijoitettava naisen suuhun, ja noitten sitten oli sekä puhuttava että laulettava. Kaikkiällä maailmassa naiset kantavat tarinat mukanaan, siirtävät ne lapsilleen, naiset kuljettavat kulttuuria. Vaikka mies onkin näytelmän kirjoittanut, on siihen ladattu voimakas naisnäkökulma.<sup>945</sup>

Ohjaaja Siikala muistelee samaa ohjaustyötään myöhemmin, vuonna 2013 toteamalla seuraavasti:

Esitys sijoitettiin kansainväliseen vaellukseen, ei mihinkään maahan tai aikakauteen sovittuna. Silloin kun alettiin tehdä tätä, niin monet sanoivat 'hyi, miten tommosta'. Tämä voi olla torjuntaa, mustasukkaisuus voi olla pelottavaa. *Medeia* on totta ja ajankohtaista tänään. Se oli kaunis pieni esitys.<sup>946</sup>

944 Pia Houni katsoi esitystaltioinnin ja keskusteli Ritva Siikalan ja Jonna Järnefeltin kanssa keväällä 2013 Teatterimuseossa.

945 *Medeian* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.

946 Ritva Siikalan haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

## 2000-luvun nykyteatterillisiä tulkintoja

2000-luvulla suomalaisen teatterin kentässä vahvistuu entisestään monipuolinen esitystulkinta, uuden sukupolven tekijöiden auktoriteettivapaat lähtökohdat ja materiaalin rohkea uudelleen jäsentely. Tragediakirjallisuuden näkökulmasta katsottuna tämä tragediavariaatioiden uudenlainen estetiikka on erityisen mielenkiintoista. Eräällä tavalla rohkenisi sanoa, että niissä kiteytyvät koko tähänastisen teatterihistorian esteettiset valinnat uudelleen järjestettyinä. Tarkoitamme tällä sitä, että mukana on jotain vanhaa, jotain kokeilevaa ja toisaalta taas uuden etsintää. Erilaiset esitysvariaatiot kulkevat rinnakkain näyttämöltä toiselle. Tragedia haastaa itseään myös uudistumaan ja monet ohjaajat lähtevätkin etsimään joko filosofisesti, esitystaiteellisesti tai muusta suunnasta tragedian näyttämöllisiä ratkaisuja. Oletettavasti myös näytelmäkirjailijoiden ja dramaturgian laaja-alaisuus näkyy näiden vuosikymmenien aikana tehdyissä tragediatulkintoissa, kuten se näkyy samaan aikaan suomalaisessa teatteritaiteessa toisaallakin.<sup>947</sup> 2000-luvun teatterintekijöiden ääni kuuluu erityisesti Paula Salmisen ja Elina Snickerin toimittamassa teoksessa *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja* (2012) sekä Annukka Ruuskanen toimittamassa *Nykyteatterikirjassa* (2010).

Teatterin nykytilaa 2000-luvulla kuvaa ajatus poikkitaiteellisten ilmaisumuotojen käyttämisestä: esityksissä voivat olla läsnä monet teknologiset sovellutukset tai muista taidemuodoista lainatut ilmaisuvälineet sekä symbolikieli. Esitystaide luo ja synnyttää uutta lajityyppiä, jota ei monien mielestä vielä tunnusteta riittävästi. Esimerkiksi Annukka Ruuskanen kirjoittaa *Teatteri*-lehden numerossa 2/2003, että nykyteatteriesitykset ovat saaneet mediassa niivan vastaanoton. Kriitikot ovat pitäneet niitä tylsinä, sekavina ja käsittämättöminä. Tästä syystä Ruuskanen kaipaa myös kriitikoiden tietojen päivittämistä ja to-

947 Ks. Salminen & Snicker 2012.

dellista ammattitaitoa pureutua kirjoittamaan näistä esityksistä siten, että myös lukija kritiikin lukiessaan pystyisi hahmottamaan esitysten sisällön ja muodon. Näkyykö tämä myös antiikin kreikkalaisten tragedioiden kohdalla? Ovatko esitystaiteen monet mahdollisuudet avanneet myös niihin tasoja, joita kriitikot tai aikalaisyleisö ihmettelevät? Vastaus lienee kyllä ja ei. Kyllä siinä mielessä, että 2000-luvun tragediatulkinnossa löydetään tragedioiden adaptaatioihin uudenlaisia luentatapoja ja visuaalisia tulkintoja. Rinnakkaisesti on myös vastattava ei, sillä monet tragediat pitävät itseään kiinni myös perinteisen puheteatterin lähtökohdissa. On selvää, että juuri 2000-luvulla teatteritaiteen kenttä on monien mahdollisuuksien ja tulkinnan paikka, joka näkyy myös tragediaohjauksissa. Teatterin kansainvälisyys korostuu siinä, että se on jo lähtökohta. Tätä vasten katsottuna onkin hämmästyttävää, miten vähän suomalaiset teatteritaiteilijat ovat tehneet kansainvälistä yhteistyötä juuri tragedian kohdalla, joka saattaisi olla yksi oivallinen materiaali.

Elokuvaohjaaja ja runoilija Pier Paolo Pasolini väittää, että emme tunnista uutta taidetta, kun näemme sen. ”Uudistukset ovat auttamatta surkeita, ärsyttäviä ja turhauttavia; niitä ei joko tunnisteta uudistuksiksi tai niistä puhutaan aivan kuin niistä olisi tulossa vanhoja tapoja.”<sup>948</sup> Onko meidän siis avarrettava katsettamme ymmärtääksemme sekä perinteiseen kuosiin pukeutuvaa teatteria että sen rinnalla kulkevaa kokeilevaa ja uutta luovaa ilmaisukieltä? Tarjoaako tämä meille mahdollisuuden yhä syvenevässä määrin ymmärtää aikalaisuuttamme, sitä, että elämme moniulotteisessa maailmassa, jossa traditiolla on arvo, mutta sen murtamisella myös paikkansa? Kyse on taidemuotojen ilmaisukeinojen kehittymisestä ja muotoutumisesta, uusien näkökulmien ja aiheajattelun tuomisesta traditioon ja sen rohkeasta läpivalaisusta. Erityisesti 2000-luvun tragediatulkinnossa voi aistia tämän lähtökohdan olevan läsnä. On syytä myös mainita, että Pauliina Hulkko on yksi niistä nykyohjaajista, jotka ovat käsitelleet omaa ohjaustyötään väitöstutkimustasolla (2013). Läpi vuosikymmenien tragedia on kiinnittänyt lukeneiden ja sivistyneiden teatterilaisten kiinnostuksen. Tämä on nähtävissä nykyisin myös väitöstutkimuksissa. Esa Kirkkopelto ei väitellyt omasta ohjauksestaan, mutta kylläkin tragedian filosofiasta ja teoriasta (2002). Myös Ville Sandqvist käsittelee väitöstyössään (2013) lyhyesti tragediaohjaustaan.

## Ammattiteattereiden esitystulkinnat

### *Teatteri Jurkan väkevä Agamemnon*

2000-luvun tragediaesitysten ketjun avasi Ville Sandqvistin *Agamemnon*-ohjaus Teatteri Jurkkaan. Tekstin suomennos oli Kirsti Simonsuuren. Esitystila oli mielenkiintoinen tragedian näkökulmasta, jos se antiikissa on sijoitettu ulkotilaan ja myöhemminkin tyypillisesti avaraan teatteritilaan. Teatteri Jurkan tila on pieni, intiimi ja lähellä katsojia. Näin myös sinne tehty *Agamemnon* näyttäytyi. Esityksen alussa näyttelijä Vappu Jurkka johdatteli ihmiset ulkokäytävästä kohti Vironkadun teatteritilaa. *Agamemnon* valtasi siis teatteritilan ohella myös pihan. Pihassa oleva lumi loi oman pienen yksityiskohdan näyttelijöihin, samoin esityksessä hyödynnetty parveke. Esityskuvien perusteella voi miettiä, miten yleisö on suhtautunut ulkona seisomiseen talvella. Ohjaaja Ville Sandqvist kertoo ohjaustyöstään seuraavasti:

Agamemnonin taustalla oli muun muassa halu tutkia antiikin retoriikkaa (rytmiä, sanaa ja sisältöä) suhteessa roolityöhön (näyttelijän läsnäoloon ja vuorovaikutukseen sekä tunteeseen ja mielentilaan) ja tilaan. [...] Esitys alkoi takapihan piharakennuksessa ja siirtyi kahden pihan kautta takaisin sisälle. Esitykset olivat keskitalvella. [...] Suomen talvi yhdistettynä Aiskhylokseen ja Kreikkaan: Kruununhaka, Argos, Troijan sota ja 2500 vuoden jänneväli olivat mielestämme mielenkiintoisia. Esityksessä käytettiin soittimina ikiaikaisia kehärumpuja ja saksofonia. [...] Usean siirtymän ja kohtauksen jälkeen yleisö päästettiin itse teatteritilaan, Klytaimnestran hoviin, pyhään ja puhtaaseen. *Agamemnonissa* Jurkan näyttämö, esitystila, huone, rinnastui antiikin amfiteatteriin.<sup>949</sup> Oli mielenkiintoista liikkua maastossa, joka peitti vuosituhansia ja piti sisällään sekä tradition muutoksen että jatkumon. Antiikin amfiteatterit vetivät parhaimmillaan yli 20000 katsojaa, Jurkkaan mahtuu vajaan 60. Tässäkin oli tarkoitushakuinen ja suhteeton välimatka, siis taival.<sup>950</sup>

949 Kreikkalaiset teatterirakennukset eivät olleet amfiteattereita. Amfiteatteri on rakennelma, jossa katsomo ympäröi areenaa joka puolelta ovaalin muodossa.

950 Sandqvist 2003, 358–359; ks. myös Sandqvist 2013.



Kuorolaiset suljetuin suin (Antti Mikkola, Mikko Bredenberg, Helena Rängman, Risto Oikarinen) sekä taustalla Klytaimnestraa näytellyt Vappu Jurkka Teatteri Jurkan *Agamemnonissa* vuonna 2001. Kuva: Johnny Korkman.

Tämän kirjan kannessa oleva Johnny Korkmanin kuva *Agamemnonin* lavastuksen portaista kuvaa hyvin koko esityksen tunnelmaa. Lämpimät sävyt valosuunnittelussa ja vaatteissa toistuvat läpi esityksen. Valoilla luotiin esitykseen vaihtuvia elementtejä. Punasävyiset valot tuovat väistämättä mieleen lämpimän ja kuuman, jopa hiekkamaisen ulkotilan (haluttiinko tällä viitata myös tekstin traditioon eli kreikkalaisuuteen vai ei, on tietenkin arvailua), siniset sävyt vastaavasti loivat katsojalle yön mielikuvaa. Ralf Forsströmin visualisointi antaa kyllä viitteitä siitä, että tämän suuntaisia ajatuksia on tekijän mielessä sattanut olla. Teatteri Jurkan pieni tila ”löysi” portaat, viisi perspektiivissä kapenevaa porrasta oli tilan nurkassa (jotka luemme mieluusti viittaukseksi antiikin palatsisymboliikkaan) ja monet kohtaukset tapahtuivatkin istuen tai seisoen näillä portailla. Samanlainen mielikuva syntyy useista teatterihistorian tragediakuvista (palatsin portailla istuvat roolihahmot). Kuoroa ohjaaja käsitteli nelikkona, joiden vaatetus muistutti arkista katukuvastoa. Heidän tuomansa ristiriita Klytaimnestran hovimaisiin vaatteisiin onkin kiinnostava. Puvustus vaihteli muutenkin kiinnostavasti: lähes alastomuudesta (vain mustat ihokkaat miehillä) kohti tummia, raskaan näköisiä viitta-asusteita. Kenties myös näillä tyylivalinnoilla liikuteltiin esitystä, mahdollisesti haluttiin myös irtautua kiinnittymästä yhteen aikakausivalintaan. Selvää



kuitenkin on, että esitystä ei kytkeyty toteamaan jotain nykyhetkestä ja omas-  
ta aikalaisuudestaan. Näin myös ohjaaja Sandqvist toteaa esityksestä: liikettä  
ajassa ja paikassa. Esityksen käsiohjelmassa ohjaaja myös kirjoittaa esityksen  
sitoutumisesta enemmän filosofian pohdintoihin kuin välttämättä yhteiskun-  
nallispoliittisiin. Ohjaaja nosti kirjoituksensa perusteella *Agamemmonista* esille  
rakkauden teeman.

### ***Medeia kahden teatterin yhteistuotantona***

Katariina Lahti ohjasi vuonna 2003 Euripideen *Medeian* kahden teatterin yhteis-  
tuotantona. Produktio on erityislaatuinen: se on ainut tiedossamme oleva kahden  
teatterin yhteisproduktio tragedian äärellä. Ensimmäinen esitys nähtiin Helsingissä  
Q-teatterissa ja heti perään Turun Kaupunginteatterissa.

Joku merkittävä taho on joskus todennut, että teatterin kaikkein  
tärkein tehtävä on tehdä klassikkonäytelmiä tutuiksi. Q-teatterin ja  
Turun kaupunginteatterin yhteistyössä tuottama *Medeia* vastaa tähän  
huutoon. Euripideen jo vuonna 431 e.a. kirjoittama, teemoiltaan erit-  
täin ajankohtainen tragedia on tarina loukatusta naisesta ja kostosta.  
Perjantaina (17.10.) Turun ensi-iltansa saavassa näytelmässä miehensä  
uuden morsiamen, tämän isän sekä omat lapsensa surmaavaa Medeiaa  
esittää Henriikka Salo.<sup>951</sup>

Esityksen käsiohjelma toteaa Euripideen aseman aikalaistensa joukossa moder-  
nina tragediakirjailijana. Lisäksi *Medeiaa* kuvataan seuraavilla sanoilla:

Medeian lastenmurha on sosiaalinen rikos ja karmeaa teko, mutta näytel-  
män kokonaisuuden kannalta pelkkä raaka tehokeino. Näytelmän ansiot  
ovat Medeian tunnetiloissa, joissa voimme tunnistaa jotakin ikuista ja  
muuttumatonta ihmisluonnosta. Näytelmä viettelee yleisön löytämään  
Medeian synkeät intohimot itsessään, sen irrationaalisen puolen joka  
asuu meissä kaiken tuhoamiseen kykenevänä voimana. Medeiaa laita,  
kuningashuoneet ja moraaliset velvoitukset ovat ihmisen huteria raken-  
nelmiä, jotka eivät kykene vastustamaan luonnossa vaikuttavia voimia.

951 "Kosto elää" 17.10.2003: <http://mobile-lehti.fi/juttu/207> (viitattu 5.4.2015) Turun alueen mobiili.  
STT tiedote 14.8.2003.  
<http://www.kaleva.fi/uutiset/kulttuuri/euripideen-medeia-helsinkiin-ja-turkuun/528973/>,  
viitattu 18.1.2016.

Näiden luonnossa vaikuttavien voimien henkilöityminä Euripideella ovat jumalat, jotka kuolevaisten ihmisten on tunnustettava ja joiden kanssa heidän on päästävä sopuun, jos aikovat säilyä yhteiskunnassa.<sup>952</sup>



Henriikka Salo Medeian valkoisessa asussa Q-teatterin ja Turun kaupunginteatterin *Medeassa* 2003. Kuva: Robert Seger.

*Medeian* visuaalisuus<sup>953</sup> oli erityisen voimakas, värikäs, jopa ajoittain karnevalistinen. Jasonilla oli pitkä musta takki, löysät vaaleat kangashousut, eikä paitaa. Medeialla (Henriikka Salo) oli harmaaksi maalatut kasvot, hiusmyssy, toppi, shortsit ja joissakin kohtauksissa myös kylpytakki, sekä musta silkkipyjama. Medeian pitkän mekon värit vaihtuivat valkoisesta mustaan. Lapset olivat punaisia nukkeja. Puinen keinuhevonen näyttämöllä loi myös olennaisen viitteen lapsiin. Lavastuksessa taustaseinä oli tehty muistuttamaan rosoista tehdasmaista seinää, taustalle oli myös sijoitettu pieni läpinäkyvä sermi. Pienen lavarakenteen (koroke ja muutama porras) eteen oli laitettu kaareva sohva. Tällä sohvalla Medea nähtiin kolmen kuoronaisen kanssa. Kuorolaiset oli puettu värikkäästi, kuin kaikki olisivat juhliassa. Sohva edusti selkeästi tätä naisten yhteistä aluetta. Se loi mielikuvaa karnevalistisesta hauskanpidosta, ja tuo mieleen Cyndi Lauperin

952 *Medeian* käsiohjelma, Teatterimuseon käsiohjelmakokoelma.

953 Esityksen taltiointi katsottu Teatterimuseolla 3.3.2013.

”Girls just want to have fun” -musiikkivideon, jonka kuvastoon tämä kohtaus hyvin sopisi. Ohjaajan oli päätynt kuoron replikoinnissa epärytmsyyteen, josta tuli puheen monimuotoisuus esille. Usein tragediakuoroa käytetään taitavasti puhumaan rytmillisesti samanaikaisesti, se on edustanut eräänlaista runonlausunnan taidonnäytettä. Näyttämön takaosassa oli myös amme, jossa Medeia kylpi ja kuoro toisti ”pyhät vedet” -lausetta.

Kuorolla oli esityksen loppupuolella ”lapsimonologi”, joka oli vakuuttava. Tekstin teemana oli lasten aiheuttama huoli ja vastuu. Loppukohtaus tiivistä taustalle lasten äänet, keltaisen valon, joka vaihtui valkoiseen. Katsoja sai viittauksen siitä, että lasten ruumiit olivat sermioven takana. Jason sai raivokoh- tauksen, Medeia seiso liikkumatta. Elämä oli pysähtynyt tähän kuvaan, kuoron viimeisiin sanoihin.

### ***Medeia ilmaantuu myös kahdessa adaptaatiotulkinnassa***

*Medeian* esitysversioita nähtiin 2000-luvulla myös adaptaatioversioina. Toinen niistä oli ohjaaja Hanna Raulon tekemä *Medeian kuvia* (2000) ja toinen Rosvo-teatterin *Medeia*-versio vuonna 2005. Jälkimmäinen esityksistä oli porilaisen harrastajaryhmän toteutus ja Kati Keskihannun Turun ammattikorkeakoulun opintoihin liittyvä lopputyö. Esitys tehtiin Primuskuoron ja Teatteri Juuren kansa Porin Jazz Centerissä.

Kiasma-teatterissa esitetty *Medeian kuvia* tarttui 2000-luvun alussa uudena- laiseen tulkintaan Medeian hajoavan perheen tulkinnasta. Hannu Harju totesi *Helsingin Sanomien* kritiikissään, että Raulon ohjaus toi tarinan Medeiasta uudella tavalla tähän päivään, esimerkiksi videokuva toi etäisyyttä Euripideen kertomuk- seen. Esityksen dramaturgia oli työstetty postmodernin rikkonaiseksi. Tarinaan oli dramatisoitu näkökulma suomalaisesta naisesta, jonka mies kauppa parin kolmea lasta vuosiksi Egyptiin. Tästä seuraa neljä vuotta kestävä oikeustaistelu ja yritys eheyttää suhdetta lapsiin, kuten Harju kritiikissään kuvailee.<sup>954</sup>

Hannu Harjun mukaan *Medeian kuvia* -esityksessä ohjaaja käänsi huomion lapsiin, kuten niin monissa muissakin *Medeia*-tulkinnoissa on tehty, erityisesti *Medeian lapset* -esityksissä. Katja Kiuru teki Harjun mukaan roolinsa isolla tyyllillä ja muutenkin näyttelijöiden tyyli puhutteli kriitikkoa. Sen sijaan Kaisu Mikkola ei *Kalevan* jutun mukaan päässyt esitykseen kiinni. Hänen kritiikkinsä mukaan on ymmärrettävä, että esityksen monet osa-alueet ovat ehkä näyttäytyneet

954 Hannu Harju, ”Medeia hajoaa moneksi. Uustulkinta rinnastaa myytin hajoavaan perheeseen”, *Helsingin Sanomat* 31.3.2000.

työryhmälle kiinnostavina ideoina, mutta eivät sitten ole kantaneet eteenpäin. Mikkola toteaa esityksen lupaavan visuaalista dramaturgiaa, kriitikko piti aluksi ideoita valkoisesta taljasta (toimi näyttämön tapahtumien heijastuspintana) hyvänä ja myöhemmin Vilma Melasniemen esittämän Jasonin uuden kumppanin valjastamista ja pukemista käärmemäisesti muoviputkeen toimivana. Näistä huolimatta lupaukset eivät kriitikon esityskatseeseen lunastu. Osansa kriittisestä esitysluennasta saa myös Kiasma-teatteri, lähinnä ottaessaan tämän esityksen ohjelmistoonsa – tämä ennustaa Mikkolan mukaan askelta, jossa paikalliset kansalaisopistot otetaan seuraavaksi tekemään kevätnäytöksiä.<sup>955</sup>

### ***Monikulttuurinen Antigone Kassandrateatterin esityksenä***

Ritva Siikalala tarttui vuonna 2011 Sofokleen *Antigonen* ohjaustyöhön Kassandrateatterin kanssa. Esitys toteutettiin Helsingin Korjaamo-teatteriin, jonka esitystila on sijoitettu keskelle raitiovaunumuseon ja kahvilan tilaa. Esitystilana paikka on korkea teollisuushallin kaltainen tila, ja katsomo on liikuteltavissa ja rakennettavissa esityksen mukaisesti. *Antigonen* suomennoksesta vastasi Kirsti Simonsuuri. Siikalalla oli työryhmässä myös muitakin pitkäaikaisia yhteistyökumppaneita, kuten musiikista vastannut Otto Donner. Varsinaisesti musiikki syntyi Donnerin ohella Pape Sarrin, Eija Ahvon ja Marika Westerlingin yhteistyössä.

Kassandrateatterin esitys tehtiin kiertuenäytelmäksi ja sitä esitettiin Korjaamo-teatterin lisäksi myös Espoon Kaupunginteatterissa, Tammisaarella, Tampereen Työväen Teatterissa ja Linnateatterissa Turussa. Työryhmä oli monikulttuurinen, kuten niin monesti Siikalalan tuotannoissa. Työryhmän koreografias-ta vastasivat Aki Suzuki ja Richmond Ghansah, joista ensimmäinen on tunnettu Suomessa butoh-tanssin opettajana ja esiintyjänä. Esityksen valosuunnittelusta vastasi Mia Kivinen. Työryhmä toteutti lavastuksen ja puvustuksen yhteistyönään. Esitys oli työryhmävetoinen ja se näkyy toteutuksen lisäksi näyttelijävalinnoissa, lähes jokainen heistä osallistui roolityönsä lisäksi esitystoteutuksen tekemiseen.

Sofokleen *Antigone* menee sinne, mistä muut pakenevat: moraalinen maailmaan. Esityksessä kysytään, miksi kuuma sydän johtaa kylmiin tekoihin – mikä on oikein ja mikä väärin? Kuka määrää tahdin? Kuka uskaltaa

955 Hannu Harju, ”Medeia hajoaa moneksi. Uustulkinta rinnastaa myytin hajoavaan perheeseen”, *Helsingin Sanomat* 31.3.2000; Kaisu Mikkola, ”Hyvä Jumala, ei tää nyt toimi!”, *Kaleva* 4.4.2000.

uhmata vallanpitäjää? Vaikka *Antigone* kirjoitettiin 2400 vuotta sitten, se iskee suoraan tähän aikaan. Eikö ihminen koskaan muutu?<sup>956</sup>

Ritva Siikala kuvaa esityksen käsiohjelmassa lähtökohtaansa työhönsä seuraavalla tavalla:

En tiedä, milloin luin *Antigonen* ensimmäisen kerran. Hyvin nuorena joka tapauksessa, ja luultavasti Jean Anouilh'n version. Näytelmä kolahti minuun, tietenkin. Päähenkilö oli nuori tyttö, rohkea, vastustamassa valtaa. Hän oli ihanne, samaistumiskohde. *Antigone* on sittemmin palannut iholle useasti. Kreikkalaiset tragediat, muinaiskreikkalainen maailma kuva ylipäättään asettuivat sieluuni yliopistovuosina Aarne Kinnusen proseminaarissa. Monimuotoiset ja käsittämättömät jumalat, myyttien verkosto ja ankarat näytelmät eivät jättäneet rauhaan. [...] Viimeiset kymmenen vuotta olen yrittänyt ymmärtää elämää ja yhteiskuntaa tekemällä taidetyötä yli kulttuurirajojen. Nyt Kansainvälinen taidekeskus Kassandraan syntyi *Antigonen* esitys Sofokleen tekstin pohjalta. [...] Valtaa ja moraalia käsittelevää esitystä en voinut ajatellakaan toteuttavani vuonna 2011 ilman, että maailma olisi näyttämöllä läsnä. Maailma on minulle moninaisuutta. Mukana on monentaustaisia taiteilijoita ja monen taidelajin taitajia. Meidän on opittava kommunikoimaan toistemme kanssa ja annettava toisillemme tilaa, niin elämässä kuin näyttämölläkin. Esityksessämme japanilainen tanssi keskustelelee senegalilaisen musiikin ja suomalaisen puheteatterin kanssa, afrikkalainen liikekieli kohtaa suomalaisen laulun. Lähtökohtana ja yhdistävänä pohjana tälle kanssakäymiselle on Sofokleen väkivahva teksti, monella kielellä.<sup>957</sup>

Lauri Meri kirjoitti *Helsingin Sanomien* arviossaan otsikolla ”*Antigone* on kirjava esitys”, jolla hän viittaa esitysryhmän kuuden näyttelijän kirjavaan puvustukseen, soittimiin, sekä sauvojen päähän asetettuihin naamioihin. Meri käyttääkin ajatusta siitä, että esityksen aluksi näyttelijät astuvat yleisön eteen kuin ”markkinateltan ilveilijät”. Kirjava esitys viittaa kriitikon tulkinnessa tietysti myös esityksen monikulttuurisuuteen. ”Markkinateatterin estradi kasvaa kuin

956 ”Risteysasema Antigone” *Teatteri&Tanssi* 2/2011:  
<http://www.teatteritanssi.fi/2770-risteysasema-antigone/>, viitattu 18.1.2016.

957 *Antigonen* käsiohjelma, Teatterimuseon arkisto.



Monikulttuurinen *Antigone* Korjaamon näytämöllä vuonna 2011. Vasemmalta Eija Ahvo, Aki Suzuki, Richmond Ghansah, Pape Sarr ja Marika Westerling. Kuva: Kari Hakli.

itsestään koko maailman kokoiseksi. Hyvin vapaasti tehty sovitus, joka hylkää tragedian rakenteen ja suurimman osan sen repliikeistä, käynnistyy kuitenkin kangerrellen”, totesi Meri arviossaan ja koki esityksen tunnelman rauhoittuvan Holmbergin ja Ghansahin esittämässä tyrannin ja hänen poikansa yhteisessä kohtauksessa. Meri huomioi myös sen, että esitys pyrkii ulos tragedian rakenteesta. Tästä huolimatta hän totesi, että esityksen tunnelman rauhoittumisen jälkeen intensiteetti kantaa loppuun asti ”ja kaikista ulkoisista vapauksistaan huolimatta esitys tavoittaa tragedian hengen.”<sup>958</sup>

Eeva Kemppi otti *Turun Sanomien* kirjoituksessaan kantaa monikulttuuriseen lähtökohtaan kriittisellä äänenpainolla.

Jatkuvasti toistuva lähtökohta tehdä monikulttuurista taidetta korostaen esiintyjien kulttuurista tai etnistä taustaa ilmeisintä reittiä ja alleviivaten alkaa kääntyä hyviä tarkoituksiaan vastaan. Vaikkei se varmasti olekaan tekijöiden tarkoitus, syntyy vaikutelma, että rummuttavat ja tanssivat esiintyjät nähdään kuriositeetteina ja kulttuurinen rikkaus eksoottisena folkloreina, jota voidaan ihastella turvallisesti, välimatkan

958 Lauri Meri, ”Antigone on kirjava esitys”, *Helsingin Sanomat* 25.3.2011.

päästä. On pakko kysyä, voiko näillä keinoilla tässä ajassa tarkastella muuntuvaa suomalaista identiteettiä.<sup>959</sup>

*Kansan Uutisten* Sirpa Koskinen kuvasi arviossaan näyttelijäntyötä seuraavasti:

Aki Suzukin japanilainen tanssi ja Richmond Ghansahin afrikkalaista ja nykytanssia persoonallisella tavalla yhdistävä liike yhdessä ja erikseen tuovat *Antigoneen* uusia rytmejä myös sisällöllisesti. Lisää maailmaa ja avaruutta esitys saa myös Pape Sarrin rytmeistä ja hienon laulajakaksikon Eija Ahvon ja Marika Westerlingin tulkinnoista. Ja sokerina pohjalla on Kalle Holmbergin esittämä Theeban uusi kuningas Kreon, joka on myös Antigonen (Marika Westerling) eno. Holmberg kuninkaana muistuttaa, varmasti tarkoituksellisesti, paljon Holmbergia itseään, kun hän saarnaa ahneudesta ja rahanvallasta ja muusta. Kokonaisuudessaan esitys on toivoa herättävä tuulahdus siitä, mitä eri kulttuureista tulevat ihmiset voivat saada yhdessä aikaan. Huhtivaalien jälkeisessä Suomessa – niin onneksi tätä saa vielä täällä esittää.<sup>960</sup>

Eeva Kemppi nosti kritiikissään esille Simonsuuren hyvän käännöksen (harvinaisen yksityiskohta uudempien tragediaesitysten teatterikritiikkien joukossa):

Esityksen kiinnostavinta antia on Simonsuuren elävä, ymmärrettävä ja puhutteleva suomennos. Pitkän prosessin tuloksena syntyneessä dramatisoinnissa tragediaasta on poimittu juonelliset pääkohdat ja teksti karsittu vähiin. Huomio on keskitetty kapinallisen naisen, Antigonen uhkarohkeaan pyrkimykseen asettua vallitsevaa lakia sekä valtaan ja sääntöihin takertuvaa Kreonia vastaan. Siikalán ohjauksessa Antigonen tragedia tuodaan näyttämölle kuin rautalangasta väännettynä. Vanhoina suomennoksina ja juhlavina tulkintoina monille hämäräksi jäävä trage-

959 Eeva Kemppi, "Antigone rautalangasta", *Turun Sanomat* 27.3.2011.  
<http://www.ts.fi/kulttuuri/nayttamotaide/208151/Antigone+rautalangasta>, viitattu 18.1.2016.

960 Sirpa Koskinen, "Antigone kannustaa kapinaan", *Kansan Uutiset* 14.5.2011.  
<http://www.kansanuutiset.fi/kulttuuri/teatteri/2545557/antigone-kannustaa-kapinaan>, viitattu 18.1.2016. "Huhtivaaleilla" kirjoittaja viittaa vuoden 2011 eduskuntavaaleihin, joissa maahanmuutto- ja monikulttuurisuusvastaiseksi identifioitu puolue Perussuomalaiset nousi suurvoittajaksi.

dia tiivistetään ja avataan selkokieliseen ja tajuttavaan muotoon. Ansio tietysti sekini, mutta ilman kirkasta tai kiinnostavaa tulkintaa.<sup>961</sup>

Tampereen Työväen Teatterin esityksen jälkeen pidettiin keskustelutilaisuus, jossa esityksen ajankohtaisuus maailmanpoliittiseen tilanteeseen oli esillä. ”Esitystä seuranneessa keskustelussa viimeisetkin pölyhiukkaset, jos sellaisia vielä oli, karistettiin pois”, totesi Sirpa Koskinen *Kansan Uutisten* tekstissään.<sup>962</sup>

Näytelmän jälkeisessä keskustelussa yleisön joukossa ollut teatterin ja draaman tutkimuksen professori Hanna Suutela kiitteli, että *Antigonestä* nousi kutakuinkin koko kevään uutisaineisto. [...] Arabimaailman myrskyjen lisäksi hän löysi sieltä yhtymäkohdan esimerkiksi meillä vaalien jälkeen käydyn keskustelun ja näytelmän pääteemaan, kahden erilaisen moraalin törmäämisen välillä. [...] Hän muistutti myös sodan jälkeen esitetystä – *Antigonea* on meillä esitetty perin harvoin<sup>963</sup> – Jean Anouilh’n *Antigonestä*, jossa nuorena tyttönä nähtiin Eeva-Kaarina Volanen. [...] Dramaturgi Mykkänen palaa näytelmän lähtökohtaan ja sanoo että ilman menneen talven tapahtumia<sup>964</sup> *Antigone* olisi ollut paljon vaikeampi löytää sisällöt. Toisaalta hän sanoi uskovansa, että taiteilijoilla on näkijän taitoja. – Jotenkin niihin teoksiin vain tulee sisälle myös se aika, missä eletään. Ja se on myös teatterin merkitys, että voidaan yhdessä kokea elämyksiä, Mykkänen sanoi.<sup>965</sup>

Vuonna 2013 tehdyssä haastattelussa Ritva Siikala pohti *Antigonen* ohjaamista uudelleen ja näki vahvana juuri poliittisen ja monikulttuurisen teeman. Hän

961 Eeva Kemppi, ”Antigone rautalangasta”, *Turun Sanomat* 27.3.2011.

<http://www.ts.fi/kulttuuri/nayttamotaide/208151/Antigone+rautalangasta>, viitattu 18.1.2016.

962 Sirpa Koskinen, ”Antigone kannustaa kapinaan”, *Kansan Uutiset* 14.5.2011.

<http://www.kansanuutiset.fi/kulttuuri/teatteri/2545557/antigone-kannustaa-kapinaan>, viitattu 18.1.2016.

963 Anouilh’n adaptaatio mukaan lukien *Antigone* on yksi esitetyimmistä kreikkalaisista tragedioista maassamme. Juuri *Antigone* on yksi niistä tragedia-aiheista, jotka tuntuvat nousevan esiin uudelleen ja uudelleen – Kaarlo Bergbomista 2010-luvun opiskelija- ja harrastajaproduktioihin asti. Esitysten harvinaisuus on siis suhteellista.

964 Niin sanotun arabikevään aikana vuonna 2011 kaikissa pohjois-Afrikan ja Arabian niemimaan valtioissa oli mielenosoituksia, levottomuuksia ja väkivaltaisiaakin kansannousuja. Tilanne johti useissa valtioissa vallanvaihtoihin ja sisällissotiin.

965 Sirpa Koskinen ”Antigone kannustaa kapinaan”, *Kansan Uutiset* 14.5.2011.

<http://www.kansanuutiset.fi/kulttuuri/teatteri/2545557/antigone-kannustaa-kapinaan>, viitattu 18.1.2016.



käyttää termiä ”colour blind casting” työtavasta, jolla hän viittaa monikulttuuriseen työtapaan.<sup>966</sup>

*Antigone* oli vahvasti kiinni maailmanpoliittisessa ajassa, kuten esityksen käsiohjelmasta saamme lukea. ”Nyt Antigone puhuu kaikkien mielivallan alla elävien, oikeutta hakevien kansojen puolesta.”<sup>967</sup> Käsiohjelmassa listataan niitä Tunisian, Egyptin, Jemenin, Libyan ja Jordanian tapahtumia, jotka ovat puhutelleet uutiskuvien kautta. Tragedia on läsnä niissä ja taipuu näyttämölle viittauksena näytelmätekstin ja monikulttuurisen työryhmän kautta. Lauri Meri kiteytti tämän toteamalla: ”Me kaikki olemme tragedian henkilöiden aikalaisia.”<sup>968</sup>

### ***Oidipus elää vahvasti***

Sofokleen *Oidipus* seuraa vuosikymmenestä toiseen tragediaesitysten sarjassa, se on ollut *Medeian* ohella kestoosuusosikki myös 2000-luvulla. Tarkastelemme tässä kolmea varsin erilaista *Oidipus*-esitysversiota. Ensimmäinen edustaa vahvasti puheteatterivetoista tulkintaa. Toinen vie Oidipuksen näyttämökuvan lähes toiseen äärilaitaan, vaikka pitääkin kiinni tekstistä, ja luo siitä rock-visuaalisen tunnelman. Kolmas esitys pukee Oidipuksen henkilöihahmot klovnerian keinoin huumorin tasolle, vaikka säilyttää tekstin ja kiinteät viitteet antiikin kreikkalaiseen kuvastoon. Omalta osaltaan juuri nämä kolme *Oidipuksen* variaatiota (kyse ei ole adaptaatioista) edustavat lukuisia mahdollisuuksia, joita tragedia mahdollistaa.

### ***Tyranni Oidipus koulusurmien verkossa***

Jotaarkka Pennanen ohjasi *Tyranni Oidipuksen*<sup>969</sup> vuonna 2009 Tampereen Teatteriin. Esitys toteutettiin Frenckellin näyttämölle. Pennanen pohtii käsiohjelman puheenvuorossaan Oidipuksen myyttitaustaa, sen vaikutusta Freudin oidipuskompleksiin ja yleensä Aristoteleen tarjoamaan katharsiksen käsitteeseen yleisön kokemuksena. Pennanen nostaa käsiohjelman puheenvuorossa esille tärkeän yk-

966 Ritva Siikalan haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

967 Sirpa Koskinen ”Antigone kannustaa kapinaan”, *Kansan Uutiset* 14.5.2011. <http://www.kansanuutiset.fi/kulttuuri/teatteri/2545557/antigone-kannustaa-kapinaan>, viitattu 18.1.2016.

968 Lauri Meri, ”Antigone on kirjava esitys”, *Helsingin Sanomat* 25.3.2011.

969 Jussi Suvanto (*Aamulehti* 15.1.2009) huomioi osuvasti Lauri Siparin suomennoksesta tyranni-käsitteen viittaavan harhaanjohtavasti mielivaltaiseen vallankäyttäjään. Alun perin *tyrannos* tarkoittaa vain hallitsijaa.

sityiskohdan, johon olemme viitanneet myös tämän kirjan alkupuolella yksilön ja yhteisön välisestä suhteesta puhuessamme. Pennanen kirjoittaa: ”Kreikkalaisessa tragediassa oletetaan, että mikään elämä ei ole kokonaisuudessaan yksityistä, vaan kaupunkia ja sen kohtaloa ei voi erottaa yksilöiden toimista ja päinvastoin. Siinä oli myös minun sovitukseni ja meidän tulkintamme lähtökohta.”<sup>970</sup>

Pennanen kertoo tehneensä ohjausratkaisun kuoron suhteen siten, että osa kuoron teksteistä lauletaan. Kuoro vaihtui naisiksi thebalaisten vanhusten sijaan. Papin roolin ohjaaja yhdisti kuoronjohtajan rooliin. Tekstieditiota *Oidipukseen* ohjaaja teki poistamalla puolen sivun pätkän Oidipuksen pitkästä repliikistä.<sup>971</sup>

*Tyranni Oidipuksen* lähtökohtana olivat sekä linkitys myyttiseen menneisyyteen, viittaukset suomalaiseen kulttuuritraditioon, että esityksen kytkeminen ajankohtaiseen yhteiskunnalliseen tilanteeseen (koulusurmiin Tuusulan Jokelassa syksyllä 2007 ja Kauhajoella syksyllä 2008). Käsiohjelmassa Pennanen linkittää esitysten lähtökohdan.

Me olemme valinneet tapahtuma-ajaksi myyttisen menneisyyden. Sitä kautta uskomme näytelmän välittyvän parhaiten katsojalle. Myytti on aina ajaton ja pelkistetty ja puhuttelee yhtä hyvin antiikin kuin modernia katsojaa. Sofokleen *Tyranni Oidipus* ei ole raskasta ja pitkäveteistä puheteatteria, vaan sisältää huumoria, musiikkia, tanssia, järkyttäviä ja koskettavia hetkiä. Antiikin tragedia tavoittaa meidät tänäkin päivänä.<sup>972</sup>

*Tyranni Oidipuksen* ohjauksen aikoihin, syksyllä 2007, tapahtui Jokelan kouluammuskelu, johon myös ohjaaja Pennanen viittaa *Oidipuksen* yhtenä lähtökohtana. Pennanen pohtii, miten koulusurmaaja Pekka-Eric Auvinen selittää manifestissaan omaa halveksuntaansa ja vihaansa ihmisiä kohtaan. Pennanen näkee Auvisen ikään kuin yhtä aikaa tragedian sankarina ja roistona. Huomio kohdistuu myös siihen, että Auvisen manifesti tuo esille nuoren pojan kyvyttömyyden ymmärtää omia tunteitaan. Kreikkalaiset taas uskoivat, että tragedia auttaa katsojaa selkeyttämään omia tunteitaan kokemalla samankaltaisuutta tragedian sankarin kanssa. Nuorten hyvinvointi saa Pennanen perustellusti pohtimaan psykologien ja ammattiauttajien tärkeyttä koulumaailmassa. Tähän kuvaan nojaten, ohjaaja

970 *Tyranni Oidipuksen* käsiohjelma. Tekijöiden hallussa.

971 *Tyranni Oidipuksen* käsiohjelma. Tekijöiden hallussa.

972 *Tyranni Oidipuksen* käsiohjelma. Tekijöiden hallussa.



Oidipus (Arttu Kapulainen) ja hänen äitinsä Iokaste (Elina Salovaara) hellässä syleilyssä Tampereen Teatterin *Tyranni Oidipuksessa* vuonna 2009. Kuva: Harri Hinkka.

toteaa, että nyt on näytelmäkirjallisuudessa tragedian ja vahvan draaman aika. Sairaus leviää yhteiskunnassa kuin rutto Oidipuksen Thebassa.<sup>973</sup>

Muistellessaan *Oidipuksen* ohjausta Pennanen kertoo esityksen valmistamisesta seuraavia keskeisiä valintoja, sekä oman ohjauksen että visuaalisen ilmeen näkökulmasta.

Oidipus on antiikin tragedioista se, jonka parhaiten tunnen. Luin sen jo 16-vuotiaana ja se teki minuun valtaisan vaikutuksen. Ohjaus lähti mulla siitä, että koin yhteiskunnassa paljon traagisia asioita. Samoihin aikoihin tapahtui juuri Jokelan koulusurma. Lauri Siparin kanssa päädyttiin yhdessä siihen, että esityksen nimeksi tuli Tyranni Oidipus, koska tyranni kuvasi paremmin ideaa ja oli tietenkin tragedian alkuperäinen nimi. Tein sitten valinnan, että kuoro oli laulava ja tanssiva ja sillä olisi kaksi tehtävää; rituaalinen käyttäminen ja toisaalta he olisivat kaupunkilaisia. Esityksen musiikkia mietittiin myös ja haettiin, kantele ja koto olivat soittimet, jotka haluttiin mukaan. Lavastuksessa alkuperäinen ajatus oli lähteä tyhjän näyttämön ajatuksesta ja kehitin ideaa capoyerasta, jossa soittajat olisivat ringissä ja taistelijat keskellä. Aika kauan haettiin tätä ideaa ja tuli ajatus verkosta. Sitten tuli ajatus, että nämä ihmiset olisivat kuin hämähäkin verkossa, jossa he pyristelisivät. Näistä jäi jäljelle perusajatus eli ympyrä, tyhjä tila keskelle.<sup>974</sup>

Esityksen visuaalisuus oli kiinnostava kooste viittauksia erilaisiin aikakausiin ja kuviin. Pennanen pyrki yhdistämään rituaalista ja realistista ilmaisua, mutta keskinäisen täydentämisen sijasta nämä puolet syöivät toisiaan. Sofokleen tiivis teksti ei anna tilaa samanlaiselle tyylien kirjolle kuin vaikkapa Shakespeare.<sup>975</sup>

Näyttämön yleisilmeenä oli verkkomainen punos, jonka keskellä oli suuri munanmallinen puinen kehikko, Oidipuksen valtaistuin. Kuorolaisilla oli pääosin murrettuihin sävyihin taittuvia kaapumaisia mekkoja (oranssia, vihreätä, sinistä) sekä puolinaamiot, jotka yleensä liitetään commedia dell'arten kuvastoon. Naa-

973 Jotaarkka Pennasen kotisivut: <http://jotaarkka.pp.fi/ArkistoTe.html> (viitattu 21.10.2014); Sirpa Koskinen, *Kansan Uutiset* 1.2.2009.

974 Jotaarkka Pennasen haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

975 Jussi Suvanto, ”Oidipuksen toteutus ei yllä ideoiden tasolle”, *Aamulehti* 15.1.2009.

mioiden syvä ja kaunis sininen sävy taas voi viitata kreikkalaisuuteen. Oidipuksen pellavanvärinen tunikamekko sai täydennystä kaulassa roikkuvasta puolikuun muotoisesta koristeesta, käsivarsien koristeista, nyöritetyistä sandaaleista (jotka on totuttu historiallisesti näkemään spartalaisilla sotilailta) ja erityisesti suuresta, kullankäristä naamiosta. Esityksen lavastuksesta ja puvustuksesta vastasi Markus R. Packalén.

[...] Markus R. Packalénin vaikuttava lavastus. Häkki, jossa Oidipus on kuin vankeudessa ja kuninkaan naamio, jonka taakse hän kätkeytyy, ovat ankaran painostavia ja alleviivaavat Sofokleen saumatonta yleisen ja henkilökohtaisen yhdistämistä.<sup>976</sup>

Esityksen muuta visuaalisuutta korostivat erilaiset sauvat, joita useilla roolihenkilöillä oli, sekä muusikkojen luoma kuvasto kanteleen ja koton musiikista ja läsnäolosta näyttämöllä. Iokasten päähine, verkkomainen koristelu pitkänomaisessa hatussa loi oman mielikuvansa äitihahmosta ja erotti hänet visuaalisesti muista.

*Tyranni Oidipuksen* kritiikeissä toistuu usein eräänlainen hämmennys siitä, tavoittaako esitys nykyihmisen, jäikö katharsis kokematta tai miten *Oidipus* pitäisi esittää. Juuri tälle tragedialle, *Oidipukselle*, lankeaa poikkeuksellisen vaativa taakka. Koska Aristoteles nostaa tragedian *Runousopissaan* kaikista täydellisimmäksi tragediaksi, se saa usein myös kriitikot hakemaan vauhtia juuri hänen teoriaansa vedoten, erityisesti katharsikseen.

Klassisen tragedian rakenteelle ominaiset toistot ja ennustukset, joiden tehtävä olisi saada katsoja tietämään enemmän kuin näytelmän henkilöt ja sitä kautta kokemaan heidän erehdyksensä sitäkin karmivampina, muuttuu tällä esitystavalla valitettavasti, no, tyhmäksi.<sup>977</sup>

*Oidipuksen* tarjoamien haasteiden perään haikailee myös Marja Ylönen *Satakunnan Kansasta* kysyen, miten ohjaaja saa meidät samaistumaan *Oidipukseen* ja sen henkilöihin.

Valitettavan nopeasti paljastuu, että ei hän saakaan. [...] Lopussa vielä tulee surku kahta pientä tyttöä, jotka on pestattu verisen, itsensä sokais-

976 Jussi Suvanto, ”Oidipuksen toteutus ei yllä ideoiden tasolle”, *Aamulehti* 15.1.2009.

977 Katri Kekäläinen, ”Katharsis jää kokematta”, *Hämeen Sanomat* 15.1.2009.

seen Oidipuksen sukurutsaa tuskailevaa vuodatusta kuulemaan hänen kainalossaan. Kanteletaiteilija Eva Alkulan musiikki on sopivaa henkeä luovaa, mutta ei riitä pelastamaan muuten hengetöntä esitystä.<sup>978</sup>

Katharsiksen poisjäämistä Sirpa Koskinen etsii päähenkilön Arttu Kapulaisen esittämän Oidipuksen kautta.

Teatterikorkeakoulusta pian valmistuva Arttu Kapulainen joutui koville Oidipuksen roolissa. Moni olisi mieluummin nähnyt tehtävässä kokeen näyttelijän. Itse pystyin kyllä Kapulaisen tulkinnan avulla saamaan makua Oidipuksen karmeasta umpikujasta. Puhdistavaan kokemukseen oli vielä matkaa, mutta se ei riipu pääosan esittäjän taidoista.<sup>979</sup>

Kuten niin usein tragediaohtausten äärellä, myös tässä yhteydessä kriitikot nostavat erilaisia teoreettisia lähtökohtia tragediatulkintojensa tueksi. Pertti Julkunen pohtii Nietzschen teatterikäsitukseen rinnasten *Oidipuksen* ohjausta suhteessa sen traditioon.

Tuntuu hassulta, että Pennanen löytää jotakin siitä Sofokleen hengestä, jota Nietzsche moitiskeli. Tampereen *Oidipus* on viileä ja analyyttinen näytelmä. Veltoksi tai viisastelevaksi sitä ei silti voi sanoa. Eikä Nietzschen kanssa kannata muutenkaan olla samaa mieltä kaikista teatterin modernisoinnin kysymyksistä.<sup>980</sup>

Kuoro on useissa kohdissa tragedian kiintopisteenä, kuten *Oidipuksessakin*. Hie-  
man aiemmin totesimme, miten ohjaaja oli muuttanut Theban vanhukset nais-  
kuoroksi. Käsiohjelmassa Pennanen epäili pienellä huumorilla höystettynä (näin  
lukija voi olettaa), ettei edes antiikin tutkija huomaisi tätä kuoron sukupuolen ja  
iän vaihtoa.<sup>981</sup> Kriitikot huomioivat kuoroa seuraavilla lausumillaan:

978 Marja Ylönen, "Oidipus ei löydä nykyihmisen tunteja", *Satakunnan Kansan* 15.1.2009.

979 Sirpa Koskinen, "Ihminen kohtalon puristuksessa", *Kansan Uutiset*, Viikkolehti teemat 30.1.2009.

980 Pertti Julkunen, "Tyranni Paksujalan omatunto", *Uutispäivä Demari* 20.1.2009.

981 *Tyranni Oidipuksen* käsiohjelma. Tekijöiden hallussa.

Näyttämöllä [...] jatkuvasti haahuileva kuoro ja sen ylinäyttelemineen tekee joukkokohtauksista, joita luonnollisestikin riittää, ajoittain jopa piinallista katsottavaa, eikä hyvällä tavalla.<sup>982</sup>

[Ohjaaja] heikentää kuoron asemia entisestään laittamalla sen laulavat jäsenet replikoimaan silloin tällöin näyttelijöinä. Kuoron ja näyttelijöiden raja näyttää häviävän. Samalla Pennanen astuu toiseen suuntaan korvaamalla kuoron vanhat miehet eri-ikäisillä naisilla. Kaikki jakaantuu kauniisti ikään kuin kahdeksi maailmaksi. Toisessa toimii Oidipus yksin tai poliittisen lankonsa Kreonin kanssa, toisessa elää kansa, joka koostuu naisista.<sup>983</sup>

Kiintoisana loppukaneettina voi pitää juuri tämän *Oidipuksen* kohdalla kriitikon näkemystä tragedian suhteesta perheeseen.

*Oidipusta* ei voi ymmärtää perhedraamaksi, vaikka isästä, äidistä, pojasta ja puolisoista on puhetta koko ajan. Perhedynamiikka ei kehity. Paikkana ei ole koti vaan kaupunki. *Oidipus* ei ole myöskään psykologinen näytelmä. Maailman ehkä kuuluisin psykologinen teoria on tosin ottanut nimensä päähenkilöltä. Oidipus myös etsii omaa alkuperäänsä kuin psykoterapian asiakas. Mutta etsinnän tulokset eivät koske yksilöä vaan koko kaupunkivaltiota. Psykyen dynamiikka ei saa persoonallisia vivahteita. Näin on, vaikka koko näytelmän voi lukea päähenkilön psykyen eri osien väliseksi kamppailuksi.<sup>984</sup>

### **Kuningas Oidipus löytää tiensä Valtimonteatteriin**

Samana vuonna kuin Tampereella, nähtiin Valtimonteatterissa täysin toisenlainen tulkinta *Kuningas Oidipuksesta*. Metropolia Ammattikorkeakoulun tuotantoon kuuluvan esityksen oli ohjannut Titta Tuulispää. Työryhmä käytti tekstinä Veijo Meren suomennosta ja esitys rakentui tekstin rakenteen varaan. Esityksen kaksi huomionarvoista seikkaa olivat tilan ja bändin käyttäminen. Vaikka kyseessä oli opiskelijavoimin tehty esitys, sen erityisyys on maininnanarvoinen tässä yhteydessä. Myös tilan käyttö on ollut osa kiinnostustamme juuri tämän esityksen suhteen.

982 Katri Kekäläinen, ”Katharsis jää kokematta”, *Hämeen Sanomat* 15.1.2009.

983 Pertti Julkunen, *Uutispäivä Demari* 20.1.2009.

984 Pertti Julkunen, *Uutispäivä Demari* 20.1.2009.



Oidipus (Tuomas Aro) ja hänen äitinsä (Tanja Tiusanen) syleilyssä Valtimonteatterin rock-henkisessä esityksessä vuonna 2009. Kuva: Miikka Pirinen.



Valtimateatteri on Aleksis Kiven kadulla Helsingissä toimiva pieni tumma huone ja siihen johtava lämpiötila. Tila on suhteellisen matala ja sen katsojamäärä pieni. Esitystila määrittää väistämättä esityksen intiimiksi, lähelle tulevaksi, ja katsoja pystyy tarkastelemaan esityksen pieniä yksityiskohtia. Esityksen lavastus oli minimaalinen, varsinaisia esineitä ei näyttämöllä juurikaan ollut: ainoastaan piirtoheitinlaite, pöytä, tuoli. Työryhmä ja Eija Mizohata olivat tehneet puvutuksen. Oidipus oli puettu skotlantilaistyyliiseen kilttihameeseen ja maihareihin. Iokaste muistutti oopperamaista yön kuningatar -hahmoa pitkässä sinisessä iltapuvussa. Yleinen värisävy oli tumma ja myös kuoron käyttämät naamiot olivat täysin mustat, ilman silmäreikiä.

Esitys rakentui keskiössä olevan bändin varaan. Bändi toimi kansana ja kuorona, sekä vahvana visuaalisena elementtinä loi esitykseen rock-musikaalin tyyllisen maailman. Työryhmän sävellykset Veijo Meren suomennoksiin korostivat dramaturgista rakennetta. Esityksessä voi nähdä myös 2000-luvun esityksille tyypillisen esitystaiteellisen sukupolvikertomuksen temaattisessa luennassa. Vaikka pitäydettiin Oidipuksen tarinassa, sitä kommentoitiin juuri bändin tekemin voimin. Eräänlaista ironiaa ilmentää myös se, että bändin nimi oli *Oidipus Trio Motherfuckers*. Tässä alkukatkelma esimerkiksi esityksen avainkappaleesta:<sup>985</sup>

Te sukupolvet, kuinka täytyy teidän niin  
 tyhjää elämäänne ajatella  
 Mikä mies saa enemmän onnea siitä  
 Kuin hän saavansa luulee ennen  
 hulluuden yötä

KETÄÄN ONNELLISTA EI TÄÄLLÄ  
 KETÄÄN ONNELLISTA EI TÄÄLLÄ  
 KETÄÄN ONNELLISTA EI TÄÄLLÄ  
 KETÄÄN ONNELLISTA EI TÄÄLLÄ

OIDIPUKSEN MAHTAVA PÄÄ  
 OIDIPUKSEN MAHTAVA PÄÄ  
 OIDIPUKSEN MAHTAVA PÄÄ  
 OIDIPUKSEN MAHTAVA PÄÄ

985 Musiikki: suom. Veijo Meri, säv. Juho Minerva, Ari Tukiainen, Tatu Mustonen, sov. työryhmä.

Ohjaaja hyödynsi bändiä monipuolisesti esityksessä, paitsi dramaturgisesti, myös osana esityksen henkilögalleriaa. Bändi liikkui ja vaihtoi asemiaan. Tummasävyinen esitystulkinta sai voimaa rock-henkisyydestä ja osaltaan myös toi esityksen juuri nykyaikaan. Näyttelijäntyö oli kauttaaltaan voimakasta, räjähtävää ja energistä. Siitä pystyi lukemaan pinnan alla kytevän salaisuuden tilan ja psykologisen paineen. Ohjaaja Titta Tuulispää kertoo ohjaustyöstään seuraavasti:

Tartuin *Kuningas Oidipuksen* ohjaustyöhön, koska kyseinen tragedia on kirjallisuuden ja psykoanalyysin kulmakiviä. [...] Liikuin pohtimassa syyllisen löytämistä, syntipukkitematiikkaa kulttuurissamme, kontrollointia, patologista narsismia, totuuden etsimistä, vastuuttomuutta, kohtalonomaisuutta ja sukulaisuussuhteita. Sukulaisuussuhteita pohdin liittyen peräkammarinpoikailmiöön ja insestiin. Päädyin ohjaamaan aiheen kautta, että voiko elämää hallita. Kuljetin hallitsemattomuuden ja hallinnan fyysistämistä tekstin lisäksi läpi esityksen. Kuningas Oidipuksen tarinassa tulee esille ihmiskunnan kipeys vallankäytön, vastuun pakoilun ja lisääntymisen suhteen. [...] Insesti on vaiettu aihe. Tarinassa kuningataräiti Iokaste tajutessaan elävänsä poikansa kanssa, ja olevansa pedofiili, menee ja tappaa itsensä. Lähdimme työryhmän kanssa luomaan esitykselle karua visuaalisuutta. Vaatimaton budjetti kuljetti valitsemaan näin, mutta ohjausta suunnitellessani päädyin siihen, ettei näyttämölle tarvita oikeastaan juuri mitään. Puvustus henki oopperan ja rock/metallin maailmaa. Valoilla luotiin ankaria varjoja ajatuksena siitäkin, että meillä on tietoinen ja tiedostamaton, valo ja varjo kanssamme joka hetki. Esityksen visuaalisuus oli sen auditiivisuudessa ja kinesteettisyydessä. Niillä luotiin visuaalisuus, jossa elokuvalla tyypilliseen tapaan kohtauksissa saattoi olla taustamusiikki tunnetta nostattamassa.<sup>986</sup>

### **Kung Oidipus pukeutuu klovniversioksi**

Svenska Teatern tuotti keväällä 2011 ensi-iltaan klovniversion Sofokleen *Kuningas Oidipuksesta*. Ruotsalainen Per Sörberg ohjasi esityksen. Esityksen lavastuksesta ja pukusuunnittelusta vastasi Markus R. Packalén, joka oli tehnyt pari vuotta

986 Henkilökohtainen tiedonanto Pia Hounille 6.4.2015.

aiemmin saman tragedian Tampereelle Jotaarkka Pennasen kanssa. Esityksen tyyliä valintana klovneria oli omaperäinen. Juuri Sörbergin kohdalla se oli harkittu valinta, sillä hänen muissakin tuotannoissaan on nähtävissä klovnerian käyttö<sup>987</sup> ja hän on opettanut aihetta myös teatterikoulutuksessa.<sup>988</sup> Sen sijaan Svenska Teaternin *Oidipus* oli ensimmäinen tragediaesitys ohjaajalle ja näyttelijöille, jonka he tekivät juuri klovnerian keinoin.<sup>989</sup> Klovnit saivat kriitikot pohtimaan esitystulkintaa anarkistisena.<sup>990</sup>

Anna Hultin ja Nina Hukkinen ovat säkähdyttäviä persoonallisuuksia *Oidipus*-näytelmässä. Svenska Teaternin Kung *Oidipus* avataan antiikin tragedia klovnerian avulla. Kun Per Sjöbergin klovniryhmä näyttelee Kuningas *Oidipus*nsen, lavalta välittyy koko ajan monikerroksista ilmaisua, jossa roolien paksuutta punnitaan. Antiikin teatterin historiaa selvitetään piirtämällä ja kirjoittamalla liidulla seinille. Kuningas *Oidipus* yrittää välttää kohtaloaan – sitä että nai äitinsä ja tappaa isänsä – mutta edes klovneuseurue ei saa tragediaa muuttamaan suuntaansa. Klovneista tulee ihan sykähdyttäviä persoonallisuuksia. Marcus Groth näyttelee ilmeikkäästi Guran-klovnina hervottoman hauskaa kuoronjohtajaa ilman kuoroa ja Anna Hultin tekee Mull-klovnina eloisan Kreonin. Nina Hukkinen on ikäänntyneen punkkarin oloinen Tölö-klovni, joka saa aikaan varsin pingottuneen *Oidipus*nsen. Klovneriaan kuuluvia epäonnistumisia hyödynnetään kuitenkin liian arasti. Klovnit saavat hienoja hetkiä aikaan silloin, kun teatterin keinojen avaamisessa osataan improvisoiden kyseenalaistaa katsojan roolia ja teatterileikki murtautuu ulos sisäsiisteydestä. Ja klovniensa pilkka kohdistuu ovelasti juuri minuun, tarkkailijaan.<sup>991</sup>

Viisi klovnia saivat esityksessä iloisen ja huumorilla väritetyn *Oidipus*nsen aikaiseksi. *Commedia dell'arte* -tyylillä tehtyä esitystä voi kuvailla värikkääksi. Anna Hultin näyttelemä Kreon oli puettu violettiin hattuun ja takkiin, tietysti klovnineen kera. Nina Hukkisen *Oidipus* oli punaisella tuuhealla irokeesilla varustettu

987 Esim. Jessica Suni, ”Clowner väcker Kung *Oidipus* till liv”, *Borgåbladet* 26.3.2011.

988 Gunilla Granbom, ”Intervju med Per Sörbeg, adjunk I scenisk gestaltning” 26.5.2004: <http://www.stdh.se/om-stdh/intervjuer/intervjuer-med-personal/per-sorberg-scenisk-gestaltning>, viitattu 18.1.2016.

989 Esim. Jessica Suni, ”Clowner väcker Kung *Oidipus* till liv”, *Borgåbladet* 26.3.2011.

990 Sonja Mäkelä, ”Anarkistisk Kung *Oidipus*”, *Ny Tid* 1.4.2011: <http://www.nytid.fi/2011/04/anarkistisk-kung-oidipus/>, viitattu 18.1.2016.

991 Maria Säkö, ”Klovnit etsivät ihmisyyttä”, *Helsingin Sanomat* 29.3.2011.



Oidipusryhmä koossa Svenska Teatterin *Kung Oidipuksessa* (2011): Mikael Andersson, Marcus Groth, Anna Hultin, Nina Hukkinen ja Hellen Willberg. Kuvassa näkyvät hienosti nahkaiset klovninenät, joita näyttelijöille valmistettiin mittatilaustyönä tähän esitykseen. Kuva: Valtteri Kantanen.

sankari. Vastaavasti Iokaste (Mikael Andersson) oli puettu valkoiseen mekkoon, jonka tekorinnat olivat paljaana. Valkoista mekkoa koristivat kultainen yläosa ja samantyylinen päähine.<sup>992</sup> Ristiinpukeutumisen lähtökohta esityksessä toi myös rooleihin yhden ulottuvuuden klovernerian lisäksi. Käsiohjelmasta voi myös lukea, että kaikille viidelle klovnille oli annettu viitteelliset lisänimet: Iokaste – Laban deVitt, Kuoronjohtaja – Guran, Kreon – Mull, Oidipus – Tölö, Teiresias – Ritva Rabaeus.<sup>993</sup>

Näyttämökuvassa nähtiin klovneista huolimatta myös paljon viittauksia antiikin maisemaan. Suuret kivet ja pylväät sekä lyyrän soitto (Antti Hosia) loivat suoran yhteyden tekstin kontekstiin. Klovnit ja jopa burleskimainen tyyli viittasivat ohjaajan omassa tulkinnessa mahdollisuuteen tehdä näyttelijöiden näköistä teatteria, kuten hän käsiohjelmassa kertoo. Klovniyöksentely on hänen mukaansa yksi lähtökohta tähän. Näyttelijä oli pääosassa. Yö on päivän äiti ja tragedia on komedian toveri, kuten Sörberg toteaa.<sup>994</sup> Lähtökohtaisesti kritiikit olivat myönteisiä Oidipuksen käsittelylle klovernerian kei-

992 Katso esim. Egil Green, "Clowneri som avsats för seriösare skådespel", *Borgåbladet* 29.3.2011.

993 *Kung Oidipuksen* käsiohjelma, tekijöiden hallussa.

994 *Kung Oidipuksen* käsiohjelma, tekijöiden hallussa.

noin. Vaikka monet aiheesta kirjoittaneet kriitikot huomioivat tekstin vaikeuden ja haasteet, he kuitenkin näkivät valitun visuaalisen tulkinnan kiinnostavuuden.

Groth tunnetaan erittäin monipuolisena näyttelijänä ja hänen ilmeet ja kehon kieli ovat mestarillisesti hallinnassa. Klovnin roolissa hän saa mahdollisuuden käyttää koko repertuaariaan ja sitä on ilo kokea. Myös Mikael Andersson, Anna Hultin, Nina Hukkinen ja Hellen Willberg näyttävät erittäin onnellisilta klovneilta ja ilo leviää näyttämöltä yleisölle. Kaikki on avointa, hilpeätä ja juuri niin kuritonta kuin mielellään saa ollakin.<sup>995</sup>

Vähintään impulssit yleisöltä klovneille keskeyttävät näyttelemisen ja menevät yli improvisaation. Per Sörbergin ohjauksessa Kuningas Oidipus sekoittaa krotieskin irvokkuuden ilmeisen ja valtavan energian kanssa. On jotain, että on punaiset nenät. Näyttelijä on jälleen tullut ytimeen, syntyy koomisuutta, ilman että täytyy lausua sanaakaan.<sup>996</sup>

## TeatteriTelтта – ainutlaatuinen teatteritapahtuma tragedian ympärillä

Esitystaiteellisesti 2000-luvun tragediatulkinnat kertovat ja puhuvat niistä monista mahdollisuuksista, joita teatterilla poikkitaiteellisena työmuotona on mahdollisuus saavuttaa. 2010-luvun merkittävät tragediatulkinnat ovat Miira Sippolan organisoima TeatteriTelтта-tapahtuma ja Und er libet -työryhmän triologia *Bakkanteista*.

”TeatteriTelтта juhli Rautatientorilla kevättä ja teatteria” oli monen lehden otsikossa tai lauseissa, kun ohjaaja Miira Sippolan vetämä TeatteriTelтта-hanke käynnistyi toukokuussa 2008 Helsingin Rautatientorilla. Hankkeen ideana oli tuoda tragediakilpailut keskelle kaupunkia. Seitsemänä iltana yleisöllä oli mahdollisuus seurata ainutlaatuista esityskavalkadia: kolme esitystä ja niiden perään keskustelupaneeli, johon myös yleisöllä oli mahdollisuus osallistua. Tapahtuman idea muistutti tietysti alkuperäänsä, eli antiikin tragediafestivaaleja, kilpailuja, joissa yleisö istui monta tuntia katsomassa ja kuulemassa esityksiä. Mistä hanke ja idea tähän tapahtumaan sai alkunsa? Selvää oli jo vuonna 2008, että tässä tapahtumassa tehdään jotain vuosikymmenen teatterielämän kannalta

995 Martin Welander, ”Respektlöst rolig Clown-Oidipus”, *Västra Nyland* 27.3.2011.

996 Linnea Stara, ”Gudarnas gyckelspel”, *Hufvudstadsbladet* 27.3.2011.



Teatteriteltan pystytys Helsingin Rautatietorille keväällä 2008. Mukana myös kaksi tragediaohjaajaa, Atro Kahiluoto ja Miira Sippola. Kuva: Miira Sippolan arkisto.

tärkeätä ja merkittävää. Miksi? Tapahtuma keräsi kokoon sellaisia ihmisiä, jotka harvemmin kokoontuvat teatterin äärelle yhdessä. Tapahtuma muistutti mieleen teatterin poliittista luonnetta antiikin kulttuurissa, jossa kokoonnuttin agoralle pohtimaan, väittelemään ja kilpailemaan parhaiten onnistuneista tragediaesityksistä. Tapahtuman erityisyys oli myös tavassa tuoda teatteri lähelle ihmisten arkireittejä ja tarjota myös tekijöille erityislaatuinen kokemus liittyä esitystrilogiaan oman työnsä kanssa.

Miira Sippola kertoi haastattelussa, että hän Myllyteatterissa työskenteilyn kautta sai idean tehdä tragedia jollakin tavalla julkiselle paikalle. Ajateltiin Senaatintoria ja päädyttiin Rautatietorille, jonne päätettiin rakentaa teltta. Ensin Sippolalla oli mielessä oman esityksen tuominen ”keskelle kylää”. Muutamien keskusteluvaiheiden jälkeen Sippola oli päätenyt kolmen esityksen sarjaan. Työsuunnitelma muotoutui siten, että kolmen esityksen järjestys suunniteltiin kilpailuksi ja tilaisuuteen rekrytoitiin myös juontajat. Joidenkin esitysiltojen lopussa oli myös drag king -show, joka markkeerasi satyyrinäytelmää. Yleisö sai äänestää esitysten paremmuudesta. Kilpailuelementti oli tarkoitettu loppukevennykseksi. Tilaisuuteen suunniteltiin myös jälkikeskustelu, johon saa-



Teatteritelta Kansallisteatterin edessä torilla kuin helsinkiläiselle agoralle olisi pystytetty sirkus. Kuva: Heli Sorjonen.

tiin jokaiselle esityksille mukaan julkisuudesta tuttuja henkilöitä pohtimaan tragedioiden herättämiä teemoja.<sup>997</sup>

Suna Vuori kirjoitti *Helsingin Sanomiin* otsikolla ”Kolme tragediaa tuotti vain yhden katharsiksen” seuraavan kokemustiivistelmän tapahtumasta:

Kyyneltäkään en vuodattanut. Ei itkettänyt, ei pelottanut, ei kauhistuttanut. Vähän sääliitti välillä, kuten asiaan kuuluu, mutta myös nauratti silloin tällöin. Haukottikin. Menikö aidosti murheelliseen katsojakokemukseen pyrkinyt Teatteri-teltan tragediakilpailu siis pieleen? No ei. Se pakotti miettimään esittämisen tapoja, näyttämöllä esitettävän tragedian mahdollisuutta ja mahdottomuutta tässä ajassa, murhenäytelmän tarkoitusta ja keinoja. Kilpailun osallistujien keinot olivat varsin erilaisia keskenään. Kolmiosainen esityskokonaisuus alkoi tyyliltään melkeinpä sovinnaisena, suorastaan tylsänä, mutta liukui pian modernin kautta puhtaaseen käsitteelliseen. Ja yhtäkkiä oltiin jonkin kiinnostavan, kenties olennaisen äärellä.<sup>998</sup>

Myllyteatteri on tallentanut omalle sivulleen tiivistelmän arvioista. ”Herakles oli monille se joka kosketti tunnetasolla eniten; toisille se taas jäi kaikkein etäi-

997 Miira Sippolan haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

998 Suna Vuori, ”Kolme tragediaa tuotti vain yhden katharsiksen”, *Helsingin Sanomat* 18.5.2008.

simmäksi. Lootin vaimo sai toiset kyyneliin ja suitsuttamaan sitä että nykyajan arvomaailmasta ja tavallisten ihmisten asioista tehdään ylevää tragediaa; toiset eivät nähneet sitä tragediana ollenkaan. Bakkantteja toiset ovat jumaloinneet, kun se on pannut mielikuvat ja tuntemukset virtaamaan. Ja toisille se on ollut sitä taidetta johon eivät ole päässeet sisälle. Kylmäksi ei jääty. Lootin vaimo sai lopulta yleisöltä eniten ääniä traagisimpana näytelmänä.<sup>999</sup>

Myllyteatteri kuvaa tapahtumaa kotisivullaan tapahtumaksi, jossa kolmen tragedian kautta syntyi onnistunut tunnelma. Julkisten katsojien (poliitikot, taiteilijat ja papit) kommentit sanoittivat jakamisen tunnelmaa ja loppuillan äänestyksestä tuli tärkeä osa tapahtumaa. Vaikka ”tragediakilpailu”, esitysten paremmuudesta äänestäminen, oli tarkoitettu leikilliseksi, se lopulta muodostui tärkeäksi yleisölle. Rautatientorilla äänestettiin siitä, mikä meitä koskettaa ja ajatteluttaa. TeatteriTeltasta tuli kohtaamispaikka yleisön ja taiteellisen teatterin sekä kaupungissa toimivien vapaan teatterikentän ryhmien välille. Tilaisuus toi teatterin katutasolle, ja keskeisellä sijainnillaan se manifestoi, että teatteri ja taide kuuluvat yhteiskuntaan ja niiden pitää olla kaikkien helposti tavoitettavissa.<sup>1000</sup> Ylen toimittaja kirjoittikin tapahtumasta seuraavalla tavalla:

Kansallisteatterin kupeeseen Rautatientorille pystytetyssä teltassa etsitään nykypäivän tragediaa teatterista. Antiikin Kreikan tragediakilpailuista innoituksensa saanut festivaali antaa esikuvansa mukaan ison roolin myös yleisölle, joka saa esittää mielipiteensä siitä, mikä nähdystä teoksista oli murheellisin. Katsojan tehtävää ei helpota se, että teltan paljaalla näyttämöllä nähtävät teokset etsivät tragediaa aivan eri suunnista. Atro Kahiluodon ohjaama Herakles painottaa yhteistä kokemusta ja Und er libet -ryhmän Bakkantit 2 yksinäisyyden ruumiillisia tiloja. Ehkä yleisölle hieman tutumpaa teatteria edustaa Miira Sippolan kirjoittama ja ohjaama Lootin vaimo, joka tuo nykypäivään Raamatusta tutun Lootin ja antiikin Medeian tarinat. Sippolan tulkinnaissa yksinhuoltajaäiti musertuu yhteiskunnassa vallitsevien arvojen ja kaksinaismoraalin alle. Ainoa yhteinen tekijä kaikkien kolmen esityksen välillä on niiden kehollisuus. Joissain teoksissa ruumiin kieli kulkee rinnan tarinan kanssa, toisissa sillä on suurempi merkitys kuin juonella. Mikä meitä koskettaa? Taiteen keinoin esitettyjen murhenäytelmien on epäilty

999 <http://www.myllyteatteri.fi/content/teatteritelta/arkisto>, viitattu 13.8.2013.

1000 Myllyteatterin kotisivut: <http://www.myllyteatteri.fi/content/teatteritelta>, viitattu 13.8.2013.



jääneen historiaan, kun ihmisen tietoisuus eri puolilla maailmaa tapahtuvista tosielämän tragediaista on lisääntynyt. Teatteriteltan taiteellinen johtaja, ohjaaja Miira Sippola kuitenkin pitää tragedian esittämistä tapana käsitellä yhteisiä asioita. – Festivaalin esitykset pyrkivät kaikki antamaan muodon jollekin sellaiselle asialle, mikä kuuluu meille kaikille. Sellaiselle, mikä on kaikissa ihmisissä ja mikä on luonteeltaan traagista, Sippola kertoi YLE Kultakuumeen haastattelussa. Sippolan mukaan kuolema ja elämän vastoinkäymiset ovat kaikille yhteisiä asioita, joista on syytä keskustella.<sup>1001</sup>

YLE Uutiset kertoi ohjaaja Atro Kahiluodon pohtineen, että antiikin tragedia haastaa perusteetonta optimismia, uskoa ihmisen kaikkivoipaisuuteen. ”Kyseenalaistamalla tämän optimismin tragedia antaa lohdutusta niille, jotka ihmettelevät, että miksi he kärsivät vaikka kaikkien pitäisi voida hyvin”, Kahiluoto sanoi YLE:lle. Kolmesta esityksestä teoksesta Sippolan näytelmän kerrottiin olleen eniten kiinni yhteiskunnallisissa kysymyksissä.

Ohjaajalla on myös vahva käsitys siitä, mikä on teatterin ja taiteen asema näiden kysymysten käsittelyssä. – Teatterin pitää tapahtua täällä. Se kuuluu olennaisesti yhteiskuntaan. Nyt kun festivaali on täällä Rautatientorilla niin se sijainnillaan kertoo, missä taiteen kuuluisi olla. Antiikin Kreikassa tragediat olivatkin merkittävä osa yhteiskunnallista keskustelua. Vaikka näytelmät kertoivat vain harvoin katsojan aikalaisista tai todellisista henkilöistä, käsittelivät ne päivänpolttavia ja kipeitäkin kysymyksiä. Dionysos-jumalan kunniaksi järjestetyssä viikon mittaisessa juhlassa näytelmäkilpailua seurasivat niin kansalaiset kuin johtajat ja papitkin. Myös Teatteriteltassa on varattu aikaa keskustelulle, johon osallistuu arvovaltaisia vieraita taiteen, kirkon ja yhteiskunnan tahoilta. [...] Perjantain [...] keskustelijat teatteriohjaaja Kaisa Korhonen ja Helsingin tuomiokirkkoseurakunnan pastori Arto Antturi, eivät kuitenkaan peitelleet sitä, että heihin Teatteriteltan merkitys yhteisten murheiden käsittelijänä oli uponnut.<sup>1002</sup>

1001 Janne Sundqvist 17.5.2008 (päivitetty 24.5.2012) ”Teatteriteltta ottaa mallia antiikin Kreikasta”, YLE Uutiset [http://yle.fi/uutiset/teatteriteltta\\_ottaa\\_mallia\\_antiikin\\_kreikasta/5837035](http://yle.fi/uutiset/teatteriteltta_ottaa_mallia_antiikin_kreikasta/5837035), viitattu 22.12.2015.

1002 Janne Sundqvist 17.5.2008 (päivitetty 24.5.2012) ”Teatteriteltta ottaa mallia antiikin Kreikasta”, YLE Uutiset [http://yle.fi/uutiset/teatteriteltta\\_ottaa\\_mallia\\_antiikin\\_kreikasta/5837035](http://yle.fi/uutiset/teatteriteltta_ottaa_mallia_antiikin_kreikasta/5837035), viitattu 22.12.2015.

Kysymys TeatteriTelan paikasta ja merkityksestä antiikin tragedioita nykyihmiselle tarjoilevana paikkana ei välttämättä saanut kaikilta kritiikitöntä hyväksyntää. Suna Vuori pyrki ottamaan kantaa tähän teemaan toteamalla antiikin tragedioilla olevan paikkansa länsimaisessa kulttuuriperinnössä, mutta TeatteriTelan esitykset laittoivat hänet epäilemään niiden muodollista pätevyyttä. Onko yli 2000 vuotta vanhoilla näytelmillä arvoa nykypäivän näyttämöllä? Vuori toteaa, että mitä pidemmälle alkuperäisestä muodosta etäännyttiin, sen lähemmäksi nykyajan ihmiselle avautuvaa sisältöä tultiin. Mikäli näin olisi, voisimme ilolla todeta, että esitystaiteen nykytulkinta olisi hyvinkin lähellä nykyihmisen sisällöllistä ymmärtämistä. Saattaa kuitenkin olla niin, että juuri tässä kohdassa on se solmu, mihin monet nykyajan ihmiset kompastuvat pyytäessään teatterin esittämään jotain ”ymmärrettävää”. Joka tapauksessa, Suna Vuori päättää tämän ajatuskulkunsa mielestämme oivaltavaan näkemykseen:

TeatteriTelan tragediakilpailu herätti myös kysymyksen suremisen yksityisyydestä ja ilon jatkuvuudesta – ei pelkästään sisältönsä ansiosta vaan senkin vuoksi, että antiikin Dionysos-juhlien tapaan tragediakilpailun kolmea murhenäytelmää seurasi satyyrinäytelmä eli makeana jälkiruokana tarjoiltu, huvittamaan tarkoitettu satiiri.<sup>1003</sup>

### ***Euripideen Herakles aloitti esitystrilogian***

Tragediatelant kolmen tragedian trilogian aloitti Ylioppilasteatterin *Herakles*. Se oli energisen joukon esitys. Luonnehdinta voi kuulostaa lattealta, mutta työryhmän 11 hengen yhteistyö viritti poikkeuksellisen intensiteetin esitulokinnan ympärille. Herakleen tarina on rankka: hän huomaa surmanneensa perheensä hulluuden vallassa, tietämättä mitä teki. Herakleen kohtalokas teko on erityinen antiikin mytologiassa. Euripides käsittelee näytelmässä ihmisen omantunnon ja hänen tekojensa seurauksien moraalista kysymystä. Ohjaaja Atro Kahiluoto on kiinnittänyt myös Herakleen teon seurauksiin huomiota, todeten tämän olevan mahdollista kenelle tahansa meistä. ”Kuka tahansa meistä voi herätä aamulla ja huomata surmanneensa perheensä.”<sup>1004</sup>

1003 Suna Vuori, ”Kolme tragediaa tuotti vain yhden katharsiksen”, *Helsingin Sanomat* 18.5.2008.

1004 Atro Kahiluodon haastattelu: <http://www.teatterimuseo.fi/tragedy/pages/fi/index.html>.



Ylioppilasteatterilaiset hienovaraisessa kehollisessa tulkinnassaan *Herakleesta* vuonna 2008 TeatteriTellassa. Kuvaaja: Kai Bäckström.

Myös ohjaaja Atro Kahiluoto peilaa samanlaisia tunteja [siitä, että kuolema ja elämän vastoinkäymiset ovat kaikille yhteisiä asioita] tulkinnassaan antiikin tragediasta *Herakleesta*. - Näytelmän kuoron viimeiset sanat ovat ”Me olemme menettäneet kaiken”. Sehän on kaikkien ihmisten lopullinen kohtalo ja juuri se asia, joka meitä kaikkia yhdistää. Sitä kautta voimme ymmärtää toisiamme ja tuntea myötätuntoa, Kahiluoto sanoo.<sup>1005</sup>

Herakleen asuna oli punainen takki ja punaiset nyrkkeilyhansikkaat, joilla hän erottui vahvasti muuten harmaasävyisestä esiintyjäjoukosta. Harmaan ohella näyttämön ja näyttelijöiden perusvärinä oli valkoinen. Kuninkaan merkinä olivat kultaiset kengät ja kädet. Naamiot olivat kaasunaamareita. Näyttämötila oli pelkistetty, ainoastaan antiikin torso ja pylväs muistuttivat, mistä aikakaudesta teksti oli kulkenut näyttämölle.<sup>1006</sup>

1005 Janne Sundqvist 17.5.2008 (päivitetty 24.5.2012) ”Teatteritelta ottaa mallia antiikin Kreikasta”, YLE Uutiset [http://yle.fi/uutiset/teatteritelta\\_ottaa\\_mallia\\_antiikin\\_kreikasta/5837035](http://yle.fi/uutiset/teatteritelta_ottaa_mallia_antiikin_kreikasta/5837035), viitattu 22.12.2015.

1006 Olemme nähneet esityksen sekä TeatteriTellassa että myöhemmin esitystaltiointina Teatterimuseon arkistossa.

Ohjauksellisesti esityksessä oli vahva ja voimakas maasta nouseva tunnelma. Atro Kahiluoto oli pohtinut tätä lähtökohtaa suhteessa omaan tragediakäsitykseensä. Esityksen hulluuskohtaus kasvoi hitaasti huilun tahdittamana ja se muodosti pitkän kuoro-ohjauksen, erilaisine rytmeineen.

Atro Kahiluodolla oli suhde *Herakleeseen* jo aiemmin. Hän oli aiemmin tehnyt Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden kanssa *Heraklesta* jo ennen Teatteriteltoa. Hän toteaa haastattelussaan tämän kertovan siitä, että aihe on ollut tärkeä ja kiehtova. Aiemmassa työprosessissa ei vielä tullut esille kaikki, mitä hän halusi tavoitella tämän tragedian ohjauksella. Kahiluodon ohjaustyössä keskeisenä oli kohtalon filosofian ajatus taustalla, ja konkreettisesti hän työsti näyttämölle ideaa kehollisuuden kautta.

Vanhojen miesten kuoro toi jotakin sellaista fyysistä, että jutun alussa pidettiin muutamia naamioita, joissa on vanhuksien kasvot. Aluksi oli fyysistä ja liikettä määritteleviä asioita, me käytettiin paljon käsiä, jotka olivat sylissä kuin lapset. Ehkä se käsi on jokin tämmöinen ihmisen vertauskuva tai myös yksi näyttelijä voi esittää itse kahta, itseään ja lasta.<sup>1007</sup>

Kriitikko toteaa nähneensä Kahiluodon sovituksen antiikkiviitteet koomisina ja niiden korostavan ennalta määrättyä kohtaloa yli vapaiden valintojen. Kriitikon mukaan sävelletty kuoropuhe soi parhaimmillaan komeasti, mutta muotokokeilu ei hänen mielestään antanut katsojalle mahdollisuutta samaistumiseen ja siten traagisen kokemus ei mahdollistunut. Esityksen vieraannuttavia elementtejä kriitikko löytää useita, kuten keinotekoinen antiikkinen muoto, epäuskottava tarina ja kankea kieliasu. Olennainen liittyy siis teatteritaiteelliseen huomioon, että aikakauden draamaan kuuluu näyttämöllä asioiden kertominen, ei niiden esittäminen. Fyysinen ilmaisu, jota Kahiluoto piti oman ohjaustyönsä lähtökohtana, sai kriitikko Vuorelta huomion pintaan jäävästä harjoituksesta tai historiasta kohti omaa aikaamme harovalta kuriositeetiltä. Näistä kommentaareista huolimatta esityksen temaattinen näkökulma löytää kriitikon, kun hän huomauttaa rikoksen tekijän kovimmasta moraalisesta rangaistuksesta, oman hulluuden tekojen seurauksesta.<sup>1008</sup>

1007 Atro Kahiluodon haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

1008 Suna Vuori, "Kolme tragediaa tuotti vain yhden katharsiksen", *Helsingin Sanomat* 18.5.2008.

## Lootin vaimo *adaptaationa* Raamatusta, Medeiasta ja Niskavuoresta

*Lootin vaimo* seurasi TeatteriTehtävässä *Heraklesta*. Järjestys loi mielikuvan sukupuolen siirtymästä, mutta myös esityksellisesti lähtökohdan ryhädynamiikan muodostamista esityksistä. Myllyteatterin esityksen käsikirjoituksesta ja ohjauksesta vastaanut Miira Sippola yhdisti tekstissään eri tekstilähteitä. Perustarinana oli Euripideen *Medeia*, johon yhdistyi *Raamatun* kertomus Lootin vaimosta, ja sitä vahvistettiin Hella Wuolijoen Niskavuoren tarinalla.

Sippola kertoo ohjauslähtökohdasta:

Ohjaustyö lähti liikkeelle siitä, että opiskelin itse Suzuki-menetelmää ja sen kautta aloin sisäistä kautta löytää fyysisen keskiön. Työ lähti käyntiin ihan fyysisestä mielikuvasta kääntymisestä. Olin itse myös yksinhuoltaja ja ihan katkeroitunut, koska halusin päästä itse tekemään. Ja jotenkin nämä pitäisi yhdistää. Kun tavoitin Medeian katkeruuden ja halusin itse tehdä taiteellista työtä, vaikka samalla piti antaa huomiota lapselle. Kun Medeia tappaa omat lapsensa kostaakseen miehelleen ja valitsee työn. Lootin vaimon tarina yhdistyi tähän. Niskavuoresta oli mukana Heta, vahvana naisena. Se oli enemmän inspiraatiota, minun päässäni ne liittyvät jotenkin yhteen. *Lootin vaimo* on kirjoitettu lähes yksi yhteen *Medeian* kanssa.<sup>1009</sup>

*Lootin vaimo* oli näyttämökuvaltaan harmoninen ja rytmisen. Yhtenäiset tummat asut ja Suzuki-metodin tuoma liikerytmi loivat ajoittain jopa zeniläisen tunnelman. Tätä vasten myös jänispukuun puetun lapsen valkoisuus suorastaan hätkähdytti muistamaan lapsen keskeisyyden tragedian ytimessä. Päähenkilö Loviisan elämä taitelijana ja yksinhuoltajana käy ylivoimaiseksi, eikä ympärillä oleva naisyhteisö tuo apua tähän. Tekstin henkilökohtaisuus, josta Sippola kertoo, tulee lähelle ja tutuksi, jaettavaksi. Tässä ”nykyajan *Medeiassa*” teksti ja ohjaus päätyvät lapsenmurhan sijasta sosiaalipoliittiseen loppuratkaisuun. Suna Vuori kysyy, päätyykö traagisen viitekehityksessä tässä ratkaisussa lapsi pesuveden mukana.<sup>1010</sup> *Lootin vaimo* sitoo vahvasti yhteen kolmen tekstimateriaalin teemoja traditioihinsa ja nykyhetkeen. Esitys nostaa väistämättä mieleen nyky naisen tavan käsitellä traagista, kuten Suna Vuori kirjoittaa:

1009 Miira Sippolan haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

1010 Suna Vuori, ”Kolme tragediaa tuotti vain yhden katharsiksen”, *Helsingin Sanomat* 18.5.2008.



Lootin vaimo Hanna Raiskinmäki ja lapsijänis Niina Tamminiemi. Kuvasta näkyy näyttelijöiden hakanavaatetus, joka on tuttua aikidoharrastajille. Kuva: Heli Sorjonen.

Tekstissä on selkeä, tunnistettava aihe ja jännittäviä verbaalisia ristiriitoja, tulkinnassa taas mietitty kehollinen taso sekä vahva omaperäinen ote, jossa näyttämölle tuntuvat siirtyvän niin alitajuiset kuin tarkkaan jäsennellytkin teeamt jatkuvassa haastamisen tilassa. Runollinen ja rujo, jumalallinen ja banaali sekoittuvat kaiken aikaa. Murheen keskellä nauru vapauttaa.<sup>1011</sup>

Miira Sippolan adaptaatio *Medeiasta* on myös viimeisin esitystulkinta kyseisestä myytistä (tämän kirjan aikajanassa). Läpi suomalaisen teatterihistorian katsotuna on syytä pysähtyä toteamaan *Medeian* kaksitasoinen merkitys sekä tekstin temaattisuudessa että sitä esittävien tai tulkitsevien naisten maailmassa. Kun Sippola totesi haastattelussaan, että Medeian tarina tuntui läheiseltä kertomukselta hänen omaan elämäntilanteeseensa pienen lapsen äitinä, samanlainen tarina on toistunut vuosikymmenien saatossa. On sangen vavahduttavaa todeta, että monet Medeiaa näytelleistä naisista ovat esitystä tehdessään kokeneet raskauteen tai lasten arkeen liittyviä haasteita, kipeitä vaiheita tai joutuneet

1011 Suna Vuori, "Kolme tragediaa tuotti vain yhden katharsiksen", *Helsingin Sanomat* 18.5.2008.

kamppailemaan taiteilijuuden ja arjen välillä. Väistämättä mieleemme nousevat myös lukuisat lehtiotsikot lapsensa surmanneista naisista ja kysymys siitä, millaisista elämänkohtaloista näissä tilanteissa on kysymys.<sup>1012</sup> On mahdollista, että tästä tosielämän syvyydestä käsin myös *Medeian* tarina on niin koskettava ja niin todellisen ajaton kaikessa karuudessaan.

### **Bakkantit 2 loi TeatteriTelan katharsiksen**

Und er libet -ryhmän *Bakkanttien* esitystrilogian osa 2 toteutettiin viiden näyttelijän voimin. *Bakkanttien* sarjasta on ehdottomasti puhuttava kokonaisuutena, mutta jokaisen osan erityisyys piirtyy kuitenkin selkeästi esille. Miten *Bakkantit 2* keskusteli suhteessa *Lootin vaimoon* ja *Herakleeseen*? Suna Vuoren mukaan se tuotti TeatteriTelan katharsiksen. Vuori toteaa, että nopeasti katsottuna esityksellä ei ollut mitään tekemistä alkuperäisen *Bakkantit*-näytelmän kanssa, mutta esityksen edetessä vahvistuu ”hermeettinen, hypnoottisen kiehtova sarja inhimillisiä tiloja”, jotka tuottavat katsojassa katharsiksen kaltaisen tilan. Esitys ohjaa tunteita esille, vapauttaa ja purkaa jännitystä.<sup>1013</sup>

Anna-Mari Karvonen kertoo ohjaustyönsä lähtökohdista ja TeatteriTeltaan osallistumisesta seuraavassa sitaatissa. Alun perin *Bakkantit 1* tehtiin Ranskaan (ks. hieman myöhemmin tässä kirjassa), eikä sen tarkoituksena ollut muovautua trilogiaksi. TeatteriTeltaan tehtiin kuitenkin toinen variaatio *Bakkanteista*, jota myöhemmin seurasi vielä kolmas esitys.

Jotenkin muistan, että siinä oli sellainen aggressiivisuuden, vitaalisuuden ja kaiken sellaisen voimakkaan ja sitten sellaisen raukeuden ja väsymisen vuorottelu, jota ne bakkantit siinä kokee. Siihen kiinnityin ja samaistuin, ja sen tunnistin. Kun Miira Sippola pyysi Tragediateltaan, oli helppo valita tästä jotain kohtauksia ja alkaa työstämään tätä eteenpäin. Formaatti oli oivallinen, koska tila oli hyvä meidän mittakaavaan. Me valittiin kolme kohtausaihiota. Ensimmäinen oli tekno, mistä syntyi nautinto-niminen kohtaus. Toinen oli Haadekseksi nimetty kohtaus, joka oli vähän epämääräisempi, jota on vaikeampi määritellä, mutta se oli sellainen kuvien häivähdyksiä ja se oli teknon jälkitila, tahmea, asiat

1012 Aiheeseen löytyy vastaavaa kokemustietoa myös Minna Canthilta, joka *Anna Liisa* -näytelmää kirjoittaessaan totesi kokeneensa halua tappaa oma lapsensa, koska voimat kävivät vähiin.

1013 Suna Vuori, ”Kolme tragediaa tuotti vain yhden katharsiksen”, *Helsingin Sanomat* 18.5.2008.

liukuvat toisiinsa. Kolmas kohtausta oli poissaolo, potretti, kuvan kautta ulkoapäin hallitumpi, esiintyjät ovat paikoillaan, liikkumattomuus.<sup>1014</sup>

Visuaalinen kuva oli yksinkertainen. Esiintyjät tekivät omalla energiallaan ja liikkeellään suurimman osan kuvastosta. Tyhjä näyttämö ei kuitenkaan ollut. Musiikkikohtauksia varten oli instrumentteja ja baarijakkara drag-laulajaa varten. Vihreä nurmimatto ja myös pitkissä tanssikohtauksessa astuminen ulos rajatusta näyttämötilasta lähelle yleisöä loi esitykseen omintakeisen tilan käyttämisen ratkaisun. Yksi *Bakkantit 2:n* maagisimmista kohtauksista oli kahden pariskunnan istuminen valopöydän äärellä. Pöydän neljällä sivulla istuvat esiintyjät istuivat pitkän ajan liikahtamatta tuijottaen tyhjästi eteenpäin. Valopöydän pinnan heijastus loi kasvoihin mystisen tunnelman. Hitaana, paikallaan olevana jännitteenä kohtausta nosti eleen käsitteen vahvaksi. Kun ensimmäiset esiintyjien liikahtukset, kuten vierivä kyynel tai silmien ja katseen suunnan vaihtaminen tapahtuivat, ne saivat aikaan vahvan tunnetilan katsojissa. Tämä äärimmäisen energisen liikkeen ja toisaalta staattisen paikallaan olon vuorottelu oli koko *Bakkantit 2:n* erityinen piirre, joka kertoo myös esitystaiteen mahdollisuuksista nykypolven tekijöiden käsissä.

Anna-Mari Karvonen totesi TeatteriTelan esityksestä seuraavalla tavalla:

Tragedian mahdollisuuksia nykypäivänä tutkimalla esitykseen syntyi kolme pitkää ja kuvaellista kohtausta. Näillä synkillä ja voimakasleisillä kohtauksilla pyrimme aiheuttamaan katsojassa kauhun ja pelon tunteita. [...] *Bakkantit 2* esityksessä käytettiin *I love bath* kappaletta, joka sovitettiin sittemmin kuulostamaan David Lynchin *Twin Peaks* -sarjan tunnusmusiikilta. Moni katsoja kysyi esityksen nähtyään, viittasimmeko Lynchiin Haades-nimisessä kohtauksessa, jossa tyhjyyteen heitetty kabareehahmot tapailivat lavalla olemista päätyen lopulta soittamaan ”I love bath” –kappaleen. Oliko kohtauksen tarkoitus olla Lynch-pastissi? Esteettisesti kohtausta on lynchmainen, mutta merkityksensä siinä hetkessä se saa esiintyjien sisäänpäin kääntyneestä esillä olemisesta ja kohtauksen rinnastumisesta esityksen kahteen muuhun kohtaukseen.<sup>1015</sup>

1014 Anna-Mari Karvosen haastattelu 2012, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

1015 Karvonen 2010, 148–150.





*Bakkantit 2* kuljetti katsojat hurmokselliseen tilaan, jossa sana vaikei lihan puhuessa ja heittäytyessä. Kuva: Hanna Käyhkö.

*Bakkantit 2*:ssa nähtyä teknokohtausta työryhmä oli kokeillut jo ensimmäisessä esityssarjassa. Karvonen kertoo tästä ideasta seuraavasti:

*Bakkantit 2* -esityksen teknokohtauksen tehtävänanto oli tanssia harjoittelemallamme tavalla yhdeksän minuuttia täysillä, voimia säästelemättä, mutta säilyttää sellainen kontrolli, että esityksestä kykenee jatkamaan kyseisen kohtauksen jälkeenkin. Lisäksi esiintyjille heitettiin kysymys siitä, kykenisivätkö he nauttimaan siitä mitä tekevät. Voisivatko väsymys, kipu ja maitohapille meneminen olla nautinnollista? Entä miten päätyä kontrollin menettämisen rajoille? Omien voimien ääri rajoille? Pällimmäinen havainto näyttämöllä kestävyytensä kanssa kilvoittelusta on, että omien voimien ääri raja pakenee. Itsesuojeluvaisto on näyttämöllä korostuneen valpas.<sup>1016</sup>

Juuri tämän esitystaiteellisen tragediatulkinnan äärellä Suna Vuori (ja todennäköisesti moni muukin) rohkenivat käyttää katharsiksen paljolla väittelyllä

1016 Karvonen 2010, 152.

ladattua sanaa. Vuori tiivistää esityksen lihallisuuden, kehollisen sanan seuraavalla tavalla:

”Inhimillisiä tiloja” voi olla epätarkka ilmaus kuvaamaan sitä, mitä neljälle esiintyjälle tapahtuu: miten he pärisevät (kauhusta vai hurmiosta?), miten kouristuksenomaisesti, kuin marionetit hidastetussa elokuvassa, he laulavat, soittavat ja tanssivat (itsensä häpäisten vai ylentäen?), miten äärimmäisen pysähtyneinä he kokoontuvat yhteisen pöydän ääreen (haluten vai ei-haluten jakaa jotain keskenään?) Ja miten musiikki, jokaisessa kolmessa kohtauksessa erilainen, ui katsojan sisään ja yhdessä esiintyjien kanssa riisuu hänet kaikesta vastarinnasta pakottaen harhailevat ajatuksen tapahtuman äärelle.<sup>1017</sup>

### ***Bakkantit 1 ja 3 – esitystaiteen transsisarjan aloitus ja lopetus***

TeatteriTeltassa tehtyä *Bakkantit 2* -esitystä edelsi *Bakkantit 1*, jonka työryhmä oli tehnyt ensin Ranskaan ja sitten vielä Helsinkiin Universum-teatteriin vuonna 2007. *Bakkantit 3* eli sarjan päättävä produktio tehtiin vuonna 2009 Kiasma-teatteriin. Anna-Mari Karvosen ohjaus ja lähes saman työryhmän toteuttamat esitykset kerivät temaattisesti *Bakkanttien* maisemaa eräänlaisena impulssina, täysin tekstistä irrotettuna. Karvosen ohjauksia on kiiteltu runsaasti, kuten *Helsingin Sanomat* vuonna 2009: ”Ohjaajalupaus luo hikisenkauniita näyttämökuvia. Anna-Mari Karvosen työt kelpaavat marginaaliin ja valtavirtaan.” Ohjaaja itse toteaa kyseisessä haastattelussa: ”Nykyteatteriin ei liity mystiikkaa. Meidän tekijöiden täytyisi puhua siitä selvemmin.”<sup>1018</sup>

Anna-Mari Karvonen kertoo *Bakkanttien* trilogian ensimmäisestä osasta:

Alun perin ohjaustyö ei ollut tarkoitettu kolmen trilogiaksi. Ensimmäisen osan porukan kanssa oltiin Ranskassa residenssissä, ja ajatuksena oli tehdä jotain. Silloin otin *Bakkantit* mukaan. Silloin ei ajateltu sarjaa, mutta sitten vaan osat alkoivat seurata toisiaan. Alunperin *Bakkantit* oli vain yksi materiaali muiden joukossa, kuten se on ollut kaikissa osissa. Ensimmäisessä oli paljon kaikkea kamaa mukana, siinä oli kollaasia. Siinä tehtiin jopa tragediasta suoraan tekstiä ja henkilöitä, joita otettiin mukaan perinteisellä tavalla. Me inspiroiduttiin niistä, yritettiin löytää

1017 Suna Vuori, ”Kolme tragediaa tuotti vain yhden katharsiksen”, *Helsingin Sanomat* 18.5.2008.

1018 Maria Säkö, ”Ohjaajalupaus luo hikisenkauniita näyttämökuvia”, *Helsingin Sanomat* 20.10.2009.

materiaalia Dionysos-juhlista ja poimittiin niistä irtopalasia. Siinä oli myös pelin ja leikin juttuja. Se oli kokoelma kohtauksia. Esityspaikkana oli keskiaikainen linna, romanttinen miljöö. Sitten me esitettiin sitä myös Pariisissa, vähän galleriamaisessa tilassa ja tuotiin se sitten Helsinkiin Universumiin.<sup>1019</sup>

Anna-Mari Karvonen kertoo, että tekno-kohtausten kehittäminen lähti liikkeelle *Bakkantit 1*:ssä, jossa kohtaus oli ”vauhdikas ja tanssillinen, siinä fokus oli pitkälti muodostelmilla leikittelyssä.”

Sen jälkeen, vuonna 2007, teimme Kiasman teatterit.nyt-festivaalin yhteydessä järjestetyille demotorille kohtauksesta kokeilevan version, jossa metronomin tahdissa tanssimme kaksitoista minuuttia yrittämättä säästellä tai jakaa voimiamme koko ajalle. Epäekonomisen energiankäytön järjettömyys tuntui kiinnostavalta. Sen siirtäminen useana peräkkäisenä iltana toistettavaan esitykseen oli haastavampaa. Esiintyjät ratkaisivat tehtävänannon esityksissä kukin tavallaan: joku haki räjähtävän lähdon ja koetti sitten selviytyä loppuun asti, toinen yritti kasvattaa tehoa vähän kerrallaan päätyen energian maksimikulutukseen vasta kohtauksen lopussa.<sup>1020</sup>

Anna-Mari Karvosen mukaan nämä teknoliikemateriaalit lähtivät syntymään impulssista, joka ”Euripideen kuvailema hengästyttävä ekstaasi sekä klubien tanssikulturi”<sup>1021</sup> tarjosivat.

*Bakkantit 3* -esitys Kiasma-teatterissa sai Lauri Meren kirjoittamaan arvion otsikolla ”Ahmikaa huoletta, Bakkantit ovat ikuisia”. Meri lainaa arviossaan esityksen käsiohjelman ajatusta ”Loppumisen pelko on kaikille yhteinen, miksemme juhlisi sitä yhdessä?”. Hän toteaa, että ”jokin saattaa olla joskus niin hyvää, ettei sen toivoisi koskaan loppuvan.” Tarkemmassa arviossaan Meri kiinnittää huomiota siihen, että esitys on hienosti rakennettu kokonaisuus, jonka ”teho perustuu kykyyn kehittää ideaansa loppuun asti”. Juhlavuuden termiä käyttäen hän toteaa työryhmän osaavan päättää esityksensä vaikuttavalla tavalla ja hallitsevansa teemansa.

1019 Anna-Mari Karvosen haastattelu 11.12.2012, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

1020 Karvonen 2010, 152.

1021 Karvonen 2010, 152.

Taitavasti rytmitetty ja loisteliaasti pelkistetty poikkitaiteellinen esitys yhdistää teatterin, musiikin ja tanssin tasapainoiseksi kokonaisuudeksi. Näyttämöllä vietettävää juhlaa, joka kevein viittein saa erilaisia muotoja häistä hautajaisiin, sitoo yhteen esiintyjien täsmällinen liikekieli. Repliikit on luettavissa lähinnä eleistä.<sup>1022</sup>

Teknoliikemateriaali jatkui vielä *Bakkantit*-sarjan kolmannessa esityksessä. Työryhmä teki kuitenkin muutoksia kehittelemäänsä kohtaukseen.

[...] päätimme ”vapauttaa” teknon aikaisempien esitysten tehtävännollisista ja tilankäytöllisistä rajoituksista, antaa sen lähestyä klubilla tanssimista. Esiintyjillä oli mahdollisuus lopettaa silloin, kun he eivät enää jaksaneet ja jatkaa taas hetken levättyään. Heillä ei myöskään ollut tilankäytöllisiä rajoitteita eikä ennalta määriteltyä suhdetta toisiinsa. Kohtauksen ilmapiiri ja jännite muuttuivat tietenkin täysin. Katsomiskokemuksesta tuli voimattomampi, kohtausta etäännytti katsojalta.<sup>1023</sup>

Erityisen kiinnostavaa on tietenkin esitysten suhde Euripideen *Bakkanteihin*, koska kolmen esityksen sarja nojasi tähän. Myös kohtauksia kehiteltiin esityksestä toiseen siirryttäessä. Karvonen kertoo esitysten suhteen kirjalliseen lähteeseen olevan väljä, ilmava ja uutta etsivä:

Kirjallisista lähteistä mainittakoon Euripideen *Bakkantit*, suurelle yleisölle varsin tuntematon antiikin tragedia, jolta lainasimme nimen esityksillemme. Se toki antoi meille muutakin, ensisijaisesti polariteetteja tavoittelevan kuvastonsa: vuoren ja laaksot, ekstaasin ja depression, ajatuksen esityksestä, joka on dynaamisilta vaihteluiltaan voimakas. Tekstissä hän kuvataan muun muuassa hedonistisen nauttimisen ja väkivaltaisen metsästyksen vuorottelua Bakkhos-jumalaa palvovien naisten rituaaleissa. Pohdimme ensimmäisessä *Bakkantit* -esityksessä tarkemmin joitakin näytelmän esittelemiä henkilöitäkin. Kuningas Pentheuksen irtoavasta päästä jäi esitykseemme printti t-paidan etumukseen. Sen

1022 Lauri Meri, *Helsingin Sanomat* 25.4.2009.

1023 Karvonen 2010, 153.



*Bakkantit 3* -produktion esiintyjät pitkäkestoisessa teknohurmoksessa Kiasma-teatterissa vuonna 2010. Kuva: Petri Virtanen.

sijaan *Bakkantit 3*:ssa idea puvustukseen tuli aivan muualta, esiintyjät puettiin mustiin kokotrikoiisiin, koska Beyoncé'n musiikkivideossa *Single Ladies* laulajatar tanssii mustassa jumppa-asussa ja koska Boris Charmatzin *Quintet Circle* oli hieno tanssiteos, jossa esiintyjät olivat turkooseissa kokotrikoissa. Halusimme, että meidänkin tanssivat kehomme näyttäisivät yhtä hyviltä.<sup>1024</sup>

Kiasma-teatterin tila on lähtökohtaisesti toimiva ja hyvä esitystila ääni- ja valo-suunnittelun kannalta. Heidi Lindin (nyk. Soidinsalo) äänisuunnittelu *Bakkantit 3* -esityksessä muodosti siihen ainutlaatuisia hetkiä. Erityisen huippuhetken muodosti *Bakkantit 3*:ssa noin kymmenen minuutin ajan kestävä vahva volyymin ja basson yhdistelmäkohtaus, joka tuntui katsojan omassa kehossa. Näin katsojasta tuli osa esityksen kokemusmaailmaa.

Näyttämötilassa oli yksi suuri sänky ja lakanoita, eikä muuta rekvisiittaa. Näyttämön sivulla oli cembalo, joka yhden kohtauksen aikana loi cembalistin

1024 Karvonen 2010, 150–151.

ja laulajan yhteisesityksessä erityisen barokkimaisen tunnelman. Esityksessä nähtiin valkoisia ilmapalloja ja valkoinen kissamainen naamio. Yleistunnelmana ja värisävyinä näyttämötilassa oli valkoinen. Esiintyjät olivat mustissa ihonmyötäisissä trikoissa, joissakin kohdissa musta-valkoisessa hame-puseroasussa tai mustissa farkuissa ja mustassa kauluspaidassa kullavärisen kravatin kera.

Käsiohjelmasta selviää, että ohjaajan työn tärkeänä tukena olivat toimineet Heidi Lind ja Masi Tiitta. Esityksen musiikissa tämä näkyi vahvasti. Valtaosa kuultavasta musiikista oli Lindin ja Tiittan käsialaa. Yksi esityskappale oli Ville Ahosen säveltämä. *Bakkantit 3*:n musiikki yhdisteli eri musiikkityylejä aina teknohiisistä barokkimusiikkiin.

Koska *Bakkantit 3* oli viimeinen esitystrilogian sarjasta, sen teemaksi oli luontevasti valikoitunut loppuminen, viimeisten juhlien hetki. Esitysjulisteessa tämän yhteisen juhlan ja aterian tilanne oli kuvattu bakkanaalien kaltaisena tunnelmana. Käsiohjelmassa loppumisen teemaa kuvataan seuraavalla tavalla:

Kevään kunniaksi halusimme tehdä valoisan esityksen. Lavalla nähdään erilaisia joukkokohtauksia. Juhlat kokoavat ihmiset yhteen. Lopun hetkellä olemme kuitenkin yksin. Joskus on jotain niin hyvää, että toivoisi, että se ei koskaan loppuisi. Kaiken loppuminen on kuitenkin (kai?) pakko hyväksyä. Loppumisen pelko on kaikille yhteinen miksemme juhliisi sitä yhdessä? Loppumisen pelko on kaikille yhteistä. Entä jos emme lopettaisi vaan jatkaisimme ikuisesti taivaallisessa kodissa(mme)? Loppumisen pelko on kaikille yhteistä. Entä jos emme kuitenkaan lopettaisi tätä vaan jatkaisimme ikuisesti yhdessä taivaassa tai jossain. Eikä olisi haus Kempaa jatkaa yhdessä kuin muistella sua yksin täällä? Eikö olisi vaan haus Kempaa jatkaa yhdessä, kuin muistella jotain ikuisesti? Entä jos emme valmistautuisikaan yksinäiseen loppuumme vaan juhlimme jossain aamuun asti? Entä jos emme joutuisikaan yksin aamulla vaan jatkaisimme ikuisesti<sup>1025</sup>

Und er libet -työryhmän työtapaa *Bakkanttien* kanssa rakensi nykyteattereille tyypillistä ja kiinnostavaa uustulkintaista lähestymistapaa suhteessa tragedian traditioon. Tämä työtapaa on tietenkin työryhmävetoista ja asettaa siten jo prosessin erilaiseen asetelmaan suhteessa lopputulokseen kuin perinteisempi puhteatterin työtapaa ja jäsenyys. Ennen kaikkea työtavan ja esteettisen katsomisen,

1025 *Bakkantit 3*:n käsiohjelmaa, kirjoittajien hallussa.

uuden löytämisen vainu ohjasi lopputulosta ennalta arvaamattomiin suuntiin ja onnistuessaan se tarjosi yleisölle pääsyn ytimeen, jota tragedia tavoittelee traagisen näyttämön, jumalvoimien ja hulluuden kuvaamisella. *Bakkanttien* sarja oli vahvasti kiinni siinä ymmärryksessä, erityisesti kokemuksellisella tasolla, josta antiikin tragediaissa on kysymys – esityksen yhteisyys, yhteisöllisyys, kuoro on sen maaperä, ei niinkään individuaalisen tarinan kertominen. Kysymys on meistä, yhteisön voimasta ja hurmuksesta.

Monet tragediaohjaukset kytkevät draamansa aikaan ja ajankohtaisiin kymsyksiin. Und er libet näytti tekevän tämän myös, mutta omintakeisella tavallaan.

Ajatuksenamme on, että koska populaarikulttuuri on yhteisintä jaetua todellisuutta, on se myös käyttökelpoista lähdemateriaalia esityksille. Emme pyri kritisoimaan emmekä toisaalta glorifioimaan sitä. Suhteemme populaarikulttuuriin on varsin pragmaattinen. Pinnasta voi lainata vain pintaa. Syvyys syntyy kontekstien risteymäkohdissa, ja vastaanottavassa ihmisessä, joka alituisesti hahmottelee suhdettaan ympäröivään kulttuuriin.<sup>1026</sup>

## Muita aikalaisadaptaatioita

### *Seppo Parkkisen ja Kaisa Korhosen yhteistyö antiikin parissa jatkuu*

Kaisa Korhonen ohjasi vuonna 2008 näytelmän *Elektra – tutkimus veren historiasta* jatkumona pitkälle yhteistyölle Seppo Parkkisen kanssa. Seppo Parkkinen on koonnut näytelmän tekstin Aiskhyloksen *Agamemnonin*, *Haudallauhraajien* ja *Raivottarien*, Sofokleen *Elektran*, Euripideen *Elektra-* ja *Ifigeneia Auliissa* -näytelmien sekä Senecan *Thyesteen* pohjalta.<sup>1027</sup>

Kaisa Korhonen kuvaa omaa ohjausprosessiaan seuraavalla tavalla:

*Elektra* on jonkinlainen yhteenveto, summaus. Olen saanut siinä solmituksi yhteen sen sukupolviaiheen joka on ollut töittäni yhteinen juonne 2000-luvulla. Yllätyksekseni tein samalla myös tutkimusmatkan suomalaisuuteen. Tuo matka antoi paljon – jopa jonkinlaisen täyttymyksen tunteen. [...] *Elektran* työprosessi oli rankkuudestaan huolimatta iloinen ja keveä, koska näyttelijäryhmästä syntyi ensemble. [...] Tartuin *Elektrassa*

1026 Karvonen 2010, 151.

1027 Katso aiheeseen liittyen myös Houni & Kittelä 2011.

jo kolmannen kerran Seppo Parkkisen kanssa Atreuksen suvun tarinaan. Vuonna 1991 tekemämme *Yö Kaaoksen tytär* sisälsi *Oresteian*, islantilais-suomalainen *Huimaus* vuonna 1995 eri henkilöiden näkökulmia Atreuksen suvun synkkiin tapahtumiin. Miksi olen näihin henkilöihin kiintynyt? Koska he edustavat arkkityyppistä ihmistä selviytymässä yhteisön rakenteisiin pinttyneistä valtasuhteista, sukupuolirooleista ja psyykkisistä haasteista. Atreuksen suvun keskushenkilö on perinteisesti ollut kostajaksi määrätty poika, pehmeä ja vastahankainen Orestes. Hänen takanaan oleva tyttö, yllyttäjä, on Orestesta mielenkiintoisempi hahmo. Poikaa palkitaan, mutta tyttöä rangaistaan vastarinnasta, joten tyttö on minusta poikaa suurempi antisankari. [...] Kaikista Elektran tuhoisista tunteista ja teoista huolimatta häneen on helppo samaistua. Kun Elektra sanoo: “Kaiken tämän pahan keskellä en voi tehdä muuta kuin pahaa”, assosiaatiokenttä on valtava.<sup>1028</sup>

Seppo Parkkisen alaotsikko “tutkimus veren historiasta” viittaa tietenkin vahvasti antiikin kuvastoon, kuoleman ja murhan teemoihin. Korhonen kertoo, kuten niin monet muutkin nykyohjaajat, tämän yhteyden yhteiskunnallisiin tapahtumiin:

Ei tarvitse mennä kauas löytääkseen sen jäljet tämän päivän todellisuudessa. Se on läsnä yksin näyttöpäätteen äärellä valvovina lapsina ja väkivaltaviihteen murskaavana ylivaltana. Yksilöiden ja vieraiden kulttuurien demonisoiminen on sotien lähde ja hallitsemisen tapa, johon on totuttu. Verikoston aate kukoistaa maailmalla ja näyttää voittavan lisää alaa. Kuolemanrangaistuksen suosio kasvaa. Suomi kuuluu olevan aseistetuimpia länsimaita. Täällä tapahtuu paljon perheen sisäisiä ja koko perheen tuhoavia veritekoja. Ja Elektran tavoin yksilö kokee olevansa vihamielisessä maailmassa yksin, vailla minkäänlaista myötätuntoa.<sup>1029</sup>

Esityksen visuaalisuus oli yksinkertainen ja vaalea. Esitystilassa yleisö sijoittui kolmelle seinustalle asetettuihin katsomoihin, lähelle esiintyjä. Tilan keskellä oli ruokapöytä ja taustalla pesukone. Valosuunnittelulla luotiin esityksen lattiapinnan halkaisevia valokaistaleita, jotka rajasivat tilasta suurimman osan pimeyteen.

1028 Helavuori & Korhonen 2008, 21–22.

1029 Helavuori & Korhonen 2008, 22.





Elektrana Joanna Haarti ja hänen äitinsä Klytaimnestrana Hannele Nieminen. Oulun kaupunginteatteri vuonna 2008. Kuva: Kati Leinonen.

Hanna-Leena Helavuori kuvaa esityksen alkamista eräänlaisena arkeologisena tutkimuksena, jossa näyttelijät lähestyivät tutkijajoukkona valkoiset museo-hansikkaat kädessä sinkkilaatikkoa ja nostavat sieltä todistusaineistoa. Esille nostettavat valokuvat viittavat Bosnian tai Irakin sotaan. Helavuoren mukaan tämä tutkimusluonne korostui myös esityksen skenografiassa. Esityksen intiimi tila (näyttämön 80-paikkaisuus) valkoisine seinineen asetti katsojat eräänlaiseen todistajien rooliin. Prologin aikana näyttelijät arkeologisena tutkimusjoukkona asettuivat hiljalleen Atreuksen suvun rooleihin.<sup>1030</sup> Kaisa Korhonen kertoo kirjassaan tästä visuaalisesta ja ohjaustyöstä seuraavin sanoin:

Aloittaessani *Elektran* harjoitukset ilmoitin hakevani hiljaista esitystä. Vastarintana päätökselle esityksestä tuli intiimi. Vastarintana tarinan synkkyydelle mustasta studionäyttämöstä tuli valkoinen, eikä tila hämää illuusioilla, vaan illuusio on näyttelijöiden välillä. Katsojat ovat samassa tilassa esiintyjien kanssa piirittäen heitä lähietäisyydeltä kolmelta suunnalta. Näyttelijät ovat usein suorassa kontaktissa katsojiin, antautuvat hikineen ja ihopoimuineen katsojille. Näyttämöllä oleva pesukone jyyttää veripyykkiä jokaisen murhan jälkeen ja profanoi kohtalokkuuden. [...] Esimerkiksi puvustuksen ratkaiseminen tämän päivän kuosilla ei mielestäni riitä todellisuuteen juurruttajaksi, koska se on vain ulkoinen tekijä. Juurruttavia ovat olosuhteet, jotka tuottavat näyttelijässä elävää elämästä nousevia assosiaatioita, merkityksiä ja toimintaa. [...] *Elektra* tapahtuu siis keittiönpöydän voimapiirissä. [...] Keittiönpöytä ja pesukone kytkevät sananmukaisesti *Elektran* näyttelijät näyttämöön.<sup>1031</sup>

Hanna-Leena Helavuori kirjoittaa Korhosen ohjaamasta *Elektrasta* yleiskuvalista analyysia. Hänen mukaansa *Elektra* tartuu ajankohtaisiin mutta vaiettuihin aiheisiin, esimerkiksi Balkanin tai Irakin tapahtumiin, yleensä sodan tapahtumiin. Sodan kauhut kohdistuvat naisiin ja lapsiin, he ovat uhreja. Helavuoren mukaan *Elektran* hahmon kautta on mahdollisuus “tutkia pahan ilmenemistä, sukupuolitettua pahuutta, vihaa, pelkoa. Elektra kiinnittyy sukupolven ketjuun, mutta hänessä myös ylittyvät naiselle annetut roolikategoriat.”<sup>1032</sup> Helavuori etsii ajankohtaisuutta pahuuden teemasta rinnastamalla esityksen myös Aku Louhi-

1030 Helavuori 2008, 274.

1031 Helavuori & Korhonen 2008, 22–23.

1032 Helavuori & Korhonen 2008, 273.

miehen *Paha maa* (2004) ja Lukan Moodysonin *Reikä sydämessä* (2004) -elokuviin. Kaisa Korhonen toteaa itse myös lehtihaastattelussa tästä ajankohtaisuudesta: ”Ei tarvitse houkutellessa näyttelijöitä, että uskokaa pois, tämä on totta. Kaikki kyllä tietävät. Olemme lukeneet Elektran uusperheen lapsena, joka ei sopeudu. Maailma on täynnä näitä tragedioita.”<sup>1033</sup>

Parkkisen tekstisovitus tutkii veren historiaa ja tähän myös Helavuori kiinnittää huomiota todetessaan, että *Elektrassa* ei nähdä verta, vaikka sitä on kaikkialla. ”Valkoiselle seinälle Elektra maalaa sanan ‘kosto’, Klytaimnestra lisää sanan ‘veri’, Elektra sanan ‘Orestes’. Veri valuu seinästä eikä veripyykkiä saa puhtaaksi vaikka sitä kuinka pesukoneessa pestään. Siinä on Atreuksen suvun, huojuvan ja luhistuvan perheen tarina.”<sup>1034</sup>

Helavuori toteaa, että ”tragedian avulla Korhonen voi tarkastella sellaisia ihmisenä olemisen ehtoja, jotka ovat järjen ja hyveen määritelmien ulkopuolella. Tragedia ei ole järjellä ja sanoilla hallittavissa.” Tämä tulkinta lienee viittausta katsojan kokemukseen tai siihen mahdollisuuteen, että tragedia käsittelee jotain eksistentiaalisesti erityistä, jopa metafyyssistä kokemuksellisuutta. Tragedia nimenomaan käsittelee järjen ja hyveiden määritelmiä ja niiden olemusta. Jälkimmäistä ajatusta tukee myös Helavuoren jatkototeamus:

[T]ragediassa on Korhosta kiinnostavaa kohtuuttomuutta. *Elektran* dramaturgiassa ihmisen sisällä on särö, jokin epäyhtenäisyys. [...] Maailmaa asuttavat kohtuuttomat ihmiset, jotka elävät yli rajojensa. Oikeastaan Korhonen on tutkinut koko ohjaajanuransa näitä kohtuuttomia ihmisiä, heidän säröjään, murtumiaan ja irrationaalisuuttaan, sitä jotakin joka ei taivu sanoilla määriteltäväksi.<sup>1035</sup>

Kaisa Korhonen pohtii Elektran hahmota *Kalevan* haastattelussa seuraavalla tavalla:

”Vihan, kapinan tai surun motiivit ovat varmasti samat sukupuolesta riippumatta, mutta nuorella naisella on enemmän esteitä ja enemmän voitettavaa” [...]. Hyljättyksi tulo seuraa melkeinpä automaattisesti, ellei

1033 Eeva Kauppinen, ”Vihaisella nuorella naisella on vaikeampaa”, *Kaleva* 21.1.2008. <http://www.kaleva.fi/uutiset/kulttuuri/vihaisella-nuorella-naisella-on-vaikeampaa/295257/>, viitattu 3.4.2015.

1034 Helavuori & Korhonen 2008, 273–274.

1035 Helavuori & Korhonen 2008, 275.

pysty tekemään kapinasta elämänsä roolia niin kuin joku rokkari tai goottityttö. Korhoselle tulee mieleen saksalainen punk-mimmi Nina Hagen. Elektra on henkilö, josta täytyy näkyä, että hän on jotain mieltä – ja aika mustaa mieltä tästä maailmasta.<sup>1036</sup>

Eeva Kauppinen kirjoittaa kritiikissään *Elektrasta* turvautumalla pitkään vertauskuvalliseen ja esityksen symbolitasoja etsivään kuvailuun. Hän toteaa esityksen ajankohtaisuudesta, että ”taide kysyy Oulun pienellä näyttämöllä samoja suuria ja keskeisiä kysymyksiä kuin tämän päivän suomalaiset olohuoneensa sohvalla ja filosofit antiikissa. Kysymykset etiikasta, oikeudenmukaisuudesta ja vastuusta eivät ole vielä saaneet tyydyttäviä vastauksia.”<sup>1037</sup> Kauppinen huomioi, että kolmetuntinen esitys oli loppuun saakka tyylikäs ja tyylielty mutta etäinen. Kriitikko toteaa pilke silmäkulmassa, että jos moraalifilosofiset opinnot ja antiikin tarinat alkavat hämätä, niin esitys saattaa tuntua kolmetuntiselta jälki-istunnolta. Kriitikko aloittaa vertauskuvallisen havainnointilistansa tukeutumalla Hassisen Kone -yhtyeen lyriikkaan.

Hassisen Kone laulaa, että jos sun aivosi pysähtyy, jäät yksin sydämesi kanssa. Tätä vaikutusta esityksessä odottelee ja viiltävämpiä tunteita omassa rinnassa. Ismo Alangon filosofiassa kukaan ei saisi leikkiä suurta tuomitsijaa, sillä rikos jo itse on rangaistus synneistä koko maan. Vaikka ei puhtaasti allekirjoittaisikaan populaarimusiikin ajattelijoiden väitteitä, se mikä yhteen puhaltavan tiimin esteettisessä tyylikkyudessa, tekstuaalisessa nosteessa ja linjakkuudessa voitetaan, se koskettavuudessa ja satuttavuudessa hävitään. Elektrassa on kyllä tämän kiertotien kautta voimia, jotka sysäävät jälkipuintiin, keskusteluihin ja mutinoihin.<sup>1038</sup>

Kun Kauppinen on päässyt kritiikissään vauhtiin populaarimusiikin kautta, hän jatkaa näyttelijäntyön erittelyllä. Esityksen tyylistä hän toteaa, että se alleviivasi esittämistä. Hänen näkemyksensä mukaan näyttelijät toimivat kuten roolivih-

1036 Eeva Kauppinen, *Kaleva* 21.1.2008. Vihaisella nuorella naisella on vaikeampaa. <http://www.kaleva.fi/uutiset/kulttuuri/vihaisella-nuorella-naisella-on-vaikeampaa/295257/>, viitattu 3.4.2015.

1037 Eeva Kauppinen 2008. Elektra on tyylikäs mutta etäinen. Aivot eivät pysähdy eikä tragedian keskellä voi jäädä yksin sydämensä kanssa. *Kaleva* 21.8.2008.

1038 Eeva Kauppinen, ”Elektra on tyylikäs mutta etäinen. Aivot eivät pysähdy eikä tragedian keskellä voi jäädä yksin sydämensä kanssa”, *Kaleva* 21.8.2008.

kossa käsketään. Tässä kriitikko näkee yhteyden antiikin valtioiden tottelevaisuuteen kohtalostaan tähtiin kirjoitetuina. Näyttelijäntyö oli Kauppisen mukaan *Elektrassa* tasaista ja hallittua, eikä kukaan erottunut joukosta. Lyhyesti hän kuitenkin mainitsee, että Hannele Niemisen esittämän Klytaimnestran intohimo oli uskottavinta. Klytaimnestra pesi käsiään kuin Shakespearen Lady Macbeth. Muitakin taidehistoriallisia viitteitä ja arjen anakronismejä kriitikko löytää esityksestä, kuten lavastuksen tuolien viittauksen Platonin ideaoppiin ja pienen puuhevosien viittauksen Troijan valloitukseen.

Kimmo Modig haastatteli Kaisa Korhosta *Voima*-lehteen *Elektran* tekemisestä ja otti teemaksi poliittisuuden.<sup>1039</sup>

Yhteisöllisyyden nimeen julistaa nykyisin moni uusi teatteriryhmä. Mitä on poliittinen teatteri tänään? Näkisin, että ilmapiirin muutos on tapahtumassa. Ihmiset reagoivat ryhmänä, ja suurempi ryhmä ihmisiä avaa suunsa jonkin epäoikeudenmukaisuuden puolesta. Tämä tulee tapahtumaan varmasti myös teattereissa. Teatteri toteuttaa aina jotakin ulkopuolista tilausta. Sen on puhuttava oman aikansa kieltä. Mutta parhaassa tapauksessa, jos jutusta saadaan nopeasti kiinni, teatteri on muotoilemassa tätä ajan henkeä. Anarkistifilosofit katsovat, että ihminen voi toimia mielekkäästi ryhmässä ilman johtajaa. Mihin ohjaajaa tarvitaan? Näyttämöllä olemisen tila on intuitiivinen ja aistillinen. Se tarvitsee sen, joka katsoo ja kommentoi. Mutta en minä voi ketään määrätä! En pidä käskyttämistä minkään arvoisena. Esitys on yhteinen tekele. Kaikki teatterin tekemisen voima löytyy yhteisyydestä sekä toisten auttamisesta. That's it, oli näkökulmana anarkismi tai mikä tahansa.<sup>1040</sup>

### **Julmaa ja hellää on Trakhiin naisten adaptaatio**

Nykydraaman yksi menestyneimmistä kirjailijoista, englantilainen Martin Crimp on tarttunut tekstissään *Julmaa ja hellää* (*Cruel and Tender*) Herakleen myyttiseen kuvaan Sofokleen *Trakhiin naisten* pohjalta. Crimpin näytelmä tekee antiikin sankarista Herakleesta terrorismia vastaan taistelevan kenraalin, näytelmän kuorosta naispäähenkilön henkilökohtaisen kauneussalongin työntekijöitä ja

1039 Kimmo Modig, ”Teatteri vs. todellisuus”, *Voima* 1/2008.  
<http://fifi.voima.fi/voima-artikkeli/2008/numero-1/teatteri-vs-todellisuus>, viitattu 3.4.2015.

1040 Kimmo Modig, ”Teatteri vs. todellisuus”, *Voima* 1/2008.  
<http://fifi.voima.fi/voima-artikkeli/2008/numero-1/teatteri-vs-todellisuus>, viitattu 3.4.2015.

kentaurin lemmenaiasta myrkkyympullin. Herakleen vastine on kenraali Robert, joka on tuhonnut kokonaisen kaupungin ja lähettää kotiinsa sotasaaliinaan terroristipäällikön tyttären. Hänen katkera vaimonsa Amelia lähettää miehelleen kemikaalilla myrkytetyn tyynyn. Kenraali palaa kotiin invalidina ja Amelia tekee itsemurhan. Se, ettei Crimpin näytelmän nais- ja miespäähenkilöitä nähdä kertaa-kaan yhtä aikaa lavalla, perustuu Sofokleen noudattamaan antiikin käytäntöön, jossa samalle näyttelijälle kirjoitettiin sekä nais- että miespäärooli. Näyttelijä pääsi näin esittämään taitojaan monipuolisesti.

Esa Leskisen ohjaus Crimpin näytelmästä nähtiin vuonna 2005 Kansallis-teatterissa. Esityksen visuaalinen kuva avautui valkoisena. Näyttämön perusvärinä valkoinen toistui sekä seinissä, lattiassa, huonekaluissa, että valaisimissa ja joskus myös näyttelijöiden asusteissa. Yleisilme viittasi kokonaisuutena porvareille ja ennen kaikkea moderniin. Näyttämön takaseinällä erottuvat pylväät antoivat orastavan viitteen tekstin taustalla olevasta antiikista, mutta tämäkin on ymmärrettävissä sitä vasten, että näyttämöluentaa harjoittaa antiikin symboleita etsien. Oletettavasti suurin osa yleisöstä ei tätä havaintoa tehnyt.

Maria Lyytinen kirjoitti *Ylioppilaslehteen* ytimekkään kritiikin, jossa hän tuo esille esityksen suhteen antiikin mytologiaan toteamalla, miten kenraali jää kauaksi ”alkuperäisestä” Herakles-myytistä. Ottamatta enempiä kantaa tähän arvioon, molempia ehdottomasti yhdistivät kuoleman tuottaminen ja sankaruuden moraaliset kysymykset. Lyytisen tekstissä esitys paikannetaan 1940–50-lukujen amerikkalaisten perhedraamojen tunnelmaan. Korroptoituneen yläluokan steriili olohuone ja taustalla näkyvät temppelin pilarit sekoittuvat toisiinsa. Taustalla soiva Billie Holidayn musiikki ja värikäs puvustus luovat irvokasta asetelmaa, jossa ”länsimainen valtaeliitti luotsaa verilöylyjä köyhiin maihin hyvinvointivalttioiden luksuskodeista käsin”.

Crimp tuntuu esittävän, että nykyajan sotapäälliköt pitävät itseään antiikin sankareiden veroisina puolijumalina öykkäröiden kuin siirtomaaherrat pitkin maailmaa. Terhi Panula liikehtii kenraalin vaimona lavalla tavalla, joka tuo mieleen Suomen filmitoiminnan varhaisvaiheet. Hän piirtää suuria draaman kaaria kehollaan ja äänenkäytöllään. Petri Liskin esittämä jenkkihallituksen lipeviä öljymiljonäärejä kovasti muistuttava ministeri taas tuo outoa komiikkaa mahtipontisen draaman keskelle. Epäkiitollisimmat roolit ovat saaneet antiikin kuoron tehtävää toimittava Maria Kuusiluoman, Elena Leeven ja Anna Paavilaisen blondikoomikko. He huseeraavat barbiemaisina ääliöinä pitkin beigeä



Kenraali Robert (Pentti Sveholm) tekee kuolemaa vainoharhaisena Kansallisteatterin *Julmaa ja hellää* -esityksessä (2005). Kuva: Leena Klemelä.

huushollia – ensin Panulan draamakuningattaren ympärillä, sen jälkeen Pertti Sveholmin karhean väkevän kenraalin kintereillä. Ainut todellinen läsnäolon hetki esityksessä syntyy Sveholmin kenraalin puhuessa sairaasta halustaan puhdistaa maailma terrorismista. Crimpin kenraalissa ei ole mitään esikuvansa Herakleen sankarillisista puolista. Oman hionsa ajamana tämä hullu on tappanut tuhansia vain saavuttaakseen omat tarkoituksensa. Kansallisteatterin esitys ei juuri onnistu avaamaan uusia näkökulmia terrorismiaiheeseen, vaikka Crimpin teksti on hyvä. Hurjat väitteet ja veritekojen sairaita motiivit jäävät kovin etäälle, perinteisen ja puisevan ohjauksen jalkoihin.<sup>1041</sup>

### Hyvän neuvon tietäjä *adaptaationa Medeia-myytistä*

Laura Jäntti on dramatisoinut ja ohjannut antiikin Medeia-myytin näytelmäksi, jossa yhdistyvät monet erilaiset kertomukset: Euripideen *Medeia*, saksalaisen Christa Wolfin ja ruotsalaisen (Suomessa syntyneen) Willy Kyrklundin *Medeia*-sovitukset, persialaisten Háfezin ja Abú Nuwásin runot sekä nykypäivän lööpit ja juorun logiikka. Espoon Kaupunginteatteri otti ohjelmistoonsa *Hyvän neuvon tie-*

1041 Maria Lyytinen, ”Tragedia terrorismista”, *Ylioppilaslehti* 28.10.2005.  
<http://ylioppilaslehti.fi/2005/10/tragedia-terrorismista/>, viitattu 22.12.2015.

täjän vuonna 2006. Ohjaaja Laura Jäntti tarttui aiheeseen, jonka toinen pääosan esittäjästä Ritva Oksanen kiteyttää: ”Kyseessä on traaginen rakkaustarina, mutta myös moderni pakolaisnaisen tarina”.<sup>1042</sup> Erkki Kanervan mukaan miehitysvallinat kertovat halusta yleismaailmallista Medeian tarina ja tästä syystä Oksanen nimikkoroolissa ei ole eilisen teeren tyttö, saati habitukseltaan heitukka.<sup>1043</sup> Suna Vuoren arvion mukaan tarkoituksena lienee ollut pureutua äärimmäisten tekojen motiiveihin sekä osallistua keskusteluun toisten kulttuurien ymmärtämisestä ja ymmärtämättömyydestä, vieraan pelosta, arkisista virheistä, joista kasvaa sotia, pahuuden syistä ja seurauksista.<sup>1044</sup>

Esitys on rohkea, mutta niin pitkälle tyylitelty, että henkilöihin on miltei mahdoton samastua. Siksi keskeisin kysymys – miksi petetty, häväisty, kotoaan karkotettu nainen tappaa ja tuhoaa vielä lapsensakin – jää tunnetasolla valle vastausta. [...] Hunnutetun Glauken kuiskinta verenvärisellä takanäyttämöllä vaihtuu pukumies-Jasonin turinointiin flyygelin ääressä. Ylpeä Medeia ottaa käsilaukkunsa, punaa huulensa, riitelee miehen kanssa, suunnittelee muutaman murhan – ja sitten sambataan.<sup>1045</sup>

Monenkirjava esitys sai kritikoilta varauksellisen vastaanoton. Suna Vuori toteaa, että ilmaisu on paikoin riisuttua ja lakonista, nämä sekoittuvat myös komedian ja puhtaan tragedian kanssa. ”Jone Takamäki on tarinalle erinomainen kertoja – neuvoja, varoittaja, juoruilija, median korvike, yksi meistä.”<sup>1046</sup> Esityksen kuorona toimivat Takamäen lisäksi Pedro Hietanen, Markku Kanerva ja Ricardo Padilla, joiden kokoonpano julisti iltapäivälehtien hengessä: ”Karkoitettu syyttää exää aviorikoksesta! Mustasukkainen rakkaus johti karkoitukseen!”<sup>1047</sup> Myös Erkki Kanerva kirjoittaa tästä erikoisesta ja mielenkiintoisesta kuororatkaisusta:

1042 STT kulttuuri, ”Toinen minäni palvoo, toinen keittää myrkyn”, *Hämeen Sanomat* 9.2.2006 <http://www.hameensanomat.fi/uutiset/kulttuuri/175933-toinen-minani-palvoo-toinen-keittaa-myrkyn>, viitattu 18.1.2016.

1043 Erkki Kanerva, ”Medeian ystävä on murhe vain”, *Turun Sanomat* 13.2.2006.

1044 Suna Vuori, ”Medeia on toista maata. Peloton tulkinta antiikin tragediasta pyrkii paljoo, mutta hukkaa mahdollisuuksiaan”, *Helsingin Sanomat* 11.2.2006.

1045 Suna Vuori, ”Medeia on toista maata. Peloton tulkinta antiikin tragediasta pyrkii paljoo, mutta hukkaa mahdollisuuksiaan”, *Helsingin Sanomat* 11.2.2006.

1046 Suna Vuori, ”Medeia on toista maata. Peloton tulkinta antiikin tragediasta pyrkii paljoo, mutta hukkaa mahdollisuuksiaan”, *Helsingin Sanomat* 11.2.2006.

1047 STT kulttuuri, ”Toinen minäni palvoo, toinen keittää myrkyn”, *Hämeen Sanomat* 9.2.2006 <http://www.hameensanomat.fi/uutiset/kulttuuri/175933-toinen-minani-palvoo-toinen-keittaa-myrkyn>, viitattu 18.1.2016.



Ohjauksen asetelmallisuus viehättää: orkesteri eli antiikin kuoro eli kaupunkivaltio Korintin kansa on yleisön fokuksessa. Varsinaiset tapahtumat taas on paljolti sijoitettu taka-alalle. Medeian ja Jasonin yhteisiä lapsia ei näytetä lainkaan. Näytelmän päähenkilöt ovat myös ikään kuin jumalten sätkynukkeja. Pedro Hietasen johtama orkesteri soittaa maestronsa säveltämää musiikkia.<sup>1048</sup>

Karmela Bélinki kirjoittaa tematiikasta feministisen näkökulman kautta. Hän toteaa näytelmän olevan rakennettu siten, että Ritva Oksanen näytteli koko skaalan tunteita rakkaudesta vihaan ja koston. Christa Wolfin feministinen näkökulma toi esille naisen mystifioitua seksuaalisuutta. Oksanen onnistui laulamaan, raivoamaan ja hämmästyttämään intensiteetillään. ”Ohjaaja Laura Jäntti on tehnyt parhaansa akustisesti ja visuaalisesti toivottomallaa Revontulihallin näyttämöllä. Niin kaunista.”<sup>1049</sup>

Euripideen Medeia on naisen raivoisan koston ruumiillistuma. Olisin ihan mielelläni katsonut alkuperäisen Euripideen näytelmän. Laura Jäntin Hyvän neuvon tietäjä ei paljoa poikkea Euripideen tekstistä, mutta siinä on moderni nyky-feministinen painotus. Ritva Oksasen Medeia on traaginen, mutta vähän sekava hahmo. Nykyisen feministisen tulkinnan mukaan Medeian kosto on osin oikeutettu. Miehen petos on niin suuri. Medeian oletetaan joutuneen mielenhäiriöön. Euripides ei kerro mistään mielenhäiriöstä, hänen Medeiansa tiesi tarkalleen mitä teki. Jäntin versiossa Medeia on toisaalta psykoosissa, toisaalta suunnitelmallinen koston enkeli. Ritva Oksanen on parhaimmillaan näytelmän musiikkiesityksissä. Harsoin peitettynä, epileptisenä prinsessa Glaukena, Oksanen on hämmästyttävän hyvä.<sup>1050</sup>

## Ylioppilasteatteri- ja opiskelijaproduktiot

Viimeisen parin vuosikymmenen tragediamaastossa on yksi erityispiirre: monet teatteriharrastajat ja oppilaitokset löytävät tiensä tekstien ja esitysten äärelle. Tähän on monta selitystä. Teatterialan koulutuksen laajentuminen ammattikorkeakouluihin on lisännyt potentiaalisten tragediateksteihin tarttuvien opis-

1048 Erkki Kanerva, ”Medeian paras ystävä on murhe vain”, *Turun Sanomat* 13.2.2006.

1049 Karmela Bélinki, ”Medea-show i Esbo”, *Hufvudstadsbladet* 13.2.2006.

1050 Arja-Anneli Tuominen, ”Kosto ei ole suloinen”, *Kansan Uutiset* 15.2.2006.

kelijoiden määrää. Toisaalta ne kuuluvat opintojen piiriin, jolloin tekstit tulevat tutuiksi ja herättävät myös esityskiinnostusta. Ylioppilasteattereiden tulkinnat ovat jatkaneet omaa traditiotaan aina 1960-luvulta lähtien ja siten myös näkyvät 2000-luvulla. Muutama teos on syytä mainita tässä yhteydessä, koska niissä on nähtävissä aiheen kiinnostava käsittelytapa.

Vuonna 2004 Pauliina Hulkko ohjasi Helsingin Ylioppilasteatterille Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta esityksen *Nälkämäen Oresteia*. Hulkko kuvailee yksityiskohtaisesti työproduktiotaan omassa väitöstutkimuksessaan. Esitysvalinnasta Hulkko kirjoittaa näin:

Ensinnäkin päätin ottaa esitykseen mukaan antiikin näytelmätekstin. Syynä oli paitsi pitkäaikainen kiinnostus työstää sellaista myös se, että mielestäni oli pedagogisesti arvokasta antaa nuorten esiintyjien harjoitella ja esittää nimenomaan mitallista teatteritekstiä. Toinen muutos koski esityksen pedagogisia päämääriä. Nimesin päämääräkseni tutkia yhdessä ja yksin näyttölemisen, ryhmä- ja soolotyön eroja. [...] Toivoin voivani tulevassa esityksessä ylittää tragedian juoneen kuuluvan uhrin vaatimuksen ja kyseenalaistaa ajatuksen kärsimyksestä ihmisenä olon perustilana. Mietin, miten harjoittelu (siihen usein liittyvän yksityisen koettelemuksen ja kärsimyksen sijaan) voisi perustua yhteiseen nautintoon. Entäs katsojien yhteisö, keitä katsojat olisivat? Mikä tulisi olemaan heidän suhteensa esiintyjiin ja tapahtumiin (historiaan, politiikkaan)? Millainen olisi esiintyjien fyysinen ja temaattinen suhde katsojiin? Tajusin, että tätä asiaa esityksessä pitäisi tutkia ja varioida: ”yleisöä ei saa jättää sivuun tai rauhaan”. Suunnittelin grotowskilaista katsomoratkaisua ja dramaturgiaa, jossa katsojista tehtäisiin omasta asemastaan tietoisia sivustakatsojia.<sup>1051</sup>

*Ylioppilaslehti* kirjoitti myös *Nälkämäen Oresteia*sta ja kuvasi sen visuaalista osallistuvuutta eli kontekstualisoimista arkiseen Helsinkiin. Tämä on yksi harvoista tragediaesityksistä, joita on modernisoitu kansalliseen viitekehykseen, ei metatason modernisointiin. Maria Lyytinen kirjoittaa esityksestä näin:

Jostain kuuluu ”Sörnäinen – Babylon”, ”Kulosaari – Easy Street”. Ryhmä nuoria rappaa eri kielillä. Joku breikkaa, joku puhuu italiaa, ja joku

1051 Hulkko 2013, 175–176, 183–184.

laulaa venäjäksi. Ollaan Ylioppilasteatterin harjoituksissa, joissa 16 uunituoretta ylioppilasteatterilaista harjoittelevat syksyn ensi-iltaa varten. Kohtaus tapahtuu jossain päin Itä-Helsinkiä, Nälkämäen pysäkillä. Dramaturgi-ohjaaja Pauliina Hulkko on ohjannut Aiskhyloksen lähes 2 500 vuotta vanhasta Oresteia-trilogiasta nykynäytelmän, jossa yhdistyvät Aiskhyloksen ja Hulkon sekä muun muassa T. S. Eliotin tekstit. Synkästä tragediasta syntyy Ylioppilasteatterissa kuitenkin valoisaa ja energistä teatteria.”Tajusin, etten voi tehdä esitystä, joka käsittelee vain näitä teemoja, kun näen edessäni porukan, joka tekee riemuiten ja vapaaehtoisesti teatteria yhdessä”, ohjaaja kertoo. Nälkämäen Oresteiaassa liikutaan alussa antiikin maailmassa ja lopussa 2000-luvun Helsingissä. Ensimmäisellä puoliskolla murhataan ja kostetaan kokovalkoisissa asuissa. Väliajan jälkeen vedetään farkut jalkaan ja mennään metrolla muovikassit kädessä Nälkämäen maisemiin, joissa yhteiskunnan laidalle ajatut ihmiset hakevat yhteistä kieltä. ”Näyttämöllä nähdään työryhmän tulkinta trilogian juonesta, muttei varsinaista alkuperäistä tarinaa”, Hulkko sanoo. Hän kuvaa toteutusta pikemmin näyttämökuvien rytmittämäksi teatteriksi kuin perinteiseksi juoninäytelmäksi. Synkkä tarina on myös saanut mausteekseen huumoria ja ironiaa.<sup>1052</sup>

Muita 2000-luvulla nähtyjä harrastajia kiinnostaneita näytelmiä ovat olleet Hippolytos ja Faidra -myytin variaatiot<sup>1053</sup> sekä Anouilh'n *Antigone*, johon on helppo lukea nuoren aktivismin ja vastakulttuurin näkökulma. TeatteriTellassa vuonna 2008 esitetty *Herakles* ilmeisesti teki ylioppilasteatterilaisiin vaikutuksen, sillä pari vuotta myöhemmin produktiossa nimiroolia näytellyt Joel Neves kirjoitti ja ohjasi oman tulkintansa tragediasta: *Petri-Herakles-Saari* -niminen esitys pohti suomalaisen koulusurmaajan mielenmaisemaa. Myöhemmin sama ohjaaja teki toisen antiikkiproduktion *Oresteian* pohjalta. Harrastajien ja opiskelijoiden esityksissä on nähty variaatioita siitä, mitä tragedia voi olla uudelle sukupolvelle. Huomionarvoista on, että niiden konteksti on toisinaan sijoittunut nimenomaan oman ajan Suomeen, jonka tilanteeseen on viitattu rohkeinkin rinnastuksin. Muuten teoksista ei helposti löydy muuta yhteistä piirrettä kuin kokeileva asenne klassikkotekstiin nykypäivän teatteritaitteessa.

1052 Maria Lyytinen, ”Antiikin tragedia Itä-Helsingissä”, *Ylioppilaslehti* 26.11.2004.

<http://ylioppilaslehti.fi/2004/11/antiikin-tragedia-ita-helsingissa/>, viitattu 22.12.2015.

1053 Tampereella nähtiin vuonna 2006 sekä Euripideen että Racinen versio. Ks. Antola & Järvinen 2006.



# Lopuksi: tragedioiden esittämisen paradigmat Suomessa

## Tragedia on sukupolvien yli siirtyvä kohtalo

Euripides ennustaa *Troijan naisten* loppukohtauksessa, että ihmisten tekojen karneudet langettavat päällemme kohtalon, jonka takia me laulamme ja kirjoitamme tragediasta sukupolvelta toiselle. Osuvampaa ennustusta tuskin voi olla, kun muistaa kirjamme alkusanat tragedian läsnäolosta tämän päivän yhteiskunnassa ja elämässä. Luonnollisesti tämä puistattaa, mutta saa myös kysymään ihmismielen pimeiden ja yllättävien puolien olemassaoloa. Tämä syvästi ihmisenä olemiseen liittyvä seikka lienee yksi tragedian elinvoiman salaisuus. Kuten useat filosofit ovat aikojen kuluessa todenneet, tragedian syntymiseen kilpistyy traagisen näyttämön ajatus, ihmisen olemassaolon katsominen ja sen kirvoittamana ajattelevan yksilön idean esillenseminen. Kolmas perusta on myös taidekäsityksen ja näyttämön olemuksessa. Kuten Lacoue-Labarthe tiivistää: ”Sillä vaikka taide tietysti jäljittelee kohdettaan, mitä se esittää, sen päämääränä ei nimenomaan ole esittää kohdettaan. Jäljitellessään se tekee kohteesta jotain muuta.”<sup>1054</sup> Tämä haastava ajatuskudelma on tavalla tai toisella läsnä läpi tämän kirjan. Kun ohjaajat ajassaan liittävätkin tragediavalintaansa liittyviä näkökulmia yhteiskuntaan ja sen tapahtumiin, he samalla paikantavat tätä teemaa. Voiko teatteri yleensä esittää mitään reaali maailman kohdetta vai luoko se kohteestaan jotain muuta? Onko taiteen päämääränä jäljitellä vai olla jäljittelemättä ja jäljitteleekö se sitä, mitä se esittää?<sup>1055</sup> Tässä yhteydessä ei ole mahdollisuutta syventyä

1054 Lacoue-Labarthe 2001, 31.

1055 Aihe sivuaa myös *anamorfoosin* käsitettä, joka ilmaantui taiteeseen 1500–1600-luvuilla ja merkitsi käännepäivästä, jossa tilan illuusio käännetään täysin päinvastaiseksi.

tarkempaan filosofiseen analyysiin, mutta näkökulma on silti olennaista kirjassa, jossa kuvataan merkittävän pitkä ajanjakso suomalaista teatteria tragediaesitysten kautta. Se kantaa väistämättä mimesiksen kryptistä kysymystä mukanaan.

Olemme useaan kertaan todenneet tässä kirjassa, että tragedialla on erityinen paikka draamakirjallisuuden kentässä. Olemme myös ihmetelleet sitä, miksi tragediat ovat tätä nykyä suosittuja, ajankohtaisuuteen kytkettyjä ja kansainvälisiä. Mistä tässä kaikessa oikeastaan on kysymys? Mikä tekee tragediasta erityisen ja koskettavan, ja saa tekijät toteuttamaan niitä näyttämöllä ja samalla katsojat kulkemaan näiden esitysten äärelle?

Läpi vuosikymmenien on selvästi nähtävissä muutamia seikkoja, jotka ovat tuoneet tragedian osaksi modernin ihmisen teatterimaisemaa ja samalla jatkaneet esitystraditiota. Kenties vahvin näistä tekijöistä on poliittinen ja filosofinen ulottuvuus. Tragedia löytää sukupolvelta toiselle poliittis-filosofisen sanoman, johon tekijät haluavat tarttua ja jota yleisö on valmis menemään katsomaan. Usein nämä sanomat ovat kysymyksiä perheestä, vallasta tai oikeudenmukaisuudesta. Tragedia tarjoaa myös äänen niille aiheille yhteiskunnissa, joissa asioiden käsitteleminen julkisesti ei ole itsestään selvää. Ihminen on kiinteä osa yhteiskuntaa, jo tragedian alkuvaiheista lähtien. Kaupunkivaltio *polis* syntyi Ateenaan ja sen yhtenä tunnistettavana piirteenä oli teatteri. *Polis* rakentui lähes samoista tekijöistä kuin nykypäivän kaupungit, teatteri, tempelit, markkinapaikka ja muut keskeiset palvelut, joita ihmiset arjessaan tarvitsivat. On siis ymmärrettävää, että juuri teatterin kytkeytyminen politiikkaan on moniin muihin taidemuotoihin verrattuna varsin oleellista, erottamatonta. Toinen merkittävä piirre tragedian sukupolvijatkumossa nimenomaan viime vuosikymmeninä on ennen kaikkea sen feministinen luenta ja myös naisohjaajien näkökulmat tragediaan. He ovatkin tarttuneet vahvasti juuri tragedian naiskuviin, mikä on monessa suhteessa perusteltua. Tragedia on mitä suurimmassa määrin sukupuolen problematiikkaa ja käsittelee sukupuoliasetelmassa ihmissuhteiden ja valtarakenteiden peruskysymyksiä. On muitakin vastaavia teemallisia luentanäkökulmia, jotka perustelevat hyvin tragedian elinvoimaisuutta ja kiinnostusta siihen.

### **Ajattomasta ajankohtaiseen, marmorista metalliin, sanasta kuvaan ja lihaan**

Suomalaisten tragediaesitysten vastaanotossa on nähtävissä menneisyyden ja nykyhetken, tutun ja vieraan jännite. Kreikkalaiset tragediat on usein nähty ”vaikeina”, jopa elitistisinä, koska ne ovat vanhoja ja monella tavalla toisenlaisia kuin ne esittävän taiteen muodot, johon nyky-yleisö on tottunut (tarkoitettiinpa

nyky-yleisöllä sitten 1800-luvun lopun tai 2000-luvun ensimmäisten vuosikymmenten yleisöä). Niillä on korkeakulttuurinen leima ja status. Varsinkin 1900-luvun alkupuolella tragediat nähtiin antiikin kulttuurin ja klassisen sivistyksen edustajina, joihin pitää lähtökohtaisesti suhtautua kunnioittavasti ja joita pitää osata tulkita niille oikeutta tekevällä tavalla. Tragedioita ovat Suomessa ottaneet ohjelmistoihin ne teatterinjohtajat, joita on pidetty kirjallisesti sivistyneinä ja erityisen rohkeina, valmiina tarttumaan vaikeisiin haasteisiin. Haasteisiin vastaaminen ei ole aina onnistunut, ja jotkut tragediaesitykset ovat jääneet vaille yleisöä. Vielä viime vuosikymmeninä vapaan kentän ryhmien ja freelance-ohjaajien työotteessa näkyy vakava suhtautuminen tragedioihin: esityksissä käsitellään suuria teemoja, ne voivat olla yhteiskunnallisesti kantaaottavia, ja toisaalta niissä usein kehitetään esitysestetiikkaa ja teatteria välineenä.

Jäsennämme suomalaista tragediaesitysten traditiota kolmen esittämisen käytäntöihin liittyvän paradigmanmuutoksen kautta. Kutsumme näitä siirtymiksi 1) ajattomuuden paradigmat ajankohtaisuuden paradigmaan, 2) marmorin paradigmat metallin paradigmaan ja 3) sanan paradigmat kuvan ja lihan paradigmaan. Jäsennyksemme on suuntaa-antava ja vain osittain historiallisesti kronologinen. Menneet paradigmat elävät uusien rinnalla, kamppailevat niiden kanssa mutta myös ruokkivat niitä. Nimeämämme paradigmat myös muodostavat eräänlaisen verkoston, johon yksittäinen esitys voi sijoittua useammalla ulottuvuudella. Kuitenkin yhtäältä sanan, marmorin ja ajattomuuden paradigmat ovat suomalaisten tragediaesitysten historiassa tavanneet viihtyä samassa esityksessä; niin toisaalta myös kuvan tai lihan, metallin ja ajankohtaisuuden paradigmat.

*Ajattomuuden paradigmat* voi tiivistää ajatukseen ”kreikkalaisen tragedian yleisinhimillinen sanoma ylittää ajan ja paikan”. Niin kauan, kuin tragedioita on suomalaisessa teatterissa esitetty, on niistä käydyssä keskustelussa ollut kuul-tavissa universalisoiva tendenssi. Tragedioiden on katsottu kantavan muassaan sisältöä ja tematiikkaa, joka koskettaa kaikkia kaikkialla. Tragedian ajattomuus liittyy näkemykseen antiikin teoksista ’klassikkoina’, mitä pohdimme kirjan alussa. Jo klassikon käsitteeseen liittyy jännite iän ja ikuisen välillä: klassikot ovat vanhoja, mutta kuitenkin jotenkin iättömiä. Paradoksaalisella tavalla ajattomuuden paradigmat esitykset kumartavat kohti antiikin Kreikkaa mutta useinkaan sitoutumatta antiikin historiallisen tilanteen tai kulttuurisen kontekstin erityispiirteisiin. ”Antiikin Kreikasta” tulee ajaton aika ja paikaton paikka, symboli, joka voidaan ladata halutuilla merkityksillä. Varsinkin 1900-luvun alkupuolen esityksissä tragediatekstin katsottiin jotenkin olemuksellisesti kantavan mu-

kanaan klassista Kreikkaa, tuovan mukanaan tuulahduksen jostain menneestä, erilaisesta ja usein myös paremmasta. Oman aikamme ei katsottu voivan tuottaa mitään vastaavalla tavalla jaloa, kaunista ja seesteistä.

*Ajankohtaisuuden paradigman* keskeinen väite kuuluu ”kreikkalainen tragedia kertoo meidän ajastamme”. Vaikka tragedioiden sisältämä aines on pukeutunut outoon kielelliseen ja kulttuuriseen asuun, niissä on jotakin, joka on tunnistettavaa ja samastuttavaa ja jotakin, joka taipuu myös oman aikamme kysymysten tulkiksi. Ajankohtaisuuden paradigman esityksissä kreikkalainen tragedia on teatteritekstiä, joka ei klassikon asemasta huolimatta kerro ”kaikesta” tai ”mistä tahansa” vaan on liitettävissä historialliseen tilanteeseen ja kontekstiin. Sellaisena se ei liioin itsessään vaadi mitään tiettyä esitystyylä eikä kannanottoja antiikin esitystapaan, sen rekonstruomisesta puhumattakaan. Ajankohtaisuuden paradigman esitykset ovat tehneet Antigonestan nuoren kapinallisen tai jopa terroristin (kuten useat produktiot Anouilh’n *Antigonestan*), Dionysoksesta rocktähden (*Jumalan fanit* 1991) tai Medeiasta urakeskeisen miehen hylkäämän nykynaisen (viimeisimpänä *Lootin vaimo* 2008). Antigonen ja Kreonin Theban on koettu vertautuvan arabikevään tapahtumiin (*Antigone* 2011). Materiaalia ajankohtaisuuden paradigman esityksiin olisi myös Troija-aiheisissa näytelmissä, jotka kuitenkin ovat Suomessa alikäytettyjä – mitä ilmeisimmin siitä syystä, että niitä ei ole suomennettu. Tyypillisintä tragediaesityksissä lienee ajattomuuden ja ajankohtaisuuden ristiveto, joka juuri osaltaan tekee tragedioista kiehtovia ohjaajille. Monissa tapauksissa on kohdattu myös paradokseja. Ohjaaja on kokenut tekevänsä ajassa kiinni olevaa esitystä, mutta esitys on puhutellut katsojia lähinnä klassikkoproduktiona, jonka tekee arvokkaaksi nimenomaan vanhan teoksen ajattomuuden tuntu. Esimerkeiksi tällaisista esityksistä nostamme Kansallisteatterin *Antigonen* (1968), Tampereen Työväen Teatterin *Troijan naiset* (1970) ja Tampereen Teatterin *Kuningas Oidipuksen* (2009).

Antiikin näytelmien esitystradition kohdalla on usein keskusteltu autenttisuuden problematiikasta.<sup>1056</sup> Tragedioiden esitystavassa ja tyyliin on sekä Suomessa että kansainvälisesti lähes aina otettu jollain tavalla kantaa antiikin esitykseen, mitä siitä eri aikoina onkin tiedetty tai uskottu. Useita esitystulkintoja on ohjannut enemmän tai vähemmän tietoinen pyrkimys antiikin esitystyylin tai sen yksittäisten elementtien rekonstruktioon: antiikin näytelmä on haluttu esittää tavalla, jolla se on esitetty Ateenan Dionysos-teatterissa 2400 vuotta sitten. Tämä on voinut merkitä esimerkiksi antiikin tyyliviittausten käyttöä la-

1056 Autenttisuudesta kansainvälisessä keskustelussa ks. Gamel 2010.



vastuksessa tai pukusuunnittelussa, antiikin näyttelijäntyön estetiikan etsimistä tai – varsinkin kansainvälisissä esityksissä – naamioiden käyttöä. Antiikin esitystapa on tällöin koettu ”autenttisuutensa” takia oikeammaksi kuin jokin toinen. Tästä lähtökohdasta käsin on tosin päädytty keskenään hyvinkin erinäköisiin esityksiin. Autenttisen esitystavan rekonstruktion elementtejä on nähtävissä Kaarlo Bergbomin ohjaamassa Sofokleen *Antigonessa* (Suomalainen Teatteri 1901), mutta yhtäläillä Euripideen *Herakleen* Ylioppilasteatteriin vuonna 2008 ohjannut Atro Kahiluoto on sanonut ajatelleensa tekevänsä rekonstruktiota antiikin esityksestä.<sup>1057</sup> Autenttisuuden ja rekonstruktion problematiikan äärellä työstetään myös ajattomuuden ja ajankohtaisuuden rajapintoja. Ne teatterit ja ohjaajat, jotka eivät ole pyrkineet antiikin esitystapojen rekonstruointiin tai kommentointiin, ovat usein argumentoineet tragedian yleisinhimillisillä, ajattomilla sisällöillä – tai sillä, että antiikin esityksestä ei tiedetä riittävästi, jotta sen rekonstruoinnissa olisi mieltä. On parempi puhua nykyajalle nykyajan keinoin. Toisaalta sisällöltään ja ”hengeltään” autenttisen kreikkalaiseksi on voitu kokea myös esitys, jossa antiikin esitystapaa ei pyritä erityisesti jäljittelemään.

Ainakin vielä 1950-luvulla ja varsinkin sitä aikaisemmin ”klassisen tyylin mukaan” toteutettujen esitysten estetiikka kohtasi usein vertailuja kuvataiteeseen ja erityisesti veistotaiteeseen: arvosteluissa puhutaan veistoksellisista asennoista, plastillisesta viivataiteesta, ääriivivojen kauneudesta. Tässä kaikuu Winckelmannin ajattelu – puhtaana, valkoisen marmorin kaipuu.<sup>1058</sup> *Marmorin paradigmalla* viittaamme esitysestetiikkaan, jossa tavoitteena pääasiallisesti on antiikin oletetun esitystyylin rekonstruointi ja nimenomaan tietyllä tavalla. Marmorin paradigman esitykset välittävät mielikuvaa ”antiikin kreikkalaisesta hengestä” ylevänä, harmonisena ja selkeänä – apollonisena, sanoisi Nietzsche. Marmorin metafora liittyy tällöin esityksen visuaalisuuteen, mutta myös näyttelijän- ja ohjaajantaiteen tyyliin. Varhaisia esimerkkejä marmorin paradigmasta ovat lähes kaikki 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten tragediaesitykset Kansallisteatterissa ja Svenska Teaternissa. Eräällä tavalla (jälki)modernin näyttämön pelkistävä estetiikka on yksinkertaisuutta ja harmonisuutta korostamalla liittynyt marmorin paradigmaan, vaikka keinot ovat olleet toiset. Rekonstruktioon ei ole pyritty. Portaatt, patsaat ja pylväävät ovat riittäneet viittauksiksi antiikkiin,

1057 Atro Kahiluodon haastattelu 2013, Pia Houni. Teatterimuseon arkisto.

1058 Winckelmanin puhdas, valkoinen marmori esteettisenä ylevyytenä on lähtökohtaisesti illuusio: tiedämme, että antiikin tempelit, patsaat ja niin edelleen olivat erittäin värikkäiksi maalattuja.

ja joskus on riittänyt tyhjä näyttämö kertomaan pelkistämisen kauneudesta ja sellaisena viittaamaan ”autenttiseen” lähestymistapaan.

1950-luvun lopusta alkaen tulivat ensimmäiset tulkinnot, joissa suhtauduttiin vapaammin kreikkalaiseen tragediatekstiin ja koko sen mukana tulevaan mielikuvavyöryyn antiikin mytologiasta ja mentaliteetista. Adaptaatioiden kohdalla ohjauksellisia ja näyttelijäntyöhön liittyviä vapauksia oli otettu jo aikaisemmin. Esitysten visuaalisuus nousi keskeiseksi erontekijäksi aikaisempaan estetiikkaan. Nuoren polven ohjaajat julistivat: ei enää kaapuja ja pylväitä. Marmori korvattiin minolais-mykeneläisellä kuvastolla (jota toki oli nähty jo 1930-luvulta alkaen), kansanomaisella rouheudella tai raskaalla, tyyllä visuaalisella otteella, jonka nimeämme *metallin paradigaksi*. Metallin paradigman esityksissä viittaukset oletettuun antiikin estetiikkaan ovat usein kokonaan poissa. Esitykset voidaan myös kokea ”antiikin hengen” mukaisiksi, mutta ne nostavat esiin antiikista aivan eri puolia kuin marmoriesitykset. Metalliesityksissä antiikin mytologia ei ole kaunista, vaan rosoista ja synkkää – silkkaa murhaa. Paradigmaattinen esitys on Ryhmäteatterin *Kuningas Paksujalka* (1990).

Ajattomuutta, marmorista ja autenttista kreikkalaisuutta ihannoivissa esityksissä muodostui usein ongelmaksi, että suomalaisen näyttelijän oli vaikea yltää klassisen helleenin ihannemittoihin. Erityisen ongelmallisena nähtiin puheilmaisu, runotekstin lausuminen. Kannettiin huolta siitä, että suomalaisten näyttelijöiden taidot eivät riitä antiikin runomittaiseen draamaan (kun on ollut kysymys proosamuotoisista adaptaatioista, näitä huolia ei ole tavattu esittää). *Sanan paradigman* esityksissä kreikkalaisen tragedian on nähty olevan ensisijaisesti kaunista sanataidetta. Esityksen tehtävä on tällöin tehdä oikeutta tekstillä ja sen kirjoittajalle. Joskus ohjaajan funktio jäi kokonaan sekundääriseksi. Myös uudemmat tragedia-adaptaatiot, erityisesti Jean Anouilh’n näytelmät, nähtiin vastaanotossa mielellään nerokkaina teksteinä, joissa sana sai loistaa. Viime vuosikymmeninä nämä ongelmat ovat muuttaneet muotoaan: ylevää lausuntaa ei ole enää kaivattu, mutta tragedioiden vaatavuus näyttelijöille on ollut edelleen esillä yhtä lailla kuin jo 1900-luvun alun tulkinnoissa. Sanan paradigman on kuitenkin korvannut *kuvan ja lihan paradigma*, joka korostaa tekstin sijasta esityksen autonomiaa: ruumiillisuutta, liikettä, visuaalisuutta, musiikkia ja äänisuunnittelua. Näytelmätekstiä kuvan ja lihan paradigman esitykset käyttävät usein pitkälle sovitetussa tai uudelleenkirjoitetussa muodossa, jos ollenkaan. Paradigman tyypillisin edustaja suomalaisissa tragediaesityksissä on Und er libet -ryhmän *Bakkantit*-esityssarja (2007–2009). ”Perinteisestä” puheteatterista nykyteatterin estetiikkaan ja draaman jälkeiseen teatteriin siirtyminen

tietenkin leimaa kaikkea 1900-luvun lopun ja 2000-luvun alun teatteritaidetta, ei vain tragediaesityksiä. Tärkeää kuitenkin on huomata, miten tragedia on tässä esityksellisessä murroksessa toiminut sekä ”perinteisen” estetiikan säilyttämisen ja vaalimisen kenttänä että uuden esitysestetiikan ja kokeilujen välineenä. Tämä on tilanne myös kansainvälisissä esityksissä.

### Tragedia tänään – entä huomenna?

Näkökulmasta riippuen olemme viime vuosikymmeninä Suomessa eläneet joko antiikin tragedian kukoistuskautta – tai taantumaa antiikin tragedian esityksissä. Useat vapaat teatteriryhmät ovat tarttuneet aina 1980-luvulta lähtien tragedioihin ja löytäneet niihin omaperäisen esteettisen työotteen. Monet tragediaesitykset ovat jääneet 1900-luvun ja 2000-luvun teatterin merkkitapauksiksi, ja jotkut niistä ovat keränneet ennätyksellisiä yleisömääriä. Kuitenkin ohjaustulkintojen ja kirjallisen versioinnin kohteena ovat 1990-luvun tragediabuumista alkaen olleet vain muutamat antiikin näytelmät, joista suosituimpina *Kuningas Oidipus*, *Medeia* ja *Antigone*. Ennen 1950-luvun loppua suomenkielisinä käännöksinä oli esitetty vain kolme antiikin kirjailijoiden alkuperäistä tragediaa: Sofokleen *Antigone* ja *Kuningas Oidipus* sekä Euripideen *Medeia*. Ajanjakso 1950-luvun lopulta 1990-luvun alkupuolelle oli tragedian suomentamisen ja kantaesityksen aktiivista kautta. Tuolloin käännettiin suomen kielelle – nimenomaan teatteriesityksiä varten, ei ensisijaisesti kirjalliseksi taideteoksiksi – yhteensä yksitoista aiemmin maassamme esittämätöntä kreikkalaista tragediaa. Erityisesti Euripidesta suomennettiin ahkerasti. Tragedioita suomensivat useat kääntäjät joko alkukielestä tai muunkielisten käännösten pohjalta. Uusien suomennosten ja kantaesitysten kausi päättyi Esa Kirkkopellon käännökseen ja ohjaukseen Sofokleen tragediaasta *Oidipus Kolonoksessa* (1994).<sup>1059</sup>

Antiikin tragedioiden adaptoiminen, päällekirjoittaminen, versioiminen ja varioiminen on yhtä tärkeää kuin niiden suomentaminen. Mitkä tekijät kulkevat adaptaatioissa aina mukana ja missä adaptaatiot tekevät omat ratkaisunsa? Tässä kirjassa käsitellyissä tragedia-adaptaatioissa säilyy usein päähenkilön ympärille kehkeytyvä peruskonflikti, vaikka draaman muut elementit vaihtuisivat. Samoin toiminnan kulku kohti katastrofia säilyy: ajaudutaan johonkin hetkeen,

1059 Kirkkopellon käännös ei ollut kreikan kielestä tehty käännös. Kun käännöskysymystä tarkastelee juuri alkukielestä kääntämisenä, suomennettujen tragedioiden määrä vähenee. Parhailaan klassistien työryhmä (Liisa Kaski, Arto Kivimäki, Tua Korhonen, Vesa Vahtikari) on kääntämässä monivuotisessa hankkeessa ennen suomentamattomia tragedioita. Näin voimme odottaa, että tulevana vuosina yhä useampi tragedian kantaesitys voisi päätyä näyttämölle.

joka on lähes sietämätön ja josta ei ole paluuta. Adaptaatioissa on usein luovuttu kuorosta, joka on nähty antiikkisena elementtinä. Yksittäinen henkilö ja hänen kohtalonsa on noussut keskeiseksi uuden ajan tragedia-adaptaation elementiksi, mikä sinänsä ei välttämättä tee oikeutta klassisen Kreikan tragedia-ajattelulle ja -kokemukselle. Uusimmissa nykysteatterillisissa produktioissa dramaturgia on tässä mielessä ehkä lähempänä antiikin tragediaa, jossa ihmisjoukon yhteinen kokemus, musiikki ja tanssi ovat olleet yhtä keskeisiä kuin päähenkilöiden konflikti.

Onko suomalaisissa tragediatulkinnoissa jotain erityisen suomalaista? Erityinen kansallinen identiteetti on pyritty ainakin 1970-lukua edeltäneissä esityksissä häivyttämään pois. Tragediaesityksillä on haluttu liittyä klassiseen sivistykseen: viitekehys oli nimenomaan yhteisesti jaetussa eurooppalaisuudessa eikä kotimaassa. Suomalaiset ovat kirjoittaneet adaptaatioita tragedioista, mutta millainen voisi olla erityisellä tavalla ”suomalainen” tragedia-adaptaatio? Suomen kontekstiin tragediakirjallisuuden tarjoamaa aineistoa on liitetty lähinnä harrastajateattereiden esityksissä. Myös *Lootin vaimossa* (2008) kirjoittaja-ohjaaja Miira Sippola yhdisti Medeia-aiheen *Niskavuoren nuoreen emäntään*. Tulevaisuudessa odotamme lisää rohkeita, Suomen tilanteeseen kiinnittyviä tragediaohjauksia sekä uusia tragedia-adaptaatioita suomalaiselta nuorten näytelmäkirjailijoiden ja dramaturgien sukupolvelta.

Historian läpi katsoen voi ennustaa tragedian kulkevan myös kohti tulevaisuutta. Oliver Taplin huomauttaa haastattelussaan<sup>1060</sup> niistä mahdollisuuksista, joita teatterissa voisi vielä tragediaasta hyödyntää. Oletettavasti tragedia tulee uuden sukupolven käsittelyssä saamaan mielenkiintoisia tulkintoja osakseen, juuri esitystaiteen mahdollisuuksien kautta, uusina adaptaatiosovelluksina, päällekirjoituksina tai jopa monitaiteisina produktioina. Tragedian henki, ihmisyyttä syvästi koskettava sanoma ei sammu. Niin kauan kuin meissä jokaisessa asuu hulluuden ja pahuuden mahdollisuus ja järkemme voi suistaa meidät kohta-lokkaaseen virheeseen, niin kauan tragedia kiinnostaa ja luo yhteyttä meihin. Vastauksen tiedämme sanomattakin, parannuksen hetkeä ei ole tulossa. Tästä syystä voimme nöyränä muistaa *Oidipuksen* viimeiset sanat:

*Älkää kuolevaista ennen viime hetkeään  
arvioiko, ylistäkö, onnen vuoksi ainakaan,  
ennen kuin on loppuun päässyt kärsimättä kertaakaan.*

(Sofokles: *Kuningas Oidipus*. Suomennos Veijo Meri)

1060 Videoitu haastattelu on julkaistu Teatterimuseon verkkonäyttelyssä *Tragedia ajassa – ajaton tragedia*. <http://www.teatterimuseo.fi/tragedy/pages/fi/index.html>.

# Lähteet ja kirjallisuutta

## Arkistolähteet

### *Valokuvia, lehtiarvosteluita ja käsiohjelmia seuraavista:*

Historiallinen sanomalehtikirjasto <http://digi.lib.helsinki.fi/sanomalehti/secure/main.html>

Kansalliskirjaston sanomalehtikokoelma

Eeva-Kaarina Volasen arkisto. Teatterimuseo

Ella Erosen arkisto. Teatterimuseo

Liisi Tandefeltin arkisto. Teatterimuseo

Tampereen Työväen Teatterin arkisto. Teatterimuseo

Teatterimuseon kuvakokoelma, käsiohjelmakokoelma ja lehtileikekokoelma.

Svenska Teatern i Helsingforsin arkisto. Svenska litteratursällskapet

Helsingin Ylioppilasteatteri

Kemin kaupunginteatteri

Kotkan kaupunginteatteri

Kuopion kaupunginteatteri

Lahden Kaupunginteatteri

Oulun kaupunginarkisto

Porin Teatteri

Q-teatteri

Ryhmäteatteri

Suomen Kansallisteatteri

Tampereen Teatteri

Turun kaupunginteatteri

Turun lausuntakerho

Varkauden teatteri

Wasa Teater

## Kirjallisuus, artikkelit ja näytelmät

Aiskhylos: *Neljä tragediata: Persialaiset, Seitsemän Teebaa vastaan, Turvananojat, Kahlehdittu Prometheus*. Suom. Maarit Kaimio. Gaudeamus, Helsinki 1975.

Anouilh, Jean 1947: *Antigone*. Suom. Eino Kalima. Painamaton pääkirja.

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

Ansio, Heli & Houni, Pia 2009b: Satyyrin visuaalinen esittäminen Euripideen *Kykloopissa* – esimerkkinä Hannu Raatikaisen ohjaus Turun kaupunginteatterissa 2006. Teoksessa Gröndahl, Laura ym. (toim.): *Näkyvää ja näkymätöntä*, 201–227. Näyttämö & tutkimus 3. Helsinki, Teatterintutkimuksen seura.

Ansio, Heli & Houni, Pia (toim.) 2013: *Tragedia ajassa – ajaton tragedia*. Näyttelyn oheisjulkaisu. Teatterimuseo, Helsinki. Saatavilla pdf-muodossa: <http://www.teatterimuseo.fi/julkaisut/verkkojulkaisut/tragedia-ajassa-verkkojulkaisu/>, viitattu 19.12.2014.

Antola, Laura & Järvinen, Heli 2006: ”Kaikki ihmisethän tekevät syntiä.” Halun suuntia Euripideen ja Silmänkäntäjän *Hippolytoksessa*. *Uutelo 2006*. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, Tampere.

Arlander, Annette 2006: Do You Remember? Do you? No I don't. Teoksessa Saini Lehtinen (toim.): *TTT-Kellariteatteri 1965–2005. Muistijälkiä*, 77–89. Tampereen Työväen Teatteri, Tampere.

Arnott, Peter D. 1989: *Public and Performance in the Greek Theatre*. Routledge, London.

Aspelin-Haapkylä, Eliel 1909: *Suomalaisen Teatterin historia* III. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Aspelin-Haapkylä, Eliel 1910: *Suomalaisen Teatterin historia* IV. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.

Bluestone, George 1957: *Novels into Film*. University of California Press, Berkeley.

Boyle, A. J. 2014: Introduction. In Seneca: *Medea*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary by A. J. Boyle, xiii–cl. Oxford University Press, Oxford.

Burian, Peter 1997a: Myth into *muthos*. The shaping of tragic plot. In Easterling, P. E. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 178–208. Cambridge University Press, Cambridge.

Budelmann, Felix & Haubold, Johannes 2008: Reception and Tradition. In Hardwick, Lorna & Stray, Christopher (eds.): *A Companion to Classical Receptions*, 13–25. Blackwell, London.

Burian, Peter 1997b: Tragedy adapted for stages and screens: the Renaissance to the present. In Easterling, P. E. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 228–283. Cambridge University Press, Cambridge.

Cardwell, Sarah 2002: *Adaptation Revisited. Television and the Classic Novel*. Manchester University Press, Manchester.

Castrén, Paavo 2011: *Uusi antiikin historia*. Otava, Helsinki.

Castrén, Paavo & Castrén-Pietilä, Leena 2000: *Antiikin käsikirja*. 3. painos. Otava, Helsinki.

Didlon, John & Wilmer, S. E. (eds.) 2005: *Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today*. Methuen, London.

Easterling, P. E. (ed.) 1997: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge University Press, Cambridge.

Eldridge, Richard 2009: *Johdatus taiteen filosofiaan*. Suom. Markku Lehtinen. Gaudeamus, Helsinki.

Erkkilä, Helena 2008: *Ruumiinkuvia! Suomalainen performanssi- ja kehotaide 1980- ja 1990-luvulla psykoanalyysin valossa*. Kansallisgalleria, Helsinki.

Euripides: *Hippolytos. Troijan naiset*. Suom. Maarit Kaimio. Gaudeamus, Helsinki 1974.

Euripides 1999: *4 x Medeia. Käännöksiä ja esseitä*. Toim. Kaimio, Maarit. Klassillisen filologian laitos, Helsinki.

- Fischer-Lichte, Erika 2004: Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s. In Hall, Edith & Macintosh, Fiona & Wrigley, Amanda (eds.) *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, 329–360. Oxford University Press, Oxford.
- Foley, Helene P. 2005: The Millennium Project. *Agamemnon* in the United States. In Macintosh, Fiona & Michelakis, Pantelis & Hall, Edith & Taplin, Oliver (eds.): *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, 307–348. Oxford University Press, Oxford.
- Freneckell, Ester-Margaret von 1971: *ABC för teaterpubliken*. Söderström, Helsingfors.
- Fusillo, Massimo 2005: Pasolini's *Agamemnon*. Translation, Screen Version, and Performance. In Macintosh, Fiona & Michelakis, Pantelis & Hall, Edith & Taplin, Oliver (eds.): *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, 223–234. Oxford University Press, Oxford.
- Gagne, Renaud & Hopman, Marianne Govers 2013a: *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gagne, Renaud & Hopman, Marianne Govers 2013b: Introduction. The Chorus in the Middle. In Gagne, Renaud & Hopman, Marianne Govers (eds.): *Choral Mediations in Greek Tragedy*, 1–34. Cambridge University Press, Cambridge.
- Gamel, Mary Kay 2010: Revising 'Authenticity' in Staging Ancient Mediterranean Drama. In Hall, Edith & Harrop, Stephe (eds.): *Theorising Performance. Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*, 153–170. Duckworth, London.
- Geary, Jason 2006: Reinventing the Past. Mendelssohn's Antigone and the Creation of an Ancient Greek Musical Language. *The Journal of Musicology* 23:2, 187–226.
- Girard, René 2004: *Väkivalta ja pyhä*. Suom. Olli Sinivaara. Tutkijaliitto, Helsinki.
- Goldhill, Simon 1990: The Great Dionysia and Civic Ideology. In Winkler, John J. & Zeitlin, Froma I. (eds.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, 97–129. Princeton University Press, Princeton NJ.
- Gripenberg, Maggie 1950: *Rytmin luoissa. Muistelmia*. Otava, Helsinki.
- Guthrie, Tyrone 1960: *A Life in the Theatre*. Hamish Hamilton, London.
- Hall, Edith 2004: Introduction: Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century? In Hall, Edith & Macintosh, Fiona & Wrigley, Amanda (eds.): *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, 1–46. Oxford University Press, Oxford.
- Hall, Edith 2005: Aeschylus' Clytemnestra versus her Senecan Tradition. In Macintosh, Fiona & Michelakis, Pantelis & Hall, Edith & Taplin, Oliver (eds.): *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, 53–76. Oxford University Press, Oxford.
- Hall, Edith 2010: *Greek Tragedy. Suffering Under the Sun*. Oxford University Press, Oxford.
- Hall, Edith & Harrop, Stephe (eds.) 2010: *Theorising Performance: Greek Drama, Cultural History and Critical Practice*. Duckworth, London.
- Hall, Edith & Macintosh, Fiona 2005: *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660–1914*. Oxford University Press, Oxford.
- Hall, Edith & Macintosh, Fiona & Taplin, Oliver (eds.) 2000: *Medea in Performance 1500–2000*. European Humanities Research Centre, Oxford.
- Hall, Edith & Macintosh, Fiona & Wrigley, Amanda (eds.) 2004: *Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*. Oxford University Press, Oxford.
- Hardwick, Lorna 2003: *Reception Studies*. Greece & Rome, New Surveys in the Classics 33. Oxford University Press, Oxford.
- Hardwick, Lorna & Gillespie, Carol (eds.) 2010: *Classics in Post-Colonial Worlds*. Classical Presences. Oxford University Press, Oxford.
- Hardwick, Lorna & Stray, Christopher (eds.) 2008: *A Companion to Classical Receptions*. Blackwell, London.

- Heikkilä, Lasse 1953: *Unet ja Medeia*. Otava, Helsinki.
- Heikkilä, Ritva 1972: Arvi Kivimaa, eurooppalainen humanisti. Teoksessa Kivimaa, Arvi: *Teatterin humanismi. Avoajaispuheita 1950–1971*, 267–270. Otava, Helsinki.
- Heikkilä, Ritva 1998: *Ida Aalberg – näyttelijä jumalan armosta*. WSOY, Porvoo.
- Heilman, Robert B. 1953: *Alcestis and The Cocktail Party*. *Comparative Literature* 5:2, 105–116.
- Heinonen, Timo & Kivimäki, Arto & Korhonen, Kalle & Korhonen, Tuija & Reitala, Heta & Aristoteles 2012: *Aristoteleen Runousoppi. Opas vasta-alkajille ja edistyneille*. Teos, Helsinki.
- Helavuori, Hanna-Leena 2012: Sekametsän lajinmuodostuksesta. Teoksessa Salminen, Paula & Snicker, Elina (toim.): *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*, 10–30. Like, Helsinki.
- Helavuori, Hanna-Leena & Korhonen, Kaisa 2008: *Kiihottavasti totta*. Like, Helsinki.
- Herala, Helge 2002: *Elämää sateenkaaren alla*. WSOY, Helsinki.
- Hirn, Sven 1970: *Teater i Viborg 1743–1870*. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors.
- Hirn, Sven 1998: *Alati kiertueella. Teatterimme varhaisvaiheita vuoteen 1870*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Hirn, Sven 2001: *Apolloteatteri. Katsaus 1900-luvun alun Helsingin näyttämötaiteeseen ja huvielämään*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Houni, Pia & Kittelä, Sanna-Ilaria 2011: Kriittinen pöllönkatse: kreikkalainen tragedia nyky näyttämöllä. *Teatteri* 8.
- Howells, Christina 2009: *Sartre. The Necessity of Freedom*. Major European Authors Series. Cambridge University Press, Cambridge.
- Hulkko, Pauliina 2013: *Amoraliasta Riittaan: ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Väitöstutkimus. Acta scenica 32. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Ilmari, Wilho 1971: *Teatterimiehen lokikirja*. Tammi, Helsinki.
- Jaantila, Kirsti 1971: *Loistava Ella*. WSOY, Porvoo.
- Järvinen, Heli 2004: Agaven suru. Nainen ja Dionysos Euripideen *Bakkhanteissa*. Teoksessa Houni, Pia & Kurkela, Tiia (toim.): *Arvoituksellisia tulkintoja – draama-analyysyjä*, 23–54. Tampereen yliopiston taideaineiden laitoksen julkaisuja 7. Tampereen yliopiston taideaineiden laitos, Tampere.
- Kaainen, Ilkka 1976: *Kuppariakasta kuningattareksi. Hilda Pihlajamäki – Ida Aalbergin manttelinperijä*. Pohjoinen, Oulu.
- Kaimio, Maarit 1970: *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*. Dissertation. Commentationes humanarum litterarum 46. Societas scientiarum Fennica, Helsinki.
- Kaimio, Maarit 1988: *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*. Suomalainen Tiedekatemia, Helsinki.
- Kaimio, Maarit 1998: Väkiältä antiikin Kreikan teatterissa. Teoksessa Kaimio, Maarit & Aronen, Jaakko & Sihvola, Juha (toim.): *Väkiältä antiikin kulttuurissa*, 119–147. Gaudeamus, Helsinki.
- Kaimio, Maarit & Oksala, Teivas & Riikonen, H. K. 1998: *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Kajava, Mika & Kivistö, Sari & Riikonen, H. K. & Salmenkivi, Erja & Sarasti-Wilenius, Raija 2009: *Kulttuuri antiikin maailmassa*. Teos, Helsinki.
- Kalima, Eino 1968: *Kansallisteatterin ohjissa. Muistelmia II*. WSOY, Porvoo.
- Kallinen, Timo 2001: *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Acta scenica 7. Väitöskirja. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Kallinen, Timo 2004: *Teatterikorkeakoulun synty - Ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Teatterikorkeakoulu & Like, Helsinki.



- Karlsson, Birgitta 2000: "God frejd och god dramatisk begåvning". Svensk skådespelarutbildning i Finland 1908–1979. I Forssell, Pia & Strömberg, John (red.): *Historiska och litteraturhistoriska studier* 75, 151–217. Svenska litteratursällskapet, Helsingfors.
- Karvonen, Anna-Mari 2011: Lähteistä ja materiaaleista – antiikin tragedia nykynäyttämöllä. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, 148–155. Like, Helsinki.
- Kassila, Matti 1995: *Mustaa ja valkoista*. Otava, Helsinki.
- Kassila, Matti 2004: *Käsikirjoitus ja ohjaus: Matti Kassila*. Ihmisen ääni, 37. WSOY, Helsinki.
- Kirkkopelto, Esa 2002: *Tragédie de la métaphysique – contributions à la théorie de la scène*. Université Marc Bloch, Strasbourg Cedex.
- Kittelä, Sanna-Ilaria 2009: The Queen Ancient and Modern: Aeschylus' Clytemnestra. *New Voices in Classical Reception Studies* 4, 123–143.
- Kittelä, Sanna-Ilaria 2012: Make Love, not War? Interpretations of the *Trojan Women* on Finnish Stage. Luku väitöskirjan käsikirjoituksesta (tulossa julkaistavaksi). Kirjoittajan hallussa.
- Kivimaa, Arvi 1957: *Kreikkaan 1956*. Otava, Helsinki.
- Kivistö, Jaako 2005: *Ruoskaa ja rakkautta. 100 vuotta lohjalaista teatteria*. Lisiä Lohjan Pitäjänkertomukseen LXXV. Lohjan kotiseutututkimuksen ystävät, Lohja.
- Kivistö, Sari 2007: Roomalainen epiikka. Teoksessa Kivistö, Sari ym.: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*, 192–218. Teos, Helsinki.
- Kivistö, Sari & Riikonen, H. K. & Salmenkivi, Erja & Sarasti-Wilenius, Raija 2007: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*. Teos, Helsinki.
- Komar, Kathleen L. 2003: *Reclaiming Clytemnestra. Revenge or Reconciliation*. University of Illinois Press, Urbana, IL.
- Korsberg, Hanna 1999: Jättäisten kilpajuoksu Pienen näyttämön rakentamisen taustalla. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.): *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*, 209–228. Yliopistopaino, Helsinki.
- Korsberg, Hanna 2004: *Politiikan ja valtaistelun pyörteissä. Suomen Kansallisteatteri ja epävarmuuden aika 1934–1950*. Like, Helsinki.
- Korsberg, Hanna 2010: Pienteattereiden 1950-luku. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja drama*, 259–257. Like, Helsinki.
- Koski, Pirkko 1987: *Kansan teatteri II. Helsingin Kansanteatteri*. Helsingin Teatterisäätiö, Helsinki.
- Koski, Pirkko (toim.) 1999: *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallinäyttämöstä*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Koski, Pirkko 2002: Manninen, Mauno (1915–1969). Kansallisbiografia. Saatavilla <http://www.kansallisbiografia.fi/kb/artikkeli/1213/>, julkaistu 20.10.2002, viitattu 20.2.2015.
- Koski, Pirkko 2003: Greek Tragedies in 20th Century Finland. In Pietilä-Castrén, Leena & Vesterinen, Marjaana (eds.): *Grapta Poikila I. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens* 8, 69–83. Foundation of the Finnish Institute at Athens, Helsinki.
- Koski, Pirkko 2013: *Näyttelijänä Suomessa*. WSOY, Helsinki.
- Koskimies, Rafael 1953: *Suomen Kansallisteatteri 1902–1917*. Otava, Helsinki.
- Koskimies, Rafael 1972: *Suomen Kansallisteatteri II, 1917–1950*. Otava, Helsinki.
- Kosonen, Heidi 2011: *Itsemurhan taide. Itsemurhan roolit modernissa ja jälkimodernissa taiteessa*. Pro gradu -tutkielma. Taiteiden ja kulttuurintutkimuksen oppiaine. Jyväskylän yliopisto.
- Kotkavirta, Jussi 2000: Moderni, antimoderni ja myöhäismoderni klassismi. Teoksessa Härmänmaa, Marja & Vihavainen, Timo (toim.): *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*, 62–88. Atena, Jyväskylä.

- Krauss, Kenneth 2004: *The Drama of Fallen France. Reading la Comédie sans Tickets*. State University of New York Press, Albany.
- Kuparinen, Eero 2000: Tavoitteena loistava menneisyys – klassismi Hitlerin Saksassa. Teoksessa Härmänmaa, Marja & Vihavainen, Timo (toim.): *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*, 177–215. Atena, Jyväskylä.
- Kytömaa, Kaarina 2003 (toim.): *Jurkka – teatteri huoneessa*. Like, Helsinki.
- Lada, Ismene 1996: Emotion and Meaning in Tragic Performance. In M. S. Silk (ed.): *Tragedy and the Tragic*, 397–413. Oxford University Press, Oxford.
- Laine, Eine 1967: *Pitkä päivä paistetta ja pilviä*. Muistelmia. Tammi, Helsinki.
- Laitinen, Kai 1997: *Suomen kirjallisuuden historia*. 4. uusittu painos. Otava, Helsinki.
- Lankshear, Colin & Knobel, Michele 2011: *New Literacies. Everyday Practices and Social Learning*. McGraw-Hill/Open University Press, Maidenhead.
- Laurentius Petris kyrkoordning av år 1571* 1932. Svenska kyrkans diakonistyrelses bokförlag, Stockholm.
- Leino, Eino 1902: *Suomalainen näyttämötaide 9.4.1902*. Eero Erkko, Helsinki.
- Leppänen, Glory 1971: *Elämäni teatteria*. Otava, Helsinki.
- Levas, Naemi 1954: *Tampereen Teatteri II, 1944–1954*. Tampereen Teatteri, Tampere.
- Lindholm, Magnus 1994: *Från skandal till musikal. Wasa Teater 1919–1994*. Wasa Teater, Vasa.
- Longo, Oddone 1990: The Theater of the Polis. In Winkler, John J. & Zeitlin, Froma I. (eds.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, 12–19. Princeton University Press, Princeton NJ.
- Lounela, Pekka & Tainio, Ilona 1988: *Mauno Manninen ja hänen intiimi teatterinsa*. Tammi, Helsinki.
- Macintosh, Fiona 1997: Tragedy in performance: nineteenth- and twentieth-century productions. In Easterling, P. E. (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 284–323. Cambridge University Press, Cambridge.
- Macintosh, Fiona 2000: Introduction: The Performer in Performance. In Hall, Edith & Macintosh, Fiona & Taplin, Oliver (eds.): *Medea in Performance 1500–2000*, 1–31. European Humanities Research Centre, Oxford.
- MacIntosh, Fiona 2008: Performance Histories. In Hardwick, Lorna & Stray, Christopher (eds.): *A Companion to Classical Receptions*. Blackwell, London.
- Macintosh, Fiona 2013: Museums, archives and collecting. In Wiles, David & Dymkowski, Christine (eds.): *The Cambridge Companion to Theatre History*, 267–280. Cambridge University Press, Cambridge.
- Macintosh, Fiona & Michelakis, Pantelis & Hall, Edith & Taplin, Oliver (eds.) 2005: *Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*. Oxford University Press, Oxford.
- MacIntyre, Alasdair 2004: *Hyveiden jäljillä. Moraaliteoreettinen tutkimus*. Suom. Niko Noponen. Gaudeamus, Helsinki.
- McDonald, Mary 2003: *The Living Art of Greek Tragedy*. Indiana University Press, Bloomington.
- March, Jennifer 1990: Euripides the Misogynist? In Powell, Anton (ed.): *Euripides, Women, and Sexuality*, 32–75. Routledge, London.
- Marshall, C. W. 1999: Some Fifth-Century Masking Conventions. *Greece & Rome* 46:2, 188–202.
- Mee, Erin B. & Foley, Helene B. (eds.) 2011: *Antigone on the Contemporary World Stage*. Oxford University Press, Oxford.
- Mee, Erin B. & Foley, Helene P. 2011: Mobilizing Antigone. In Mee, Erin B. & Foley, Helene P. (eds.): *Antigone on the Contemporary World Stage*, 1–47. Oxford University Press, Oxford.
- Mehto, Katri 1999: Ifigeneia ja Seitsemän veljestä maailmalla. Kansallisteatterin vuoden 1957 vierailut kansallista identiteettiä vahvistamassa. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.): *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisuudenäytelmästä*, 230–252. Yliopistopaino, Helsinki.

- Meineck, Peter 2013: "The thorniest problem and the greatest opportunity". Directions on directing the Greek chorus. In Gagné, Renaud & Hopman, Marianne Govers (eds.): *Choral Mediations on Greek Tragedy*, 352–383. Cambridge University Press, Cambridge.
- Melchinger, Siegfried 1974: *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*. Verlag C. H. Beck, München.
- Mustakallio, Katariina 2000: Jaloa yksinkertaisuuttako? – Winkelmann ja riemukas antiikki. Teoksessa Härmänmaa, Maija & Vihavainen, Timo (toim.): *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*, 28–43. Atena, Jyväskylä.
- Müller, Heiner 1992: *Germania. Kuolema Berliinissä. Näytelmiä ja muita tekstejä*. Toim. Riitta Pohjola. VAPK-kustannus, Helsinki.
- Mykkänen, Marja-Kaarina (toim.) 1996: *Raivoisat Ruusut. Teatteriseikkailu*. Pohjoinen, Oulu.
- Mäkinen, Helka 2001: *Elli Tompuri – uusi nainen ja punainen diiva*. Yliopistopaino, Helsinki.
- Nelis, Jan (ed.) 2011: *Receptions of Antiquity*. Academia Press, Gent.
- Nieminen, Reetta 1985: *Eeva-Kaarina Volanen: tämä rooli*. Weilin+Göös, Espoo.
- Nietzsche, Friedrich 2006 (1869–72): *Kirjoituksia kreikkalaisista*. Suom. Pekka Seppänen. Summa, Helsinki.
- Nietzsche, Friedrich 2008 (1872): *Tragedian synty*. Alkuteos *Die Geburt der Tragödie*. Suom. Jarkko S. Tuusvuori. Eurooppalaisen filosofian seura ry, Tampere.
- Nikula, Jaana 1998: *Ella. Ella Erosen elämäkerta*. Like, Helsinki.
- Numminen, Katarina 2010: Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa. Teoksessa Ruuskanen, Annukka (toim.): *Nykyteatterikirja – 2000-luvun alun uusi skene*, 22–39. Like, Helsinki.
- Nussbaum, Martha C. 2001: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Oksala, Teivas 1986: *Eino Leinin tie Paltamosta Roomaan. Tutkielmia runoilijan suhteesta antiikkiin ja klassiseen perintöön*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Oksala, Teivas 2000: Mitä ovat klassinen, klassikko, klassismi ja klassinen humanismi? Teoksessa Härmänmaa, Maija & Vihavainen, Timo (toim.): *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*, 10–27. Atena, Jyväskylä.
- Oksala, Teivas 2004: *J. L. Runebergin Kreikka ja Rooma. Tutkielmia Runebergin suhteesta antiikkiin ja klassiseen perintöön*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Oksala, Teivas 2007: Antiikin kirjallisuuden historia käsikirjana. *Tieteessä tapahtuu* 25:8, 52–56.
- Ollikainen, Anneli: Itsenäisen näyttelijän tie. Teoksessa Houni, Pia (toim.): *Liisi Tandefelt – monessa roolissa*, 83–115. Like, Helsinki.
- O'Neill, Eugene 1989 (1931): *Suru pukee Elektraa*. Suom. Leena Tamminen. Painamaton pääkirja.
- Paavolainen, Pentti 1992: *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmistot sosiaalisen murroksen osana 1959–1971*. Kustannus Oy Teatteri, Helsinki.
- Paavolainen, Pentti 1999: Peilin monet kulmat. Teoksessa Paavolainen, Pentti (toim.): *Aikansa häikäisevä peili. Teatteri- ja tanssipöytäkirjojen puheenvuoroja*, 270–284. Like, Helsinki.
- Paavolainen, Pentti 2002: Toimintakulttuurisen (r)evoluution piirteitä 1970-luvun teatteriryhmissä. Teoksessa Houni, Pia & Paavolainen, Pentti (toim.): *Teatteri ja tanssi toimintakulttuureina*, 133–156. Acta scenica 10. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Paavolainen, Pentti 2014: *Nuori Bergbom. Kaarlo Bergbomin elämä ja työ I. 1843–1872*. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Paavolainen, Pentti & Kukkonen, Aino 2005: *Näyttämöllä. Teatterihistoriaa Suomesta*. WSOY, Helsinki.

- Padel, Ruth 1990: Making Space Speak. In Winkler, John J. & Zeitlin, Froma I. (eds.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, 336–365. Princeton University Press, Princeton NJ.
- Padel, Ruth 1995: *Whom Gods Destroy. Elements of Greek and Tragic Madness*. Princeton University Press, Princeton.
- Patsalidis, Savas & Sakellariou, Elizabeth 1999: Introduction. In Patsalidis, Savas & Sakellariou, Elizabeth (eds.): *(Dis)placing Classical Greek Theatre*, 13–24. Thessaloniki.
- Pekonen, Osmo 2002: *Marian maa. Lasse Heikkilän elämä 1925–1961*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Pekonen, Osmo 2004: Miekkalintu nousee siivilleen. Piirteitä Lasse Heikkilästä vuosina 1945–1948. Teoksessa Kajannes, Katriina & Kirstinä, Leena & Waernerberg, Annika (toim.): *Katkos ja kytkös. Modernismin ja postmodernismin suhde traditioon*, 114–135. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Pekonen, Osmo 2005: Lassi Nummi ja Lasse Heikkilä – suomalaisen modernin lyriikan synnyn airuet. Teoksessa Pekonen, Osmo (toim.): *Suomalaisen modernin lyriikan synty. Juhlakirja 75-vuotiaalle Lassi Nummelle*, 13–29. Snellman-instituutti, Kuopio.
- Pennanen, Jotaarka 2010: *Elämää pienempi näytelmä*. Like, Helsinki.
- Pickard-Cambridge, A. W. 1953: *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford.
- Pietikäinen, Petteri 2014: *Hulluuden historia*. Gaudeamus, Helsinki.
- Platon: *Lait*. Teokset VI. Suom. Marja Itkonen-Kaila, Holger Thesleff, Tuomas Anhava & A. M. Anttila. Otava, Helsinki 1999.
- Pohjola, Riitta 1992: Ilman toivoa, vailla epätoivoa – Heiner Mülleristä ja hänen teksteistään. Teoksessa Müller, Heiner: *Germania. Kuolema Berliinissä. Näytelmiä ja muita tekstejä*, toim. Riitta Pohjola, 247–259. VAPK-kustannus, Helsinki.
- Porter, James I. 2008: Reception Studies: Future Prospects. In Hardwick, Lorna & Stray, Christopher (eds.): *A Companion to Classical Receptions*, 469–481. Blackwell, London.
- Poulsen, Adam 1962: *En skuespillers erindringer. Aarene efter 1916*. H. Hirschsprung, København.
- Productions database, APGRD. Saatavilla <http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions>, viitattu 4.4.2015.
- Pronko, Leonard Cabell 1961: *The World of Jean Anouilh*. University of California Press, Berkeley.
- Qvarnström, Ingrid 1946–1947: *Svensk teater i Finland*. I, Rikssvensk teater. II, Finlandssvensk teater. Schildts, Helsingfors.
- Rajala, Panu 1995: *Titaanien teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1918–1964*. Tampereen Työväen Teatteri Oy, Tampere.
- Rajala, Panu 2001: *Tasavallan toinen teatteri. Tampereen Työväen Teatteri 1964–2001*. Tampereen Työväen Teatteri Oy, Tampere.
- Rajala, Panu 2004: *Tunteen tulet, taiteen tasot. Tampereen Teatteri 1904–2004*. Tampereen Teatteri, Tampere.
- Rehm, Rush 1992: *Greek Tragic Theatre*. Routledge, London.
- Riikonen, H. K. 1998a: Antiikin traditioista länsimaisessa kirjallisuudessa. Teoksessa Kaimio, Maarit & Oksala, Teivas & Riikonen, H. K. (toim.): *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö*, 189–244. Yliopistopaino, Helsinki.
- Riikonen, H. K. 1998b: *Keisari satiirikkona ja muita tutkimuksia Euroopan kulttuuriperinnöstä*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki.
- Riikonen, H. K. 2000: Draaman ja lyriikan klassismin maailmansotien välisenä aikana. Teoksessa Härmänmaa, Marja & Vihavainen, Timo (toim.): *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*, 254–277. Atena, Jyväskylä.

- Riikonen, H. K. 2003: Tradition Revived – The Open-air Performances of Greek Tragedies in France, Italy, Greece and Russia (1860-1960). In Pietilä-Castrén, Leena & Vesterinen, Marjaana (eds.): *Grapta Poikila I. Papers and Monographs of the Finnish Institute at Athens* 8, 69–83. Foundation of the Finnish Institute at Athens, Helsinki.
- Riikonen, H. K. 2007a: Antiikin perintö – pysyvyyttä, muutoksia, kritiikkiä. Teoksessa Kivistö, Sari ym.: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*, 567–584. Teos, Helsinki.
- Riikonen, H. K. 2007b: Antiikin teokset klassikkoina. Teoksessa Kivistö, Sari ym.: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*, 41–45. Teos, Helsinki.
- Riley, Kathleen 2008: *The Reception and Performance of Euripides' Herakles. Reasoning Madness*. Oxford University Press, Oxford.
- Rinne, Jalmari 1985: *Muistelija*. Otava, Helsinki.
- Rinne, Joel 1967: *Jopin kirja*. Tammi, Helsinki.
- Ruuskanen, Annukka (toim.) 2010: *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Like, Helsinki.
- Saarikoski, Pentti 2002: *Antiikin runoutta ja draamaa*. Toim. ja jälkisanan kirjoittanut H. K. Riikonen. Otava, Helsinki.
- Salmenkivi, Erja 2007a: Kreikkalainen epiikka. Teoksessa Kivistö, Sari ym.: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*, 172–191. Teos, Helsinki.
- Salmenkivi, Erja 2007b: Luku- ja kirjoitustaito antiikin aikana. Teoksessa Kivistö, Sari ym.: *Kirjallisuus antiikin maailmassa*, 56–67. Teos, Helsinki.
- Salminen, Paula & Snicker, Elina (toim.) 2012: *Jumalainen näytelmä. Dramaturgisia työkaluja*. Like, Helsinki.
- Salosaari, Kari 1964: *Sofokles ja näyttämön avantgarde. Antiikin myyttejä ranskalaisessa teatterissa 1919–1939*. Painamaton liseniaatintutkielma, Helsingin yliopisto.
- Salosaari, Kari 2013: *Sisyfoksen osa. Piirtoja elämästäni ja ajattelustani*. Imatran kansainvälisen semiotiikkainstituutin julkaisuja, 5. Imatran kansainvälinen semiotiikkainstituutti, Imatra ja Suomen semiotiikan seura, Helsinki.
- Sandqvist, Ville 2003: ”Antaa jonkin antautua sisään läheisyyteen.” Teoksessa Kaarina Kytömaa (toim.): *Jurkka – Teatteri huoneessa*, 342–366. Like, Helsinki.
- Sandqvist, Ville 2013: *Minä, Hamlet. Näyttelijäntyön rakentuminen*. Acta scenica 31. Väitöstutkimus. Teatterikorkeakoulu, Helsinki.
- Sandys, John Edwin 1908: *A History of Classical Scholarship 2. From the revival of learning to the end of the eighteenth century (in Italy, France, England, and the Netherlands)*. Hafner, New York.
- Seneca, Lucius Annaeus. *Kirjeet Luciliukselle*. Suom. Antti T. Oikarinen. Basam Books, Helsinki 2011.
- Seppälä, Mikko-Olavi 1999: Arvi Kivimaa. Teoksessa Koski, Pirkko (toim.): *Niin muuttuu mailma, Eskoni. Tulkintoja kansallisenäyttämöstä*, 229. Yliopistopaino, Helsinki.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2002: *Torpalta taloon. Sata vuotta kuopiolaista teatteria*. Kuopion teatterikerho, Kuopio.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2007: *Teatteri liikkeessä. Työväenteatterit Suomen teatterikentällä ja työväenliikkeessä kaksiteatterijärjestelmän syntyyn asti vuonna 1922*. Väitöskirja, Helsingin yliopisto.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010a: Kesäteatteri. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*, 291–300. Like, Helsinki.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010b: Rajoja ja rajanylityksiä. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*, 111–125. Like, Helsinki.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010c: Teatteri ja politiikka. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*, 303–329. Like, Helsinki.
- Seppälä, Mikko-Olavi 2010d: Teatteri leviää Suomeen. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*, 15–24. Like, Helsinki.
- Seppänen, Janne 1995: *Tehtävä Oulussa. Tulkintoja Jumalan teatterin avantgardesta*. Tampereen yliopisto, Tampere.

- Simonsuuri, Kirsti 2002: *Ihmiset ja jumalat. Myytit ja mytologia*. Tammi, Helsinki.
- Solomon, Jon 2008: The Delphic Hymn, Antigone, and a Brief Revival of Ancient Greek Music. *Philomusica on-line* 7, 164–167.
- Styan, J. L. 1982: *Max Reinhardt*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Suutela, Hanna 2005: *Impyät. Näyttelijättäret Suomalaisen Teatterin palveluksessa*. Like, Helsinki.
- Tampereen Teatterin aikamerkkejä 1904–1979* 1979. Tampereen Teatteri, Tampere.
- Tanskanen, Katri 2010a: Ohjaajantaiteen uudistajia. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*, 181–193. Like, Helsinki.
- Tanskanen, Katri 2010b: Sotien jälkeinen modernismi. Teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.): *Suomen teatteri ja draama*, 246–258. Like, Helsinki.
- Tapiola, Hannu 2008: *Kotkan Kaupunginteatteri sata vuotta*. Kotkan Kaupunginteatteri, Kotka.
- Taplin, Oliver 1977: *The Stagecraft of Aeschylus: The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Clarendon Press, Oxford.
- Taplin, Oliver 1978: *Greek Tragedy in Action*. Routledge, London.
- Taplin, Oliver 2014: Tragedy: slices from the banquet of Homer? or a rival restaurant? Luento Helsingin yliopiston Maailman kulttuurien laitoksella 23.1.2014.
- Terho, Henri & Oinonen, Paavo & Ylitalo, Jan-Erik 2006: *Teatteria Turussa 1940-luvulta 1970-luvulle*. k&h, Turku.
- Tikka, Sanna-Mari 2007: *50 vuotta adaptaatiotutkimusta*. Jyväskylän yliopisto, pro gradu -tutkielma.
- Tiusanen, Timo 1969: *Teatterimme hahmottuu*. Kirjayhtymä, Helsinki.
- Tompuri, Elli 1942: *Minun tieni...* WSOY, Porvoo.
- Tompuri, Elli 1944: *Mihin päättyvi tie?* WSOY, Porvoo.
- Tragedia ajassa – ajaton tragedia*. Verkkonäyttely Teatterimuseon sivustolla. Saatavilla: <http://www.teatterimuseo.fi/tragedy/pages/fi/index.html>, viitattu 21.12.2015.
- Uutta, tuntematonta, unelmaa. Lavastustaiteen modernismi sotien välisessä Suomessa*. Verkkonäyttely Teatterimuseon sivustolla. Saatavilla: <http://www.teatterimuseo.fi/uuttatuntematonta/index.html>, viitattu 17.11.2014.
- Vahtikari, Vesa 2014: *Tragedy Performances outside Athens in the Late Fifth and the Fourth Centuries BC*. University of Helsinki, Helsinki.
- Van Zyl Smith, Betine 2014: Black Medeas. In Stuttard, David (ed.): *Looking at Medea. Essays and Translation of Euripides' Tragedy*, 157–166. Bloomsbury, London.
- Veistäjä, Verneri 1957: *Viipurin ja muun Suomen teatteri*. Tammi, Helsinki.
- Vekkele, Pirkko & Loivamaa, Ismo 2014: *Lumoava Eeva-Kaarina Volanen*. Minerva, Helsinki.
- Vihavainen, Timo 2000: 2000-luvun perspektiivi. Antiikin perintö ja eurooppalainen 1900-luvun kulttuuri. Teoksessa Härmänmaa Maija & Vihavainen, Timo (toim.): *Kivettyneet ihanteet? Klassismin nousu maailmansotien välisessä Euroopassa*, 409–424. Atena, Jyväskylä.
- Wager, Leif 2000: *Hävyttömän hieno elämä*. WSOY, Helsinki.
- Wainwright, Ronald H. 1988: *Staging O'Neill. The Experimental Years, 1920–1934*. Yale University Press, New Haven.
- Wiles, David 1997: *Tragedy in Athens. Performance Space and Theatrical Meaning*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Wiles, David 2000: *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Wiles, David 2007: *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*. Cambridge University Press, Cambridge.

---

Winkler, John J. & Zeitlin, Froma I. (eds.) 1990: *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton University Press, Princeton NJ.

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

Witcombe, Christopher L. C. E. s. a.: Women in the Aegean. Minoan Snake Goddess. Saatavilla <http://arthistoryresources.net/snakegoddess/votary.html>, viitattu 19.3.2015.

Witt, Mary Ann Frese 2001: *The Search for Modern Tragedy. Aesthetic Fascism in Italy and France*. Cornell University Press, Ithaca.

Worthen, Hana 2011: 'Humanism', Scenography, Ideology: Antigone at the Finnish National Theatre, 1968. In Mee, Erin B. & Foley, Helene P. (eds.): *Antigone on the Contemporary World Stage*, 407–414. Oxford University Press, Oxford.

Wyles, Rosie 2011: *Costume in Greek Tragedy*. Bristol Classical Press, London.

Zeitlin, Froma I. 1990: Playing the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama. In Winkler, John J. & Zeitlin, Froma I. (eds.): *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, 63–96. Princeton University Press, Princeton NJ.

## Liite 1.

### Suomessa esitetyt antiikin kreikkalaiset tragediat

Luettelo sisältää ammattiteattereiden tragediaesitykset, mukaan lukien sekä Aiskhyloksen, Sofokleen ja Euripideen kirjoittamat näytelmät että uuden ajan näytelmäkirjailijoiden tekemät adaptaatiot ja päällekirjoitukset ja työryhmissä syntyneet tekstiversiot. Huomattava on, että moni adaptaatioiden kirjoittaja on käyttänyt myös muita lähteitä, ja antiikin näytelmä on useassa tapauksessa toiminut vain väljänä ideamateriaalina. Olemme pyrkineet lisäksi saamaan tietoomme myös mahdollisimman suuren määrän harrastajateattereiden esityksiä, opiskelijaproduktioita ynnä muuta sellaista. Niiden osalta luettelo on kuitenkin epätäydellinen. Luettelo ei kata tanssiesityksiä, oopperoita tai muita musiikkiteatteriesityksiä, ei liioin esimerkiksi kuunnelmia. Luettelon laatimisessa on käytetty avuksi teattereiden esitystietokanta Ilonaa ([www.ilona.tinfo.fi](http://www.ilona.tinfo.fi)).

Franz Grillparzer: *Medeia* 1893 Ida Aalbergin kiertue (Suomi & Pietari) – Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta

Franz Grillparzer: *Medeia* 1894 Suomalainen Kansanteatteri – Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta

Sofokles: *Antigone* 1901 Suomalainen Teatteri, ohj. Kaarlo Bergbom

Sofokles: *Kuningas Oidipus* 1905 Suomen Kansallisteatteri, ohj. Kaarlo Bergbom, apul. ohj. Anton Franck

Hugo von Hofmannsthal: *Elektra* 1905 Suomen Kansallisteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Jalmari Hahl

Jean Racine: *Phaidra* 1906 Suomen Kansallisteatteri – Euripideen *Hippolytoksen* ja Senecan *Faidran* pohjalta, ohj. Jalmari Hahl

J. W. von Goethe: *Ifigenia Tauriissa* 1909 Suomen Kansallisteatteri – Euripideen näytelmän pohjalta, ohj. Adolf Lindfors

Sofokles: *Kuningas Oidipus* 1910 Axel Ahlbergin ja Aarne Orjatsalon kiertue

Sofokles: *Antigone* 1911 Aarne Orjatsalon kiertue

Franz Grillparzer: *Medea* 1912 kiertue Elli Tompuri – Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Elli Tompuri

Sofokles: *Antigone* 1917 Svenska Teatern i Helsingfors, ohj. Adam Poulsen

Franz Grillparzer: *Medea* 1919 Vapaa Näyttämö – Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Elli Tompuri

Franz Grillparzer: *Medea* 1920 Viipurin Näyttämö – Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Valle Sorsakoski

Franz Grillparzer: *Medea* 1921 Tampereen Teatteri – Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Jalmari Lahdensuo

Hugo von Hoffmannsthal: *Elektra* 1921 Svenska Teatern i Helsingfors – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Helge Wahlgren

Johann Wolfgang von Goethe: *Iphigenia* 1923 Svenska Teatern i Helsingfors – Euripideen näytelmän *Ifigenia Tauriissa* pohjalta, ohj. Helge Wahlgren

Sofokles: *Antigone* 1925 Suomen Kansallisteatteri, ohj. Eino Kalima

Sofokles: *Antigone* 1928 Åbo Svenska Teatern, ohj. Oscar Tengström

Eugene O'Neill: *Klaga mände Elektra* 1934 Svenska Teatern i Helsingfors – Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta, ohj. Gerda Wrede

Eugene O'Neill: *Murheesta nousee Elektra* 1934 Viipurin Kaupunginteatteri – Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta

Aiskhylos: *Agamemnon* 1935 Svenska Teatern i Helsingfors/Konservatoriet, ohj. Helge Wahlgren

Sofokles: *Kuningas Oidipus* 1936 Suomen Kansallisteatteri, ohj. Eino Kalima



- Henri-René Lenormand: *Aasia* 1942 Suomen Kansallisteatteri – Euripideen *Medeian* pohjalta, ohj. Eino Kalima
- Aiskhylos: *Agamemnon* (scener) 1946 Svenska Teatern i Helsingfors/Elevskolan, ohj. Gerda Wrede
- Jean Anouilh: *Antigone* 1947 Suomen Kansallisteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Eino Kalima
- Henri-René Lenormand: *Aasia* 1947 Tampereen Teatteri – Euripideen *Medeian* pohjalta, ohj. Glory Leppänen
- Jean Racine: *Phaidra* 1948 Helsingin Kansanteatteri – Euripideen *Hippolytoksen* ja Senecan *Faidran* pohjalta
- Sofokles: *Konung Oidipus* 1948 Svenska Teatern i Helsingfors, ohj. Tyrone Guthrie
- Jean Anouilh: *Antigone* 1948 Wasa Teater – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Börje Nyberg
- Euripides: *Medeia* 1949 Tampereen Teatteri, ohj. Glory Leppänen
- Euripides: *Medeia* 1949 Suomen Kansallisteatteri, ohj. Eino Kalima Jean Anouilh: *Antigone* 1950–1951 Lohjan Työväen Näyttämö – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Lauri Kuortti
- Jean Anouilh: *Medeia* 1951 Turun Kaupunginteatteri – Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Jorma Nortimo
- Jean Anouilh: *Medeia* 1951 Suomen Kansallisteatteri – Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Wilho Ilmari
- Eugene O'Neill: *Murheesta nousee Elektra* 1951 Helsingin Kansanteatteri – Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta, ohj. Ella Eronen
- Eugene O'Neill: *Murheesta nousee Elektra* 1952 Tampereen Teatteri – Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta, ohj. Ella Eronen
- Jean Anouilh: *Medeia* 1952 Intimiteatteri – Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta
- Jean Anouilh: *Medea* 1953 Svenska Teatern i Helsingfors – Euripideen näytelmän pohjalta, ohj. Gerda Wrede
- Jean Anouilh: *Antigone* 1953–1954 Kokkolan Maakuntateatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta
- Jean Anouilh: *Antigone* 1953 Oulun Teatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Nestori Huhtanen
- Jean Anouilh: *Antigone* 1953 Tampereen Työväen Teatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Eino Salmelainen
- Eugene O'Neill: *Murheesta nousee Elektra* 1954 Kotkan Kaupunginteatteri – Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta, ohj. Hannes Häyrinen
- Jean Racine: *Fedra* 1954 Svenska Teatern i Helsingfors – Euripideen *Hippolytoksen* ja Senecan *Faidran* pohjalta, ohj. Raoul af Hällström
- Jean Anouilh: *Antigone* 1956 Porin Teatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Matti Kassila
- Euripides: *Ifigenia Auliissa* 1956 Suomen Kansallisteatteri, ohj. Arvi Kivimaa
- Lasse Heikkilä: *Medeia* 1959 Ylioppilasteatteri – Euripideen ja Jean Anouilh'n näytelmien pohjalta, ohj. Jaakko Pakkasvirta
- Jean Racine: *Phaidra* 1959 Suomen Kansallisteatteri – Euripideen *Hippolytoksen* ja Senecan *Faidran* pohjalta, ohj. Wilho Ilmari
- Jean Cocteau: *Antigone* 1959 Intimiteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Kari Salosaari
- Jean Anouilh: *Antigone* 1960 Turun Kaupunginteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Jouko Paavola
- Jean Anouilh: *Antigone* 1960 Ylioppilasteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Matti Aro
- Jean Anouilh: *Antigone* 1961 Jyväskylän Huoneteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Lauri Kuortti
- Aiskhylos: *Agamemnon* 1961 Suomen Kansallisteatteri, ohj. Arvi Kivimaa
- Euripides: *Herakles* 1961 Turun Kaupunginteatteri, ohj. Jaakko Pakkasvirta
- T. S. Eliot: *Släktmötet* 1962 Svenska Teatern i Helsingfors – Aiskhyloksen *Raivottarien* pohjalta, ohj. Gerda Wrede

- Jean Giraudoux: *Elektra* 1962 Tampereen Teatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Kari Salosaari
- Aiskhylos: *Agamemnon* 1964–1965 Turun Lausuntakerho
- Euripides: *Bakkhantit* 1966 Intimiteatteri, ohj. Mauno Manninen
- Jean Giraudoux: *Elektra* 1966 Suomen Kansallisteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Jyri Schreck
- Sofokles: *Antigone* 1968 Suomen Kansallisteatteri, ohj. Arvi Kivimaa
- Euripides: *Troijan naiset* 1970 Tampereen Työväen Teatteri, ohj. Mikko Majanlahti
- Euripides: *Hippolytos* 1974 Suomen Kansallisteatteri, ohj. Jussi Tapola
- Euripides: *Backantinnorna* 1978 Studentteatern i Helsingfors (Kaivopuisto), ohj. Annette Arlander
- Jean Anouilh: *Antigone* 1979 Lahden Kaupunginteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Martti Kainulainen
- Euripides: *Medea* 1980 Svenska Teatern i Helsingfors, ohj. Erik Ohls & Lars Svedberg
- Sofokles: *Oidipus* 1981 Lahden Kaupunginteatteri, ohj. Kari Rentola
- Per Olov Enquist: *Lauluja Faidralle (Faidra – palava nainen)* 1981 Turun Kaupunginteatteri – Euripideen *Hippolytoksen* ja Senecan *Faidran* pohjalta, ohj. Jotaarkka Pennanen
- Per Olov Enquist: *Faidra – palava nainen* 1981 Tampereen Työväen Teatteri – Euripideen *Hippolytoksen* ja Senecan *Faidran* pohjalta, ohj. Mikko Viherjuuri
- André Gide: *Oidipus* 1981 Tampereen yliopiston draamalinja, Teatterimonttu – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Kari Salosaari
- Euripides: *Troijan naiset* 1982 Teatterikorkeakoulun koulutuskeskus (Lepakko), ohj. Kalle Holmberg
- Sofokles: *Antigone* 1982 Ylioppilasteatteri, ohj. Leena Havukainen
- Per Lysander ja Suzanne Osten: *Medeian lapset* 1982 Nukketeatteri Vihreä Omena – Euripideen *Medeian* pohjalta
- Jean-Paul Sartre: *Trojattaret* 1983 Vaasan Kaupunginteatteri – Euripideen *Troijan naisten* pohjalta, ohj. Christoph Schroth
- Aiskhylos: *Prometeus* 1985 Helsingin Kaupunginteatteri, ohj. Jotaarkka Pennanen
- Jean Racine: *Faidra* 1986 Kuopion Kaupunginteatteri – Euripideen *Hippolytoksen* ja Senecan *Faidran* pohjalta, ohj. Kalle Holmberg
- Jean Anouilh: *Antigone* 1986 Kemin Kaupunginteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Anu Nieminen
- Euripides: *Bakkhantit* 1986 Tampereen yliopiston draamalinja, Teatterimonttu, ohj. Kari Salosaari
- Sofokles: *Filoktetes* 1988 Suomen Kansallisteatteri, ohj. Declan Donnellan
- Euripides: *Ifigeneia Auliissa* 1989 Lahden kansanopiston näyttämötyön linja, Lahden Pikkuteatteri, ohj. Atro Kahiluoto
- Sofokles: *Kuningas Paksujalka* 1990 Ryhmäteatteri, ohj. Arto af Hällström
- Eugene O'Neill: *Suru pukee Elektraa* 1990 Suomen Kansallisteatteri – Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta, ohj. Kari Paukkunen
- Aiskhylos: *Oresteia* 1991 Teatteri Raivoisat Ruusut, ohj. Ritva Siikala
- Seppo Parkkinen: *Yö Kaaoksen tytär* 1991 – Aiskhyloksen, Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Kaisa Korhonen
- Euripides: *Jumalan fanit (Bakkantit)* 1991 Rovaniemen Kaupunginteatteri, ohj. Maya Tångeberg-Grischin
- Mia Törnqvist: *Medeia* 1991 Teatteri Kehä III – Euripideen näytelmän pohjalta, ohj. Outi Nyytäjä
- Mia Törnqvist: *Medeia* 1993 AHAA Teatteri – Euripideen näytelmän pohjalta, ohj. Jari Järveläinen

- Sofokles: *Oidipus Kolonoksessa* 1994 Q-teatteri, ohj. Esa Kirkkopelto
- Per Lysander ja Suzanne Osten: *Medean lapset* 1994 Teatteri Pieni Suomi – Euripideen *Medeian* pohjalta, ohj. Marjaana Castrén
- Eugene O'Neill: *Suru pukee Elektraa* 1994 Turun Kaupunginteatteri – Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta, ohj. Irina Krohn
- Sofokles: *Antigone* 1994 Voionmaan opisto, ohj. Tuija Töyräs
- Seppo Parkkinen: *Orär – Huimaus* 1995 – Aiskhyloksen, Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Kaisa Korhonen
- Jean Racine: *Andromake* 1998 Tampereen Teatteri – Euripideen näytelmän pohjalta, ohj. Cilla Back
- Jean Giraudoux: *Elektra* 1998 Tampereen Ylioppilasteatteri – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Sarianne Paasonen
- Mia Törnqvist: *Medeia* 1998 Varkauden teatteri, ohj. Jukka-Pekka Löhönen
- Euripides: *Medeia* 1999 Teatteri Raivoisat Ruusut, ohj. Ritva Siikala
- Sofokles: *Antigone* 1999 Tampereen yliopiston näyttelijäntyön laitos, Teatteri Telakka, ohj. Hanno Eskola
- Aiskhylos: *Agamemnon* 2001 Teatteri Jurkka, ohj. Ville Sandqvist
- Euripides: *Herakles* 2002 Teatterikorkeakoulu, Opetusteatteri, ohj. Atro Kahiluoto
- Euripides: *Medeia* 2003 Q-teatteri / Turun kaupunginteatteri, ohj. Katariina Lahti
- Pauliina Hulkko: *Nälkämäen Oresteia* 2004 Ylioppilasteatteri – Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta, ohj. Pauliina Hulkko
- Työryhmä: *Ofeliakone* 2005 Teatteri Naamio ja Höyhen – Euripideen *Medeian* ja Heiner Müllerin *Hamletkoneen* pohjalta, ohj. Davide Giovanzana
- Martin Crimp: *Julmaa ja hellää* 2005 Suomen Kansallisteatteri – Sofokleen *Trakhiin naisten* pohjalta, ohj. Esa Leskinen
- Euripides: *Medeia* 2005 Rosvoteatteri, ohj. Kati Keskihannu
- Seppo Parkkinen: *Yö Kaaoksen tytär* 2005–2006 Suomen Teatteriopisto – Aiskhyloksen, Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Tiina Weckström
- Laura Jääntti: *Hyvän neuvon tietäjä* 2006 Espoon Kaupunginteatteri – Euripideen *Medeian* pohjalta, ohj. Laura Jääntti
- Euripides: *Hippolytos* 2006 Silmäkääntäjä (Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen ainejärjestö), ohj. Heli Järvinen
- Jean Racine: *Faidra* 2006 Tampereen Ylioppilasteatteri – Euripideen *Hippolytoksen* ja Senecan *Faidran* pohjalta, ohj. Erika Hast
- Anna-Mari Karvonen ja työryhmä: *Bakkantit 1, 2 ja 3* 2007–2009 Und er libet – Euripideen *Bakkanttien* pohjalta, ohj. Anna-Mari Karvonen
- Euripides: *Bakkantit* 2008 Ammattikorkeakoulu Stadian esittävän taiteen koulutusohjelma, ohj. Pieta Koskenniemi
- Euripides: *Herakles* 2008 Ylioppilasteatteri, ohj. Atro Kahiluoto
- Miira Sippola: *Lootin vaimo* 2008 Myllyteatteri – Euripideen *Medeian* pohjalta, ohj. Miira Sippola
- Heiner Müller: *MEDELA materiaalia* 2008 Teatterikorkeakoulu – Euripideen *Medeian* pohjalta, ohj. Riko Saatsi
- Seppo Parkkinen: *Elektra – tutkimus veren historiasta* 2008 Oulun Kaupunginteatteri – Aiskhyloksen, Sofokleen, Euripideen ja Senecan näytelmien pohjalta, ohj. Kaisa Korhonen
- Sofokles: *Tyranni Oidipus* 2009 Tampereen Teatteri, ohj. Jotaarkka Pennanen
- Sofokles: *Antigone* 2009 Timotei-teatteri, Lahden Pikkuteatteri, ohj. Minna Partanen

Joel Neves: *Petri-Herakles Saari – Argonautin 13. urotyö* 2010 Ylioppilasteatteri – Euripideen *Herakleen* pohjalta, ohj. Joel Neves

Vitalia Samuilova ja Maëlle Le Gall: *Antigone* 2010 Turun taideakatemia, Naruteatteri – Sofokleen ja Jean Anouilh'n näytelmien pohjalta, ohj. Anna Ivanova-Brashinskaya

Sofokles: *Kuningas Oidipus* 2010 Valtimonteatteri, ohj. Titta Tuulispää

Sofokles: *Antigone* 2011 Kassandrateatteri, ohj. Ritva Siikala

Sofokles: *Kung Oidipus* 2011 Svenska Teatern i Helsingfors, ohj. Per Sörberg

Joel Neves ja työryhmä: *Agamennon, hallitsija* 2011 HRKLS CREW (Ylioppilasteatteri) – Aiskhyloksen *Oresteian* pohjalta, ohj. Joel Neves

Jean Anouilh: *Antigone* 2012 Metropolia Ammattikorkeakoulu, Forum Box – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Maria Hukkamäki

Jean Anouilh: *Antigone* 2015 Teatteri Päivölä – Sofokleen näytelmän pohjalta, ohj. Lea Kalenius

## Liite 2.

### Käsiohjelmatiedot esityksistä

#### **Franz Grillparzer: *Medea*, Suomalainen Kansanteatteri 1894**

Rooleissa:

Medeia: Hilda Martin

Jason: Aapo Wälkangas

Gora: Aura Innanen

Kreon: Kalle Halonen

Kreusa: Jenny Åkerman

#### **Sofokles: *Antigone*, Suomalainen Teatteri 17.4.1901**

Suomennos: Kaarlo Forsman

Ohjaus: Kaarlo Bergbom

Rooleissa:

Antigone: Katri Rautio

Kreon: Axel Ahlberg

Ismene: Lilli Högdahl

Haimon: Kaarle Halme

Eurydike: Maiju (Maria) Rängman

Vartija ja palvelija: Hemmo Kallio

Teiresias: Benjamin Leino

1. kuoronjohtaja: Emil Falck

2. kuoronjohtaja: Otto Närhi

3. kuoronjohtaja: Taawi Pesonen

#### **Sofokles: *Kuningas Oidipus*, Suomen Kansallisteatteri 27.1.1905**

Suomennos: Kaarlo Forsman

Ohjaus: Kaarlo Bergbom

Apulaisohjaaja: Anton Franck

Rooleissa:

Oidipus: Axel Ahlberg

Iokaste: Katri Rautio

Kreon: Oskari Salo

Teiresias: Adolf Lindfors

Zeun pappi: Aapo Pihlajamäki

Lähetti Korintista: Hemmo Kallio

Laioksen vanha palvelija: Aleksis Rautio

Kuoronjohtaja: Emil Falck

Thebalaisia neitejä: Helmi Helenius ja Lilli Högdahl

Thebalaisia nuorukaisia: Eero Kilpi ja Jussi Snellman

Viestintuoja: Ewert Suonio

Oidipuksen kaksi tytärtä

Kuoro: Theban vanhuksia ja Theban nuorukaisia

#### **Hugo von Hofmannsthal: *Elektra*, Suomen Kansallisteatteri 13.5.1906**

Ohjaus: Jalmari Hahl

Rooleissa:

Elektra: Ida Aalberg

Klytaimnestra: Katri Rautio

Orestes: Jussi Snellman

Chrysotemis: Helmi Helenius

**Jean Racine: *Phaidra*, Suomen Kansallisteatteri 26.10.1906**

Suomennos: Eino Leino  
 Ohjaus: Jalmari Hahl  
 Rooleissa:  
 Phaidra: Katri Rautio  
 Theseus: Axel Ahlberg  
 Hippolytos: Evert Suonio  
 Arikia: Helmi Lindelöf  
 Oinone: Kirsti Suonio  
 Theramenes: Emil Falck

**Johann Wolfgang von Goethe: *Iphigeneia Tauriissa*, Suomen Kansallisteatteri 10.3.1909**

Suomennos: Eino Leino  
 Ohjaus: Adolf Lindfors  
 Rooleissa:  
 Ifigeneia: Ida Aalberg  
 Thoas, Tauriin kuningas: Axel Ahlberg  
 Orestes: Evert Suonio  
 Pylades: Jussi Snellman  
 Arkas: Urho Somersalmi

**Sofokles: *Antigone*, Axel Ahlbergin ja Aarne Orjatsalon kiertue 1910**

Lavastus: Simo Kaario  
 Rooleissa:  
 Kuningas Oidipus: Axel Ahlberg  
 Iokaste: Aino Manner  
 Kreon: Yrjö Saarnio  
 Teiresias: Aarne Orjatsalo  
 Zeun pappi: Aatto Rainto  
 Lähetti Korintista: Kaarlo Aarni  
 Laioksen vanha palvelija: Onni Snell  
 Sanansaattaja: Aarne Orjatsalo  
 Kuoro: Else Wanamo, Maikki Ruoppila, Alarik Sandelin

**Sofokles: *Antigone*, Aarne Orjatsalon kiertue 1911**

Musiikki: Felix Mendelssohn-Bartholdy  
 Rooleissa:  
 Antigone: Helinä Svensson  
 Haimon: Onni Snell  
 Kreon: Aarne Orjatsalo  
 Kuoronjohtaja: Iivari Kainulainen

**Franz Grillparzer: *Medea*, Elli Tompurin kiertue 1912**

Suomennos: Jalmari Finne  
 Ohjaus: Elli Tompuri  
 Rooleissa:  
 Medeia: Elli Tompuri  
 Jason: Aatu Palomäki  
 Kreon: Wilho Ilmari  
 Kreusa: Emilia Mehtonen  
 Gora: Meeri Roini/Annie Mörk

**Sofokles: *Antigone*, Svenska Teatern i Helsingfors 2.2.1917**

Käännös: Bernhard Risberg

Kuorotekstien käännös: Jarl Hemmer

Kapellimestari: Hans Aufrichtig

Ohjaus: Adam Poulsen

Helsingfors Stadsorkester ja laulukuoro Frihetsbröderna

Rooleissa:

Kreon, Theban kuningas: Adam Poulsen

Eurydike, hänen puolisonsa: Aina Lindfors

Haimon, heidän poikansa: Lennart Nordman

Antigone: Gerda Wrede/ Eja von Hertzen-Tengström

Ismene: Alix Selin

Teiresias, sokea tietäjä: Edvin Ingberg

Vartija: Harry Wolff

Sanansaattaja: Albert Nycop

1. kuoronjohtaja: Oscar Tengström

2. kuoronjohtaja: Ragnar Hyltén-Cavallius

Kuoro: Theban vanhuksia, sotilaita ja Dionysoksen palvelijoita

**Franz Grillparzer: *Medea*, Vapaa Näyttämö 16.10.1919**

Suomennos: Jalmari Finne

Ohjaus: Elli Tompuri

Lavastus: Yrjö Ollila ja Martti Tuukka

Rooleissa:

Medeia: Elli Tompuri/Annie Mörk

Jason: Joel Rinne

Kreon: Uno Wikström

Kreusa: Bertha Lindberg

Gora: Hertta Jack-Leistén

Airut: Viljo Metsä

Maamies: Kalle Halonen

Orja: Armas Stenberg

**Franz Grillparzer: *Medea*, Viipurin Näyttämö 15.12.1920**

Suomennos: Valter Juva

Ohjaus: Valle Sorsakoski

Rooleissa:

Medeia: Eine Rinne

Jason: Pekka Niskanen

Kreon: Simo Osa

Kreusa: Sisko Paasikoski

Gora: Saima Korhonen

Airut: Aku Korhonen

Maamies: Kaarlo Silanen

Medeian lapset, palvelijoita ja palvelijattaria

**J. W. von Goethe: *Iphigenia*, Svenska Teatern i Helsingfors 9.9.1923**

Ohjaus: Helge Wahlgren

Käännös: Dagmar Bergh-Palmros

Lavastus ja puvut: Stefan Welcke

Rooleissa:

Ifigeneia: Annie Sundman

Thoas: Albert Nycop

Orestes: Carl Johan Fahlcrantz

Pylades: Sven Relander

Arkas: Edvin Ingberg

**Sofokles: *Antigone*, Suomen Kansallisteatteri 20.3.1925**

Suomennos: Kaarlo Forsman

Rooleissa:

Antigone, thebalainen kuninkaan tytär: Lilli Tulenheimo

Ismene, edellisen sisar: Heidi Korhonen

Kreon, Theban valtias: Jaakko Korhonen

Eurydike, Kreonin puoliso: Glory Renvall

Haimon, Kreonin poika: Jussi Snellmann

Vartija: Emil Autere

Teiresias, tietäjä: Urho Somersalmi

Sanansaattaja: Aku Korhonen

Kuoronjohtaja: Hemmo Kallio

Kuoro (thebalaisia vanhuksia), palvelijoita ym.

**Sofokles: *Antigone*, Åbo Svenska Teater 17.2.1928**

Käännös: Bernhard Risberg

Musiikki: Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ohjaus: Oscar Tengström

Lavastus: Paul Ehnberg

Kapellimestari: Alfred Anderssén

Turun kaupunginorkesteri ja Arbetets Vännerin mieskuoro

Rooleissa:

Antigone: Eja Tengström

Ismene: Rea Lindström

Kreon: Oscar Tengström

Haimon: Rafael Jura

Vartija: John Elfström

Teiresias: Thure Wahlroos

Sanansaattaja: Holger Löwenadler

Kuoronjohtaja: Rafael Stenius ja Gunnar Naeslund (Arbetets Vänner)

**Eugene O'Neill: *Klaga mände Elektra*, Svenska Teatern i Helsingfors 9.3.1934**

Käännös ja sovitus: Olof Molander

Näyttämöllepano: Gerda Wrede

Lavastus: Nils Wolhström

Puvut: Agnes Söderström

Ohjaus: Pauline Brunius

Rooleissa:

Prikaatinkenraali Ezra Mannon: Axel Slangus

Christine, hänen vaimonsa: Pauline Brunius

Lavinia, heidän tyttärensä: Kerstin Nylander

Orin, heidän poikansa, aliluutnantti: Erik Lindström

Adam Brandt, "Pasaatituulen" kapteeni: Runar Schauman

Peter Niles, tykistökapteeni: Sven Ehrström

Hazel Niles, hänen sisarensa: Yrsa Cannelin

Seth Beckwith, puutarhuri: Waldemar Wohlström

Amos Ames, hänen ystävänsä: Emil Lindh

Louisa, Amosin vaimo: Agnes Lindh

Minnie, hänen serkkunsa: Aina Lindfors



**Aiskhylos: *Agamemnon*, Svenska Teatern i Helsingfors 6.12.1935**

Käännös: Emil Zilliacus  
 Musiikki: Björn Schildknecht  
 Musiikin johto: Sven Sandberg  
 Lavastus: Tor Forsland  
 Puvut: Agnes Söderström  
 Ohjaus: Helge Wahlgren  
 Rooleissa:  
 Agamemnon: Erik Lindström  
 Klytaimnestra: Kerstin Nylander  
 Aigisthos: Axel Slangus  
 Cassandra: Birgit Kronström  
 Sanansaattaja: Gunnar Wallin  
 Vartija: Henake Schubak  
 Kuoronjohtaja: Runar Schauman  
 Argoksen vanhusten kuoro, palvelijattaria, vartijoita

**Sofokles: *Kuningas Oidipus*, Suomen Kansallisteatteri 30.12.1936**

Suomennos: Otto Manninen  
 Musiikki: Leevi Madetoja  
 Ohjaus: Eino Kalima  
 Liikuntaohjaus: Maggie Gripenberg  
 Lavastus: Matti Warén, maalaus Karl Fager  
 Rooleissa:  
 Oidipus, Theban kuningas: Urho Somersalmi  
 Iokaste, hänen puolisonsa: Kaisu Leppänen  
 Kreon, Iokasten veli: Yrjö Tuominen  
 Teiresias, iäkäs, sokea tietäjä: Teuvo Puro  
 Zeus-jumalan pappi: Eero Kilpi  
 Sanansaattaja Korinthosta: Jalmari Rinne  
 Paimen: Uno Laakso  
 Palvelija: Unto Salminen  
 1. kuoronjohtaja: Rafael Pihlaja  
 2. kuoronjohtaja: Jorma Nortimo  
 Kaksi lasta, Oidipus kuninkaan molemmat tyttäret  
 Kuoro: Uno Montonen, Tauno Palo, Eero Eloranta, Sointu Kouvo, Ansa Ikonen, Kerttu Salonen, Laura Tudeer, Taito Mäkelä, Usko Kantola, Kauko Kokkonen, Antti Nortimo, Vitali Parikkala, Tuire Orri

**Henry-René Lenormand: *Aasia*, Suomen Kansallisteatteri 4.2.1942**

Suomennos: J. V. Lehtonen  
 Ohjaus: Eino Kalima  
 Lavastus: Matti Warén  
 Rooleissa:  
 Prinsessa Katha Naham Moun: Ella Eronen  
 Aimée de Listrac: Ruth Snellman  
 Imettäjä (Ayah): Tyyne Haarla  
 Englantilaisnainen: Ansa Ikonen  
 Amerikkalaisnainen: Malla Mäkelä  
 Vartijan tytär: Eeva Savonen  
 De Mezzana: Urho Somersalmi

De Listrac: Jussi Snellman  
 Julien: Reijo Taipale  
 Vincent: Aarre Sivinen  
 Lähetysaarnaaja: Rafael Pihlaja  
 Tarjoilijapoika laivalla: Lauri Isohiisi  
 Laivan järjestyksenvalvoja: Urho Westman  
 Kerrospalvelija hotellissa: Erkki Salin

**Jean Anouilh: *Antigone*, Suomen Kansallisteatteri 14.3.1947**

Suomennos ja ohjaus: Eino Kalima  
 Lavastus: Klaus Kalima  
 Maalaus: Karl Fager  
 Rooleissa:  
 Antigone: Eeva-Kaarina Volanen  
 Ismene: Rauha Rentola  
 Imettäjä: Tyne Haarla  
 Kreon: Teuvo Puro  
 Haimon: Rauli Tuomi  
 Vartija: Uno Montonen  
 Airut: Oke Tuuri  
 Kuoro: Joel Rinne/Rafael Pihlaja

**Henry-René Lenormand: *Aasia*, Tampereen Teatteri 19.11.1947**

Ohjaus: Glory Leppänen  
 Lavastus: Paul Ehnberg  
 Rooleissa:  
 Prinsessa Katha Naham Moun: Glory Leppänen  
 Aimée de Listrac: Liisa Pakarinen  
 Imettäjä (Ayah): Aili Hildén  
 Englantilaisnainen: Sylvi Salonen  
 Amerikkalaisnainen: Helvi Kaario  
 Vartijan tytär: Thelma Saastamoinen  
 De Mezzana: Holger Salin  
 De Listrac: Oiva Sala  
 Julien: Matti Lahti  
 Vincent: Matti Paakkanen  
 Lähetysaarnaaja: Esko Mannermaa  
 Kerrospalvelija hotellissa: Yrjö Kostermaa

**Jean Racine: *Phaidra*, Helsingin Kansanteatteri 24.1.1948**

Suomennos: Eino Leino  
 Ohjaus: Bertha Lindberg  
 Näyttämökuvat: Viljo Teräs  
 Rooleissa:  
 Theseus, Aigeuksen poika, Ateenan kuningas: Kauko Kokkonen  
 Phaidra, Theseuksen puoliso, Minoksen ja Pasiphaen tytär: Enni Rekola  
 Hippolytos, Theseuksen ja amatsonien kuningattaren Antiopen poika: Ekke Hämäläinen  
 Arikia, prinsessa Ateenan kuninkaallisesta suvusta: Eila Teikko  
 Theramenes, Hippolytoksen opettaja: Ossi Korhonen  
 Oinone, Phaidran imettäjä ja uskottu: Emma Väänänen  
 Ismene, Arikian uskottu: Rauha Puntti  
 Panope, Phaidran seuranainen: Hillevi Lagerstam

**Sofokles: *Konung Oidipus*, Svenska Teatern i Helsingfors 24.2.1948**

Ohjaus ja lavastus: Tyrone Guthrie

Käännös: Emil Zilliacus

Laulujen sävellys: Sven Sandberg

Puvut: Dora Jung

Rooleissa:

Oidipus, Theban kuningas: Runar Schauman

Iokaste, hänen puolisonsa: Gerda Ryselin

Kreon, Iokasten veli: Sven Relander

Teiresias, ennustaja: Axel Slangus

Pappi: Sven Ehrström

Mies Korintista: Erik Gustafsson

Paimen: Waldemar Wohlström

Viestintuoja: Elmer Green

Kuoronjohtaja: Erik Sandvik

10-henkinen kuoro Theban vanhoja miehiä: Eric Häggblom, Rolf Labbart, Åke

Lindman, Eddie Stenberg, Staffan Aspelin, Paul Budsko, Sigvald Båsk, Olof Hollsten,

Helge Sölgén, Stig Törnroos

**Jean Anouilh: *Antigone*, Wasa Teater 1948**

Käännös: Greta Salenius

Ohjaus ja lavastus: Börje Nyberg

Rooleissa:

Kuoro-prologi: Folke Udenius

Antigone: Ann-Mari Wiman

Ismene: Synnöve Isaksson

Imettäjä: Ingrid Lothigius

Eurydike: Maj-Lis Granlund

Kreon: Börje Nyberg

Haimon: Benkt Lundkvist

1. vartija: Gunnar Schyman

2. vartija: Rurik Remer

3. vartija: Edmund Poulsen

Sanansaattaja: Thore Segelström

Hovipoika: Karl-Gustav Sandström

**Euripides: *Medeia*, Suomen Kansallisteatteri 23.3.1949**

Suomennos: Otto Manninen

Ohjaus: Eino Kalima

Lavastus ja puvut: Matti Warén, lavasteiden maalaus Karl Fager

Koreografia: Irja Hagfors

Musiikki: Hilding Rosenberg

Musiikin johto: Heikki Aaltoila

Rooleissa:

Medeia: Ella Eronen

Jason: Joel Rinne

Imettäjä: Kaisu Leppänen

Lastenhojaaja: Vilho Siivola

Kreon, Korinthin kuningas: Uno Laakso

Aigeus, Ateenan kuningas: Urho Somersalmi

Sanantuoja: Heikki Savolainen

Kuoronjohtajat: Ruth Snellman

Kuoro: Aino Hälli, Eeva-Kaarina Volanen, Kyllikki Forssell, Ansa Ikonen, Liisa Rope,

Rauha Rentola, Kirsti Ortola, Toni Tuominen

**Euripides: *Medeia*, Tampereen Teatteri 5.4.1949**

Suomennos: Otto Manninen  
 Ohjaus: Glory Leppänen  
 Lavastus: Paul Ehnberg  
 Puvut: Aino Rekola  
 Musiikki: Hilding Rosenberg  
 Musiikin johto: Ole Höckert  
 Rooleissa:  
 Medeia: Ella Eronen/Liisa Pakarinen  
 Jason: Holger Salin  
 Imettäjä: Elsa Rantalainen  
 Lastenohjaaja: Toivo Mäkelä  
 Kreon, Korinthin kuningas: Oiva Sala  
 Aigeus, Ateenan kuningas: Yrjö Kostermä  
 Sanantuoja: Heino Turkko  
 Kuoronjohtajat: Thelma Saastamoinen

**Jean Anouilh: *Medeia*, Turun Kaupunginteatteri 21.10.1951**

Suomennos: Katri Ingman  
 Ohjaus: Jorma Nortimo  
 Lavastus: Jorma Nortimo ja Allan Palmroth  
 Rooleissa:  
 Medeia: Sirkka Kokkonen  
 Jason: Helge Herala  
 Kreon: Toivo Lehto  
 Imettäjä: Senni Nieminen  
 Sanansaattaja: Emil Saarinen  
 Vartija: Urpo Harkola

**Eugene O'Neill: *Murheesta nousee Elektra*, Helsingin Kansanteatteri 2.11.1951**

Näyttämösovitukset ja ohjaus: Ella Eronen  
 Suomennos: Jaakko Leppo  
 Lavastus: Leo Lehto  
 Puvut: Aili Elo  
 Rooleissa:  
 Prikaatinkenraali Ezra Mannon: Arvo Lehesmaa  
 Christine, hänen puolisonsa: Ella Eronen  
 Lavinia, heidän tyttärensä: Aino-Inkeri Notkola  
 Orin, heidän poikansa, aliluutnantti: Martti Katajisto  
 Kapteeni Adam Brant, klipperilaiva "Pasaatituulen" päällikkö: Kunto Karapää  
 Kapteeni Peter Niles, USA:n tykistöupseeri: Kaarlo Halttunen  
 Hazel Niles, hänen sisarensa: Leena Häkinen  
 Seth Beckwith, puutarhuri: Oiva Sala  
 Amos Ames: Ossi Korhonen  
 Silva: Urho Lahti  
 Small: Artturi Laakso  
 Louise, Amosin vaimo: Rauni Luoma  
 Minnie, Louise'n serkku: Martta Kinnunen  
 Rooleissa keväällä 1952:  
 Prikaatinkenraali Ezra Mannon: Arvo Lehesmaa  
 Christine, hänen puolisonsa: Rauni Luoma

Lavinia, heidän tyttärensä: Ella Eronen  
 Orin, heidän poikansa, aliluutnantti: Martti Katajisto/Sakari Halonen  
 Kapteeni Adam Brant, klipperilaiva Pasaatituulen päällikkö: Kunto Karapää  
 Kapteeni Peter Niles, USA:n tykistöupseeri: Kaarlo Halttunen  
 Hazel Niles, hänen sisarensa: Leena Häkinen  
 Seth Beckwith, puutarhuri: Oiva Sala  
 Amos Ames: Ossi Korhonen  
 Louise, Amosin vaimo: Martta Kinnunen/Hillevi Lagerstam  
 Minnie, Louisen serkku: Ida Salmi

**Jean Anouilh: *Medeia*, Suomen Kansallisteatteri 28.11.1951**

Suomennos: Katri Ingman  
 Ohjaus: Wilho Ilmari  
 Lavastus: Karl Fager  
 Musiikki: Tauno Pylkkänen  
 Puvut: Oili Soininen  
 Rooleissa:  
 Medeia: Kaisu Leppänen  
 Jason: Tauno Palo  
 Kreon: Jalmari Rinne  
 Imettäjä: Tyyne Haarla  
 Sanansaattaja: Lasse Pöysti  
 Vartija: Matti Oravisto

**Eugene O'Neill: *Murheesta nousee Elektra*, Tampereen Teatteri 9.1.1952**

Ohjaus ja sovitus: Ella Eronen  
 Suomennos: Jaakko Leppo  
 Lavastus: Paul Ehnberg  
 Puvut: Aino Rekola  
 Rooleissa:  
 Prikaatinkenraali Ezra Mannon: Kalle Kirjavainen  
 Christine, hänen puolisonsa: Aili Hildén  
 Lavinia, heidän tyttärensä: Ella Eronen  
 Orin, heidän poikansa, aliluutnantti: Esko Mannermaa  
 Kapteeni Adam Brant, klipperilaiva Pasaatituulen päällikkö: Holger Salin  
 Kapteeni Peter Niles, USA:n tykistöupseeri: Veikko Uusimäki  
 Hazel Niles, hänen sisarensa: Marja Tamminen  
 Seth Beckwith, puutarhuri: Nestori Sarri  
 Muissa rooleissa: Helvi Kaario, Tuulikki Pohjola, Risto Mäkelä

**Jean Anouilh: *Medea*, Intimiteatteri 17.4.1952**

Ohjaus: Mauno Manninen  
 Suomennos: Mauno Manninen  
 Avustava ohjaaja: Aimo Hiltunen  
 Puvut: Bore Litonius  
 Rooleissa:  
 Medeia: Aino-Maija Tikkanen  
 Jason: Aimo Hiltunen  
 Kreon: Kai Lappalainen  
 Nainen: Inkeri Vapaa-Jää  
 Viestintuoja: Jaakko Tikanoja  
 Sotilas: Jyri Schreck

**Jean Anouilh: *Medea*, Svenska Teatern i Helsingfors 31.3.1953**

Ohjaus: Gerda Wrede

Lavastus: Stefan Welcke Chr. Stenersenin luonnosten pohjalta

Puvut: Agnes Söderström

Rooleissa:

Medeia: Tore Segelcke

Jason: Runar Schauman

Kreon: Sven Relander

Imettäjä: Annie Sundman

Sanansaattaja: Ahmed Riza

Vartija: Carl Mesterton

**Jean Anouilh: *Antigone*, Oulun Teatteri 29.10.1953**

Suomennos: Eino Kalima

Ohjaus: Nestori Huhtanen

Lavastus: Sulo Ovaska

Rooleissa:

Antigone: Anja Päivärinta

Ismene: Saimi Huhtanen

Imettäjä: Martta Suonio

Eurydike: Annikki Jussila

Kreon: Nestori Huhtanen

Haimon: Taisto Aaltio

I vartija: Pentti Pääkkönen

II vartija: Waltteri Tuulasvesi

III vartija: Vilho Sirviö

Airut: Kaarlo Paananen

Kuoro: Sulo Ovaska

Hovipoika: Pertti Huhtanen

**Jean Anouilh: *Antigone*, Tampereen Työväen Teatteri 26.11.1953**

Suomennos: Eino Kalima

Ohjaus: Eino Salmelainen

Lavastus: Leo Lehto

Rooleissa:

Antigone: Rauni Ikäheimo

Kreon: Toivo Lehto

Kuoro: Ossi Kostia

Imettäjä: Rakel Laakso

1. vartija: Reino Kalliolahti

Haimon: Kosti Klemelä

Ismene: Sylvi Salonen

Sanansaattaja: Veikko Sinisalo

2. vartija: Väinö Luutonen

3. vartija: Arvo Kalleinen

Hovipoika: Vili Auvinen

Eurydike: Irma Manninen

**Eugene O'Neill: *Murheesta nousee Elektra*, Kotkan kaupunginteatteri 26.2.1954**

Ohjaus: Hannes Häyrinen

Lavastus: Toivo Drockila

Puvut: Martta Pohjola

Musiikki: Seppo Kiiskinen

Rooleissa:

Prikaatinkenraali Ezra Mannon: Lasse Viljas

Christine, hänen puolisonsa: Helinä Viitanen

Lavinia, heidän tyttärensä: Liisa Nevalainen

Orin, heidän poikansa, aliluutnantti: Matti Pihlaja

Kapteeni Adam Brant, klipperilaiva Pasaatituulen päällikkö: Kapo Manto

Kapteeni Peter Niles, USA:n tykistöupseeri: Esko Länsineva

Hazel Niles, hänen sisarensa: Marita Nordberg

Seth Beckwith, puutarhuri: Ahti Haljala

Muissa rooleissa: Hannes Häyrinen, Alku Viinikainen, Aimo Saukko, Elina

Kolehmainen, Vera Jankin

**Jean Racine: *Fedra*, Svenska Teatern i Helsingfors 13.11.1954**

Käännös: Karl August Hagberg

Ohjaus: Raoul af Hällström

Lavastus ja puvut: Lisbet Lund-Schwela

Rooleissa:

Theseus, Aigeiuksen poika, Ateenan kuningas: Eric Gustafsson

Faidra, hänen puolisonsa, Minoksen ja Pasifaën tytär: May Pihlgren

Hippolytos, Theseuksen ja amatsonikuningatar Antiopen poika: Leif Wager

Arikia, prinsessa: Chris Paischeff

Oinone, Faidran uskottu: Cecilia Heikel

Theramenes, Hippolytoksen opettaja: Sven Relander

Ismene, Arikian uskottu: Margherita Nyman

Panope, hovirouva: Héléne Hagelstam

**Jean Anouilh: *Antigone*, Porin Teatteri 11.1.1956**

Suomenkos: Eino Kalima

Puvut: Liisi Wilkman

Lavastus: Veli Tuomas-Kettunen

Ohjaus: Matti Kassila

Rooleissa:

Antigone: Aino Mantsas

Ismene: Lea Wallin

Imettäjä: Kerttu Nieminen

Eurydike: Alli Häjänen

Kreon: Jussi Piironen

Haimon: Erkki Luomala

1. vartija: Joel Asikainen

2. vartija: Kalevi Kahra

3. vartija: Taneli Rinne

Airut: Rolf Labbart

Kuoro: Keijo Lindroos

**Euripides: *Ifigeneia Auliissa*, Suomen Kansallisteatteri 18.9.1956**

Suomennos: K. V. L. Jalkanen

Musiikki: Maurice Jarre

Näyttämökuva ja puvut: Pekka Heiskanen

Ohjaus: Arvi Kivimaa

Ohjaajan avustaja: Ritva Laatto

Rooleissa:

Agamemnon: Urho Somersalmi

Klytaimnestra: Ella Eronen

Ifigeneia: Leena Häkinen

Menelaos: Ekke Hämäläinen

Akhilleus: Kosti Klemelä

Vanhus: Arvo Lehesmaa

Airut: Martti Katajisto

Kuoro: Aino-Inkeri Notkola, Rauha Rentola, Maikki Länsiö, Elina Lehtikunnas, Eira

Soriola, Liisa-Lotta Miettinen, Kaisu Sive

**Jean Racine: *Phaidra*, Suomen Kansallisteatteri 5.2.1959**

Suomennos: Eino Leino

Lavastus: Rolf Stegars

Puvut: Oili Soininen

Musiikin sävellys ja johto: Heikki Aaltoila

Ohjaus: Wilho Ilmari

Rooleissa:

Theseus, Aigeuksen poika, Ateenan kuningas: Holger Salin

Phaidra, Theseuksen puoliso, Minoksen ja Pasiphaen tytär: Ella Eronen

Hippolytos, Theseuksen ja amatsonien kuningattaren Antiopen poika: Martti

Romppanen

Arikiä, prinsessa Ateenan kuninkaallisesta suvusta: Tea Ista

Theramenes, Hippolytoksen opettaja: Esa Saario

Oinone, Phaidran imettäjä ja uskottu: Kaisu Leppänen

Ismene, Arikian uskottu: Eila Peitsalo

Panope, Phaidran seuranainen: Asta Backman

Sotilaita

**Lasse Heikkilä: *Medeia*, Ylioppilasteatteri 1959**

Ohjaus: Jaakko Pakkasvirta

Rooleissa:

Medeia: Iris-Lilja Lassila

Jason: Lauri-Juhani Ruuskanen

Kuoro: Ritva Pipinen, Marja-Liisa Pätilä, Liisa Rouhiainen, Sointu Angervo, Hilikka

Pyysalo

**Jean Cocteau: *Antigone*, Intimiteatteri 1.12.1959**

Suomennos: Vilho Kallioinen

Lavastus, pukuluonnokset ja filmit: Esko Lehesmaa

Ohjaus: Kari Salosaari

Rooleissa:

Antigone: Eila Pehkonen

Ismene: Maija Karhi

Eurydike: Marja Korhonen



Kreon: Helge Herala  
 Haimon: Ville-Veikko Salminen  
 Teiresias: Evald Terho  
 Vartija: Mauri Jaakkola  
 Sanansaattaja: Paavo Pentikäinen  
 Kuoro: Toivo Mäkelä

**Jean Anouilh: *Antigone*, Turun kaupunginteatteri 20.10.1960**

Suomennos: Eino Kalima  
 Ohjaus: Jouko Paavola  
 Lavastus ja pukusuunnittelu: Kaj Puumalainen  
 Rooleissa:  
 Antigone: Sirkka-Liisa Rannikko  
 Ismene: Ritva Valtakoski  
 Imettäjä: Senni Nieminen  
 Eurydike: Hilde Nuotio  
 Kreon: Eino Raita  
 Haimon: Rauli Pertti  
 1. vartija: Taito Mäkelä  
 2. vartija: Valtteri Virmajoki  
 3. vartija: Matti Pihlaja  
 Airut: Rauno Kuosmanen  
 Prologi ja kuoro: Emil Saarinen  
 Hovipoika: Kari Rainio

**Jean Anouilh: *Antigone*, Ylioppilasteatteri 1.12.1960**

Suomennos: Eino Kalima  
 Ohjaus: Matti Aro  
 Ohjaajan apulainen: Iris-Lilja Lassila  
 Rooleissa:  
 Antigone: Liisi Tandefelt  
 Ismene: Sointu Angervo  
 Imettäjä: Marjatta Hukkinen  
 Eurydike: Iris-Lilja Lassila  
 Kreon: Jyri Schreck  
 Haimon: Raimo Manninen  
 Jonas, vartija: Risto Aaltonen  
 Putus, vartija: Lauri Markos  
 Tönö, vartija: Matti Dahlberg  
 Airut: Rauno Ketonen  
 Hovipoika: Riikka Ikonen  
 Kuoro: Timo Tiusanen

**Aiskhylos: *Agamemnon*, Suomen Kansallisteatteri 17.11.1961**

Suomennos: Elina Vaara  
 Ohjaus: Arvi Kivimaa  
 Lavastus ja pukusuunnittelu: Pekka Heiskanen  
 Pukujen valmistus: Oili Soininen  
 Hiuslaitteet: Hannes Kuokkanen  
 Rooleissa:  
 Agamemnon, Argoksen kuningas: Heikki Savolainen

Klytaimnestra, hänen puolisonsa: Ella Eronen  
 Aigisthos, hänen serkkunsa: Ekke Hämäläinen  
 Kassandra, kuningas Priamoksen tytär: Pia Hattara  
 Sanansaattaja: Martti Romppanen  
 Vartija: Pentti Siimes  
 Kuoronjohtaja: Holger Salin  
 Argoksen vanhusten kuoro: Leo Riuttu, Kosti Klemelä, Leevi Linko, Pentti Irjala, Arvo  
 Lehesmaa, Esa Saario  
 Palvelusnaisia, henkivartijoita ym.

**Euripides: *Herakles*, Turun kaupunginteatteri 8.12.1961**

Suomennos: Pentti Saarikoski  
 Lavastus ja pukusuunnittelu: Wolle Weiner  
 Sävellys ja musiikillinen johto: Almos Maattola  
 Ohjaus: Jaakko Pakkasvirta  
 Rooleissa:  
 Amfitryon, Alkmenen puoliso, Herakleen inhimillinen isä: Eino Raita  
 Megara, Herakleen vaimo: Kerttu Krohn  
 Lykos, Teeban kuningas, vallananastaja: Matti Pihlaja  
 Herakles, Alkmenen ja ylijumala Zeun poika: Veikko Uusimäki  
 Iris, jumalien sanansaattaja: Seela Virtanen  
 Hulluus, alempi jumaluus: Alpo Viika  
 Palvelija: Rami Sarmasto  
 Theseus, Ateenan kuningas: Aimo Hiltunen  
 Kuoronjohtaja: Toivo Hämeranta  
 Kuoro: Taito Mäkelä, Paavo Tuominen, Esko Vettenranta, Emil Saarinen, Elis Sella,  
 Rauno Kuosmanen  
 Lykoksen sotilaat: Jouko Reunamo, Terho Lindroos, Matti Tuominen, Oiva Suutari  
 Muusikot: Lars Erkkilä (oboe), Vilho Halme (basso), Yrjö Immonen (lyömäsoittimet),  
 Almos Maattola (piano)

**T. S. Eliot: *Släktmötet*, Svenska Teatern i Helsingfors 11.4.1962**

Ohjaus: Gerda Wrede  
 Käännös: Caleb J. Anderson ja Karl Vennberg  
 Lavastus: Holger Kvarnberg  
 Rooleissa:  
 Amy: Gerda Ryselin  
 Harry: Erik Lindström  
 Agatha: May Pihlgren  
 Ivy: Nanny Westerlund  
 Violet: Hélène Hagelstam  
 Charles Piper: Erik Fröling  
 Gerald Piper: Eric Gustafsson  
 Mary: Märta Laurent  
 Tohtori Warburton: Sven Ehrström  
 Downing: Algot Böstman  
 Ylikonstaapeli Winchell: Rurik Ekroos  
 Denman, sisäkkö: Eja Tengström  
 Raivottaret

**Jean Giraudoux: *Elektra*, Tampereen Teatteri 14.11.1962**

Suomennos: Kari Salosaari

Ohjaus: Kari Salosaari

Lavastus: Veikko Mäkinen

Pukuluonnokset ja naamiot: Sisko Koski

Pukujen valmistus: Helena Tarkkanen

Äänitehosteet: Seppo Kiiskinen ja Kari Putkonen

Valaistus: Eero Putkonen

Rooleissa:

Klytaimnestra, kuningas Agamemnonin leski: Eila Rinne

Elektra, hänen tyttärensä: Salme Karppinen

Orestes, hänen poikansa: Pertti Palo

Aigisthos, Argoksen sijaishallitsija: Olavi Niemi

Tuomioistuimen presidentti: Lasse Viljas

Agathe Theokathokles, hänen vaimonsa: Anja Räsänen

Puutarhuri: Harri Tirkkonen

Kapteeni: Helge Hansila

Adjutantti: Tapio Parkkinen

Henkivartija: Jaakko Huurre

Kerjäläinen: Matti Varjo

Narseen vaimo: Elsa Rantalainen

Pikku eumenidit, kostonhenkiä: Kaija Sinisalo, Orvokki Mäkinen, Orvokki Huhtikangas

**Aiskhylos: *Agamemnon*, Turun Lausuntakerho 30.10.1965**

Suomennos: Elina Vaara

Ohjaus: Irja Lappalainen

Rooleissa:

Agamemnon, Argoksen kuningas: Toivo Rautarinta

Klytaimnestra, hänen puolisonsa: Liisa Uttula

Aigisthos, hänen serkkunsa: Arto Autio

Kassandra, kuningas Priamoksen tytär: Airi Matikainen

Sanansaattaja: Harri Virtanen

Vartija: Urho Snellman

Argoksen vanhusten kuoro: Rauha Katajainen, Paula Riihiranta, Aili Vehanen, Raili

Sihvo, Kari Lehto, Onni Huuonen, Aili Sarvanto

**Jean Giraudoux: *Elektra*, Suomen Kansallisteatteri 16.3.1966**

Suomennos: Kari Salosaari

Ohjaus: Jyri Schreck

Lavastus ja puvut: Kari Lila

Musiikki: Heikki Aaltoila

Valaistus: Onni Ylä-Rautio

Näyttämöestari: Väinö Poutanen

Äänitehosteet: Teuvo Pasanen

Kampaukset: Aune Seppä ja Eine Vatka

Ohjaajan apulainen: Martti Saarikivi

Rooleissa:

Klytaimnestra, kuningas Agamemnonin leski: Marja Korhonen

Elektra, hänen tyttärensä: Leena Häkinen

Orestes, hänen poikansa: Martti Katajisto

Aigisthos, Argoksen sijaishallitsija: Esa Saario

Tuomioistuimen presidentti: Leo Riuttu  
 Agathe Theokathokles, hänen vaimonsa: Eila Peitsalo  
 Puutarhuri: Kosti Klemelä  
 Kerjäläinen: Joel Rinne  
 Narseen vaimo: Henny Waljus  
 Nuori mies: Turo Unho  
 Kapteeni: Erkki Salin  
 Pikku eumenidit: Pirkko Karppi, Viola Lis-Rudnicka, Sirkka Autio  
 Kaksi aseenkantajaa: Paavo Rusko, Juhani Mäkinen  
 Häävieraita

**Euripides: *Bakkhantit*, Intimiteatteri 3.4.1967**

Sävellys: Tauno Marttinen  
 Soittajat: Juho Alvas, Seppo Asikainen  
 Liikunta: Morris Donaldson  
 Puvut: Airi Holmberg  
 Sotilaspuvut: Ahti Yrjölä  
 Naamio: Antero Poppius  
 Assistentti: Kari Selinheimo  
 Ohjaus ja suomennos: Mauno Manninen  
 Rooleissa:  
 Bakkhos: Seppo Kolehmainen  
 Kuoro: Gunnel Hanén, Ritva Oksanen, Maj-Brit Palonen, Rauha Puntti, Anneli Sauli  
 Teiresias, sokea näkijä: Artturi Laakso  
 Kadmos, Zeun veljen Poseidonin pojan poika, Thebain kantaisä: Erkki Luomala  
 Pentheus, Thebain nykyinen kuningas, Kadmoksen tyttären poika: Aimo Tepponen  
 Sotilaat, paimenet: Pekka Laiho, Taneli Rinne, Tommi Rinne  
 Agae, Kadmoksen tytär, Pentheuksen äiti: Kerttu Krohn

**Sofokles: *Antigone*, Suomen Kansallisteatteri 6.3.1968**

Suomennos: Elina Vaara  
 Ohjaus: Arvi Kivimaa  
 Ohjaajan apulainen: Raimo Meltti  
 Lavastus: Josef Svoboda  
 Näyttämökuvan toteutuksen valvonut: Pekka Heiskanen  
 Puvut: Jindřiška Hirschová  
 Musiikki: Heikki Aaltoila  
 Näyttämöpäällikkö: Onni Timonen  
 Valaistusmestari: Martti Rinne  
 Näyttämömestari: Heimo Karassalmi  
 Äänitehosteet: Matti Silvantie  
 Näyttämöjärjestäjä: Arne Laine  
 Rooleissa:  
 Antigone: Eeva-Kaarina Volanen  
 Ismene, hänen sisarensa: Elli Castrén  
 Kreon, Theban kuningas: Joel Rinne  
 Eurydike, hänen puolisonsa: Pia Hattara  
 Haimon, hänen poikansa: Matti Ranin  
 Teiresias, sokea tietäjä: Vilho Siivola  
 Vartija: Esa Saario  
 Sanansaattaja: Ekke Hämäläinen  
 Kuoronjohtaja: Kauko Helovirta  
 Kuoro: Pekka Autiovuori, Tapio Hämäläinen, Heikki Kinnunen, Kosti Klemelä, Leevi Linko, Risto Palm, Martti Romppanen, Turo Unho  
 Teiresiaan saattaja, vartija, hovinainen

**Euripides: *Troijan naiset*, Tampereen Työväen Teatteri 21.8.1970**

Suomennos: Maarit Kaimio  
 Ohjaus: Mikko Majanlahti  
 Lavastus: Eero Kankkunen  
 Puvut: Katri Naukkarinen ja Eero Kankkunen  
 Valaistus ja tehosteet: Raimo Putkonen  
 Rooleissa:  
 Hekabe: Sylvi Salonen  
 Kuoro:  
 Helena: Marja-Sisko Aimonen  
 Cassandra: Maija-Liisa Majanlahti  
 Andromakhe: Eila Roine  
 Pallas Athene: Raili Veivo  
 Marjukka Halttunen  
 Helinä Viitanen  
 Menelaos: Toivo Lehto  
 Talthybios: Juha Mäkelä  
 Poseidon: Mikko Majanlahti  
 Vartija: Erkki Pirinen

**Euripides: *Hippolytos*, Suomen Kansallisteatteri 13.1.1974**

Suomennos: Maarit Kaimio  
 Sovitus ja ohjaus: Jussi Tapola  
 Musiikki: Heikki Aaltoila  
 Lavastus: Vesa Tapola  
 Puvut: Liisi Tandefelt  
 Liikunnallinen assistentti: Soila Komi  
 Musiikin harjoittanut: Pekka Asikainen  
 Valot: Johannes Kyyrönen  
 Näyttämöestari: Raimo Salmenaho  
 Ääni: Teuvo Pasanen  
 Tarpeisto: Irma Ylä-Rautio  
 Peruukit: Hannes Kuokkanen  
 Naamiot: Antero Poppius  
 Kuiskaaja: Irja Rannikko  
 Näyttämöjärjestäjä: Onni Ylä-Rautio  
 Rooleissa:  
 Hippolytos, Theseuksen avioton poika: Esko Roine  
 Faidra, Theseuksen vaimo: Marjukka Halttunen  
 Theseus, Ateenan ja Trozenin kuningas: Martti Pennanen  
 Afrodite, rakkauden jumalatar: Aila Arajuuri  
 Artemis, metsästyksen jumalatar: Aila Arajuuri  
 Palvelijatar, Faidran uskottu: Marja Korhonen  
 Sanansaattaja, Hippolytoksen palvelija: Juha Mäkelä  
 Orja: Seppo Laine  
 Kuoro: Henny Waljus, Stella Hiltunen, Marita Vienovirta, Aila Arajuuri, Margareta Haverinen (viulu), Marjatta Alaranta (oboe), Pekka Asikainen

**Euripides: *Backantinnorna*, Studentteatern i Helsingfors (Kaivopuisto) 4.8.1978**

Ohjaus: Annette Arlander  
 Pentheus, Theban kuningas: Peter Westerlund  
 Kadmos, hänen äitinsä: Ebba Sandström  
 Agaue: Mariella Lindén  
 Autonoe ja Ino, hänen sisarensa: Lotta Vigelius, Mariana Lundstén  
 Teiresias: Thomas Wulff

Pääministeri: Jarkko Tornaesus

Paimen: Joakin Groth

Theban naiset: Anne Eneback, Ylva Holländer, Annika Hällstén, Lilli Lindblom, Berit Peltonen, Nina Roos, Rita Roos, Gandul Saris, Maria ja Charlotta Thun, Hanna Varis, Sofia Wilkman, Eija Vilpas.

Sotilaat: Peter Brendtson, Hasse Etholén, Jerker Kihlman, Kjell Lindblad, Micke Renlund, Rolle Salonaho, Sten Smeds, Christian Söderström

Aasialaiset bakkantit: Cris af Enehielm, Kisse Smeds, Barbro Smeds, Eva Odrischinsky, Pysse Glad, Ragni Grönblom, Gunilla Hemming, Soffi Lindblad, Bea Wikström

**Jean Anouilh: *Antigone*, Lahden kaupunginteatteri, Pikkuteatteri 16.2.1979**

Suomennos: Eino Kalima

Ohjaus: Martti Kainulainen

Lavastus: Olli Mäntylä

Puvut: Mariitta Melanen

Musiikki: Jean Michel Jarre

Rooleissa:

Antigone: Kaarina Turunen

Ismene: Maarita Mäkelä

Imettäjä: Inkeri Luoma-aho

Eurydike: Thelma Saastamoinen

Kreon: Veli Keskiväli

Haimon: Jukka Auvinen

Vartijat: Seppo Jokela, Veikko Nousiainen, Harri Saukkonen

Hovipoika: Lauri Kantola

Kuoro: Veijo Nopanen

**Euripides: *Medea*, Svenska Teatern i Helsingfors 1980**

Ohjaus: Erik Ohls & Lars Svedberg

Skenografia: Egil Falck

Valo- ja äänisuunnittelu: Eero Christiansson

Musiikki: Jani Uhlenius

Rooleissa:

Medea: Gunvor Sandkvist

Imettäjä: Synnöve Isaksson

Jason, Kreon, Aigeus: Gustav Wiklund

Kuoro: Susanna Ringbom, Christel Aminoff, Lena Labart

Lapset: Sebastian Källi, Tom Nyman / Mark ja Max Steiskol

**Sofokles: *Oidipus*, Lahden Kaupunginteatteri 1981**

Ohjaus: Kari Rentola

Skenografi: Olli Mäntylä

Puvut: Eeva Ijäs

Musiikki: Hermann Rechberger

Rooleissa:

Oraakkeli: Thelma Saastamoinen

Laios: Raimo Wahlström

Iokaste: Marjatta Kangas

Oidipus: Harri Saukkonen

Zeuksen pappi: Veli Keskiväli

Kaksi muuta pappia: Ossi Kangas ja Svante Korkiakoski  
 Kreon: Seppo Karjalainen  
 Kolme vanhaa naista: Ritva Filppu, Orvokki Oksanen ja Sirkka-Liisa Wilén  
 Raskaana oleva nainen: Leena Kokko-Saukkonen  
 Lintumies: Raimo Wahlström  
 Teiresias: Ola Johansson  
 Manto lapsena: Djamel Benguerah  
 Sanansaattaja: Seppo Jokela  
 Paimen: Veikko Nousiainen  
 Seuralainen: Jukka Auvinen  
 Oidipuksen tyttäret: Minna Nousiainen ja Minja Pitkämäki  
 Antigone: Erja Manto  
 Manto: Pekka Rätty  
 Sotilaita: Kai Kokko, Aarre Reijula ja Pekka Rätty  
 Ruttotautisia: Erja Manto, Pirjo Nummela ja Jouni Sievälä

**Per Olov Enquist: *Lauluja Faidralle*, Turun Kaupunginteatteri 1981**

Ohjaus: Jotaarkka Pennanen  
 Lavastus: Juha Lukala  
 Pukusuunnittelu: Marja Levo  
 Rooleissa:  
 Kristiina Elstelä, Ritva Juhanto, Lasse Saaristo, Olavi Levula, Usko Keskinen, Risto Salmi, Lena Meriläinen

**Per Olov Enquist: *Faidra – palava nainen*, Tampereen Työväen Teatteri 1981**

Ohjaus: Mikko Viherjuuri  
 Suomennos: Pentti Saarikoski  
 Dramaturgi: Jorma Kairimo  
 Lavastus ja puvut: Riina Ahonen  
 Rooleissa:  
 Erkki Siitola, Tuire Salenius, Antti Seppä, Leila Karttunen, Eero Eloranta, Ahti Haljala, Marja-Sisko Aimonen.

**André Gide: *Oidipus*, Tampereen yliopiston draamalinja, Teatterimonttu 6.2.1981**

Ohjaus: Kari Salosaari  
 Ohjausassistentti: Olli Etelämäki  
 Lavastusassistentti ja näyttämöestri: Pekka Lara  
 Puvustusassistentti: Reeta Kivihalme  
 Valaistusestari: Juhani Joensuu  
 Äänitekkninen apulainen: Maire Larppo  
 Markkinointi- ja tiedotus: Sirkka-Liisa Bergrén  
 Rooleissa:  
 Oidipus: Reino Bragge  
 Kreon: Olli-Matti Heinonen  
 Teiresias: Matti Niskala  
 Iokaste: Marjaliisa Lindén  
 Antigone: Elina Kivihalme  
 Ismene: Anne Ojapelto  
 Eteokles: Pekka Lara  
 Polyneikes: Juha Anttila  
 Kansa: Matti Sunikka, Leena Kallio  
 Sfinks: Pirjo Talvio  
 Horus-jumalat: Kari Itkonen, Hannu Tuisku

**Sofokles: *Antigone*, Ylioppilasteatteri 1982**

Ohjaus: Leena Havukainen  
 Puvustus: Marja Uusitalo  
 Lavastus: Työryhmä  
 Rooleissa:  
 Antigone: Tiina Pirhonen  
 Ismene: Eija Vilpas  
 Kreon: Jami Hyttinen  
 Haimon: Heikki Nikkilä  
 Teiresias: Merja Alanen  
 Kuoro: Mirja Lehmonen, Sarina Röhn

**Per Lysander ja Suzanne Osten: *Medeian lapset*, Nukketeatteri Vihreä Omena 1982**

Suomennos: Pentti Pesä  
 Ohjaus: Anna-Leena Mäki-Penttilä  
 Musiikki: Olli Roman  
 Nuket ja puvut: Tuula Hilkkamo, Sirkku Katila  
 Lavastus: Marja-Liisa Mäki-Penttilä  
 Rooleissa:  
 Jarmo Koski, Liisa Palteisto, Helena Notkonen ja Olli Roman.

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

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

**Aiskhylos: *Prometeus*, Helsingin Kaupunginteatteri 1985**

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



**Jean Racine: *Faidra*, Kuopion Kaupunginteatteri 1986**

Ohjaus: Kalle Holmberg

Suomennos: Aale Tynni

Lavastus: Ensio Salminen

Puvustaja: Kimmo Viskari

Rooleissa:

Tuire Salenius, Harri Laurikka, Timo Reinikka, Auli Poutiainen, Helka-Maria

Kinnunen, Erkki Ruokokoski, Seija Haarala, Kati Hannula.

**Jean Anouilh: *Antigone*, Kemin Kaupunginteatteri 1986**

Ohjaus: Anu Nieminen

Lavastus: Ulla Selinheimo, Pekka Korolainen

Puvut: Sirpa Santonen

Äänisuunnittelu: Perttu Suominen

Valot: Ari Saari

Tehosteiden hoito: Pekka Korolainen

Kampaukset: Rauha Rötökönen

Tarpeisto: Heli Kilpala

Näyttämöestari: Jukka Kekäläinen

Järjestäjä: Jouni Tiitinen

Kuiskaaja: Seppo Marjamaa

Käsiohjelma: Matti Nieminen

Rooleissa:

Prologi: Satu Tala

Antigone: Sinikka Rajantie

Ismene, hänen sisarensa: Marketta Airo

Imettäjä: Sirkka-Liisa Leskinen

Kreon, kuningas: Timo Pylkkänen

Euridike, hänen vaimonsa: Tellervo Harkko

Haimon, heidän poikansa: Seppo Rintamäki

Vartija 1: Jouni Tiitinen

Vartija 2: Kimmo Tuppurainen

Vartija 3: Markku Kaihua

Sanansaattaja: Markku Kaihua

Hovipoika: Eero Pylkkänen

Mellakkapoliiseja: Jukka Kekäläinen, Mauri Latvala

**Euripides: *Bakkantit*, Tampereen yliopiston draamalinja, Teatterimonttu 1986**

Ohjaus: Kari Salosaari

Ohjausassistentti: Jari Myllymäki

Tutkimusassistentti: Eeva-Liisa Hynynen

Lavastus: Kari Salosaari ja työryhmä

Puvustusassistentti: Jaana Teräväinen

Lavastusassistentti: Kristo Suokko

Äänitekniikka: Juha-Pekka Laakso

Koreografia: Marjo Hämäläinen

Koreografian assistentti: Antti Rajala

Tiedotus- ja markkinointi: Riitta Pietiläinen

Rooleissa:

Bakkhos: Mika Lepistö

Pentheus: Jussi Tuurna

Kadmos: Ari-Untamo Lepola

Agave: Päivi Puukka  
 Teiresias: Veli Jaakkola  
 Kääskyläinen: Jyrki Liikka  
 Paimen: Kim Amberla  
 Bakkhanttien naiskuoro: Anitta Ahonen, Erja Kärkkäinen, Taina Mäki-Iso, Anne Niilola-Riikonen, Leena Niskanen, Irma Viirret

**Sofokles: *Filoktetes*, Suomen Kansallisteatteri 1988**

Ohjaus: Declan Donnellan  
 Lavastus ja puvut: Nick Ormerod  
 Ohjaajan assistentti: Marjatta Rinne  
 Ohjaajan tulkki: Helena Autio-Meloni  
 Äänitehosteet: Tapio Tuomela  
 Rooleissa:  
 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

**Sofokles: *Kuningas Paksujalka*, Ryhmäteatteri 18.10.1990**

Ohjaus: Arto af Hällström  
 Valaistusuunnittelu: Jukka Mikkonen  
 Äänisuunnittelu: Tomi Tirranen  
 Apulaisohjaaja: Leo Kontula  
 Lavastus: Metti Nordin  
 Lavastuksen toteutus: Metti, Igor, Joukka  
 Suomennos: Ryhmäteatteri 1990  
 Rooleissa:  
 Vesa Vierikko, Pentti Sveholm, Kari Heiskanen, Marja Leino, Jarmo Mäkinen, Jari Pehkonen

**Eugene O'Neill: *Suru pukee Elektraa*, Suomen Kansallisteatteri 16.2.1990**

Ohjaus: Kari Paukkunen  
 Lavastus: Erkki Saarelainen  
 Puvut: Marjukka Larsson  
 Musiikki: Atso Almila  
 Rooleissa:  
 Elli Castren, Petteri Sallinen, Paula Siimes, Martti Katajisto, Aarne Karén, Olli Ikonen, Jouko Keskinen, Kirsti Kuosmanen

**Aiskhylos: *Oresteia*, Teatteri Raivoisat Ruusut 1991**

Ohjaus: Ritva Siikala  
 Ohjausassistentti: Dan Henriksson  
 Musiikki: Otto Donner  
 Koreografia: Ulla Koivisto  
 Skenografia: Pekka Korpiniitty  
 Valosuunnittelu: Tarja Ervasti, Ilkka Volanen  
 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: *Jumalanfanit (Bakkantit)* Rovaniemen Kaupunginteatteri 20.4.1991**

Ohjaus: Maya Tångeberg-Grischin

Suomennos: Mauno Manninen

Lavastus ja puvut: Marjaleena Wegelius

Musiikki: Jalla Jalla

Rooleissa:

Dionysos: Narippatta Raju

Pentheus: Pekka Pusa

Thebalaiset naiset: Hannele Kainulainen, Pirjo Leppänen, Rauni Kaskineva, Saara

Suova, Taina Relander

Hannu Wegelius, Veikko Mylly, Arimo Haltsonen

**Seppo Parkkinen: *Yö Kaaoksen tytär* 4.7.1991 Kajaanin Sana ja Sävel, 11.8.1992 Tampereen Teatterikesä**

Ohjaus: Kaisa Korhonen

Sovitus ja suomennos: Seppo Parkkinen

Troijan naisten suomennos: Maarit Kaimio

Lavastus ja puvut: Sari Salmela

Musiikki: Ippe Kätkä

Valot ja äänet: Esa Kyllönen

Ohjausassistentti: Maiju Sallas

Rooleissa:

Anna-Leena Mäki- Penttilä/Tuija Vuolle

Eeva-Maija Haukinen, Leea Klemola, Tiina Weckström, Raimo Grönberg, Matti Rasila,

Hannu Valtonen, Konsta Karjalainen, Hilikka Peltola

**Mia Törnqvist: *Medeia*, Teatteri Kehä III 1991**

Suomennos: Melina Voipio

Sovitus ja ohjaus: Outi Nyttäjä

Roolissa: Merja Larivaara

Puvut: Riitta Röpelin

Valot: Hannele Kurkela

**Mia Törnqvist: *Medeia*, AHAA Teatteri 24.1.1993**

Suomennos: Melina Voipio

Ohjaus: Jari Järveläinen

Roolissa: Kaija Kaikkonen

**Per Lysander ja Suzanne Osten: *Medean lapset*, Teatteri Pieni Suomi 3.3.1994**

Suomentanut: Perttu Pesä

Ohjaus: Marjaana Castrén

Lavastus ja puvut: Maija Louhio

Musiikki ja äänet: Juha Tuisku

Rooleissa:

Kari-Pekka Toivanen, Ritva Koskensuu, Mikko Lammi, Maija-Liisa Ström, Marjut Toivanen

**Eugene O'Neill: *Suru pukee Elektraa*, Turun Kaupunginteatteri 23.9.1994**

Suomennos: Leena Tamminen

Sovitus: Irina Krohn ja Seppo Parkkinen

Ohjaus: Irina Krohn

Musiikki: Antti Ikonen

Lavastus: Juha Lukala

Puvut: Pirko Liiri-Majava

Valot: Timo Grönroos, Mika Randell

Äänet: Mika Hiltunen, Joni Lindell

Rooleissa:

Ezra Mannon, prikaatinkenraali: Lasse Saaristo

Christine, hänen vaimonsa: Riitta Selin

Lavinia, heidän tyttärensä: Leea Klemola

Orin, heidän poikansa: Timo Reinikka

Adam Brant, purjelaivan kapteeni: Juha Veijonen

Peter Nilsen, kapteeni Yhdysvaltain armeijan tykistöissä: Mika Kujala

Hazel Niles, hänen sisarensa: Ulla Koivuranta

Seth Beckwith, Mannonien puutarhuri: Jarmo Alonen

Hannah, Mannonien sisäkkö, todistaja: Angela Smith

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

Ohjaus ja käännös: Esa Kirkkopelto

Kuoron harjoittaminen: Vesa Mäkinen

Tanssien koreografiat: Irene Aho, Minna Leino

Soitinten rakentaminen: Yrjö Säävälä

Puvustus ja lavastus: Päivi Säävälä-Kirkkopelto

Valosuunnittelu: Janne Björklöf

Muusikot: Tuomas Logren, Mikko Reitala

Rooleissa:

Tomi Salmela, Hannu Kivioja, Teija Töyry, Heikki Kujanpää, Leo Raivio, Mikko

Reitala, Nina Sallinen, Leo Raivio, Jari Pehkonen, Sami Lanki, Perttu Hallikainen, Mari

Perankoski

**Seppo Parkkinen: *Orär/Huimaus*, 1995**

Ensi-ilta kesäkuu 1995 Tampere / Reykjavik

Ohjaus: Kaisa Korhonen, Kári Halldór

Lavastus ja puvut: Sari Salmela

Valot: Esa Kyllönen

Musiikki: Kalle Chydenius

Rooleissa:

Pirkko Hämäläinen, Bára Magnúsdóttir, Tuija Vuolle, Tinna Gunnlaugsdóttir, Mira

Kivilä, Jóna Guðrún Jónsdóttir, Matti Rasila, Björn Ingi Hilmarsson, Hannu Valtonen,

Ingvar E. Sigurðsson, Raimo Grönberg, Arnar Jónsson

**Jean Racine: *Andromake*, Tampereen Teatteri, Neljäs näyttämö 27.3.1998**

Suomennos, sovitus ja ohjaus: Cilla Back

Lavastus: Marco Muzzolon

Puvut: Cilla Back ja Marco Muzzolon

Valo- ja äänisuunnittelu: Klaus Martin

Rooleissa:

Andromake: Aliisa Pulkkinen

Pyrrhos: Ilkka Heiskanen

Orestes: Reidar Palmgren

Hermione: Elina Salovaara

Pylades: Janne Kallioniemi

Palvelijatar: Elisa Piispanen

Kleone: Pinja Flinck

Phoenix: Heidi Kiviharju

**Mia Törnqvist: *Medeia*, Varkauden Teatteri 1998**

Ohjaus: Jukka-Pekka Löhönen

Suomennos: Melina Voipio

Sovittanut nykypäivään: Mia Törnqvist

Valot: Marko Nykänen

Lavastus, puvustus, kampaus: Työryhmä

Juliste: Antti Alasaari

Teoriaosa: Leena Kaakkurivaara-Kangas, Riitta Pasanen

Rooleissa:

Medeia: Riitta Pasanen

**Euripides: *Medeia*, Teatteri Raivoisat Ruusut 19.10.1999**

Ohjaus: Ritva Siikala

Ohjausassistentti: Tiina Laukkanen

Suomennos: Kirsti Simonsuuri

Äänimaailma: Otto Donner

Visualisointi: Sari Salmela

Valosuunnittelu ja käsiohjelma: Mia Kivinen

Koreografia: Anneli Rautiainen

Juliste: Päivi Susiluoto

Valokuvaus: Kari Hakli

Rooleissa:

Jonna Järnefelt, Tiia Louste, Sanna Kurki-Suonio

**Aiskhylos: *Agamemnon*, Teatteri Jurkka 15.2.2001**

Ohjaus Ville Sandqvist

Musiikki: Harri Setälä ja työryhmä

Visualisointi: Ralf Forsström

Valosuunnittelu: Jan-Erik Pihlstöm

Rooleissa:

Agamemnon: Stig Fransman

Klytaimnestra: Vappu Jurkka

Kassandra: Helena Rängman

Vahti: Mikko Bredenberg

Lähetti: Mikko Bredenberg

Aigisthos: Stig Fransman

Kuoro: Antti Mikkola, Helena Rängman, Mikko Bredenberg, Risto Oikarinen

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

Ohjaus: Katariina Lahti

Lavastus ja pukusuunnittelu: Tarja Simonen

Äänisuunnittelu, musiikki: Juha Tuisku

Valosuunnittelu: Reijo Sormunen

Rooleissa:

Medeia: Henriikka Salo

Päidagogos, Kreon, Jason, Aigeus, Sanantuojat, Palvelijat: Kimmo Rasila

Trofos, imettäjät: Ulla Koivuranta

Korintin naiset, kuoro: Ulla Koivuranta, Outi Lappalainen, Kaisa Mattila

Lasten äänet: David ja Otto Sandqvist

**Pauliina Hulkko: *Nälkämäen Oresteia*, Helsingin Ylioppilasteatteri 20.11.2004**

Ohjaus: Pauliina Hulkko

Käsikirjoitus: Aiskhylos, Pauliina Hulkko sekä muita kirjoittajia

Ohjausassistentti: Alma Lehmuskoski

Valosuunnittelu: Jenni Keränen, Joel Puhakainen

Rooleissa:

Aino Vastamäki, Andrei Alén, Arttu Autio, Hanna-Kaisa Tiainen, Jegi Pekkala,

Juhani Haukka, Leena Urrio, Leo Honkonen, Lukas Prikloppi, Marjut Maristo, Mirka

Lempinen, Piia Peltola, Seidi Haarla, Suvi Eskola, Venla Korja, Vesa Heikkinen

**Martin Crimp: *Julmaa ja hellää*, Suomen Kansallisteatteri 2005**

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

**Anna-Mari Karvonen ja työryhmä: *Bakkantit 1, Und er libet 21.7.2007 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

**Seppo Parkkinen: *Elektra - tutkimus veren historiasta*, Oulun Kaupunginteatteri 1.2.2008**

Ohjaus: Kaisa Korhonen

Sovitus ja suomennos: 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

Rooleissa:

Elektra: Joanna Haartti  
 Orestes: Antti Launonen  
 Kiliassa: Anneli Juustinen  
 Klytaimnestra: Hannele Nieminen  
 Agamemnon: Risto Tuorila  
 Ifigeneia/Khrysothemis: Jonna Laukkanen  
 Aigisthos: Pentti Korhonen  
 Cassandra: Mirjami Kukkola  
 Muusikko: Kari Veisterä

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

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

**Miira Sippola: *Lootin vaimo*, Myllyteatteri, TeatteriTelta 16.5.2008**

Ohjaus: Miira Sippola  
 Käsikirjoitus: Miira Sippola  
 Lavastus: Paula Koivunen  
 Koreografia: Piia Peltola  
 Pukusuunnittelu: Aili Ojala  
 Valosuunnittelu: Jukka Kolimaa  
 Musiikki: Eero Savela  
 Rooleissa:  
 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*, Helsingin ylioppilasteatteri, TeatteriTelta 16.5.2008**

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

**Sofokles: *Tyranni Oidipus*, Tampereen Teatteri 13.1.2009**

Ohjaus: Jotaarkka Pennanen  
 Lavastus ja puvustus: Markus R. Packalén  
 Musiikki: Eva Alkula  
 Koreografia: Mari Rosendahl  
 Valosuunnittelu: Jouni Koskinen  
 Äänisuunnittelu: Simo Savisaari

Rooleissa:

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 Iokasten lapset Ismene ja Antigone: Aurora Lehtilä ja Rosina Salovaara /

Viivi Mikkelinen ja Ilona Löytty

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

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: *Kuningas Oidipus, Valtimonteatteri 2009***

Ohjaus: Titta Tuulispää

Musiikki ja äänisuunnittelu: Työryhmä

Bändi: Oidipus Trio Motherfuckers

Puvustus: Työryhmä ja Eija Mizohata

Koreografia ja valot: Titta Tuulispää

Rooleissa:

Oidipus: Tuomas Aro

Iokaste: 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: *Antigone, Kassandrateatteri 23.3.2011***

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



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

Ohjaus: Per Sörberg

Skenografia ja pukusuunnittelu: Markus R. Packalén

Valosuunnittelu: Työryhmä

Äänisuunnittelu: Tom Kumlin

Meikkisuunnittelu: Pirjo Ristola

Naamiosuunnittelu: Torbjörn Alström

Rooleissa:

Iokaste: Mikael Andersson

Kuoronjohtaja: Marcus Groth

Kreon: Anna Hultin

Oidipus: Nina Hukkinen

Teiresias: Hellen Willberg





Tragedian paikka teatteritaiteessa on ehtymätön. Se puhuttelee, koskettaa ja herättää suuria tunteita. Traagisella näyttämöllä ei leikitä. Tämä teos esittelee antiikin kreikkalaisen tragedian esityksiä suomalaisella näyttämöllä. Läpi käydään Aiskhyloksen, Sofokleen ja Euripideen tragedioiden esityksiä sekä heidän teostensa adaptaatioita 1900-luvun alkupuolelta 2010-luvulle saakka.

Antiikin kreikkalaisen tragedian matka Suomeen on ollut pitkä, eikä traaginen näyttämö ei ole hiljentynyt ajan saatossa. Se on näyttämö, jolla ajattomuus ja ajankohtaisuus risteävät. Tragedia puhuu ajankohtaisista aiheista mutta kurkottaa kohti ajattomuutta ja usein myös liittymäkohtaa antiikin teatterikäytäntöihin. Tragedian näyttämöillä on nähty sekä ylevää marmoria että tylyä metallia. Tragediaesityksissä on aiemmin kunnioitettu sanaa ja runoutta, sittemmin puhuttu mieluummin lihan ja kuvan kieltä.

Heli Ansio (FM) on teatterintutkija ja teologi. Pia Houni (TeT, dos.) on teatterintutkija, kirjailija ja filosofinen praktikko. Yhdessä ja erikseen he ovat kirjoittaneet ja opettaneet antiikin kreikkalaisesta draamasta ja teatterista jo vuosikymmenen ajan.



**TEATTERI-  
KORKEAKOULU**

**✕ TAIDEYLIOPISTO**