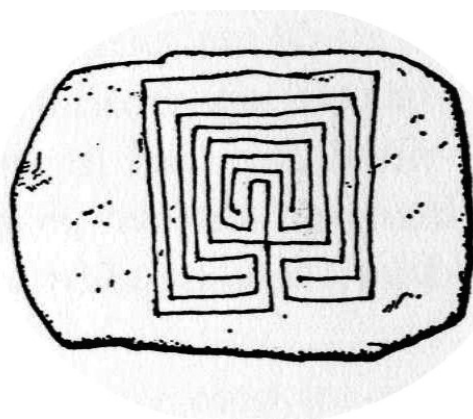


# Minä, Hamlet

\*

Näyttelijäntyön  
rakentuminen

VILLE SANDQVIST



31

---

ACTA SCENICA



TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖSKÖLAN  
THEATRE ACADEMY HELSINKI

Minä, Hamlet

VILLE SANDQVIST

Minä, Hamlet Näyttelijäntyön rakentuminen  
Väitöstutkimus

JULKAISIJA:

Teatterikorkeakoulu, esittävien taiteiden  
tutkimuskeskus

©TEATTERIKORKEAKOULU

ja Ville Sandqvist

JULKAISUSARJAN ILME,

KANNEN SUUNNITTELU JA

PÄÄLLYKSEN MUOTOILU

Hahmo Design Oy,

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

TAITTO

Edita Prima Oy/Tarja Lindroos

PAINOTYÖ & SIDONTA

Edita Prima Oy, Helsinki 2013

PAPERI

Carta Integra 250 g / m<sup>2</sup> & Cocoon 120 g / m<sup>2</sup>

KIRJAINPERHE

Filosofia. © Zuzana Licko.

ACTA SCENICA 31

ISBN (painettu):

978-952-9765-97-3

ISBN (verkkojulkaisu):

978-952-9765-98-0

ISSN (painettu):

1238-5913

ISSN (verkkojulkaisu):

2242-6485

---

Tieteen todellinen määritelmä on maailman kauneuden tutkimista.

Simone Weil



---

## Kiitokset

Saada asettua tämän kaltaisen tutkimustyön pariin on etuoikeus. Vaikka tutkijan-taipaleeni tohtorintutkimuksen parissa on ollut pitkä ja polveileva eikä se var-sinkaan alkuvuosien varrella ehkä saavuttanut aivan sitä vastakaikua, mitä olisin toivonut, olen erinomaisen kiitollinen Teatterikorkeakoululle, sen tutkimusyksikölle ja sen tutkijayhteisölle siitä, että tämän kaltainen toiminta on mahdollista.

Toinen yhteisö, joka on tehnyt tämän työn tekemisen ja valmistumisen mahdolliseksi, on minun perheeni. Ilman sitä tukea, ymmärrystä, kärsivällisyyttä ja kriittisyyttä ei tätä työtä olisi. Perheeni ymmärrys ja kärsivällisyys on välillä ollut myös riittämätöntä, mikä on jatkuvasti pitänyt tutkijan terveellisellä tavalla olennaisen äärellä – olennainen ei ole tämä tutkimus.

Aloitin tämän tutkimuksen tekemisen samoihin aikoihin kun Annette Arlander, josta sittemmin tuli Teatterikorkeakoulun ensimmäinen tohtori 1999. Annette luo ympärilleen inspiroivan ja haastavan ympäristön ja vaikka emme ole käyneet seikkaperäisiä keskusteluja koskien juuri minun tutkimustani, koen nimenomaan tutkijana saaneeni häneltä kaikki nämä vuodet innostusta.

Tutkimukseni alkuvuosina otimme silloisen Teatterikorkeakoulun tutkimuksen professorin Pentti Paavolaisen kanssa välillä aika rajustikin yhteen. Kyseessä oli näkemusero, missä tutkimus ja sen tekeminen oli aina keskiössä. Pentti kannusti rajusti tekemään tutkimusta, minä halusin vain itsepäisesti tehdä sitä omilla ehdoillani. Tiedän, että voin olla hankala. Niin oli Penttikin. Neuvotteluni vuonna 2003 Pentin kanssa uuden tutkimussuunnitelmani sisällöstä ja päästyämme sopimukseen, alkoi tutkimuksessani uusi vaihe. Ilman tätä neuvottelua, ilman meidän molempien halua edistää tutkimukseni tekemistä, en olisi tässä nyt.

Tutkimukseni ensimmäisellä taiteellisella työlläni, *Teatteri Jurkkaan* tehdyllä *Hamletilla*, on ollut ratkaiseva merkitys tälle tutkimustyölle. Koko työryhmä oli mahtava. Erityisesti on mainittava ohjaaja Samuli Reunanen ja säveltäjä Iiro Ollila, joiden kanssa olen oppinut työskentelemään avoimesti ja rohkeasti. Uteliaisuus, joka vie kohti ryteikköä ja epävarmuutta koskaan koittavasta kirkkaudesta, on ollut heidän kanssaan touhutessa taiteen tekemisen perusta. Sellaisen toiminnan puitteissa on aina hyvä harrastaa myös tutkimusta. Se on jo itsessään taiteellista tutkimusta ja ryteiköistä, joihin se sinut johdattaa, löytyy aina helmiä – joskus niitä pitää vaan osata kiillottaa.

---

Tutkimukseni toisen taiteellisen työn - Frank Wedekindin *Lulu* - teki mahdolliseksi Teatterikorkeakoulun teatteritaiteen laitos ja sen näyttelijäntyön koulutusohjelma, mikä on myös se perusopetuksen koulutusohjelma, mihin tätä tutkimustyötäni teen. Maisterin loppuopintoihin tuotannossa tekevien näyttelijäopiskelijoiden lisäksi *Lulussa* vieraili näyttelijä Eero Saarinen. Yhteistyömme oli hedelmällistä ja antoisaa, tämä koskee koko työryhmää mukaan lukien lavastus, puku-, valo- ja äänisuunnittelu.

Teatterikorkeakoulun taiteellisen tutkimuksen professori Esa Kirkkopelto on ennakkoluuloton. Hän on lisäksi aivan ihmisen kokoinen ihminen. Nämä asiat ovat merkittävällä tavalla vaikuttaneet siihen, miten tutkimustyöni on sekä edistynyt että muotoutunut. Työni toinen ohjaaja, Aalto-yliopiston professori Juha Varto, on samankokoinen kuin Esa ja, jos mahdollista, vielä ennakkoluulottomampi. Työ eteni kuin tanssi kunhan pidin kiinni aikataulusta, jonka tekemistä Juha minulta lopulta joitakin vuosia sitten edellytti. Tämä ei tarkoita, että tanssiaskeleet on aina helppo oppia. Laatimastani aikataulusta jäin vajaan kuukauden jälkeen.

Minä suoritin jatko-opintoihini liittyvät tutkimusseminaarit ja muut pakolliset opinnot suurelta osin 90-luvulla. Tästä johtuen, vaikka minulla oli useita vuosia tutkijankammio kirjaston yläpuolella ja vietin paljon aikaa muiden tutkijoiden kanssa, koen olevani hieman ”vanhaa vuosikertaa” ja ehkä siitä syystä tehneeni tutkimustyötä loppujen lopuksi hyvin itsekseni. Kuten todettua, on tutkijayhteisö ollut tärkeä, mutta enneminkin olemassa olevana puitteena kuin suoranaisesti työhöni vaikuttamassa. En ole juuri kommentteja ja palautetta osannut pyytää. Nyt loppumetreillä sain arvokasta apua koreografian professori Kirsi Monnilta. Muistan hänet jo tutkijankammioajalta esikuvanani päämäärätietoisuudesta ja strukturoiduista työtavoista.

Esittävien taiteiden tutkimuskeskuksen lisäksi on syytä mainita Teatterikorkeakoulun opetusteatteri ja sen henkilökunta. Olen tehnyt kaksi tähän tutkimustyöhön liittyvää näyttämötaiteellista työtä Opten väen kanssa ja heidän kanssaan on käsittelemättömän vaivatonta ja luovaa rakentaa esitystä. Tässä kolmannessa näyttämötaiteellisessa työssä, nimeltään *3*, on minulla ilo jälleen työskennellä kuvataiteilija Carolus Enckellin kanssa. Jollakin selittämättömällä, mutta välittömällä, tavalla on hän vaikuttanut ajatteluuni taiteesta ja taiteellisesta tutkimuksesta.

Tätä tutkimustyötä ovat taloudellisesti tukeneet Teatterikorkeakoulun lisäksi Taiteen keskustoimikunta, Jenny ja Antti Wihurin säätiö, Kordelinin säätiö sekä Niilo Helanderin säätiö.

Kotona keskiyöllä 21.11.2012 Ville Sandqvist

---

## Tiivistelmä

Tämä teos, *Minä, Hamlet*, on yksi taiteellisen tohtorintutkimukseni taiteellisista töistä. Kolme muuta työtä ovat näyttämöteoksia: nimirooli William Shakespearen näytelmässä *Hamlet* (Teatteri Jurkka 2004); ohjaus ja pedagoginen prosessivastuu Frank Wedekindin näytelmästä *Lulu* (TeaK 2006); sooloesitys *3* (TeaK 2012), joka perustuu Gunnar Ekelöfin runomaailmaan sekä tämän teoksen (*Minä, Hamlet*) näyttämölliseen tulkintaan, näyttämölistämiseen. Tutkimuksen loppupäätelmät ovat näyttämöllä, viimeainituksessa teoksessa *3*.

*Minä, Hamletin* voi ajatella kudokseksi, jopa vyyhdiksi, vaikka se lainaakin labyrintin metaforaa. Teos kokoaa monikerroksiseen kudokseensa aiheita jumalista, näyttelijäntaiteen ja teatterin kehityksestä antiikin ritualistisesta perinteestä tähän päivään, eurooppalaisesta kulttuurihistoriasta, englantilaisesta renessanssinäyttämöstä, Shakespearesta ja erityisesti hänen näytelmästään *Hamlet*. Tähän kudokseen kietoutuu myös kirjoittajan henkilökohtainen kehitys näyttelijäksi ja taiteilijaksi. Tämä henkilökohtaisuus löytää isäsuhteen käsittelyn kautta samastumispinnan Shakespearesta, *Hamletista* ja Hamletista.

Näyttelijäntaiteellisesti tämä teos pyrkii avaamaan tekijän omaa suhdetta Konstantin Stanislavskiin sekä hänen ”järjestelmäänsä”. Suhde traditioon - ei ainoastaan Stanislavskiin ja hänen ”järjestelmäänsä” - on koko ajan merkityksellisenä läsnä. Tradition tunnistaminen on yksi tämän teoksen aiheista kun samalla meidän tapamme nojautua traditioon, loreen ja menetelmiin ja viedä niitä eteenpäin on teoksessa kriittisen tarkastelun alla. Näin erityisesti koskien Stanislavskin ”järjestelmää”.

Teos ei etene kronologisesti, vaikka se alkaakin alusta, alun etsimisellä. Teos pyrkii kuvaamaan teoksen rakentumista olemalla itse oma rakentumisensa. Se palaa aiheisiin, yhdistää ilmiöitä ja havaintoja sitä mukaa kun ne nousevat ”näyttämölle”. Teoksen näyttämö on labyrintti. Sen diskurssi ja tarkastelutapa vaihtelee rajusti, tieteellinen referenssi vaihtuu teoksessa odottamatta fiktion. Teoksen johdannossa esitelty Roberto Calasson näkemys myytistä (196) on se referenssi, johon tutkimukseni näiltä osin huomattavalla tavalla nojautuu.

*Minä, Hamlet* rakentuu seuraavasti: Johdannossa esittelen joitakin kulttuurihistoriallisia alkuja; liikkeelle päästyämme siirrymme Bulgakovin mukana Moskovan Taiteellisen teatterin tiloihin; jatkamme 1500-luvun Englannin kautta Tanskaan ja kaivaudumme sen historiallisiin vaiheisiin; palaamme Lontooseen ja erityisesti Shakespearen ja *Hamlettiin*; vierailemme Teatteri Jurkan *Hamlet* esityksessä; seuraa lyhyt katsaus Suomen näyttelijäkoulutuksen historiaan; kuvausta tekijän omasta näyttelijyyteen asettumisesta; palaamme alkuun, mikä on myyttiseen ja arkaaiseen Kreikkaan, Kreetalle, jopa Egyptiin; tapauskuvaus eräästä näyttämöllisestä tilanteesta näyttämöltä käsin näyttelijän näkökulmasta; havaintoja näyttämötaiteesta manifestin muodossa; vaiheittainen siirtyminen Stanislavskin, *Hamletin* ja kuoleman kautta varhaiskeskiaikaiseen Konstantinopoliin; keskiaikainen läpikäyminen Roomasta - antiikin Kreikan kautta - Lontooseen; labyrintin sydän, *Minotauros*.

---

## Abstract

This book, *Minä, Hamlet, (I, Hamlet)*, is one of the four pieces of art I've been constituting in my PhD. The three other ones are stage performances: leading part in William Shakespeare's *Hamlet* (Teatteri Jurkka 2004); directing Frank Wedekind's *Lulu* (2006) at the Theatre Academy; a solo performance, with material from the Swedish poet Gunnar Ekelöf and from this book (*Minä, Hamlet*), with the title *3* (Teak 2012). The thesis of my research is on the stage.

You may consider this book, *Minä, Hamlet*, as a snarl or a tangle, even though it lends its metaphor from the labyrinth. The book aggregates a snarl on shifting levels with topics from goods; evolution of the art of acting from our ritual antique heritage to contemporary genres; the European cultural history; the English renaissance theatre; Shakespeare, and especially his play *Hamlet*. In this snarl is also intertwined the author's own personal development in becoming an actor and an artist. This personal involvement finds itself a reflection board, concerning the father-son relationship, in Shakespeare, *Hamlet*, and *Hamlet*.

In the aspect of the art of acting this book strives to open up the author's relationship to Konstantin Stanislavsky and his "Method". The relatedness to the tradition - not only to Stanislavsky and his "Method" - is constantly present. The recognition of our tradition is one of the themes in this book, and, at the same time, it questions critical our habit to lean on and pass over tradition, lore, and different methods. This question is at most critical concerning Stanislavsky and his "Method", how it is understood and passed over.

This book doesn't have a traditional chronology, even though it begins from the beginning: from the search of the primeval. This book, this piece of art, is trying to depict how a piece of art is structured, and so it is depicting and being its own constructiveness. It constantly returns to themes, combines phenomena and perceptions as they appear on the "stage". The stage is a labyrinth. The discourse and the angle of observation is changing impetuously in this book, the scientific reference may suddenly turn over to fiction. The most accurate reference this book is lending from is most probably how Roberto Calasso in the introduction part of this book depicts and understands the antique myths.

The main structure of *Minä, Hamlet* is, as follows: in the introduction I roll out some diverse genesis in our cultural history; first part of the Labyrinth is a Bulgakovian depiction of the *Moscow Art Theatre*; after a short visit in England of the Tudors we find ourselves in Denmark and we will be digging deep down in the historical turns of this land; we get back to London and get acquainted with Shakespeare and *Hamlet*; we visit the performance of *Hamlet* at Teatteri Jurkka; follows a short depiction of the history of the acting education in Finland; a depiction of the author becoming an actor; we return to the starting point, the archaic and mythical Greece, Crete, even Egypt; a case study of a situation on the stage, told from the stage, and from the viewpoint of the actor; in stages we move on from Stanislavsky to *Hamlet* and via death to the pre-medieval Constantinople; we paddle ourselves through the entire medieval from Rome - via Greece of antiques - to London; the core of the Labyrinth, the *Minotaur*.

# Sisällys

---

<i>Kiitokset</i>	5
<i>Tiivistelmä</i>	7
<i>Abstract</i>	9
<i>Sisällys</i>	11
<i>Saatteeksi</i>	15
Pari sanaa taiteellisesta tutkimuksesta ja tämän tutkimuksen taiteellisista töistä	15
Pari sanaa tästä tekstistä	17
Näyttelijäntyön rakentuminen	19
<i>Johdanto</i>	21
On aloitettava alusta	21
Alussa: jokin jumala	22
Alussa: maailman ja ihmisen luominen	24
Yksi Jumalan tappioista	24
Alussa: <i>Logos</i>	30
Arvoitus	33
Nietzschen erhe	40
Apollon, Dionysos ja Orfeus	44
Alussa: Orfeus laulaa, jumala näkee – maailman, itsensä	47
Alussa (jälleen)	53
Pääosassa: hirviönsurmaaja, sankari Theseus	58
Hirviönsurmaajan isä, Aigeus	60
<i>Labyrintti</i>	63
Ensimmäinen käänne	75
Yhteydenotto (Englantiin)	77
<i>Leicesterin miehet</i> Tanskassa	79

Helsingöriä etsimässä	80
Helsingöriä etsimässä: Flyndenborg-Krogen-Kronoborg-Helsingør	83
Takaisin Lontooseen	85
Yhteydenotto (uusi yritys)	88
Saxo: <i>Gesta Danorum</i>	93
Amlet, Jyllannin prinssi	97
Paluu	100
<hr/>	
<i>Hamlet</i>	107
Miksi juuri <i>Hamlet</i> ?	111
”He ovat ajan kronikan lyhyt yhteenveto”	114
Näyttämö	114
Shakespeare	121
Isä ja poika	134
Hamlet <i>Jurkan</i> näyttämöllä	149
Kuka on Hamletin isä?	152
Isättömyys on valtava voima	157
Viimeiset sanat siitä kuka on Hamlet	159
<hr/>	
<i>Teatterikorkeakoulu</i>	163
Lyhyt katsaus näyttelijäkoulutukseen Suomessa	164
Minä, näyttelijä	169
Minä, näyttelijäksi	171
Romeo	173
Veijo Saloranta	175
Wille Zicowiz	176
Vain lihaa	177
Teatterikouluun pääsy	180
”Voiko nainen pissiä pulloon?”	185
”Jumpasta sieluun”	187
<hr/>	
<i>Tanssilattia vuorella</i>	191

Tanssiin kutsu	199
Hämärän tanssit	215
Tanssin loppu	226
<hr/>	
<i>Läsnäolo – esittäminen – näyttämöllä oleminen</i>	233
<hr/>	
<i>Alkemisti (Giacometti/Genet)</i>	253
Havaintoja taiteesta	253
<hr/>	
<i>Alkemisti (Lepage)</i>	261
Havaintoja ohjaamisesta	261
<hr/>	
<i>Alkemisti (Pöysti)</i>	267
Havaintoja näyttelemisestä	267
<hr/>	
<i>Alkemisti (Nemirovitš-Dantšenko)</i>	279
Havaintoja näyttelemisestä, ohjaamisesta ja vähän muustakin teatterin tekemisestä, kuten retoriikasta	279
<hr/>	
<i>Alkemisti (Artaud)</i>	287
Havaintoja näyttämöstä	287
<hr/>	
<i>Alkemisti (Jonson)</i>	291
Havaintoja tästä ”Manifestista”	292
<hr/>	
<i>Hangosta Konstantinopoliin</i>	295
Hanko	295
Moskovasta takas Hankoon	296
Moskova	299
Luonto	301
Helsinki	303
Berliini	308
Hanko	309
Hanko (vielä kerran)	315
Helsinki	316
Lempäälä	318
Hietaniemi	320

Uruk	322
Kruununhaka	324
Helsingör	326
Sigtuna	327
Istanbul	328

---

*Keskiaika*

<i>Ihminen on ruumis, on näyttelijän työkalu ja -maa</i>	331
Prologi: Vettius Agorius Praetextatusen symposium, AD 383	331
Prologi II: Aika	332
Ensimmäinen näytös	336
Ensimmäinen kohtaus: <i>Saturnalia</i>	336
Toinen kohtaus: Jerusalemin tuho	339
Kolmas kohtaus: Stotalaisuus	342
Neljäs kohtaus: Pyhät kirkkoisät ja vitsit	345
Toinen näytös	350
Ensimmäinen kohtaus: Kaupankäyntiä	350
Toinen kohtaus: Tauti	355
Kolmas kohtaus: Elefantti	357
Kolmas näytös	359
Ensimmäinen kohtaus: Panna	359
Toinen kohtaus: Lähtö pimeään	363
Kolmas kohtaus: Ruumis	367
Neljäs kohtaus: Sana	376
Viides kohtaus: Kuva	379
Neljäs näytös	382
Ensimmäinen kohtaus: Rahaa ja ravintoa	382
Toinen kohtaus: Näyttelijä on heti vaarallinen	386
Kolmas kohtaus: Paluu. <i>Refluksi</i> . Korjausliike. <i>Refluksi</i> . Eksyminen.	
Yritys löytää vessapaperia: Labyrintti on nimensä veroinen.	398
Viides näytös	399
Ensimmäinen kohtaus: Pyllynpyyhkimisvälineitä	399

Toinen kohtaus: "Huvin vuoksi"	403
Kolmas kohtaus: "Between 1387 and 1400"	408
Neljäs kohtaus: "Ei-missään"	413
Epilogi: <i>Obscena</i>	414
<hr/>	
<i>Minotauros</i>	419
<hr/>	
<i>Kuvaluettelo:</i>	427
<hr/>	
<i>Liitteet</i>	429
Liite 1	429
Liite 2	438
Liite 3	447
Liite 4	451
Liite 5	453
Viitteet:	457
<hr/>	
<i>Lähteet:</i>	483
<hr/>	



Kuva 1



---

## Saatteeksi

### PARI SANAA TAITEELLISESTA TUTKIMUKSESTA JA TÄMÄN TUTKIMUKSEN TAITEELLISISTA TÖISTÄ

Jätin ensimmäisen tutkimussuunnitelmani vuonna 1993. Silloin aloitin tämän matkan jatko-opiskelijana, jota tässä nyt taiteilen kasaan. Alusta saakka oli minulle se, miten asetun tutkijaksi taiteen kontekstissa, yksi keskeisimmistä tutkimukseen ja tutkimiseen liittyvistä kysymyksistä. Luulen, että yksi suurimpia syitä siihen, että tutkimustyöni lepäsi useita vuosia hyllyllä, on, että en löytänyt vastausta - en edes välineitä etsiä niitä - kysymykseen, josta viitisentoista vuotta sitten kirjoitin artikkelin: ”Miten olen taiteen tutkimuksessa?”<sup>1</sup> Tuon artikkelin kirjoittaminen oli osa tätä etsimistä ja löytämistä. Koska ymmärsin, että merkittävä osa taiteellista tutkimustyötä, vaikka kyseessä olisi näyttämötaiteellinen ja siten toiminnallinen ja käytännöllinen tutkimus, on kirjoittamista, oli minun ratkaistava kysymys kirjoittamisesta. Se merkitsi sen ratkaisemista, että mistä kirjoitan ja miten.

Kun jätin ensimmäisen tutkimussuunnitelmani, liitin siihen vain yhden näyttämötaiteellisen työn. Lisäksi olin sitä mieltä, että tutkimuksen kirjoittaminen on taiteellista työtä, onhan kyseessä taiteellinen tutkimus. Siitä, siis taiteellisesta tutkimuksesta, ei minun tapauksessani kuitenkaan tuolloin ollut Teatterikorkeakoulun taiteellisen tutkimuksen tutkimusvaatimusten mukaan kysymys. Vain yhden varsinaisen taiteellisen työn kuulumisesta tutkimukseen seurasi, että tutkimus määriteltiin tieteelliseksi, tieteellispainotteiseksi. Taiteellinen tutkimus olisi edellyttänyt useampaa taiteellista työtä osana tutkimussuunnitelmaa. Se, että tutkimukseni määriteltiin tieteelliseksi, ei tehnyt edellä mainittua asiaa kirjoittamisen problematiikasta helpommaksi, vaikka akateeminen referenssi omalla tavallaan antoi selvät reunaehdot. Lopulta nostin työni hyllylle.

Päivitin tutkimussuunnitelmani vuonna 2003. Liitin siihen yhden sijasta kolme näyttämötaiteellista osaa ja niin tutkimukseni hyväksyttiin taiteellispainotteiseksi. Tämä vapautti välittömästi, antoi minulle luvan lähestyä tutkimusta taiteellisena prosessina.

Tutkimussuunnitelmassa mainitut taiteelliset työt ovat: 1) nimirooli Shakespearen *Hamletissa*; 2) taiteellis-pedagoginen projekti, ohjaustyö Teatterikorkeakoululla yhdessä opiskelijoiden ja ammattinäyttelijöiden kanssa; 3) runoilija Gunnar Ekelöfin tuotantoon perustuva sooloesitys. Lisäksi totean suunnitelmassani, että katson myös tutkimuksen kirjallisen osan yhdeksi tutkimuksen taiteelliseksi työksi.

Ruotsalainen runoilija Gunnar Ekelöf on ollut mukana alusta saakka. Olin valmistamassa esitystä Ekelöfin runoista syksyksi 1993, mutta tuotanto peruuntui. Aloittaessani samoihin aikoihin tutkijana halusin peruuntuneen esityksen osaksi sitä taiteellista prosessia, millaisena taiteellisen tutkijuuteni silloin näin. Halusin tutkia taiteilijuutta, lisätä itseymmärrystäni näyttelijänä ja taiteilijana siinä taiteen kentässä, missä toimin. En siis tehdä erityisiä tutkimustöitä, mutta valmistaa tutkimukseni päätteeksi esitys itselleni tärkeästä matriaalista, missä tutkimukseni ”tulokset” olisivat läsnä. Tästä syystä en myöskään osannut ajatella muita taiteellisia töitä osaksi tutkimusta. Halusin tutkia näyttelijäntaidetta ja omaa taiteilijuuttani. En halunnut eksplisiittisesti tutkia taiteellisia töitani ja niiden kautta näyttelijäntaidetta vaikka ymmärrän, että omaa taiteilijuuttaan voi perustellusti lähestyä ja tutkia nimenomaan omien taiteellisten töiden ja prosessien kautta, niistä kirjoittamalla tai jollakin muulla tavalla niitä purkaa ja esitellä.

Jättäessäni uuden tutkimussuunnitelman, olin jo joitakin vuosia pyöritellyt mielessäni Hamletin roolin näyttelemistä. Sen liittäminen osaksi tutkimusta tuntui mahdolliselta. Kun taiteellispainotteisuus vaati vielä kolmatta taiteellista työtä, ajattelin jonkin taiteellis-pedagogisen projektin, jossa nimenomaan tutkimuksellisin keinoin lähestyisin aihettani, voivan palvelevan kokonaisuutta. Tämä osoittautui käytännössä vaikeaksi.

Shakespearean *Hamlet* vyöryi odottamattomalla, järkyttävällä, tavalla tähän tutkimukseen. En ollut ollenkaan ennakoanut sitä, mutta hyvä kun vyöryi. Työ on ollut minulle tärkeä. Se on tullut entistä tärkeämmäksi tämän kirjoitusprosessin aikana. Kun harjoittelimme esitystä *Teatteri Jurkkaan*, en millään tavoin valmistautunut siihen erityisen perusteellisesti esimerkiksi lukemalla taustamateriaalia näytelmästä tai Shakespearesta, en edes pitänyt työpäiväkirjaa harjoitus- tai esitysprosessin aikana. Toki olin jo jonkin aikaa suunnitellut roolin näyttelemistä ja koska olin aloitteen tekijä *Hamletin* suhteen - minua ei pyydetty näyttelemään roolia, kuten näyttelijä yleensä työllistyy ja saa siten enemmän tai vähemmän sattumanvaraisesti mielenkiintoisia ja haastavia tehtäviä - oli sillä lähtökohtaisesti ilman muuta erityinen merkitys minulle. Sen lisäksi, että näytelmän merkitys minulle henkilökohtaisesti vahvistui prosessin aikana, kiinnostivat minua siinä tietyt, niin näyttelijäntyölliset, esitykselliset kuin rooliin liittyvät kysymykset, joita halusin näyttämöltä käsin tutkia. Toisaalta asetan usein itselleni joitakin enemmän tai vähemmän artikuloituja kysymyksiä kun aloitan jonkun työprosessin. Käytännössä ei työskentely *Hamletin* parissa poikennut niin sanotusta normaalista kaavasta, se eteni näyttämöllä touthutessa, teimme esitystä, emme tutkimusta. Työryhmä oli loistava ja työnteko hultavattoman rajattoman luovaa.

Tässä teoksessa, tämän tutkimuksen kirjallisessa osassa, ovat *Hamlet* ja *Hamlet* viittaavat silloin tällöin meidän esitykseemme *Teatteri Jurkassa*. Viittaukset ja yhteydet ovat merkityksellisiä, mutta se *Hamlet* -maailma, jonka tämä teos, jota nyt luet, avaa, on jotakin muuta kuin roolityön ja meidän esityksemme prosessien reflektio ja purku.

Tutkimuksen taiteellis-pedagoginen projekti oli Frank Wedekindin näytelmä *Lulu*, jonka ohjasin Teatterikorkeakouluun talvella 2006. Viittaa tässä teoksessa *Hamletin* lisäksi useisiin taiteellisiin töihin vuosien varrelta, joitakin sivumennen mainiten, toisia hieman seikkaperäisemmin käsitellen. Lukemattomia tärkeitä, onnistuneita ja tämän tutkimuksen kannalta jopa oivalluksia tuottaneita töitä jätän mainitsematta. *Lulu* kuuluu niihin (lukuun ottamatta liitettä kirjan lopussa). *Lulu* oli projektina hyvin onnistunut ja palveli tarkoitustaan.

Tutkimukseni kolmas näyttämötaiteellinen työ, nimeltään 3, on tätä kirjoittaessa työn alla. Sen aineistona on Ekelöfin tuotanto ja tämä tutkimuksen kirjallinen osa. Teen esityksen tästä teoksesta, jota luet, tukeutumalla Gunnar Ekelöfin runomaailmaan. 3 pitää sisällään tämän tutkimuksen loppupäätelmät.

#### PARI SANAA TÄSTÄ TEKSTISTÄ

Alun alkaen halusin tutkia, mitä näyttelijyys on, mistä se syntyy, mitä sen taustalla on. Ja kirjoittaa siitä tavalla, jossa näyttelijyys ja taiteilijuus ovat läsnä. Näyttelijäntyön ja -taiteen kuvaaminen omien töiden kautta istuttamalla se sekä taiteenalan historialliseen perinteeseen että eri metodeihin, ei tuntunut riittävältä vaikka se oli minun lähtökohtainen perusasetelma. Halusin löytää tälle kuvaukselle jonkinlaisen ympäristön, maailman. Lisäksi, kuten totesin, halusin lähestyä itse kirjoittamisaktia, niin kuin lähestyn roolityötä, se on tietämättömänä, uteliaana, ennakkoluulottomana ja pelottomana, lopputulosta, vastausta, tuntematta. Kun aloitin kirjoittamisen, oli minulla jo käsitys siitä, mitä haluan sanoa näyttelemisestä, miten minä ymmärrän näyttelijäntaiteen ja -työn, miten sitä mielestäni voi lähestyä, opettaa ja ammattina harjoittaa. Siitä kirjoittaminen ei tuntunut riittävältä, vaikka tiesin myös siitä kirjoittavani. Kysymykset, joihin nyt halusin löytää vastauksia, olivat paljon vaikeammin artikuloitavissa. Ne liittyivät jollakin tapaan kysymykseen siitä, mistä näyttelijyys ja taiteilijuus kumpuavat. Mikä on tämän ammatin - ja taiteen - suhde rituaaliin, jumaliin, etiikkaan, ihmisyyteen, ruumiiseen ja ympäröivään yhteiskuntaan? Ja mitä nämä merkitsevät minulle?

Lähtökohtainen kysymykseni oli: Mitä on näyttelijän roolityössä eläytyminen? Jatkokysymyksiä olivat: Mitä tarkoitamme eläytymisellä, samastumisella ja näyttämöllisellä kokemisella? Jolloin lopullinen kysymys asettuu: Miten ja mistä näyttelijäntyyö, näyttelijäntaite, rakentuu?

Tämä teos, jota pitelet kädessäsi ja joka on yksi taiteellisen tohtorinväitökseni taiteellisista töistä, pyrkii hakemaan jonkinlaista vastausta näihin kysymyksiin. Kysymykset ovat vaikeita, maailmaa syleileviä, mahdottomia. Kovin perinteisellä tavalla lähdin etsimään vastausta hakemalla kaiken *Syytä*. Syytä siihen, miksi näyttelemme, teemme taidetta. Pyrin löytämään alkupisteen, hain sitä hetkeä, milloin meistä tuli meitä - jumalista riippumattomia (vapaita?) ihmisiä - ja milloin näyttelijöistä tuli näyttelijöitä. Tuohon alkuun, tuohon pisteeseen, tämä teos yrittää hakeutua aina uudestaan, samalla tietäen - itseään uskomatta, siis tietämättä - tämän välttämättömyyden turhaksi.

Tämä teos poukkoilee. Se yrittää löytää suunnan ja tasapainon, kantavaa maata, jonkin hyvin henkilökohtaisen ja toisaalta yleisen kulttuurihistoriallisen, teatteritieteellisen-taiteellisen ja myyttis-uskonnollisen diskurssin ryteiköstä. Teos yrittää rakentaa ja jäsentää jonkinlaista kokonaiskuvaa, mutta lukuohjeena voi todeta, että diskurssi leviää tuon tuosta kuin Jokisen eväät ja kartta ja kompassi ovat onnettomasti hukassa. En voi kieltää, ettenkö olisi sallinut tämän itselleni ja teokselle. Uskon, että tekstiä voi lukea myös valikoiden sieltä täältä, mutta jos haluaa labyrinttiin sisään, ei sitä pidä tarkastella ulkopuolelta.

Koska olen kirjoittanut tätä siten, että olen (aina uudestaan) hakeutunut jonkinlaiseen lähtöpisteeseen ja yrittänyt sieltä käsin kirjoittaa kohti maalia, on tuntunut tärkeältä säilyttää tämä olemus tässä niin sanotussa valmiissa teoksessa. Teos ikään kuin rakentaa itseään. Tämä näyttelijäntyyön rakentumista kuvaava teos on samalla yritys kuvata teoksen rakentumista. Teoksen rakentumisen kuvaus on, kuten tiedämme, keskeistä taiteellisessa tutkimuksessa ja tämänkin tohtorinväitöksen aihe. Tämä on myös ollut yritys jäsentää taiteellisen tutkimuksen kirjoitusaktia.

Yksi tämän teoksen painopisteistä on näyttelijäntaiteen synnyn kuvauksessa antiikissa ja varhaisantiikissa, siihen palaan useaan otteeseen. Tuota varhaisantiikissa löytämäni esiintyjää olen pyrkinyt kuljettamaan läpi keskiajan aina tähän päivään, jolloin päähuomio on enneminkin (tai myös) ruumiinkuvan ja kulttuurin muotoutumisessa. Keskiajan päätyttyä syntyi *Moderni Näyttelijäntaite*, kuten Fredrik Schyberg asian ilmaisee.<sup>2</sup> Tuohon taitteeseen asettuu myös renessanssin teatteri, siis William Shakespeare. Renessanssista siirrymme Valistuksen kautta Moderniin, Stanislavskiin ja muihin ”järjestelmiin”, sekä lopulta esitystaiteen kuvaukseen näyttelijäntaiteen näkökulmasta. Minitulla Konstantin Sergejevitsj Stanislavskilla on hyvin keskeinen asema sekä tässä teoksessa että siinä (näyttämö)taiteilijajaihteessa,

johon itse yritän tukeutua. Oman ymmärrykseni mukaan häntä tulkitaan laajasti väärin, mikä mielestäni tarkoittaa liian kapeasti tai ohjelmallisesti.

Teoksessa käydään myös kursorisesti läpi näyttelijäkoulutuksen synty ja muotoutuminen Suomessa.

Shakespeare ja erityisesti *Hamlet* on yksi tämän teoksen läpäiseviä aiheita. *Hamlet* eksytti minut aika pahasti Tanskan ja sen kuningashuoneen historian syövereihin. Ei ole tavatonta että *Hamlet* eksyttää ja harhauttaa. Tuon harhapolun sivupolkuineen olen jättänyt teokseen. Lukijan ja työni ohjaajien kysymykseen, että miksi ihmeessä olen sen tähän jättänyt, on minulla vain (näennäisesti?) huonoja vastauksia. Kun teoksen rakenne on labyrinttimäinen, on siinä oltava harhareittejä, jotta siihen voi eksyä. Haluan lukijan eksyvän sinne, minne itse eksyin. Kaivoin Helsingörin Kronborgin arvoituksellisen linnan esiin sen perustuksia myöten, hajotin sen niin pieniin osiin kuin kykenin, maan tasalle, niin ettei enää ollut mitään, mistä etsiä - ja jatkoin etsimistä.

#### NÄYTTELIJÄNTYÖN RAKENTUMINEN

Minä olen näyttelijä, joten, kun tutkin näyttelijäntyön rakentumista, tutkin omia luovia prosessejani, omia taiteellisia lähtökohtiani sekä omaa ilmaisuaani. En kuitenkaan pyri tässä teoksessa avaamaan ja jäsentämään omaa näyttelijänlaatuaani, vaikka se varmasti tihkuu läpi tuon tuosta. Sen sijaan tämä teos on hyvin henkilökohtainen. Se kertoo itsestäni ja isästäni (ehkä lapsesta, joka halusi - jonka täytyi - näytellä?). Se kertoo isänä olemisesta ja poikana olemisesta. Tämän aiheen käsittely on tuntunut merkitykselliseltä tässä yhteydessä, missä käsittelen taiteen tekemistä, maailmassa olemista, menneen merkitystä ja vaikutusta. Isän ja pojan suhde on myös keskeinen aihe Shakespearen näytelmässä. Sieltä aihe tunki päälle jo silloin kun harjoittelimme *Hamletia*.

Aiheeseen isä, minä ja näyttelijäntyö liittyy myös keskeisesti humala, humalassa, hurmiossa oleminen. Siitä tässä teoksessa on myös kysymys: itsensä pois siirtämisestä, poissa olemisesta, poissa olevasta, hylätystä ja hylkääjästä, ja samanaikaisesti tanssista ja dionyysisestä huumaantumisesta, totaalaisesta läsnä olost, tilassa olemisesta, nietscheläisestä vallantahdosta ja voimasta, viinistä, jumalista ja tanssista pukinnahan ympärillä. Jostakin jo lähes kadotetusta.

Lopuksi on vielä esiteltävä Theseus, ateenalainen. Hän on teoksen kyseenalaisella maineella varustettu sankari. Törmättyäni häneen sai kirjoittaminen jonkinlaisen struktuurin. Hän on rooli, jota näyttelijä tarvitsee, voidakseen näytellä.



---

# Johdanto

## ON ALOITETTAVA ALUSTA

Miksi jäljittää näyttelijäntaiteen perustaa, teatteritaiteen alkulähdettä, näyttelemisen syytä? Mitä mieltä on väittää jotakin, pureutua johonkin, joka perustuu historian, menneen, rekonstruktioon? Miksi en puhu suoraan siitä, mitä näyttelemisestä ajattelen - näyttelemisestä tänään: omasta työstäni, suomalaisesta teatterista ja näyttelijän koulutuksesta? (Sillä siitä tässä on koko ajan kysymys.)

Teatterista puheen ollen on retorinen tai kirjallinen rekonstruktio aina se väline, millä esitystä on mahdollista analyttisesti tarkastella. Se tapahtuu aina jälkikäteen. Teosta, joka on esitys, ei voi tarkastella teoreettisesti sen äärellä. Sen voi ainoastaan havaita ja kokea. Esitys on hetken taidetta ja dokumentaatio, videotallennekin, on vain valju muisto (ei edes rekonstruoitu reflektio) itse teoksesta. Tietyssä mielessä muisto, ihmisen muisti ja kokemus ja sen pohjalta laadittu suullinen tai kirjallinen dokumentaatio, on tarkin mahdollinen esityksen tallenne. Mutta loppujen lopuksi ei mikään *ajastaan ja paikastaan irrotettu ilmiö*, teos tai tapahtuma, koskaan anna meille todellista kuvaa sen merkityksestä ja vaikutuksesta. Meidän on pakko hyväksyä dokumenttien lähes täydellinen riittämättömyys ja tukeuduttava mielikuviin, muistiin, väitteisiin, mielipiteisiin ja rekonstruktioon. Tämä on suhteemme imperfektiin. Tämä on se tapa, jolla maailma on meille läsnä tämänlaatuisessa esityksessä kuin tämä tutkimus on.

Historian tutkimus, kuten esitystutkimus, on menneeseen tunkeutumista ja sen tulkintaa. Samalla tavoin kun me joudumme tulkitsemaan mennyttä, on toisaalta myös nykyhetki meille aina läsnä tulkinnan kautta – ”maailma ei ole muuta kuin representaatioiden kudos” sanoo Giorgio Colli.<sup>3</sup> Tämä, että me joka tapauksessa teemme jatkuvasti tulkintaa maailmasta (poissulkien tässä yhteydessä välittömiin aistihavaintoihin perustuvan tutkimuksen), tuo yllättävällä tavalla menneen läsnä olevaksi jopa tasavertaisella tavalla läsnä olevan nykyhetken kanssa. Se, että emme voi välttää tulkintaa, kuroo vuosisadat yhteen ja poistaa ajan merkityksen. Mennyt on koko ajan tässä ja nyt, ei ainoastaan kausaliteetin voimasta, vaan ajan merkityksettömyyden, sen katoamisen, kautta. Toisaalta aika on meille - varsinkin länsimaisella ihmiselle - lineaarista. Aika muodostaa janan, jossa on alku ja loppu, syntymä ja kuolema. Se ei ole syklinen, jossa elämä toistuu vuodenaikojen mukaan, ikuisen kierron, syntymien ja kuolemien loputtomassa virrassa. Nykyihmiselle aika raken-

taa itseensä tapahtumien sarjoja, josta muodostuu kronologia, historiaa, jonka voi todeta ja kirjata, kausaliteetteja ja dialektista diskurssia, joka lopulta muodostaa totuuden, pysäytetyn kuvan, tulkinnan olevasta.

Ikuisuuden, jonakin ikuisesti jatkuvana välttämättömyytenä, me olemme menettäneet. Ikuisuus on meille janan pää, kaiken loppu, ei muuta. Janan päässä, siellä missä ikuisuutemme alkaa, on modernin ihmisen nihilistinen *ei mitään*. Se on pelkkä tymeä ja tyhjä negaatio, joka sulkee pois mahdollisuuden *olevasta* ikuisuudesta. Me emme tunne tyhjiyttä, joka meitä ympäröi tai se on meille neuroosi. Meillä ei ole sitä tyhjiyttä, joka olisi *täynnä* ”ei-mitään”.

Sanotaan, että historiaan on hyvä tutustua jotta ymmärtäisimme paremmin. Tätä olen yrittänyt.

ALUSSA: JOKIN JUMALA

*Der Spiegel*issä ilmestyi toukokuussa 1976 postuumisti Martin Heideggerin kymmenen vuotta aikaisemmin tehty haastattelu otsikolla ”*Nur noch ein Gott kann uns retten*”.<sup>4</sup> Mieltäni vaivanneet kysymykset, kysymykset näyttelijyydestä, näyttelijäntaiteesta, representaatiosta ja luovuudesta kiinnittyivät tähän haastatteluun ja tähän nimenomaiseen siitä poimittuun kohtaan:

Heidegger: Filosofia ei saa aikaan mitään välitöntä muutosta maailman nykyiseen tilaan. Tämä ei koske vain filosofiaa, vaan kaikkia ainoastaan ihmisestä lähtöisin olevia ajatuksia ja pyrkimyksiä. Enää vain [jokin] jumala voi meidät pelastaa. Pelastuksen ainoan mahdollisuuden näen siinä, että ajattelemisen ja runoilemisen antaisivat meille valmiuden joko jumalan ilmestymiseen tai jumalan poissaoloon tuhon aikana, jotta emme vain - tylysti sanottuna - ”kuolla kupsahtaisi”, vaan että kun tuhoudumme, tuhoudumme poissaolevan jumalan kasvojen edessä.

Spiegel: Onko olemassa jokin yhteys ajattelunne ja tämän jumalan ilmestymisen välillä? Onko niillä käsityksenne mukaan kausaalinen yhteys? Tarkoitatteko, että jumala voi ilmestyä ajattelumme kautta?

Heidegger: Emme saa häntä ajattelemalla ilmestymään, voimme korkeintaan parantaa valmiuttamme odottamiseen.

Spiegel: Mutta voimmeko auttaa asiaa?

Heidegger: Valmiuteen valmistautuminen pitäisi olla ensimmäinen apu. Ihmisen kautta maailma ei voi olla, mitä se on ja miten se on, mutta ei myöskään ilman ihmistä. Käsitteeni mukaan tämä on yhteydessä siihen, että se, mitä kutsun sanalla "Sein", "oleminen" - käyttäakseni tätä perinteikästä, monimerkityksellistä ja nykyään jo kulunutta sanaa - tarvitsee ihmistä. Oleminen ei ole olemista, jollei ihmistä käytetä sen paljastumiseen, vakiinnuttamiseen ja muotoutumiseen.

Mitä Heidegger tarkoittaa jumalalla, jonka ilmestyminen tuntuisi olevan ainoa keino *pelastua*? Jumalalla, joka on läsnä myös poissaolevana - joka toki on merkittävä läsnäolon muoto -, mutta joka nyt vaikuttaa olevan ei-missään? Mistä tai miltä jumalan pitäisi meidät pelastaa? Kuka tai mikä tämä jumala on? Minne, miksi ja milloin tämä jumala katosi? Onko hän kuollut, kuten Nietzsche (ja moni muu) väittää? Näihin kysymyksiin tunsin, että on lähdeävä etsimään vastausta, jos haluan löytää vastauksen varsinaiseen kysymykseeni, joka liittyy jollakin salaperäisellä tavalla Heideggerin "pelastukseen" ja "odottamiseen". Se on itse asiassa velvollisuus, koska Heidegger näkee "*pelastuksen ainoan mahdollisuuden siinä*".

Kysymykset jumalan tai jumalien läsnä ja poissa olost, ihmisyydestä ja olemisesta kytkeytyvät mielessäni näyttelijyyteen, näyttelijäntaiteen syntyyn ja olemukseen. Kytkeytyvät siksi, että jumala(t) on psykoanalyttisen käsityksen mukaan ihmisen sisäisen projektion representaatio ja kääntäen ihminen on juutalais-kristillisen Jumalan representaatio ja kysymys representaatiosta, joka perinteessämme on näin keskeisen ristiriitaisen vuorovaikutuksen aihe, on myös yksi keskeisimmistä näyttelijäntaiteen käsitteistä. Kytkeytyvät siksi, että näyttelijäntaide kumpua uskonnollisista rituaaleista, missä jumalat olivat läsnä olevia, tulivat representaation kautta läsnä oleviksi, ja näyttelijä tekee yhä samaa työtä, ruumiillaan poissa olevaa läsnä olevaksi. Siksi Heideggerin asettama haaste, vastuumme selvittää, mikä tämä jokin jumala on ja missä hän on, asettaa tämän tutkimuksen kysymykseksi, mitä näyttelemine on? Mistä näyttelemine rakentuu? Mikä on rooli ja roolityön perusta? Mitä on näyttämöllinen läsnäolo, tehtävä? Mitä on esiintyminen? Mitä on näyttelijän ja esiintyjän taide? Mikä ja missä on näyttämö tänään?

## ALUSSA: MAAILMAN JA IHMISEN LUOMINEN

Näiden kysymysten äärellä meidän on syytä aloittaa niin alusta kuin mahdollista, eli maailman ja maailmankaikkeuden synnystä, joten: Alussa Jumala loi taivaan ja maan. Niin alkaa *Raamattu*.<sup>5</sup> Tänä päivänä on tämä seitsemän päivää kestänyt luominen supistunut silmänräpäyksessä tapahtuvaan Big Bangiin. Alkuräjähdyksen jälkeen saamme toki odottaa miljardeja vuosia ennen kuin Big Bang pääsee samaan, mihin Jumala ylsi vajaassa viikossa. Tämän Big Bang -teorian voi minusta tulkita niin, että länsimainen tiede ei käytännössä ole kumonnut raamatullista luomiskertomusta, sillä mitä muuta kuin äärimmäistä kreationismia, uskoa siihen, että Luoja Kaikkivoipa loi maailman, on väite, että maailmankaikkeus räjähti esiin *tyhjästä* joskus 15 miljardia vuotta sitten? Tätä kysyy mm. tähtitieteilijä ja tutkija professori Halton C. Arp, joka on omista tutkimuksissaan kyseenalaistanut Big Bang -teorian.<sup>6</sup> Münchenissä sijaitsevassa Max Planck -instituutissa vaikuttavan Arpin mukaan maailmankaikkeus *on aina ollut olemassa*, sillä ei ole alkua eikä loppua. Mutta Arp ja hänen kaltaisensa ovat kerettiläisiä, niin tieteen kuin kirkonkin piirissä, ovat olleet aina vuodesta 529 jaa., jolloin keisari Justinianus julisti mm. uus-platonistien vastaavan ikuisuus-opin pakanalliseksi ja vahvisti kristinuskon ja sen Luomiskertomuksen ainoaksi oikeaksi opiksi.

## YKSI JUMALAN TAPPIOISTA

Mainiossa Jumalan elämäkerrassa<sup>7</sup> amerikkalainen *Los Angeles Timesin* kolumnisti, Harvardin Yliopiston Lähi-Idän kielialueen professori ja entinen jesuiitta Jack Miles osoittaa, kuinka vanhatestamentillinen Jumala on alussa aloitteellinen ja aktiivinen ja kuinka hän vähitellen mutta johdonmukaisesti ja ikään kuin suunnitelmallisesti, *astuu syrjään* ja lopulta vaikenee kokonaan. Miles on lukenut nimenomaan hepreankielistä *Vanhaa Testamenttia*, *Tanakia*, joka poikkeaa kristitystä siltä osin että eri kirjat ovat siinä toimitettu eri järjestyksessä.



On kaksi, toisiaan täydentävää syytä siihen, että *Vanhan Testamentin* kirjat ovat toimitettu eri järjestyksessä juutalaisessa ja kristityssä perinteessä. *Vanhan Testamentin* kirjat kirjoitettiin ja säilöttiin alun perin erillisinä kirja- tai pergamenttikääröinä, jolloin niiden keskinäinen järjestys ei ollut aivan ehdoton, se oli enneminkin vaihteleva, muistin ja perinteen varassa.

100-luvulla, siis aivan kristinuskon alkuvaiheissa, keksittiin Roomassa uusi tapa tallentaa kirjoitusta. Keksintöä kutsuttiin *koodeksiksi*. Uuden tekniikan mukaan ei tekstejä enää säilyttänyt pergamenttirullille vaan erillisille lehdille, jotka sidottiin yhteen. Koodeksin omaksuivat innokkaimmin alemmassa sosiaaliluokassa ja vähemmistössä olevat kristityt, jotka näin, tällä jo nykyaikaista kirjaa muistuttavalla tekniikalla, saivat sanomansa nopeasti leviämään Rooman valtakunnassa. Kirjalla tarkoitettiin tuohon maailman aikaan nimenomaan kääröä. Tästä syystä *Uuden Testamentin* erillisiä teoksia ei nimitetä ”kirjoiksi”, poikkeuksena *Ilmestyskirja*. Ne julkaistiin ennen kaikkea *koodekseina*, ei kääroinä (siis kirjoina). Konservatiiviset juutalaiset pitäytyivät vielä pitkään vanhassa kirjakäärössä.

Uusi tekniikka mahdollisti myös laajempien kokonaisuuksien kokoamisen ”yksiin kansiin”, jolloin kirjojen järjestys oli samalla laadittava tiettyyn, lopulliseen kaanoniin.

Karkeasti ilmaisten eroaa juutalaisten ja kristittyjen ”Vanha Testamentti” ns. profeettain kirjojen järjestyksellä. Hebreankielisen ”*Raamatun*” (*Tanak*) viisi ensimmäistä kirjaa ovat, kuten kristityilläkin, viisi *Moosesen kirjaa* (ns. *Toora*), tämän jälkeen seuraa *Tanakissa 21 profeettain kirjaa*, joita kutsutaan *Nevi'imiksi*. Ne ovat:

*Joosuan,*

*Tuomarien ja Samuelin historialliset kirjat,*

*Kuningasten kaksi kirjaa,*

*Jesajan, Jeremian ja Hesekielin kirjat, joita seuraavat*

*Hoosean, Joelin, Aamoksen, Obadjan, Joonan, Miikan, Naahumin, Habakukin, Sefanjan, Haggain, Sakarjan ja Malakian kirjat.*

*Vanhan Testamentin* kristitty toimittaja on sijoittanut edellä mainitut 21 *profeettain kirjaa VT:n* loppuun, näin korostaen niiden messiaanista sanomaa. Ne toimivat ikään kuin prologina *Uudelle Testamentille*, kristittyjen *Raamatun* jatko-osalle. Hebreankielinen *Tanak* sitä vastoin päättyy kolmeentoista runo- ja viisaudenkirjaan (*Ketuvim*), jotka ovat tässä järjestyksessä:

*Psalmit, Sananlaskujen kirja, Jobin kirja, Laulujen laulu, Ruutin kirja, Valitusvirret, Saarnaajan, Esterin, Danielin, Esran ja Nehemian kirjat* sekä lopuksi kaksi *Aikakirjaa*.

Jumalan vaikenemisen ja syrjään astumisen kannalta on *Vanhan Testamentin* kirjojen järjestyksellä merkitys.



Kun Jumala *Raamatun* alussa, varsinkin viidessä *Mooseksen kirjassa*, on hyvin toimielias, alkaa hän vähitellen vetäytyä kuvioista israelilaisten saavuttua Luvattuun Maahan. Siinä järjestyksessä, missä *Raamatun* kirjat ovat hepreankielisessä laitoksessa, on Jumalan vetäytyminen hyvin vakaata ja johdonmukaista. *Tanakissa* Jumala puhuu ja on aktiivinen toimija viimeistä kertaa *Jobin kirjassa*. *Jobin kirjan* jälkeen seuraa *Tanakissa* vielä yhdeksän erillistä kirjaa. Niissä Herra vaikenee.

Mitä *Jobin kirjassa* sitten tapahtuu? Siinä Jumala, kuten tiedämme, käy kyseenalaista keskustelua Luciferin kanssa koskien Jobin uskoa ja vanhurskautta. Kirjassa täysin syytön, mutta lujasta uskostaan ja vanhurskaudesta tunnettu Job menettää Jumalan ja Luciferin simppelein vedonlyönnin johdosta kaiken, paitsi henkensä. Jobille tämä on täysin käsittämätöntä ja kun hän kysyy Herralta syytä epäoikeudenmukaiseen kohteluunsa, ei Jumala vastaa hänelle. Vasta kirjan lopussa Jumala vihdoinkin suostuu avaamaan suunsa, *mikä on siis viimeinen kerta kun hän meille puhuu*, eikä hän silloinkaan anna Jobille mitään selitystä käytöksestään. Hän ei selittele, hän raivoaa, koska kokee Jobin jankutuksen hänen, Jumalan, motiiveista epäilyinä, epäuskona (mistä lieneekin kysymys). Jumala ehkä pelkää tappion häämöttävän vedonlyönnissä Pahan kanssa - Pirulle ei pitäisi antaa edes pikkusormeaan -, joten Herra päättää näyttää Jobille kaapin paikkaa. Hän näyttää mahtavuutensa viitaten merkittäviin tekoihinsa aina luomiskertomuksen alussa:

Vyötä itsesi [hän karjuu Jobille], puolustaudu kuin mies! Nyt minä kysyn sinulta ja sinä vastaat. Missä sinä olit silloin kun minä laskin maan perustukset? Kerro, miten se tapahtui, jos osaat!<sup>8</sup>

Näin Jumala jyrisee sivutolkulla syyttömälle miehelle, jonka hän on tuhonnut. Miehelle, joka ainoastaan haluaa tietää mitä hän on tehnyt ja miksi Herra kohtelee häntä, kuten kohtelee? Kun Jumala lopulta suostuu Jobille puhumaan, ei hän puhu vaan huutaa. Tämän jälkeen hän vaikenee. Miksi?

Milesin mukaan Job vaientaa hänet. Job näkee Jumalan tarkoituksiperän, hänen motiivinsa, pienuutensa, mitättömyytensä, raadollisuutensa ja ”inhimillisyytensä”. Job huomaa, ehkä hiukan itsekkin yllättyen, olevansa Jumalaa vanhurskaampi. Että hänen arvomaailmansa ja käsityksensä moraalista ovat kestävämpiä ja pragmaattisempia kuin Jumalan. Kun Jumala tivaa Jobilta, että millä oikeudella tämä vaatii selitystä häneltä, Jumalalta? Että millä oikeudella Job tällä tavoin arvottaa Kaikki-Valtiasta, vastaa Job:

Olen liian vähäinen. Miten voisin vastata sinulle? Minä panen käden suulleni ja vaikenen. Kerran minä olen puhunut, enää en sitä tee. Tein sen vielä toisenkin kerran, mutta nyt pysyn vaiti.<sup>9</sup>

Uhmattuaan aluksi Jumalaa vaatimalla häneltä selitystä, ei mitään muuta kuin *selitystä* (kohtaloonsa Job on valmis taipumaan uskoonsa tukeutuen), Job tässä, kuten huomaamme, *ei suostukaan* vastaamaan Jumalalle, vaan, kuten Jumala, hänkin vaikeenee. ”*Minä panen käden suulleni ja vaikenen.*” Sitä paitsi hän ei enää, kuten kirjan alussa, puhuttele Jumalaa kunnioittavaan sävyyn Herrana, vaan hieman tokaisten sinuttee. Eikä Job edes pysy lupauksessaan olla puhumatta, hän tulee vielä kerran puhumaan *ja saa näin viimeisen sanan keskustelussa Luojan ja Kaikkivaltiaan kanssa.* Eikä Jobilla ole syytäkään vaieta, totesihan hän jo tapahtumien lähtiessä liikkeelle:

Minä vien asiani oikeuden eteen, minä tiedän, että olen syytön. Kuka voi syyttää minua? Jos joku voi, minä vaikenen ja kuolen.<sup>10</sup>

Kuunnelkaamme vielä, mitä Job sanoo päättävässä puheenvuorossaan, puheessa, joka lopullisesti vaientaa Herran. Job aloittaa *sitteen* Jumalaa, tapa jota, kuten Miles toteaa, helposti voidaan pitää ivallisena. Job sanoo Jumalalle:

Sinä kysyt: ”Kuka on tämä,  
joka näin peittää minun tarkoitukseni  
mielettömillä puheillaan?”  
Minä se olen. Olen puhunut mitään ymmärtämättä  
asioista, joita en käsittä -  
ne ovat minulle liian ihmeellisiä. [sävy on jatkuvasti tulkittavissa ivalliseksi]  
Sinä sanoit: ”Kuuntele nyt, kun minä puhun.  
Nyt minä kysyn sinulta, ja sinä vastaat.”  
Vain korvakuulolta sinut tunsin.  
Nyt ovat silmäni nähneet sinut.  
Sen tähden minä häpeän puheitani  
ja kadun niitä  
tomussa ja tuhkassa.<sup>11</sup>

”*Nyt ovat silmäni nähneet sinut.*”, sanoo Job ja ”*katuu sekä häpeää puheitaan*”. Vanhurskauttaanko hän katuu, sitä, että on *uskonut* Jumalaa(n)? Jumala lausuu vielä pari valikoitua ja kitkerää sanaa Jobin - kuten hän näkee - petollisille ystäville. (He itse asiassa yrittivät Jobin kärsimysten aikana pitää yllä hänen aina vain hatarammaksi käyvää uskoaan.) Jumalan viimeiset sanat *Raamatussa*, tai varsinaisesti *Tanakissa*, ovat:

Minä olen vihastunut sinuun [Elifas] ja kahteen kumppaniisi, sillä te olette puhuneet minusta vastoin totuutta, toisin kuin palvelijani Job.<sup>12</sup>

Tämä jälkeen hän yrittää korjata kylvämäänsä tuhoa palauttamalla Jobille hänen menettämänsä omaisuuden moninkertaisena. Jumala korvaa Jobin menetykset maallisella mammonalla. Sillä Meidän Herra yrittää palauttaa uskottavuutensa.



*Vanha Testamentti* on, lukuun ottamatta *Danielin* ja *Esran kirjoja*, kirjoitettu hepreankielellä (ns. vanha heprea). Tähän liittyy joitakin huomionarvoisia seikkoja. Ensinnäkin hepreankieli, puhuttuna kielenä, jäi pois yleisestä käytöstä jo noin 400–500 eaa. Rabbiinien hepreankieli on sitä vastoin aina ollut tieteen kieltä eikä jokapäiväistä käyttökieltä. Heprean kieleen, kuten moniin muihinkin seemiläisiin kieliin, liittyy kirjoitustapa, jossa käytetään ainoastaan konsonantteja. Tekstit vokalisoiitiin joko lukiessa tai tarpeen mukaan, esimerkiksi kääntäessä toiseen kieleen. Koska hepreankieltä, jolla *Vanha Testamentti* on pääosin kirjoitettu, ei puhuttu enää yleisesti silloin kun sitä ryhdyttiin kääntämään kreikan kielelle (ns. *Septuaginta* n. 200 eaa.), ei enää ollut varmaa käsitystä siitä, miten se tulisi vokalisoida. Tästä syystä ovat monet yksityiskohdat, joilla on voinut olla hyvinkin ratkaiseva merkitys kokonaisuuteen, olleet tulkinnanvaraisia, ja tulkinta on varmasti perustunut vallitseviin uskonnollisiin ja poliittisiin päämääriin.

Jack Miles ehdottaa Jobin viimeisestä puheesta useita vaihtoehtoisia tulkintoja. Ratkaisevaa hänen mukaansa on, miten käännämme Jobin katumuksen ja häpeän. Miles viittaa useisiin lähteisiin, joista vakuuttavin tuntuisi olevan ns. Kuolleenmeren kirjakääröt, *Qumranin kääröt*, jotka löydettiin 1947, ja jotka sisältävät vanhimpia alkuperäisiä raamatullisia käsikirjoituksia (vanhin *Qumranin kääroistä* on *Jesajan kirja* vuodelta 100 eaa.). Qumranin käärojen joukossa on myös aramean kielelle käännetty *Jobin kirja*. Läpikäyvää eri tulkinnoille vaikuttaisi olevan häpeän ja katumuksen puuttuminen alkuperäisestä käsikirjoituksesta. Todennäköisemmältä tuntuukin, että Jobin häpeä ja katuminen ja Jumalan voiman ja vanhurskauden tunnustaminen, liittyy tulkintaan, joka istuu kristittyyn eksegetiikkaan ja moraalietiikkaan huomattavan paljon paremmin kuin tulkinta, joka antaisi oikeutta Jobille.<sup>13</sup>



Se, mikä kuitenkin on olennaista Jobin viimeisessä puheessa, on läpinäkyvyys, jossa Jumala hänelle - lopultakin - näyttäytyy: Kaikkivaltiaana, kyllä, mutta moraaliltaan kyseenalaisena. Jobin vanhurskaus, usko Jumalan oikeudenmukaisuuteen, ja näin ollen sekä pyhyyteen että armollisuuteen, on mennyttä. Se, mitä Job mahdollisesti katuu ”tomussa ja tuhkassa”, on hänen *oma uskonsa*, nyt, kun hänen silmänsä vihdoinkin ovat *näht* Jumalan.

Tämän jälkeen Jumala siis vaikenee, astuu näyttämöltä syrjään, vanhaksi, kun-  
nioitetuksi Herraksi, johon viitataan, jota siteerataan, ja jota ja jolta rukoillaan. Jota  
käytetään välineenä, mutta joka itse ei enää ole aktiivinen toimija. Hän vetäytyy.



Huomionarvoinen seikka *Jobin kirjassa* on, ei ainoastaan Jumalan moraalinen tappio Jobille, vaan myös Saatanan yllättävä asema. Miksi Jumala ylipäänsä antautuu vedonlyöntiin Pahan kanssa kuin tasavertaisen kilpailijan kanssa? Saatanalla ei *Vanhassa Testamentissa* ole muualla vastaavaa asemaa. Ja kun Perkele kiusaa Jumalan poikaa *Uudessa Testamentissa*, on hän aivan eri tavalla altavastaaaja: ehkä kärkkäämpi, kiivaampi ja vaarallisempi, mutta altavastaaaja. Vedonlyöntiä ei sitä paitsi koskaan kuitata. Voimme siis kuvitella, että Jumala ei ainoastaan menettänyt kasvojaan Jobin edessä, hän ei myöskään voittanut vedonlyöntiä Pirun kanssa. Ei hän sitä tainnut hävitäkään, ryhtyipä vaan peliin, josta ei voinut voittajana selvitä. Moni viisas vanha peluri on vähemmästäkin astunut sivuun.

\*

Jumalan väistymistä *Tanakissa* korostaa vielä sekin, että *Jobin kirjaa* seuraa *Laulujen laulu*, *Korkea veisu*, joka ikään kuin vahvistaa ja varmistaa Jumalan sortién. *Laulujen laulu* on nimittäin erittäin poikkeava ollakseen kanonisoitu kirja. Se on täysin maallinen ja erittäin kaunis runosikermä. Herraan siinä viitataan vain kerran, ohimennen: "...sen [rakkauden] hehku on tulen hehkua, sen liekki on Herran liekki".<sup>14</sup> *Laulujen laulu* on kauniimpia rakkauden ylistyslauluja:

Kuin omenapuu metsän puiden keskellä  
on rakkaani nuorukaisten keskellä.  
Sen puun varjoon kaipaen lepäämään,  
sen hedelmä maistuu suussani makealta.

Hän vei minut viinitupaan,  
ja yllämme hulmusi rakkauden viiri.  
Tuokaa minulle rusinaterttuja, että vahvistun,  
tuokaa omenoita, että virvotun -  
minä olen rakkaudesta sairas!  
Hänen vasen kätensä on pääni alla,  
hänen oikea kätensä hyväilee minua.  
Minä vannotan teitä, Jerusalemin tytöt,  
gasellien ja villipeurojen kautta:  
älkää häiritkö rakkauttamme,  
älkää häiritkö, ennen kuin itse haluamme herätä!<sup>15</sup>



ALUSSA: *Logos*

*Jobin kirja* on kirjoitettu joskus 600–400 eaa. Sen kuvaamalla tapahtumalla on mielenkiintoinen ajallinen yhteys vastaaviin tapahtumiin kreikkalaisessa kulttuurissa. Saadaksemme tuntumaa niihin on meidän lähdettävä jäljittämään viisauden alkuperää, kuten italialainen filosofi Giorgio Colli tekee mainiossa kirjassaan *Filosofian synty*. Merkittävimpänä kirjallisena lähteenä - ja samalta ajalta kuin *Jobin kirja* - on kuitenkin esisokraatikko Herakleitoksen (n. 540–460 eaa.) jälkeenjääneet fragmentit, jotka tuovat päivänvaloon vastaavanlaisen jumalan syrjään väistymisen kuin mitä voimme VT:ssä todeta. Herakleitos sanoo:

(Fragm. 2)<sup>16</sup>

Trots att *logos* är gemensam lever de många som om de hade ett eget förstånd.

(τοῦ λόγου δ' ἐόντος ζῆνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοὶ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.)



Siitä huolimatta, että Pentti Saarikoski on kääntänyt suurimman osan Herakleitoksen fragmenteista, tulen käyttämään Häkan Rehnbergin ja Hans Ruinin ruotsinkielisiä käännöksiä. Vaikka en itse osaa kreikkaa niin että voisin suorittaa vertailevaa tulkintaa Saarikosken ja Rehnberg/Ruinin välillä, on Rehnberg/Ruinin toimittama laitos Herakleitoksen fragmenteista huomautuksineen vakuuttava. Hyvän esimerkin tästä antaa edellä mainitussa fragmentissa oleva *logos*-käsite. Saarikoski kääntää edellä olevan fragmentin:

Siksi on seurattava yhteistä; laki on yhteinen mutta useimmat elävät kuin heillä olisi oma ymmärrys.<sup>17</sup>

Rehnberg/Ruin jättävät sanan *logos* kääntämättä. He perustelevat tämän sillä, että *logos* on käsitteenä niin moni merkityksellinen, hämära ja salaperäinen, ikään kuin salaisuuden kätkevä, että sen kääntäminen on omiaan lukitsemaan koko fragmentin helposti määrättyyn propositioon. Saarikosken valitsema ”laki” määrittää koko fragmentin niin, että me ymmärrämme käsitteen *logos* joksikin (yhteisön) laiksi, periaatteeksi tai periaateksi (kuten se on usein tulkittu ja käännetty). Samalla kun *logos* on tulkittavissa fragmentin mukaisesti juuri laiksi tai periaateksi, tuntuu tämän kaltainen ”täsmällisyys” olevan harvoin Herakleitoksen tarkoitus. Päinvastoin hänelle tuntuisi olevan ominaista jonkinlainen kätketyn ja avoimuuden välinen jännite, jossa tulkinta on avoin tulkinnalle, ei-vastauksille ja ei-määrityksille.



Mielikuva, joka Herakleitoksen runsaasta sadasta auktorisoidusta fragmentista voimakkaana välittyy, on ihmisen - inhimillisen järjen, ymmärryksen, ration - *astuminen jumalan maaperälle*. Ja tunne siitä, että tämä astuminen tai siirtyminen on juuri tapahtumassa tai aivan hiljattain tapahtunut. Herakleitoksella on ikään kuin empiirinen kosketus siihen maailmaan, jossa *logos* on se, joka on ehdoton ja itseltään selvä ylin auktoriteetti, mutta jossa *se ollaan syrjäyttämässä*. Vaikka historiallis-kronologiset määritykset ovat tässä yhteydessä suhteellisen merkityksettömiä, ovat ne kuitenkin mielenkiintoisia. Mitä oli tapahtumassa vajaa tuhat vuotta ennen ajanlaskun alkua? Samoihin aikoihin ajoitamme tragedian synnyn.

Roberto Calasso kirjoittaa:

Abstraktin valta syntyi, kun alettiin luopua eepisistä ensyklopedisyydestä, jossa jumalan mahtia koskeva arvio ja pyöränakselin kiinnitysohje esitettiin kerronnan tekstuurissa arvoltaan ja frekvenssiltään yhtäläisinä aiheina. Anaksimandros ja Herakleitos tavoittelivat aivan päinvastaista: lauseita joihin sisältyisi kokonaisia todellisuuden syklejä, jotka melkein himmenisivät lauseiden häikäisevän valon rinnalla. Ilmestyessään *lógos* häivyttää yksityiskohdat, jokaiseen kokemukseen sisältyvän jätöksen, välttämättömän yksittäisten seikkojen toiston. Samoin kuin luku tai Abariksen nuoli, *logós* lävistää sekunnin murto-osassa sen, minkä runonlaulajat olivat tottuneet kutomaan tarinoiksi ja toistamaan yhä uudelleen loputtoman pitkinä savuisina öinä.<sup>18</sup>

Herakleitoksen jälkeen on tapahtumien vyöry, joka tapauksessa, vääjäämätöntä. *Logoksen* autonomia kyseenalaistuu ja lopulta käsitteen merkitys muuttuu laiksi, sanaksi, järjeksi, inhimilliseksi absoluutiksi. Ja jumalat kaikkoavat.

(Fragm. 108)<sup>19</sup>

Bland de logoi jag hört uppnådde ingen detta: att känna till vad det visa är, avskilt från allt.

(ὁκόσων λόγους ἤκουσα οὐδεὶς ἀφικνεῖται ἐς τοῦτο ὥστε γινώσκειν ὃ τι σοφόν ἐστι, πάντων κεχωρισμένον.)



Tämän fragmentin Saarikoski kääntää: Niin monien esityksiä kuin olen kuullutkin, kukaan heistä ei ole päätenyt siihen että se mikä on viisasta on kaikesta erillään.<sup>20</sup>

Giorgio Colli käyttää teoksessaan *Filosofian synty* usein Herakleitoksen fragmentteja esimerkkeinä. Hänen kirjassaan on mainittu fragmentti käännetty: Yksikään ihminen, jonka puhetta olen kuunnellut, ei yllä ymmärrykseen, että viisaus on kaikista asioista erillinen.<sup>21</sup>



Olenainen tekijä, ihmisen syrjäyttäessä jumalan (sillä siitähän tässä loppujen lopuksi on kysymys: ihmisen halusta ja tarpeesta, jopa, ehkä, välttämättömyydestä (kr. *ananke*) syrjäyttää jumala valtaistuimeltaan), on *kyvyttömyys sietää paradoksia*. Tämä käy erittäin selvästi ilmi kun lukee Herakleitoksen jälkeenjääneitä katkelmia. Se, mitä Herakleitos peräänkuuluttaa: *logoksen* riippumattomuutta ja ehdottomuutta, joka merkitsee selittämättömyyden hyväksymistä ja sietämistä; se on määriteltävä inhimillisen järjen ja ration keinoin sekä ehdoin, ei-arvoituksin.

Sama sietämättömyys ja sitä seuraava välttämättömyys on läsnä kun tutkii kreikkalaista runoutta, myyttejä ja uskontoa. Paradoksin sietämättömyys on toki myös syy Jumalan ”tappioon” Jobille. Jumala on itse asettanut itselleen ansan ja on kykenemätön ratkaisemaan ratkaisematonta. Hän on jäänyt puun ja kuoren väliin, Hyvän ja Pahan puristuksiin. Jumala vaikenee, koska vastausta ei ole. Ongelma on niin Paha, että loppujen lopuksi kysymys on teodikeasta, eikä edes jumalalla ole vastausta teodikean ongelmaan. Teodikeaan ei ole ratkaisua, joten kysymys ei olekaan ongelmasta, vaan arvoituksesta. *Jobin kirja* on arvoitus, johon jumala pakottaa meidät. ”Arvoituksen avulla jumala haastaa ihmisen, provosoi tätä, usuttaa tämän lähes tottelemattomaksi itseään kohtaan”, sanoo Giorgio Colli.<sup>22</sup>

Arvoitus on se, joka erottaa meidät jumalista. Jumala heittää etemme arvoituksen, se on hänen tehtävänsä. Tämän jälkeen hän vaikenee (tai hänet vaiennetaan) ja hän astuu syrjään. Hän ei kuole eikä katoa lopullisesti, sen toteaa myös Miles teoksessaan. Heidegger on epävarmempi siitä onko jumalia enää missään ja jos heitä on, suostuvatko he vielä näyttäytymään meille. Nietzsche, kuten edellä totesimme, on varma Jumalan kuolemasta (mutta minkä jumalan? kenen (luoman) jumalan?).

## ARVOITUS

Ihminen ei tunnu voivan elää ilman vastausta ja ratkaisua ja koska jumala(t) ei anna vastauksia vaan esittää vain arvoituksia, on jumala(t) siirrettävä, tehoton, järjettömänä, turhauttavana ja ahdistavana syrjään. *Ihmisen on saatava vastaus. Ihmisen on ratkaistava ongelma.* Ihmisen on erotettava oikea väärästä, vasen oikeasta, hyvä pahasta ja loppu alusta. Ahdistus, jonka sekä/että aiheuttaa, on ratkaistava joko/tailla. Jumala, joka on hämärä eikä anna lopullista ja ehdotonta vastausta, on turha jumala.

Nimenomaan arvoitus on, Collin mukaan, se jumalallisen agonian, vihan, maaperä, josta länsimainen filosofia, rationalismi ja logiikka ovat, *irtaantumalla siitä*, syntyneet. Mutta mikä on arvoitus, kysyy Calasso. Eteemme heitetty arvoitus ei ole sama kuin eteemme heitetty ongelma. Kun ongelma on ratkaistu, katoavat kysymys ja vastaus, ne sulautuvat, toteaa Calasso, ja jatkaa:

Muurille kiipeäminen on ongelma, kunnes muuria vasten asetetaan tikkaat. Sen jälkeen ei ole enää ongelmaa eikä ratkaisua vaan ainoastaan muuri ja tikkaat. Arvoitus ei toimi samalla tavoin.<sup>23</sup>

Palauttakaamme tässä yhteydessä mieleemme kaksi arvoitusta kreikkalaisesta mytologiasta. Toinen vei Homeroksen hengen ja toinen toteutti sitä jumalallista ennustusta ja kohtaloa, joka Oidipuksen osalle oli tuleva.

Taru kertoo, että Homeros matkallaan Theeban Kronos-festivaaleille (silloiset laulu- ja musiikkikilpailut) poikkesi Ion-saarelle. (Ion oli myös egyptiläinen hieho, Europan, jonka Zeus häränhahmoisena ryösti, esiäiti. Ion juuret johtavat myös Heran temppeliin Argoksen Heraioniin. Heraionin temppeli oli pyhäköistä vanhimpia, se, joka antoi ajalle mitan.<sup>24</sup>) Siellä, istuessa äitinsä kotisaaren kalliolla, Homeros näki kalastajia lähestymässä rantahietikolla ja kysyi näiltä, olivatko he mitään saaneet. Nämä, koskapa eivät kalojen puuttumisen takia olleet mitään saaneet ja olivat siksi nyppineet vain täitä itsestään, vastasivat: ”Sen mitä olemme saaneet, olemme päästäneet, sen mitä emme saaneet, olemme pitäneet.” Näin he viittasivat arvoituksella siihen, että saamansa täit he olivat tappaneet ja heittäneet pois ja niitä, joita he eivät olleet saaneet, he kantoivat vaatteissaan. Homeros ei yrityksistä huolimatta kyennyt ratkaisemaan arvoitusta ja kuoli siksi masennukseen.

Tarina arvoituksineen oli tuttu myös Herakleitokselle, joka sitä kommentoikin:

(Fragm. 56)<sup>25</sup>

Människorna bedrar sig i kändedom om det mest uppenbara, i likhet med Homeros, som var den visaste av alla greker. Ty honom bedrog några pojkar som dödade löss då de sade: vad vi ser och fångar lämnar vi kvar, men vad vi varken ser eller fångar bär vi med oss.

(ἐξηπάτηνται οἱ ἄνθρωποι πρὸς τὴν γνῶσιν τῶν φανερῶν παραπλησίως Ὅμηρον, ὅς ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων. ἐκεῖνόν τε γὰρ παῖδες φθειρας κατακτείνοντες ἐξηπάτησαν εἰπόντες· ὅσα εἶδομεν καὶ ἐλάβομεν, ταῦτα ἀπολείπομεν, ὅσα δὲ οὔτε εἶδομεν οὔτ' ἐλάβομεν, ταῦτα φέρομεν.)

Tarina Homeroksen kuolemasta lienee olleen tuohon aikaan niin tuttu, että Herakleitos ei vaivautunut selittämään tarinan taustaa. Homerosta Herakleitos kommentoi eräässä toisessakin fragmentissa, josta käy ilmi Herakleitoksen mielipide Homeroksen ”viisaudesta”:

(Fragm. 42)<sup>26</sup>

Homeros förtjänar att kastas ut från tävlingarna och pryglas, och Archilochos likaså.

(τόν τε Ὅμηρον ἔφασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγώνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ἀπιζέσθαι καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως.)



Saarikoski kääntää em. fragmentit:

Ihmiset erehtyvät näkemästään, kuten Homeroskin, joka sentään oli kaikista kreikkalaisista viisain; hänet erehdyttivät täitään tappavat pikkupojat sanomalla: Mitkä näimme ja saimme kiinni, ne jätämme; mutta ne joita emme nähneet emmekä saaneet kiinni, ne viemme mukanaamme.<sup>27</sup>

Homeros ansaitsee tulla heitetyksi ulos kilpailuista ja piestyksi ja samoin Arkhilokhos.

Collin kirjasta löytyy edellinen fragmentti:

Suhteessa näkyvien asioiden tietämiseen ihmiset tulevat petetyiksi samalla tavoin kuin Homeros, joka oli kaikista kreikkalaisista viisain. Häntä pettivät nuo täitä nyppineet nuorukaiset, kun he sanoivat: Sen mitä olemme nähneet ja saaneet, sen olemme päästäneet; ne mitä emme ole nähneet emmekä saaneet, olemme pitäneet.<sup>28</sup>

\*

Eräs Aristoteleen fragmentti kertoo kokonaisuudessaan myös Homeroksen syntymästä:<sup>29</sup>

Ion saarella, aikana, jolloin Codruksen poika Neleus oli hallitsijana, asui tyttö nimeltä Krithe-sis. Tämä tuli hengestä, tanssin Muusasta, raskaaksi. Tyttö häpesi raskauttaan ja vetäytyi pui-loon Aeginaan, josta merirosvot kaappasivat hänet ja veivät mukanaan Lyydialaiseen Smyrnaan.

Lyidian kuningas Maeon rakastui tytön kauneuteen ja avioitui tämän kanssa. Kun synnytyksen aika tuli, oli Krithesis joen rannalla. Näin Homeros syntyi Melen-joen rannalla, mutta hänen äitinsä menehtyi synnytykseen. Maeon adoptoi pojan, mutta kuoli yllättäen itsekkin joitakin vuosia myöhemmin. Kun Aeolilaiset piirittivät kaupunkia ja lyydialaiset päättivät paeta Smyrnasta, Homeros, silloin vielä lapsi ja nimeltään Melesigenes (Meles-joella syntynyt), sanoi aeolilaisien kysyessä olevansa halukas lähtemään heidän mukanaan. Tästä syystä häntä alettiin kutsua nimellä Homeros, ”mukaan tullut” (*homêrein*), Meles-nimen sijaan.

Sama fragmentti kertoo vielä, että kun Homeros aikuisena miehenä ja jo kuuluisana runonlaulajana, kysyi jumalilta syntyperäänsä, vastasivat nämä: Ion on äitisi synnyinsaari ja se tulee olemaan sinun hautasi; varo nuorten miesten arvoitusta.



Giorgio Colli tulkitsee Herakleitoksen tulkintaa, *arvoitusta*, tästä arvoituksesta, jolla nuoret miehet aiheuttivat Homerosin kuoleman, ja avaa näin sekä Herakleitoksen ajattelua että toisaalla nyky-ihmisen ajattelun ja filosofian syntyä. Arvoituksen tulkinnan tai avaamisen yhteydessä on hyvä vielä palauttaa mieleen arvoituksen ja ongelman ero. Arvoitukselle ei ole vastausta, sitä ei voi tyhjentävästi ratkaista.

Kalastajapoikien esittämän arvoituksen ensimmäinen osa: ”Sen mitä olemme saaneet, olemme päästäneet”, viittaa Collin mukaan tämän objektiivisen maailman ajallisuuteen ja katoavuuteen. On tärkeää *päästää irti* kaikesta siitä, jonka tahdomme jähmettää pysyväksi maailmassamme. Colli jatkaa: ”Kullakin eri kerralla [kun aistimme jotakin] ei ole muuta konkreettista kuin juuri tuo välitön aistimus, jota ei vastaa mikään objektiivinen.” Tätä tarkoittaa, kaiken kaikkiaan, Herakleitoksen ehkä tunnetuin sanonta: ”Samaan virtaan ei ole mahdollista astua kahta kertaa.”<sup>30</sup> ehdottaa Colli.

Arvoituksen toinen osa: ”Sen mitä emme saaneet, olemme pitäneet”, viittaa Collin mukaan siihen kätkeytyyn, mutta olemassa ja läsnä olevaan, jota me kannamme mukanaamme: ”Sielu, kätkeyty, ykseys, viisaus ovat sitä, mitä emme näe emmekä saa, mutta kannamme sisällämme. Vain kätkeyty sisäisyys on pysyvää; myös näyttäytyessään se `kasvaa itsestään`.”<sup>31</sup>

”Kasvaa itsessään”, kuten Herakleitos sanoo *logoksesta*, tuosta hämärästä käsitteestä:

(Fragm. 115)<sup>32</sup>

Till själen hör en *logos* som växer i sig själv.

(ψυχῆς ἐστι λόγος ἑαυτὸν αὔξων.)



Rehnberg/Ruin ehdottavat tämän fragmentin kohdalla *logosta* rinnastettavan lähinnä ”mittaan”.<sup>33</sup>

Saarikoski kääntää edellä mainitun fragmentin: Sielulla on oma lakinsa, joka kartuttaa itse itseänsä.<sup>34</sup>

Collin kirjassa se on käännetty: Sielulle kuuluu ilmaus, joka kasvaa itsestään.<sup>35</sup>

*Logos* on edellä käännetty joko ”laiksi” tai ”ilmaukseksi”. Rehnberg/Ruin vertaavat fragmenttia toiseen fragmenttiin, jossa myös *logos* esiintyy:

(Fragm. 45)<sup>36</sup>

Sjalens gränser upptäcker du inte, om du så färdas varje väg. Så djup *logos* har den.

(ψυχῆ πείρατα ἰὼν οὐκ ἄν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει.)

Saarikoski: Sielun ääriä ei löydy vaikka kulkisi kaikki tiet; niin syvä on sen laki.<sup>37</sup>

Jos *logos* käännettäisiin ”mitaksi”, kuten Rehnberg/Ruin edellä ehdottavat, olisi silloin ”sielun mitta mittaamaton” tai, kuten Rehnberg/Ruin huomauttavatkin, itseään täydentävä, itsessään kasvava, loputon projekti.

Tähän yhteyteen on paikallaan tuoda toisenlainen esimerkki Herakleitoksen *logos* -käsitteestä:

(Fragm. 39)<sup>38</sup>

I Priene levde Bias, Teutameos son, vars *logos* var förmer än de andras.

(ἐν Πριήνῃ Βίας ἐγένετο ὁ Τευτάμεω, οὗ πλέων λόγος ἢ τῶν ἄλλων.)

Saarikoski: Prienessä syntyi Bias Teutamoksen poika, jota voi kunnioittaa toisin kuin muita.<sup>39</sup>

Saarikosken käännöksestä käy ainoastaan ilmi se tosiseikka, että Herakleitos arvosti Prieneläistä Biasta, mutta syy Herakleitoksen arvostukseen on nimenomaan Biaksen *logoksessa*. Joonialainen Bias, joka eli 500-luvun eaa. puolivälissä, oli yksi legendaarisista antiikin ”seitsemästä viisaasta”. Bias olikin yksi harvoista, joka sai osakseen Herakleitoksen kunnioitusta.



Ennen kuin menemme seuraavaan arvoitukseen voimme todeta, että vaikka kuu-  
luisa ja kunnioitettu runonlaulaja Homeros olikin sokea, ei hän sokeana ollut lähes-  
kään samanveroinen näkijä kuin sokea tietäjä Teiresias tai itsensä näkeväksi sokai-  
seva Oidipus.



Hera sokaisi Teiresiaan, koska tietäjä paljasti Zeukselle salaisuuden: jos seksuaalinen mieli-  
hyvä jaetaan kymmeneen osaan, nainen saavuttaa niistä yhdeksän ja mies vain yhden. Arka-  
luonteinen tieto levisi kuolevaisten pariin ja vaikka Hera onnistui vähättelemään huhua nai-  
sen saavuttamasta nautinnosta ja lievennettyä sen vain kaksinkertaiseksi miehen nautintoon  
nähdessä, riitti se herättämään miehissä piinaavan epäilyksen, että naiset tiesivät seksuaalisesta  
nautinnosta paljon enemmän. Tästä syystä naiset ”oli häädettävä kodin sisimpään kolkkaan”.  
Mikään ei ole koskaan ollut, eikä tule koskaan olemaan, vaarallisempaa kuin tieto seksuaali-  
sen nautinnon salaisuuksista.



Homeroksen erehdys, hänen rajallisuutensa, voisiko sanoa näköalattomuutensa,  
tulee ilmi, ei kyvyttömyydessä ratkaista pahaista arvoitusta, *vaan välttämättömyy-*  
*dessä* (kr. *ananke, ἀνάγκη*) *pyrkii ratkaisemaan se hinnalla millä hyvänsä* - tässä  
tapauksessa henkensä kaupalla! Todellinen Viisas olisi jättänyt ongelman silleen  
(koska kyseessä on arvoitus). Arvoituksen olemukseen liittyy, kuten Colli toteaa,  
juuri mahdottomuus, vihamielinen ristiriita, agonia. Arvoitukseen vihkiytymätön  
*ei voi ratkaista arvoitusta*. Se on paradoksin kätkemä. Se on jumalien hallussa oleva  
salaisuus, joten vain jumalat voivat vihkiä meidät siihen. Arvoituksen kanssa on  
ellettävä - tai kuoltava.

Oidipus-myyttiin liittyy tarina, joka eksplisiittisesti osoittaa jumalan läsnäolon  
arvoituksessa.

Muinaista kreikkalaista Theeban kaupunkia terrorisoi hirvittävä Sfinksi, hir-  
viö, jolla oli naisen pää ja leijonan ruumis. Se vaati ohikulkijoita vastaamaan esittä-  
mänsä arvoitukseen ja kuristi ja raateli jokaisen, joka ei kyennyt ”arvoitusta, joka  
kaikui neitsyen julmissa leuoissa”<sup>40</sup> ratkaisemaan. (Arvoitus sinänsä oli banaali  
koskien ihmisen kolmea elämänvaihetta.) Kreon, Theeban leskikuningatar Iokas-  
teen veli, määräsi lopulta, että se joka pelastaa kaupungin Sfinksin hirmuvallasta,  
hänenä tulee Theeban kuningas ja saa Iokasteen puolisoikseen.



Iokasteesta tuli leski, koska Oidipus oli aikaisemmin joutunut sanaharkkaan Laioksen, Iokasteen miehen, kanssa. Kiista koski sitä, kumman tuli tiellä väistyä. Sanaharkka johti kahakkaan, jonka seurauksena Oidipus surmasi Laioksen (isänsä) seurueineen, näin - tietämättään - toteuttaen hänelle ennustettua, jumalien säätämää, kohtaloa: Oidipus tulee surmaamaan isänsä ja naimaan äitinsä. Hänen vanhempansa tekivät kaikkensa välttääkseen jumalien ennustamaa kohtaloa ja surmauttivat poikansa – siinä tietämättään epäonnistuen. Oidipus teki kaikkensa muuttaakseen itselleen määrätyn kohtalon ja jätti Korintin ja kasvattivanhempansa, joita luuli oikeiksi vanhemmikseen



Oidipus saapuu Theeban ja ratkaisee arvoituksen. Sfinksi syöksyy rotkoon ja kuolee. Oidipus nai äitinsä Iokasteen. Kaikki tapahtuu ja toteutuu ihmisen tahdosta ja pyrkimyksistä riippumatta, sen tämä myytti meille kertoo ja paljastaa. Myytin tehtävä on kertoa ja paljastaa juuri se, mitä me emme kykene näkemään ja ohjaamaan, ja mikä viime kädessä ei ole paljastettavissa, ei nähtävissä eikä varsinkaan ohjattavissa. Tämä on myytin, arvoituksen ja jumalien yhteys. Myytti on sitä maailmaa, joka on salaisuus.



Calasso huomauttaa, että Oidipus-myyttiin liittyy toinenkin arvoitus. Arvoituksen olemukseen kuuluu, että vastaus, vaikka olisikin oikea, ei tuo ratkaisua, vaan asettaa vain uuden arvoituksen. Oidipus ratkaisee Sfinksin esittämän arvoituksen ja niin hänestä itsestään tulee arvoitus, jota me vielä ratkomme: mikä on Ihminen?<sup>41</sup>



Arvoituksella on arkaaisessa Kreikassa erittäin läheinen sukulaisuus myös ennustustaitoon, tulkitsemiseen ja näkemiseen - nimenomaan kätketyn näkemiseen ja unien sekä merkkien tulkitsemiseen. Tämä ominaisuus oli, kuten tiedämme, jumalille pyhitetyillä oraakkeleilla, joista kuuluisin oli Apollonille pyhitetty Delfoin oraakkeli ja sen tietäjänainen Pythia. Oraakkelilla, joka välitti jumalien viestejä, oli valta ja viisaus, koska *näkeminen on viisautta*. Colli kirjoittaa:

Delfoin jumalaan, jos johonkin, palautuu viisauden hallinta. Delfoissa paljastuu kreikkalaisten kutsumus tietämiseen: viisas ei ole kokemuksista rikas, teknisiltä kyvyiltään, taitavuudeltaan ja keinoiltaan erinomaisen etevä, kuten hän on homeerisella ajalla. Odysseus ei ole viisas. Viisas tuo valon hämärään, hän avaa solmut, hän paljastaa tuntemattoman, täsmentää epätäsmällisen. Tässä arkaaisessa sivilisaatiossa tieto ihmisen ja maailman tulevaisuudesta kuuluu viisaudelle. [- - -] Toiset kansat tunsivat ja ylistivät ennustamista, mutta yksikään kansa ei kohottanut sitä siksi ratkaisevaksi symboliksi, jossa voiman kaikkein korkein aste saa ilmaisunsa tietämisessä, kuten tapahtuu kreikkalaisilla.<sup>42</sup>

Tieto on jumalilla: ihmisen ulottumattomissa. Juuri tässä Oidipus arvoituksi-neen eroaa Homeroksesta. Oidipus ratkaisee arvoituksen, koska se on jumalten tahto. Kukaan muu ei arvoitusta kykene ratkaisemaan, koska arvoituksen ratkaiseminen, ilman *tietoa*, jumalallista viisautta, on mahdotonta. Tähän ”Homeros” (joka ”eli” joskus 700 eaa.) kompastui, mutta kompastuessaan hän loi perustan inhimilliselle, rationaaliselle, tiedolle ja dialektiselle päättelylle. Tiedolle, joka kurkottaa kohti polarisoitunutta maailmaa ja kartesiolaista dikotomiaa.



Kun *Vanhan Testamentin* Jumala ”valitsee” vaikenemisen ja vetäytymisen, ”valitsevat” antiikin jumalat lähestymisen ja sekoittumisen. Kun Hesiodos vielä luokitteli olennot neljään kategori-aan: ihmiset, sankarit, henkiolennot ja jumalat, tuo Homeros jumalat niin lähelle ihmistä kuin on mahdollista. Homeroksen sankareita, päähenkilöitä ja toimijoita eivät ole jumalat. Sankari ja toimija on ihminen, suurimpana sankarina länsimaisen miehen esikuva, ikuisen neuvokas ja sanan valmis Odysseus. Tuo väkivahva, itsekäs ja ylimielinen esikuvamme: Odysseus, val-loittava valloittajamme, joka on kohtuullisen kohtuuton, uskomattoman, uskollinen ja ikuisesti kotiin kaipaava maailmanmies, petollinen nilkki, kuningas, koiranomistaja-isäntä, aviomies, Odysseus, isä. Lähemmäs jumalaa ei ihminen voi päästä.

Tässä lieenee syy siihen, että Herakleitos ei arvostanut Homerosta. Herakleitos mainitsee toki muitakin, Homeroksen ohella, jotka hänen mukaansa pyrkivät rationalisoimaan, yksinker-taistamaan ja sijoittamaan tiedon, tietämisen (kr. *noos*), johonkin: Hallittavaksi. Heraklei-toksen parjattavien listalta löytyvät niin edellä mainittu Hesiodos (n. 800 eaa.), joka teoksessa *Työt ja päivät* kertoo maailman luomisesta ja toisessa päätyössään *Jumalten synty* ensimmäi-senä laati systemaattisen indeksin Olympon jumalista ja puolijumalista. Listalta löytyvät myös niin matemaattisen kosmologian perustaja ja sielunvaellusteorian kannattaja Pythagoras (600 eaa.), kuin satiirikko, purevan jambin tyyliniekka Arkhilokhos (samoin 600 eaa.), johon vielä palaamme, että Hekataios (500-luku eaa.), joka teki ensimmäisen etnografisen, historiallisen

ja maantieteellisen tutkielman Euroopan, Aasian ja Egyptin väestöstä (*Periódos*) ja kirjoituksissaan *Genealogi ái* alisti myytit rationaaliselle kritiikille, ja lopuksi vielä Herakleitoksen oma aikalainen, filosofi-runoilija Ksenofanes (576–480 eaa.), joka irvaili sekä Hesiodosta tämän vanhakantaisen teologiansa, että Pythagorasta tämän sielunvaellusoppinsa johdosta.

Calasso viittaa jumalten syyllisyystunteeseen, jolloin ”jumalat laskevat katseensa ihmisiin ja alkavat toistaa näiden eleitä vapautuakseen syyllisyyden taakasta. Jumalten ja ihmisten kesken muodostuu siten jäljittelyn rinnakkaisuus.<sup>43</sup>



## NIETZSCHEN ERHE

Aiskhylos (n. 525–456 eaa.) oli viimeinen varteenotettava, todellisen ja alkuperäisen tragedian edustaja. Lopullisen kuoliniskun tragedialle, jossa Dionysos-jumalan kunniaksi lauletaan hurmioituneessa tilassa, auloksen säestyksellä ja korybanttipapin johdolla, kuorossa *dithyrambeja*, antoi Euripides (n. 480–406 eaa.). Hyvänä apuna ja taidepoliittisena tukijana tässä todellisen tragedian rappeuttamisessa oli Euripideen hyvä ystävä Sokrates (470–399 eaa.). Tähän loppupäätelmään päätyy Friedrich Nietzsche teoksessaan *Tragedian synty*. Sofokles (496–406 eaa.), ehkä maineikkain antiikin teatterintekijöistä, sijoittuu tähän väliin niin ajallisesti kuin halussaan uudistaa, ts. rappeuttaa, tragediaa, muokata siitä apollonisessa hengessä taidetta, kuten Nietzsche asian ilmaisee.

Ymmärtääksemme Nietzschen väitettä ja löytääksemme sille perusteita on meidän jatkettava tutkimustamme jumalan ja ihmisen kahdenkeskisestä vuoropuhelusta, kamppailusta elintilasta ja oikeutuksesta. Merkittävin maailmassa olemista määrittävä tekijä on maailmassa vaikuttava polarisoitunut jännite, ristiriita: kahden yhteen sopimattoman ehdoton riippuvuus toisistaan ja meidän kyvyttömyytemme hyväksyä ne yhtenä. Näistä maailmaa ja elämää määrittävästä polariteeteista ovat elämä ja kuolema suurimmat. Ihmisenä olemisen onnettomuus on olla tietoinen näiden voimien olemassaolosta, ristiriidan läsnäolosta, elää sen vaikutuspiirissä ja yrittää selviytyä siitä kutakuinkin hengissä. Halussamme ratkaista arvoitus, saada vastaus kiperiin perimmäisiin kysymyksiin, olemme päätyneet *ratkaisemaan* vastakkainasettelun. Samalla olemme sulkeneet pois kolmannen vaihtoehdon. Sen me hylkäsimme jo tuona arkaaisena aikana ennen ajanlaskumme alkua, jo ennen kristinuskon ja muiden valtauskontojen syntyä. ”Kolmas” lakkasi olemasta kun ihmi-

nen siirtyi pois uskonnolliselta maaperältä maalliselle, siirtyi jumalallisen agonian alueelta inhimillisen vihan ja vastakkainasettelun maaperälle. Aristoteles vahvisti, ikään kuin lopullisesti, ihmisen voiton jumalasta *kolmannen poissuljetun lailla* ja toisaalta ihailtavan kattavalla ajattelullaan, maailmaa ja ihmistä ymmärtävällä esityksellään. Sillä vaikka Aristoteleella esiintyy uskonnollisia teemoja, mm. *Hengen*-käsite, joka on tiettyssä ristiriidassa *kolmannen poissuljetun lain* kanssa, ja vaikka hänen ”ikuisuus-oppinsa” oli esikuvana ajanlaskumme alun uus-platonistisilla, gnostisilla ja esoteerisilla liikkeillä muodostaen näin ristiriidan kristityn ajattelun ja tieteenperustan kanssa, on hänen retoriikkansa läpeensä sekulaarista:

Kaiken on välttämättä joko oltava tai oltava olematta ja tapahduttava tai jäätävä tapahtumatta. Mutta erikseen sanottuna ei kumpikaan ole välttämätöntä. Tarkoitan esimerkiksi, että välttämättä huomenna joko on meritaistelu tai ei ole, mutta ei ole välttämätöntä, että huomenna on meritaistelu, eikä ole välttämätöntä, että sitä ei ole.<sup>44</sup>

Sitä vaihtoehtoa, että huomenna sekä on meritaistelu, että sitä ei ole, ei Aristoteleelle ole. Sitä mahdollisuutta, että sotalaiva toisensa jälkeen tuhoutuu ja vajoaa merten syvyyksiin tynnellä, aavalla, tyhjällä merellä, missä vain lokit ja jokunen muu merenelävä liikkuu, ei ole. Sitä vaihtoehtoa, että tällä tyhjällä merellä käytäisiin taistelu, mistä jumalat, joidenkin arvoituksellisesti henkiin jääneiden kuolevaisten lisäksi, meille kertoisivat, ei ole. Sitä vaihtoehtoa, että maailmaa ei voi kategorisoida, jäsentää ja selittää, ei analyyttisen logiikan luonut filosofi tunnista.

Kun viisaus siirtyi dialektiikan ja dialektisen väittelyn alueelle, astuimme (inhimillisen) vastakkainasettelun maaperälle. Dialektiikka perustuu sille, että vastaus on olemassa, siis myös löydettävissä, ja ratkaisu on nimenomaan vastaväitteen kumoaminen: kreikkalaisen keskustelun koko välineistöllä on destruktiivinen tarkoitus.<sup>45</sup> Kumottu tuhotaan, jolloin se kadottaa merkityksensä, lakkaa olemasta, sillä ei ole enää evidenssiä. Dialektiikan perustana on *oikea*. Sen tehtävänä on todistaa, osoittaa ja kumota *väärä*. Dialektiikka perustuu polariteetille. Se sulkee pois niin paradoksin kuin kolmannen. Dialektiikkaa seurasi retoriikka. Kun dialektiikassa on kysymys vastakkainasettelusta, jolloin vielä taistellaan viisaudesta, väitellään, käydään retorisi-fyysistä keskustelua, dialogia, on retoriikassa, joka on yhden puhetta monille, kyse yleisöön vaikuttamisesta. Kyse on taistelusta: ”valtaan suuntautuneesta viisaudesta”.<sup>46</sup> Yksi vakuuttaa puheellaan monet puolelleen, omalle kannalleen. Kuulijakunta, jonka puhuja puolelleen puhuu, on hiljaa, se kuuntelee ja vaikuttuu. Kun tämä puhe on kirjoitettua yksinpuhelua, kuten käytännössä kaikki filosofinen retoriikka Platonin jälkeen on, on maailma lopullisesti asetettu, valmis.

*Kolmannen poissuljetun laki* ei määrittänyt alkutahteja, se vain manifestoi kaiken sellaisen kuin *Eleusiin mysteerit* eksoottisiksi ja primitiivisiksi kulteiksi. ”Dialektiikka ei synny Sokrateen myötä, vaan vuosisata, ehkä kaksi ennen häntä”, toteaa Colli.<sup>47</sup> Jo Herakleitoksen aikaiset sofistit, kuten Protagoras, Kritias ja Gorgias kyseenalaistivat jumalien olemassaolon ja loivat perustan länsimaiselle nihilismille: ”...ensinnäkin, mitään ei ole; jos olisi, sitä ei voisi tietää; jos olisi tiedettävissä, se ei olisi kommunikoitavissa”,<sup>48</sup> toteaa Gorgias ja ”eristää jumalallisen kokonaan inhimillisen alueelta [- -] julistaa viisaiden ajan loppuneeksi, niiden, jotka olivat pystyttäneet ihmisen ja jumalien välisen kommunikaation”. Se, mikä Collia järkyttää, ”on kaiken uskonnollisen taustan puuttuminen.”<sup>49</sup>

Aristoteleen filosofian, logiikan ja retoriikan uudelleen löytäminen myöhäiskeskiajalla loi pohjan renessanssille ja vähitellen tieteen ja ajattelun huimalle ”kehitykselle”, Uudella Ajalle. Länsimainen ajattelu perustuu ehdottomaan, täydelliseen ja hallitsevaan (hallittavaan) absoluuttiin, eikä se siedä epätietoisuutta eikä nöyryyttä jumalallisen agonian edessä. Se on propositionaalista ajattelua, joka ei voi ymmärtää saati hyväksyä salaisuutta.

Mutta totisesti, Herakleitos sanoo:

(Fragm. 67)<sup>50</sup>

Jumala on yö ja päivä, talvi kesä, sota rauha, kylläisyys nälkä.

Palatkaamme Nietzschen erheeseen. Jäljittäessään tragedian syntyä Nietzsche lähtee liikkeelle kahden kreikkalaisen jumalan, Dionysoksen ja Apollon, hahmoista sekä näiden vastakkaisuuksista. Apollon on näistä kahdesta valon ja auringon (Apollon, lisänimeltä Foibos = loistava, mutta ”Foibos” kuvasi myös Apollonia puhdistusjumalana, vrt. *katharsis*), musiikin, runouden, harmonian ja tiedon jumala. Apollon oli myös – ja ennen kaikkea – ennustustaidon jumala. Hän oli oraakkeli Herra ja oraakkellilla oli arkaaisessa Kreikassa hallussaan nimenomaan *tieto*. Nietzsche pitää Apollonia kohtuuden, järjen, läpinäkyvyyden sekä unennäön (näennäisyyden/jäljittelyn) jumalana vastakohtanaan veljensä Dionysos, joka Nietzscheille edustaa kohtuuttomuutta, intuitiota, ekstaasia ja salaisuutta. Mutta *tieto*, joka Apollonin oraakkeli välityksellä ihmiselle tuli, oli kätkeytyä, arvoituksellista ja usein pahan-  
tahtoista ja julmaa. Herakleitos sanoo:

(Fragm. 93)

Den herre, vars orakel är i Delfi, varken talar eller döljer, men ger tecken.

(ó ἀναξ οὗ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει.)



Colli: Herra, jolle Delfoissa oleva oraakkeli kuuluu, ei sano eikä kätke, vaan vihjaa.<sup>51</sup>

Eräässä toisessa fragmentissa Herakleitos viittaa vielä suuremmin *mantisen* ennustustaidon ja Apollonin yhteyteen:

(Fragm. 92)

Sibyllan, som med rasande mun glädjelöst och oförskönat och osmort ljuder, når med sin röst genom tusen år i kraft av guden [Apollon].

(Σίβυλλα δὲ μαινομένῳ στόματι [. . .] ἀγέλαστα καὶ ἀκαλλώπιστα καὶ ἀμύριστα φθεγγομένη χιλίων ἐτῶν ἐξικνεῖται τῆ φωνῆ δια τὸν θεόν.)

Colli: Hullusuinen Sibylla sanoo jumalan [Apollon] välityksellä asioita vailla naurua, koristelua ja voitellua.<sup>52</sup>

\*

Apollonin edustamasta ”läpinäkyvyydestä”, tai enneminkin ”läpivalaisevuudesta” tulee mieleeni käsite panoptikon. Foucault esittelee käsitteen teoksessaan hulluuden historiasta liittäen sen mielisairaala- ja benthamilaisen vankilajärjestelmän syntymiseen 16–1700-luvulla yleistyen asteittain koko yhteiskuntamme kaiken paljastavaksi, läpivalaisevaksi vallankäytön ja hallitsemisen järjestelmäksi. Oma aikamme on tässä mielessä jo täydellisen ”apolloninen”.



Nietzsche asettaa Dionysoksen selkeästi Apollonin edelle, myyttisemmäksi, arkaaisemmaksi ja välittömämmäksi. Apollon edustaa hänelle yhteiskunnan ja taiteen rappiota, siis *ration* kirkkautta. Mutta Apollon ei ole kohtuuden ja harmonian jumala, vaan ”hurmion ja hulluuden jumala”.<sup>53</sup> Kun arvoitus korvataan ihmisten välisellä dialektiikalla ja ”näennäisellä *filantropialla*”, kuten Colli asian ilmaisee, jolloin ”*problema* ei merkitse enää hänen [ihmisen] kohtalooan”, on ”julmuus siirtynyt aivoihin”.<sup>54</sup> Siitä on tullut näennäistä, teoreettista ja älyllistä. Nietzschelle Apollon edustaa niitä ihanteita, joita noudattaen Sokrates käynnisti filosofian ja tieteen ja Euripides pisti liikkeelle tragedian ja taiteen länsimaisen degeneraation. Nietzschen arvostelu Apollonia - kuin myös Sokratesta ja Euripidesta - kohtaan on kuitenkin häतिकöityä, sillä Apollonin kohtuus, kirkkaus ja harmonia, tietynlainen ”humanismi”, maine ”kaunotaiteiden kaupparatsuna”, on itse asiassa liitetty häneen

myöhemmin, arkaaisen ajan jälkeen, todellisten ja vaikutusvaltaisten jumalien jo väistyttyä, aikana, jolloin Apollonista on tullut *vallankäytön ja arvovallan väline* ja Dionysoksesta romanttinen ja eksoottinen *kultin ja kaipuun kohde*, tabujen tyysija. Ne Apollon ja Dionysos, joista Nietzsche puhuu, ovat Nietzschen aikalaisia. Nietzsche on itse helleenisen kreikkalaisuuden - sentimentaalisen sivistyksen, siis ”Apollon” – sokaisema. Tämä paljastuu viimeistään hänen todetessa, että meidän pitää nähdä ja ”paljastaa suunnaton kuilu, joka erottaa *dionyysiset kreikkalaiset dionyysisistä barbaareista*”.<sup>55</sup> Se, minkä Nietzsche vaikuttaa tietävän, mutta jota hän välttää - on ottamatta toisissaan, on kuin ei tietäisi - on Dionysoksen, Apollon ja Orfeuksen elävä yhteys, kuinka heidän juurensa ovat yhtenevät, kuinka heidän lähtökohtansa on samassa: arkaaisessa (barbaarisessa) myyttisen Traakian orfisessa kultissa, jossa yhdistyy ekstaasi ja ennustus, shamanismi, magia ja jumalallinen tieto, mystinen näky.

#### APOLLON, DIONYSOS JA ORFEUS

Zeus on sekä Apollonin että Dionysoksen isä, mutta kun Zeus ”*yksinkertaisesti vain on*”, sisältyy Apolloniin ja Dionysokseen hänen vastakohtansa niin, että he heiluvat kahden ääripään välillä. Jakautumalla kahteen poikaansa Zeus tallensi *kumpaankin* kokonaisuuden. Dionysos on käärme ja härkä (molemmat, mutta varsinkin härkä, olivat tavallisia Zeuksen ottamia ilmenemismuotoja). Apollon ei ole käärme eikä härkä, vaan *se joka surmaa* sekä käärmeen että härän. Dionysos on ase, Apollon käyttää sitä. Dionysos on saalis, Apollon saalistaja.

Myös Nietzsche näkee sukulaisuuden asettaen heidät väkivaltaisella tavalla toisiinsa vastaan. Mitä Nietzsche sen sijaan ei näe riittävän kirkkaasti, on, miten Apollon ja Dionysos ovat toisensa. Nietzschen on nähtävä heidät polariteetteina, jotka sulkevat toisensa pois. Nietzsche ei siedä paradoksia, silti hän pyrkii jatkuvasti (intuitiivisesti?) kohti veljesten yhteensulauttamista. Hän pyrkii kohti paradoksin, moninaisuuden ja heterogeenisyyden sietämistä, niin että järki lähtee.

Apollon, oraakkelin herra, arvoitusten, ennustusten ja kohtalon vihamielinen jumala, edustaa itse asiassa kaikkea muuta kuin kohtuutta ja inhimillistä tietoa tai järkeä. Apollonin etymologia kertoo ”hänestä, joka tuhoaa täydellisesti” ja Apollonin epiteetit, jousi ja lyyra, viittaavat ”häneen, joka iskee kaukaa”, ”joka toimii matkan päästä”, kuten ennustuksen mukanaan kantama julma ja ehdoton kohtalo. Lyyra sen sijaan on peräisin Orfeukselta, Apolloniakin arkaaisemmalta myyttiseltä hahmolta, joka soitollaan sai metsänkin liikkeeseen ja kykeni lepyttämään Hadeen julmat ja leppymättömät vartijat hakiessaan rakasta Eurydikeään takaisin maan kamaralle.



Orfeus myytissä paljastuu antiikin Kreikan tietynlainen ajattomuus tai kronologinen sekasotku. Vaikka Orfeus myyttisenä hahmona onkin Apollonia vanhempi, on antiikin mytologian mukaan juuri Foibos Apollon hänen isänsä. Orfeuksen äiti on Kalliope, sankarirunouden muusa. Orfeuksen soitin on tarun mukaan alkujaan Hermeksen. Hermes, tämä vikkeläjalkainen kiitäjä, kaupankäynnin ja tiedonvälityksen jumala – varsinkin vaikutusvaltainen jumaluus tänä päivänä – valmisti itselleen lyyran kilpikonnan kilvestä. Apollon hankki sen antamalla vaihtokaupassa Hermekselle siipikenkäparin. Kaiken kaikkiaan Apollon ja Orfeus, isä ja poika, sotkeutuvat jo heti pojan syntyessä, kuin myöhemmissä vaiheissaan, sanoisinko, myyttisellä tavalla toisiinsa.

Toisen, todennäköisesti vanhemman, myytin mukaan Orfeus oli traakialaisen kuninkaan Oeagruksen sekä muusa Kalliopeen poika.

Jousi ja lyyra ovat moni merkityksellisyydessään mielenkiintoisia epiteettejä. Ne sekä muistuttavat ulkonäöllisesti toisiaan, että kreikaksi sana tarkoittaa sekä elämää että kuolemaa (kr. *biós* = jousi, *bíos* = elämä).

Herakleitos sanookin:

(Fragm. 48)

Bågens namn är liv, men dess verk död.

(τῷ οὖν τόξω ὄνομα βίος, ἔργον δὲ θάνατος.)

Colli: Jousen nimi on elämä, sen työ kuolema.<sup>56</sup>

Saarikoski: Jousta sanotaan elämäksi, kuoleman se aiheuttaa.<sup>57</sup>

Ja Herakleitos jatkaa:

(Fragm. 51)

De förstår inte hur det i sig självt isärgående samstämmer: motspänd fog, som hos bågen och lyyran.

(οὐ ξυνιάσιν ὅκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει· παλίντροπος ἄρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης.)

Colli: Vastakkaisten harmonia, kuten jousen ja lyyran.<sup>58</sup>

Saarikoski: Eivät ymmärrä miten siinä missä vedetään eri suuntiin ollaan sopusoinnussa: vastahakoinen harmonia kuten jousessa ja lyyrassa.<sup>59</sup>

Sanan ”harmonia” etymologia ja merkityssisältö on asia johon Rehnberg/Ruin ovat kiinnittäneet huomiota. Kuten huomaamme he kääntävät kreikan *harmonie* (*ἁρμονίη*) ”saumaksi” tai ”liitokseksi”, kun sekä Collin teoksessa että Saarikoskella se on käännetty ”harmoniaaksi”. Rehnberg/Ruin perustelevat valintaansa sillä, että ”harmonialla” on meidän käsitteistössämme ensisijaisesti musikaalinen sisältö kun sen sijaan kreikan *harmonie* kytkeytyy verbiin *harmozō* (*ἁρμόζω*), jota käytettiin tuohon aikaan laivanrakennuksessa sovittamisen ja liittämisen yhteydessä. Homeros käyttää *harmonie*-sanaa joko kuvaamaan laivan saamaa tai, joissakin tapauksissa, merkityksessä ”sopimus” ja ”välipuhe”. Hänellä se ei ole musikaalinen termi.<sup>60</sup>

Herakleitoksella *harmonie* esiintyy kolmessa eri fragmentissa. Edellä mainitun lisäksi:

(Fragm.8)

Det motsatta går samman, ur det som går isär uppstår vackraste fog.

(τὸ ἀντίζουον συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφορόντων καλλίστην ἁρμονίαν.)

Saarikoski: Vastaanhangoitteleva yhteensopiva, niistä mitkä pyrkivät eri suuntiin syntyä kaunein harmonia.<sup>61</sup>

Ja toinen esimerkki:

(Fragm. 54)

Osynlig fog, starkare än synlig.

(ἁρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων.)

Colli: Kätkeyty harmonia on näkyvää voimakkaampaa.<sup>62</sup>

Saarikoski: Näkymätön liitos näkyvää vahvempi.<sup>63</sup>

Edellisessä, kuten huomaamme, Saarikoski kääntää *harmonien* ”liitos”.

Fragmentin 54 alkuperäistekstin sanajärjestys muodostaa Herakleitoksella myös tietynlaisen rytmin ja -jo sinänsä -liitoksen: ”Liitos näkymätön näkyvää vahvempi.” (*ἁρμονίη ἀφανῆς φανερῆς κρείττων.*), jolloin ”näkymätön” ja ”näkyvä” ovat rinnakkain muodostaen näin lauserakenteellisestikin liitoksen.

Mikä tämä Herakleitoksen ”näkymätön liitos” tai ”rakenne” on, on todennäköisesti vastaus ja avain koko hänen ajatteluunsa. Mutta tässä kohdin on Herakleitos lisänimensä ”Skoteinos”

mukaisesti hämärä, julmalla tavalla Apolloninen: sana on heterogeeninen suhteessa siihen, mitä puhuja tarkoittaa, ja näin ollen väistämättä hämärä, arvoitus.<sup>64</sup>

(Fragm. 123)

Naturen älskar att dölja sig.

(φύσις κρύπτεσθαι φιλεῖ.)

Luonto pyrkii piiloutumaan, kääntää tämän Saarikoski<sup>65</sup> ja jatkaa toteamalla kokonaisen runo-  
kokoelman verran, että *Hämärä tanssii*.<sup>66</sup>



Nietzsche kuljettaa veljeksiä läpi *Tragedian* synnyn usuttamalla heidät jatkuvasti toistensa kimppeun, lopulta hän päättää kaksintaistelun Dionysoksen eduksi:

Tragedia päättyy sointuun, joka ei voisi koskaan kajahtaa apollonisen taiteen valtakunnasta. Ja siten apolloninen harhautus osoittautuu siksi, mitä se on, varsinaisen dionyysisen vaikutuksen verhoamiseksi tragedian ajaksi. Dionyysinen vaikutus on sittenkin niin mahtava, että se ajaa lopuksi apollonisen draaman sfääriin, jossa tämä alkaa puhua dionyysisen viisaasti ja kieltää itsensä ynnä oman apollonisen näkyväisyytensä. [- - -] Dionysos puhuu Apollonin kielellä, mutta Apollon puhuu viimein Dionysoksen kielellä, jolloin on yletty tragedian ja ylipäänsä taiteen korkeimpaan määränpäähän.<sup>67</sup>

Näin Nietzsche, kuten olen jo todennut, pyrkii yhdistämään veljekset. Samalla hänen on jatkuvasti korostettava Apollonia heikompana, vähempi arvoisena. Tar-  
kastelkaamme vielä näiden jumalien yhteneväisiä taustoja.

ALUSSA: ORFEUS LAULAA, JUMALA NÄKEE – MAAILMAN, ITSENSÄ

Dionysos palautuu Orfeus-myyttiin. Orfeus-myytin synnyinsija on pohjoisessa, Traakiassa, Mustan meren rannalla, nykyisen Bulgarian alueella. Traakian jälkeen alkoi *terra inkognita*, sieltä puhalsi Kreikkaan *Borea*, kylmä ja mystinen tuuli. Maan nimi oli *Hyperboria*, se edusti ekstaasin, manian ja shamanismin alueita: *Hyperboria*, Apollonin maa, pohjoinen, mihin jumala aina talvisin katosi.

Laulaja Orfeuksesta tiedämme varmuudella ainoastaan, että hän oli muusa Kal-  
liopeen poika. Hän laulaa meidät kreikkalaisten jumalten synnyinsijoille, raken-  
taa kosmoksen genealogian. Tässä pythagorealaisessa hahmossa, orfilaisen kultin

perustajassa, kaikki jälleen kohtaa, kerääntyy yhteen pisteeseen. Ensimmäiseksi filosofiksi itsensä nimennyt matemaatikko ja mystikko Pythagoras, joka eli joskus 500 luvulla eaa., oli myytin mukaan hyperborealaisen Apollonin ja Pythaiksen poika. Babyleka, jota myös neitsyeksi (*Parthenis*) kutsuttiin, sai nimen Pythai hie-  
man ennen pojan syntymää. Poika ristittiin isänsä mukaan Apollodorokseksi, mutta myös Pythagoraaksi, koska hän, Aristippoksen mukaan, ”*puhui Pythian suulla*”. Pythagoraalla sanottiin olevan tunikansa alla kultainen, loistava (*Foibos*), reisi – siis kalujen kalu. Zeus iski salamallaan raskaana olevan Semelen hengiltä, mutta pelasti kohdusta poikansa Dionysoksen, jonka hän talletti reiteensä – kalujen kaluksi.<sup>68</sup> Näin Pythagoras yhdistyy sekä Apollon Foibokseen, Dionysokseen että Orfeukseen.



Pythagoraalla oli traakialainen orja, geti, nimeltä Zamolksis. Nämä getit, kirjoittaa Herodotos, ”olivat miehuullisimmat ja oikeamielisimmät traakialaisista”.

Ja heidän kuolemattomuuden-uskonsa on tällöinen. He eivät luule kuolevansa, vaan uskovat vainajan menevän Salmoxis-haltian tykö. [- - -] Mutta sen mukaan kuin minä olen saanut tietää Hellespontoksen ja Pontoksen maissa asuvilta helleeneiltä, oli mainittu Salmonix ihminen ja palveli orjana Samoksessa; ja hän palveli Pythagoraalla, Mnesarkhoksen pojalla.<sup>69</sup>

Tarina kertoo, että Orfeus, Zamolksis ja Pythagoras laskeutuivat kolmistaan Manalaan ja pala-  
sivat sieltä jälleen ihmisten pariin. Manalassa kävijät, ne, jotka sieltä onnistuivat palaamaan, kuuluivat harvoihin ja valittuihin. Mutta Zamolksis oli kuuluisa myös huijauksestaan: piiles-  
keltyään vuosikausia maahan kaivamassaan kuopassa hän uskotteli *nousseensa ylös kuolleista*. Pythagoras, Apollonin poika, sielunvaelluksen opin perustaja, teki saman tempun kuin orjansa (oliko Pythagoras Zamolksis, oma orjansa?). Vain Orfeus on näistä kolmesta siis varmuudella Manalassa käynyt.



Colli kirjoittaa Dionysoksen ja Orfeuksen yhteisestä taustasta:

Lopuksi, kaikkein kiperin ja syvällisin symboli on mainittu eräässä orfilaisessa papyruksessa ja toistettu monia vuosisatoja myöhemmin

uusplatonisissa lähteissä: peili. [ - - - ] Katsoessaan peiliin Dionysos näkee siinä heijastuneena itsensä sijasta maailman. Siis tämä maailma, sen ihmiset ja oliot, eivät sellaisenaan ole tosia, ne ovat vain jumalan näky. Ainoastaan Dionysos on olemassa, hänessä kaikki katoaa: eläkkeen ihmisen täytyy palata hänen luokseen, uppoutua jumalaiseen menneisyyteen.<sup>70</sup>



Seuraa kosmologia:

Orfeus, ensimmäinen rapsodi, alun laulaja lauloi alun, lauloi maailman, kaiken: Kaaoksen, jossa Elementit järjestyivät. Orfeus lauloi ensimmäiset jumalat: avarasyllisen Maan (*Gaian*), syvän Meren (*Pontos*) sekä siementäjäksi Rakkauden (*Eros*). Nämä kolme olivat ne kolme ensimmäistä, jotka rapsodi Orfeus lauloi. Ja silloin kaiken hedelmöittävä sade alkoi.

Toisen orfisen myytin mukaan Orfeus lauloi ensin Ajan (*Kronos*), sitten Ilman (*Ether*) ja kolmanneksi Rakkauden (*Eros*). Rakkaus on sekä mies että nainen ja sillä on takapuolella sukuelin, jossa se kantaa jumalten siementä. Sen tärkein ominaisuus on olla ensimmäinen valo.<sup>71</sup>

Orfeus lauloi: mustasiipinen Yö (*Nyx*) muni ilmavan munan, josta, Ajan täytyttyessä, syntyi siivekäs Eros. Ja Orfeus lauloi: munasta kuoriutui Ensimmäinen (*Protogonus*), jota kutsuttiin nimellä Phanes. *Phanes Protogonus*, oli ensimmäinen *Logos*. Hän kantoi itsessään Härkää, Käärmettä ja Leijonaa. Erään orfisen mytologian mukaan Phanes oli Olympoksen ensimmäinen asukas.

Protogonus Phanes oli ensimmäinen (*Logos*), hän syntyi ilman äitiä, vain isästään Kaaoksesta. Protogonus, isästä syntynyt, oli kaksineuvoinen, sukupuoleltaan sekä mies että nainen. Hänen tyttärensä Yö (*Nyx*) hallitsi isänsä Kaaoksen kanssa kunnes antoi vallan pojalleen Uranukselle.

Protogonus syntyi tyttärensä Yön munimasta ilmavasta munasta. Muna halkesi kahtia ja muodosti Taivaan ja maan; näin syntyi Phanes (*Valo*), Erikapeus (*Voima*) ja Metis (*Järki*); näin syntyi nelisilmäinen Ensimmäinen, joka kantoi sisässään Härän, Käärmeen sekä Leijonan päitä; näin syntyi Protogonus, joka joidenkin myyttien mukaan tulee samaistaa Erokseen.

Protogonus yhtyi tyttärensä (vai oliko se äitinsä...) Yön (*Nyx*) kanssa ja näin syntyi Taivas (*Uranus*) ja Maa (*Gaia*). Uranus yhtyi sisarensa *Gaeian* kanssa ja näin syntyi Aika (*Khronos*, *Χρόνος*). Aikaa (*Khronosta*) ei pidä seikoittaa titaani Kronokseen (*Κρόνος*), häneen, joka repi isänsä Uranuksen sukuelimet ja heitti ne olkansa yli mereen: vaahdosta syntyi jumalainen Afrodite. Titaani Kronos söi jokaisen sisarensa Rhean kanssa siittämänsä lapsen kunnes Rhea tuli rasakaaksi Zeuksesta.

Orfeus lauloi kuinka Sadonkorjuun jumala Demeter (vai oliko se Rhea) odotti lasta veljelleen Kronokselle. Näin syntyi Zeus, kuopus. Kronoksen ja Rhean lapsia olivat Hestia, Demeter, Hera, Hades, Poseidon ja Zeus.

Orfeus lauloi kuinka kreetalainen nymfi Adrasteia piilotti Rhean kuopuksen (vai oliko se Demeterin lapsi) julmalta isältä, titaani Kronokselta.

Orfeus lauloi: alussa oli Taivaan kuningas Uranus, joka oli Yön lapsi. Tämän toteaa myös Aristoteles, mutta Hesiodos nimittää alkua Kaaokseksi. Kronos, Uranuksen poika, repii irti isänsä sukuelimet ja tarjoaa ne pojalleen Zeukselle, joka nielaisee ne. Tämän jälkeen Zeus luo kaiken uudestaan, myös Pontoksen (*Meri*) ja Okeanoksen (virran, joka on kaiken alku, virran, joka ympäröi maailman, joka on Hespereiden tuolla puolen ja jolla Helios, pimeän vallitessa, matkaa lännestä itään). Vesi on kaiken alku, kuten Hera sanoo, Maan Äidin (*Tethys*) ja jumalten.<sup>72</sup> Luotuaan kaiken uudestaan Zeus siittää äitinsä (ja siskonsa) Rhean, joka on Demeter, joka synnyttää Persefoneen, jonka kanssa Zeus saa sukurutsauden huipentuman, hedelmällisyyden perikuvan, ktoonisen Dionysoksen.

Orfeus, ensimmäinen rapsodi, lauloi kuinka Yö (*Nyx*) neuvoi Zeusta nielemään isänsä Protonuksen (*Phaneksen*, *Ensimmäisen*) falloksen. Orfeus ei laulanut Kronoksesta, kuten Hesiodos, vaan Yön isästä, *Logoksesta*. Hesiodos kertoo meille kuinka Zeus juovutti isänsä Kronoksen hunajalla humalaan. Orfeus lauloi kuinka Zeus nielaisi Ensimmäisen, kaiken luoja Protogonuksen, ja sen myötä hän nielaisi koko maailmakaikkeuden mukaan lukien kaikki jumalat.<sup>73</sup>

Tämän jälkeen Zeus loi kaiken uudestaan.



Dionysos heittää arpaa ja nostaa *mayan*-huntua, katsoo peiliin:

Oliko Apollon Orfeus kun nämä kolme, Dionysos mukaan luettuna, jälleen kohtaavat ja yhdistyvät varsin konkreettisesti tavalla, joka paljastaa näiden jumalien vihamielisen riippuvuuden toisistaan, heidän viha-rakkaus -suhteensa? Oliko Apollon Orfeus kun Orfeus aivan maan kamaran kynnyksellä menettää rakkaan Eurydikensä takaisin kuoleman valtakuntaan? Hän ei saa enää toista tilaisuutta laskeutua Hadekseen Eurydikeänsä hakemaan, joten hän häipyä, lähtee (takaisin) *pohjoiseen*, Traakiaan, ja vannoo koskaan enää rakastamasta ketään naista. Näin tämä arkaainen Casanova sanoutuu irti dionyysisestä hurmiosta ja samalla traakialaisista naisista, dionyysistä bakkanteista eli menadeista. Sen sijaan hän alkaa harjoittaa uutta keksimäänsä rakastamisen muotoa: poikarakkautta.

Katkeroituneet ja lemmentuskaiset bakkantit kävivät erään hulppean bakkanaalin päätteeksi *Dionysoksen innoittamina* Orfeuksen kimppuun ja repivät tämän kapaleiksi ja heittivät Hebros-virtaan. Orfeus, joka oli ”luopunut elävän lihan syömisestä nautinnosta”, edustaa tässä ihmistä, runoilijaa ja laulajaa, johon kaksi jumalaa samastuu, ihminen, jota kaksi jumalaa hallitsee, kiduttaa ja lopulta raatelee kapaleiksi.



Dionysoksen, tuon tyttönä kasvatetun jumalan, ensirakkaus oli nuori poika nimeltä Ampelos. Myös Ampeloksen surmasi härkä, tämä myyttinen eläin, jossa isä ja poika (Zeus ja Dionysos) yhdistyvät moninkertaisesti ja jonka Apollon surmaa. Ampelosta voimme kiittää viinistä ja sen huumaavasta vaikutuksesta. Pojan kuolema muutti Dionysoksen - ja koko maailman - luonteen lopullisesti: Kun Ampeloksen ruumiista kasvaneet rypäleet kypsyivät, hän [Dionysos] irrotti ensimmäiset tertut, puristi ne lempeästi käsissään niin kuin ele olisi ollut hänelle aina tuttu, ja katsoi punaisiksi värjäytyneitä sormiaan. Sitten hän nuoli sormensa ja ajatteli: Ampelos, sinun loppusi todistaa ruumiisi loistoa. [ - - ] Juuri se puuttui elämästä, juuri sitä elämä odotti: huumaantumista.<sup>74</sup>

Mutta poikarakkauden varsinainen malli oli Apollonin suhde Hyakhintokseen ja Kyparrisokseen.

Silti Apollonin suurin rakkaus oli poika nimeltä Admetos, jonka puolesta hän, ”jumalista ylpein”, suostui jopa toimimaan Thessaliassa palkkatyöläisenä Admetoksen palveluksessa, maksettuna rakastajana. Ja kun Apollon aina lopuksi surmasi rakastajansa, muodosti Admetos poikkeuksen. Hänet Apollon päinvastoin halusi pelastaa kuolemalta, kuten Admetoksen nuori ja hurmaava vaimo Alkestis oli tehnyt suostumalla kuolemaan Admetoksen puolesta. Alkestiksestä on Euripides kirjoittanut tragedian, joka onkin - yllättäen - satiiri. Mutta Admetokseen liittyy harha: hän oli kuolleiden kuningas. Thessalia, missä Admetos isänsä kanssa hallitsi, oli säilyttänyt ”läheisen yhteyden syviin vesiin”, se oli ”noituuden ja taikuuden tyyssija”, kuten Apuleius kirjoittaa, missä noita-akat nakertavat ”lihaa vainajien kasvoista”.<sup>75</sup> Rakkauden voima sai Apollonin haluamaan jumalillekin mahdotonta: pelastaa kuolleiden valtiaan kuolemalta.

Näin nämä kolme (Orfeus, Dionysos ja Apollon) jälleen yhdistyvät samaksi myös poikarakkauden perustajina.



Dionysos ja Apollon kohtaavat toisensa vielä tätäkin varhaisemmassa myytissä, omassa syntymässään, jossa etemme piirtyy myös kuva *logoksesta*, salaisuuden kätkönä, voiman ja vallan tyyssijana. Myytin mukaan Rhea synnytti Zeuksen pyhässä

luolassa Kreetalla. Hänen syntyessään titaanit tahtoivat surmata Zagreus (Zeus) lapsen. Calasso kirjoittaa:<sup>76</sup>

Ennen kuin [titaanien] veitsi iskeytyi häneen [Zeukseen], hän siirsi ensimmäisen salaisuuden Apollonille, ja tämä surmasi Pythonin. Toisen hän siirsi Dionysokselle. [- - -] Jakautumalla kahteen poikaansa Zeus tallensi kumpaankin kokonaisuuden.

Titaanien surmatessa Zagreus-lasta tämä otti nuoren Zeuksen hahmon, sen jälkeen hän vaihtoi hahmoa isänsä Kronoksen, leijonan, hevosen, käärmeen, tiikerin ja lopulta härän hahmoon: silloin kaikui ilmassa Heran mahtava ammunta ja Zeus viipyi härän hahmossa hetken liian kauan: härkä kaatui maahan, veri suihkusi murhaajien valkeille kasvoille.

Kun titaanit olivat keittäneet, käristäneet, lävistäneet vartaisiin ja ahmineet suihinsa Zagreuksen lihan, Zeus poltti heidät [titaanit] salamallaan.

Toisaalla kerrotaan, että käärmeahmoisena Zeuksen ja hänen tyttärensä Persefoneen ”rajusta yhdyntästä syntyi Zagreus, ensimmäinen Dionysos”. Persefone oli itse syntynyt häränhahmoisena Zeuksen ja Rhea Demeterin yhdyntästä. ”Näin maailmankaikkeus sykkii käärmeen ja härän [Apollonin ja Dionysoksen] välissä”, kirjoittaa Calasso.<sup>77</sup>

Kaikki nämä inestiset, toisiinsa ja itseensä kietoutuneet myyttiset yhdyntät, tapahtuvat Kreetalla. Sinne tämä Johdanto meidät tulee johdattamaan.



Tarunomaisen kuningas Minoksen mukaan nimetty minolaisen palatsikulttuurin suuruuden aika alkoi noin 2000 eaa. ja kesti viittisen sataa vuotta. Kehityksensä huippuvaiheessa 1400-luvun lopussa eaa. kulttuuria kohtasi äkkinäinen tuho. Kyseessä oletetaan olleen joko maanjäristys tai mykeneläisten mannerkreikkalaisten hyökkäys. Mielenkiintoinen yksityiskohta minolaisessa kulttuurissa on naisten oletettu vahva asema. Kreetan suurimman kaupungin Knossoksen (n. 10.000 asukasta) hallitsija oli useimmiten nainen: valtiatar tai papitar. Myös uskonnollisissa menoissa on pidetty mahdollisena, että palvonnan kohteena on ollut jumalatar, jonka seuraan kuului vähäisempiä jumalia.

Minolainen kulttuuri edelsi antiikin Kreikan kukoistusta, esihistoriallisena se on oivallinen myyttien maaperä. Samanaikaisesti se on taitekohta, missä titaanit, yksilotteisina ja epäkomp-

lisoituina, saivat väistyä itsensä siittäneiden ja inhimillisillä piirteillä varustettujen jumaluuksien tieltä.



Minoksen Kreeta vie meidät siitä ajasta, milloin Herakleitos vaikutti ja *Jobin kirja* kirjoitettiin, tuhat vuotta taaksepäin. Samaan ajanjaksoon, jolloin *Gilgamesh*-eepos kirjoitettiin Mesopotamiassa. Kirjalliset lähteet historiassamme päättyvät kuta kuinkin tähän, lähemmäksi nykyhetkeä, omaa aikaamme, voimme tuskin päästä. Tätä vanhemmat kirjalliset lähteet ovat kadonneet, tai ne ovat yhtä epävarmoja fragmentteja, sirpaleita ja ruukunpaloja, kuin miltä huomina näyttää: olemme tapahtumien keskiössä.

Minoksen Kreetalla olemme historiallisen ajan kynnyksellä: ennen argonautteja ja Medean ryöstöä; ennen Troijan sotaa ja Helenan ryöstöä; paljon ennen Odysseuksen harharetkiä ja kotiinpaluuta, joka päättää sankareiden historian ja aloittaa ihmisen. Lähemmäs kadotettua voimme tuskin päästä. Calasso kirjoittaa:

Mysteeri oli Kreetassa kaikkien nähtävissä, eikä kukaan yrittänyt sitä kätkeä. ”Nimettömät asiat”, joita kohtaamme Attikassa joka askeleella, oli siellä levitetty kaikkien silmien eteen. Siihen ei kuitenkaan liittynyt minkäänlaista uhmaa. Kreeta, jonka sataa kaupunkia eivät ympärysmuurit suojanneet, näytti valtavalta leikkikalulta.<sup>78</sup>

Ja toisaalla:

Kreetassa salaisuus on aina ollut kaikkien silmien edessä. Siellä näytettiin Zeuksen hautaa eräällä vuorella. Saaren asukkaat sanoivat totuuden, jota ei voi lausua. Kukaan ei uskonut heitä. Siitä lähtien on ollut tapana sanoa: kreetalaiset, valehtelijoita kaikki.<sup>79</sup>

## ALUSSA (JÄLLEEN)

Näin kaikki alkoi: Häränhahmoinen Zeus ryösti Europa-neidon Sidonin rannalta. Europa oli aasialainen neito, jonka valkea härkä nosti selkäänsä ja vei maahan, jota myöhemmin kutsuttaisiin Euroopaksi. Mutta jo tätä ennen oli kaikki alkanut neidonryöstöstä. Foiniikkialaiset olivat ryöstäneet kuninkaantytär Ion Kreetalta. Tarinan mukaan Io, ”nuori lehmä”, oli Europan egyptiläinen esiäiti. Foiniikkialaiset ryöstivät siis Kreetalta egyptiläisen. Io on Heran palvelustyttö, Io on Zeuksen ensimmäinen syrjähyppy, Io on ensimmäinen neidonryöstö, Io on häränhahmoi-

sen Epafoksen, jota egyptiläiset kutsuivat Apis-sonniksi, synnyttäjä. *Salama* siitti Ion, sanovat egyptiläiset. Zeus on Salama.

Zeus yhtyi Gortisissa suuren plataanin varjossa Europaan: Minos, Kreetan tarunhohtoinen kuningas, syntyi. Samaisen plataanin varjossa, puulehmään kätkeytyneenä, Pasifae yhtyi Poseidonin härkään ja sai lapsen nimeltä Asterius. Häränpäisen pojan, *Minotauoksen*. Mutta jo ennen kuningas Minoksen aikaa, neidonryöstöjen aluttomassa alussa - loppu on selvä: neidonryöstöt päättyvät Helenan ryöstöön ja Troijan tuhoutumiseen - ryöstävät kreetalaiset, ”Idan villisiat”, Aasiasta (vai oliko se Afrikasta, Egyptistä?) Europa-neidon:

He palasivat kotimaahansa häränmuotoisella laivalla ja antoivat Europan puolisoiksi kuninkaalleen Asteriukselle. Sama taivaallinen nimi olisi sitten ollut yksi Europan lapsenlapsen nimistä: sen häränpäisen nuorukaisen, joka asui keskellä labyrinttiä uhrejaan odotellen.<sup>80</sup>



Ida on Kreetan korkein vuoristo, Knossos sijaitsi sen juurella. ”Idan villisiat”, Neidonryöstäjät, olivat samoja sikoja kuin Ilionissa, sillä myös Troija sijaitsee Ida vuoren juurella.



Kreetan kuningas Asterius, Europan puoliso, oli siis Minoksen, Europan ja Zeuksen pojan, isäpuoli.

Minoksen puoliso Pasifae vuorostaan yhtyi Zeuksen veljen Poseidonin lahjoittaman valkean härän kanssa (vai oliko härkä Zeus itse...). Härän hedelmöittänyt Pasifae synnytti pojan, ihmisen jolla oli härän pää, sekasikiön, joka sai nimen Asterius. Nimi tarkoittaa ”tähtien hallitsija”, mutta Asterius tunnetaan paremmin nimellä *Minotauros*, Minoksen härkä. Kuka on Asterius? Kun Asterius raivaa tiensä Pasiafaen kohdusta ulos, syntykö Asterius, Kreetan kuningas ja Minoksen isäpuoli, silloin toista kertaa, nyt häränpäisenä sekasikiönä? Ja missä on Dionysos näiden käänteiden aikana? Dionysos, jonka kaikkein merkittävin morsian on Ariadne, Minoksen ja Pasifaen tytär, Asteriuksen sisarpuoli. Ariadne, joka lähtee Theseuksen matkaan tämän tapettua *Minotauoksen*, mutta jonka prinssi Theseus, Catulluksen mukaan, hylkää Naksoksen saarelle. Hänen on hylättävä Ariadne, sillä Ariadne on Dionysoksen nainen. Theseuksen on tyytyminen hänen sisarensa Faidraan. Dionysos viettää

Ariadnen kanssa jumalallisia häitä, joita kuvataan lukemattomissa ruukkumaalauksissa, missä satyyrit ja nymfit tanssivat, laulavat ja soittavat aulosta. Näissä ruukuissa, Dionysoksen ja Ariadnen häissä, on kuvattuna rituaalin ja tragedian yhtyminen, taitekohta, se hetki *jota tragedian syntyä etsiessämme olemme artikuloimassa*. Ja heille syntyy poika nimeltä Styfilos, ”rypäleterttu”. Tämän jälkeen Dionysos heittää Ariadnen taivaalle: *Corona Borealis*. Mutta Dionysos oli viettänyt Ariadnen jo kertaalleen aikaisemmin - kenenkään tietämättä - yhdessä Kreetan monista luolista ja lahjoittanut hänelle jo ensimmäisen, täydellisyyttä kuvastavan, kruunun: Ariadne, tanssin ensimmäinen jumalatar, tanssin olemus (*Labyrinthio Potnia*). Hänelle Daidalos rakentaa sen kuuluisan tanssilattian (ja se oli tanssilattia, eikä vaan, josta tuli häpeän myötä labyrintti?) Ariadne (*ari agne* – kaikkein pyhin; *ari dela* – kaikkein kirkkain)? Erigonen, Styfilos ”Rypäleterttu” äidin, tarinaan - kuinka Dionysos hänet raiskasi - kietoutuu *myös* tarina tragedian synnystä, mutta vuohipukin tanssiin ja lauluun palaamme myöhemmin. Meidän on padottava tämä mytologinen virta ja palattava (myöhemmin), jotta pääsemme (joskus) aloittamaan, sillä, kuten huomaatte, olemme kietoutuneet vyyhtiin, kertomukseen, joka purkaa sen, mitä se rakentaa. Haemme epätoivoisesti alkupistettä, lähtökohtaa, josta aloittaa tämä tutkimus. Meidän on astuttava ulos, otettava etäisyyttä, päästäksemme sisään, sillä sisään meidän on päästävä. Haemme perustaa - edes vaatimatonta astinlautaa, pientä tukea - ymmärtääksemme miksi nämä jumalat jättivät meidät. Meidän on saatava tietää heistä - edes jotakin. Se on tietämistä kaiken alusta. Se on alun tulkintaa ja jäsentämistä, sen ymmärtämistä, mutta ei siinä olemista. Se on nimenomaan siinä olemista. Meidän on tunnistettava (jokin) jumala, jotta voimme tietää milloin ja miksi ihminen otti heidän paikkansa. Mitä se tarkoittaa, että ihminen ryhtyi jäljittelemään jumalia, esiintymään jumalana, teki itsestään jumalan representaation ja jumalasta projektionsa representaation? Ja miten se liittyy teatteriin, *mimesikseen*, näyttelemiseen? Mitä se merkitsee teatterissa?

Joten.

Näin kaikki alkoi: *ihminen tanssi ja lauloi ja jumalat olivat hänen kanssaan*. Muistan sen vielä, vaikka hyvin hämärästi, etäisenä kaikuna, kuin sterniläisenä sääamaisemana, missä ei ole ”mitään sinua sään ulkopuolella katselemassa sitä”.<sup>81</sup> Tunnistan itseni äitini kertomuksista, sen välittömän pikkulapsen, kun vuosia myöhemmin seison näyttämöllä. Minä muistan sen, vaikka hyvin hämärästi, kuin kaikuna jostakin aikaisemmasta, siis en muista: kuinka jumalat olivat kanssani. Mutta silloin kun jumalat olivat kanssani, silloin joskus kun olin tanssia ja laulua, mutta jota

en enää muista, olin huumaantunut, hurmion tilassa, ”irti kaikesta”, kuten Jouko Turkka vuosia myöhemmin kehotti meitä olemaan. Kun vuosia myöhemmin olin näyttämöllä, tanssin ja lauloin, minulle sanottiin: huumaannu, eläydy, heittäydy hurmioon, ja niin minä yritin. Mutta se etäinen kaiku, jota en enää muistanut, mutta jonka aavistin olevan jossakin, sitä ei kuulunut, sitä en huomannut, sitä en tuntenut. Minulle sanottiin, että huumaannu, eläydy, heittäydy hurmioon ja niin minä yritin, mutta kukaan ei puhunut mitään jumalista, joiden olisi pitänyt olla minun kanssani. (Kyllä, pitää paikkansa, jotkut puhuivat, mutta minä en oikein ymmärtänyt.) Ja koska kukaan ei puhunut minulle mitään jumalista, ei kukaan pystynyt sanomaan minulle mitään siitä, mitä hurmio on, eikä kukaan pystynyt sanomaan minulle *miksi* minun piti huumaantua. (Kyllä, pitää paikkansa, jotkut sanoivat, mutta minä en oikein ymmärtänyt.) Ja lopulta minä en tiennyt, mitä minulle sanottiin, mitä minun haluttiin tekevän, mitä huumaantuminen on, mitä eläytyminen on. Minä en tiennyt, miten heittäytyä hurmioon. Enkä minä tiennyt jumalista mitään.

Näin kaikki alkoi: seisoin keskellä näyttämöä. Näyttämö oli tyhjä. Se oli täynnä tutkimusta, joka oli valmiiksi sinne lavastettu, asetettu, käsikirjoitettu. Tutkimukseni ohjaussuunnitelma oli tehty ja määritelty, se oli *jo*, sen malli oli *jo*, lopputulos oli *jo* tiedossa. Seisoin keskellä näyttämöä enkä kyennyt tekemään mitään koska kaikki oli *jo* tehty. Minulle sanottiin, että näyttele ja kirjoita sen jälkeen siitä, näyttelemisestä. Mutta kun minä halusin tehdä tutkimusta, josta voi huumaantua. Halusin löytää kadotetun löydetyn näyttämöllisen hurmion ja kirjoittaa siinä ja siitä. Halusin tehdä taidetta, joka houkuttelee, ei, vaan pakottaa jumalat palaamaan. Koska niin minä myös yritän näytellä.

Näin kaikki alkoi: taiteellinen työ on tutkimista, tutkimusta. Se on vanha aksioma ja pätevä sinänsä. Jos siis taiteellinen työ on tutkimusta, on tutkimus kääntäen taiteellista työtä. Näin on ainakin taiteellisen tutkimuksen kohdalla - oltava. Jo alussa ajattelin, että (taiteellinen) tutkimus ei minun kohdallani voi merkitä taiteellisen työni tutkimista, sen tulkintaa ja avaamista, vaan sen on oltava taidetta, taiteellista ilmaisua. Kun taiteellinen työ on minun mielestäni jossakin olemista ja sieltä käsin yritystä purkaa vieraantumista, välimatkaa minun ja maailman väliltä, tuntui mahdottomalta ajatella, että taiteellinen tutkimus olisi jotakin, mikä ei pyrkisi samaan. Tämä työ, joka on tämä tutkimus ja jota olen tehnyt jo lukemattomia vuosia, ei tutki, ei väitä, ei tulkitse eikä kerro mitään minun taiteellisista töistäni. Edellinen lause on luonnollisesti täydellinen epätotuus, kyseessä on taiteellinen työ, näin ollen se kertoo kaiken minun taiteellisista töistäni.

Näin kaikki alkoi: seisoin keskellä tätä tutkimusta. Siinä oli paljon: lähtökohtia, kokemusta, mielipiteitä, väitteitä, lähteitä, perinteitä, tieteellisiä, niin sanottuja



## PÄÄOSASSA: HIRVIÖNSURMAAJA, SANKARI THESEUS

Myytti kertoo kuinka Kreetan tarunomainen kuningas Minos antoi ateenalaiselle käsityöläiselle Daidalokselle, jota pidetään - enemmän kuin - kuvanveistotaidon perustajana, tehtäväksi rakentaa Labyrintti vuorelle. Labyrintin sisään Minos sijoitti *Minotauroksen*, ihmisen jolla on härän pää:

Sinnepä suljettiin nyt sonni ja mies, sekasiinnös,<sup>82</sup>

kirjoittaa Ovidius.

Ateenan kuningas Aigeus oli surmannut Minoksen pojan ja hyvityksenä tästä saivat attikalaiset joka yhdeksäs vuosi lähettää seitsemän nuorta miestä ja seitsemän neitsyttä uhrattavaksi Labyrintin hirviölle, *Minotaurokselle*. Kun kolmannen kerran nostettiin Ateenassa purjeet ja otettiin kurssi kohti Knossosta, oli kuninkaanpoika Theseus laivalla mukana:

Kahdesti ruokittiin peto attikkalaisverin, mutta  
kun yhdeksän kulunut taas vuotta, sen kolmas  
uhriksi arvottu ryhmä jo surmasi: ensiksi löysi  
tien labyrintista Theseus, kun kerä neitosen lankaa.<sup>83</sup>

Urhea Theseus lähtee matkaan päättäväisen voitokkaana, tulevana sankarina. Hän purjehtii Ateenasta yhtenä seitsemästä joka yhdeksäs vuosi *Minotaurokselle* uhrattavasta nuorukaisesta. Hän lähtee mustin purjein, mutta on päättänyt palata valkein: pedon surmaajana. Hän kantaa olallaan miekkaa, jossa on norsunluinen kahva, ja molemmissa käsissään kiiltävää keihästä. Spartalainen päähine peittää hänen kullanuskeat kiharansa. Thessalian villasta kudotun viitan alta näkyy purppurakangas. Hänen silmänsä loistavat häijyesti, kirjoittaa Roberto Calasso.<sup>84</sup> Theseus pitää hiuksensa lyhyinä edessä – jottei niihin pääsisi taistelussa tarttumaan – takana tukka on pitkä ja palmikoitu. Otsalle valuvat kiharansa hän on omistanut Apollonille Delfoissa. Theseuksessa yhdistyy Apollon ja Dionysos. Ja hänen suhteensa härkään on läheinen, niin läheinen, että hän painatti häränpään ensimmäisiin rahoihin, jotka hän lyötti omassa kaupungissaan, pyhässä - niin kuin oli halunnut sen itse nimetä - Ateenassa. Härkä on Zeuksen merkittävin hahmo. Härkä on myös yksi Dionysoksen hahmoista. Härkä on Poseidonin härkä, johon Pasifae rakastuu ja yhtyy Daidaloksen rakentamassa puulehmässä, lelussa, jonka Minos käski Daidaloksen valmistaa vaimolleen Pasifaeelle, jotta tämä voisi lehmänä ”tyydyttää mielettömän himonsa pyhään härkään”: syntyi epäsiikiö, Ariadnen velipuoli, *Minotauros*. Tämän jälkeen hän sulki niin pojan kuin myös puisen lehmän Labyrinttiin. (Puulehmä

ennakoi (vain) kolmea sukupolvea myöhemmin rakennettavaa Troijan puuhevosta.) Herakles (tuo sankareista pateettisin) vie yhtenä urotyönään Minoksen käskystä Poseidonin härän, Pasifaen rakastetun, mantereelle, pois silmistä. Theseus vangitsee sen Marathonissa ja viskaa sen ilmaan Apollon Delfoilaisen temppelin edessä. Tämän jälkeen hänen isänsä Aigeus uhraa sen Apollonille. Näin monet Theseuksen seikkailuihin sirotellut merkit ja hänelle omistetut lahjat osoittavat, että hän oli Apollonin luomus. Ennen lähtöään Kreetaan Theseus, tuo ensimmäinen hirviönurmaaaja, palaa uhraamaan Delfoin temppeliin mukanaan villaan kääritty pyhän oliivipuun lehvä: jumala häntä auttakoon. Theseus on Apollonin luomus, jossa on myös Dionysos, mutta, kuten Calasso toteaa:

Kreetan retkellä Apollon hallitsee varjosta. Tehtävä on liian arkaluontoinen jotta jumala voisi paljastaa itsensä. Näyttämöllä nähdään Dionysoksen ja sankari Theseuksen ristiriita, pimeydessä solmitaan sopimus Apollonin ja Dionysoksen välillä. Kyseessä oli *translatio imperii* Kreetasta Ateenaan: jumalat vaihtoivat paikkaa labyrintin poimuista kätköistä akropoliin avoimena näkyvään tilaan.<sup>85</sup>

Theseusta ei huolettanut ateenalaisen arkkitehdin rakentama arvoituksellinen rakennus, joka katki kiven taakse sekä *mysterin* (tanssin kuvion) että *häpeän* (Asteriuksen eli *Minotauroksen*: siitä lähtien *mysteri* on aina ollut jotain *hävettävää*). Häntä ei huolettanut häpeä. Häntä ei huolettanut Labyrintin uumeniin suljettu Mieshärkä, Eläinihminen, *Minotauros*, sekasikiö, joka oli syntynyt Pasifaen, auriongon jumalan Helion tyttären, *hekumasta*. Poseidon oli lahjoittanut härän Minokselle uhrattavaksi, mutta Minos oli *pettänyt* Poseidonin: uhrannut hämäyksenä toisen härän ja pitänyt komean lahjan. Näin häpeä yhdistyy petokseen. Petos on se, jota meidän on syytä pitää silmällä. Petos ja häpeä.

Kun Theseus, Poseidonin poika, saapuu Knossokseen, on Ariadne jo, kenenkään tietämättä, jumalan puoliso. Ariadne luulee näkevänsä Theseuksessa pelastajansa, miehen, joka vie hänet pois härän vaikutuspiiristä. Siksi Ariadne paljastaa - Daidaloksen avustuksella ja ohjeiden mukaan - Theseukselle salaisuuden, keinon pelastua Labyrintista. Näin Ariadne pettää isänsä ja surmauttaa velipuolensa. Theseus saa Ariadnelta punaisen, *kruunun* *hohtavan*, lankakerän. Surmattuaan häränpäisen nuorukaisen olisi Theseuksen helppo palata seuraamalla purkautunutta lankaa Knossoksen valtavan 1300 huonetta käsittävän palatsin alla olevan Labyrintin suuaukolle.

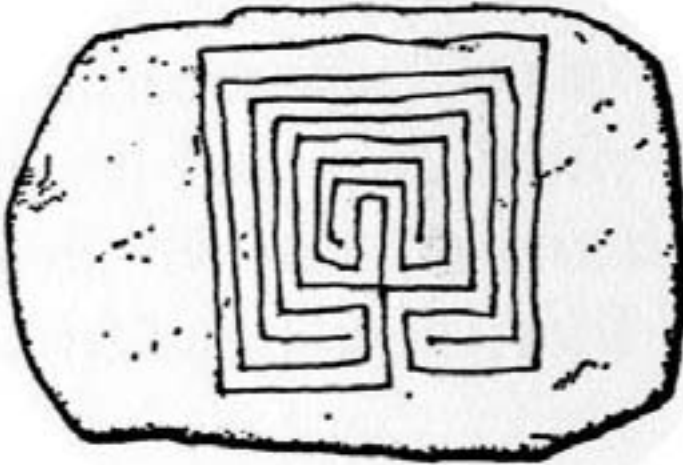
## HIRVIÖNSURMAAJAN ISÄ, AIGEUS

Tarinan mukaan Aigeios oli lausunut puristaen poikansa rintaansa vasten jättäessään hänet tuulten vietäväksi Ateenan muurien alta: ”Poikani, ainoa poikani, rakkaampi kuin oman elämäni päivät, sinut saan lähettää vaarojen keskelle, vaikka en ole saanut sinua katsella tarpeeksi kauan. Isän huono onni ja pojan rohkeus vievät sinut luotani pois. En laske sinua matkaan hyvillä mielin, en hyvän onnen merkein. Sitä ennen saat kuulla valitukseni, ensin tahraan valkoisen tukkani maalla ja mullalla. Sitten saat nostaa purtesi mastoon värjätyn purjeen murheen merkiksi kertomaan surusta ja tulesta sydämestäni, Mutta jos Athene, Ateenan suojelija, sallii sinun kistaa kätesi petohärän vereen, muista tämä käskyni. Katso, ettei se karise muistavasta mielestäsi, ettei se himmene. Heti kun silmäsi näkevät vuoremme, katso, että lasket suruvärisen purjeen ja nostat solmituun köysiin valkoiset. Silloin näen kaukaa onnellisen tiedon. Silloin näen onnen tuoneen sinut terveenä kotiimme.”<sup>86</sup>

Näin sanoo mies, joka tunnistaa oman poikansa siitä, että hänellä on isänsä vanhat sandaalit jalassaan, muuten nuori mies on täysin ventovieras isälleen. Syy siihen, että Aigeus ei ole saanut katsella poikaansa ”tarpeeksi kauan”, on, että hän lähti Troezenista välittömästi pantuaan Aithran, Theseuksen äidin, paksuksi. (Vai onko se Poseidon, joka on Theseuksen isä? Kysymys, joka tässä meitä vaivaa: kuka on isä?) Eikä Aigeus ole ainoastaan lapsensa ja tämän äidin hylkääjä, hän myös valehtelee ja valheellaan hylkää myös toisen poikansa, Medusin. Syy Medusin hylkäämiselle voi toki olla sama, jo edellä mainittu, että Aigeuksen mieltä kalvaa epäily siitä (kuka on isä?), että Kultaisen taljan noutaja Jason (kuka on isä?) on mahdollisesti Medusin isä (kuka on isä?). Medusin äiti on joka tapauksessa surullisen kuuluisa Medea. Tapetuaan kostoksi kaksi Jasonin kanssa saamaansa lastaan, Medea pakenee Korintista Ateenaan ja avioituu Aigeuksen kanssa. Vähän tämän jälkeen heille syntyy poika, jonka nimeksi tulee Medus (kuka on isä?). Kun Theseus ilmaantuu Ateenaan isäänsä etsimään isänsä sandaalit jalassa ja isän miekka olalla (ne Aigeus jätti lapselle, jota pojaksi toivoi, Troezeniin), päättää Medea tappaa hänet. Epäonnistuttuaan hän karkaa poikansa kanssa Persiaan ja ryhtyy ensimmäiseksi arjalaiseksi, joista Nietzsche -näistä tanssivista arjalaisista meedioista - vuosia myöhemmin innostuu.

Kasvettuaan riittävän isoksi päätti Theseus lähteä kotikaupungistaan Troezenista isäänsä etsimään. Hän veti isänsä sandaalit jalkaansa, nosti miekan olalle ja lähti. Löydettyään isänsä hän lähti Kreetalle korjaamaan isänsä jälkiä, suorittamaan tehtävää, vapauttamaan isänsä kotikaupunkia Ateenaa sille langetetulta kiroukselta, joka oli seurausta siitä, että isä oli murhannut ”Härkäkuninkaan” pojan. Theseuksen päämääränä oli vapauttaa, tappaa häpeään kätkeyty häpeä, hän ”kastaisi kätensä petohärän vereen”, kuten hänen isänsä oli häntä opastanut. Mutta muistaisiko hän isältään saaman käskyn nostaa valkea purje, oivallisesti vahvistetun: katso, ettei se karise muistavasta mielestäsi, ettei se himmene.<sup>87</sup>

Heti kun silmäsi näkevät vuoremme,  
katso, että lasket suruvärisen purjeen ja nostat solmituin  
köysin valkoiset. Heti kun silmäsi näkevät vuoremme,  
katso, että lasket suruvärisen purjeen ja nostat solmituin  
köysin valkoiset. Heti kun silmäsi näkevät, silmäsi näkevät, vuoremme,  
katso, että lasket silmäsi näkevät suruvärisen purjeen silmäsi näkevät ja nostat  
solmituin köysin valkoiset. Heti kun silmäsi näkevät... Heti kun silmäsi  
näkevät... Heti kun silmäsi näkevät...  
...katso, ja nostat solmituin köysin valkoiset.  
Silloin näen kaukaa onnellisen tiedon.  
Silloin näen onnen tuoneen sinut terveenä kotiimme.



Kuva 2.



---

## Labyrintti

Kun Theseus astuu Labyrinttiin isänsä miekka olalla ja Ariadnelta saamansa punaisena hohtava lankakerä kädessään, hän ei ajattele hetkeäkään isäänsä. Hän ei ajattele hetkeäkään äitiänsä, ei kotikaupunkiaan, ei Ariadnea eikä edes *Minotaurosta* ja häpeää: ei sitä edeltävää viattomuutta, leikkiä. Rakkaushan on leikki, leikkiä. Labyrintti on lelu, nyt lelun sisällä on tehtävä, haaste, mikä ei ole leikin asia. Mennessään sisään Labyrintin uumeniin Theseus ajattelee vain itseään, hän näkee vain itsensä. Hän on maailma, maailma on hänen silmänsä, hänen katseensa, jossa maailma heijastuu. Peili.

Labyrintti, johon Theseus sukeltaa, on valtava. Se on kirjaimellisesti käsittämätön, täysin hallitsematon. Kuvitelma siitä, että tehtävän voi suorittaa suoraviivaisesti, että *Minotauros* tulee vastaan parin käännöksen, kulman ja käytävänpituuden jälkeen, on kohtalokas (*hamartia*). Se on tragedian peruskauraa: *hybris* ja tuho. Se, mitä tulee vastaan, sitä ei voi ennakoida, ei valita, ei ohittaa, ei hallita. Labyrintti sanelee diskurssin, johdattaa tutkijan ilmaisuihin, joissa uskottavuus katoaa. Labyrintti paljastaa epäolennaisuuksia, on tieteelliseltä argumentaatioltaan näennäisen epätarkka ja epäjohdonmukainen. Se ei muista rajata, se on rajaus ja se on rajaton. Rajaaminen on tutkijan ensimmäinen hyve. Tässä paljastuu Labyrintin kaksinainen luonne. Labyrintti on lähtökohtaisesti tiukasti ulkoseinämiensä rajaama, tutkimuksen metaforana se on käytännöllinen ja turvallinen. Se tarjoaa rajatuissa puitteissaan kiitettävällä tavalla tilaa, mahdollisuuksia ja referenssien runsautta. Mutta jos sen käytäviä ei tunne riittävän hyvin, sinne eksyy auttamatta. Rajaus ei ikään kuin toimi. Ja silti se toimii, sillä se, mihin harhaillessa voi törmätä, on aina aiheen puitteissa sillä se on Labyrintissa. Se, mihin Labyrintissa voi yllättäen törmätä, voi olla jotakin ennakoimatonta, yllättävää, anomalia, mihin tutulla tiellä ei olisi törmännyt.

Ja Theseus astuu päättäväisenä kohti Labyrinttia puristaen lankakerää vasemmassa ja miekkaansa oikeassa kädessään. Hänen mieli on makea, jo etukäteen voitosta nautiskeleva. Syyssade valui ulkona. Moskovan ilmasto on tunnetusti oikukas. Vain kaksi päivää myöhemmin olisi ihana lämmin päivä, *kuin* toukokuu Kreetalla. Theseus kiirehti kohti Labyrinttia, hän lähestyi sitä.<sup>88</sup> Sinne päästäkseen oli Theseuksen siirryttävä käytävästä portaisiin. Hiljaisuuden taika särkyi. Portaita nousi näyttelijöitä, naisia ja miehiä, valkoisten ovien takana soi puhelin, toinen vastaili jostakin alhaalta. Sitten seurasi keskiaikainen rautaovi, sen takana salaperäiset askelmat ja loputtoman syvältä tuntuva juhlallinen, hämärä rotko. Tässä solassa

kohosi vieri viereen seiniin nojalleen aseteltuja kulisseeja. Niiden valkeissa puukehyksissä vilahteli salaperäisiä mustia koodimerkintöjä: ”1 vas. taka”, ”Kreivi, sel.”, ”Makuuh. 3 n”. Oikealla oli leveä ja korkea ajan mustaama portti ja sen ovesa julmetun kokoinen lukko. Theseus aavisti sen johtavan oikotietä Härän luo. Vasemmalla oli samanlainen portti pihalle, ja siitä työmiehet kantoivat liitereistä kulisseeja, jotka eivät mahtuneet solaan. Theseus pysähtyi solaan mietiskelemään, hän katseli lankakerää kädessään ja antautui yllättäen haaveiden valtaan.

Ja jatkoi matkaansa.

Hiljaa käärmemäisesti viheltävä jousi - rautaoven sylinteri - päästi ilmaa imeksien ateenalaisen sisään. Hän oli matolla. Vaskisesta leijonan päästä hän tunsi Gavril Stepanovitšin työhuoneen ja samaa harmaata verkaa astellen Theseus meni teepuhvettiin, jossa jo vilahteli ihmisiä ja erottui ääniä. Hän vierasti pöytien ympärillä istuvia outoja ihmisiä, pelotti mennä heidän luokseen vaikka samalla myös halutti. Pöytien takaa kuului vaimeaa naurua, joka puolella kerroiltiin tarinoita. Theseus joi lasillisen viiniä ja söi vuohenjuustoa. Sen jälkeen hän lähti muualle Labyrinttiin. Kaikkein eniten hän oli ihastunut paikkaan, jota sanottiin ”konttoriksi”. Se erosi jyrkästi Labyrintin muista osista, sillä se oli ainoa meluisa paikka, siihen virtasi elämää kadulta. Theseus näki yläpuolellaan valon täyttämän himmeän pallon, sen sivulla, lasikaapissa, valtavan hopeaseppeleen, jossa oli nauhoja ja teksti: ”Rakkaalle Riippumattomalle Teatterille Moskovan asian...” (sanan loppu katosi näkymättömiin).

Theseus jatkoi matkaansa,

antoi lankakerän purkaantua Labyrinttia kiertäessään. Matolla käveleminen tuotti hänelle fyysistä nautintoa, samoin kaikkialla vallitseva salaperäinen hämärä ja hiljaisuus tuottivat iloa. Hämärän keskellä hänen eteensä ilmaantui laiha, pitkä, suunnilleen hänen ikäisensä mies. ”Petr Bombardov”, mies esittäytyi. ”Eikö teitä kiinnostaisi tutustua meidän lämpiömme muotokuvagalleriaan?”, hän kysyi kohteliaasti. Ensimmäisestä kuvasta heihin katsoi öljyväreillä maalattu noin kolmekymmentävuotias nainen, jolla oli ekstaattiset silmät, otsatukka ja syvään uurrettu puku: *Sarah Bernhardt*. Sitten Bombardov sanoi kyselemättä. ”Suuren harmaan talon ohitettuanne käännytte vasemmalle, umpikujaan. Sen jälkeen löydätte helposti perille.” Hän hymyili ja vilkaisi Theseuksen kädessä olevan punaisen lankakerän viimeisiä rippeitä ja jatkoi. ”Koristeellinen rautaportti, talon edessä pila-

reita. Kadun puolelta ei ole sisäänkäyntiä, käännytte kulman taakse pihaan. Siellä näette turkkiin pukeutuneen miehen ja te vastaatte hänelle ainoastaan: On käsketty.”

Theseus kysyi: - Onko se tunnussana? Entä jos miestä ei olekaan pihassa?

- Kyllä hän on.

Bombardov vastasi kylmästi ja jatkoi: - Kulman takana vastapäätä turkkiin pukeutunutta miestä näette tunkilla nostetun auton, josta on pyörät irrotettu, ja auton vieressä ämpärin ja miehen autoa pesemässä.

- Theseus kysyi kiihtyneenä: - Oletteko käynyt siellä tänään?

- Kävin siellä kuukausi sitten.

- Mutta mistä te tiedätte, että mies tällä kertaa pesee autoa?

- Hän pesee sen joka päivä, irrotettuaan ensin pyörät.

- Milloin Ivan Vasiljevitš sitten ajaa autolla

- Hän ei aja sillä koskaan.

- Miksei?

- Mihin hän ajaisi sillä?

- Sanotaan nyt vaikka Teatteriin?

- Ivan Vasiljevitš saapuu Teatteriin kahdesti vuodessa kenraaliharjoituksiin, ja silloin häntä varten vuokrataan vossikka Drykin. Vastapäätä miestä ja ämpäriä on ovi. Menette sisään. Siellä näette Ostrovskin mustan rintakuvan. Ja sitä vastapäätä on valkeita pilareita ja musta takka, jonka edessä on kyykyssä mies. Hänellä on huovikkaat ja hän kohentaa tulta takassa.

Theseus purskahti nauruun: - Oletteko varma että hän ehdottomasti on siinä ja nimenomaan kyykyssä?

- Ehdottomasti.

- Bombardov vastasi kuivasti ja hiukkaakaan nauramatta.

- Mielenkiintoista tarkistaa!

- Tarkistakaa pois. Mies kysyy huolestuneesti: Mitä asiaa? Ja te vastaatte...

- On käsketty?

- Juuri niin. Silloin hän sanoo teille: ”Jättäkää päällystakki tänne.” Joudutte eteiseen ja luoksenne tulee sairaanhoitaja joka kysyy: Mitä asiaa? Ja te vastaatte...

- Theseus nyökkäsi.

- Aivan ensimmäiseksi Ivan Vasiljevitš kysyy teiltä, mikä isänne oli. Mikä hän oli?

- Ateenan kuningas.

- Bombardov rypisti otsaansa: - Ei... se ei taida sopia. Ei, ei. Vastatkaa näin: pankkivirkailija.

- Tuosta minä en kyllä yhtään pidä. Miksi minun pitäisi heti alusta saakka valehdella?

- Siksi että hän saattaa pelästyä ja...

Ateenan kuninkaan poika vain räpytteli silmiään.

Ja jatkoi matkaansa.

Valkoinen uuni, valtavia kaappeja. Theseus tunsu mintun ja jonkin muun miellyttävän yrtin tuoksun. Vallitsi täydellinen hiljaisuus, jonka käheät lyönnit äkkiä särkivät. Kuului kaksitoista lyöntiä ja sen jälkeen käki kukkui hätäisesti kaapin takana. Theseus koputti oveen ja tarttui sitten valtavaan raskaaseen renkaaseen, ovi päästi hänet suureen valoisaan huoneeseen. Hermostuneena Theseus puristi miekkaansa oikeassa kädessään, lankakerän hän oli unohtanut. Sisään astuessaan hän näki ainoastaan sohvan, jolla Ivan Vasiljevits Tortsov istui. Hän oli täsmälleen samanlainen kuin ruukuissa ja savitauluissa, lehdissä ja kirjojen kansissa, hiukan tuoreempi ja nuorempi vain. Theseus ymmärsi välittömästi, että hänen edessään oli Asterius, Tähtien Hallitsija, *Minotauros*. Tämä oli helpompaa kuin olin kuvitellut, hän ajatteli. Ivan Vasiljevits Tortsov hämmästytti Theseuksen viehättävällä hymyllään. ”Erittäin hauska tutustua.”, hän lausui hieman sorauttaen, ”Istukaa olkaa hyvä.”

Seuraavassa hetkessä,

vai oliko se vuosia myöhemmin,

Theseus oli pihalla. Ensimmäisenä hänen silmiin osui vossikkahevonen, joka oli syötetty lihavaksi kuin sarvikuono, sekä kuskipukilla istuva kuivettunut ukkeli. Drykin, Theseus arveli välittömästi ja hermostui, vuokravossikka, johon turvaututtiin kahdesti vuodessa. Labyrintissa vallitsi eräänlainen hämmästyttävä kiihtymys, joka ilmeni kaikessa. Konttorissa ei ollut ketään. ”Pästäkää hänet eteenpäin!”, Theseus kuuli jonkun sanovan. Ovi sulkeutui hänen perässään. Theseus, Härän-surmaaja, kompastui portaissa, hänet autettiin pystyyn ja johdatettiin eräseen huoneeseen. Labyrintissa oli jotakin tekeillä ja Theseuksesta tuntui samanlaiselta kuin teurastukseen vietävältä härältä todennäköisesti tuntuu. Se oli jonkinlaisen tärkeiden tunne, esittihän hän sentään pääosaa.

- Yläkertaan, olkaa hyvä, seuratkaa minua.

He nousivat yläkertaan. Theseuksesta alkoi tuntua että ympärillä juoksenteli vainajien varjoja.

- Missä lankakeräni on... ja miekkani?

Joku kuiskasi: - Päästäkää sisään!

Joku heittäytyi ovea vasten, se päästi Theseuksen sisään ja... Vielä toinen ovi, sitten hän oli saunaporstuassa hämärän ulottumattomissa. Kirjoituspöydällä paloi lamppu. Toropetskaja, konttoristi, ei kirjoittanut vaan istui tuijottamassa sanomalehteen. Hän nyökkäsi Theseukselle. Mihail Nemirovitš-Dantsenkon työhuoneen ovella seisoi Menažraki yllään vihreä jumpperi, kaulassaan briljanttiristi ja iso nippu kiiltäviä avaimia nahkavyössä. Hän sanoi, "Tänne näin", ja Theseus astui kirkkaasti valaistuun huoneeseen. Ensimmäisenä hänen silmiinsä osui kallisarvoinen kultakoristeinen Karjalan koivusta tehty kalusto, suunnaton kirjoituspöytä samaa puuta sekä musta Ostrovksi nurkassa. Katossa leimusi kruunu, seinillä hehkuivat lyhdyt. Theseus tunnisti Ivan Vasiljevitš Tortsovin, joka istui sohvassa pienen pöyreän pöydän takana, pöydällä oli hillomalja.

- Onhan meillä riittävä varasto karpaloita? Kehotan teitä tiukasti huolehtimaan siitä.

Jermolai Ivanovitš, jolle Ivan Vasiljevitš puhui, hymyili kainosti vastaukseksi ja painoi päänsä.

- Jermolai Ivanovitš on muuten... hm... hm... maagikko. Tilanteen ollessa pahimmillaan hän pelasti kaikki sammenlihalla nälkäkuolemasta! Muuten kaikki olisivat kuolleet viimeiseen mieheen asti. Näyttelijät jumaloivat häntä!

Kuvailtu uroteko ei herättänyt Jermolai Ivanovitšissa ylpeyttä, päinvastoin jokin synkkä varjo laskeutui hänen kasvoilleen.

Theseus ymmärsi (jälleen?), että sohvalla hänen edessään oli *Minotauros*, Härkä, Mieseläin, Asterius, joka tunsi ihmiset täydellisesti. Hän tunsi kiihtymystä ja hänen sydänalaansa kylmäsi. Niin, hänen edessään oli Suuri Ihmistuntija. Eläin, joka tunsi ihmiset näiden salaisimpia syövereitä myöten. Eläin, joka näki heidän salaiset toiveensa, tunsi heidän intohimonsa, paheensa, oli selvillä kaikesta, mitä heidän sisäänsä kätkeytyi. Hän tunsi heidän oikeutensa, tiesi kuka kulloinkin oli

tulossa Labyrinttiin, kenellä oli oikeus istua neljännessä rivissä ja kuka sai kyyhöttää parvella, istua ulokkeella elättelemässä turhaa toivetta että jollakin salaperäisellä tavalla hän selviäisi hengissä.

Myöhemmin.

Sähköjohto lojui kuin harmaa hoikka *käärme* permannon lattialla, se ojentautui poikki koko permannon ja katosi jonnekin. Johto ruokki pikkuruista lamppua, joka oli pöydällä permannon keskikäytävällä. Lamppu levitti juuri sen verran valoa, että riitti valaisemaan pöydällä olevan paperiarkin ja mustepullon. Paperiin oli piirretty kippuranenäinen naama, sen vieressä oli vielä tuore appelsiininkuori ja tuhkakuppi täynnä tupakantumpeja. Vesikarahvi kiilteli himmeästi, se sijaitsi valopiirin ulkopuolella. Näyttämö oli auki ja sitä valaisi ylhäältäpäin heikosti lamppu. Näyttämöllä oli jonkinlainen seinä, joka oli käännetty takaperin yleisöä kohti ja jossa luki: ”Sudet ja lampaat – 2”. Lisäksi näkyi nojatuoli, kirjoituspöytä ja kaksi pallia. Nojatuolissa istui työmies, jolla oli venäläinen paita ja takki, hänellä oli vyö ja siinä sapeli hankkiluksessa.

Salissa oli tukahduttavaa, ulkona oli toukokuu jo pitkällä.

Harjoituksissa oli tauko - näyttelijät olivat poistuneet puhvettiin aamiaiselle. The-seus jäi saliin. Hän katseli kantohihnassa roikkuvaa sapelia ja muisti etäisesti mitä varten hän oli täällä. Viime kuukausien tapahtumat olivat jättäneet jälkensä. The-seus tunsu itsensä kuin piestyksi, koko ajan hän tunsu halua istuutua ja jäädä pitkäksi aikaa ja liikkumatta istumaan. Tämän tilan kanssa vuorottelivat tosin usein hermostuneen tarmokkuuden puuskat, jolloin häntä halutti liikkua, selittää, puhua ja väitellä. Juuri nyt hän oli ensimmäinitussa tilassa.

Näyttämöltä kantautui heikosti: - Vanja! Anna keltaista!

Labyrintti vajosi hämäämään.

Bombardov kuiskasi hänen korvaansa: - Niin juuri, Ivan Vasiljevitš Tortsov, joka viisikymmentä vuotta on tehnyt näyttelijän- ja ohjaajantyötä, on kehittänyt laajalti kuuluisan ja yleisesti nerokkaaksi tunnustetun teorian siitä, miten näyttelijän on rooliin valmistauduttava.

Bombardovin äänensävy ei ollut vailla lievää sarkasmia, hän vaikei ja hymyili sala-peräisesti, uskotun miehen lailla. Harjoitukset alkoivat. *Riippumattoman* vakio-kalustoon kuuluva Patrikejev näytteli partnerinsa kanssa rakkaudentunnustus-kohtausta. Theseuksen mielestä Patrikejev näytteli tavattoman hauskaasti ja päivä päivältä yhä paremmin. Hän oli niin hyvä, että Theseuksesta alkoi tuntua, ettei hän ollutkaan Patrikejev, vaan juuri tuo samainen virkamies, jonka Näytelmäkirjailija oli keksinyt, jonka Näytelmäkirjailija oli kirjoittanut, että Patrikejev oli ollut ole-massa *ennen tuota* virkamiestä, jota hän näytteli ja että Näytelmäkirjailija oli, jon-kun ihmeen kautta, aavistanut hänet - Patrikejevin. Theseusta huimasi.

- Tuo ei kelpaa mihinkään!

Tortsov tokaisi kesken Patrikejevin repliikin.

- Ei kelpaa alkuunkaan. Mitä tuo oli olevinaan? Jotakin temppuilua ja silkkaa teen-näisyyttä?!

Tortsovin sävelkorkeus oli noussut muutaman askeleen. Patrikejev mietti kaikessa rauhassa, mitä sanoisi. Hän tunsi Tortsovin, oli näytellyt monta kertaa aikaisem-minkin Tortsovin ohjauksessa, joten hän osasi sekä aavistaa, mitä tuleman piti, että suhtautua oikealla tavalla Tortsovin ”mielenvikaisuuteen”, kuten hän asian ilmaisi. Hänen ja Tortsovin välillä vallitsi pitkäaikainen viha-rakkaus -suhde. Patrikejev tiesi, että Tortsov oli hänestä riippuvainen, että hän oli Tortsovin luottonäytte-lijä. Samalla hän tiesi, että Tortsov käytti häntä oman ehdottoman auktoriteettinsa ylläpitämiseen. Patrikejev tiesi, että samalla kuin Tortsov oli autoritäärisen vaa-tiva, ehdoton ja järkkymätön, ja vieläpä vaatimuksissaan tolkkuttoman ristiriitai-nen ja käytännössä mahdoton tyydyttää, hän oli myös tarkkanäköinen havainnoija, näyttelijää ymmärtävä, tinkimätön ja kannustava etsijä. Patrikejev tiesi Tortsovin väsymättä ja lakkaamatta etsivän teatterityölleen ja näyttelijäntaiteelle kulmaki-viä milloin mistäkin teoriansa elementistä: luonnosta, toiminnasta, läpikäyvästä toiminnasta, tilanteesta, tahdosta, älystä, tunteesta, kokemisesta, uskosta, mie-likuvituksesta, kontaktista, tavoitteesta, tavoitteen suunnasta, luonnehdinnasta, tekstistä, rytmistä, ajatuksesta, linjasta, katsojasta, valmistautumisesta, rentou-tumisesta, tehtävästä, yli-tehtävästä, yli-ylitehtävästä...

”Mikä se on?”, oli Patrikejev hämmästyneenä kysynyt kun Tortsov ensimmäistä kertaa puhui yli-ylitehtävästä.

”En osaa vielä määritellä sitä”, oli Tortsov vastannut, ”mutta olimme kerran Pietarissa vierailulla. Ennen näytäntöjä harjoittelimme paljon siinä teatterissa, jossa meidän oli määrä esiintyä. Joskus harjoitukset kestivät kahteen, kolmeen yöllä. Kun olin kerran työstä väsyneenä lähdössä teatterista hotelliin lepäämään, hämästyin teatterin portailta avautuvaa näkymää. Oli kova pakkanen. Yön hämärässä paloi siellä täällä nuotioita, ja koko aukio oli täynnä ihmisiä. *He jonottavat lippuja teidän esityksienne*, minulle sanottiin. Tuona yönä tunsin, että noiden torilla seisneiden ihmisten oli saatava vielä paljon enemmän kuin se, mitä olimme heille valmistaneet. Oivalsin, että näytelmän ylitehtävän lisäksi on oltava vielä yli-ylitehtävä. Mutta mikä se olisi tai miten sen määrittelisi - en tiedä?”

Tortsov tivasi Patrikejevilta: - Miten hän suhtautuu tähän naiseen?!

Hän rakastaa tätä, Theseus ajatteli itsekseen, rakastaa valtavasti. Patrikejev oli hiljaa.

- Niin että, minä kysyin miten tämä virkamies...herra Jumala Patrikejev, miten hän suhtautuu!!?!? RAKKAUTTA! Oletteko lainkaan ajatellut mitä liekehtivä rakkaus oikeastaan on? Hehkuva rakkaus ilmenee siinä, että mies on valmis mihin tahansa rakastettunsa puolesta.

- Aivan.

Patrikejev totesi rauhallisesti: - Tämän kohtauksen olotilan luonne...

- Mikä!?

Tortsov huusi: - Olotilan luonne! Mikä se semmoinen on!? En ole ikinä kuullutkaan. Olotilan luonne. Tuokaa Polkupyörä!!!”

Sehän ei ollut totta. Tortsov oli itse aikoinaan luonut juuri tuon käsitteen ”*olotilan luonne*”, mutta kaiken, mikä jossakin akuutissa tilanteessa lukitsi etsimisen ja etenemisen, hän siirsi täysin tarpeettomana syrjään. Hän pelkäsi kaikkea katsomista menneeseen. Kun Meyerhold hän kumosi jokaisessa uudessa työssään sen, mitä oli aikaisemmin tehnyt. Kysyttäessä tästä hän tokaisi: ”Taide on ristiriitaisuuksien hallintaa!” Kun eräs näyttelijä sanoi säästäneensä tarkat muistiinpanot kaikista niistä Tortsovin johtamista harjoituksista, joihin hän oli osallistunut muutama vuosi sitten ja kysyi, mitä tällaiselle aarteelle pitäisi tehdä, Tortsov vastasi: ”Polttakaa ne kaikki!”

Samanaikaisesti kun Tortsov oli äärimmäisen uskollinen tietynlaiselle perusajattelulle näyttelijäntaiteessa (puhuttiin yleisesti ”Tortsovin metodista” ja ”järjestelmästä”, jopa ”tilassa olemisesta”) niin, että hänen vaikutuspiirissään olleet näyttelijät kuviteltiin tunnistavan heidän ilmaisustaan, tyylistä. Samanaikaisesti Tortsov ehdottomasti kielsi minkään *järjestelmän* olemassaoloa: ”Mitään teoriaan perustuvaa metodia ei ole, on vain työn alla olevan esityksen taiteellisia päämääriä. On vain se mikä on: orgaaninen luonto.”

- Hei, tarpeisto! Polkupyörä tänne!

Järjestäjä talutti näyttämölle vanhan kolhiintuneen polkupyörän. Patrikejev katsoi siihen huulet tiukasti yhteen puristettuina hengittäen ahnaasti nenän kautta. Hän ei osannut pyörällä ja hän tiesi Tortsovin tietävän tämän. *Olotilan luonne*, Patrikejev kirosi mielessään. Kirosi sekä Tortsovin että Näytelmäkirjailijan, joka istui katsomossa. *Sille tuo perkele esittää!!*

Tortsov puheli äänekkäästi: - Rakastunut tekee rakastettunsa puolesta mitä tahansa. Syö, juo, kävelee, ajaa... Joten olkaa hyvä ja ajakaa pyörällä rakastetun tyttönne puolesta! Komennettuaan Tortsov nielaisi minttupastillin.

Patrikejev kiipesi pyörän satulaan. Rakkauden kohdetta esittävä näyttelijätär istuutui tuoliin pusertaen valtavaa kiiltävää käsilaukkaa vatsaansa vasten. Patrikejev survasi polkimia ja lähti epävarmasti ajamaan tuolin ympäri.

- Hirvittävää!, Tortsov sanoi murheellisesti.

- Lihakset ovat jännittyneet, te ette usko itseenne. Antakaa lihastenne rentoutua! Teidän päanne on luonnonoton, teidän päähänne on mahdoton uskoa.

Patrikejev ajoi pää kumarassa ja alta kulmain kyräillen.

- Tyhjä ajo, te ajatte tyhjänä, teidän on oltava täynnä rakastettuanne, rakkauttanne, hekumaa.

Ottakaa kainaloihin ilmaa, niin tulee miellyttävä ilmapiiri ympärillenne. Pitäkää itsenne liikkeessä. Pitäkää itsenne liikkeessä vaikka ette pyöräilisikään. Näyttelijän pitää harjoitella pitämään itsensä koko ajan pienessä liikkeessä. Vain jumputtamalla saa väärät jännitykset pois.

”Jumputtamalla.” Theseus, painin jalon taidon keksijä rekisteröi käsitteen ja katseli näyttelijätärtä joka istui tuolilla kiiltävää käsilaukkua vatsaansa vasten puser- taen. Hän oli *rakkauden kohde*, syy, joka sai Patrikejevin *hehkumaan*, ”tekemään mitä tahansa”, kuten Tortsov karjui. Neitojen ryöstäminen oli ollut jumalien erityisoikeus kunnes Theseus oli tehnyt siitä inhimillisen ajanvietteen. Kuninkaantyt- tär Ariadne oli Theseukselle vain yksi ryöstettyjen neitojen sarjassa. Uhmakkain oli Peirithookseen kanssa tehty keikka Kuolleiden valtakuntaan ryöstämään ”Kuning- gattarista mahtavinta”, Hadeksen puoliso Persefonea. Peirithoos oli Theseuksen ainoa todellinen ystävä ja uskottu. Ystävysten reissu päättyi epäonnisesti, Hades istutti heidät ikiajoiksi Manalan kivipaasiin. Herakles (tuo sankareista pateet- tisin) pelasti serkkunsa, repäisi irti istumaan juuttuneen neidonryöstäjän niin, että hänen pakaroista jäi reilut nahanpalat kiveen. Mutta Peirithoos jäi Hadek- seen ikuisiksi ajoiksi istumaan. Juuri ennen neidonryöstömatkaa Hadekseen The- seus ja Peirithoos olivat ryöstäneet Zeun alaikäisen tyttären Helenan, siis jo vuosia ennen kuin troijalainen Paris kävi Spartassa tekemässä saman tempun. Kaveruk- set heittivät arpaa siitä, kumpi saisi tuolloin Veronan Juliaakin nuoremman Hele- nan, ”joka tanssi Artemiksen pyhäkössä” itselleen.<sup>89</sup> Hävinnyt sitoutui avustamaan toista tämän valitsemassa neidonryöstössä. Theseus voitti, jolloin Peirithoos sanoi haluavansa Persefoneen Manalasta. Raiskattuaan Helenan Theseus piilotti hänet hyvään talteen, jonka jälkeen kaverukset lähtivät matkaan, mutta pitkäksi venyneen Manalassa istumisen aikana dioskuurit, Zeun kaksospojat Kastor ja Poludeukes, vapauttivat sisarpuolensa - ja veivät myös Theseuksen äidin, Aithran, mukanaan Helenan orjaksi Spartaan. Myöhemmin, kun lapsena raiskattu Helena lähti Parisin kanssa Troijaan, otti hän Aithran mukaansa piiiaksi. Theseuksen ja Faidran pojat Akamas ja Demophon lähtivät vapauttamaan isoäitiään Troijasta kun kuuluisalle sotaretkelle värvättiin miehistöä. Theseuksella oli tuossa vaiheessa huomattavia sisäpolittisia vaikeuksia ateenalaisten kanssa, joten Troijan sotaretki sen enempää kuin äidin piikuus ei häntä suuremmin kiinnostanut. Hän oli jo viisikymppinen ja hänen aikansa lähestyi loppuaan.

Theseus tiesi, että naisessa piilee salaisuus, *joka häneltä puuttuu*. Siksi hän käytti naista äärimmäisyyteen asti, jotta tämä pettäisi kaiken: isänmaansa, kansansa ja sukupuolensa - ja paljastaisi salaisuutensa.<sup>90</sup> Theseus ajatteli, istuessaan *Mosko- van Riippumattoman Teatterin* katsomossa, että hänen pitää matkustaa pohjoiseen amatsoneja etsimään saadakseen paljastettua naisten salaisuus. Vai oliko kaikki tämä jo tapahtunut? Oliko hän nyt jo se yli viisikymppinen, joka lensi Lykomedek- sen työnnön voimasta alas Skyroksen kalliolta saaden surmansa? Theseus ei ollut

varma? Oliko hän jo onnistunut petkuttamaan amatsonien kuningatar Antiopea, saanut tämän rakastumaan itseensä, saanut puolisoikseen ja taistelemaan rinnallaan omiaan vastaan Ateenan pelastamiseksi? Ja synnyttämään hänelle pojan nimeltä Hippolytos. Jos kaikki tämä oli *jo* tapahtunut, missä Hippolytos oli nyt? Hippolytos, Antiopen ja Theseuksen poika.

Theseus näki itsensä matkalla: pohjoiseen, koilliseen, itään, sinne, missä Antiope hallitsi yhdessä siskonsa Hippolytan kanssa myyttistä Themyskiran saari-kaupunkivaltiota. Skyytit kutsuivat amatsonia nimellä ”*Oiorpata*”. Se nimi merkitsee Hellaan kielellä ”miessurmaajaa”. Näin kirjoittaa Herodotos,<sup>91</sup> *Oiorpata*-sisarukset Antiope ja Hippolyta? Oliko heitä kaksi? Shakespeare mainitsee Antiopen vain ohimennen kun sen sijaan Hippolyta on *Kesäyön unessa* Theseuksen puoliso? Mutta niin on myös Antiope. Jopa Plutharkos on asiasta vähintään kahta mieltä.<sup>92</sup>

”Voitin rakkautesi haavoittaen. Toisin tahdon naida sinut. Juhlin, kulkuein ja näyttöin.”, Theseus toisti mielessään vuorosanansa Shakespearen näytelmästä.

Herodotos ei mainitse siskoksista kumpaakaan, hän ei mainitse nimeltä ainoatakaan amatsonia, vaikka muuten on hyvin tarkka nimistä ja luetteloista. Mutta, kuten todettua, Plutarkhos kirjoittaa Antiopesta - ja viittaa erääseen Klidemukseen, joka vuorostaan ei puhu Antiopesta, vaan Hippolytasta.<sup>93</sup> Tämän Klidemuksen mukaan Labyrintin suunnittelija, laatija ja rakentaja Daidalos on Theseuksen serkku. Roomalaisen retoori Menekratoksen mukaan Theseus ei ollut yksin matkallaan amatsonien valtakuntaan, nykyiseen Pohjois-Turkkiin, Thermodon-joelle. Menekratoksen mukaan Theseuksella oli palatessaan Antiopen (vai oliko se Hippolytan) kanssa mukanaan kolme veljestä Euneos, Thoas ja Soloon. Nuorin heistä, Soloon, hukutti itsensä rakastuttuaan epätoivoisesti Antiopeen, naiseen, jota skyytit kutsuvat nimellä *Oiorpata*, (Miessurmaaja). Keitä nämä veljekset olivat? Helleenejä, skyyttejä? Miksi he olivat Theseuksen matkassa? Mitä tämä roomalainen Menekratos tiesi? Mikä mies hän on mitään väittämään? Hän eli ja vaikutti veljensä Hierokleen kanssa Rhodoksella vuosisatoja, ei vaan vuosituhansia, myöhemmin. Marcus Antonius kertoo kuulleensa Menekratoksen puheen 94 eaa. Marcus Tullius Cicero (106–43) mainitsee veljesten, Menekratoksen ja Hierokleen, olleen Aasiassa erittäin suosittuja ja imitoituja. *Imitoituja*. Roomalainen kulttuuri perustui kaikessa apinointiin. Ihmiset, aika ja tapahtumat risteilivät Theseuksen mielessä kiihtyvällä, järjettömällä, vauhdilla. Missä Hippolytos on nyt? Missä Hippolytos on nyt? Theseusta huimasi. Missä minun poikani on nyt? Hän näki yhtäkkiä

*Sarah Bernhardtin* kasvot edessään, muotokuvan, jonka *Bombardov* oli esitellyt... koska se oli? Missä se oli? Käytävässä? Missä? Pariisissa? Moskovassa? Koska? *Sarah Bernhardt*, *Faidra* vuonna 1874, *Comédie Française*? *Faidra*...? Ei kun *Fedra*. *Faidra* on *Ariadnen* nuorempi sisko... pikkusisko. *Kreeta*... *Racine*... *Pariisi-Knosos* ja jälleen yksi *Theseuksen* neidonryöstöistä, mutta *Faidra*... *Seneca*... *Faidra* on *Akamaksen* ja *Demophonin* äiti... *Akamas* ja *Demophon* ovat myös *Theseuksen* poikia... lähtivät *Trojijaa* valloittamaan, *Theseuksen* äitiä vapauttamaan. Missä *Hippolytos* oli? Missä *Hippolytos* on?

Voimistelemassa, tekemässä aamuharjoitteluaan.

*Hippolytos*, amatsonin poika, orfilaiseksi sanottu nuorimies, olettaa olevansa yksin kun hän aamunkoitteessa alastomana harjoittelee *Troezenin* stadionilla *gymnopediä* festivaaliin *Faidran* salaisen katseen alaisena. ”Kun tunsin rakkauden iskevän...”, *Faidra* kertoi myöhemmin uskotulle palvelijalleen. ”Minun on pakko.”, hän sanoi ja kirjoitti miehelleen petollisen kirjeen, kirjeen, joka surmaisi pojan, petollisen pojan, joka jätti vastaamatta *Faidran* hekumaan. KIRJE!!! FAIDRAN KIRJE...! Härkä, jälleen härkä! Oliko se *Poseidonin* härkä vai *Dionysoksen*, joka vauhkoontuneena veti ohjaksiin juuttunutta poikaa perässään? Silloin *Hippolytos*, *Theseuksen* poika, tunki hajoamisen etenevän aivoissaan.

Ja *Theseus* kuuli sanovansa:

*Hippolyta*,  
sota saattoi meidät yhteen,  
kosin miekallani  
ja voitin rakkautesi haavoittaen.  
Mutta toisin tahdon naida sinut,  
juhlin, kulkuein ja näytännöin.<sup>94</sup>

Jonka jälkeen hän pyörtyi ja vajosi katsomon tuolirivien väliin.

”Ilveilijöitä!”, *Tortsov* karjui, ”Te olette pelkkiä ilveilijöitä! Se, mitä minä olen teille opettanut, mistä minä olen teille puhunut ja jankuttanut, ei ole omaksuttavissa tunnissa eikä vuorokaudessa. Sitä pitää systemaattisesti ja käytännöllisesti tutkia vuosikausia, koko elämänajan. Tutkimuksissaan, harjoituksissaan havaittu on tehtävä totunnaiseksi, jotta se ilmenisi luonnollisesti ja itsestään. Tähän tarvitaan harjoituksia! Harjoituksia! Harjoituksia! Tätä minun niin sanottua ’järjestelmää’

ei voi omaksua kuuloaistin mukaan. Sen pintapuolinen toteuttaminen on antanut vastakkaisia ja kielteisiä tuloksia. Kokeneet näyttelijät ovat ruvenneet vielä huolellisemmin, tarkemmin ja viimeistellymmin esittämään entisiä näyttelemisvirheitään. Tällaiset huomaamattomat näyttelijät ovat vakuuttuneita siitä, että he ovat ymmärtäneet kaiken ja että 'järjestelmästä' on ollut heille suurta hyötyä. He kiittävät minua liikuttavasti ja keuhvat keksintöäni, mutta minä en ole hyvilläni moisista kiitoksista."

Peter Brook toteaa, että "Stanislavskin kirjoja lukiessa huomaa, että joidenkin mainittujen asioiden ainoana tarkoituksena on herättää näyttelijöissä vakavuutta – aikana, jolloin valtaosa teatterista oli rappiolla."<sup>95</sup>

#### ENSIMMÄINEN KÄÄNNE

Maanantaina 13. kesäkuuta 1994 loikoilin paahtavassa auringonpaisteessa ilman paitaa ja seurailin laiskasti kuinka Theseus ja Hippolyta harjoittelivat näytelmän avauskohtausta alhaalla syvennyksessä. *En midsommarnatts dröm* -esityksen ensi-iltaan oli kymmenen päivää ja olimme aikataulussa.<sup>96</sup> Paikalle sattui joitakin satunnaisia saarella kävijöitä, "turisteja", mikä ei ollut kovin tavatonta. Keski-ikäinen pariskunta pysähtyi hetkeksi seuraamaan mitä syvänteessä puuhailtiin. Fred Negendanck, joka oli Theseus, seisoi isolla kivellä tiukoissa ja värikkäissä trikoissa, pienessä viitassa, sulkakauluksessa, hassussa hatussa, ylväässä asennossa ja lausui:

Hippolyta, jag vann dig med mitt svärd,  
Jag tog dig fången för att få din kärlek.  
Vårt bröllop gör jag i en annan tonart:  
Med prakt, triumf och festlighet och dans.<sup>97</sup>

Ilman että paikalle sattunut pariskunta olisi millään tavoin kommentoinut näkemäänsä, näyttäytyi Fredin hahmo minun silmissäni yhtäkkiä ja yllättäen täydellisen naurettavalta, epämiehekkäältä, epätodelliselta ja turhamaiselta sanan syvällisimmässä merkityksessä. Miksi ihmeessä tuo aikuinen mies seisoo tuolla kivipaadella, trikoisiin sonnustautuneena, silosäettä lausumassa? Onko tuo kunniallista, mielekästä ja arvokasta? Naurettavaa ja omahyväistä! Siltä se näytti. Koko touhu näytti minusta yhtäkkiä typerältä, lapselliselta ja turhulta, ja juuri siinä näyttäytyi myös sen ehdoton arvo ja arvokkuus.

Fred Negendanck on hieno taiteilija, joka asettuu tekemisensä ääreen pyyteetömästi ja nöyrästi itseään säästämättä ja ilmaisuaan arvottomatta. Ihailin hänen varauksetonta antautumistaan, hänen heittäytymistä sekä leikkiin että lyriikkaan. Hän ei millään tavoin pyrkinyt varjelemaan arvokkuuttaan, näyttelemään edes hie-man itsensä sivusta, tapa, jolla näyttelijät – itsekään sitä huomaamatta – viestivät, että he ovat kyllä arvonsa ja asemansa tuntevia aikuisia kansalaisia. ”Minä tässä esitän”; ”Tämä on näyttelemistä”; ”olen töissä teatterissa, täällä ollaan vähän hassuja ja vapautuneita”, on viesti, joka halutaan välittää. Varsinkin keski-ikäisten ylittäneiden miesnäyttelijöiden on vaikea heittäytyä varauksettoman naurunalaisiksi. He ovat ikään kuin näyttelijänä ohittaneet leikki-ikänsä ja jo saavuttaneet tietyn aseman ja sen edellyttämän arvokkuuden omassa näyttelijäntaiteessaan. He ovat *jo* heittäytyneet. He ovat *jo* leikkinsä leikkineet. Harva asia tässä maailmassa on tärkeämpää kuin oman arvonsa ja arvovaltansa tarkastelu, sen kyseenalaistaminen ja säännöllinen riisuminen. Kun näyttelijä lakkaa leikkimästä ja alkaa varjella arvokkuuttaan, on aika harkita alan vaihtoa.

Minä näyttelin Demetriusta, joka luuli rakastavansa Hermiaa ja jota Helena rakasti. Aivan näytelmän alussa, ensimmäisessä kohtauksessa kahdestaan Helenan kanssa, on Demetriuksella repliikki, johon juutuimme ohjaaja Ralf Långbackan kanssa jatkuvasti. Ralfin mielestä repliikissä oli tietyissä kohdassa käänne. Minä en osannut, pystynyt tai halunnut tehdä käännettä juuri siihen kohtaan repliikkiä:

”Den ene ska jag slå ihjäl. Den andra, [känne]  
Å, hon tar livet av mig! Men var är de?”<sup>98</sup>

Loputla kyse oli vain halusta (tai haluttomuudesta), jota minussa ohjasi joku hallitsematon voima.

Sellaisten voimien jyllätessä näyttelijässä vaaditaan ohjaajalta joko vielä suurempia voimia tai suurta viisautta. Viimein tuleva akateemikko Långbacka turhautui ja sanoi minulle, kokemukseensa ja arvoaltaansa nojaten, että *Shakespeare on kirjoittanut siihen käänteen*. Olin sanaton. Olin vailla keinoja olla mitään mieltä. Minut oli selätetty. Tämä voima oli suunnaton. Vastaavaa yhteyttä Shakespearaan minulla ei ollut. Ongelmamme poistui harjoituksista saman tien. Näyttelijä löysi heti Shakespearen kirjoittaman käänteen, jopa yllättävän helposti, ja tapani tehdä se tuntui tyydyttävän Näytelmäkirjailijan lisäksi myös ohjaajaa.

Näyttelijän ongelma poistui vasta ensi-illan jälkeen, kun ohjaaja ja hänen seurassaan ollut Näytelmäkirjailija poistuivat paikalta. Silloin tämä Demetriuksen repliikki käänneineen asettui sille omaehtoiselle paikalle, mille se näyttelijän, roolin ja tilanteen mukaisessa olosuhteessa hakeutui, eli se eli tilanteen mukaan illasta toiseen. Tällaiset variaatiot (käänneissä) ovat yleensä pieniä, jopa merkityksettömiä,

mutta tärkeitä. Shakespeare, joka mahdollisesti kävi paikalla, ei ollut käänteistäni mitään mieltä. Tai mistä minä tiedän, minultahan puuttui tämä yhteys?

#### YHTEYDENOTTO (ENGLANTIIN)

Lord Robert Dudley, Leicesterin tuleva jaarli, kirjoitti kesäkuussa 1559 Shrewsburyin jaarlille kirjeen, jossa hän anoi seurueelleen virallista lupaa saada esiintyä tämän piirikunnassa. Vain kuukautta aikaisemmin oli Englannin kuningatar Elisabet I - Maria Stuartin mestauksen jälkeen (1587) myös Skotlannin kuningatar - antanut luvan myöntää anomuksesta erivapauden kiertäville näytelmäseurueille. Lupa käsitti:

to vse, exercise, and occupie the arte and facultye of playenge Comedies, Tragedies, Enterludes, stage playes, and such other like as they haue alredie vse and studied, or hereafter shall vse and studie, aswell for the recreacion of our loving subiectes, as for our solace and pleasure when we shall thincke good to see them, as also to vse and occupie all such Instrumentes as they haue alredie practised, or hereafter shall practise, for and during pleasure. And the said Commedies, Tragedies, Enterludes, and stage playes, to gether with their musicke, to shewe, publishe, exercise, and occupie to their best commoditie during all the terme aforesaide, aswell within oure Citie of London and liberties of the same, as also within the liberties and fredomes of anye oure Cities, townes, Bouroughes & whatsoeuer as without the same, thoroughte oure Realme of England.<sup>99</sup>

The *Leicester's Men* oli ensimmäinen luvan saanut ammattinäyttelijöiden seurue Englannissa. Elisabet oli tuolloin, vuonna 1559, ollut vallassa tasan puoli vuotta.

Joka joulukuuta Robert Dudleyn seurue, *Earl of Leicester's Men*, esiintyi kuningattarelle hovissa. Lordi itse vieraili muulloinkin - huomiota herättävän tiuhaan - kuningattaren luona. *Leicesterin miehet* kiersivät ahkerasti ympäri Englantia esiintyen sekä ulkoilmanäyttämöillä että majatalojen pihoilla. Yarmouthissa oli vakituinen vierailunäyttämö, "game-house", vuodesta 1538 ja Exeterissä mainitaan olleen *theatrum* jo 1400-luvulla.<sup>100</sup> Dudleyn seurue vieraili mm. Stratford-on-Avonissa 1572-73 ja toistamiseen 1576-77, jolloin ohjelmistossa oli tuntemattoman kirjoittajan näytelmä nimeltä *The Historie of the Colyer*. Vai oliko se sittenkin Richard Edwardsin kadonnut näytelmä *Damon and Pithias*<sup>101</sup>, joka vieraili Stratfordissa? Se on Senecan ja Plutarkhoksen hengessä kirjoitettu tragikomedialla, jonka syrakusalainen hovi muistuttaa paljon Englannin hoviovia. Edellä mainitulla Edwardsin näytelmällä vierailtiin hovissa jo 1564. Samana vuonna kuningatar lahjoitti Dudleylle Leicesterin jaarlin arvonimen,

ja William Shakespeare syntyi.

Luotettavin lähde kertoo kuitenkin Stratfordissa vuonna 1576 esitetyn "[...] doubtless Ulpian Fulwell's '*Like will to like, quod the Devil to the Colier,*' printed in 1568." Ulpian Fulwellin näytelmän esittelyssä todetaan sen olevan "*very godly and full of pleasant mirth*". Siinä esiintyy koko joukko (yhteensä kuusitoista) roolihenkilöitä, kuten Tom Tossopot, Hankin Hangman, Tom Collier, Lucifer, Good Fame, Virtuous Life, God's Promise, Cuthbert Cutpurse, Pierce Pickpurse, Honour ja Nichol Newfangel, näin joitakin mainitakseni. Ulpian toteaa ykskantaan: "*Five may easily play this Interlude*".<sup>102</sup>

Shakespeare oli kaksitoistavuotias kun *The Leicester's Men* esitti Ulpian näytelmää Stratfordissa.

Seurue hajaantui 1580-luvulla koska hovista kävi käsky: *To choose out a company of players for her maiestie*.<sup>103</sup> Kuningattaren protestanttista sanomaa levittämään perustettiin *The Queen Elizabeth's Men* vuonna 1583. Ne *Leicesterin miehistä*, jotka eivät mahtuneet kuningattaren seurueeseen, jatkoivat esiintymistä Leicesterin nimissä *Leicesterin miehinä*.

Shakespeare oli mennyt puoli vuotta aikaisemmin, marraskuun lopulla 1582, naimisiin Anne Hathawayn kanssa. Naimisiin mennessään Shakespeare oli kahdeksantoista, siis alaikäinen, koska täysikäisyyteen vaadittiin tuolloin kaksikymmentä ikävuotta. Anne Hathaway, keskiluokkaisen talonpojan orpo tytär ja aikakauteen nähden harvinaisen itsellinen nainen, oli 26. Hänen isänsä oli vuotta aikaisemmin jättänyt Annelle perinnöksi kuusi puntaa, kolmetoista shillinkiä ja neljä pennyä "maksettavaksi häiden yhteydessä". Avioliiton edesauttamista varten pariskunnan "William Shaqpere" ja "Anne Hatwey Stratfordista Worcesterin hiippakunnasta, neitsyt" välillä, löytyy lisäksi neljänkymmenen punnan velkakirja. Summa on kaksi kertaa stratfordilaisen opettajan vuosiansio.<sup>104</sup> Williamin ja Annen tytär Susanna kastettiin toukokuussa 1583 - puoli vuotta häiden jälkeen - samassa Pyhän Kolminaisuuden kirkossa, Stratford-upon-Avonissa, missä silloin vastanimetty protestanttinen kirkkoherra John Bretchgirdle oli 23. huhtikuuta 1564 kirjannut seurakunnan rekisteriin merkinnän ristiäisistä: "Gulielmus filius Johannes Shaks-pere".<sup>105</sup> Samassa kirkossa oli vietetty Williamin ja Annen häitä ja samassa kirkossa tultaisiin pitämään Shakespearen hautajaiset 33 vuotta häiden jälkeen.

*Leicesterin miehet* TANSKASSA

Kuusi taaleria kuukaudessa mieheen merkitsi Tanskan kuningas Fredrikin palkanlaskija kirjanpitoonsa 17. kesäkuuta 1586 ja lisäsi kirjoihin ja kansiin nimet: *Engelske lechte Thomas Stiwens, Jurgenn Brienn, Thomas Koning, Thomas Pape ja Robert Persj*. Nämä *Leicesterin miehinä* tunnetut näyttelijät (mutta joita ei löydy *The Queen's Men* -listalta) viihtyivät Fredrikin hovissa Helsingörissä, Kronborgin linnassa, syyskuun 18een, se on kolme kuukautta. Sieltä he jatkoivat Dresdeniin, mihin Saksin kuurinherttua Kristian I palkkasi herrat Tomas Stephan (tai Stephans), George Beyzandt, Tomas Konigk, Tomas Papst ja Rupert Persten. Saksin kuurinherttua oli saanut enoltaan, Tanskan kuningas Fredrik II, hyvän vihjeen englantilaisista viihteen ammattilaisista. Samalla tavalla työ poikii töitä tänäkin päivänä. Viisikko viihtyi Dresdenissä aina seuraavaan kesään saakka.<sup>106</sup>

Näiden *Leicesterin miesten*, englanniksi litteroituina Thomas Stevens, George Bryan, Thomas King, Thomas Pope ja Robert Persj (vai oliko se sittenkin Rupert Persten?), lisäksi kiersi eräs tunnettu ilveilijä nimeltä William Kemp (löytyy myös nimellä Kempe tai Kempt) ahkerasti Eurooppaa ristiin rastiin. Löydämme hänet muun muassa Helsingöristä samaan aikaan edellisten herrojen kanssa kesällä 1586. Siellä hän esiintyi yhdessä tanskalaisen pojan Daniel Jonnsin kanssa. Kemp ja poika tienasivat 36 taaleria kahden kuukauden keikasta. Tanskaan Kemp tuli Hollannista, missä hän esiintyi Utrehtissa 24 hutikuuta Pyhän Yrjön päivän festivaaleilla. Lord Philip Sydney, Leicesterin jaarlin Robert Dudley'n sisaren poika, näkee siellä Kempin - nyt Sydneyn mukaan *Leicesterin miesten seurueessa*, mutta siitä, keitä muut esiintyjät olivat, ei ole tietoa - *The Forces of Hercules* -esityksessä. Esityksessä esiteltiin akrobaattisin keinoin Herkuleksen (tuon sankareista pateettisimman) taitoja ja voimia, rakennettiin ihmispyramideja ym. Esitys oli todellinen ”*after-dinner show of dauncing, vaulting and tumbling, with the forces of Hercules*”, kuten seremoniamestarina toiminut William Segar toteaa. Sydney lähettää Kempin mukana kirjeen vietäväksi kotiin nuorelle Frances vaimolleen. Frances oli Sir Francis Walsinghamin ainoa lapsi. Sir Francis oli taas se herra, joka kokosi ja hyväksyi alkuperäisen kuningattarelle kootun ryhmän, *The Queen Elisabeth's Men*, vuonna 1583. Kemp ottaa kirjeen vastaan ja häipyä Tanskaan, Helsingöriin. Sydney kyselee myöhemmin kirjeensä perään:

I wrote to yow a letter by Will, my lord of Lester's jesting plaier, enclosed in a letter to my wife, and I never had answer thereof... I since find that the knave deliverd the letters to my ladi of Lester.<sup>107</sup>

Sir Philip Sydney kaatuu samana syksynä Hollannissa, Zuthpen taistelussa. Taistelua johti Alankomaiden vastanimittettynä kuvernöörinä hänen enonsa Lord Robert Dudley, Leicesterin jaarli ja kuningattaren lemmikki. Yhteenotto oli yksi Alankomaiden ja Englannin yhteisistä yrityksistä kaataa espanjalaisten katolilaiset intressit. Runoilijanakin ansioitunut Sydney saa luodin rintaansa 22. syyskuuta ja kuolee 26 päivää myöhemmin. Hänen viimeiset sanansa ovat: *Thy necessity is yet greater than mine*. Ne hän sanoo ojentaessaan juomapullonsa tuntemattomalle vierustoverilleen. Sydneyn kirjeenkantajana toimiva William Kemp palaa Helsingöristä Englantiin vasta marraskuussa.



Kuva 3.

### HELSINGÖRIÄ ETSIMÄSSÄ

Palatessaan Tanskasta, Kronborgin linnasta, Helsingöristä Lontooseen Kempen tiedetään tutustuneen kaupunkiin vastasaapuneeseen nuoreen maalaisnäyttelijään, jolla oli kirjallisia ambitiesia. Fredrikin linna Kronborg oli uusi ja mahtava ja varmasti kuvailun ja kertomusten arvoinen. Tanska herätti uteliaisuutta, olihan sillä yhteistä menneisyyttä Englannin kanssa. Ja Saxo Grammaticuksen kirjoittamassa *Tanskalaisten kronikassa*<sup>108</sup> oli mielenkiintoinen, typeräksi tekeytyvä henkilö, joka myös vaikutti Englannissa. Meidän on syytä hieman tarkastella tätä tanskalaista taustaa, linnaa, kronikkaa ja kronikoitsijaa.

Tanskan kuningas Valdemar Atterdagin tytär Margareta meni vuonna 1365 naimisiin Norjan kuningas Haakonin kanssa. Haakonilla oli kuninkaallisia sukujuuria ruotsalaiseen Bjälbo-sukuun karkotetun kuningas Maunu Erikinpojan kautta. Hän oli Maunun poika, isän ja pojan välit eivät tosin olleet kovin lämpimät. Näin Marga-

retan ja Haakonin poika, vuonna 1370 syntynyt Olavi, peri äidinisänsä Valdemarin kuoltua (1376) Tanskan kruunun ja isänsä Haakonin kuoltua (1380) Norjan kruunun. Näin syntyi Tanskan ja Norjan unioni. Haakonin aikaansaapa Margareta-äiti katsoi Olavin olevan isänisänsä Maunu Erikinpojan kautta myös Ruotsin kruunun haltija, mutta Tukholman aatelissäätö oli asiasta eri mieltä. Tukholmassa hallitsi Mecklenburgien saksalainen suku. Ruotsin kruunua piti hallussa Maunu Erikinpojan Tukholmasta aikoinaan karkottanut Albrekt Mecklenburgilainen. Hänen vahvoina tukijoinaan olivat sekä aatelisto että kauppaliitto Hansa. Se ei hyvällä seurannut uuden ja voimakkaalta vaikuttavan itämerivaltion syntyä.

Tanska-Norjan kuningas Olavi kuoli yllättäen, vasta seitsemäntoistavuotiaana, kesken ruotsalaisten kanssa käytävien, pitkiksi venyvien, neuvottelujen. Hänen voimakastahtoinen äitinsä Margareta vaihtoi tämän jälkeen neuvottelutaktiikkaa: ilmapiiri heikkeni selvästi. Ruotsin kuningas Albrekt päätti kääntyä Saksan ja Hansa-liittolaistensa puoleen. Apujoukoista huolimatta hän kärsi kirvelevän tappion Göteborgin ulkopuolella 1389 niin sanotussa Falköpingin taistelussa. Albrekt ja hänen poikansa Erik jäivät Margaretan vangeiksi ja vapautuivat vasta joko huomattavia lunnaita vastaan tai allekirjoittamalla sopimus Tukholman luovutuksesta. Albrekt, Mecklenburgin herttua, edesmenneen Norjan kuningas Haakonin sisaren, Eufeemia Erikintyttären, poika ja siis nuorena kuolleen Tanska-Norjan kuningas Olavin serkku, luopui Tukholmasta ja matkusti takaisin Mecklenburgin. Siellä häntä odotti leppoisa virka herttuana vanhemman veljensä Henrikin seuraajana. Mutta hänen poikansa Erik Mecklenburgilainen palasi tuota pikaa (1397) Itämerelle, Gotlantiin, ns. vitaaliveljesten luokse. Hän menehtyi saman tien ruttoon ja on haudattu Visbyn Pyhän Marian kirkon kirkkomaalle. Vuotta myöhemmin (1398) sai Margareta Tukholman lopullisesti haltuunsa.



Vitaaliveljet, ”Jumalan ystäviä ja kaikkien vihollisia”, olivat alun perin mecklenburgilaisia Albrektin tukijoita. Veljeskunta perustettiin Tukholman piirityksen aikana 1389 kun he toimittivat välttämättömyyksiä, ”viktualiteetteja”, piiritettyyn kaupunkiin. Vitaaliveljet olivat pohjoissaksalaisia ”aatelispoikia ja porvareita”, joista - vallan Ruotsissa lopulta vaihduttua - tuli merirosvoja, jotka Gotlannista käsin ryöstivät laivoja Tanskan salmesta aina Ahvenanmerelle saakka. Sanotaan heidän hallinneen myös Pohjanmerellä ja pitäneen valtaa niin Turussa kuin Viipurissakin. Kuuluisin vitaaliveli, piraattikapteeni Klaus Störtebeker ”Punainen Piru” -laivoineen, saatiin satimeen Hampurin edustalla toukokuussa 1401. Störtebeker tuomittiin

mestattavaksi Hampurin torilla. Hän uhoi pystyvänsä kävelemään päättömänä ja löi asiasta vetoa pyövelin kanssa. Sovittiin, että niin monen merirosvon ohi kuin hän kävelisi, niin monta vapautettaisiin. Yhdennentoista merirosvon jälkeen pyöveli, jonka palkkio tuli päiden mukaan, kamppasi Störtebekerin.

Vitaaliveljet jatkoivat itsenäistä toimintaa aina pitkälle 1400-luvun puoleen väliin saakka.



Margaretan ja Haakonin pojan Olavin kuoltua ei Margareta jäänyt toimeettomana suremaan. Sen lisäksi, että hän kiristi ruuvia Tukholman ympärillä, hän adoptoi slaavilais-pommerilaisen Gryfitien suvun kuusi vuotiaan Bogislav-pojan. Bogislav oli Vartislav VII Pommerilaisen ja Maria Mecklenburgilaisen poika. Maria Mecklenburgilaisen äiti oli Ingeborg Valdemarsdotter, Margaretan sisko. Maria Mecklenburgilaisen isä oli Henrik ”Pyöveli” Mecklenburgilainen. Tämä oli juuri se Henrik, jonka herttuan viran Mecklenburgissa Tukholmasta karkotettu Albrekt peri. Bogislav oli siis äidin isän puolelta Mecklenburgeja ja äidinäidin puolelta Tanskan Valdemarsdotterreja, oiva adoptoitavaksi. Bogislavin isä oli mahtavaa slaavilais-pommerilaista Gryfitien sukua.

Tästä suvusta: Vartislav I kutsui Bambergin piispan Otto Bambergilaisen Itämeren rannikolle perustamaansa Kamién Pomorskin kaupunkiin 1124. Kaupunki sai piispanistuimen! Näin hän julistautui Länsi Pommerin ensimmäiseksi herttuaksi ja loi perustan Gryfitien suvun, ”Pommerin talon”, vaikutusvallalle. Se oli se vaikutusvalta, jota Norjan Fortinbras on matkalla kukistamaan ja jota Hamlet kutsuu kuolemiseksi ”munankuoren tähden”, taisteluksi, sodaksi, jota kunnian vuoksi käydään ”ruohonkorren takia”.<sup>109</sup> Mutta kuka oli Gryfitien suvun Jakska, joka toi Pyhän Haudan Veljeskunnan Jerusalemissa Puolaan 1163? Jaksan aloitteesta munkit perustivat Miechowin kaupunkiin, Krakovan läheisyyteen, luostarin. Miechovista, Etelä-Puolasta, alkuun saanut veljeskunta levittäytyi ympäri Eurooppa 1400-luvulla. Mutta Jerusalemin patriarkka Haymerus Monakuksen mukaan kyseessä ei ollut Jakska vaan saman suvun Mikóra, joka lahjoitti Pyhän Haudan Veljeskunnan munkeille palstan luostaria varten Chelmin kylästä (jota ei pidä sotkea nykyisen Ukrainan rajan tuntumassa sijaitsevaan Chelmin kaupunkiin, josta I.B. Singer on kirjoittanut niin monta makoisaa tarinaa) vuonna 1198. Joka tapauksessa luostarin perustamiseen liittynyt paikallinen aktiviteetti johti suolakavoksen perustamiseen. Suolaesiintymä oli niin runsas, että kavoksen ympärille perustettiin Bochnian kaupunki.

Samaan aikaan (1100-luvulla) kun Jerusalemin patriarkka odotti vieraita Puolasta ja Gryfitien toinen sukuhaara loi asemaansa Pommerissa, vahvistivat tanskalaiset vanhaa viikinkilinnoitusta Juutinrauman koillisella rannikolla. Valdemar I Suuri oli tuolloin Tanskan kuningas. Hänen isänsä, kuten niin monen isä, veli ja poika, murhattiin jo ennen hänen syntymäänsä. Valdemar vietti lapsuutensa turvassa själlantilaisen suurmiehen ja kirkonrakentaja Asser Rig Hviden luona. Asserin Rigin pojasta, Absalon Hvidestä, tuli Valdemarin ”veli” ja elinikäinen toveri. Kun Valdemarista tuli Tanskan kuningas 1157 tuli Absalonista Roskilden ja Lundin arkkipiispa. Absalon rakennutti myös pienen piispanlinnan luostareineen Sven Haaraparran perustamaan Havnin kylään. Luostarin yhteyteen syntyi nopeasti vilkas kauppapaikka, josta ruvettiin käyttämään nimitystä København. Valdemar vuorostaan nai Minskin ruhtinaan tyttären Sofian, yhdisti hajanaisen Tanskan ja kolkutteli jopa Pommerin portteja, missä valtaan olivat nousseet Vartislavin pojat Bogislav I ja Kasimir I.

#### HELSINGÖRIÄ ETSIMÄSSÄ: FLYNDENBORG-KROGEN-KRONOBORG-HELSINGØR

Se vanha viikinkilinnointus, joka oli Juutinrauman koillisella rannalla, nykyisen Ruotsin puolella, oli Helsingborgin kaupungin turvaava *Kärnan*. Se oli alun perin hiekkakivestä pyöreäksi vuonna 1150 rakennettu torni, joka sai nykyisen nelikulmisen muotonsa 1225 ja tiilivuorauksen 1320. *Kärnan* oli Tanskan ja koko Pohjan merkittävimpiä linnoituksia aina 1400-luvulle. Salmen Tanskan puoleinen ranta oli selvästi heikommin varustettu ja tämä rupesi vaivaamaan Kalmarin unionin mahtimies Erik ”Margaretan adoptoimaa” Pommerilaista. Vartislav VII Pommerilaisen pojasta, tuosta adoptoidusta Bogislavista (poika oli Vartislav I:sen jälkeläinen yhdeksännessä polvessa), oli siis vuonna 1396 tullut Tanskan ja Norjan kuningas, Erik nimeltään. Ruotsi liitettiin tähän unioniin vuotta myöhemmin. Näin viisitoistavuotiaasta Erik XIII Pommerilaisesta tuli Kalmarin unionin perustaja, unionin, jonka todelliseksi hallitsijaksi hän nousi vasta äitipuolensa Margaretan kuoltua 1412. Kalmarin unioni lakkautettiin 1523 Kustaa Vaasan noustessa Ruotsin kuninkaaksi.

Erik, joka oli huolissaan unioninsa puolustuksesta, löysi Själlannin pohjoiskärjestä vanhan Flyndenborgin linnoituksen rauniot. Se oli samalta Valdemar Suuren hallitsijakaudelta kuin Ruotsin puolella oleva *Kärnan*. Flyndenborgin linnoitus sijaitsi pienen Helsingørin kaupungin lähistöllä. Erik päätti rakentaa uuden linnan Flyndenborgin tilalle. Sen nimeksi tuli *Krogen*. Samalla hän siirsi Helsingøriä lähemmäksi uutta linnoitusta ja laajensi sen kaupunkioikeuksia. ”Kivi” ja ”Koukku”

(*Kärnan* og *Krogen*) muodostivat Juutinrauman ”Portin” ja ”Salvan”. Näiden linnoitusten avulla Erik sulki Juutinrauman ja keräsi menestyksekkäästi ”Juutinrauman tullia” 1420-luvulta lähtien.

Satakuusikymmentä vuotta myöhemmin:

Helsingørin kaupunginkirjuri merkitsee kirjanpitoonsa, ei tullitulo- vaan meno- puolelle, neljän shillingin kulungin porvari Lauritz Schrifferersin talon ja raati- huoneen pihan välisen lauta-aidan kunnostamisesta, koska:

*som folck red neder, then tid the Enngelske lechttte i raadhuus gorden.*<sup>110</sup>

Englantilaiset ilveilijät, jotka Tanskan kuningas Fredrik II oli palkannut, olivat saaneet aikaan raatihuoneen pihan lauta-aidan kaatumisen. Väentungosta oli monestakin syystä. Fredrik oli juuri saanut valmiiksi valtakuntansa kautta aikain suurimman ylpeyden aiheen: Kronborgin renessanssilinna oli noussut Erik XIII Pommerilaisen perustaman *Krogen* -linnoituksen sijoille. Juhlan kunniaksi Helsingøriin saapui ”*instrumentister och springere*”, englantilaisia ”*lechttte*”, ilveilijöitä, jotka esittivät: *musik, dans, gøgl, akrobatik, pantomimer og interludes*. Keitä nämä englantilaiset, jotka esiintyivät Helsingørissä vuotta ennen aikaisemmin mainittuja *Leicesterin miehiä*, olivat? Vai oliko kyseessä nimenomaan samat herrat? Sitä emme tiedä, mutta tarina kertoo heidän esiintyneen samalla matkalla myös Leipzigissa, kesäkuun 19. 1585.



”Det gotisk, gamle Kronborg i månelystet står.”<sup>111</sup>

## TAKAISIN LONTOOSEEN

Se Lontoo, johon Kemp palasi myöhään syksyllä 1586, kasvoi julmaa vauhtia. Vuonna 1565 oli Lontoon väkiluku 85 000, mikä vastasi kuuden seuraavaksi suurimman englantilaiskaupungin yhteenlaskettua väkilukua. 1605 oli Lontoon väkiluku noussut jo lähes 200 000:een ja viisitoista vuotta myöhemmin se oli jälleen kaksinkertaistunut ja vastasi jo Pariisin väkilukua.<sup>112</sup> Elisabethin noustessa valtaistuimelle 1558 ei Lontoossa ollut yhtään varsinaista teatterirakennusta. Esityksiä pidettiin ulkoilmanäyttämöillä tai majatalojen sisäpihoilla. Kirkoissa ja luostareissa toimi poikaryhmiä. Kansan suurta huvia olivat karhu- kukko- ja koiratappelut, mutta teatteri nousi nopeasti niiden rinnalle. Siinä Lontoossa, mihin William Kemp Tanskasta palasi, toimi jo useita ammattimaisia näyttämöitä. Varsinaisia teattereita (*play-house*) oli neljä, *The Theater*, *The Curtain*, *Newington Butts* ja *The Rose*. Näistä ensimmäinen oli *The Theater*, jonka James Burbadge rakennutti langoltaan lainaamalla rahoilla. Burbadge kuului hänkin - hieman epämääräisesti, mutta kuitenkin - *Leicesterin miehiin*. (Hänet on yritetty liittää ns. Stratfordin Burbadgeihin ja sitä kautta Shakespearen mahdolliseksi yhteyshenkilöksi Lontoossa.<sup>113</sup>) *The Theater* rakennettiin keväällä 1576 hieman kaupungin ulkopuolelle, "on the fields", kuten Richard Tarlton toteaa<sup>114</sup> ja James Burbadgen oman aitan tukkeja ja pöllejä hyödyntäen. Hankkeen rahoittaja, James Burbadgen lanko John Brayne, oli intohimoinen teatterimies. Hän palkkasi jo 1567 joukon puuseppiä muuntaakseen *The Red Lion Inn* -majatalon teatteriksi. Majatalojen sisäpihat, jotka jo 1400-luvun lopusta lähtien olivat yleisiä teatteriseurueiden esityspaikkoja, muistuttivat muodoltaan ja rakenteiltaan paljon niitä teatterirakennuksia, joita Lontooseen 1500-luvun lopussa rakennettiin. *The Red Lion Inn*istä ei ole muita dokumentteja säilynyt kuin John Braynen allekirjoittama työtilaus.<sup>115</sup> Samoihin aikoihin *The Theater* ohella 1570-luvun lopussa aloitti kaksi muuta kiinteää teatterirakennusta, *The Curtain* ja *Newington Butts*, toimintansa. Neljäs teatteri, *The Rose*, aloitti juuri niihin aikoihin kun Kemp viritteli uusia työtilaisuuksia Englannin sykkivässä pääkaupungissa Manner-Eurooppa kiertueensa jälkeen.

Neljän *play-housen* lisäksi perusti kuoronjohtaja ja säveltäjä Richard Farrant lakautetun dominikaaniluostarin tiloihin poikaryhmästä koostuvan *The Blackfriars* teatterin. Farrantin *Blackfriars* aloitti toimintansa samana vuonna kuin *The Theater* ja *The Curtain*, mutta se joutui lopettamaan toimintansa jo 1584 syistä, jotka jäivät hieman epäselviksi, mutta lienevät olleen uskontopoliittisia. Teatterin pyörittäminen oli epävakaata bisnestä. Esityspaikkoja suljettiin - ja avattiin taas - poliittisin, taloudellisin tai terveydellisin (rutto!) perustein jatkuvasti. Toimielias James Bur-

badge osti *The Blackfriarsin* teatteritilan vuonna 1596. Hänellä oli suuria ongelmia *The Theatern* toiminnan kanssa. Hänenkin ongelmansa olivat niin taloudellisia kuin poliittisia, että taiteellisia. James Burbadge kuoli helmikuussa 1597 ja jätti ongelmat pojilleen. Lontoon ensimmäinen teatteri *The Theater* lopetti toimintansa siihen. Pojat Richard ja Cuthbert jatkoivat *The Blackfriarsin* johtamista samalla kun he kävivät neuvotteluja isänsä teatterirakennuksen omistuksesta. Kun paperit saatiin, purettiin *The Theater* tammikuussa 1599. Lauta laudalta, pöllö pölliltä ja tukki tukilta tusinan miehen voimin puutavara kuskattiin kokonaisuudessaan joen toiselle rannalle. Sinne nousi uusi teatteri. Sen nimeksi pantiin *The Globe*.

Koomisten roolien taituri, narri, tanssija ja akrobaatti William Kemp on siis takaisin Lontoossa ja työn tarpeessa. Nyt eletään alkuvuotta 1587. Englannin teatterielämä on huomattavan vilkasta. *Leicesterin miehet* (eivät ne samat, jotka viettävät talvea Saksin kuuriherttuan hovissa) ovat esiintyneet hovissa joulun pyhinä ja sen jälkeen muualla Lontoossa, *The Queen's Men* esiintyi perinteisesti tapaninpäivänä hovissa ja sen jälkeen muualla Lontoossa.<sup>116</sup> *The Earl of Sussex's* kuten myös *The Earl of Essex's Men* esiintyivät kevään mittaan Yorkissa. Bathissa esiintyivät keväällä sekä *Lord Berkley's Men* että *The Earl of Warwick's Men*, joka oli Leicesterin jaarlin Robert Dudley'n veljen Lord Ambrose Dudley'n, Warwickin jaarlin suojeluksessa oleva seurue. Valtakunnassa oli seurueita huomattava määrä ja näyttelijät sukkuloivat seurueiden kesken tiuhaan, ahkerimpina Warwickin jaarlin seurueessa vaikuttavat Duttonin veljekset John ja Laurence. Ennen Warwickin Bathin vierailua Duttonit löytyvät Lontoosta saman vuoden tammikuussa *The Earl of Oxford's Men* seurueessa. Veljekset keikkailivat myös jonkun verran omissa nimissä, eivätkä välttämättä vain esiintyvän taiteen saralla. Edellä mainittua Sir Francis Walsinghamia, jonka leskityttärelle Kemp toimitti kirjeen tämän vainajamieheltä, pidetään nykyaikaisen tiedotuspalvelun ja vakoilun luoja. <sup>117</sup> Hänen lonkeronsa ulottuivat syvälle niin Ranskan, Espanjan, Italian kuin aina Konstantinopolin hoviin saakka. Walsingham käytti toiminnassaan ahkerasti teatterin väkeä. Ainakin näytelmäkirjailijat Thomas Kyd ja erityisesti Christopher Marlowe olivat sekaantuneet tiedotuspalvelun kuvioihin. Marlowe surmattiin 1593 epäselvissä olosuhteissa - todennäköisesti vakoiluun liittyen - Deptfordissa, kaakkois Lontoossa.<sup>118</sup> Ahkerat Duttonin veljekset kuuluivat *The Queen's Men* seurueeseen Marlowen murhan aikoihin, runsas vuosikymmen aikaisemmin he löytyvät hovin lähettiläiden listoilta: *John for carrying letters to Antwerp, [- -] and Laurence was paid for "sondry journeys"*<sup>119</sup>. Ahkerat veljekset olivat myös nimekkäitä. *The Queen's Men* -seurueen saapuessa Nottinghamiin keväällä 1589 kuulutettiin tulossa olevan "*Quenes players the two Duttons and others*".<sup>120</sup> Kuningat-

taren käskystä perustama seurue kuivuu kasaan vuosisadan loppua kohden ja katoaa lopullisesti aikakirjoista kuningatar Elisabethin kuoleman myötä 1603.

Jos näyttelijät vaihtoivat seurueita tiuhaan, vaihtoivat myös seurueet nimeä lähes samaan tahtiin. E.K. Chambers listaa Elisabethin ja James I:en aikakaudelta yhteensä 23 ammattimaista teatteriseuruetta.<sup>121</sup> William Kempillä, jonka maine koomikkona on tunnettu, on mistä valita. Kempin maineesta kertoo jotakin Thomas Nashen pamfletti *Almond for a Parrot* vuodelta 1590. Nashe omistaa koko kahdeksantoistasivuisen pamflettinsa hiljattain edesmenneelle, aikansa suurimmalle koomikolle, Richard Tarltonille ja nimeää samalla Kempen hänen manttelinperijäksi. Kemp on ylösnoussut Tarlton: "*To that most Comickall and conceited Caualeire Monsieur du Kempe, Jestmonger and Vice-gerent generall to the ghost of Dicke Tarlton.*"<sup>122</sup>

Richard Tarlton oli kuningattaren uskottu narri, jolla oli rohkeutta myös ylittää säädyllisyyden ja sopivuuden raja.

*God Luz:*

Tarlton esittämässä Leicesterin jaarlia (kuningattaren lemmikkiä) ja kuningattaren Perrico de Faldes -koiraa pekoninsiivu häntään.

Tarlton käy miekoin ja kepein taisteluun kuningattaren pienen Perrico de Faldes koiran kanssa samalla piikitellen läsnä olevaa Sussexin jaarlia.

Tarlton osoittamassa sormellaan Sir Walter Raleighia: "*See, the Knave commands the Queen*", vaikka Leicesterin jaarli, Sir Robert Dudley, on läsnä.

Tarlton, jonka maine arvostettuna miekkataiturina, *Master of Fence*, on luokkaa "*ordenary grome off her majestes chamber*".

Tarltonin sanotaan luoneen vielä tänä päivänä käytössä olevan "doggerel" (hävytöntä nonsensriimittelyä) -käsitteen.<sup>123</sup>

Tarlton kuului alkuperäiseen, Sir Francis Walsinghamin vuonna 1583 kokoomaan, *The Queen Elizabeth's Men* seurueeseen. Hän kirjoitti seurueelle näytelmän seitsemästä kuolemansynnistä, *The Seven Deadly Sins*, jonka *The Queen's Men* kantoesitti vuonna 1585. Kynäilijä Gabriel Harvey kirjoitti näytelmästä arvion 1592:

“*The Seauen Deadly sinnes; which most deadly, but most liuely play, I might haue seene in London; and was verie gently inuited thereunto at Oxford by Tarleton himselfe.*”<sup>124</sup> Se Tarltonista.

#### YHTEYDENOTTO (UUSI YRITYS)

Kahdeksas helmikuuta 1587 Maria I (Skotlannin kuningatar Maria Stuart) mestattiin samassa Fotheringhayn linnassa, missä Richard III, Gloucesterin herttua, oli syntynyt runsas vuosisata aikaisemmin. Maria oli viimeinen siinä likvidoitavien sarjassa, jotka Sir Francis Walsingham oli onnistunut paljastamaan niin sanotussa Babingtonin salaliitossa. Marialta putosi pää Fotheringhayn linnassa 1587, Richard III kuoli Bosworthin taistelukentällä 1485 Ruusujen sodan ja Plantageneiden yli kolmesataavuotisen valtakauden päätteeksi. Richardin viimeiset sanat kerrotaan olleen: “*Treason, treason, treason, treason, treason*”. Shakespeare, joka oli lukenut Thomas ”joka-myös-mestattiin” Moren keskenjääneen henkilökuvan Gloucesterin herttuasta, kuulee hänen sanovan: “*A horse! a horse! my kingdom for a horse!*”<sup>125</sup> *The True Tragedy of Richard the Third* on Shakespearen neljäs näytelmä. Kirjoitettu todennäköisesti - yleisimmän tutkimustiedon mukaan - aivan 1590-luvun alussa.



Tutkija eivät ole yksimielisiä Shakespearen näytelmien kronologiasta. Järjestyksen perusteena on pidetty sekä mainintoja esitysajankohdista, niiden julkaisuaikajankohtia että niistä julkaistuja kritiikkejä ja muita mainintoja tai toisaalta vertaamalla näytelmien tyyliä sekä teksteissä olevia mahdollisia historiallisia viittauksia.

Useimmista luetteloissa *Richard III*:ta edeltää ainoastaan kolmen näytelmän sarja kuningas Henry VI:sta (*The First Part...*, *The Second Part...*, ja *The Third Part of King Henry the Sixth*). Toisaalla monet pitävät varhaisnäytelmää *Kaksi nuorta veronalaista* Shakespearen ensimmäisenä ”yritelmänä”. Myös varhaisten näytelmien *Kuin ka äkäpussi kesytetään* ja *Titus Andronicus* sijainti kronologian alkupäässä heittelee.

Shakespeare kirjoitti myös mitä suurimmalla todennäköisyydellä uusiksi omia tekstejään. Philip Henslow’n päiväkirjan mukaan *The Rose* -teatterissa esitettiin, todennäköisesti uusina sovituksina, näytäntökaudella 1590–91 mm. Shakespearen ensimmäiset näytelmät Henry VI:sta (kir-

jattu Henslow'n päiväkirjaan: "Harey the vj") sekä *Titus and Vespian*, jota voi pitää *Titus Andronicus*-näytelmän edeltäjänä. Myös muista Shakespearen (mahdollisista/kadonneista) näytelmistä on merkintöjä tuolta samalta ajalta.<sup>126</sup>



Kun Maria Stuart mestattiin, oli Shakespeare kaksikymmentäkaksivuotias ja kolmen lapsen isä. *The Queen Elizabeth's Men* vieraili sinä kesänä toista kertaa Stratfordissa, ohjelmistossa oli Richard Tarltonin näytelmä *The Seven Deadly Sins*. Seurueeseen kuului kaksi eturivin koomikkoa: Tarlton, jonka ura rupesi jo olemaan ehtoopuolella ja nouseva tähti William Kemp. Ennen saapumistaan Stratfordiin olivat seurueen näyttelijät John Towne ja William Knell ryypänneet ja tapelleet Thamen kaupungissa sillä seurauksella, että Knell oli saanut surmansa. Stratfordiin tultaessa oli seurueen näyttelijävahvuudessa miehen mentävä aukko. Kun *Kuningattaren miehet* jatkoivat heinäkuussa Starfordista Bathiin ja sieltä eteenpäin Alderburghiin, oli William Shakespeare liittynyt joukkoon. Maakuntakiertue jatkui koko syksyn: syyskuussa *Kuningattaren miehet* olivat aluksi Yorkissa ja Coventryssä, sen jälkeen Leicesterissä; joulukuussa seurue vieraili vielä kerran Alderburghissa ja jatkoi sieltä Lontooseen, missä se perinteisesti esiintyi hovissa sekä tapanina että loppiaisena.<sup>127</sup>



Edellä esitetty kuvaus on yksi useista teorioista siitä, milloin ja kuinka Shakespeare siirtyi Stratfordista Lontooseen. Tutkijat ovat epätoivoisesti yrittäneet rakentaa siltaa nuoren stratfordilaisen perheenisän, jolle syntyy kaksoset talvella 1585 ja menestyvän lontoolaisen teatterintekijän, josta löytyy ensimmäiset varmat historialliset dokumentit 1592, välille. Olemme tekemisissä Shakespearen kuuluisien "kadonneiden vuosien" kanssa. Miten ja milloin hän jätti Stratfordiin ja miksi? Milloin hän saapui Lontooseen ja miten hän rakensi uransa ensiaskleet? Ja, ennen kaikkea, miten hän - vailla yliopistollista koulutusta, lukutaidottoman isän poikana - pystyi hankkimaan niin laajan sivistyksen? Käytävä, johon tässä joudumme, on pimeä ja musta.

Mutta tuolla on jotain valoa.



Absalon Hvide katseli huoneestaan katedraaliaan, Lundin tuomiokirkkoa, joka oli yhtä vanha kuin piispanistuini, jolla hän istui. Vuonna 1103 oli Lund irtaantunut Hamburg-Bremenin arkkihiippakunnasta ja saanut oman piispanistuimen. Siitä oli alle kahdeksankymmentä vuotta, Absalon oli vasta hiippakunnan kolmas arkkipiispa. Lundin kaupunki oli hämmästyttävässä ajassa kasvanut kukkulalla olevasta kyläpahasesta yhdeksi Pohjolan merkittävimmäksi. Piispanistuimen se sai kun Tanskan kuningas Erik I Ejegod matkusti paavin luokse asiaa edistämään. Erikillä oli paljon asioita hoidettavana Italiassa. Hänen edesmennyt veljensä Knut Pyhä oli, valmistautuessaan lähtemään veljensä Benediktin kanssa valtaamaan Englantia takaisin tanskalaisille, surmattu Odensen kirkon alttarille. Tanskan kuninkaana ja Knut Suuren siskon pojanpoikana oli Knut Pyhä sitä mieltä, että hänellä oli oikeus Englannin kruunuun. Normanni, tällä kertaa nimeltä Vilhelm Valloittaja, oli röyhkeästi anastanut sen tanskalaisilta. Brittein saaret aiheuttivat jatkuvasti ongelmia juuteille: norjalaiset Harald Ankarasta Olav Kyrreen olivat myös olleet osingolla siellä. Nyt olivat tanskalaisten ongelmat Brittein saarten osalta ohi. Ne päättyivät Odensen Pyhän Albanuksen puukirkon alttarille mille tyytymättömät tanskalaiset talonpojat tappoivat Knut Pyhän. Sato oli Tanskanmaalla ollut jo pitkään huono, nälkä kurni kansaa ja silti oli tarkoitus varustaa joukkoja Englantiin. Tappamalla Knut jäi englanninvalloitukset siihen, mutta muuten talonpoikien tilanne ei parantunut. Knutin veli Olav nousi valtaistuimelle ja sai yhdeksänvuotisen valtakautensa aikana lisänimen *Nälkä*. Syy lisänimeen oli enneminkin jatkuvissa peräkkäisissä katovuosissa kuin Olavin julmuudessa tai kitsaudessa. Tanskalaisten pariin levisi vähitellen käsitys, että syy jatkuvaan onnettomuuteen oli kuninkaan murha ja vielä kirkon alttarille. Saxo Grammaticus kirjoittaa, että kuningas Olav Nälkä päätti lopulta uhrautua kansansa edestä, jotta saataisiin katkaistua jatkuvat katovuodet: ja *Olav Nälkä katosi*. Hän on ainoa Tanskan kuninkaista, jonka hautapaikka ei ole tiedossa. Knutin ja Olavin nuorempi veli Erik seurasi Olavia Tanskan kuninkaana (veljeksistä yhteensä viisi käväisi Tanskan kuninkaana; kukaan heistä ei murhannut ketään päästäkseen valtaistuimelle, mikä on hämmästyttävää!!!). Erik I Ejegod oli harras uskovainen ja sitä mieltä, että paavin tulisi nimittää kirkon alttarille murhattu isovelji Knut pyhimykseksi. Tämä voisi myös lepyttää leppymättömän Jumalan, panna pisteen jatkuville katovuosille. Erikillä oli hyvän puhujan ja ystävällisen, jopa lempeän, miehen maine. Hän päätti lähteä käymään paavin puheilla, hänellä oli paljon toimitettavaa ikuisessa kaupungissa sillä valtakuntaan haviteltiin Hamburg-Bremenistä riippumatonta piispanistuinta.

Absalon Hvide katseli huoneensa ikkunasta ulos ja muisteli kuinka piispanistuini, jolla hän nyt istui, oli perustettu. Silloin Paavi, Autuas Urbanus II, eli jännittäviä

aikoja. Urbanus oli pitänyt marraskuussa 1095 Clermontin kirkolliskokouksesta *maailmaa vavisuttavan saarnan* Muhammadin opin saatanallisuudesta ja kristillisen ekumeenisen asian tärkeydestä. Ja Jumala oli kehottanut kaikki kristittyjä järjestäytymään maailmanlaajuisen hankkeen ympärille. Niin lähdettiin ensimmäiselle ristiretkelle vapauttamaan Jerusalemiä muslimivallan alta. Erikin saapuessa hakemuksineen Roomaan olivat ”vapauttajat” juuttuneet Antiokiaan. Tätä pientä turkkilaista kaupunkia oli piirittämässä neljä eurooppalaista joukko-osastoa (yli 30 000 miestä) vahvistettuna Bysantin keisarin 2 000 miehen vahvuisella armeijalla, silti se kesti piiritystä kahdeksan kuukautta. Autuas Urbanus oli samanaikaisesti myös sisäpoliittisesti ahtaalla vastapaavi Gilbert Ravennalaisen vallattua Roomassa paavin residenssin, Hadrianuksen mausoleumin eli Pyhän Enkelin linnan (*Castel Sant’Angelo*). Antiokia kaatui viimein kesäkuussa ja Gilbert luopui *Sant’Angelosta* marraskuussa. Ja Urbanus suostui kaikkiin Erikin pyyntöihin: Knutista tuli Pyhä ja oma hiippakuntakin voitaisiin perustaa Pohjolan perukoille. Erik lähti kotiin ja kristityt etenivät kohti Jerusalemiä. Se kaatui seuraavana kesänä. Urbanus makasi silloin sairastuessa juutalaista syntyperää olevan kardinaali Pierleonen kotona (Pierleone oli tottunut antamaan suojapaikan ahdingossa oleville paaveille) ja kuoli ennen kuin tieto ristiretkeläisten saavutuksista saavutti hänet. Urbanuksen seuraaja Paschalis II nimitti lupauksen mukaisesti Lundin piispan Asserin Pohjolan ensimmäiseksi arkkipiispaksi. Asser oli Erikin vaimon, enkelimäisenkärshivällisen Bodilin, veljenpoika. Kaiken järjestettyä näin hienosti lähtivät Erik ja Bodil pyhiinvaellusmatkalle vastavallattuun Jerusalemiin. Matka kulki vanhaa viikinki-reittiä Miklagårdin, eli Konstantinopolin kautta. Keisari Aleksios I Komnenos otti tanskalaiset kuninkaalliset juhlavasti vastaan. Konstantinopolista Erikin ja Bodilin matka jatkui Kyproksen kautta kohti Pyhää maata. Erik kuolee Kyproksella, Bodil jatkaa ja tuupertuu kuolleen Öljmäelle.

Tanskan arkkipiispa Absalon Hvide oli kutsunut ystävänsä ja kirjurinsa Saxon huoneeseensa Lundiin. Lund oli, pääkaupunki Roskilden ohella, Tanskan toinen piispankaupunki. Tanskan kuningas Valdemar I Suuri oli nimittänyt Absalonin molempien kaupunkien piispaksi. Nimitys Lundin arkkipiispaksi oli aiheuttanut kapinan, joka vasta hiljattain onnistuttiin kukistamaan. Lund oli saanut oman piispanistuimen vuonna 1060, vain neljäkymmentä vuotta sen jälkeen kun Tanskan kuningas Knut Suuri oli perustanut kaupunkiin rahapajan. Se oli sysännyt paikkakunnan voimakkaaseen kasvuun. Knutin isä, Sven Haaraparta, oli aikoinaan siirtänyt kukkulalla olevan Uppåkran kylän helpommin puolustettavaan paikkaan. *Näin Uppåkrasta tuli Lund*. Ennen rahapajan perustamista Knutilla oli ongelmia Englannin kanssa: Brittein saaret tuottivat jatkuvaa päänvaivaa juuteille. Jos vaivaa eivät

aiheuttaneet paikallinen väestö ja hallinto, sitä aiheuttivat joko norjalaiset tai normannit. Nytkin oli jo kertaalleen maanpakoon ajettu Englannin kuninkaaksi itseään väittävä Ethelred Neuvoton palannut poikineen Normandiasta. Knut Suuri purjehti Englantiin. Hän otti yhteen sekä Ethelredin että tämän pojan Edmund Rautakyljen kanssa. Ethelredin luovutettua Knut sopi tapaamisen Edmundin kanssa *Severn* joella. Tällä Englannin pisimmällä joella oli pieni saari, siellä Knut ja Edmund jakoivat Englannin keskenään, jakolinjaksi otettiin Thames! Knut sai maat joen pohjoispuolella ja Edmund sen eteläpuolella. Sitä, kenelle Lontoo kuuluisi, ei tarvinnut arpoa tai kiistellä sillä Edmund Rautakylki kuoli vain joitakin kuukausia Severnin tapaamisen jälkeen. Hänen isänsä Ethelred Neuvoton - nimi on käännösvirheen vuoksi muuttunut vastakohtakseen - oli kuollut puoli vuotta aiemmin ja haudattu Lontoon St Paul's katedraaliin. St Paul's oli jo silloin yli neljäsataa vuotta vanha. Englannin ensimmäinen arkkipiispa Mellitus perusti Pyhän Paavalin katedraalin Lundenwiciin vuonna 604. Nykyinen Thames -joen varrella ja rekonstruoitua *The Globea* vastapäätä oleva katedraali on 1700-luvun alusta ja järjestyksessä neljäs. Knut Suuri nai Ethelredin lesken ja sai näin haltuunsa koko Englannin. Knutin palattua Lontoosta hän perusti Lontoon mallin mukaisen rahapajan Lundiin. Rahamestari Lundissa löi kolikkoon tekstin "LVND DENEMAC", jotta tiedettäisiin kolikoiden olevan skånelaista alkuperää erotuksena Englannin Lontoossa lyötyihin. Rahapajan perustaminen tiesi aina kasvua paikkakunnalle. Sama oli todettu Lontoossa, mihin kuningas Alfred perusti rahapajan, Canterburyn ja Rochesterin malliin, vuonna 886.

Absalon Hvide katseli ikkunasta ulos ja menneeseen. Tanska on nyt vahva ja yhtenäinen, hän sanoi luottoystävälleen Saxolle. Absalonin ollessa nuori olivat asiat toisin, valtakunta oli jakaantunut ja eripurainen. Nyt kruunu ja kirkko toimivat jälleen yhdessä, kuten silloin, ennen sisällissotaa, joka seurasi viiden veljeskuninkaan valtakauden lopussa. Kyproksen Pafokselle, Afroditen synnyinkaupunkiin, haudatun Erik I Ejegodin pojanpoika Valdemar ryhtyi jälleenrakentamaan yhtenäistä Tanskaa selvittyään hengissä "Roskilden pidoista". Valdemarin isä, Erikin poika, Knut Lavard oli saanut surmansa ennen Valdemarin syntymää ja Valdemar oli kasvanut Hviden suvun suojissa Sjäällannin Fjenneslevissä. Näin Valdemarista tuli Absalonin ja Esbern Snaren kasvattiveljeksi. Ennen nykyistä, Valdemarin hyvää valtakautta, oli valtakunta hajallaan. Sitä hallitsi kolme käskynhaltijaa. Heistä Skånen käskynhallitsija Sven Grathe kutsui kaksi kollegaansa, Sjäällannin käskynhaltijan, pikkuserkkunsa Knut V:en ja Jyllannin käskynhaltijan Valdemarin Roskildeen pitoihin. "Sovinnon merkeissä, koska välillämme vallitsee luottamuspula", ilmoitti Sven kutsussa. Knut sai "pidoissa" surmansa, mutta Esbern Snare pelasti kasvattiveljensä Valdemarin. Sven lähti Valdemarin perään Jyllantiin, mutta arvioi väärin Valde-

marin joukkojen vahvuuden. Petollisia kutsuja lähettävä Sven Grathe kuoli Hauge järven rannalla tuntemattoman talonpojan päähän kohdistuneesta kirveeniskusta lokakuussa 1157. (Jälleen talonpoika asialla kun tanskalainen kuningas pitää saada hengiltä.) Hauge järvi löytyy nykyään Grathen nummelta. Näin Valdemar Knutinpojasta, Erik Ejegodin pojanpojasta, tuli jakamattoman Tanskan kuningas. Hänestä tuli Valdemar I Suuri.

Absalon seisoi työhuoneessaan Lundissa ja katseli ikkunasta laskevaa aurinkoa. Hänen lapsuudenystävänsä ja kasvattveli, Tanskan kuningas Valdemar I Suuri, oli kuollut 51 vuoden iässä. Absalon oli itse neljäkymmentäkahdeksan. Valdemar I:stä oli tullut ”Suuri” valloittamalla Rügenin saaren merirosvoilevilta vendeiltä ja vahvistamalla tämän jälkeen maan puolustusta uudistamalla vanhoja viikinkilinnouksia. Juutinrauman suulla olivat *Kärnan* ja *Flyndenburg*. Salmen suun pohjoisrannalla oleva *Kärnan* sai uuden tiilivuorauksen, Helsingørin kylän lähistöllä sijaitseva *Flyndenburg* jäi vähemmälle huomiolle. Vendejä ja sakseja vastaan oli Jyllannissa mahdava *Dannevirke*. Se oli neljätoista kilometriä pitkä muuri. Muuri korotettiin Valdemarin hallituskaudella seitsemään metriin ja vahvistettiin tiilivuorauksella. Tämän jälkeen sitä kutsuttaisiin nimellä *Valdemarsmuren*. Ison-Beltin molemmin puolin perustettiin *Korsørin* ja *Nyborgin* linnoitukset. Tanska ja erityisesti Skåne oli jatkuvasti rauhatonta aluetta. Valdemar halusi miehensä Skåneen ja nimitti Absalonin Lundin arkkipiispaksi. Se sai välittömästi aikaan kapinan ja Absalon joutui pakenemaan. Nyt, vuosi kapinan kukistamisen jälkeen, oli Valdemar kuollut ja Absalon seisoi Lundin työhuoneessaan ja katseli ikkunasta laskevaa aurinkoa. Kruununperillinen Knut oli yhdeksäntoistavuotias ja Absalon tunsu suurta vastuuta nuoresta Knut VI:sta, niin suurta, että hän käytännössä johti valtakuntaa.

#### SAXO: *Gesta Danorum*

Absalon toisti pyyntönsä Saxolle. Tämän tuli kirjoittaa tanskalaisten kronikka: jälkipolville tiedoksi. Saxo oli Absalonin mielestä ehdottomasti paras henkilö kertomaan, mistä tanskalaiset tulivat, keitä he olivat. Saxo oli oppinut, sivistynyt ja luekennut, Ranskanmaalla opiskellut, latinan kielen hyvin taitava. Saxo tunsu Tanskan, sekä maan historiaa että sen maantiedettä. Hän tunsu myös kreikkalaista mytologiaa, naapurimaiden tarinoita ja olosuhteita. Ja, koska tanskalaisten kronikka alkaa ennen Jumalan Pojan syntymää, oli Absalonille tärkeätä, että Tanskan *Carmina Antiqua*ssa kuvattaisiin oikealla tavalla myös se aikakausi, jolloin Saagat ohjasivat tapahtumien kulkua. Saxo olisi mies paikallaan.

Saxo tunsi suurta vastustusta ylivoimaista tehtävää kohtaan, mutta kieltäytyminen oli, loppujen lopuksi, mahdotonta. Hän otti tehtävän vastaan ja pani toimeksi. Hän aloitti siitä, mistä oli helppo aloittaa. Se tarkoitti aloittamista sillä, mikä oli tärkeintä. Saxo aloitti kirjoittamalla tanskalaisista suurimmasta, jopa Valdemar I Suurta suuremmasta: hän aloitti kirjoittamalla Absalon Hvidestä, työnantajastaan. Saxo aloitti kirjoittamalla *Gesta Danorum*in lopun: kuinka Absalon Hvidestä - kuuluisan Asser Rig (Hviden) pojasta ja Esbern Snaren veljestä - tuli Roskilden piispa ja lopulta, vuonna 1178, Lundin arkkipiispa. Saxo, lisänimeltään ”Pitkä”,<sup>128</sup> aloitti kirjoittamalla kuinka Valdemarista tuli Valdemar I Suuri. Hän kirjoitti kuinka Absalonin nimitys arkkipiispaksi Lundiin johti skånelaisten talonpoikien kapinaan, kuinka se kukistettiin ja kuinka Absalonin kasvattveli ja Tanskan kuningas Valdemar I Suuri kuoli. Saxo kirjoittaessa skånelaiset talonpojat kapinoivat jälleen. Nyt Knut Valdemarinpoika VI kukistaa kapinan, Absalonin ja Esbern Snaren tuella. Saxo istuu kammiossaan ja kirjoittaa ja kirjoittaa. Hän kirjoittaa ja saavuttaa nykyhetken ja etenee ajan virrassa. Hän kirjoittaa kuinka Absalon neuvoa Knutia: Pommer on vallattava, vendit on kukistettava. Pommerissa valtaa pitää ruhtinas Bogislav I. Tämä Gryfitien suvun järjestyksessä toinen hallitsija valmistelee hyökkäystä juuttien maahan. Bogislav röyhistelee, sanoo Absalon ja Saxo kirjoittaa sen kronikkaan. Bogislavin isän Vartislav I:en Itämeren rannikolle perustama kaupunki Kamien Pomorski oli saanut piispanistuimen kymmenisen vuotta aikaisemmin ja Bogislavin mielestä on aika laajentaa sen vaikutusvaltaa. (Mutta Gryfitit saivat odottaa kaksi vuosisataa kunnes Erik Pommerilaisesta tulisi yhdistetyn Pohjolan, Kalmarin unionin, kuningas.) Ja Saxo päättää *Gesta Danorum*in siihen, kuinka Tanskan kuningas Knut VI valtaa Pommerin ja nimittää itsensä myös Vendien kuninkaaksi. Nimitys säilyy Tanskan kuningashuoneessa aina vuoteen 1972.

Kun Saxo oli kirjoittanut tanskalaisten kronikan lopun, päättänyt juuttien ja vendien sotatoimet valtaisaan ukonilmaan, jota molemmat kansat järkkyivät, kun Saxo oli pannut Bogislavin polvistumaan Knutin jalkojen juureen ja anomaan anteeksiantoa vuosikausia jatkuneen kapinan johdosta, kun Saxo oli laskenut Bogislavin kuolinvuoteelleen tämän vannottua ikuista uskollisuutta rehellisille ja vilpittömille tanskalaisille, kun Saxo oli kuvannut kuinka myös Knut liikuttui isänsä Bogislavin kuolinvuoteen äärellä seisovien poikien surusta, jotka olivat myös Knutin sukulaisia, sillä Bogislav I avioitui Valdemar I:en tyttären Walburgisin kanssa 1150-luvulla,<sup>129</sup>



Tosin yhdessäkään lähteessä ei mainita Tanskan kuningas Valdemar I Suurella olevan sellaista tytärtä kuin Walburgis. Sofia Minskiläinen, Valdemarin puoliso, synnytti kahdeksan lasta, mutta ei Walburgis nimistä tytärtä. Näiden lisäksi mainitaan Valdemarilla olleen yksi avioton poika, Christoffer, rakastajattarensa Toven kanssa. Sofia oli Roskilden pidoissa surmansa saaneen Knut V:en sisarpuoli, heidän äitinsä oli Rikissa Puolalainen, myös kutsuttu Rikissa Boleslavintytäreksi. Hän ehti elämänsä aikana olla sekä Tanskan, Ruotsin että Venäjän hallitsijoiden puoliso.



kun Saxo oli kirjoittanut lopun, siirtyi hän alkuun:<sup>130</sup>

*Dan igitur et Angul, a quibus Danorum coepit origo, patre Humblo procreati non solum conditores gentis nostrae, verum etiam rectores fuere. Quamquam Dudo, rerum Aquitanicarum scriptor, Danos a Danais ortos nuncupatosque recenseat.*

”Alussa olivat maamme perustajat, veljekset Dan ja Angel, Humblen kaksi poikaa, joista tanskalaiset polveutuvat...” Näin Saxo, viittaamalla ranskalaiseen pappiin ja historioitsijaan Dudon Saint Quentiniläiseen, joka kirjoitti *Historia Normannorum* vuosien 1015–30 välillä, liittää kunniakkaat tanskalaiset danaelaisiin, myyttisiin kreikkalaisiin, ja kutoo yhteen Tanskan, Englannin, antiikin ja taivaan enkelit:

*Ex quibus Angul, a quo gentis Anglicae principia manasse memoriae proditum est, nomen suum provinciae, cui praeerat, aptandum curavit, levi monumenti genere perennem sui notitiam traditurus. Cuius successores postmodum Britannia potiti priscum insulae nomen novo patriae suae vocabulo permutarunt. Magni id factum a veteribus aestimatum Testis est Beda, non minima pars divini stili, qui in Anglia ortus sanctissimis suorum voluminum thesauris res patrias sociare curae habuit, aequae ad religionem pertinere iudicans patriae facta litteris illustrare et res divinas conscribere.*

Tässä Saxo viittaa kunnianarvoisen Beda Venerabiliksen (672–735) Northumbrian Jarrowin luostarissa kirjoittamaan teokseen *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*. Eikä hän sitten muihin viittaakaan. Dudo ja Beda ovat ainoat lähteet, jotka Saxo mainitsee yli kolmesataasivuisessa, tiiviisti kirjoitetussa teoksessaan, joka koostuu kuudestatoista kirjasta.



Saxon lähteenä on arvioitu olleen myös pari sukupolvea aikaisemmin eläneen Adam Bremeniläisen teos *De situ Daniae et reliquarum quæ trans Daniam sunt regionum natura*. Adam Bremeniläinen oli pappi ja historioitsija, joka keräsi tietonsa Tanskan kuningas Sven Estridssonilta, Valdemar I Suuren isoisän isältä. Edellä mainitussa teoksessa bremeniläinen historioitsija kutsuu Pohjanmeren pohjukkaa ”*Terra Feminarumiksi*” (Naisten maaksi). Se on alue, missä asustaa myyttisiä kveenejä, vaarallisia, itsellisiä naisia. Näin syntyi myytti pelottavasta Pohjolan amatsonikansasta, joka 1600-luvulla kirjoittaa italialaiset säveltäjät, Antonio Vivaldia myöten, säveltämään oopperoita amatsoniprinsessa Alvildasta, joka purjehtii ristiin rastiin Itämeren naisjoukkonsa kanssa. Mitä todennäköisimmin on kyse sekaannuksesta Kainuun, kveenien ja ”kvinna” -sanan välillä. Toisaalta ovat myyttisten *Terra Incognitan* (tuntemattoman maan) vaarallisimmat asukkaat lähes poikkeuksetta olleet amatsonveja.



Saxo kutoo tanskalaiseen verkkoonsa myös eteläiset naapurikansat, teutoonit. Ensimmäinen tanskalainen, joka on nimeltään Dan, saa saksalaisen Grythan kanssa pojat Humble ja Loter:

*Huic filii Humblus et Lotherus fuere, ex Grytha summae inter Theutones dignitatis matrona suscepti.*



Tanskan kuningashuone on sikäli ainutlaatuinen, että 900-luvulta lähtien on sama Gorm Vanhan suku ollut siellä vallassa. Gorm hallitsi 948–958. Ajalta ennen Gorm Vanhaa ei ole säilynyt historiallisia dokumentteja. Vain Japanin ”Taivaan poikien” 2600-vuotista keisarihuonetta voi verrata Tanskan kuningashuoneeseen.



Kymmenkunta sukupolvea ja monta murhaa Danin jälkeen Saxo kirjoittaa:

AMLET, JYLLANNIN PRINSSI<sup>131</sup>

Tanskan kuningas Rørik antoi veljeksille Hardvendel ja Fenge jaettavaksi Jyllannin käskynhaltijuuden. Jyllannin käskynhaltijana oli ollut heidän edesmennyt isänsä Gervendel. Norjan kuningas Kollilla oli omat intressinsä Jyllannin suhteen. Hän purjehti niemimaan rannikolle ja päätti ottaa mittaa Harvendelistä. Kamppailun tuoksinassa Harvendel heittää yllättäen kilpensä maahan ja tarttuu miekkaansa kaksin käsin, ja *kaksin käsin hän sivaltaa Kollin kilven säpäleiksi ja sen jälkeen toisen jalan poikki*. Koll kuolee saamiinsa vammoihin, jonka jälkeen Harvendel etsii käsiinsä Kollin sisaren Selan ja surmaa myös tämän. Kuningas Rørik vaikuttuu Harvendelin uroteosta – sekä Harvendelin hänen eteensä kantamista lahjoista – siinä määrin, että antaa vastalahjana tyttärensä Gerutin tämän puolisoiksi. Gerut synnyttää Harvendelille pojan. Poika saa nimekseen Amlet.

Harvendelin veli Fenge tulee kateelliseksi veljensä saamista huomiosta ja menetyksestä. Fenge murhaa Harvendelin ja saastuttaa sen jälkeen tämän aviovuoteen naimalla lesken. Amlet päättää tekeytyä hulluksi, jotta hänen setänsä, isänsä murhaaja ja äitinsä saastuttaja, pitäisi häntä harmittomana. Hän tahraa kasvonsa, pukeutuu epäsiististi ja puhuu levottomia. Amlet viettää suurimman osan ajasta keittiössä levittäen tulipesästä tuhkaa päällensä. Levottomuuksien lomaan hän sirottelee viiltäviä vihjauksia isäsedästään. Vihjailevat puheet herättävät epäilyksiä hänen hulluutensa laadusta. Päästäkseen selville Amletin todellisesta tilasta ja siitä, laatiiko hän näennäisesti sekavassa mielessään mahdollisesti joitakin vaarallisia suunnitelmia, viritetään ansa: Amletin ja tämän nuoruuden rakastetun välille järjestetään tapaaminen. Intohimo kyllä paljastaisi Amletin todellisen mielentilan. Tapaamista asetutaan seuraamaan piilosta. Amlet aavistaa ansan ja jo ratsaille noustessaan, lähtiessään nuoruuden rakastettuaan tapamaan, nousee hän, mielenvikaisuuttaan korostaakseen, selkä edellä ratsun selkään. Selkä edellä ratsastaen hän puhuu levottomia koko matkan: hullu mikä hullu. Perillä hän vie tytön sivuun, uskoutuu tälle ja pyytää tätä kertomaan eri tarinan heidän tapaamisestaan kuin minkä hän tulisi kertomaan. Ristiriitaiset raportit tapaamisesta vahvistavat käsityksiä Amletin hourupäisyydestä, *mutta eivät vielä vakuuta*.

Seuraavaksi Fengen neuvonantaja, joka on ”omasta mielestään viisaampi kuin mitä todellisuudessa on”, ehdottaa Amletin houkuttelemista äitinsä Gerutin kanssa samaan kammariin. Äidin läsnä ollessa pyrittäisiin vakoilun keinoin selvittämään pojan todellinen mielentila. Neuvonantaja piiloutuu Gerutin huoneen lattialla olevien olkien sekaan. Amlet tulee äitinsä kammariin ”kukon lailla kiekuen, käsiään viuhtoen ja ylt’ympäriinsä juosten”. ”Hulluutensa puuskassa” hän huomaa ”jota-

kin” oljissa, jonka hän ohimennen pistää miekallaan hengiltä, paloittelee, keittää ja heittää sioille lättiin. Kun hän palaa äitinsä luokse, itkee ja valittelee tämä poikansa mielen sairautta. ”Kuinka sinä, häpeällinen nainen, yrität peittää irvokkaan syntisi valheellisin kyynelin, sinä, hävytön huora, joka häpäiset ja likaat petisi syleilemällä epäsiiveästi miehesi murhaajaa”, Amlet toruu äitiään ja paljastaa samalla äidilleen kaiken - myös aikeensa murhata isänsä murhaajan. Vakuuttavan läksytyksen jälkeen ja totuuden paljastuttua äiti kääntyy siveyden ja kunniallisuuden tielle.

Fenge palaa matkalta eikä löydä Neuvonantajaansa mistään. Lopulta hän kysyy Amletilta, onko tämä nähnyt häntä. Amlet vastaa ”sillä miehellä kaiken menneen lätissä päin persettä ja sikojen lopulta syöneen paskan peittämän onnettoman”.

Fengen epäluulo kasvaa: Amlet on vaarallinen; mutta koska Fenge pelkää kuningas Rørikin ja Amletin äidin reaktioita, päättää hän toimittaa Amletin epäsuorasti pois päiviltä. Fenge järjestää Amletille englanninmatkan. Matkaseuraksi hän määrää kaksi henkivartijaa, joille antaa kirjeen vietäväksi ystävälleen, Englannin kuninkaalle. Kirjeessä Englannin kuningasta kehoitetaan surmaamaan Amlet. Ennen lähtöä Amlet vannottaa äitinsä Gerutin vuoden kuluttua kuuluttamaan poikansa kuolleen ja juomaan hautajaisoluita. Matkalla Englantiin Amlet muuttaa henkivartijoiden hallussa olevan kirjeen sisältöä, raapustaa puiseen kirjeeseen, että Englannin kuninkaan on murhattava kirjeen luovuttavat kaksi henkivartijaa ja sen jälkeen annettava Amletille tyttärensä vaimoksi.

Englannissa, kuninkaan järjestämällä päivällisellä, Amlet esittää ylivoimasta retorista nokkeluutta ja tiedollista osaamista. Englannin kuningas vaikuttuu, hirttää henkivartijat ja antaa tyttärensä Amletille vaimoksi ystävänsä Fengen lähettämän kirjeen ohjeiden mukaisesti. Vuoden kuluttua Amlet palaa Jyllantiin mukanaan kuninkaan antamat kullat ja rikkaudet. Perillä hän pukeutuu jälleen rääsyyihin ja menee linnaan, missä juuri juodaan hänen hautajaisoluitaan. Amlet liittyy juhliin joukkoon, antaa itsensä ilmi ja siitä juhlat sen kuin paranevat. Kun miehet ovat juoneet itsensä sammuksiin, vetää Amlet suuren kankaan heidän päällensä ja syyttää koko talon ilmiliekkeihin. Tämän jälkeen hän menee Fengen makuukammariin, poistaa Fengen miekan sängyn vieressä riippuvasta tupista ja asettaa oman miekkansa terä pystyssä sängyn viereen. Sitten hän herättää setänsä ilmoittamalla tälle, että hänen miehensä ovat ilmiliekeissä ja Amlet on palannut kostamaan isänsä murhan. Fenge ryntää pystyyn, haroo miekkaansa tyhjästä tupista ja kaatuu pystyssä olevaan Amletin miekkaan menettäen henkensä.

Seuraavana päivänä Amlet pitää pitkän ja tunteikkaan puheen kansalle. Kansa huutaa Amletin kuninkaakseen pannen suuren toivon hänen viisaudelleen, jonka hän niin taitavasti oli osannut peittää Fengen valtakaudella: hämätä hän osaa, totta

tosiaan. Tämän jälkeen Amlet palaa Englantiin appensa ja vaimonsa luokse. Ennen matkaa hän antaa teettää itselleen kilven, johon hän maalauttaa kaikki urotekonsa sekä tapahtumat, jotka edelsivät niitä: isänsä Harvendelin murhasta aina Amletin kuninkaaksi julistamiseen. Perillä Englannissa kuningas kysyy Fengen vointia. Amlet kertoo Fengen kuolleen ja siihen johtaneet syyt. Englannin kuningas hämmentyy: Fenge ja hän, he olivat luvanneet kostaa toistensa puolesta tarpeen miin vaatiessa. Annettu lupaus vaati nyt rakkaan vävyn murhaamista. Englannin kuningas päättää toimia epäsuorasti. Hän juonii Amletin puhemiesmatkalle Skotlannin kuningattaren luokse, pyytämään kuningatar-tarta Englannin kuninkaan vaimoksi. Skotlannin kuningatar on päättänyt pysyä neitsyenä ja julmana naisena raivostuu silmittömästi kaikille kosijoille ja näiden puhemiehille tappaen nämä järjestäen.

Amlet lähtee miestensä kanssa ratsain kohti Skotlantia. Skotlannin rajan ylittyä hän menee niitylle lepäämään ja kääntää miestensä pitämään vartiota. Kuningatar saa kuulla tuntemattomien miesten ylittäneen rajan ja lähettää tiedustelijat selvittämään keitä nämä ovat. Yksi tiedustelijoista hiipii nukkuvan Amletin luokse ja ryöstää tältä kilven, johon on maalattu Amletin tarina, sekä Englannin kuninkaan riiuukirjeen. Kuningatar saa nähtäväksi kilven sekä kirjeen. Hän tunnistaa Amletin rohkeaksi nuorukaiseksi, joka on kostanut isänsä murhan. Skotlannin kuningatar ei tahdo naimisiin Englannin kuninkaan kaltaisen vanhan äijän kanssa, nuori tanskalainen sen sijaan kiinnostaa. Hän muuttaa kirjeen sisällön sellaiseksi, että kosija on Amlet ja kääntää tiedustelijan palauttamaan sekä kilven että kirjeen.

Häiden jälkeen Amlet palaa Englantiin jo toista kertaa naineena miehenä skotlantilaisten sotajoukkojen johtajana. Englannissa hän kohtaa appensa sotajoukot ja tämän tyttären, ensimmäisen vaimonsa, uskollisuuden. Amlet häviää ensimmäisen taistelun, mutta saa lopullisen voiton englannin-appensa joukoista aamuruskossa vainajien armeijalla. Amlet voittaa taistelun pystyyn nostettujen, tuen varassa seisovien, jo kaatuneiden skotlantilaisten sotilaiden ansiosta, jotka auringon nousun säteet, valon ja varjon leikki, on herättänyt henkiin. Amletin skottiarmeija on kuin Birnamin metsä, joka marssii Dunsinaneen tuhoten Macbethin: on aika yön tulla ja maailman hajota.<sup>132</sup> Tämän jälkeen Amlet palaa, kahden vaimonsa kanssa, Tanskaan. Tanskassa on kuningas Rørik, Gerutin isä, kuollut ja Viglet noussut valtaan. Viglet, jonka hallinnassa on Skåne ja Själlanti, on ryhtynyt vaatimaan myös Jyllantia itselleen. Amletin äiti on yrittänyt pitää pintansa Vigletin vastaan. Amlet yrittää neuvotella Vigletin kanssa, mutta tämä on taipumaton. Lopulta Amlet, joka ”karimallaan ja ihanilta ominaisuuksiltaan ylitti uroteoissaan itse Herkuleksen [tuon sankareista pateettisimman]”, kaatuu taistelussa Vigletin kanssa. Samalla Theseus kömpii pystyyn tuolirivien välistä.

## PALUU

Theseus nosti isäänsä raatona kyytiin. Heidän oli tarkoitus lähteä yhteiselle matkalle, mutta isä ei ollut oikein matkaanlähtökunnossa. Juuri sillä hetkellä isä tunsikin katseen iskevän itseensä: *Minotauros*. Hän tunsikin ruumiissaan poikansa Hippolytoksen katseen hoiperrellessaan, sammaltaessaan, pyyhkiessään suupieliänsä vaahdosta kuiviksi. Heidät oli poistettu kulkuvälineestä, hän ei ollut oikein matkustuskunnossa ja hän tunsikin kuinka Hippolytos katseli häntä, kuinka hänen poikansa katseli häntä. Ja hän katseli isäänsä, jota raatona nosti kyytiin. Ja hän oli isä, ja hän oli poika. Ja silloin he vaelsivat Lapissa, vaelsivat yhdessä yöttömässä yössä, mäkärähelvetissä, Tunturilapin ajattomassa avaruudessa. Ja isä tiesi minne suunnistaa ja vaikka se ei ollut helppoa oli se helppoa, sillä Labyrintti oli nyt avoin tanssilattia, leikkitalon, missä kaikki oli paljaana nähtävissä. Isä oli isä ja minä olin poika ja poika oli poika ja minä olin isä, eikä ollut mitään, mitä emme toisistamme tienneet - tiesimme maailmasta ja jumalista kaiken, sillä me olimme maailma, maailmassa, ja jumalat olivat kanssamme.

Theseus kömpi pystyyn. Hän itki ja kun hän itki ei häntä hävettänyt. Häpeä oli kyyneleissä, se valui suopeana poskipäitä pitkin ja oli kaikkien nähtävissä, kätkeytymättömänä.

Jossakin toisessa todellisuudessa Theseus luki Hippolytoksen lähettämän kirjeen, tämä pyysi isältään lupaa saada olla sellainen kuin on. Tämä ei ollut Faidran lähettämä valekirje, tämä oli Hippolytoksen lähettämä valekirje. Theseus *ei voinut suostua poikansa pyyntöön*, koska kyseessä oli kunnia. Isän, perheen ja suvun kunnia.

Theseus nousi, nosti ylpeänä, ei-näkevänä, kunniantuntonsa sokaisemana, isänsä miekan, tarkisti että Ariadnelta saatu lankakerä oli tallessa ja...

jatkoivat matkaansa,

palaten Englantiin.

*The Return From Parnassus; or, The Scourge of Simony*<sup>133</sup>

Näillä sivuilla (Act IV. Scena III) hän törmäsi joihinkin nuoriin opiskelijoihin sekä Dick Burbageen, joka sanoi:

Now, Will Kemp, if we can entertain these scholars at a low rate, it will be well; they have oftentimes a good conceit in a part.



Richard ”Dick” Burbage (1568-1619) oli näyttelijä James Burbagen poika. *Lord Chamberlain’s Men* -seurue, missä myös William Shakespeare toimi ja vaikutti, asettui James Burbagen rakennuttamaan ja omistamaan *The Theater* -teatteriin vuonna 1594. Tämä vuonna 1576 rakennettu teatteri oli Lontoon ensimmäinen kiinteä teatterirakennus. James Burbage kuoli 1597 ja *The Theater* lopetti toimintansa vuotta myöhemmin. Yhdessä veljensä Cuthbertin kanssa Richard rakennutti 1599 - *The Theaterin* puutavarasta - *The Globe* -teatterin. *The Globe* tuhoutui tulipalossa vuonna 1613 Shakespearen *Henrik VIII*:en esityksen aikana.

Dick Burbage nousi nopeasti *Lord Chamberlain’s Men* -seurueen eturivin näyttelijäksi. Hän näytteli nimiroolin useissa Shakespearen näytelmien kantaesityksissä, kuten Richard III:n, Hamletin, Othellon ja Kuningas Learin roolit. Hän näytteli myös Volponen roolin Ben Jonsonin *Volponessa* sekä Subtl’n roolin (Kari Tuomen käännöksessä vuodelta 2007 ”Luihio”) Jonsonin *Alkemistissa*.



Kuva 5.



**Kemp:**

It’s true, indeed, honest Dick, but the slaves are somewhat proud; and besides, it’s a good sport in a part to see them never speak in their walk, but at the end of the stage; just as though, in walking with a fellow, we should never speak but at a stile,

a gate, or a ditch, where a man can go no further. I was once in a comedy in Cambridge, and there I saw a parasite make faces and mouths of all sorts in this fashion.

Burbage:

A little teaching will mend these faults; and it may be, besides, they will be able to pen a part.

Kemp:

Few of the university pen play well; they smell too much of that writer Ovid and that writer Metamorphosis, and talk too much of Prosperina and Jupiter. Why, here's our fellow Shakespeare puts them all down – ay, and Ben Jonson too. O, that Ben Jonson is a pestilent fellow; he brought up Horace, giving the poets a pill; but our fellow Shakespeare hath given him a purge that made him betray his credit.

Burbage:

It's a shrewd fellow, indeed. I wonder these scholars stay so long; they appointed to be here presently, that we might try them. O, here they come.

Theseus:

Take heart, these lets our clouded thoughts refine;  
The sun shines brightest when it 'gins decline.

Burbage:

Master Philomusus and Master Studioso. God save you.

Kemp:

Master Philomusus and Master Itioso, well-met.

Philomusus:

The same to you, good Master Burbage. What Master Kemp, how doth the Emeperor of Germany?

Studioso:

God save you, Master Kemp; welcome, Master Kemp, from dancing the morris over the Alps.

Kemp:

Well, you merry knaves, you may come to the honour of it one day. Is it not better to make a fool of the world as I have done, than to be fooled of the world, as you scholars are?



William Kempe (n.1560-n.1603) oli aikansa kuuluisin klovnin ja tanssija. Hän liittyi *Lord Chamberlain's men* -seurueeseen samoihin aikoihin kuin kaimansa ja vanha tuttunsa *The Queen's Men* -seurueesta William Shakespeare (n. 1593, suuren ruton aikoihin), mutta Kempe ei ole enää mukana kuvioissa *The Globen* perustamisen yhteydessä. Kempe oli tunnettu heittäytymisistään ja *ad lib* -improvisoinnista. Varsinaisen esityksen jälkeen hänellä oli tapana esittää lisänumerona täysin päättömiä ja eroottisesti viritettyjä tansseja, ”*jig dances*”. Helmikuussa 1600 hän tanssi *The Morris Dancein* (perinteinen englantilainen kansantanssi, jonka juuret ovat espanjalaisten maurien tanssiperinteessä) Lontoosta Norwichiin. Matka on noin 180 kilometriä, tanssi kesti yhdeksän päivää (*”Ninen Days’ Wonder”*) jakautuneena kuukauden ajaksi. *Master Studioso* viittaa dialogissa tähän tanssiin toivottaessaan Kempen takaisin ”*from dancing the morris over the Alps*”.

Edellä olevan repliikin (*Is it not better to make a fool of the world as I have done, than to be fooled of the world*) yhdistettynä *The Morris Dancein*, on katsottu olevan Kempen mahdollinen kannanotto lähtemiselleen *Chamberlainin miehistä*. Dialogissa Kempen suuhun laitettu varaukseton ihailu Shakespearea kohtaan, Ben Jonsonin kustannuksella, antaisi ymmärtää, että Kempen lähdön syyksi ei katsottu välirikkoa kahden Williamin välillä, kuten *Hamletissa* oleva puhe kurittomalle narrinosan näyttelijälle antaisi ymmärtää. Joka tapauksessa Kempe lähti seurueesta ja Robert Armin tuli tilalle, syystä tai toisesta.



Burbage:

Master Studioso, I pray you, take some part in this book, and act it, that I may see what will fit you best. I think your voice would serve for Hieronimo; observe how I act and then imitate me.

Hamlet:

Ovatko näyttelijät valmiina?

Studioso:

”Who calls Hieronimo from his naked bed? And, &c.”

Hamlet:

Ne vuorosanat, jotka annoin teille, jos saan pyytää, kevyesti ja sujuvasti. Sillä jos te huudatte, niin kuin monet näyttelijät, voisin yhtä hyvin antaa säkeeni huuto-kaupan vasaramiehelle. Älkää liikaa sahatko käsillänne, säästäkää eleitä. Koskessa ja myrskyssä, ja sen sanon, intohimon pyörremyrskyssäkin teidän on osoitettava kohtuullisuutta, joka antaa mahdollisuudet luoda hienoa ja herkkää.

Burbage:

You will do well after a while.

Kemp:

Now for you. Methinks you should belong to my tuition, and your face methinks would be good for a foolish mayor, or a foolish justice of the peace. Mark me. “Forasmuch as there be...”

Hamlet:

Saan haavan sieluuni, kun kuulen tuollaisen riehuvan peruukkipään repivän intohimon kappaleiksi, räsyiksi, särkeäkseen seisomapaikkojen yleisöltä rumpukalvot. Suurimmalta osaltaan se ei ymmärrä muuta kuin vähämielistä pantomiimia ja metelöintiä: it out-herods Herod. Pray you avoid it.<sup>134</sup>

Player:

I warrant your Honour.

Hamlet:

Be not too tame neither; but let your own discretion be your tutor.

Ja Hamlet jatkaa:

Ai, olen tavannut näyttelijöitä, jotka on kohotettu pilviin. En halua pilkata, mutta eivät he osanneet puhua eivätkä käyttäytyä kuin kristityt tai pakanat tai ihmiset, vaan tömistelivät ja ammuivat, niin että luulen jonkun luomistyön poropeukalon kahmineen heidät kokoon ja aikamoisella kiireellä. Niin vastenmielisiä ihmisyyden jäljitelmiä he olivat. [- - -] Pitäkää huolta siitä, että ne jotka näyttelivät narin osaa, pysyvät tekstissä. Niiden joukossa on semmoisia, jotka nauravat itse saa-

dakseen yleisön tyhimmän osan nauramaan, vaikka silloin pitäisi ajatella jotain näytelmään kuuluvaa tärkeää asiaa. Se on alkeellista ja todistaa, että ne hullut jotka sen tekevät ovat säälettäviä ilkimyksiä.

Ja sanoo vielä:

Kuningas tulee. Minun täytyy näytellä hullua.



Kuva 6.



---

# Hamlet

*"No other drama ever is so overtly audience-aware, or makes us so complicit in its procedures. [- - -] Hamlet seems to write himself, and the other character as well, except for Horatio"*

Harold Bloom<sup>135</sup>

Aluksi on sanottava jotakin siitä, miksi juuri *Hamlet*. Mutta jo ennen kuin sanon mitään siitä ("Miksi juuri *Hamlet*?"), on sanottava jotakin siitä, miksi on sanottava jotakin siitä: Miksi juuri *Hamlet*? Ja jos edellinen virke vaikuttaa jotenkin vitsiltä, hauskalta kehämäiseltä konstruoinnilta, ei se ole siksi tarkoitettu. Rakenteeltaan lause on pikemminkin lineaarinen, ja asia on merkityksellinen. Tuntuu välttämättömältä tämän tutkimuksen puitteissa kuvata niitä taiteen - sekä tutkimuksen - liikkeellepanevia voimia, joista teos - tässä tapauksessa koko tämä tutkimus - on lähtöisin. *Mistä tämä tutkimus ammentaa?* Sen kuvaaminen on, itse asiassa, yksi tämän tutkimuksen varsinaisia aiheita.

Siis mistä tämä alkoi? Mistä syntyi tarve sanoa jotakin siitä, että on sanottava jotakin siitä, miksi juuri *Hamlet*? Mitkä ovat minun lähtökohtani luovuuteen, tutkimukseen ja taiteelliseen ilmaisuun? Mitkä ovat sen liikkeelle panevat voimat? Missä ja mitkä ovat tämän tutkimuksen näyttelijäntyölliset juuret? Opiskellessani Teatterikorkeakoulun Näyttelijäntyönlaitoksella (1980–84) valmistin osana puheen ja äänenkäytön opetusta monologin, joka perustui Osamu Dazain romaaniin *Ei enää ihminen*. Tämä monologi oli ensimmäinen sooloni. Työskentely Dazain kanssa oli minulle merkityksellistä ja siten arvokasta. Näin jälkikäteen arvioiden se loi minulle tietynlaisen taiteellisen perustan. Monologin työskentelyprosessi osoitti orastavalla tavalla tapani tehdä roolityötä, näytti minulle alustavia mahdollisuuksia teatterista ilmaisun välineenä. Lähestymistapani tuolloin, työstäessäni Dazain tekstiä puheopettaja Malla Kuuranteen johdolla, oli tiedostamatonta ja sattumanvaraista, mutta samanaikaisesti intuitiivisesti suunnitelmallista. Edellinen on mielikuva, ei työpäiväkirjamerkintä, jos olisin tuolloin yrittänyt kuvata työskentelytapaani, olisin varmasti nähnyt sen toisin. Sen kuvaaminen, kuinka asetun suhteeseen omaan työskentelyyni ja valmisteilla olevaan teokseen, on vähitellen, vuosien myötä, saanut yhä artikuloitavamman muodon. Artikulaation halu, tarve ja kyky syntyivät vähitellen.

Noin kymmenen ammatissaolovuoden jälkeen päätin aloittaa jatko-opinnot Teatterikorkeakoulussa. Alkoi tuntua siltä, että suhdettaan omaan ilmaisuun ja taiteel-

liseen työhön oli mahdollista sekä havainnoida että kuvata. Kun tartuin tämän tutkimuksen kohteena olevaan *Hamlettiin*, oli kulunut toiset kymmenen vuotta. Näiden vuosien aikana on kyky ja halu kuvata omaa taiteellista työtäni kasvanut entisestään. Samalla on *kuvauksen kohde*, näyttelijäntyö ja luova prosessi, pysynyt epävakaana ja epämääräisenä, ikään kuin pakenevana. Tuntuu siltä, että se pakenee, koska sitä pyrkii kuvaamaan. Tämä on hyvin lohdullista ja kannustaa jatkamaan. Että tutkimuskohde pakenee, kuuluu asiaan. Intialainen runoilija Rabindranath Tagore sanoo tästä: ”Mitä edemmäs tiedon valo etenee, sitä lähemmäs se tulee pimeyttä, joka itse asiassa saattaa olla runouden perimmäinen lähde”.<sup>136</sup> Etenemme onnellisesti kohti pimeyttä kunhan tutkimuksen ja kuvauksen kohdetta ei *pysäytetä*.

Minun kohdalla tutkimuksessa, tässä liikkeessä olevaan ja tuntemattomaan tutustumisessa, on aina ollut kyse myös traditioon tutustumisesta: teatterin ja esittävän taiteen historian tunteminen ja sen haastaminen sekä tutkijana että tekijänä; kysyä ja käydä dialogia tämän ilmaisuvälineen, teatterin, avulla ja sen kanssa; käydä vuoropuhelua omasta paikastani niin teatterissa teatterintekijänä kuin maailmassa ihmisenä.

Hyvin pian Teatterikorkeakoulun päätyttyä valmistin runo-monologi -esityksen *Hiljaisuuden kaipuu-Frånvarons tystnad* (1987). Esitys oli kaksikielinen koska halusin rakentaa kaksikielistä identiteettiä, niin teatterintekijänä kuin ihmisenä. Esitys tutki runon esittämisen olemusta jossakin muussa kuin perinteisessä runonlausuntatraditiossa, kuten minä asian silloin vähäisellä lausuntatradition tuntemuksellani ymmärsin. Esityksen runoilijat (Gunnar Björling, Henry Parland ja Gunnar Ekelöf) olivat minulle hyvin läheisiä. Käytin myös esityksessä runoilija Elmer Diktoniuksen säveltämää musiikkia. Kaikki tässä *Hiljaisuuden kaipuu-Frånvarons tystnad* -esityksen prosessissa, lähtöasetelmasta lopputulokseen, oli jollakin tavalla ja jossakin mielessä sekä lähellä minua että hakeutumassa johonkin. Halu tehdä tämä esitys johtui halusta saada tietoa: nähdä mitä runolle tapahtuu kun se esitetään kuten minä sitä lähestyin ja nähdä mitä minulle taiteilijana ja esiintyjänä tapahtuu kun työskentelen tämän kaltaisen materiaalin kanssa. Heittäytyä prosessiin, jossa esitys prosessin kuluessa löytää muotonsa. Se, että itse asiassa hain vastauksia, että kysymysten asettaminen oli esityksen lähtökohta, ei ollut tuolloin mikään tietoinen taktiikka, mutta verrattuna teatterikouluaikaiseen monologiini olivat kysymykset jo ilmassa ja, näin jälkikäteen tarkasteltuna, sekä täsmällisempiä että mahdollisia artikuloida. Taiteilijana se merkitsee sitä, että kun kysymykset alkavat hahmottua, löytyy tekemiselle suunta. Suunnan löytyminen tarkoittaa sitä, että häivähtävä tunne jostakin epämääräisestä muuttuu oletukseksi, havaittavaksi kuvaksi ja vähitellen käsitykseksi. Tämä oletus, mielikuva ja käsitys alkaa enemmän ja enemmän ohjata

valintoja, ohjata toimintaa. *Hiljaisuuden kaipuu-Frånvarons tystnad* oli vielä tästä vapaa vaikka aavistin jo, että tapani työskennellä oli tutkia ja esittää kysymyksiä.

Viisi vuotta myöhemmin tein Yleisradion ruotsinkieliselle TV-toimitukselle (FST) monologitarinan Willy Kyrklundin teoksesta *Elpênor* (1992). Se piti jälleen sisällään joukon kysymyksiä ja haasteita, nyt tietoisesti esitettyinä, eteen heitettyinä: heksametriin sidottua tekstiä sivukaupalla, uuden välineen haltuunotto (TV-työn ohjaus) sekä runoteoksen TV-dramatisointi. Suurimpana haasteena kuitenkin itse tarina: Elpênorin, Odysseuksen miehistön vähäpätöisimmän soutajan, kiehtova kertomus. Tarina, joka miehisenä odysseiana ankkuroituu länsimaiseen kaanonimme ja arvomaailmaamme, mutta valaisee sitä hyvin erilaisella valolla kuin tunnettu homeerinen eepos.

Joitakin vuosia *Elpênorin* jälkeen kokeilin uudestaan omassa ohjauksessani työskentelemistä. Ohjasin 1997 *Lahden Kaupunginteatteri*in Anton Tšehovin näytelmän *Ivanov*. Olin hiljattain aloittanut virallisesti Teatterikorkeakoulun jatko-opiskelijana. Olin muuttunut tutkijaksi, tiesin esittäväni kysymyksiä ja tiesin, mitä kysyin. Näyttelin lääkäri Lvovin roolin, joka oli esityksen pienin rooli. Esityksestä tuli onnistunut, mutta omasta roolityöstäni jäi erittäin heppoinen mielikuva. Kun sanon ”heppoinen” ei se tarkoita, että roolityö olisi välttämättä ollut sitä, vaan nimenomaan siitä jäänyt *mielikuva* oli heppoinen. Mitään todellista tuntumaa, mitään tarkkaa kuvaa omasta roolistani en koskaan saanut. Se oli poikkeuksellista. Olen jo hyvin varhain pyrkinyt hahmottamaan, tietyllä tavalla näkemään ja sen pohjalta arvioimaan, omaa näyttelijäntyötäni, omaa ilmaisua, sen ”jälkeä”. Pyrin ”näkemään” roolini. Kokemukseni monologityöskentelystä näyttämöllä ilman ulkopuolista ohjaajaa sekä tv-työ omassa ohjauksessa, jolloin omaa roolityötä voi monitorikuvasta arvioida (ja ilmaisun välittäjä (TV-kuva) on vastaava kuin katsojan), on hyvin erilaista verrattuna kokemukseeni omassa ohjauksessa olemisesta ensembletyöskentelyssä teatterissa. Ensemblessä itsensä näkeminen näyttämöllä, kun samanaikaisesti kantoi ohjausvastuuta, muuttui hyvin hankalaksi, lähinnä mahdottomaksi: en erottanut roolityötäni, jäin muiden näyttelijöiden varjoon. Näyttämöllä olevana ohjaajana, joka samanaikaisesti teki omaa roolityötä, asetin muiden näkemisen etusijalle. Näyttelin Lvovia, mutta tarkkailin muiden näyttelemistä sekä kohtausta kokonaisuudessaan. Jos esityksen ohjaaja ei näe näyttelijää, ei hän luonnollisesti kykene antamaan näyttelijälle minkäänlaista palautetta. Tämän kaltaisiin työskentelytilanteisiin ja olosuhteisiin moni näyttelijä joutuu teatterissa. Se, että ohjaaja ei näyttelijää näe, voi tapahtua lukuisin eri tavoin ja johtua monista eri syistä. Tuolloin näyttelijän on tukeuduttava oman itsensä näkemiseen, oman ilmaisunsa arviointiin. Jos näyttelijällä *ei ole välineitä* nähdä ja arvioida omaa ilmaisuaan, eikä ohjaajakaan

häntä näe, on näyttelijä hyvin hankalassa tilanteessa. Tuolloin näyttelijän välineiksi jää sattuma ja aavistus, ja toisaalta tutut ja turvalliset maneerit. Ohjatessani *Ivanovia* ja näytellessäni samalla lääkäri Lvovia jäin näyttelijänä ilman palautetta. En saanut sitä ohjaajalta koska hän ei nähnyt minua, enkä itseltäni näyttelijänä koska kaikki huomioni, ollessani näyttämöllä roolia työstämässä, kiinnittyi ohjaamiseen. Omaa roolityötäni tein juuri sattuman, aavistuksen ja rutiinin pohjalta. Mitään kokeilemista, mitään epävarmaa hakemista, mitään uutta luovaa ei näyttelijäntyössäni ollut. *Ivanov* opetti minulle paljon näkemisen ja palautteen merkityksestä sekä niistä puitteista ja lainalaisuuksista, joissa minä koen näkeväni itseni näytellessäni.

*Elpénorin* jälkeen, joka siis valmistui 1992, olin tarttumassa seuraavaan haasteeseen, uuteen sooloon, hyvin pian uudestaan. Jo *Hiljaisuuden kaipuu-Frånvarons tystnadia* tehdessäni olin löytänyt Gunnar Ekelöfin taiteesta ilmaisun, joka puhuteli, jota halusin tutkia lisää ja johon halusin syventyä teatterin keinoin uudestaan. Ryhdyin valmistamaan koko illan esitystä, joka pohjautuisi yksinomaan Ekelöfin tuotantoon. Siinä vaiheessa kun minulla oli valmiina sekä käsikirjoitus, sopimus Q-teatterin kanssa puoli-Q:n käyttämisestä sekä sovittuna niin ohjaaja, lavastaja kuin vastaanäyttelijä ja lisäksi lupa Ekelöfin leskeltä materiaalin käytöstä, vetäydyin. Aluksi siirsin hanketta puolella vuodella, sen jälkeen johonkin epämääräiseen (lähi) tulevaisuuteen. Tätä kirjoittaessa se on vielä tekemättä. Tuli paljon kaikkea muuta, muuta arvokasta, sillä hetkellä tärkeämpää. Tuli töitä, jotka olivat opettavia, työnkuvaa ja -kenttää laajentavia, uusia välineitä antavia, käsityötaitoa kartuttavia. Tuli mahdollittoman paljon kaikkea, tuli vuosiksi eteenpäin. Tuli paljon ohjaustehtäviä ja alkoi pitkä yhtäjaksoinen rupeama Teatterikorkeakoulussa sekä opetustehtävissä, että tämän tutkimuksen parissa, että tätä tutkimusta vältellen. Myös isäni kuoli niihin aikoihin jolloin olin tarttumassa Ekelöfin. En usko, että isän kuolemalla oli välitöntä yhteyttä asioiden kulkuun vaikka tulevien töiden sisältöön hänen lähtönsä vaikuttikin. Joka tapauksessa Tammenlehti jäi odottamaan vuoroaan ja isä asettui tähän tutkimukseen.

Meni useita vuosia kunnes aika oli jälleen kypsä esittää seuraava kysymys, asetua jälleen tekemään jotakin, jossa perimmäinen lähtökohta oli uteliaisuus, tietämättömyys ja samalla traditio ja siihen tunkeutuminen. Ohjasin vuonna 2001 *Teatteri Jurkkaan* Aiskhyloksen tragedian *Agamemnon*. Aiskhyloksen näytelmätrilogia *Oresteia* on vanhin - ja ainut - säilynyt antiikin ateenalainen trilogia. Se on ajoitettu vuodelle 458 eaa. *Agamemnon* on tämän trilogian ensimmäinen osa. (*Oresteian* lisäksi on Aiskhyloksen yksittäisiä näytelmiä säilynyt kolme: *Persialaiset*, *Seitsemän Theebaa vastaan* ja *Turvananojat*. Nämä kolme edeltävät *Oresteiaa*. Edellä mainittujen lisäksi pidetään ajoitukseltaankin epävarmaa näytelmää *Kahlehduittu Prometheus*

mahdollisesti Aiskhyloksen kirjoittamana.) Perimmäinen syy tarttua *Agamemnoniin* liittyi uteliaisuuteen, tutkimushaluuni, haluuni työskennellä sellaisen materiaalin kanssa, joka on mahdollisimman lähellä länsimaisen teatterin ja draaman syntyä. Pari vuotta *Agamemnon* -prosessin jälkeen kirjoitin:

*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 keksitalvella. [- - -] Suomen talvi yhdistettynä Aiskhyloksen 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. Oli mielenkiintoista liikkua maastossa, joka peitti vuosituhansia ja piti sisällään sekä tradition muutoksen että jatkumon. Antiikin amfiteatterit vetivät parhaimmillaan yli 20.000 katsojaa, Jurkkaan mahtuu vajaan 60. Tässäkin oli tarkoitushakuinen ja suhteeton välimatka, siis taival.<sup>137</sup>

Teatterikouluaikaisesta opiskelijasta intuitiivisine ja artikuloimattomine kysymyksineen oli tullut taiteilija ja tutkija.

### MIKSI JUURI *Hamlet*?

*Agamemnonin* jälkeen seurasi *Hamlet* (2004). Luulen että ajatus *Hamletista* ja *Hamletista* tuli ensimmäisiä kertoja mieleeni joskus 1990-luvulla. Mahdollisesti ensimmäistä kertaa lukiessani Jan Kottin kirjaa *Shakespeare tänään*. Tämä tapahtui joskus 1980-luvun lopussa tai 90-luvun alussa.

Kott kirjoittaa:

Hamletia piirittävät selitykset ja huomautukset siinä määrin, että hänestä on tullut niitä harvoja kirjallisia sankareita, jotka elävät tekstistä ja teatterista riippumatonta elämää. Hänen nimensä merkitsee jotain niillekin, jotka eivät ole koskaan lukeneet Shakespearea tai nähneet hänen teoksiaan esitettävän. Tässä hän muistuttaa, kuten Eliot on huomauttanut, Leonardon Mona Lisaa. Ennen kuin näemme maalauksen, tiedämme jo, että se hymyilee. Tämä hymy on ikään kuin irronnut muotokuvasta, itsenäistynyt. Siinä ei piile vain sitä, mitä Leonardo siihen on sisällyttänyt, vaan myös kaikki se, mitä siitä on kirjoitettu ja puhuttu.<sup>138</sup>

Kiinnostukseni *Hamlettiin* syntyi vähitellen, hyvin hitaasti. Se ei syntynyt siten, että olisin lukenut näytelmää. Rooli ja näytelmä ei tullut tekstinä. Se tuli eri reittejä ja siten, että huomasin ajattelevani sitä, aivan kuten Kott edellä toteaa. Luettuani Kottin artikkelin *Vuosisadan puolivälin Hamlet*, josta yllä oleva lainaus on, asetui *Hamlet* mielessäni johonkin myyttiseen tasoon tai asemaan. Sain myös isältäni, muistaakseni joskus 1980-luvun lopulla, Carl O. Nordlingin *Horisont* -lehteen kirjoittaman artikkelin *Varför dröjer Hamlet*.<sup>139</sup> Artikkelin käsitteli pääasiallisesti Hamletin suhdetta kruunuun ja koston. Niitä syitä ja perusteita, joita melankolisella sankarilla on olla ottamatta setäänsä, isänsä murhaajaa, Caludiusta hengiltä. Luettuani artikkelin kannoin sitä mielessäni: *Varför dröjer Hamlet?*

Olin tutustunut Shakespearen ensimmäistä kertaa Teatterikouluaikana, jolloin sain näytellä Romeon roolin *Intimiteatterissa*. Ensimmäinen roolityöni, siirtyessäni Teatterikorkeakoulusta ammattiin vuonna 1984, oli Saturninus Shakespearen näytelmässä *Titus Andronicus*. Laura Jäntti ohjasi siitä lukioissa ja ylä-asteissa esitettävän kiertueversion *Skolteaternille*. Kymmenen vuotta myöhemmin työskentelin Shakespearen kanssa kun olin mukana *Virus* teatterin kesäteatteriesityksessä *En midsommarnatts dröm*. Esitin Demetriusta, joka on toinen näytelmän nuorista rakastavaisista. Minä olin tuolloin kolmekymmentänäljävuotias ja muistan ajatelleeni, että, *ellen jo nyt*, niin viimeistään joidenkin vuosien kuluttua olisin auttamattomasti liian vanha esittämään tätä Demetriusta (ellei esityksen tulkinta anna myöten – minkä se aina voi tehdä). Muistan ajatelleeni tuolloin, Vasikkasaaren helteisinä kesäkuun päivinä, että esittäessäni kymmenen vuotta sitten, siis kymmenen vuotta nuorempana, Romeota, olin siihen rooliin silloin aivan oikean ikäinen. Nyt olin yllättäen ”lähes liian vanha” Demetriuksen rooliin. Näin meidän vanhenemisemme, ajan vääjäämätön kulku, ajaa iättömien ja ajasta piittaamattomien roolihenkilöittemme ohi. Muistan ajatelleeni tuolloin, nuoren Demetriuksen kesänä vuonna 1994, joi-takin kuukausia isän kuoleman jälkeen, että tulee aika, jolloin olen liian vanha esittämään Hamletia, tuota tunnetusti nuorta (ja samalla iätöntä) ja ahdistunutta Tanskan prinssiä. Mieleeni tuli, Vasikkasaaren kallioilla, ”Hamlet...” ja ajatus siitä että vanhenen. (Vaikka Hamletin kyseessä ollen esityksen tulkinta antaa aina myöten. Teatterissa ikä ja tulkinta ovat armollinen yhdistelmä. Äitini, joka oli näyttelijä, sanoi aina, ettei näyttelijällä ole ikää. Se ei pidä paikkansa. Näyttelijän ikä on aina osa hänen roolityötään, osa sen taiteellista ilmaisua, osa tulkintaa. Siksi äitini oli aivan oikeassa, näyttelijällä ei ole ikää, koska näyttelijä on aina roolityönsä ikäinen. Mutta, ja tätä äitini ei välttämättä havainnut, roolityö on kääntäen aina juuri näyttelijän ikäinen, sen ikäinen, minkä näyttelijä sille antaa.) Minä ajattelin tulevani liian vanhaksi näyttelemään Hamletia, vaikka en tiennyt juuri mitään *Hamletista*.

En tiennyt muuta kuin sen, että siihen kätkeytyivät kaikkein suurimmat odotukset, kaikkein suurimmat haasteet, suurimmat kysymykset, suurimmat ennakkoluulot ja suurimmat torjunnat ja vastustukset. Muistan mieleeni tulleen, kesällä 1994, että minun on tartuttava jossakin vaiheessa Hamlettiin.

1990-luvun lopulla aloin vakavasti kiinnostua Shakespearesta. Kiinnostus merkitsi sitä, että ryhdyin opetustehtävissäni käyttämään Shakespearen tekstejä. Se ei merkinnyt sitä, että olisin ryhtynyt tutkimaan hänen henkilöhistoriaansa tai tekemään teksti- ja esitysanalyyseja. Se ei merkinnyt sitä, että olisin erityisesti seurannut hänen näytelmiään suomalaisilla näyttämöillä. Se ei merkinnyt sitä, että olisin hakeutunut näyttelämään tai ohjaamaan hänen tekstejään. Ryhdyin vain käyttämään kohtaus- ja roolityön harjoituksissa Shakespearen tekstejä, koska hänen näytelmänsä alkoivat kiinnostaa minua. Opettaminen on aina ollut minulle oman työni tutkimista. Tartuin siis Shakespeareen, mutta muistan välttäneeni *Hamletin* käyttämistä materiaalina. En osaa sanoa mistä tämä johtui. Olen jo pitkään ollut myös kiinnostunut Georg Büchneristä ja varsinkin Woyzeckin roolista. Se on elänyt työmaana ehkä jopa vahvempana ja tietoisempänä kuin Hamlet. Olen myös opetuksessani käyttänyt paljon materiaalia nimenomaan *Woyzeckista*. Syy olla käyttämättä materiaalia *Hamletista* ei siis - johdonmukaisuuden nimissä - johtunut siitä, että olisin halunnut opetuksessani välttää itselleni läheisen materiaalin käyttöä.

*Woyzeck* ja *Hamlet* ovat monessakin mielessä sukulaissieluisia näytelmiä niin päähenkilöidensä luonteenkuvauksen kuin dramaturgian sirpaleisuuden ja epäjohdonmukaisuuden osalta. Ehkä tässä on syy lähestyä niitä eri tavoin: koska ne muodostavat parin on syytä tehdä tuttavuutta niiden kanssa eri lähtökohdista käsin. Toiseen intiimiä ja läheistä seurustelua harrastaen ja toiseen pitäen kylmää, näennäisen epäkiinnostunutta, etäisyyttä. *Woyzeckia* käytin yhdessä vaiheessa kyllästymiseen saakka erilaisissa kohtaus- ja roolityön harjoituksissa. *Hamletia* en käyttänyt koskaan, mutta Shakespearea kyllä. En edes vaivautunut kunnolla lukemaan koko näytelmää. Jos joku opiskelija valitsi jollakin Shakespeare-kurssilla materiaalia *Hamletista*, muistan olleeni jotenkin vaivautunut, epäkiinnostunut ja osaamaton.

Se mitä edellä kuvaan ei pidä paikkansa. Kuvaan tapahtumia ulkomuististani kymmenen vuoden takaa. Tämä on turhamaista rekonstruktiota tämän tutkimuksen ensimmäisen taiteellisen työni syntyvaiheista ja sen suhteesta tähän tutkimukseen.

Se, mitä edellä sen sijaan yritän kuvata, on taiteellisen innoituksen syntyä tai perustaa. Yritän päästä siihen, että kyse ei ole mistään syvällisestä lähtökohdasta tai periaatteesta, vaan pinnallisesta uteliaisuudesta. Mutta mikä on syvällistä? Mikä tekee jostakin syvällistä? Minkä seurauksena jostakin *tulee* syvällistä?

Miksi juuri *Hamlet*? Vilpittömästi: Turhamaisuutta. Ja se, jos mikään, on syvälistä. Se mikä pitää paikkansa, on tämän suhteen (minun ja *Hamletin*) tietynlainen lähtökohtainen ulkokohtaisuus: on merkittävää saada näytellä Hamletia ja voida sanoa sen tehneensä. Todellinen syy, halu ja tarve tehdä Hamlet oli turhamaisuus: kun rooli on Jan Kottin kuvaaman kaltainen, ei sitä voi eikä sitä pidä (mies)näyttelijänä ohittaa. Paras tehdä alta pois ennen kuin on vanha, niin vanha, että esittäjän ikä asettaa roolityölle ja siten koko esitykselle jonkin merkittävän reunaehdon.

”HE OVAT AJAN KRONIKAN LYHYT YHTEENVETO”<sup>140</sup>

Kun lopulta tartuin tekstiin, joskus vuosituhaten taitteessa, löysin hämmentävän maailman. Mitään muuta en olettanutkaan löytäväni! William Shakespearen *Hamlet* tarjosi minulle kolme kysymystä, kolme arvoitusta, kolme haastetta:

- 1) Näyttämö
- 2) Shakespeare
- 3) Isä ja poika

### Näyttämö

*Hamlet* avautui minulle huikaisevalla tavalla löydettyäni ja oivallettuani Horation aseman näytelmässä. *Hamlet* -tutkimuksessa nähdään usein joko Hamlet itse tai hänen isänsä, kuningas Hamlet, näytelmän avain- tai näkökulmahenkilöinä.<sup>141</sup> Minulle tarinan näkökulmahenkilöksi asetui Horatio. Hän on tapahtumien kokija ja tartuntapinta, todistaja, puolueeton kertoja, joka loppujen lopuksi on vastuussa siitä, että tarina jää elämään, tulee kerrotuksi meille. Minulle Horatio tuli edustamaan maailmaamme tarkkailevaa ja havainnoistaan kertovaa William Shakespearea. Näytelmässä Hamletin viimeiset sanat kohdistuvat Horatiolle:

Olen kuollut, Horatio.  
 Sinä elät. Kuvaa oikein minut ja asiani  
 kummastelijoille.  
 [- - -]  
 Jumalan nimeen, Horatio,  
 [- - -]  
 jos koskaan kannoit sydämessäsi  
 minua, väistä onneasi vielä hetki  
 ja tässä maailmassa tuskaisesti hengitä  
 ja kerro tarinani.  
 [- - -]  
 Kerro mitä tapahtui  
 ja ne syyt jotka...  
 Kaikki muu on hiljaisuutta.<sup>142</sup>

Tässä oli minulle näytelmän avainrepliikki. Horatio saa Hamletilta tehtävän valtuutuksineen ja taakkoineen: hänen on *väistettävä onneaan* (onni on kuolema, lepo, johon Hamlet pääsee); hänen on *hengitettävä tuskaisesti*, kuten Hamlet on hengittänyt; ja hänen on *kerrottava Hamletin tarina*. Näin näytelmän loppu antaa esityksen alkusysäyksen, syyn sekä välttämättömyyden kertoa Hamletin tarina. Horatiosta tulee kertoja. Esityksemme *Teatteri Jurkassa* alkoi näytelmän lopusta, Horation viimeisellä repliikillä, jonka hän lausuu välittömästi Hamletin kuoltua yllä olevan repliikin jälkeen. Repliikillään Horatio *ottaa oikeuden puhua* ”sen miehen suulla, jonka ääntä moni seuraa”. Esityksemme prologissa Horatio kääntyi suoraan yleisön puoleen, toivotti heidät tervetulleiksi Helsingöriin ja kysyi:

Mitä te tahtoisitte nähdä?  
 Jos surua ja valitusta, turha mennä muualle.  
 Minä olen Horatio.  
 Nuoren prinssi Hamletin ystävä.  
 Edesmenneen prinssi Hamletin ystävä.  
 Tämän tarinan kertoja.  
 Istukaa, pyydän, ja sallikaa minun  
 kertoa tietämättömälle maailmalle,  
 kuinka tapahtui, mikä tapahtui,  
 niin voitte kuulla  
 rikollisesta himosta, verisistä ja luonnonvastaisista teoista;  
 sattuman sokeasta pelistä;  
 ja vahingossa tapetuista;  
 pakon tai oveluuden tappamista;  
 lopuksi salajuonista, jotka erehdys käänsi  
 punojaan vastaan. Kaikesta tästä  
 voin kertoa totuuden  
 sen miehen suulla, jonka ääntä moni seuraa.  
 Esitetään kaikki edellä sanottu nyt heti,  
 antakaa meidän taas pehmittää korvianne, etteivät  
 juonittelu ja erehdykset tuota lisää häiriötä.<sup>143</sup>

Näin Horatio puhuttelee Shakespearen näytelmässä Fortinbrasia ja muita norjalaisia Helsingörin ruumiskasan äärellä, ja näillä yleisön tervetuliaissanoilla alkoi esityksemme *Teatteri Jurkassa*. Tämän jälkeen Horatio puki esityksessämme yllensä Hamletin takin ja alkoi niiltä jalansijoilta kertoa Hamletin tarinaa.

Horation asema kertojana ei kuitenkaan ole tavanomainen. Näytelmässä hän on kätkeyty, piilossa ja salassa. Hän ei asetu kertojaksi, vaan todistajaksi ja kokijaksi. Tai eräänlaiseksi oppaaksi ja neuvonantajaksi. Hän on peili, joka paljastuu näkymättömyydessään. Hän on *tuskin* läsnä. Hänen läsnäolonsa on koskematonta, huomaa matonta ja siksi muille vaaratonta, mutta esitykselle välttämätön. Horatio ei uhkaa ketään, eikä kukaan uhkaa häntä. *Hän on kuin katsoja, jonka on oltava läsnä, jotta esitys manifestoituisi*. Teatteri-lehden arvostelija Helka Kekäläinen kirjoittaa arviossaan odottaneensa ”turhaan hetkeä, jolloin Sandqvistin Horatio olisi viestinyt katsojille, mitä hän ajatteli kuolleesta ystävästään ja koko Tanskanmaan meiningistä”.<sup>144</sup> Horatio ei kuitenkaan ollut läsnä jossakin esityksen erityisessä hetkessä. Hän oli läsnä koko ajan ja viesti jatkuvasti. Minä olin Horatio, joka oli Hamlet ja ajattelen, että myös Helka Kekäläinen oli Horatio. Kun Kekäläinen toteaa, että ”sulautuminen Horation ja Hamletin välillä oli liian täydellistä”, oli tämä juuri se, mihin pyrin.

Heti näytelmän alussa käy Horation itsensä kätkevä ja siten kontradiktorinen läsnäolo selväksi: kohdatessaan Hamletin ensimmäistä kerta hän on *samanaikaisesti* juuri saapunut Wittenbergistä ja ollut Helsingörissä jo kaksi kuukautta, tullut jo vanhan kuninkaan hautajaisiin.<sup>145</sup> Harold Bloom sanoo Horatiosta, että hän on ”omnipresent”.<sup>146</sup>

Kun Horatio on esityksen katsoja ja tapahtumien todistaja, on Hamlet sen näyttelijä. Kuten tunnettua ei teatteriesitykseen muuta tarvita kuin katsoja ja näyttelijä. Mutta Hamlet on myös näyttämöllepanija, ohjaaja, käsikirjoittaja, lavastaja ja näyttämömestari. *Hamlet* on Shakespearen teatterillisin näytelmä. *Hamlet* on paljon enemmän näytelmä teatterista, näyttelemisestä ja esittämisestä kuin se on näytelmä kostosta.<sup>147</sup> *Hamlet* vilisee viittauksia Shakespearen oman ajan esityksiin ja tekijöihin. Niitä on selvästi enemmän kuin muissa Shakespearen näytelmissä. Lähes kaikki näistä intertekstuaalisista viittauksista menee valitettavasti meiltä ohi.<sup>148</sup> *Hamlet* on (tai oli) yleisölleen monikerroksellisesti läsnä, sen tapahtuma-ajankohta on tässä ja nyt, kuten muun muassa seuraavasta esimerkistä käy ilmi. Aaveen kerrottua Hamletille, kuka hänet on murhannut ja vannottettuaan poikansa muistamaan hänet ja kuulemansa, Hamlet toteaa, Aaveen jo kaikottua:

Remember thee?  
Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat  
In this distracted globe.<sup>149</sup>

Asiaan ja alaan vihkiytynyt nykykatsoja, joka seuraa englanninkielistä esitystä, voi poimia Hamletin repliikistä monimerkityksellisen viittauksen alkuperäiseen esitystilanteeseen ja -paikkaan, *The Globe* -teatteriin. Kun repliikki suomennetaan, katoaa sen kaksois- tai itse asiassa kolmoismerkitys kokonaan. Lause ”...while memory holds a seat in this distracted globe.”, viittaa niin *The Globeen*, missä *Hamletin* kantesitys oli ja mikä oli myös Shakespearen seurueen kotinäyttämö kuin Hamletin omaan - ja ihmisten yleensä - päänuppiin, että maapalloon. Näin muisto Aaveesta säilyy niin kauan kuin muistilla on paikka maailmassa, teatterissa ja mielessämme. *Hamlet* vilisee lähes joka säkeessä vastaavanlaisia viittauksia. Peter Brook toteaa Shakespearen kielen vaikeudesta, sen poukkoilevuudesta ja monikerroksellisuudesta:

Shakespeare’s theatre was a meeting-place between audience and players, in which scenes of life could be seen with great intensity, second by second [- - -] When Shakespeare’s plays were put on for the big popular audience, we have no evidence to suggest that anyone found this unfolding structure of words in any way unusual.<sup>150</sup>

Mutta *Hamletin* teatterillisuus, omaan maailmaansa viittaaminen ja sen jälleenkertova tyyli (näkymättömän kertojan läsnäolo), näyttäytyy myös itse näytelmän dramaturgiassa. Koko näytelmä on, alusta loppuun, sarja näyttämöllepanoja, asettamisia, demonstraatioita, teatteria teatterissa, esiintymistä ja esittämistä. *Hamletin* tapa asettaa itsensä näyttämölle on itse asiassa puhtainta eppistä teatteria Brechtin hengessä: joukko irrallisia ja erillisiä, lähes toisistaan riippumattomia kohtauksia, teatterin keinoin kerrottuina, yhteen niputettuina. Brecht on itse paljon aristoteelisempi näytelmiensä rakenteen suhteen kuin mitä Shakespeare on *Hamletissa*. Tämä seikka, sivumennen sanoen, viivytti Shakespearen esittämistä kaavoihinsa kangistuneessa Ranskassa monella sadalla vuodella.

Sivuutetaan dramaturginen rakenne ja kohdistetaan huomiomme näyttämölle. Kuinka jälleenkertova, narratiivinen ja esittävä tyyli tulee ilmi? Prologissa Haamu näyttäytyy, ensiksi vahdeille ja Horatiolle, myöhemmin Hamletille. Tämän Haamun, vanhan kuninkaan Aaveen, esiintyminen on huomattavan *retorista* ja *dramaatista*, kuten aaveelle sopii. Aaveen ja Hamletin, isän ja pojan, ensimmäinen kohtaaminen on kummankin osalta paatoksellista. Adrian A Hussain toteaa kirjassaan *Politics and Genre in “Hamlet”* yskantaan, analysoituaan sitä ennen sivukaupalla ansiokkaasti Vanhan Kuningas Hamletin poliittista asemaa ja merkitystä näytelmässä, että Hamletin näkökulmasta ”his first encounter with the Ghost should be taken for what it really is – histrionic ranting – rather than anything else”<sup>151</sup>. Siis pinnallista esittämistä.

Claudius, Hamletin isäpuoli, *esiintyy* hovissa, varsinkin alun tiedotustilaisuudessa ja käskynannossa sekä lopun kaksintaistelussa. Molemmat kohtaukset ovat hänen käsialaansa, hänen käsikirjoittamiaan. Toisessa näytöksessä hoviherra Polonius, joka on entinen *näyttelijä*, neuvoo palvelijaansa Reynaldoa kuinka hänen tulisi käyttäytyä, siis *esiintyä*, vakoillessaan Laerteen, Poloniuksen pojan, puuhia Pariisissa. Poloniuksen opastus on teatteria puhtaimmillaan, hän esittää tilanteet Reynaldolle, kuten hän ne sielunsa silmin näkee, repliikkejä myöten. Reynaldon vakoilutehtävään liittyy jo sinänsä katsoja/tarkkailijan (Reynaldo) ja katseen alaisen (Laertes) asetelma. Myöhemmin Polonius kunnostautuu varsinaisena näyttämötilanteen rakentajana *lavastaessaan* niin Hamletin ja Ofelian kohtaamisen, hoviin saapuvan näytelmäseurueen esittelyn, kuin Hamletin ja Gertrudin kohtaamisen, johon hän tulee tahtomattaan liittäneeksi oman murhatuksi tulemisensa. Hamletin opiskelutoverit Rosencrantz ja Gyldenstern ovat *marionetteja* läpi koko näytelmän, kuolemaansa saakka. ”Juonta” kuljettavat elementit ovat *Hamletissa* vain lyhyitä siltoja seuraavaan esitettyyn, lavastettuun tai asetettuun kohtaukseen.

Kun Claudius esiintyy silloin tällöin ja Polonius on entinen näyttelijä, on esittäminen ja teatteri kaiken kattavana, kaiken läpäisevänä, läsnä Hamletin persoonassa. Nähtyään näytelmän alussa isänsä aaveena hän päättää: ”...tästä lähin tarpeen voi olla näytellyn hulluuden naamari.”<sup>152</sup> Lopun näytelmää (ehkä viimeisen näytöksen viimeistä kohtausta lukuun ottamatta!) hän ”esittää” hullua, syntyakeetonta, arvaamatonta, raivostunutta, rakastunutta, hylättyä tai petettyä. ”Esittää” on lainausmerkeissä koska *esittämisen* ja *olemisen* kysymykset ja erot asettuvat *Hamletissa* näkökulmasta riippuvaan valoon.

Perinteisin esittämisen, näyttämölle asettamisen, elementti *Hamletissa* on siinä esiintyvä *näyttelijäseurue*. Kyseessä ei ole mikä tahansa seurue, vaan nimenomaan Shakespearen oma seurue, ”the tragedians of the city” (”murhenäytelmien esittäjät kaupungista”), kuten tekstistä ja tilanteesta käy ilmi.<sup>153</sup>



*The Lord Chamberlains' Men* joutui aivan 1500-luvun lopulla ja vuosisadan vaihteessa, jolloin myös käytiin merkittävää ”teatterisotaa” (*The War of the Theatres*, jota myös kutsuttiin nimellä *The Poets' War*), ankarasti kilpailemaan suosiosta ”yksityisteattereiden” kanssa. ”Haukanpoikien” (*little eayses*”, jotka Meri kääntää ”kukonpojiksi”), joista Rosencrantz *Hamletissa* puhuu, taustalla oli *The Blackfriarsissa* toimiva poikaryhmä nimeltä *The Chapel Boys* tai *The Children of the Chapel*. James Burbage oli ostanut 1596 *The Blackfriarsin*, missä kuoronjohtaja Richard Farrant

oli aloittanut esitystoiminnan entisessä dominikaaniluostarissa vuonna 1576. Saman vuonna oli Burbage perustanut *The Theaterin*. Näyttämötaiteen alalla jokseenkin ammattitaidoton kuoronjohtaja Farrant ajautui konkurssiin, mutta niin teki myös James Burbage ja hänen poikansa Richard ja Cuthbert, jotka perivät isänsä konkurssikypsän pesän ja perustivat *The Theaterin* raunioille *The Globen*, joutuivat luopumaan *The Blackfriarsista* vuonna 1600. *Hamletin* kantaesityksen aikoihin esitettiin uudessa omistuksessa olevassa, ”yksitysteatteri” *The Blackfriarsissa*, Ben Jonsonin näytelmä *The Poetaster*. Siinä Jonson parodioi ”kansanteatteria” (*the common players*), jota *Chamberlains’ Men* edustivat. *The Children of the Chapel* -poikaryhmän *Poetaster* oli suurmenestys. Jonson ajoi voimakkaasti kirjailijan asiaa ja oikeuksia, kysymykset tekijänoikeuksista nousivat ensimmäistä kertaa yleisen keskustelun piiriin ”runoilijoiden” tai ”kirjailijoiden sodan” (*The Poets’ War*) aikana. Shakespearea, joka oli aloittanut uransa näyttelijänä ja sen jälkeen ansaitsi hyvin seurueen osakkeenomistajana, ei lainkaan kiinnostanut ongelma kirjailijan olemattomasta asemasta ja mitättömistä korvauksista.



Näyttämöllisyys viedään siis huippuunsa, kehä sulkeutuu ja esitys tarttuu itseään hännästä. Sen *maailma* on täysin rikkumaton, oma maailmansa, ja siten tämän meidän maailmamme rikkumaton metafora. *Hamlet* on maailma, joka katsoo itseään. Se on sekä maailma että peili ja naama, johon Hamlet viittaa puheessaan näyttelijöille.<sup>154</sup> Mutta tämäkään ei riitä, näytelmä tarttuu itseensä kaksin käsin. Seurue, joka saapuu Helsingöriin esiintymään, saa kaiken lisäksi tehtäväkseen esittää sitä nimenomaista näytelmää, jota jo esitetään ja jota me siis jo katsomme: *Gonzagon murha*, näytelmä siitä kuinka kuningas murhataan. Näytelmä esitetään jopa kaksi kertaa, sekä pantomiimina että lausuttuna. Horatiolle Hamlet antaa, ennen esityksen alkua, tehtävän toimia katsojana, todistajana: ”Kun sitä kohtausta [kuinka murha] esitetään, pyydän, niin valppaasti kuin vain voitte, seuratkaa setääni.”<sup>155</sup> Tämä tehtävä ja asema Horatiolla on läpi koko näytelmän. Kaikki teatterin ja esittämisen elementit on otettu käyttöön.

Lopussa tämä näyttämölle asettaminen huipentuu kaksintaistelussa, miekkailussa, joka on taistelunäytös ja teurastus vailla mitään - paitsi dramaattista - mieltä. Hamletilla ei ole mitään todellista syytä ottaa vastaan kuninkaan toimesta tullutta haastetta kaksintaistella Laerteen kanssa. Hänen pitäisi keskittyä isältään saamaansa tehtävään. Sen sijaan kaikki saavat surmansa.

Ennen loppukohtausta ”esitetään” vielä Ofelian hautajaiset. ”Esitetään” siinä mielessä, että Hamlet on sattumalta hautausmaalla Ofelian hautajaisten hetkellä

eikä aluksi tiedä kenen hautajaisia hän pääsee salakatsojana todistamaan. Hän on aluksi katsoja, ei osallinen, vaikka kyse on hänen rakastettunsa hautajaisista. Hamlet asetetaan tarkkailijaksi, mutta hän ei viivy katsojan roolissa kuin ohikiitävän hetken. Lähes välittömästi hautajaisseurueen saavuttua hautausmaalle Hamlet hyökkää raivoissaan näyttämölle keskeyttäen esityksen, rituaalin. Hän raivostuu Laerteelle, Ofelian veljelle, siksi että tämä Hamletin käsityksen mukaan *teeskentelee* sisarensa haudan äärellä ja *esittää* mahtipontisen surumielistä. Ofelian hautajaisista tulee näin Hamletin - ei Ofelian tai Laerteen - kohtaus.

Tämän jälkeen seuraa jo mainittu loppukohtaus. Hamlet on palanut englannin-reissultaan vakaa aikomus kostaa isänsä murha, hänellä on nyt enemmän kuin varmuus setänsä syyllisyydestä. Hän ”valitsee” kuitenkin setänsä *käsikirjoittaman* huijapentuman, joka johtaa kaikkien tuhoon. ”Valitsee” ei ole lainausmerkeissä siksi, ettei Hamlet tietäisi setänsä juonista, ei siksi, että valintatilanne (juoni ja kuolemanvaara) olisi hänelle epäselvä. Hamlet tietää, mutta hänellä ei - loppujen lopuksi - ole vaihtoehtoja. Hänellä on yhtä vähän vaihtoehtoja kuin oli Oidipuksella tai Jeesuksella, kahdella toisella isättömällä antisankarilla ennen häntä. Vaikka Hamlet on esityksen moottori, kohtausten näyttämöllepanija ja pääosan esittäjä, ei itse näytelmä - kuitenkin - ole hänen kynästään. Hiukan ennen lopputaistelua hän toteaa:

Jouduttuani verkkoon, ympärillä roistolauma -  
ennen kuin ehdin prologia miettiä,  
se näytelmä jo alkoi -  
elämä on lyhyt, ehtii laskea yhteen.  
Tiedämme, ajattelemattomuus auttaa joskus paljon,  
kun hyvät suunnitelmat vievät metsään.  
Sen pitäisi opettaa meille,  
että jumaluus on ja määrää tuloksen,  
jos kuinka rynnimme...<sup>156</sup>

Hamlet on *väärässä näytelmässä*, tässä näytelmässä, joka on oma maailmansa. Hän on koko ajan askeleen jäljessä. Hänellä on päärooli, mutta näytelmä on väärä. Hänellä on selkeä, Stanislavskin ”järjestelmän” mukainen, tehtävä ja ylitehtävä, joka antaa ”roolin perspektiivin ja läpikäyvän toiminnan”.<sup>157</sup> Mutta sen sijaan hän ”hortoilee unissaan”<sup>158</sup> ja ampuu harhaan, umpimähkään: ”Uskokaa, että ammuin nuolen talon yli ja osuin veljeen.”, hän sanoo Laerteelle juuri ennen kaksintaistelun alkamista.<sup>159</sup>

Kysymyksen oikeassa tai väärässä näytelmässä olemisesta voi myös kääntää toisin päin: Hamlet on oikea, *mutta maailma*, näytelmä, missä hän on, *on väärä*. Jo näy-

telmän alkumetreillä hän toteaa: ”On aika sijoiltaan, voi että synnyin sitä paikalleen taas nostamaan.”<sup>160</sup> Oli niin tai näin, lopputulos on joka tapauksessa näyttelijän painajainen: esitys alkaa, tai on koko ajan meneillään, mutta näyttelijällä ei ole aavistustakaan siitä, mitä häneltä odotetaan, paitsi että hän on ratkaisevassa roolissa, valokeilassa. Kaikkien odotukset kohdistuvat juuri häneen.

## Shakespeare

Tanskalainen näyttelijä, näyttelijän poika, tutkija ja teatterikriitikko Frederik Schyberg (1905–50) kirjoittaa:

Men i det moderne teaters egentlige fødseltide møder vi altså fænomenet [ilmiö on näyttelijä ja näytelmäkirjailija samassa hahmossa] først og fremmest i *Shakespeare* og *Molière* [- - -]. De var skuespillere, fagskuespillere, deres værk var primært skuespillerisk bestemt, og deres virksomhed fik fundamental betydning og indvarslede en ny æra i *skuespilkunsten*, i dens teori såvel som i dens praksis.<sup>161</sup>

Schyberg puhuu modernin teatterin syntyhetkestä: *moderne teaters egentlige fødseltide*. Hän tarkoittaa tällä, ymmärtääkseni, sitä teatteria, jonka me vielä tänä päivänä miellämme *varsinaiseksi* teatteriksi, so. perinteiseksi tekstilähtöiseksi puhteatteriksi, draamaksi. Schybergin määrittelemä ”moderni teatteri”, joka hänen mukaansa syntyi 1700-luvulla, ei viimeisen kuudenkymmenen vuoden aikana, jolloin viimeistään se *nykyteatterin* tai ”draaman jälkeisen teatterin” muoto, josta muun muassa Hans-Thies Lehmann puhuu teoksessa *Draaman jälkeinen teatteri*,<sup>162</sup> ole ratkaisevalla tavalla muuttanut olemustaan. Teatteri on vielä etupäässä ”modernia”, mutta voimme ehkä aistia ilmassa mahdollisuuden tietynlaisen ympyrän sulkeutumiseen, paluun ”draaman edeltävään teatteriin”. Shakespeare eli ja vaikutti historiallisessa taitekohdassa, jota kutsutaan renessanssiksi. Hän oli päättämässä keskiaikaa ja virittelemässä modernia, tai niin sanottua Uutta Aikaa, jolloin valituksen aika johti moderniin. Tieto, joka perustui tieteelliseen maailmanselitykseen, edusti tuota Uutta Aikaa. (Luonnon)tiede, empiirinen, mutta *teoreettisesti vahvistettu* tutkimus määritteli jatkossa maailmasuhteemme. Sen mukaan vain käsitteellistettävä ja maailmasuhteesta irrotettu (atomistinen) *oleva* on (merkityksellisesti) olemassa. Se, että *teoria* antaa lopullisen vahvistuksen, varmuuden, siitä, miten ja mitä maailma on, merkitsi rationaalisen ajattelun ylivertaisuutta suhteessa kokeukselliseen. Teatterissa tämä näkyi tekstin ylivertaisuutena suhteessa näyttämön ruumiillisuuteen. Se toteutui puheen, ennen kaikkea retoriikan, ylikorostumisena.

Lehmannin mukaan porvarillisessa kirjallisuusteatterissa:

*merkityksenanto keskittyi tekstiin, muut teatterin keinot olivat sen palveluksessa ja järkitahojen liki epäluuloisen valvonnan alla.*<sup>163</sup>

Se mielikuva, mikä elisabethiaanisesta teatterista tulee, kun lukee Shakespearea, Marlowea, Jonsonia, Kydia, Marstonia ym., on, että se perustui tekstiin. Näytelmissä on paljon puhetta, repliikit ovat pitkiä ja usein teksti on mitallista ja riimitettyä lyriikkaa. Toisaalta lähteemme ovat vain nämä tekstit, eivät esitykset, ei teatteri tapahtumana. Keskiaikainen markkinateatteri, turuilla ja toreilla esitetyt ilveilyt, joista improvisaatioon perustuva ja kirjoitetusta sanasta vapaa Commedia dell'Artekin polveutui - traditio, johon myös Shakespeare lukeutuu - vaikuttaisi olevan hyvin kaukana kirjallisesta renessanssiteatterista. Millä keinoilla Lontoon teatterielämä, joka joutui kilpailemaan yleisön suosiosta koiran-, kukko-, härkä- ja karhutappeluiden, urheilukilpaluiden ja muun markkinahumun kanssa, kasvoi 1500-luvun jälkimmäisellä puoliskolla räjähdysmäisesti? Retoriikallako? Kirjallisuudella? Glynne Wickham kuvaa 1500-luvun teatterielämää näin:

Kerrontaa, väittelyä, fyysistä kamppailua, sanaleikkejä, allegorioita ja vuoropuhelua ja näiden ohella helposti ymmärrettävä visuaalinen ikonografian koodi – tämä kaikki oli onnistuneesti sulautettu luotaessa Tudorien aikaista teatterielämää; se oli ihmisen luomus, joka oli pikemminkin ”tehty” kuin ”kirjoitettu” ja sen tekijää sanottiin pikemmin ”näytelmätekijäksi” kuin kirjailijaksi tai draamaatikoksi.<sup>164</sup>

Elisabethiaaninen teatteri oli vielä tätä: Tudorien aikaista teatterielämää, jolloin myös retorinen ilmaisu oli mitä todennäköisimmin aivan eri tavalla visuaalista, kuvia synnyttävää, kuin nykyinen kuvatulvalla kyllästetty aikakautemme. Mutta kuningatar Elisabethin myötä päättyi Tudorien aikakausi ja silloin oli maailma - ainakin Lontoo - muuttunut. Teatteri kokosi 1600-luvun alussa suuria kansanjoukkoja (Lontoossa noin 15 000 katsojaa/viikko<sup>165</sup>) ja siitä, mitä näyttämöllä *sanottiin*, oli tullut merkityksellistä. Kuinka tulla yksittäisenä kansalaisena ”perustelluksi”, ”valtuutetuksi”, oli renessanssinajan keskeisin (taide)poliittinen haaste ja kysymys Englannissa, toteaa kirjallisuus- ja Shakespeare-tutkija Robert Weimann. Teatteri ja draama olivat mahdollisia ja erittäin kansanomaisia välineitä ja kanavia, jonka avulla ”kuka tahansa” pystyi legitimoimaan itsensä ilman kirkon (luterilaisen tai katolisen) virallista valtuutusta ja asemaa: saada *subiectuminsa representoiduksi*. Teatteri taiteena ja viihteenä joutui luovimaan huomattavien uskonnollisten ja poliittisten intressien välillä. Teatterista oli tulossa yhteiskunnallinen ja poliittinen väline, mikä oli luonnollinen jatkumo sen keskiaikaiselle kirkolliselle (liturgiselle) perinteelle. Tosin keskiaikaiset kärsimysnäytelmät ja passiot edustivat selvästi lihallisempaa, irrationaalista ja kokemuksellista, esitystraditiota.

Shakespeare on vahvasti tässä vedenjakajalla. Hän on vielä selvästi kansanomaisen rahvas, suosittujen puujalkavitsien viljelijä ja lyyristen lemmenlaulujen viritelijä. Hän on myös käytännön teatterintekijä, jota näyttämö ja siitä saatu tulo kiinnosti selvästi enemmän kuin näytelmien painattaminen jälkipolvia silmällä pitäen. Poliittisesti hän ottaa ”riittävässä määrin” kantaa ollakseen ajan hermolla, kuitenkin vieraannuttaen arkaluonteiset kysymykset historiallisiksi näytelmiksi. Uskonnollisesti hän on hyvin moderni: jumala on hänelle yleinen viittaussuhde, *Raamattu* kulttuurihistoriallinen lähde. Tämä sopi Roomasta pesäeroa tekeväälle Lontoolle. Julkisenä henkilönä Shakespeare vaikuttaa poikenneen muista. Hän ei ottanut poliittisesti, uskonnollisesti, taiteellisesti tai ammatillisesti kantaa kuten esimerkiksi Marlowe, Kyd, Dekker, Marston tai Jonson, joista on jälkipolville säilynyt paljon erilaisia arkistotietoja. Shakespeare oli ulkopuolinen, salaperäinen, nopea ja ilkeä. Hän vain teki teatteria, tienasi hyvin, sijoitti rahat rakennuttamalla Startfordiin kaupungin suurimman talon, ”New Placen”, ja vetäytyi sinne Annensa luokse ja kuoli 52-vuotiaana jättäen vaimolleen perintönä ”ainoastaan” ”toiseksi parhaimman sänkynsä”, kuten säilyneestä testamentista - siitä osasta, joka on säilynyt - käy ilmi.<sup>166</sup> Silti jokin teki hänestä puheenaiheen jo hänen omana aikanaan, jokin, joka sai hänet poikkeamaan omasta ajastaan. Jokin siinä, miten hän maailmaa havainnoi ja miten hän havaintonsa näytelmiinsä kirjoitti. Siinä on jotakin hyvin ainutlaatuisia.

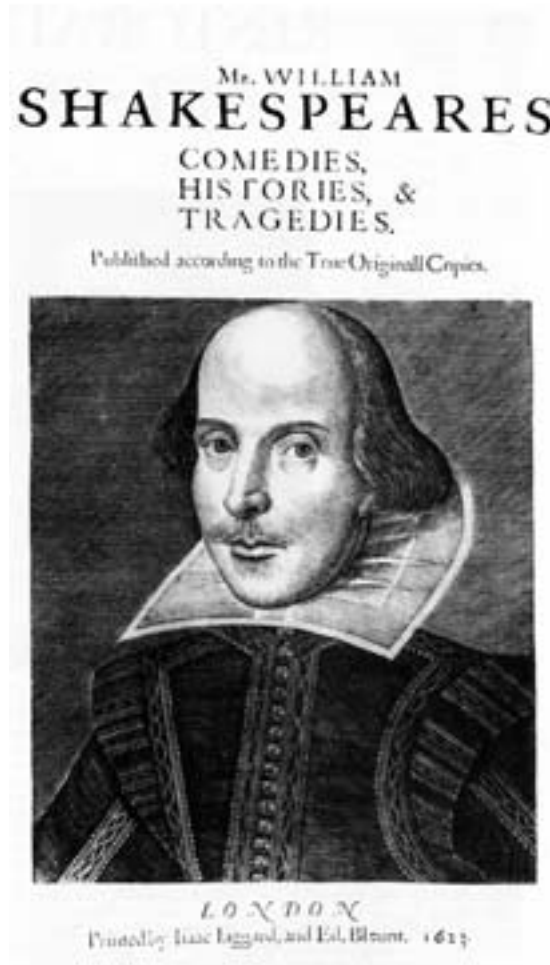
On mahdollista ajatella, että William Shakespearea, kuten me hänet tunnemme, ei olisi ilman Ben Jonsonia (1572–1637). Tämä Ben Jonson, johon Shakespeare tutustui jo uransa alkuvaiheessa ja jonka kanssa hän ryyppäsi vähän ennen kuolemaansa stratfordilaisessa tavernassa. Tämä taposta tuomittu ja vapautettu Ben Jonson, joka piti vanhempaa kollegaansa oppi-isänään ja joka riitaantui oppi-isänsä kanssa ”runoilijoiden sodan” aikana kun hän (Jonson) piti runoilijaa näyttelijää merkittävämpänä tekijänä. Shakespeare oli eri mieltä, mutta hän olikin selvästi pragmaattisempi kuin Ben, joka kuitenkin sanoi kollegastaan: Shakespeare Wanted Art.<sup>167</sup> Niin sanoi tämä ”kirjailijoiden sodan” hävinnyt ja runoilijoiden pillerit itse syödä saanut taiturimainen kielenkäyttäjä Jonson, joka oli luomassa sellaisia käsitteitä kuin ”draama” ja ”dramaatikko”,<sup>168</sup> sekä ”plagiointi”, minkä hän poimi latinan *plagiarus* -sanasta (ihmisryöstäjä, orjakauppias).<sup>169</sup> Plagiointisyys oli huomiota herättävää aikakautena, jolloin toisen teoksen käyttäminen oli enneminkin hyve. Mutta *plagiarus* loi pohjaa sekä tekstin koskemattomuudelle, ainutlaatuisuudelle että sen tekijänoikeudelliselle suojalle. Ja lopuksi tämä hovirunoilijan arvonimen saanut Ben Jonson, jota Shakespeare piti ”hitaana kuin elefantti”, oli sitä mieltä, että William Shakespearen näytelmät olivat niin arvokkaita, että hän katsoi asiakseen olla mukana toimittamassa kollegansa koko tuotannon. *First Folio* julkaistiin

vuonna 1623, seitsemän vuotta Shakespearen kuoleman jälkeen. Jonson kirjoitti siihen omistuskirjoituksen:

To the memory of my beloved,  
The Author  
MR. WILLIAM SHAKESPEARE:  
AND  
what he hath left us.

Ja pitkän runon, joka alkaa:

To draw no envy on thy name,  
Am I thus ample to thy Booke, and Fame;  
While I confesse thy writings to be such,  
As neither Man, nor Muse, can praise too much



Kuva 7.

Fredrik Schybergin mukaan Shakespeare ja Molière (1622–1673) loivat siis puitteet ”modernille näyttelijäntaiteelle”. Aloittivat ”en ny æra i skuespillkunsten, i dens teori såvel som i dens praksis”. Hieman yksinkertaistaen Schyberg tarkoittaa tällä ”uudella aikakaudella” näyttelijän laatua ja ilmaisua, joka ei erottele komedian ja tragedian esittämistä tiukasti omiksi erityisosaamisen fakeiksi, kuten renessanssin aikana tapana oli. *Commedia* -näyttelijät erikoistuivat jopa määrättyihin rooleihin, tyypeihin. Schyberg nostaa kaksi näyttelijää esimerkeiksi ”ensimmäisistä moderneista näyttelijöistä”.<sup>170</sup> Toinen on ranskalainen Michel Baron (1653–1729), jolla oli etuoikeus ja mahdollisuus työskennellä aivan uransa alkuvaiheessa itsensä Molièren kanssa. (Vai oliko Molièrellä etuoikeus ja mahdollisuus työskennellä nuoren Baronin kanssa tämän orpolapsen aloittaessa kolmetoistavuotiaana lapsinäyttelijänä hänen ryhmässään?) Baron loi uuden (”luonnollisen”) tyylin ranskalaiseen näyttelijäntaiteeseen. Sen tehtyään hän vetäytyi alalta maineensa huipulla jo 38 vuoden ikäisenä - ja palasi parrasvaloihin yli kolmekymmentä vuotta myöhemmin näyttämään nuoremmille kollegoilleen miten tulee näytellä.

Molière sai nähdä rooliensa ”elävän” näyttämöllä. Shakespearen on, Schybergin mukaan, sen sijaan mentävä manan maille ennen kuin hänen näytelmänsä löytää arvoisensa näyttelijän. Shakespearen on odotettava vuoteen 1741 ennen kuin hän saa Petruchiolle, Othellolle, Macbethille, Falstaffille ja Hamletille näyttelijän, joka on ”samassa ajassa” kuin roolinsa:

I England gik der halvandet hundrede år, før den skuespiller, Shakespeare havde ventet på og måske forudanet, betrødte scenen. Til gengæld blev han det 18. århundredes største skuespillere, geniet David Garick, i hvis årer fransk og irsk blod blandedes.<sup>171</sup>

David Garrick (1717–79) oli uuden tyylisuunnan luoja. Tyylisuunta sai nimen ”natural acting”. Hänen läpimurtoroolinsa oli Richard III, minkä hän teki 24 vuoden ikäisenä. Esitys oli välinumero (sic!) kahden konsertin tauolla viihdekartalle pyrkivässä teatterissa Goodman’s Fieldsissä Lontoon esikaupunkialueella. Näyttelijä James Quin sattui näkemään esityksen: ”If this young fellow is right, then we have all been wrong.”<sup>172</sup> hän sanoi näkemästään ja sana levisi. Garrickista tuli ilmiö. Hän näytteli suvereenisti missä tyylilajissa tahansa. Hän oli tunnettu tekniikan hallinnastaan, ehdottomuudestaan, taiteellisuudestaan, vaatimattomuudestaan ja perusteellisuudestaan. Ja tavastaan tarkkailla ihmisiä ja luontoa. Hän kirjoitti näytelmiä, nosti *Theatre Royalin* Lontoon Drury Lanella kukoistukseen ja loi nimen sekä mainetta aina Ranskaa ja Saksanmaata myöten. Hän oli ranskalaisen valistusfilosofin ja *Näyttelijän paradoksin* kirjoittajan Denis Diderot’n esimerkki näyttelijästä, joka ei antautunut tunteittensa vietäväksi, vaan, kuten Diderot ja Garrick molemmat

tahoillaan huomauttavat, *tunteiden tulee viedä katsojaa*, ei näyttelijää. Nuorta näyttelijää Garrick neuvo:

I would advise you to read at your leisure other books besides plays in which you are concerned... But above all, *never let your Shakespeare be out of your hands*, or your pocket; keep him about you as a charm; the more you read him the more you like him, and the better you will act him.<sup>173</sup>

Shakespeare oli Garrickin bravuuri. Shakespeare aloitti viimeistään tuolloin, 1700-luvulla, sen kanonisoidun aseman paaluttamisen eurooppalaisessa teatterissa (ja kirjallisuudessa), jonka hän saavutti 1800-luvun loppuun mennessä. Gotthold Ephraim Lessing muokkasi maata jo valmiiksi suotuisassa splatter-Shakespeare -innostuneessa Saksassa. Saksasta Shakespeare levisi sekä Skandinaviaan että Balttiaan. Mutta ei sen idemmäksi, ei Moskovaan, ei edes vastaperustetun Venäjän keisarikunnan uuteen länsimieliseen pääkaupunkiin Pietariin. Ei samantien, mutta vähitellen, ja nopeammin joka tapauksessa kuin latinalaiselle kielialueelle. Ranska, Italia ja Espanja olivat taipumattomia: englantilainen Shakespeare oli heidän mukaansa roskaa! Slaavilainen kielialue taipui ennen. Aleksandr Puškin (1799–1837) innostui Shakespearesta 1820-luvulla niin paljon, että alkoi nähdä asioita ”Shakespearen silmin” ja kirjoitti näkynsä vallassa *Boris Godunovin*.<sup>174</sup> Tämä oli vuosikymmeniä ennen kuin Ranskan Akatemia taipui. Ranskalaiset näyttelijät turhautuivat: Napoleon Bonapartenkin kunniaosoituksilla palkittu näyttelijä François-Joseph Talma (1763–1826) valitti koko uransa ajan, ettei saanut näytteltäväkseen kunnan rooleja. ”I shall die without once having acted.”, hän huusi ja valitti.<sup>175</sup> Shakespearen koko tuotanto oli julistettu Ranskassa pannaan. Talma sai näytteltäväkseen Jean-François Ducisin shakespearemukaelmia, joissa Kaarle IX huutaa, ”Du pain! Je veux du pain!”, siinä missä Rikhard III huutaa hevosta itselleen.<sup>176</sup> Ducis ei osannut englantia, joten hän kirjoitti mukaelmansa Pierren Antoine La Placen vuonna 1746 ilmestyneiden käännösten pohjalta. La Place käänsi *Othelton*, *Henry VI* (kolmannen osan), *Richard III:n*, *Hamletin* ja *Macbethin*. Näistä ainoastaan *Richard III:n* kokonaisuudessaan, muista vain mielestään tärkeimmät kohtaukset. Näitä La Placen käännöksiä ei siis koskaan esitetty. Laitoksen toimittaja Pierre le Tourneurin kirjoitti esipuheessaan, että mikäli Aristoteles olisi voinut tutustua Shakespeareen, olisi hän kirjoittanut *Runousoppinsa* uusiksi. Ranskan Akatemian jäsen Voltaire oli raivoissaan Tournerille. Voltaire vastusti joka solullaan Shakespearea, tätä ”maalaispelleä, jonka koko olemus häpäisee Racinen ja Corneillen arvoa”,<sup>177</sup> joten latinalaisissa maissa näyteltiin Ducisin mukaelmia. Italiankielinen laitos Shakespearen tragedioista ilmestyi 1815, espanjankielinen vuosikautia myöhemmin. Pariisin näyttämöille aito ja alkuperäinen Shakespeare löysi tiensä

vasta 1800-luvun puolen välin aikana kun Stendahl, Alexandre Dumas vanhempi ja, ennen kaikkea, Victor Hugo innostuivat hänestä. Hugon mukaan juuri Voltaire ”toi Shakespearen Ranskaan” vuonna 1728. Nähtävästi Voltaire esitteli tämän Gilles Shakespeareksi kutsumansa kirjailijan varoittavana esimerkkinä.<sup>178</sup> Shakespeare on Hugon laatimassa nerojen listassa: 1. Homeros 2. Job 3. Aiskhylos 4. Jesaja 5. Hesekiel 6. Lucretius 7. Juvenalis 8. Tacitus 9. Apostoli Johannes 10. Apostoli Paavali 11. Dante 12. Rabelais 13. Cervantes 14. Shakespeare.

Victor Hugo kirjoitti Shakespearen elämäkerran 1864, mistä edellä mainittu ”nerojen lista” on. Se ei ole kronologinen, Shakespeare ei ole listalla viimeisenä hännänhuippuna. Kirjassa Shakespeare vertautuu kaikkiin listalla mainittuihin, ynnä lukemattomiin muihin, kirjallisiin ”neroihin”, ja on lyömätön. Hugo kysyy:

Mikä hän on? Voit melkein vastata. Hän on maa. Lucretius on ilma:  
Shakespeare on maapallo. Maassa on ilmaa vähemmän ja enemmän.  
Ilmassa on kaikki; maassa on ihminen. Täällä ulkoinen, siellä sisäinen,  
mysteeri. Lucretius on olemassa olo; Shakespeare on oleminen. Lucretius  
on hämärää ja varjoja; Shakespeare on paljon liikettä.<sup>179</sup>



Hugon elämäkerrassa eivät Shakespearen ”kadonneet vuodet” tuottaneet minkäänlaista ongelmaa. Hugo kirjoittaa, että Shakespeare häipyi Stratfordista, osittain avioliiton kahleita ja osittain salametsästyksestä kiinnijoutumisen pelosta (että nuori Will Shakespeare jäi kiinni salametsästyksestä Sir Thomas Lucyn mailla, on dokumentoitu<sup>180</sup>), ja asettui Lontooseen hevostenhoitajaksi teattereiden ulkopuolelle. Näitä hevospoikia ruvettiinkin kutsumaan nimellä ”Shakespeare's Boys”. Vähitellen Shakespeare pääsi teatteriin sisälle ja töihin, paikannäyttäjäksi, apupojaksi ja ”haukkujaksi”. ”Vuonna 1586 Shakespeare haukkuu Blackfriarisissa Greenen kanssa.” kirjoittaa Hugo. Vuotta myöhemmin hän saa ensimmäisen roolinsa näytelmässä nimeltä *The Giant Agrapardo, King of Nubia, worse than his late brother, Angulafer*. Esityksessä Shakespeare saa kantaa turbaanin jättiläiselle. Kun Shakespeare saa jalansijaa teatterintekijänä, istuu hän vapaa-aikanaan kantakapakassaan Apollossa ja lukee Montaignea tai tapailee Sir Walter Raleighia The Siren klubilla. Vuonna 1587, samana vuonna kun Maria Stuart menettää päänsä, Shakespeare kirjoittaa ensimmäisen näytelmänsä, *Pericles*. Vuonna 1603, kun Elisabethin kuolema saa Ranskan kuningas Henrik IV:n sanomaan, ”Hän oli neitsyt, aivan kuten minä olen katolilainen”, kirjoittaa Shakespeare *Hamletin*. Matkustaessaan Lontoon ja Stratfordin väliä, viiptyy menestyvä kirjailija usein puolimatkan majatalossa, The Crownissa. Viipylyn seurauksena synnyttää Majatalon emäntä, rouva Davenant, 1606 pojan nimeltä William, josta

tulee näyttelijä. Kun William Davenant aateloitiin vuonna 1644, ilmoitti hän olevansa Shakespearen poika. (Davenantin ja Shakespearen sukulaisuudella ovat monet tutkijat oletaneet olevan mahdollista totuuspohjaa, vähintäänkin Shakespeare oli Davenantin kummisetä.<sup>181</sup>) Hugo päättää Shakespearen *curriculumin*: Shakespeare kuoli samana päivän, 23. huhtikuuta 1616, kuin Cervantes, joka oli hänen vertaisensa nero. Milton oli silloin kahdeksanvuotias, Corneille kymmenen, Kaarle I ja Cromwell teinejä, toinen kuusitoista ja toinen seitsemäntoista. Lyhyehkön elämäkerran jälkeen, jonka kuvituksena on Shakespeare puutarhassaan kastelukannu kädessä kukkapengertä kastelemassa, alkaa Hugon vaikuttava Shakespearen teosten läpikäyminen.<sup>182</sup>



Kuva 8.

Hugon kirja Shakespearesta on ylistävä. Hän myy ja markkinoi, omalla tyylillään, mestaria ranskalaisille. Mutta miksi ranskalaisten olisi pitänyt kiinnostua, jopa innostua, Shakespearesta? Ja mikä hänessä ärsytti niin paljon, teki hänestä niin vaarallisen, että hänen esittäminen tuli jopa kieltää? Ehkä siksi, että - sen lisäksi,

että on draaman laeista piittaamaton englantilainen - hän on kiistatta ainutlaatuisen. Hänen tuotantonsa poikkeaa merkittäväällä tavalla sekä kaikista hänen aikalaisistaan, minkä osoittaa jo se, että vuonna 1611 - Shakespearen elinaikana - julkaistu ensimmäinen *King James Bible* rakentaa kieltänsä Shakespearen näytelmien kielelle ja ilmaisuille,<sup>183</sup> että hänen jälkeensä tulevista. Ja tämän ainutlaatuisen tuotannon ihmeellisin näytelmä on *Hamlet*. Shakespeare elämäkerran kirjoittaja Stephen Greenblatt kirjoittaa *Hamletista*:

Teksti tulvii sanoja, jota hän ei ollut koskaan ennen käyttänyt siihenastisissa noin kahdessakymmenessäyhdessä näytelmässään ja kahdessa pitkässä runoelmassaan. Tutkija ovat laskeneet yli kuusisataa tällaista sanaa, joista monet eivät olleet uusia ainoastaan Shakespearelle vaan koko siihenastiselle kirjoitetun englannin kielelle.<sup>184</sup>

Näytelmä on selvästi pitempi kuin yksikään muu Shakespearen näytelmistä. Sen esittäminen koko pituudessa kestää viidestä kuuteen tuntia. Sitä emme tiedä, kuinka pitkä *Hamlet* oli *The Globen* näyttämöllä, mutta esitys oli oman aikanaan joka tapauksessa hitti. Shakespearen on laskettu käyttäneen *Hamletissa* yli kahtakymmentäyhätuhatta (21 000) erillistä sanaa. Vertauksena voi mainita, että Racine käyttää näytelmässään keskimäärin kahtatuhatta sanaa. Vaikka tässä kymmenkertaisessa erossa on kysymys ainoastaan luvuista, kertonee se jotakin myös tyylistä, runsaudesta, luovuudesta että rososta. Harold Bloom asettaa *Hamletin* samalla viivalle Danten *Jumalaisen näytelmän*, Goethen *Faustin*, James Joycen *Odyssuksen* ja Marcel Proustin *Kadonnutta aikaa etsimässä* kanssa.<sup>185</sup> Shakespearen tuotannossa *Hamlet* muodostaa selvän vedenjakajan: heti sen jälkeen hän kirjoitti viimeisen puhdasoppineen komediansa, *Loppiaisaaton*. Tämän jälkeen kolme ns. ongelmanäytelmäänsä, *Troilus ja Cressida*, *Loppu hyvin, kaikki hyvin* ja *Mitta mitasta*. Ne kirjoitettuaan hän kirjoitti, perä perään, neljä merkittävintä tragediaansa, *Othello*, *Kuningas Lear*, *Macbeth* ja *Antonius ja Kleopatra*.

Shakespeare eli ja vaikutti myöhäisrenessanssiksi kutsutulla historiallisella aikakaudella. Hän oli hyvästelemässä tuhatvuotista ajanjaksoa, jota kutsutaan keskiajaksi ja joka alkoi Rooman valtakunnan sortumisesta. Renessanssin hieman hämärän peittoon jäävän alkamisen voimme määritellä esimerkiksi Firenzeen runsaat sata vuotta ennen Shakespearen syntymää. Silloin firenzeläinen pankkiiri Giovanni di Bicci de' Medici nosti Medicien suvun Euroopan arvostetuimmaksi, rikkaimmaksi ja vaikutusvaltaisimmaksi suvuksi. Rahalla, vaikutusvallalla ja hyvällä maulla saa paljon aikaan. Giovanni di Biccin poika, Cosimo de' Medici, oli vaatimaton, taiteita ja tieteitä rakastava mesenaatti, joka myös ymmärsi niin talouden kuin politiikan päälle. Hänen aloitteestaan - ja suvun rahoilla - luotiin Pohjois-Italiassa ne edellytykset,

joka nosti renessanssin kautta aikain ehkä vaikutusvaltaisimmaksi kulttuuripoliittiseksi liikkeeksi. Eurooppa päätti määrätietoisesti ja ohjelmallisesti ankkuroitua antiikin kulttuuriperintöön, ammentaa sieltä. Aluksi katse suunnattiin Roomaan. Renessanssi merkitsi myös teatteritaiteen uutta tuleamista ja, yllättävää kyllä, valistuneita piirejä kiinnosti aluksi komedia. Terentiuksen komedioiden ensimmäinen painettu laitos ilmestyi 1471. Kiinnostus tragediaa kohtaan heräsi myöhemmin. Senecan tragediat painettiin runsaat kymmenen vuotta myöhemmin. Näitä näytelmiä myös esitettiin. Muun muassa Senecan *Hippolytus* sai uusinta ensi-iltansa 1509. Sen kolmannessa näytöksessä Theseus palaa Manalasta Ateenaan.

(Theseus havahtuu: palaa Ateenaan? Miksi? Mitä Ateenassa on?)

Mutta renessanssi synnytti nopeasti myös uutta näytelmäkirjallisuutta:

Arioston (joka tunnetaan paremmin *Orlando Furioson* kirjoittajana) komedia *La Cassaria* ("Arkku") esitetään Firenzessä 1508.

Machiavellin (joka tunnetaan paremmin hallitsijan ohjekirjastaan *Ruhtinas*) satiiri *La Mandragola* ("Lemmenjuoma") esitetään 1518.

Trissinin vuonna 1515 kirjoittama tragedia *Sophonisba* esitetään 1562.

1500-luvun alussa ilmestyivät myös Aiskhyloksen, Sofokleen, Euripideen ja Aristofaneen ensimmäiset latinankieliset painetut laitokset.

Aluksi julkaistiin ja esitettiin komedioita ja tragedioita rinta rinnan, mutta 1600-luvulle tultaessa oli tragedia arvovallallaan sivuuttanut komedian, heittänyt sen tienposkeen toririhkamana kaupattavaksi. Italian viimeisimmät, edes ohimenneen komediakirjailijoina renessanssin aikana mainitut, ovat kerettiläisenä roviolla poltettu Giordano Bruno ja yleisnerona tunnettu Giambattista della Porta. Kun komedialle näytettiin ovea, se jalkautui ja levittäytyi pitkin Eurooppaa *Commedia dell'Arten* muodossa (se oli toki ollut jalkautuneena jo vuosisatoja). Samalla tragedia teki liiton säveltaiteen kanssa. Madrigaaleista, joita esitettiin hovien viikkokausia kestävien juhllaisuuksien tauoilla (*intermedium*, *intemezzo*) ja sävelletyistä paimenäytelmistä ja -runoista (*pastorale*) kehittyi vähitellen uusi musiikkiteatterin laji. Tätä uutta musiikkiteatterin lajia, sävellettyjä paimenrunoelmia tai draamallisia madrigaaleja, ryhdyttiin kutsumaan nimeltä *dramma per musica* tai *favola per musica*. Sävellettyihin paimenrunoelmiin liittyi vielä komediallinen ja teatterillinen piirre,

joka häivähtää joissakin barokkioopperoissa, mutta komedia painuu (vaikka todennäköisempää on, että historiankirjoihin ei vain ole ollut soveliasta - siis riittävän arvokasta - jättää jälkiä yläluokan rahvaasta irrottelusta) vähitellen taka-alalle vakavampien aiheiden tieltä. Ensimmäinen säilynyt *opera in musica* -teos on italialaisen Jacopo Perin *Euridice* (1600). Tuon saman tarinan, Eurydiken tunnetun rakastajan Orfeuksen Manalanmatkan, pohjalta sävelsi oopperan kantaisänä pidetty Monteverdi myös ensimmäisen teoksensa *L'Orfeo, favola in musica*. Se kantaesitettiin Mantuan karnevaaleissa 1607. Orfeus hakee käärmeenpuremasta kuolleen rakastettunsa Manalasta. Vastoin sopimusta hän kääntyy viime metreillä hoputtamaan Eurydikea, joka koko matkan on jankuttanut Orfeukselle ja moittinut tätä piittaamattomaksi ja rakkaudettomaksi kun tämä ei silmäystääkään häneen luo. Maan kamaralla Orfeus kääntyy, hänhän on jo perillä, joten hän kääntyy ja antaa silmänsä rakkaimmalleen: kuilu umpeutuu, maa sulkeutuu lopullisesti hänen ja Eurydiken välissä.

Kuilu umpeutuu. Hänen takanaan.

Theseus kokeilee arkana punoittavia pakaroitaan. Kyllä, häneltäkin jäi ystävä Manalaan, Peirithoos, ikuisesti istumaan Hadeksen kivipaadelle. Theseuksen serkku Herkules (tuo sankareista pateettisin) oli repäissyt hänet irti. Sen jäljiltä oli Theseuksen perse nyt kuin tulella. Hän oli matkalla takaisin kotiin, Ateenaan, missä nuori ryöstösaalis Helena odotti häntä hyvässä tallessa. Vai odottiko? Mitä Faidra teki Troezenissa hänen poikansa Hippolytoksen kanssa? Tästäkö Seneca kirjoitti? Se oli tragedia, siinä ei ollut mitään hauskaa, ei yhtään koomista vivahdetta. Komedia on rahvaan torihuvitusta. Tragedia on yläluokan ylevää sisätalaitaiddetta. Renessanssin alkuaikojen jälkeen menee pitkälle yli sata vuotta ennen kuin komedia ja tragedia jälleen kelpuutetaan Manner-Euroopassa saman katon alle. (Sellaiset poikkeukset tässä sivuuttaen, kuten Molièren aika Comédie-Françaisessa, mistä hänen seurueensa toki karkotettiin tuon tuosta maaseudulle. Molière teki myös yhteistyötä italialaissyntyisen säveltäjän Jean-Baptiste Lullyn kanssa. He muun muassa kehittivät uuden esittävän taiteen muodon tai tyylin, niin sanotun *comédie-balletin*. Mutta Molièrehän oli toinen Schybergin mainitsemista aikansa edelläkävijöistä.)

Komedia osoittaa Manner-Euroopassa elpymisen merkkejä vasta 1700-luvun puolivälin aikoihin. Rehabilitoinnin aloittaa italialainen Carlo Goldoni, joka aluksi kirjoittaa tragedioita, joitakin ns. tragikomedioita sekä oopperalibrettoja. Hänen menestyksensä on kohtalainen, mutta lopullinen läpimurto vaatisi, näin hänelle sanotaan, teksteiltä tiukempaa säännönmukaisuutta. Goldoni polttaa ensimmäi-

sen oopperalibrettonsa (*Amalásunta*, 1732), jota pidetään liian vapaamuotoisena vallitsevaan *opera seria* tyyliin. Toinen yritys (*Belisario*, 1734) tyydyttää kriitikot, mutta ei Goldonia itseään. Goldonin lopullinen läpimurto tulee sitten komedialla, joka vapaasti poimi aiheensa ja tyyliinsä *Commedia dell'Arte*. Niin vapaasti, että hänen aikalaisensa, toinen merkittävä 1700-luvun italialainen komediakirjailija Carlo Gozzi, syyttää häntä *Commedian* väärinkäytöstä ja turmelemisesta. Mutta Goldoni on myötävaikuttamassa siihen, että varsinaisten oopperaesitysten välinumerostatuksen (*intermezzi*) omaava *opera buffa* saavuttaa itsenäisen teoksen statuksen. Goldonin komediat niittivät mainetta pitkin Eurooppaa ja hänen tyyliinsä omaksui muun muassa ranskalainen Pierre Beaumarchais. Beaumarchaisin näytelmistä on sävelletty usea merkittävä *opera buffa*, kuten Rossinin *Sevillan parturi* ja Mozartin *Figaron häät*. Kuilu tragedian välillä supistuu. Komediasta tulee salonkikelpoista.

Kuilu umpeutuu.

Kuilu umpeutuu ja tragedian kolmannessa näytöksessä Theseus palaa Manalasta Ateenaan. Löytää imettäjänsä suremasta. Miksi talossa surraan, kysyy Theseus. Imettäjä vastaa, että Faidra on päättänyt riistää henkensä. Mutta tämä ei ole totta. Faidra on jo hirttäytynyt. On jo hirttäytynyt? Sekin on vale, koska tämä on juoni, josta Theseus ei tiedä. Theseus vaatii Imettäjää kertomaan mistä on kysymys ja Imettäjä näyttää Theseukselle tämän pojan, Hippolytuksen, veistä. Sen lisäksi hän näyttää kirjeen. Faidran kirjoittaman kirjeen, missä Faidra kuvaa kuinka Hippolytos on yrittänyt lähennellä häntä. Missä on minun poikani Hippolytus?, Theseus kysyy. Mitä hän on tehnyt, hänhän on homo? Missä minun vaimoni on? Missä on Faidra? Missä on...MISSÄ ON..., hän muistaa, havahtuu... Muistaako hän oikein? Missä hän on? Missä minä olen? Yhtäkkiä hän muistaa. Theseus muistaa! Hän ei ole Ateenassa, hän on Roomassa...symposio...Seneca..., mutta tämä ei ole se sama Rooma. Aika on toinen. Vai näkeekö hän unta? Aikaa on kulunut niin kovin paljon. Aika kuluu. Ja kaikki pysähtyy: minuutilliset minuutit, sekunnit, silmäräpäykset, jotka nauliintuvat. Hän muistaa sammunneensa, pyörtyneensä, kesken kaiken. Hän herää ja on Moskovassa, teatterissa, hän virkooa tuolirivien välissä. TÄMÄ EI PIDÄ PAIKKANSAA... Ei Troezenissa, ei Ateenassa, ei Roomassa vaan Moskovassa. MOSKOVASSA? Moskovassa ei ole tuoleja rivissä, ei siellä ole kiinteitä penkkirivejä niin kuin teattereissa. Moskovassa ei ole teattereita. Ei teattereita? Ei yhtään teatteria! Ei mitään teatteria? EI TEATTERIA? Missä teatteri on? Missä!? MISSÄ! MISSÄ! MISSÄ! MISSÄ! MISSÄ ON TEATTERI!? MISSÄ ON TEATTERI!!!! Niin, missä? Olen eksynyt...

MISSÄ! - ON! - TEATTERI! - TE-A-TTE-RI?

Ei se ole missään. Ei sitä ole – tässä.

EI MISSÄÄN! (Olen eksynyt...) EI MISSÄÄN??? Ei missään. eimissäään ei missään...

Täällä *ei ole* teatteria. Tämä *ei ole* tanssilattia, *ei* näyttämö. Täällä ei ole teatteria, ei teatterin teatteria vaan kaaos, sisällissota. Pimeys. - - - - - Blackout.

Pimeys: Serkkunsa sokaisema Vasili II Vasiljevitš Sokea yrittää nousta Moskovan ruhtinaskunnan suuriruhtinaaksi. Taitaa olla jo kolmatta kertaa sitä yrittämässä. Hän onnistuu siinä lopullisesti vasta vuonna 1447 ja myrkyttää silloin serkkunsa ja sokaisijansa. Hänen pojastaan, Iivana Suuresta, tulee yhtenäisen Venäjän ensimmäinen hallitsija. Iivana Suuri rakennuttaa Moskovasta, tästä kyläpahasesta, kolmannen Rooman, sen toisen, Konstantinopolin, kaaduttua. Hän kutsuu arkkitehtejä ja rakennusmestareita Italiasta, Roomasta, ja rakennuttaa itselleen Kremlin ja Uspenskin katedraalin. Hän siirtää ortodoksisen kirkon johdon kaatuneesta Bysantista Moskovaan ja tekee Moskovasta Roomaa. Tämä on Suuri Totuus: Iivana Suuren pojanpojasta, Iivana IV:stä tulee isätön kolmivuotiaana kun hänen isänsä Vasili saa metsästysretkellä paiseen perseeseensä. Paise tulehtuu kohtalokkain seurauksin, se tappaa kolmivuotiaan Iivanan isän. Paiseen murhaaman Vasilin isättömästä pojasta Venäjän hallitsija kolmivuotiaana, Venäjän keisari eli ensimmäinen tsaari kuudentoista vanhana ja aikuisena lisänimeltään Ankara. Mielipuolisuuden puuskassa tämä Iivana Ankara, jota myös Julmaksi sanottiin, surmaa oman poikansa, joka myös on nimeltään Ivan. Heti sen tehtyään tämä isättömänä kasvanut isä huutaa epätoivoissaan: POIKANI! MISSÄ ON MINUN POIKANI!!??? Aivan samoin huutaa Theseus, joka lähettää Faidran kirjeen luettuaan poikansa kuolemaan: Missä on minun härän surmaama poikani? Lopulta kaikki loppuu, niin aina, ja Kremlissä valtaan nousee pajari nimeltä Boris Godunov, joka antaa Puškinille aiheen kirjoittaa näytelmän Shakespearen katse silmissään. Näin kaikki tapahtuu aina uudestaan.



Kuva 9.

### Isä ja poika

Shakespeareen näytelmästä on alun perin useita versioita. Ensimmäinen painettu versio löytyy niin sanotulta *First Quartolta* (1603), jota myös kutsutaan ”huonoksi”. *First Quarton Hamlet* on selvästi lyhyempi kuin kaksi muuta siitä painettua versiota. Sen oletetaan olevan kiertuekäyttöön tarkoitettu versio, mahdollisesti jonkun näyttelijän ”roolivihko”. Jo vuotta myöhemmin ilmestyi *Second Quarto* (1604/5), joka sisälsi selvästi laajemman version näytelmästä. Shakespearen ensimmäinen kootut teokset, *First Folio*, ilmestyi vuonna 1623. Nämä kolme säilynyttä versiota painetusta *Hamletista* (*Q1*, *Q2* ja *F1*) poikkeavat huomattavasti toisistaan. Kului sata vuotta ennen kuin Nicholas Rowe ja Lewis Theobald ryhtyivät editoimaan näistä (käyttäen pääosin versioita *Q2* ja *F1*) sitä viisinäytöksistä näytelmää, jonka me tänä päivänä käytännöllisesti katsoen luumme ja tunnemme. Shakespeare ei itse jakanut näytelmäänsä erillisiin näytöksiin.

William Shakespearen kirjoittaman näytelmän *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* kantaesitys oletetaan, yleisimmän vallalla olevan käsityksen mukaan, olleen joskus vuoden 1601 aikana. Shakespearen kirjoittama *Hamlet* oli varmuudella *The Lord Chameberlain’s Men* (josta myöhemmin tuli hovin luottoseurue *The King’s Men*) ohjelmistossa tuolloin 1600-luvun alkuvuosina. Mutta oliko näytelmä seurueen ohjelmistossa jo sitä ennen? Seurue muodostettiin alun perin 1550-luvulla perustetun *Lord Hunsdon’s Men* -seurueen jatkajaksi kun joukko näyttelijöitä jätti *Lord*

*Strange's Men* -seurueen ja liittyi mainittuihin *Hunsdonin miehiin* vuonna 1594. Seurue vaihtoi samalla nimeä *The Lord Chamberlain's Men* -seurueeksi. Uusi seurue nousi nopeasti hovin suosioon ja lopulta sen suojelukseen. Samanaikaisesti *The Queen's Men*, joka oli perustettu nimenomaan hovin toimesta, oli alkanut hiipua. Uuteen seurueeseen liittyivät muun muassa William Shakespeare yhdessä kaimansa Kempen kanssa, joka oli tunnettu tanssi- ja klovneriataidoistaan. Seurueen johtaja oli Richard "Dick" Burbadge.

*Lord Chamberlain's Men* esitti heti toimintansa alkuvuosina useita Shakespearen näytelmiä, kuten *Titus Andronicus* ja *Taming of The Shrew*. Mutta William Shakespearen kirjoittaman *Hamletin* kantaesitys oli, sen virallisen ja tutkijoiden vahvistaman käsityksen mukaan, jonka voimme esityskalentereista ja näytelmä- sekä teki-jäluetteloista todeta, vasta vuonna 1601. Seurueen johtaja Richard Burbadge esitti tuossa kantaesityksessä nimiroolia. Shakespeare itse näytteli esityksessä Vanhan Kuninkaan Aavetta sekä Helsingörin hoviin tulevan näyttelijäseurueen Ensimmäistä Näyttelijää, sitä, joka esittää hovissa esitettävässä näytelmässä (*Gonzagon murha*) murhattavaa kuningasta. *Chamberlain's Men* -seurueen muut näyttelijät *Hamletin* kantaesityksen aikana ovat myös tiedossa, mutta roolijako on heidän kohdallaan epävarma, lukuun ottamatta Ensimmäistä Haudankaivajaa, johon palkattiin "uuden ajan klovni" Robert Armin ryhmästä potkut saaneen William Kempen sijaan. Vai lähtikö seurueita ja maisemia tiuhaan vaihtanut Kempe omasta tahdostaan? Jonkunlaista kitkaa hänen ja muiden välille on todennäköisesti syntynyt. Yleisesti oletetaan, että Shakespeare viittaa nimenomaan Kempeen, joka oli tunnettu "lazeistaan" ja "jiggeistään", monologissa, missä Hamlet valistaa näyttelijöitä hyvän ja huonon näyttelijäntaiteen eroista. Hamlet soimaa erityisesti narrin osan esittäjiä, siksi, että heidän "joukossa on semmoisia, jotka nauravat itse saadakseen yleisön tyhimmän osan nauramaan, vaikka silloin pitäisi ajatella jotain näytelmään kuuluvaa tärkeää asiaa".<sup>186</sup>

Mutta mistä Shakespeare sai aiheen näytelmäänsä? Mistä hän löysi *Hamletin*? Mistä *Hamlet* tuli? Mikä on sen alkuperä? Mistä *Hamlet* ja Hamlet tulevat? Kuka on tämän näytelmäkirjallisuuden kiistattomasti siteeratuimman, viitatuimman, arvoituksellisimman ja tulkituimman roolihenkilön isä? Kuka on *Hamletin* isä? Varmaa on, että vuonna 1601, jolloin *The Lord Chamberlain's Men* kantaesitti William Shakespearen kirjoittaman näytelmän *Hamlet*, ei se ollut *Hamletin* ensiesiintyminen Lontoossa. Näytelmä löytyy Lontoon ohjelmistokronikoista jo kymmenisen vuotta aikaisemmin.

Shakespearen oletetaan tulleen Lontooseen viimeistään syksyllä 1587, kaksikymmentäkolmevuotiaana kolmen lapsen elatusvelvollisena isänä.<sup>187</sup> Shakespearen

kotikaupungissa Stratfordissa vieraili säännöllisesti näyttelijäseurueita ja oletetaan nuoren sekä teatterista kiinnostuneen Williamin tarttuneen jonkun vierailevan seurueen matkaan keväällä 1587. William Shakespearen ja Anne Hathawayn kaksoset Judith ja Hamnet olivat tuolloin kaksivuotiaita ja vanhin tytär Susanna neljä. Lähitkö nuori perheensä karkuun vai tienaamaan? Vai mahdollisesti molempia? Noin kaksikymmentäkolme vuotta myöhemmin William joka tapauksessa palasi varakkaana miehenä perheensä luokse Stratfordiin. Kuusi vuotta myöhemmin hän kuoli, 52-vuotis syntymä- tai kastepäivänään, ryypättyään sitä ennen hyvässä seurassa runoilija Michael Draytonin ja näytelmäkirjailija Ben Jonsonin kanssa. Hänet siunattiin samassa Pyhän Kolminaisuuden Kirkossa missä sekä hänet että hänen lapsensa oli kastettu ja missä hänet oli vihitty avioon Anne Hathawayn kanssa.

Shakespearen ensimmäisten näytelmien ajoitus ja kronologia ovat loputtoman tutkimuksen ja tulkinnan aihe. Pääsääntöisesti *Henrik VI* (kaikki kolme osaa), *Richard III*, *Kaksi nuorta veronalaista* sekä *Titus Andronicus* luokitellaan ensimmäisiksi. Shakespearen oletetaan kirjoittaneen ne 1580-luvun lopussa ja 1590-luvun alussa.<sup>188</sup> Mutta näytelmä ja sen tekijä on usein vaikea yhdistää 1500-luvulta säilyneissä dokumenteissa. Ohjelmisto- ja näytelmäluetteloissa mainitaan usein näytelmä, ei välttämättä sen kirjoittajaa. Samannimisiä tai lähes samannimisiä näytelmiä - kirjoitusasut ja -tavat vaihtelivat myös - on ohjelmistoluetteloissa useita. Lisäksi eri tekijöiltä on lukuisia samannimisiä näytelmiä. Seurueitten kokoonpanoissa ja rooliluetteloissa mainitaan yleensä vain nimekkäimmät tekijät. Toisaalta dokumentointi oli tuohon aikaan usein hyvin epäsystemaattista, vaikka englantilaiset kiitettävästi dokumentoivat eri seurueiden vierailuja ja niiden ohjelmistoja niin maaseutukaupungeissa, majataloissa, *playhouseissa* kuin varsinkin hovissa.

Ensimmäiset epäsuorat viittaukset Shakespearen ovat vuodelta 1592, jolloin (oletettavasti) hänen näytelmänsä *Henrik VI* (sen ensimmäinen osa) löytyy *The Lord Strange's Men* -seurueen ohjelmistoluettelosta. Mainittu *Henrik VI* on tuolloin yksi *The Rose* -teatterin kassamenestyksistä. Oliko se sitä heti vai esitettiinkö sitä, tai jotakin muuta hänen näytelmänsä, aluksi jossakin muualla? Todennäköiseltä tuntuu, että Shakespeare oli jo tuolloin saavuttanut tietyn aseman Lontoon teatterielämässä, sillä samalta vuodelta on toinenkin - mitä ilmeisimmin - häneen viittaavaa maininta. ”Akateemisena runoilijana” ja kriitikkona mainetta saavuttaneelta Robert Greeneltä ilmestyi postuumisti (hän kuoli samana vuonna, 1592) pamfletti *Greene's Groats-Worth of Wit*, missä hän varoittaa teatterin nousukkaista:

Yes, trust them not; for there is an upstart crow, beautified with our feathers, that with his *tiger's heart wrapped in a player's hide* supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you; and, being an absolute *Johannes Factotum* [Jack-of-all-trades], is in his own conceit the only Shake-scene in a country.<sup>189</sup>

Yorkin herttua huudahtaa *Henrik VI*:nen kolmannessa osassa: "O tiger's heart wrapt in a woman's hide!",<sup>190</sup> ja tutkijoiden mukaan Greenen katsotaan viittaavaan nimenomaan Shakespearaan sekä lainaamalla tätä sekä käyttäessään nimitystä "Shake-scene".

Mutta mistä *Hamlet* tuli? Milloin? Kuka on *Hamletin* isä? Shakespearen kuulsimman näytelmän todennäköisimpänä kantaesitysvuotena pidetään 1601. Hän oli kuitenkin näytelmän kanssa todistettavasti tekemisissä jo vähintään seitsemän vuotta aikaisemmin. *Hamlet* oli nimittäin vastaperustetun *The Lord Chamberlain's Men* -seurueen ohjelmistossa jo heidän esiintyessä Lontoossa *Newington Butts* -teatterissa kesällä -94. *Hamletin* lisäksi heidän ohjelmistossaan oli tuolloin ainakin *Titus Andronicus* ja *Taming of A Shrew*.<sup>191</sup> Kaksi vuotta myöhemmin (1596) *Chamberlain's Men* esitti jälleen *Hamletia*, nyt Burbadgen omistamassa *The Theaterissa*. Aaveen rooli oli aikalaistodistajien mukaan tässä versiossa vaikuttava, jopa hiuksianostattava. Thomas Lodge kirjoittaa pamfletissaan *Wits Miserie* vuonna 1596:

Pale as the visard of the ghost which cried so miserably at the Theator, like an oister wife, Hamlet, revenge.<sup>192</sup>

Aaveen rooli oli todennäköisesti paljon merkittävämpi tuolloin, kuten tutkija Harold Bloom toteaa,<sup>193</sup> kuin mitä se oli Shakespearen *Hamletissa*. Vai oliko tämä hiuksianostattava Aave myös Shakespearen kirjoittama? Jo tätä Aavetta, joka väkivästi vaatii *Hamletia* kostamaan, näytteli todennäköisesti William Shakespeare. Ainakin hän oli seurueen vakituinen jäsen ja hänen tiedetään huhuilleen Aaveena *The Globen* näyttämörakenteiden alla vuonna 1601. Mutta 1590-luvun Aavetta pitivät useat tutkijat Thomas Kydin kirjoittamana. Tämä 1590-luvun Aave esiintyy niin sanotussa *Ur-Hamletissa*, täysin kadonneessa käsikirjoituksessa. Tämä (mahdollisesti) Kydin kirjoittama Aave, jota Shakespeare kollegoineen esitti, vaatii *Ur-Hamletia* kostamaan. Kahdeksan vuotta Shakespearea vanhempi Thomas Kyd oli kirjoittanut joskus vuosina 1588–1592 yhden tuon ajan suurimmista hiteistä, *The Spanish Tragedy*. Useat tutkijat näkevät siinä ja *Hamletissa* selviä yhteneväisyyksiä. Muita merkittäviä tekijöitä, jotka yhdistäisivät Thomas Kydin ja *Hamletin*, eivät tutkijat ole kyenneet osoittamaan.

Mutta *Hamlet* ja *Hamlet* löytyvät lontoolaisista painotuotteista ensimmäistä kertaa jo ennen 1590-lukua. Vuonna 1589 ivaa Thomas Nashe oppimattomia kirjailijoita seuraavaan tapaan:

...yet English Seneca read by candlelight yields many good sentences, as *Blood is a beggar*, and so forth, and if you entreat him [kirjailija ilman akateemista koulutusta, kuten olivat niin Kyd kuin Shakespeare] fair in a frosty morning, he will afford you whole *Hamlets*, I should say handfuls, of tragical speeches.

Teksti on Nashen laatimasta esipuheesta Robert Greenen epistolaan *Menaphon; Camilla's Alarum to Slumbering Euphues*.<sup>194a</sup>

Siis mistä *Hamlet* tuli? Kuka on *Hamletin* isä? Ansioitunut shakespeare tutkija Harold Bloom tukeutuu omissa tutkimuksissaan Peter Alexanderin (*Alexander's Introduction to Shakespeare*, 1964) teoriaan, jonka mukaan:

Shakespeare *never* stopped rewriting it, from the early version, cirka 1587-89, almost down to his retreat back to Stratford.<sup>194b</sup>

Bloomin mukaan myös ns. *Ur-Hamlet* on Shakespearen kirjoittama. Bloom viittaa lisäksi siihen tosiasiiaan, että kun *Lord Chamberlain's Men* perustettiin 1594, jolloin myös Shakespeare liittyi seurueeseen, sen ohjelmistossa olivat muun muassa edellä mainitut kolme näytelmää (*Titus Andronicus*, *Kuinka Äkäpussi kesytetään* ja *Hamlet*). Nämä näytelmät tulivat Bloomin näkemyksen mukaan Shakespearen matkassa, joka todennäköisesti liittyi seurueeseen *The Earl of Pembroke's Men* -seurueesta. Mainitut kolme näytelmää olivat *Pembroken miesten* ohjelmistossa vuosikymmenen vaihtuessa. Mutta myös seurue *The Lord Strange's Men*, jonka jäsen Shakespeare myös oli ollut, esitti mainittuja näytelmiä. Bloom huomauttaa, että *Chamberlain's Men* ei koskaan esittänyt yhtään Kydin näytelmää. Lukuun ottamatta sitä mahdollista poikkeusta, jonka *Ur-Hamlet* näin ollen muodostaisi.<sup>195</sup> Mutta miksi ei *Hamletia*, joka tunnetaan olleen yleinen puheenaihe Lontoon kirjallisissa piireissä jo 1580-luvun lopulta lähtien, dokumentoida Shakespearen - sen enempiä kuin kenenkään muunkaan tekijän - näytelmien joukkoon ennen vuotta 1601? Miksi ei, vaikka useita William Shakespearen kirjoittamia näytelmiä dokumentoidaan 1590-luvulta lähtien? Se, että *Hamletia* ei löydy Shakespearen kirjoittamien näytelmien joukosta 1590-luvulla, on tutkijoiden mukaan vahvin osoitus siitä, että Shakespeare kirjoitti oman *Hamletinsa* vasta aivan 1600-luvun alussa ja sen kantaesitti *The Lord Chamberlain's Men The Globessa* 1601.

Shakespeare tutkija James Bednarz ajoittaa näytelmän ensi-illan vuoteen 1600, keskelle ”kirjailijoiden sodasta” johtuvaa kantaesitysten sumaa. Bednarzin mukaan esitykseen lisättiin vuodfen 1601 lopulla jakso ”pienistä haukanpojista”, jotka muodostavat uhan niin sanotulle kansanteatterille.<sup>196</sup>

Ja mikä merkitys, mitä väliä sillä loppujen lopuksi on, kuka kirjoitti mitä ja milloin? Jotkut - vaikka harvat ja epäortodokseina pidetyt - tutkijat uskovat Shakespearen takana itse asiassa olevan Sir Francis Baconin johtama joukko, ryhmä, salaliitto, joka ainoastaan ”käytti keskinkertaista stratfordilaista kynäilijää, jonka oikea nimi oli William Shakspere, omiin tarkoituksiinsa”. Bacon valitsi kirjailijapseudonyymikseen, tätä stratfordilaista kynäilijää nimeltä Shakspere mukaillen, William Shakespearen. Baconin Hamlet -esikuvana on nähty muun muassa Oxfordin jaarli ja itse näytelmän haamukirjoittajina mainitaan useita:

Further impressions are that Oxford is the most convincing of the major candidates as the model for Hamlet; that Rutland lent certain details to that play...[- - -] The contributors to Shakespeare were drawn from various groups and coteries...[- - -] At the centre of all plots and mysteries was Francis Bacon.<sup>197</sup>

Suuri osa Englannissa kirjoitetuista näytelmistä tuolta ajalta ovat vailla merkintää varmasta tekijästä ja, kuten on tullut todettua, samoja nimikkeitä esiintyy sekä tunnetuilta että tuntemattomilta tekijöiltä. Varsinkin vuosien 1592–94 muistiinpanot ovat puutteellisia. Lontoon viihde-elämä oli tuolloin epävarmalla pohjalla jatkuvien paiseruttoepidemioiden takia. Seurueet joutuivat pysyttelemään maaseudulla ja niiden toiminnasta on tästä syystä niukemmin kirjallisia dokumentteja. Jotkut olettavat William Shakespearen vetäytyneen tuolloin, 90-luvun alussa, Stratfordin kodin rauhaan kirjoittamaan tulevia mestariteoksiaan. Toiset epäilevät hänen matkustaneen tutkimusmatkalle Italiaan, keräämään materiaalia tulevia mestariteoksiaan varten.

Mutta siis mistä, mistä *Hamlet* tuli? Kuka on *Hamletin* isä? Missä on *Hamletin* isä? Lucius Junius Brutus tappoi setänsä, kuningas Lucius Tarquinius Superbuksen, Rooman myyttisestä seitsemästä kuninkaasta sen viimeisen, vuonna 510 eaa. Tämä väkivallanteko Rooman vanhassa kuningaskunnassa sai alkunsa Junius Brutuksen sisaren Lucretian raiskauksesta. Väkivaltaan tartuttiin, kun kuningas Tarquiniuksen poika Sextus Tarquinius raiskasi, mikä on äärimmäistä väkivaltaa, Lucretian, joka oli aatelismies Lucius Tarquinius Collatiniuksen vaimo ja, kuten sanottua, Junius Brutuksen sisar. Lucretian raiskaus aiheutti kuningaskunnassa kapinan. Raiskaajan isä, kuningas, murhattiin, mutta raiskaaja Sextus pääsi pakenemaan. Lucretian raiskauksen seurauksena kuningaskunta lakkautettiin ja Rooman tasavalta perustettiin. Sen kaksi ensimmäistä konsulia olivat Lucius Junius Brutus ja Lucius Tarquinius Collatinus. Nämä miehet, kuninkaan murhaajat, raiskauksen oikeamieliset kostajat, nousivat tasavallan johtoon. Raiskattu Lucretia riisti oman henkensä, siitä Shakespeare on kirjoittanut äärettömän kauniin ja julman runoelman sekä raiskaajan että raiskatun näkökulmasta.

Lähes viisisataa vuotta myöhemmin Juniuksen suvun toinen, edellistä vielä kuuluisampi Brutus, Marcus Junius Brutus, on mukana salaliitossa, joka johtaa Julius Caesarin murhaan. Näiden kahden murhan väliin ajoittuu Rooman valtakunnan tasavallan aika. Sen nousun ja muotoutumisen aika. Shakespeare kirjoitti näytelmän *Julius Caesar* vuonna 1599 ja laajan, esitetynä arviolta jopa parituntisen, eepisen runoelman *The Rape of Lucrece* vuonna 1594.<sup>198</sup> Hän kirjoitti ensin näytelmän Rooman tasavallan alusta ja sitten sen lopusta.

Tarina Lucius Junius Brutuksesta, tästä tylsämieliseksi ja typeräksi tekeytyvästä (lat. *brūtus*, heikko-, tylsämielinen, typerä) kuningasvallan kukistajasta, setänsä murhaajasta ja raiskauksen kostajasta, oli keskiajalla tunnettu. Se kulkeutui Euroopan läpi, etelästä pohjoiseen, aina Skåneen saakka, missä se asettui osaksi laajaa eeposta nimeltä *Saxonis Grammatici Historia Danica (Gesta Danorum)*. Saxon laajassa eepoksessa kostaja on tylsämieliseksi ”brutukseksi” tekeytyvä nuori mies nimeltä Amlet. Amlet on jyllantilaisen käskynhaltijan poika, joka monien - meille jo tuttu- jen - käänteiden jälkeen lopulta murhaa setänsä Fengen. Fenge on vallanhimossaan murhannut veljensä Hordvendelin ja nainut tämän lesken Gerutin. Gerut on Amletin äiti ja kuningas Rørikin tytär. Urhea Hordvendel, joka taistelussa oli kukistanut mahtavan norjalaiskuninkaan, on Amletin isä. Amletin koston kohde Fenge on siis sekä murhamies, vallankaappaja että aviovuoteen häpäisijä.

Mutta mistä Saxon Amlet tulee? Kuka on Amletin isä? Joissakin lähteissä viitataan Saxon (1150–1220) käyttäneen islantilaisen aikalaisensa, runoilija, piispa ja Althinget-tuomari Snorri Sturlusonin kirjoituksia lähteenään luodessaan Amletin henkilön ja tarinan. Snorri Sturluson, joka etenkin tunnetaan *Proosa-Eddan* kirjoittajana, kirjoitti myös merkittävän saaga-kokoelman norjalaisista kuninkaista ja mahtimiehistä. Tähän Snorrin *Heimskringlaan* (”Maailman piiri” tai ”Maankiekon piiri”) viitataan joskus yhtenä Saxon lähteenä hänen kirjoittaessaan laajaa, kuusi-toistaosaista, tuhansia vuosia kattavaa, tanskalaisten kronikkaa, mutta tylsämielisen Amletin tarinaa ei norjalaiskuninkaista kertovassa Snorrin *Heimskringla* eepoksessa ole. Saxo ei ylipäänsä käyttänyt Snorrin teosta lähteenään, kuten tanskankielisen Saxon kronikan esipuheen kirjoittaja Palle Lauring toteaa.<sup>199</sup> Sen sijaan pääosin kadonneesta, samoihin aikoihin kirjoitetusta *Skjöldunga* saagasta, joka keskittyy tanskalaiseen kuningaskronikkaan, Saxon oletetaan poimineen tarina tylsämieliseksi tekeytyvästä Amletista.<sup>200</sup> *Skjöldungan* kirjoittajasta ei ole tietoa. Ei ole, koska ihmiset ja heidän tekonsa katoavat usein hämärään, ajan pimeyteen. Snorri Sturlusonin tappoi hänen ensimmäinen vävynsä Gizurr Thorvaldsson syyskuussa 1241 Norjan kuningas Håkonin toimeksiannosta. Kyse oli poliittisista erimielisyyksistä ja vaikutusvallasta. Heidät, nämä murhamiehet ja toimeksiantajat, me muistamme.



Kuva 10.

Flaamilainen kirjainpää Jodocus Badius Ascensius julkaisi maaliskuussa 1514 helsingøriläisen Christiern Pedersenin toimittaman ensimmäisen painetun version Saxon *Gesta Danorumista*. Siitä oli siis saatavilla painettu latinankielinen laitos jo 1500-luvun alkupuolella. Sen ei kuitenkaan oleteta levinneen kovin laajalle, vaikka se tiensä löysikin italialaisen renessanssikirjailija Matteo Bondellin ”Novelleihin”, jotka Pierre Boaistuau ranskansi ja joiden mukaan François de Belleforest kirjoitti tunnetun teoksensa *Histoires Tragiques* vuonna 1570. Näin tarina tylsämieliseksi tekeytyvästä Amletista, tanskalaisesta kostajasta, setänsä tappajasta, isänsä murhaajan murhaajasta, oli löytänyt tiensä Belleforestin traagisiin tarinoihin. Plutarkhoksen kääntäjänä tunnetuksi tulleen Thomas Northin oletetaan työstäneen vuosina 1574–79 Belleforestin laajaa materiaalia englannin kielelle.<sup>201</sup> Northin keskeneräisen käännöstyön oletetaan levinneen hänen tutkijankammionsa ulkopuolelle, mutta emme tiedä kuinka laajalle. Emme tiedä löysikö se tiensä esimerkiksi Lontoon teatteripiireihin. Northin käännöstä ei koskaan julkaistu, mutta Thomas Pavier julkaisi Belleforestin ”*Traagisista tarinoista*” englanninkielisen käännöksen vuonna 1608 nimellä *The History of Hamblet*. Se ilmestyi siis seitsemän vuotta Shakespearen *Hamletin* ensi-illan jälkeen. Olisiko Shakespeare (tai Kyd) saanut käsiinsä Northin varhaisia käännösluonnoksia joskus 1580–90-luvulla? Oliko hän tutustunut alkuperäiseen Belleforestin ”*Traagisiin tarinoihin*”, Pavierin työn alla ole-

vaan käännökseen tai jopa Saxon painettuun laitokseen? Emme tiedä juuri mitään Shakespearen kielitaidosta. Emme tiedä kuinka hyvin hän luki latinaa, ranskaa tai italiaa. Näitä kieliä, varsinkin latinaa, hän kuitenkin käytti, joten hänen oletetaan hallinneen myös muita kieliä kuin englannin kielen, minkä hän totisesti hallitsi.

Siis mistä *Hamlet* tai *Hamblet* tuli? Kuinka Amletista tuli Hamlet? Kuka on tämän Hamletin (tämän *Hamletin*) isä? Kuka on tämä Hamlet, isä ja poika samannimisisiä? Kun William Shakespeare oli seitsemän vuoden ikäinen, hukuttautui (aivan kuten Ofelia) seitsemännellä kuukaudella raskaana oleva (oliko myös Ofelia?) kuusitoistavuotias (kuin Ofelia) Kate Hamnet Avonin jokeen.

Kellui hetken kuin vedenneito  
 leveiden vaatteidensa kannattamana  
 ja lauloi vanhojen laulujen katkelmia,  
 kuin ei olisi nähnyt vaaraa ollenkaan,  
 niin kuin olisi ollut itse veden kansaa,  
 asunut siinä. Mutta hetken kuluttua  
 juomistaan raskaat vaatteet vetivät  
 poloisen pois kauniitaan laulamasta  
 mutaiseen kuolemaan.<sup>202</sup>

Näin kuvaa Hamletin äiti Gertrud Ofelian hukkumisen. Ofelia, jonka mieli järkyi ja joka juuri ennen kuolemaansa ”sitoi omituisia seppelitä voikukista ja nokkosista, tuhatkaunoikeista ja niistä, joille paimen antaa rivon nimen, jota siveä neito sanoo kuolleen sormiksi.”<sup>203</sup>

Kun Williamin ja Annen tytär, Susanna Shakespeare, sai kaksivuotiaana kaksosisarukset, nimesivät vanhemmat kaksoset Shakespearen naapureiden ja perhetuttavien mukaan Hamnetiksi ja Judithiksi. Leipuripariskunta Hamnet ja Judith Sadler olivat Williamin vanhempien, nahkuri- ja käsineentekijäpariskunta John Shakespearen (kaupungin entinen oltermanni, sittemmin teurastaja) ja Mary Ardenin, läheisiä tuttavuuksia. Heistä tuli myös Williamin ja Annen läheisiä ystäviä. Leipuri Sadler, jonka etunimi Hamnet kirjoitettiin yleisesti myös Hamlet tai Hamlett, ja hänen vaimonsa Judith ristivät vastavuoroisesti oman poikansa Williamiksi. Testamenttissaan Shakespeare muistaa leipurinaapuriaan:

Item I gyve and bequeath to mr richard Hamlett Sadler Tyler thelder XXVIs  
 VIIId to buy him A Ringe.<sup>204</sup>

Rahaa vastaavaan surusormukseen hän jättää myös viidelle muulle testamentissa mainitulle ystävälleen, näiden joukossa pitkäaikainen kollega Richard Burbadge sekä Shakespearen *First Folion* vuonna 1623 toimittaneet John Heminges ja Henry Cundell. Hamnet Sadler on myös läsnä kutsuttuna todistajana testamentin lopullisessa allekirjoitustilaisuudessa Shakespearen kotitalossa New Placessa maaliskuussa 1616. Shakespeare kuoli kuukautta myöhemmin.

Kaksoset Hamnet ja Judith syntyivät 1585. Hamnet kuoli yksitoistavuotiaana 1596. Syytä kuolemaan emme tiedä. Shakespearen pojan ja hänen näytelmänsä nimihenkilön yhteyttä on pohdittu laajalti. Mitään muistiinpanoja, viittauksia tai edes Shakespearen teksteissä olevia tulkinnanvaraisia vihjeitä koskien Hamnetin ja Hamletin korrelaatiota eivät tutkijat ole kyenneet osoittamaan.<sup>205</sup> Päinvastoin on ihmetelty miten Hamnet Shakespearen kuolema ei näy runoilijan tuotannossa 1590-luvun lopulla, jolloin hän kirjoitti muun muassa suuren osan soneteistaan. Shakespearea on tästä syystä pidetty tunnekylmänä tai toisaalta tätä on pidetty osoituksena siitä, ettei tämä ”stratfordilainen kynäilijä” ja perheenisä totisesti ole kirjoittanut niitä mestariteoksia, jotka hänen nimiin on pantu. Jos ”mestari Shakespeare” ja ”stratfordin Shaksper” olisivat sama henkilö, näkyisi ainoan pojan kuolema jollakin tavoin mestarin laajassa tuotannossa! Mutta on sekä kyseenalaista että turhamaista lukea kenenkään tuotantoa kuin Piru *Raamattua*. Sitä, miten itse kukin suruansa työstää, emme voi tietää saati arvottaa.

Meidän on myös hyvä muistaa, että aika oli toinen. Teatteri oli vasta vastaamassa siihen haasteeseen, jonka muuttuva yhteiskuntajärjestelmä oli sille asettanut. Reformaation myötä oli kirkon valta-asema murtumassa ja varsinkin Englannissa oli poliittinen asetelma kirkon (erityisesti katolisen, mutta myös asemaansa rakentavan protestanttisen) ja hovin välillä hyvin jännittynyt. Kirkko oli vuosisatoja rakentanut itsestään suvereenia, niin sanotun maallisen vallan yläpuolella olevaa auktoriteettia ja valtuutettua kansan valistajaa. Kirkollinen liturgia oli se, joka tavoitti kansan, joka välitti virallisen totuuden ja ohjasi kansaa. Englantilainen renessanssiteatteri astui kirkon hallitsemalle alueelle. Kuinka tulla yksittäisenä kansalaisena ”perustelluksi”, saada puheoikeus, ”valtuutus”, oli shakespeareutkija Robert Weimannin mukaan renessanssinajan keskeisin (taide)poliittinen haaste ja kysymys Englannissa. Teatteri ja draama olivat mahdollisia ja erittäin suosittuja, kansanomaisia välineitä ja kanavia, jonka avulla ”kuka tahansa” pystyi legitimoimaan itsensä ilman kirkon virallista valtuutusta. Vuoropuhelu teatterilaisten kanssa, ohjaus, sensuuri ja sanoman välittäminen peiteltysti, oli paljon vaivattomampaa kuin itsevaltiaan kirkon kanssa. Näin teatteri haastoi kirkon julkitulemisen foorumina. Näyttämöstä tuli saarnastuoli ja näyttelijästä sanan välittäjä. Elisabethiaaninen näyttämö kävikin

kiivasta vuoropuhelua niin yhteiskunnallisista aiheista kuin keskenään, mainittu ”kirjailijoiden sota” osoittaa merkittävällä tavalla sen, miten näyttämöt ja esitykset kommunikoivat. Shakespearen näytelmät sisältävät huomattavan määrän intertekstuaalista materiaalia, sitaatteja, päivänpoliittisia havaintoja ja suoraa ajankohtaista puhetta yleisölle. Shakespeare siis kommunikoi teosten kautta, mutta se taiteilija, joka kirjoittaa itsensä teokseen, jonka ensisijainen näkökulma on maailman havainnointi oman itsen läpi ja itseään materiaalina käyttäen, modernin ihanne taiteilijan itserepresentaatiosta, on Shakespearen kohdalla ehkä hieman liian varhaista. *Hamlet* on jo tämän äärellä, mutta kun me vaadimme Shakespearea kirjoittamaan poikansa kuoleman näytelmiinsä tai sonetteihinsa, vaadimme sitä kuitenkin sellaiselta aikakaudelta käsin, jolloin käsitys representaatiosta, siitä, mitä taiteilija teokseen heijastaa, on toinen.

Olkoon siis teoksen ja tekijän välinen yhteys avoin ja arvovapaa. Ja silti, lähestyessäni omassa roolityössäni Hamletia, *Hamletia* ja Shakespearea, oli minulle keskeinen kysymys: merkitsikö Hamlet - ja siksi myös *Hamlet* - Shakespearelle jotakin enemmän? Oliko näytelmä jo lähtökohtaisesti, pojan syntyessä vuonna 1585, enemmän kuin ystävän ja naapurin nimi, kuten Bloom epäilee? Vai merkitsikö tarina Hamletista/Amletista/Hambletista, melankolisesta kostajasta, kun Shakespeare siihen törmäsi - joko Belleforestin kertomana tai jonkun muun, meille tuntemattoman, kirjoittamana näytelmänä - enemmän, koska sen sankari *sattui olemaan* samanniminen kuin hänen poikansa? Kun Hamnet Shakespeare kuoli 1596, oli hänen isänsä joka tapauksessa ollut varmuudella tekemisissä *Hamletin* (tai *Ur-Hamletin*) kanssa jo vähintään kaksi vuotta. *The Lord Chamberlain's Men* -seurueen ohjelmistossa se oli seurueen perustamisesta, vuodesta 1594, lähtien.

Minulle nimien yhtäläisyys loi merkityksellisen suhteen näytelmän tekijän, hänen poikansa ja teoksen välille. Minulle tämä suhde, näiden asioiden yhteys ja merkitys, oli tosiasia. Minulle Shakespearen *Hamletista* tuli avainnäytelmä. Minulle siitä tuli näytelmä, joka kertoi isistä ja pojista. Se kertoi näytelmän päähenkilön, Hamletin, isäsuhteesta ja samanaikaisesti se viittasi näytelmän kirjoittajan kuolleen poikaan ja isään. Hamnet Shakespeare kuoli viisi vuotta ennen *Hamletin* ensi-iltaa. Shakespearen oma isä, teurastaja-nahkuri John Shakespeare, kuoli ensi-illan aikoihin syyskuussa 1601 sairastettuaan jonkun aikaa. Näin näytelmä kietoutuu isien ja poikien seittiin. Näistä syistä siitä tuli minulle näytelmä, joka kertoo siitä, millaista on olla isä ja, ennen kaikkea, millaista on olla poika, isänsä poika. Näytelmä, joka kertoo siitä, millaista on *menettää* isä ja millaista on *menettää* poika. Näytelmä kietoutui minun mielessäni voimakkaasti Shakespearen oman pojan ja isän kohtalon ympärille. Shakespeare näytteli kantaesityksessä nimihenkilön isää, haamua,

joka huhuilee ja etsii poikaansa. Hän näytteli isää, joka tarvitsi poikaansa suorittamaan tehtävää. Isää, joka väkivaltaisesti velvoittaa poikaansa rakastamaan itseään vailla vastarakkautta. Minulle Shakespearen *Hamlet* on näytelmä, missä ollaan kadonnutta isää etsimässä: kuollutta, poissa olevaa, etäistä, vierasta ja myyttistä. Näytelmä, missä etsitään poikaansa etsivää isää. Missä etsitään isää, joka ei osaa rakastaa. Missä etsitään isää, joka eläessään *on enemmän poissa oleva* kuin kuoltuaan. Isän etsiminen on itsensä etsimistä.

Siis kuka ja missä, *oi missä*, on Hamletin isä? Velipuoleni Tom Sandqvist kirjoittaa kirjassaan *Pappa min pappa* kuinka legenda särkyy, kuinka myytti hajoaa todellisuuden sirpaleiksi, joiden kokoaminen on yhtä mahdotonta kuin välttämätöntä. Näin hän kuvaa isänsä jälleennäkemisen kymmenen vuoden tauon jälkeen; hän on kolmetoistavuotias kun hän näkee isänsä saapuvan kotitietä pitkin:

Det är sommaren 1967, farfar skall jordfästas och pappa har kommit till begravningen, halvfull, svettig och orakad. Det svarta svallande håret är otvättat och stripigt, skjortan smutsig och grådaskig. På fötterna har han sandaler som avslöjar ett hål för hälen. Den världsberömda konstnären Rolf Sandqvist med svart slängkappa och basker finns inte längre! Gråten väller fram och det lilla barnet förnekar sin far. - Nej, du är inte min pappa! Jag vill inte se dig! Försvinn!<sup>206</sup>

Tässäkin kohtauksessa on läsnä kolme sukupolvea isiä ja poikia, kaikki hyvin kaukana toisistaan. Ja sandaali, joka paljastaa.

Isäni jätti ensimmäisen vaimonsa ja neljä poikaansa palaamatta koskaan heidän luokseen. Samalla hän jätti myös oman isänsä ja äitinsä, jotka asuivat miniänsä ja pojanpoikiensa kanssa. Hän katosi heidän elämästään käytännöllisesti ottaen kokonaan. Hän ei käynyt heidän luonaan, ei soittanut eikä kirjoittanut heille. Katomalla hän teki itsensä poikkeuksellisella tavalla läsnä olevaksi heidän elämässään. Vasta hänen oman isän kuolema sai hänet käymään heidän luonaan. Mutta sekin oli vain käynti, jonka Tom yllä kuvaa. Hän ei koskaan millään tavalla palannut heidän elämäänsä vaikka poikiinsa hän, heidän aikuistuttuaan, yritti luoda suhteen matkustamalla heidän kanssaan maapalloa ristiin rastiin. Isä oli myytti, mutta sellaisena hauras ja petollinen koska hän oli elossa. Hänen kohtaamisensa oli riskialtista koska hän oli myös verta ja lihaa. Myytti kannattaa ehkä säilöä myyttinä, niin voi olla helpompaa. Myytin voi myös yrittää särkeä ja yrittää nähdä sen taakse ja sen takaa itsensä. Isä ei ollut minulle samalla tavalla myyttinen kuin velipuolilleni. Hän asui saman katon alla, hän oli siinä, läsnä, fyysisesti hyvin paljon paikalla, vaikka samanaikaisesti usein kaukana poissa. Vaikka hän vaikenä itsestään, ei hänen olemuksensa ollut salaperäinen, ainoastaan poissa oleva. Hän ei ollut myyttinen eikä hänestä tullut legenda, mutta hänen taustansa, menneisyytensä, oli hämärän pei-

tossa. Hän ei puhunut itsestään paljoa. En tiennyt juuri mitään isän elämästä, tapah-  
tumista hänen elämässään ennen omaa syntymääni. En muuta kuin, että hän oli  
ollut sodassa viisi vuotta ja se oli Syy, Seuraus ja Selitys. Syy Kaikkeen: erilaiseen,  
epämääräiseen ja vaikeaan. Näin äiti sanoi minulle. Isä ei koskaan kertonut, että  
minulla on neljä velipuolta, että hänellä on toinen vaimo, entinen perhe, että hänen  
poikansa ja ex-vaimonsa asuvat nyt isovanhempieni kanssa Porvoossa, siis *minun*  
isovanhempieni, joita en ollut koskaan tavannut, joita ei ollut. Isä ei koskaan ker-  
tonut, että hänen isänsä on kuollut ja hän on tällä viikolla, ylihuomenna, huomenna,  
tänään, nyt: **MENOSSA OMAN ISÄNSÄ HAUTAJAISIIN!** Siis minun isoisäni hau-  
tajaisiin. Isoisääni ei minun maailmassani haudattu, minun maailmassani hän ei  
koskaan syntynyt, vaikka oli kyllä olemassa – ollut. Ehkä hänet haudattiin jo ennen  
syntymääni - kuolleista ei pidä puhua. Ei ainakaan, mikäli he vielä ovat elossa. Jos-  
kus isä mainitsi isänsä, silloin hän puhui kuin jostakin myyttisestä, niin sen muis-  
tan. Muistan, että lapsena en oikein ymmärtänyt, että isillä on isiä. Isä ei puhunut  
mitään näistä asioista, isästään, äidistään, vaimostaan, pojistaan, ennen kuin jo  
tiesin. Tieto saavutti minut jotakin kiertotietä, jonakin niin peiteltyä, etten ole  
mitenkään kyennyt rekonstruoimaan miten, missä ja milloin kuulin ensimmäistä  
kertaa isäni menneisyydestä. Sitten kun tiesin näistä asioista, ei niistä silti puhuttu.  
Kun kerran jo tiesin, oli tarve puhua siitä, mistä ei kuitenkaan olisi puhuttu, kadon-  
nut. Ei äitinikään kertonut minulle mitään isän menneisyydestä, muuta kuin että  
hän oli ollut sodassa viisi vuotta ja että häntä piti siksi ymmärtää. Äitini ymmärsi ja  
kesti - omalla tavallaan. Kaikki tieto isän elämästä ennen syntymääni tuli tihkuen,  
vahingossa ja sivulauseissa. Ja lopulta siten, että isän pojat tulivat yksitellen meille  
kotiin, tulivat meille etsimään kadonnutta isäänsä, minun isääni. Outoa. Ja mieleen  
hiipi tunne, että olin ryöstänyt hänet heiltä. Mutta heidän etsimisensä opetti minut-  
kin etsimään ja löytämään uusia palasia poissa olevasta isästani, jonka poissa olo oli  
minulle hyvin erilaista kuin mitä se oli velipuolilleni. Mutta kuitenkin samanlaista,  
olihan hän meidän kaikkien isä, sama mies.

Det är så oändligt mycket han vill säga och så lite som blir sagt om det  
som har inträffat, och framför allt om det som borde ha gjorts men som  
aldrig gjordes. I synnerhet under de sista åren är det som han söker en  
försoning med både sig själva och sina barn. Svårt alkoholiserad, vickande  
fram och tillbaka [keinutuolissaan] med sin eviga följeslagare, glaset med  
brännvin och sockerblandat vatten, sitter han omgiven av sina målningar,  
tomflaskor, allsköns bråte, slitna trasiga möbler, tidningstravar, högar av  
bleknade fotografier, färgpytsar, penslar, terpentinflaskor och en lindrigt  
sagt imponerande samling av både svärd och knivar från Kina och Indien,  
Ecuador, Liberia, Mexico och Puerto Rico. Det kändes som han ville  
förklara något stort och obegripligt.<sup>207</sup>

Näin minäkin muistan isän: istumassa keinutuolissaan, lasi lämpimällä hunajavedellä laimennettua Koskenkorvaa kädessään, hymyillen miellyttävällä, hieman ilkikurisella, mutta hyvin lämpimällä tavallaan. Siinä itseään keinuttaessaan, maailmassa, joka oli aikaa täynnä, matkoiltaan keräämiensä tavaroiden, miekkojen, veitsien ja amulettien ympäröimänä hän oli omalla tavallaan hyvin läsnä, halukas antautumaan keskusteluun, filosofoimaan, asettamaan elämän ongelmat ja arvoitukset tarkkailun alaisiksi. Nämä arvoitukset olivat harvoin kysymyksiä siitä, miltä meistä tuntuu, miten me henkilökohtaisesti koemme asioita tai mitä me olemme tehneet ja mitä teoistamme on seurannut. Isä keskusteli mielellään henkilökohtaisella, mutta samalla yleisellä tasolla, älyllistäen, tarkkaillen ja havaintoja tehden. Muistan kuitenkin yhden poikkeuksen. Joskus 1980-luvun loppupuolella, istuessamme hän ja minä kahdestaan hänen ateljeessaan, hän keinutuolissaan, minä tuolillani siinä vieressä, hän kysyi yllättäen narisevalla äänellään, äänellä, josta tuskin sai selvää, että oliko hän mielestäni ollut hyvä isä. En muista mistä olimme keskustelleet aikaisemmin ja miten keskustelu oli ajautunut näin henkilökohtaisille raiteille. Mahdollista on, että kysymys, jota hän - kuuden pojan isänä - varmasti kantoi jatkuvasti mielessään (oli todennäköisesti kantanut lähes viisikymmentä vuotta), tuli yllättäen, niin, että se yllätti jopa hänet itsensäkin. Samalla tilanteessa on täytynyt olla jotakin erityistä, jotakin, joka salli läpäisyn. Vastasin isälleni, kuten asia oli, että hän mielestäni ei ollut ollut hyvä isä. Isä ei sanonut mitään. Hän keinui keinutuolissaan (hän antoi yleensä vauhtia itselleen toisella jalalla) ja itki. Kyyneleet kostuttivat hänen kasvonsa hiljaisuudessa. Emme kumpikaan kaivanneet enempää sanoja. Kaikki oli hyvin surullista, hyvin lempeätä, peruuttamatonta ja läsnä olevaa.



Kuva 11.

Veljeni Tom kirjoitti kirjan siitä kuinka hän matkusti vuosi isän kuoleman jälkeen Italiaan, Ravennaan. Matkan - ja siitä kertovan kirjan - tarkoitus oli eheyttää särkynyt isä, särkynyt legenda. Poissa ollut, nyt elävästä elämästä pois lähtenyt, lapsuudessa kadonnut ja menetetty, löytynyt ja särkynyt isä oli kuollut. Kuolema tuo ihmisen hyvin lähelle meitä. Poissa olevan, näköpiiristämme kadonneen läheisen, varsinkin isän tai äidin, jotka ovat meidät siittäneet, kuolema voi hätkähdyttävällä tavalla läpäistä ihomme ja tajuntamme. Kun toinen ihminen, elävä tai kuollut, tulee meitä liian lähelle, ei häntä kykene enää näkemään, ei tunnistamaan. Hän vain on meissä vaikuttaen selittämättömällä voimallaan. Meihin tunkeutunut isä pitää kyetä jäsentämään, jotta voimme jatkaa itsenäisinä ihmisinä. Veljeni löysi Ravennasta mitä oli lähtenyt etsimään. Hän löysi Ravennan taideakatemiaan, *Pinacoteca Comunale*, loggiasta vuoden 1959 mosaiikkinäyttelyn kokonaisuudessaan. Näyttelyn taiteilijoita olivat muun muassa Marc Chagall, Renato Guttuso, Guiseppe Capogrossi, Georges Mathieu ja Rolf Sandqvist. Isä oli valittu tähän arvostettuun kansainväliseen näyttelyyn edustamaan Pohjoismaita. Hän oli tekemässä kansainvälistä läpimurtoa.<sup>208</sup> Läpimurron sijaan isä murtui eikä pystynyt maalaamaan kymmeneen vuoteen, mutta pienen pojan mielessä läpimurron kynnyksellä kadonneesta isästä, tuli kansainväliset mitat täyttävä kuvataiteilija, legenda, myytti. Veljeni kirja isästä on kaunis ja eheyttävä vailla katkeruutta. Se sekä palauttaa legendan että näkee ihmisen.

Siis missä ja kuka on Hamletin isä? Veljelläni Tomilla on Ravennan matkalukemisenaan muun muassa filosofi Emmanuel Levinas. Kirjassaan Tom siteeraa Levinasta: *Isyys on suhde muukalaisuuteen, joka olen minä itse*. Isä ei, Levinaksen mukaan, ainoastaan uusiudu pojassa, vaan isyys pitää sisällään myös eräänlaisen ulkoistetun suhteen poikaan, pojassa isän olemassa olo monistuu. Tom näkee tämän suhteen myös kääntäen, kuinka pojan suhde isään *on suhde muukalaisuuteen, joka olen minä itse*, siis kuinka myös poika monistuu isässään.<sup>209</sup> Kun minä aloin työstää Hamletin roolia, ymmärsin hyvin varhain, että isä ja isyys ovat tässä prosessissa läsnä. Aihe tuli tähän prosessiin ovista ja ikkunoista. Isä oli kirjoitettu prinssi Hamletin, kuningas Hamletin ja isäpuoli Claudiuksen kolmiyhteyteen. Isä oli läsnä kolmen Shakespeare-sukupolven, Hamnetin, Williamin ja Johnin kautta. Ja kun ymmärsin – niin sen näki myös ohjaaja Samuli Reunanen –, että keskeinen aihe, jonka ympärille *Hamlet* kietoutuu, on isä, ymmärsin, että myös minun isäni on läsnä tässä prosessissa. Kasvatin Hamletille parran, koska isälläni oli parta, ja ryhdyin etsimään Hamletin isää.

HAMLET *Jurkan* NÄYTTÄMÖLLÄ

Ja nyt tätä kirjoittaessani, vuosia *Hamletin* harjoitusprosessin ja esitysten jälkeen, törmäsin Peter Brookiin, joka sanoo:

Forget Shakespeare. Forget that there ever was such a man. Forget that these plays had an author. [- - -] Imagine that Hamlet really existed, imagine that someone followed him secretly wherever he went with a tape recorder, so that the words he spoke were really his own. Where does this lead to? The consequences of such an attitude go very far.<sup>210</sup>

Tämä oli meidän *Teatteri Jurkkaan* tekemämme esityksen näyttämöllisen ajattelun lähtökohta ja perusta: Horatio saa tehtävän kertoa Hamletin tarinan (*”Jos koskaan kannoit sydämessäsi minua, väistä onneasi vielä hetki ja tässä maailmassa tuskaisesti hengitä ja kerro tarinani.”*) ja Horatio tekee työtä käskettyä, kertoo Hamletin tarinaa vuodesta toiseen, vuosisadasta seuraavaan. Meidän miehemme nauhuri olalla on Horatio, joka saapuu *Teatteri Jurkkaan* keväällä 2004. Hän saapuu sinne pienen seurueen kanssa, johon kuuluvat hänen lisäksi ”Tyttö”, ”Ukko” ja ”Narri”. Tarvittava rekvisiitta kulkee heidän mukanaan matka-arkussa. He asettuvat sinne ja alkavat kertoa tarinaa, joka on kaikille jo tuttu. Tämä oli lähtöasetelma, perusta, jolle me rupesimme esitystä rakentamaan. Se ei ollut esityksen sisältö, ei sen aihe, ja harjoitusprosessin aikana tämä leikillinen ajatus ikiaikaisesta seurueesta jäi taka-alalle säilyttäen silti asemansa kaiken perustana.

Seurue oli Horation, joka oli saanut tämän tehtävän Hamletilta. Mutta kuka on tämä Horatio ja kuka oli se Hamlet, joka tehtävän antoi? Ehkä kysymyksessä on alkuperäisen näytelmän, siis ensimmäisen kantaesityksen (1600/01), Hamlet, joka on antanut saman esityksen Horatiolle tämän tehtävän. Toisaalta, kuten olemme huumanneet, juontaa tämä Hamletin tarina (*Ur-Hamlet*), tämä velvoite kertoa, vielä paljon kauemmaksi (Amlet, Brutus, *Skjöldunga*...), aikaan kauan ennen Shakespearea. Matka murhan alkulähteelle on pitkä:

Tuossa kallossa oli kieli, se osasi kerran laulaa. Ja tuo roisto paiskaa sen menemään, niin kuin se olisi Kainin leukaluu. Hän oli ensimmäinen murhamies.<sup>211</sup>

Toteaa Hamlet hautausmaalla. Ehkä tässä on syy siihen, että tämä tutkimus ei ole voinut välttää lähes psykoottista kaivautumista historiaan, jumalien, vallan ja murhaajien sukupolvien ketjussa kohti alkusyytä. Etsiä sieltä...mitä? Ei sitä itsensänselvyyttä, sitä veljenmurhaajaa, jonka Shakespeare jo edellä osoittaa meille. Kahlaaminen murhaajien sukupolvissa on - ja ei ole - itsetarkoitus. Se on etsimistä ilman artikuloitua kysymystä. Se on sen rekisteröimistä, että näin tämä menee, sul-

kupolvesta toiseen. Miksi? Ja kun törmää virheeseen, poikkeavuuteen, kun väkivallan ketjuun tulee särö, sitä havahtuu. Silloin on jonkun arvokkaan ja merkittävän äärellä. *Hamlet* on tällainen särö, mutta millä tavalla? Päätymällä ruumiskasaan? Jos *Hamlet* on poikkeustapaus, niin miten - muka? Mikä siitä tekee särön, millä tavalla se iskee kiilaa sukupolvesta toiseen jatkuvaan murhaamiseen? Miten se katkaisee tämän ketjun? Miksi murhaamisen ketju ei jatku, mikäli se ei jatku? Ja sehän jatkuu, näytelmän viimeinen rivi menee:

Menkää, käskekää sotilaiden ampua! <sup>212</sup>

On mahdollista, että tämä tutkimus jahkailee, ei pääse asian ytimeen, samasta syystä kuin Hamlet jahkaile tehtävänsä äärellä. Kuka ansaitsee kuolla? Ennen kuin voi iskeä, on tiedettävä aivan varmasti kehen tikari uppoaa. Onko hän syyllinen? Vain syyllinen ansaitsee kuolla - silti joukko syyttömiä, kuten Polonius, Rosenkrantz, Gyldenstern, Ofelia ja Laertes kuolevat jahkailun välittömänä tai välillisenä seurauksena. Vai olivatko hekin syyllisiä? Kuka on syyllinen? Kuka on syytön? Onko kukaan? Onko tekijä vai uhri syyllinen - syytön? Ja *mikä on minun paikkani tässä verkossa*? Minä olen Horatio, tehtäväni on kertoa Hamletin tarina, mutta samalla kun kerron sitä, on tehtäväni yrittää selvittää niitä syitä, jotka johtivat näihin tapahtumiin, joten:

[Istukaa, pyydän,] ja sallikaa minun kertoa tietämättömälle maailmalle, kuinka tapahtui, mikä tapahtui, niin voitte kuulla rikollisesta himosta, verisistä ja luonnonvastaisista teoista; sattuman sokeasta pelistä; ja vahingossa tapetuista; pakon tai oveluuden tappamista; lopuksi salajuonista, jotka erehdys käänsi punojiaan vastaan. [- - -] Kaikesta tästä voin kertoa totuuden sen miehen suulla, jonka ääntä moni seuraa. <sup>213</sup>

Aivan esityksen alussa, jolloin Hamlet jää ensimmäistä kertaa yksin näyttämölle eksistentiaalisen ahdistuksensa ja maailmantuskansa piinaamana, istuin pitkään hiljaa näyttämöllä olevan arkun päällä ja vain katsoin yleisöä kädessäni liidunpätkä, jolla en oikein tiennyt mitä tehdä. Kirjoitin yleensä arkun kannelle joitakin puolikkaita mieleeni tulevia sanoja. Ne liittyivät joskus Hamlettiin, hänen ahdistukseensa, joskus sanat liittyivät siihen tilanteeseen, jossa ”oikeasti” istuin, joskus ne liittyivät johonkin hyvin henkilökohtaiseen. Usein nämä mielenjohteet jollakin tavalla kytkeytyivät toisiinsa, aina ne syntyivät siinä ja sillä hetkellä eikä niitä koskaan esi-

tyksessä selitetty tai purettu. (Liitua käytettiin kyllä myöhemmin ja sen merkitys oli suuri.) Istuin arkulla, katselin yleisöä ja tavailin sanoja. *Aika täyttyi itsestään*. Tilanne oli itseriittoinen ja vailla suuntaa. Istuessani ja katsoessani ihmisiä yleisössä ajattelin usein juuri sitä: tässä minä, näyttelijä, joka näyttelen Hamletia, istun ja katson teitä. Ja te katsotte minua. Tässä me olemme, tässä tilassa, tässä tilanteessa. Se oli ihmeellistä. Läsnaolon avoimuus, kiireettömyys ja tahdottomuus täytti hitaasti kaiken. Jossakin vaiheessa minä rupesin ”täyttämään mieleni isällä”. Isällä siksi, että isä oli esityksen ehkä keskeisin teema. Isällä siksi, että Claudius, Hamletin setä ja isäpuoli, oli juuri poistunut tilasta Hamletin äidin kanssa. Tästä mielen täyttämistä, ajatuksen tietoisesta tuottamisesta, ajattelemisesta, varsinainen toiminta lähti liikkeelle. On tärkeätä huomata, että tämä, ”mielen täyttäminen isällä”, on se, joka käynnisti toiminnan. *Näyttelemisen on mielen täyttämistä*. Se on ajattelemista, mielen suuntaamista, ajatuksen *viemistä* johonkin. Kun ajatuksensa, tai mielensä, on *vienyt* johonkin, voi sen *jättää* sinne, antaa sen olla siellä missä se on ja täyttyä siitä mitä ympärillä tapahtuu. Minulle näyttämöllinen ajattelemisen on usein hyvin konkreettista, nimenomaan ajatuksen viemistä, ajattelemista. Tämä näyttämöllinen ajattelu on konkreettisimmillaan itselleen puhumista, mutta se on yksinkertaistus. Näyttämöllinen ajattelu on paljon muutakin, paljon enemmän.

Miksi täytin mieleni isällä? Miksi kuvittelin, että isä on näytelmän ”ehkä keskeisin teema”? Eikö *Hamlet* kuitenkin ole näytelmä veljenmurhasta ja tämän murhan kostosta? Eikö *Hamlet* ole näytelmä kostosta ja niistä syistä, jotka estävät poikaa kostamasta isänsä murhaa? Eikö se ole näytelmä vallasta, Claudius sedän vallanhimosta sekä Gertrud äidin haureudesta, naisen ”keveästä luonteesta”, mikä selkeästi näkyy myös Hamletin suhteesta Ofeliaan? Eikö *Hamlet* ole näytelmä tämän pojan, kostajaksi rekrytoidun, melankolisesta luonteesta ja eksistentiaalisesta maailmantuskasta? ”Miksi minut, juuri minut, valittiin tähän tehtävään”, hän valittaa. Uskoisin, että kyllä, juuri niin, tästä kaikesta *Hamletissa* on kyse ja minun sekä ohjaaja Samuli Reunasen mielessä nämä edellä mainitut teemat tavalla tai toisella kytkeytyivät Hamletin isäsuhteeseen.

Lapselle tulee usein jossakin elämänvaiheessa eteen kysymys omasta alkuperästä. Pojalle kysymys alkuperästä ja etenkin isäsuhteesta on omalla tavalla erityinen. Jo leikillinen ajatus siitä, että oma isä ei olisikaan biologinen isä, on todennäköisesti pojalle erilainen kysymys kuin tytölle. Jos isäsuhteessa on ongelmia ja epävarmuutta, voi löytää itsensä etsimästä merkkejä ja todisteita, jotka joko vahvistaisivat isän ja pojan biologista suhdetta tai kumoaisivat sen kunnolla. Hamlet sanoo isästään:

Aave, jonka näin voi olla Saatana. Saatana kykenee ottamaan kauniin hahmon, kyllä. Se voi käyttää hyväkseen masennustani ja ahdistustani. Sillä on vahva ote juuri tällaisesta sielusta, jonka se tuhoaa. Nyt ovat tarpeen luotettavimmat todisteet.<sup>214</sup>

Kuka on Hamletin Saatana?

KUKA ON HAMLETIN ISÄ?

Pohditaan hetki kysymystä siitä, kuka oikeastaan on Hamletin, Tanskan prinssin, isä? Tarjolla on mielestäni kolme ehdokasta..

Kun minä näytellessäni Hamletia olin arkulla istuessani ja liidulla sanoja hakiessani täyttänyt mieleni isällä, alkoi Hamletin seitsemästä monologista ensimmäinen. Hamletin isäpuoli Claudius ja hänen uusi vaimonsa, Hamletin äiti Gertrud, olivat juuri poistuneet huoneesta. Hamlet aloittaa, esityksessämme hyvin hitaasti:

Oi kunpa tämä liian luja liha  
voisi sulaa kuin lumi, haihtua kuin kaste.<sup>215</sup>

Englanniksi nämä rivit ovat:<sup>216</sup>

O, that this too too solid flesh, would melt,  
Thaw, and resolve itself into a dew.

*Hamletista* on joitakin vaihtoehtoisia alkukielisiä versioita, kuten edellä on tullut todettua. Ilmaus ”too solid flesh” on ns. ensimmäisestä foliosta vuodelta 1623. ”Too solid flesh” on suomeksi ”liian luja” tai ”liian kiinteä liha”. Mitä Shakespeare oikeastaan tarkoittaa tällä ”lihan kiinteydellä”? ”Solid” on kirjoitettu vuonna 1605 painetussa *Hamlet*, Second Quarto: ”too *sallied* flesh” ja ”sallied” vertautuu Bloomin mukaan sanoihin ”assalied” tai ”sullied”, mikä on suomeksi ”saastutettu”, ”tahrattu” tai ”liattu” liha. Tämä viittaisi Hamletin lihan ”saastaiseen alkuperään”, inestiin, epäryyteen ja rikokseen.<sup>217</sup> En tiedä mitä lähdeettä Eeva-Lisa Manner on käyttänyt suomennoksessaan, mutta hänen käännöksensä poikkeaa Meren käännöksestä:<sup>218</sup>

Voi miksei tämä inhon tiukka liha  
hajota voi ja haihtua kuin kaste?

On Hamletin liha sitten ”saastutettua”, ”inhon tiukkaa” tai ”liian lujaa”, joka tapauksessa sen tulee haihtua ja sulaa, kadota. On Hamletin isä kuka tahansa, on Hamletilla heti näytelmän alussa, *ennen kuin hän on näytelmän puitteissa kertaa-*

*kaan kohdannut isänsä haamua*, ristiriitainen suhde omaan perimäänsä. Myöhemmin samassa monologissa Hamlet esittää hämärän vertailun isänsä, Claudiuksen ja itsensä välillä. Äitiinsä viitaten hän toteaa, kuinka tämä ”nai setäni, isäni veljen, vähemmän isäni näköisen kuin minä Herkuleen”. Kiertoilmauksena Hamlet siis toteaa olevansa setänsä näköinen.

Juuri ennen tätä Hamletin ensimmäistä monologia on linnan salissa kohtaus, jonka aiheena on Claudiuksen asettuminen kuninkaan, puolison ja isän asemaan. Kohtaus on eräänlainen Claudiuksen ilmoitus. Hän käy Hamletin, pojakseen ottamansa, kanssa seuraavanlaisen dialogin:

Claudius:  
But now my cousin Hamlet, and my son-  
Hamlet:  
(aside) A little more than kin, and less than kind.  
Claudius:  
How is it that the clouds still hang on you?  
Hamlet:  
Not so, my Lord, I am too much in the sun.<sup>219</sup>

”A little more than kin”, antaa ymmärtää: ”hyvin läheistä sukulaisuutta” (ehkä liian läheistä!). Hamletin seuraava repliikki (”I am too much in the sun”) on *kuultuna*: ”Olen liian paljon poikaa.”. Tämän tyyppinen sanojen tulkinnanvaraisuuden kanssa leikkiminen on hyvin ominaista Shakespearelle. Jo hänen varhainen näytelmänsä alkaa Richardin, Gloucesterin herttuan, repliikillä:

Now is the winter of our discontent  
Made glorious summer by this sun of York<sup>220</sup>

Jonka Matti Rossi kääntää:

Suurenmoisen kesän on tuo Yorkin aurinkoinen  
luonut kiistojemme synkkään talveen

”Sun of York” viittaa niin vuodenaikaan kuin Yorkin, eli Richardin omaan sukuun ja vaakunaan, jonka tunnus oli aurinko. ”Yorkin poikia” ovat Richardin itsensä lisäksi hänen veljensä, kuningas Edward IV, ja tämän poika, kuningas Edvard V. Samalla tavalla kuin ”sun” on lausuttuna monimerkityksellinen, ovat ”solid” ja ”sullied” lausuttuina myös hyvin lähellä toisiaan.

Tämä voi tuntua saivartelulta, turhulta salapoliisityöltä. Sitä, kuka loppujen lopuksi on Hamletin ”biologinen isä”, ei faktuaalisessa mielessä ole järkevää tai edes mahdollista selvittää. Vastauksen saaminen, arvoituksen ratkaisu, ei olekaan olennaista. Ratkaisu on aina tympeä, se tukahduttaa, vie hengen tehokkaammin kuin

yksikään Shakespearen murhaajista.<sup>221</sup> Arvoituksen äärelle joutuminen on se, joka on tärkeää, joka on mielekästä ja jolla on merkitystä. Calasso sanoo tämän selvästi:

Mutta mikä on arvoitus? Asioiden esittäminen salaperäisessä muodossa, sanotaan. Se ei kuitenkaan riitä määrittelemään arvoitusta. *Myös arvoituksen vastaus on salaperäinen*. Tämä seikka erottaa arvoituksen ongelmasta, vaikka näiden kahden luokan välillä ei Kreikassa alun perin tehty eroa. Kun ongelma on ratkaistu, kysymys ja vastaus häviävät ja sulautuvat mekaaniseksi muodoksi. Muurille kiipeäminen on ongelma, kunnes muuria vasten asetetaan tikkaat. Sen jälkeen ei enää ole ongelmaa eikä ratkaisua vaan ainoastaan muuri ja tikkaat. Arvoitus ei *toimi* samalla tavoin.<sup>222</sup>

Epätietoisuus, eteen heitetyt kysymykset ja arvoitukset saavat aikaan ahdistusta. Ahdistus luo jännitteitä, joka ajaa toimintaan. ”Kannustaa koston”, kuten prinssi sanoo.<sup>223</sup> Kannustaa suorittamaan tehtävää, mutta tehtävä pitää sisällään arvoituksen. Claudius - ja isän haamu - ei ole Hamletille ongelma, vaan *arvoitus*. Koska arvoitus ei ratkea asettamalla tikkaat muuria vasten, ei Hamletin ratkaisukaan voi olla Claudiuksen tympeä murhaaminen. Tämän Hamlet selvästi näkee.

*Hamlet* on hyvin keskeisesti kahden eri sukupolven ja aikakauden näytelmä. Se on näytelmä isäsuhteesta, ahdistuksesta, isänmurhasta, yhteentörmäyksestä, muutoksesta tai muutostarpeesta ja -halusta. Se on näytelmä uuden alun ja uuden ajan esiin nousemisesta, kaiken vanhan lopusta ja elämän jatkuvuudesta. Lopun ja alun taite ei *Hamletissa* ole tavanomainen. Uusi ei sikiä vanhasta. *Hamletin* yhteydessä ei voi huudahtaa: Kuningas on kuollut! Eläköön kuningas! Vaikka *Hamlet* kuoppaa-kin vanhan, ei se tarjoa tilalle mitään yksiselitteistä uutta. Uusi, jonka se tarjoaa, on jotakin hyvin epävarmaa, jotakin, mistä emme tiedä mitään.

*Hamlet* on näytelmä kuolemasta, kuolemisesta, katomaisesta, hiipumisesta ja häipymisestä. Se on näytelmä pojan, joka edustaa mahdollisuutta uuteen aikaan, uuden syntymistä, renessanssia, kapinasta autoritääristä isää vastaan. Pojan kapina on älyllistä, verbaalista ja ironista, ja se, jos mikä, edustaa Uutta Aikaa. Kapinan kohde on epäselvä, hahmoton ja toisaalta kaikkiialla. Kapina on hämmentynyttä ja kääntyy siksi myös itsetuhoiseksi. Uusi ei idä vielä ollenkaan, tilalle asettuu Fortinbras, joka, halussaan vallata Puolalta viheliäistä maaplänttiä, jotakin Gryfitien Pommerilaista tilkkua, edustaa vanhaa, siis vanhan vallan jatkumista.

Ensimmäinen isäehdokka, kuningas Hamlet, on poissa oleva, etäinen ja vieras mutta samalla yksiselitteisen autoritäärinen esikuva, auktoriteetti, kuten isän tulee olla. Kuoltuaan hän tunkeutuu väkivaltaisesti poikansa elämään. Tämä jää usein varjoon kun *Hamletin* etualalle nostetaan tylsämielinen ja simppeli koston teema sellaisenaan. Kysymys kuuluu: miten kohtuuttomia ovat sukupolvienne ketjut ja

vanhempiemme haamut vaatimuksissaan meitä kohtaan? Miten ohittamattomia ja ehdottomia, elämäämme ohjaavia, ne ovat? Miten nämä eläessään poissa olollaan loistavat vanhempamme tunkeutuvat kuoltuaan, lopullisesti lähdettyään, ihomme läpi meihin jättämättä meitä rauhaan? Mitä suurempi heidän etäisyytensä eläessä oli, sen lähemmäksi ja syvemmälle he usein tunkeutuvat. Juuri tällainen on prinssi Hamletin ja hänen isänsä, kuningas Hamletin, suhde. *Hamletissa* koston teemaa keskeisemmäksi nousee vaatimus itse, ja mitä sen taakse kätkeytyy.

Kuningas Hamlet kuvataan etäiseksi, paljon sotaretkillä viihtyväksi, valloittajakuningaaksi. Hänen hahmonsä on tunteeton ja velvoittava. Näyttäytyessään haamuna pojalleen hän rehentelee ja kerskuu kärsimyksillä joita tuonpuoleinen pitää sisällään ja jotka hän miehekkäästi kärsii. ”Hän oli mies, jokainen tuuma miestä.”,<sup>224</sup> toteaa Hamlet isästään ja voimme helposti tulkita lauseen ivalliseksi tai jopa katkeraksi, suhde on kuin Jobin suhde Jumalaan. Hetkeä myöhemmin Hamlet tokaisee, ”ei vanhempiaan kukaan valitse”.<sup>225</sup> Tämän jälkeen isä, antaessaan pojalleen julman ja velvoittavan tehtävän kostaa murhansa, vetoaa poikaansa ryydittäen vetoomustaan toteamalla, ”jos milloinkaan isääsi rakastit”.<sup>226</sup> Missään vaiheessa ei isä millään tavoin itse osoita vähäisintäkään myötätuntoa tai kiintymystä poikaansa kohtaan. Ehkä se ei vain ole aaveille soveliaista? Kuningas Hamletin veli Claudius on erilainen mies, Veijo Meri toteaa:

Uusi kuningas Claudius, Hamletin setä, edustaa uutta aikaa ja ajattelua. Hän on jo renessanssiruhkinaan. Hän koettaa kaikin keinoin välttää sotaa ja ratkaista riidat neuvottelemalla.<sup>227</sup>

On helppo kuvitella että Hamletin äidillä, Gertrudilla, ja Claudiuksella oli hyvinkin läheinen suhde jo vuosia ennen kuin tilanne ajautui siihen pisteeseen, että murha oli ainoa ulospääsy. Kuningas Hamlet viihtyi paljon matkoillaan vieraita maita valloittaessaan. Perhe, koti ja sisäpoliittiset kysymykset eivät liene olleet etusijalla hänen agendallaan. Claudius on erilainen. Kuninkaan murhaan, epätoivoiseen ja äärimmäiseen tekoon, on hyvinkin voinut ajaa myös poliittiset, eivät ainoastaan henkilökohtaiset syyt. Uuden ajan politiikka on voinut vaatia niinkin radikaaleja toimia kuin villikaalinuutetta hallitsijan korvakäytävään.

Prinssi Hamlet muistuttaa paljon enemmän setäänsä kuin isäänsä. Claudius on luonteeltaan labiili. Väkivalta on hänelle vieras ja viimeinen keino, vaikka hänet usein halutaankin nähdä väkivaltaisena murhaajana ja siten vaarallisena. Se on Aaveen kuvaus hänestä, näytelmässä hän päinvastoin touhuu kuin veljenpoikansa välttääkseen väkivaltaa. Vastustajana, todellisena uhkana arvaamattomalle prinssi Hamletille, hän on pehmeä moukka. Samalla kun Claudius on ehkä labiili moukka, ei hän kuitenkaan ole tyhmä - vaikka ei älykkyudessa veljenpojalleen pärjääkään.

Claudiuksen ongelma on, että hän on, päinvastoin kuin yleisesti tulkitaan, aivan liian kärsivällinen, suvaitsevainen ja vilpitön. Claudius kääntyy jopa Jumalan puoleen anteeksiantoa, armoa ja apua rukoillen. On vaikea kuvitella että hänen veljensä, kuningas Hamlet, olisi milloinkaan rukoillut niin vilpittömästi ja epätoivoisesti. Hänen suhteensa Jumalaan oli todennäköisesti paljon mutkattomampi, jolloin vastauksetkin tulivat yläkerrasta välittömästi. Näiltä Uuden Ajan ihmisiltä, renessanssiruhinailta, on Taivas sulkenut vastaanottonsa. Claudiuksen Jumala vaikenee kuin Jobin Jumala, jättää hänet oman onnensa ja harkintansa varaan.

Claudius tuntuisi rakastavan Gertrudia, välittävän tämän tunteista ja ajautuvan puun ja kuoren väliin tunteikkuutensa ja empatiansa vuoksi. Hänen on hyvin vaikea, lähestulkoon mahdoton, raivata ilmeisen hengenvaarallinen Hamlet pois tieltä. Hänen veljensä kuningas Hamlet ei olisi milloinkaan vitkutellut niin pitkään. Hän olisi muutta mutkitta raivannut hankalan veljenpojan - tavalla tai toisella, mutta joka tapauksessa tehokkaasti ja nopeasti - pois liiketoimia häiritsemästä. Kuningas Hamlet ei olisi koskaan antanut Norjan prinssi Fortinbrasille lupaa käyttää Tanskaa läpikulkumaana. Hän ei olisi - jos olisi edes vaivautunut paikalle teatteriesitykseen (*Gonzagon murha*), joka kuvaa kuninkaanmurhaa puutarhassa - ahdistunut ja panikoitunut esityksen suorasukaisesta ja väkivaltaisesta sanomasta. Siinä missä Claudius ahdistuu tunnontuskissaan esityksen vihjailuista, olisi hänen veljensä yksinkertaisesti raivostunut ja toiminut sen mukaan. Claudius hätäntyy ja hermostuu, käyttäytyy kuin veljenpoikansa Hamlet. Tai kääntäen Hamletin käyttäytyminen muistuttaa koko näytelmän ajan enemmän setänsä kuin isänsä käyttäytymistä. *Hamlet* voi siis olla myös näytelmä isänmurhasta. Se mahdollisuus nostaa huikeita esteitä Hamletin toiminnan eteen.

Kolmas isäkandidaatti on hovinarri Yorick. Jos Hamlet (mahdollisesti) epäröi Hamlet vanhemman ja Claudiuksen välillä biologisen perimänsä suhteen, vaikuttaa hyvin selvältä, että Yorick oli hänen henkinen isänsä, hänen lapsuuden aikainen hoitajansa ja esikuvansa. Kenestäkään näytelmän henkilöstä ei Hamlet puhu niin kiintynein sanankääntein kuin hovinarri Yorickista pidellessään tämän kalloa kädessään. Yorickin kuolemasta on tuolloin kulunut 23 vuotta:

Hän on kantanut minua selässään tuhat kertaa, ja nyt, kylmää kun ajattelee, kourii mahasta. Tässä olivat ne huulet, joita olen suudellut, en tiedä kuinka monta kertaa. Missä ovat nyt sukkelat puheenne? Kepposenne, laulunne, salamoivat päänäpistot, jotka saivat koko pöytäseurueen polvilleen? Ei yhtään ainoaa niistä jäljellä irvimässä omaa irvistystänne.<sup>228</sup>

Hamletin käyttäytyminen hovissa on hovinarrin käyttäytymistä. Hän laukoo piikkikäitä totuuksia koomisiin ja arvoituksellisiin sanankääntein verhottuina yliver-

taiseen retoriikkaan. Näytelmässä on ainoastaan kolme henkilöä, jotka eivät jää Hamletin retoriikan ja mielenmaiseman jyrän alle: Horation ja Kuningas Hamletin lisäksi Ensimmäinen Haudankaivaja, jonka retorinen nokkeluus pakottaa Hamletin seinää vasten ja joka lopulta nakkaa hänen käteensä Yorickin kallon. Viimeistään tämä kohtaus - Yorickin kallo ja hautausmaa - paljastaa, tuo päivänvaloon, Hamletin isättömyyden. Isän kaipuu on lapselle, eikä vähiten pojalle, pohjaton kaipuu. Se on mittaamattoman tyhjyyden ja äärettömän avaruuden täyttämistä. Tätä kautta *Hamlettiin* kytkeytyy myös minun henkilökohtaisia vaikuttimia.

Tässä ovat länsimaisen kulttuurihistoriamme kolme isätöntä poikaa: Oidipus, Jeesus ja Hamlet. Ensimmäiseen ja kolmanteen, Oidipukseen ja Hamlettiin, liittyy isänmurha. Kahden jälkimmäisen, Jeesuksen ja Hamletin, isät tapattavat poikansa tuonpuoleisesta käsin - hylättyään heidät ensin:

Eeli eeli lama sabaktani?

huutaa Kristus ristillään.<sup>229</sup>

#### ISÄTTÖMYYS ON VALTAVA VOIMA

Hieman yli kolmekymppisenä kirjoittaa USA:n nykyinen presidentti Barack Obama kirjan *Dreams from My Father*. Se on kirja kadonneen isän etsimisestä. Siis itsensä etsimisestä, kuten Obama yksiselitteisesti myös useaan otteeseen toteaa. Kirja alkaa siitä, että kaksikymmentäyksivuotias Barack saa New Yorkiin puhelun Afrikasta tuntemattomalta sukulaiselta, joka kertoo hänelle lyhyesti ja koruttomasti, että hänen isänsä on kuollut.

The line cut off, and I sat down on the couch, smelling eggs burn in the kitchen, staring at cracks in the plaster, trying to measure my loss.<sup>230</sup>

Joitakin vuosia myöhemmin Barack löytää itsensä Chicagosta järjestövastaavana, organisaattorina, toimimasta itselleen täysin vieraitten ihmisten parissa, vähäosais-ten ja syrjäytyneiden ongelmia ratkomassa. ”Miksi?”, ihmettelevät paikalliset aktivistit, ”Eihän sinulla ole mitään henkilökohtaista suhdetta Chicagoon ja sen syrjäytyneiden ongelmiin?” ”Niin, miksi?”, kysyy Havaijilla syntynyt ja siellä koulun käynyt, mutta myös Indonesiassa suuren osaa lapsuudestaan viettänyt Barack itseltään?

Then they’d [paikalliset järjestöaktivistit] offer a story to match or confound mine, a knot to bind our experiences together – a *lost father*, an adolescent brush with crime, a wandering heart, a moment of simple grace.<sup>231</sup>

Lopulta Barack matkustaa Afrikkaan, Keniaan, etsimään isäänsä, alkuperäänsä. Mitä hän löytää on kertomuksia miehestä, isästä, joka on jättänyt paljon kaipuuta jälkeensä niin Afrikassa kuin muualla maailmalla. Miehen, joka on kadonnut (aivan liian) monen elämästä, mutta on silti ollut rakastettu ja arvostettu, joka on ollut luonteeltaan valloittaja, peräänantamaton voittaja. Barack jäljittää Afrikassa kaksoistoista sukupolvea isää, *luo*-heimonsa miehiä. Heistä hänen isoisänsä, isänsä isä Onyango, oli ensimmäinen, joka kohtasi valkoisen miehen. Niin lyhyt, vain kolme sukupolvea, on kolonialismin historia Afrikan sydämessä. Kenian perukoilla, lähes tiettömien taipaleten päässä, huume- ja viinanhöyryisten majojen uumenista, Barack lopulta löytää elävän kiinnkohdan, juuren: isoisänsä veljen.<sup>23a</sup> Sieltä hän palaa Harvardin yliopistoon, mistä jatkaa Chicagoon lakimieheksi, Illinoisin senaattoriksi ja Yhdysvaltain presidentiksi.

Pohdiskelu kadonneista isistä on hyvä päättää länsimaisen kulttuurihistoriamme ehkä kuuluisimpaan sellaiseen, siihen esikuvallisimpaan, suurimpaan sankariimme, Odysseukseen, jonka huikea katoaminen on seikkailu vailla vertaa, kadehdittu miehinen koettelemus, ”odysseia”, täynnä tappamista, vieraita naisia ja hylättyjä lapsia. Odysseuksen pojan Telemakhoksen isänkaipuuseen ei juuri liity paatosta, katkeruutta tai pettymystä. Sen sijaan kyllä surua, kaipuuta ja kunnioitusta hänen lähtiessä etsimään isäänsä ja kuunnellessa vanhojen sotaratsujen Nestorin ja Menelaoksen kertomuksia Troijan sodasta ja Odysseuksen neuvokkudesta ja rohkeudesta. Ja kun isä lopulta palaa, kahdenkymmenen vuoden poissaolon - pojan koko kasvuiän - jälkeen, on se pyyteettömästi ihaillun sankarin paluu. Isä on mies, joka tulee ja jännittää jousen, jota kukaan muu ei kykene jännittämään. Isä on mies, joka tulee ja teurastaa kaikki muut miehet. Niin on kaikki hyvin – jälleen. Samalla tavalla on Penelopen odottaminen (hänen uskollisuudestaan löytyy sentään edes pieniä säröjä epäortodoksisissa tulkinnoissa) huikealla tavalla nostettu esimerkiksi naisen ja vaimon kytkemisestä vuosituhantiseen paikkaansa. Samoin odotti Anne Hathaway - kaksi ja puolituhatta vuotta myöhemmin - Williamiaan Stratfordissa. Hän odotti Penelopena kahden tyttären ja kuolleen pojan kanssa samat kaksikymmentä vuotta, tosin mies ei ollut yhtä täydellisen kadonnut, hänen väitetään jopa pistäytyneen Stratfordissa aina välillä ja sen lisäksi lähettäneen Lontoosta - lootussyöjien, Kirken, Kalypson ja muiden seireenien luota - rahaa kotiin. Neljäsatua vuotta myöhemmin lähettää James Joyce Leopold Bloomin omalle odysseialleen. Marion (Molly) Bloom, o.s. Tweed, jää kotiin. Mutta, huomatkua, ennen lähtöään Leopold valmistaa vaimolleen aamiaisen sänkyyn. Eikä Marion (Molly) jää odottamaan, hän on toimija, ei ainoastaan passiivinen Leopold Bloomin kotisatama. Marionilla (Mollylla) on suhteita muihin miehiin, - Bloom luettelee kaksikymmentäneljä potenti-

aalia, joista yksi on ajankohtainen - sekä ura laulajana. Kun Bloom palaa aamuyöstä kotiin vuorokauden mittaiselta odysseialtaan (*niin lyhyeksi, vuorokaudeksi, on kaksikymmentä vuotta kutistunut vajaassa kolmessatuhannessa vuodessa*) hän, juotuaan aamukaakaot Stephen Dedaluksen kanssa, jonka jälkeen herrat käyvät isän (Odysseus/Leopold) ja pojan (Telemakhos/Stephen) tavoin yhdessä puutarhassa kusella ja Stephenin lähdettyä kotiin istuu Bloom vielä hetken itsekseen, kuten odysseilta palaneen miehen tulee tehdä (ikään kuin päivittää itsensä kotona olevaksi), minkä jälkeen hän, kömmittyään sänkyyn vaimonsa viereen, tekee vaimolleen selvää päivän tapahtumista, yhtyy tähän ja nukahtaa, pää sängyn jalkopäässä. Tämän jälkeen puhkeaa Marion (Molly) lähes viisikymmentä sivuiseen monologisiin, vuodatukseen, joka päättää romaanin. Näin saa Penelope viimeisen sanan.

#### VIIMEISET SANAT SIITÄ KUKA ON HAMLET

Kun Theseus, Ariadnelta saamansa punainen lankakerä kädessään, astui Stephen Daedaluksen suunnittelemaan Labyrinttiin (λαβύρινθος) törmäsi hän ensimmäisellä sivulla Buck Mulliganiin.<sup>233</sup> Komea, pulska Buck Mulligan tuli portaiden päästä kädessään vaahdokekuppi, jonka päälle peili ja partaveitsi oli asetettu ristiin. Keltainen, vyöttämätön aamutakki kohoili hänen takanaan lauhassa aamun ilmassa. Hän piti kuppia korkealla ja messusi: *Introibo ad altare Dei*. Viisikymmentä sivua myöhemmin Theseus kohtasi Leopold Bloomin, joka söi halukkaasti nelijalkaisten ja lintujen sisäelimiä. Bloom piti paksusta perkekeitosta ja linnunkuvuista, täytetystä käristetystä sydäimestä, leivänmurujen kera paistetuista maksaviipaleista, paistetusta turskanmädistä. Kaikkein eniten hän piti grillatuista lampaanmunuaisista jotka jättivät vienosti tuoksahtavan virtsan maun hänen kitalakeensa. Vain kymmenen sivua siitä: portaat toiseen kerrokseen. Bloom tuuppasi oven auki ja kantoi tarjottimen sisään. Kyllä se kauan kestitkin, vaimo sanoi. Hän käänteli sivuja. Metempsykoosiksi, Bloom sanoi, - muinaiset kreikkalaiset sitä sanoivat. He uskoivat että ihminen saattoi muuttua eläimeksi tai puuksi esimerkiksi. Pythagoras, Theseus mietti tai Zamolkis, Zagreus (Zeus, Dionysos... ei nyt!). Hän jätti Bloomin ja Marionin ja lähti ulos, löysi itsensä Eccles Streetiltä, oli kesäkuun kuudestoista (Bloomsday) ja ilma Dublinissa mitä loistavin. Hän jatkoi matkaansa purkaen kädessään olevaa punaista lankaa etsien reittiä *Minotauroksen* luo. Hän saapui hautausmaalle sivulla satayhdeksän. Haudankaivajat ottivat lapionsa ja paiskoivat raskaita savimöykkyjä arkun päälle. Bloom käänsi katseensa pois. Entä jos hän olisi elossa kaiken aikaa? Huh! Jumalauta, se olisi kauheaa! Ei, ei: hän on kuollut.

Tietysti hän on kuollut. Maanantaina hän kuoli. Pitäisi olla joku laki että pistetään sydämeen reikä varmuuden vuoksi tai sitten soittokello tai kännykkä arkussa ja jonkinlainen telttakankainen ilmareikä. Theseus jätti hautausmaan - poissa silmistä, poissa mielestä - ja jatkoi eteenpäin, mutta, koska sellaista suuntaa *ei ollut*, törmäsi hän seitsemänkymmentä sivua myöhemmin jälleen Bloomiin. Haluatteko te kadun yli, Bloom kysyi. Theseus ei vastannut, mutta hänen ilmeettömät kasvonsa rypistyivät heikosti. Hän liikutti päätään epävarmasti. Te olette Dawson streetillä, Bloom sanoi. Molesworth street on vastapäätä. Haluatteko te kadun yli? Ei ole mitään edessä. Tuossa on vaunut, Bloom sanoi, mutta ne seisovat. Minä saatan teidät yli. Oletteko te menossa Molesworth streetille?

Olen.

Ja he menivät.

Kirjastossa, hieman syvemmällä Labyrintin uumenissa:

*Kuule, Hamlet, kuule!*

Lihani kuulee hänet: kananlihalla, kuulee.

*Jos armast' isääs...<sup>1</sup>*

- Näytelmä alkaa. Näyttelijä tulee näyttämölle varjon alle, pukeutuneena hovisotilaan hylättyyn haarniskaan, vantterra mies jolla bassoääni. Se on haamu, kuningas, kuningas ja ei-kuningas, ja näyttelijä on Shakespeare joka on tutkinut *Hamletia* kaikki elämänsä vuodet jotka eivät olleet turhuutta, näytelläkseen haamun osan. Hän lausuu sanat Burbagelle,<sup>2</sup> nuorelle näyttelijälle joka seisoo hänen edessään vahakäärepilven<sup>3</sup> takana, kutsuen häntä nimeltä:

*Hamlet, min' olen isäs henki,<sup>4</sup>*

1 ”Haamu: Kuule, Hamlet, kuule, / Jos armast isääs rakastit sä koskaan, - Hamlet: Oi, Herra taivaan! Haamu: Murhansa julma, luonnoton, sa kosta. Hamlet: Murhansa?” isääs... (*Hamlet* I, v, 22–26)

2 Richard Burbage (1568–1619), Globe-teatterin tähtinäyttelijä.

3 *rack of cerecloth*. Rack, ”pilvi”, kuten *Hamletissa* (II, ii, 506); *cerecloth*, vainajien kääreistä.

4 Vrt. *Hamlet* I, v, 8–10

anoen häntä kuuntelemaan. Pojalle hän puhuu, sielunsa pojalle, prinssille, nuorelle Hamletille ja kehonsa pojalle,<sup>234</sup> Hamnet Shakespearelle,<sup>5</sup> joka on kuollut Stratfordissa jotta hänen kaimansa eläisi ikuisesti.

Isä, sanoi Stephen [tämän Labyrintin suunnittelija!], taistellen toivottomuutta vastaan, on välttämätön paha. Hän [WS] kirjoitti näytelmän kuukausina isänsä kuoleman jälkeen. Jos pidätte häntä, harmaantuvaa miestä jolla kaksi naimaikäistä tytärtä, kolmekymmentäviisi vuotta elämää, *nel mezzo del cammin di nostra vita*,<sup>6</sup> ja viisikymmentä kokemusta, Wittenbergin parratomana ylioppilaana, niin teidän on myös pidettävä hänen seitsenkymmenvuotiaasta äitiään himokkaana kuningattarena. Ei. John Shakespearen ruumis ei tosiaankaan harhaa yössä. Tunnista tuntiin se mätänee ja mätänee. Hän lepää, isyydestään riisuttuna, siirrettyään tuon mystisen aseman pojalleen. Boccaccion Calandrino<sup>7</sup> oli ensimmäinen ja viimeinen mies joka on koskaan tuntenut odottavansa lasta. Isyys, tietoisien siittämisen mielessä, on tuntematon ihmiselle.<sup>8</sup> Se on mystinen asema, apostolinen seuraanto,<sup>9</sup> ainokaiselta siittäjältä ainokaiselle siitetylle. Tälle mysteerille eikä madonnalle, jonka ovela italialainen äly heitti Euroopan roskaväelle, kirkko on perustettu ja perustettu peruuttamattomasti koskapa perustettu, kuten maailma, makro- ja mikrokosmos, tyhjyydelle. Epävarmuudelle, epätodennäköisyydelle. *Amor matris*, subjektiivinen ja objektiivinen genetiivi,<sup>10</sup> on ehkä ainoa tosi asia elämässä. Isyys on ehkä oikeudellinen fiktio. Kuka on kenenkään pojan isä että kukaan poika rakastaisi häntä tai hän ketään poikaa? Syntymätön poika turmelee kauneuden: syntyneenä hän tuo tuskaa, hajottaa kiintymyksen, lisää huolta. Hän on uusi mies: hänen kasvunsa on isän tuho, hänen nuoruutensa isän kateus, ystävänsä hänen isänsä vihamies. Sabellius,<sup>11</sup> afrikkalainen, koko tallin jaloin kerettiläinen, katsoi että Isä oli Itse Oma Poikansa.

5 (1585–1596), William Shakespearen ja Anne Hathawayn (1556–1623) ainoa poika. Syy varhaiseen kuolemaan tuntematon. Syntyi 2. helmikuuta, joka on myös fiktion Stephenin ja James Joycen syntymäpäivä – ja *Ulysses*in ensipainoksen ilmestymispäivä.

6 (ital.) ”Elämämme keskipäivässä.” *Helvetin* alkusäkeistä.

7 *Decamerone*, 9. päivä, 3. tarina.

8 Rabaté (1991, 50–61) huomauttaa, että vastoin vakiintunutta käsitystä, jossa Stephen (Telemakhoksena) nähdään isänhaussa, hän pikemminkin hakee korvaavaa äitiä.

9 *succession*. Oikeusseuraannolla (myös seuraanto tai suksessio) ymmärretään tietyn oikeuden tai velvollisuuden siirtymistä henkilöltä tai oikeushenkilöltä toiselle, jolloin toinen siirtyy toisen oikeusasemaan.

10 (lat.) ”äidin rakkaus”: äidin rakkaus lapseen (subjektiivinen genetiivi) sekä lapsen rakkaus äitiin (objektiivinen genetiivi)

11 Sabellius (200-luku), mahdollisesti Libyasta kotoisin ollut pappi, jonka opin mukaan Jumala on Yksi ja Isä, Poika ja Pyhä henki ovat vain hänen eri nimiään tai manifestaatioitaan.

Akvinon buldoggi,<sup>12</sup> jolle mikään sana ei ole mahdoton, epää hänet. Hyvä: jos isä jolla ei ole poikaa ei ole isä, voiko poika jolla ei ole isää olla poika? Kun Rutlandbaconsouthamptonshakespeare tai joku toinen samanniminen runoilija erehdysten komediassa kirjoitti *Hamletin* hän ei ollut vain oman poikansa isä vaan, koska ei enää poika, hän oli ja tunsii olevansa koko rotunsa isä, oman isoisänsä isä, syntymättömän pojanpoikansa isä, joka taas sivumennen sanoen ei koskaan syntynyt-kään, sillä luonto, sellaisena kun hra Magee sen käsittää, kammoaa täydellisyyttä.<sup>13</sup>

Mitä hänen perheeseensä tulee, Stephen [tämän Labyrintin rakentaja!] sanoi, hänen äitinsä nimi elää Ardenin metsässä. Henen kuolema antoi hänelle Volumnia-kohtaukseen *Coriolanuksessa*. Hänen poikalapsensa kuolema on nuoren Arthurin kuolinkohtaus *Kuningas Juhanassa*. Hamlet, musta prinssi, on Hamnet Shakespeare.<sup>235</sup>

12 Tuomas Akvinolainen, dominikaani, siis *domini canis* ("Herran koira").

13 W.K. Magee (Eglinton), *Pebbles from the Brook* (1901)

---

## Teatterikorkeakoulu

Näyttelijä-tutkija Mikko Bredeberg arvosteli Teatterikorkeakoululla 27.11.2009 järjestetyssä *The Making of an Actor* -seminaarissa saamaansa näyttelijäntyön opetusta. Mikko oli yksi seminaarin panelisteista. Paneelin aihe oli: ”Miten opin näyttelijäksi”. Bredebergiä vaivasi muun muassa se, että hän ei tiennyt *mistä perinteestä käsin* hänen näyttelijäntyön opetuksensa Teatterikorkeakoulussa kumpusi. Mitä metodia tai menetelmää, tyyliä ja/tai aikakautta hänen saamansa opetuksensa edusti.

Teatterikorkeakoulun näyttelijäntyön opetus ei, Bredebergin mukaan, tietoisesti ja artikuloitusti kiinnittynyt Stanislavskin, Brechtin, Meyerholdin, Grotovskin, Michael Chekhovin, Robert Cohenin tai jonkun muun vastaavan Mestarin luomaan menetelmään vaikka se käytännössä (luonnollisesti) johonkin nojautuikin. Mikko Bredeberg valmistui näyttelijäksi ja teatteritaiteen maisteriksi 2002.

Kaksikymmentä vuotta aikaisemmin, vuosina 1980–84, opiskelin itse näyttelijäntyötä samassa opinahjossa. Teatterikoulusta oli vuosi ennen opintojeni alkamista (1.8.1979) tullut korkeakoulu, yliopisto. Ammattiin valmistuttuani esitin itselleni samoja kysymyksiä kuin Bredeberg. Mikään ei siis ole muuttunut? Seppo Kumpulainen vahvistaa tämän käsityksen omassa väitöksessään todetessaan, että Jouko Turkan kauden (1981–88) *jälkeen* ”näyttelijäntyön opettajat eivät sitoneet pedagogista ajatteluaan selkeästi mihinkään traditioon siinä mielessä kuin esimerkiksi [Wilho] Ilmari sitoutui Stanislavskiin”. Poikkeuksina Kumpulainen mainitsee Marcus Grothin (näyttelijäntyön professori 1998–2002) sitoutumisen hahmoterapiaan näyttelijäntyön metodina sekä Kati Outisen (näyttelijäntyön professori 2002-) hakeutuneen ”klassisten näyttelijäntyön metodien mm. Stanislavskin ajatusten suuntaan”.

Näyttelijäntyön opetus on aina ollut käytännöllistä, niin oli myös minun koulutukseni. Näyttelijäntyön opetus perustui vanhempien kollegoiden osaamisen siirtämiseen mestari-kisälli periaatteella. Periaate ja käytäntö toimivat sinänsä, mutta vastavalmistuneena näyttelijänä halusi kuitenkin tietää, mihin traditioon mestarini nojasi? Mikä oli se näyttelijäntyön perinne, jota minuun istutettiin? Mistä olivat minulle opetetut näyttelemisen tekniikat lähtöisin? Mitä muita tapoja, menetelmiä tai näkemyksiä näyttelemisestä ja teatterista oli, ja miten ne suhtautuivat minulle opetettuun käsitykseen ja tekniikkaan näyttelijäntyöstä?

## LYHYT KATSAUS NÄYTTÉLIJÄKOULUTUKSEEN SUOMESSA

Näyttelijäin kouluttamisesta Suomessa tehtiin ensimmäiset aloitteet jo 1800-luvun puolessa välissä. Tarkoituksena oli aloittaa kaksikielinen näyttämökoulutus, mutta hanke kariutui muun muassa vuoden 1863 kieliasetuksen aiheuttamiin kielirioituihin. Opetus alkoi kuitenkin yhden kurssin osalta *Nya Teaternin* (myöhemmin *Svenska Teatern i Helsingfors*) tiloissa.<sup>236</sup> Säännöllinen teatterikoulutus alkoi vasta neljäkymmentä vuotta myöhemmin kun vuonna 1872 perustettu *Suomalainen teatteri* sai uuden rakennuksen 1902. *Suomen Kansallisteatteriksi* muuttuneessa laitoksessa aloitti toimintansa Suomen Kansallisteatterin oppilaskoulu 1904. Oppilaitos toimi tämän nimisenä vuoteen 1918, jolloin nimi vaihtui Suomen Näyttämöopistoksi (1920–40) ja edelleen Suomen Teatterikouluksi vuonna 1943, jolloin toiminnan voi sanoa vakiintuneen. Suomen Teatterikoulun perustamisen kaksi vahvaa miestä olivat ohjaaja, teatterinjohtaja Arvi Kivimaa, joka teki aloitteen koulun perustamisesta ja näyttelijä ja ohjaaja Wilho Ilmari, joka toimi koulun rehtorina sen ensimmäiset kaksikymmentä vuotta. Ilmarin vaikutuksen jälkikäteen näyttelijäntyyön opetuksessa voi sanoa jatkuneen toiset kaksikymmentä vuotta. Tämä merkitsee sitä, että Wilho Ilmari vaikutus tuntui suomalaisessa näyttelijäkoulutuksessa neljäkymmentä vuotta (1943–83).

Sodanjälkeinen - ja jo sitä edeltävä - teatteri vaikuttaa olleen Suomessa kovin harvojen herrojen käsissä aina 1970-luvulle saakka.<sup>237</sup> Kivimaa (*Suomen Kansallisteatterin* pääjohtaja 1950–74) oli teatterikoulutuksen eturivin puuhamiehiä aina 1930-luvun alusta lähtien, jolloin jo virisi ensimmäiset ajatukset *korkeakoulutasoisesta* teatteriopetuksesta Suomessa.<sup>238</sup> Kivimaa vaikutti Suomen Teatterikoulun johtokunnassa yli kaksikymmentä vuotta. Toinen maamme sodanjälkeisen teatterielämän jättiläinen, *Tampereen Työväen Teatterin* pitkäaikainen johtaja (1943–66) Eino Salmelainen vaikutti myös merkittäväällä tavalla alan koulutukseen. Tehtyään joitakin aloitteita näyttelijäkoulutuksen aloittamisesta Helsingissä 1930- ja 40-luvuilla, Salmelainen siirtyi Tampereelle, mihin hän perusti vuonna 1960 Yhteiskunnallisen Korkeakoulun yhteyteen Draamastudion. Draamastudio oli teatterin tutkimus-, kokeilu- ja koulutuslaitos, joka 1967 muuttui Tampereen Yliopiston Ammattinäyttelijäkurssiksi (nykyään Näty eli Tampereen yliopiston teatterialan opetus- ja tutkimusyksikkö).

Neljäntenä viime vuosisadan teatterivaikuttajana, Ilmarin, Kivimaan ja Salmelaisen lisäksi, on mainittava Suomen Näyttelijäliiton pitkäaikainen (1937–74) puheenjohtaja Jalmari Rinne, joka istui Suomen Teatterikoulun johtokunnassa sen perustamisesta aina vuoteen 1970. Suomalainen teatteri ja teatterikoulutus pyöri

lähes puoli vuosisataa kvartetin Kivimaa, Ilmari, Salmelainen, Rinne ympärillä. Näitä suomalaisen teatterikentän miesjättiläisiä täydentää Eino Kalima, joka toimi *Kansallisteatterin* pääjohtajana ennen Kivimaata vuosina 1917–50. Kalima vaikuttaa osallistuneen maltillisemmin sekä järjestövaikuttamiseen että koulutuskysymyksiin, toisaalta Wilho Ilmari toimi *Kansallisteatterin* apulaispääjohtajana koko retorikautensa ajan.<sup>239</sup>

Wilho Ilmari perusti näyttelijäkoulutuksensa kahteen auktoriteettiin: William Shakespearen sekä Konstantin Stanislavskiin. Ilmarin mukaan Shakespearen teksti on tehokasta näyttelemisohjetta *jo sinänsä*. Lisäksi Shakespeare tuo mukanaan koko teatterin laajan perinnön. Stanislavski ja hänen *järjestelmänsä* (ilman lainausmerkkejä) oli kuitenkin Suomen Teatterikoulun näyttelijäntäytönopetuksen kivijalka. Ilmarin mukaan Shakespearen jättämät ajatukset olivat testamenttina näyttelijöille syöpyneet Stanislavskin mieleen.<sup>240</sup> Stanislavski ikään kuin ”jatko Shakespearen perintöä”. Ilmarin tiedetään opettaneen alkuvuosina nojautuen saksankieliseen Stanislavskikäännökseen.<sup>241</sup> Hän vaikuttaa kyllä tunteneen Stanislavskinsa, mutta hänen opettajakollegansa, puheenopettaja Bertha Linberg, oli koulun varsinainen venäjä- ja stanislavskiasiantuntija.<sup>242</sup> Lindberg oli käynyt Svenska Teaterns elevskolan 1908–09 ja opiskellut Stanislavskin johdolla Moskovan studiossa 1917.<sup>243</sup>

Ilmari koki kouluttajana olevansa samankaltaisten haasteiden edessä kuin hänen oppi-isänsä oli ollut joitakin vuosikymmeniä aikaisemmin. Hänen oli kamppailtava *teatraalista paatosta ja manerisoitumista vastaan*. Stanislavskin resepti oli ollut psykologinen realismi ja tunteiden korostus, neljän seinän illuusio ja rooliin samastuminen. Siihen turvautui myös Ilmari:

Kaikkein onnellisinta tietenkin on, jos näyttelijä on kokonaan esittämänsä henkilön valtaama. Silloin hän elää ilman omaa tahtoa kokonaan roolinsa elämää. Hän ei huomaa lainkaan, miten hän itse tuntee, ei ajattele, mitä tekee, sillä kaikki pulppuaa pakottomasti alitajuisista lähteistä.<sup>244</sup>

Timo Kallinen kuvaa väitöstutkimuksessaan *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi* erittäin perusteellisesti Suomen Teatterikoulun opetusmenetelmien kehityksen aina 1970-luvun alkuun saakka. Teoksessaan *Teatterikorkeakoulun synty* hän jatkaa tätä kuvausta aina vuoteen 1991. Opetus vaikuttaa nojautuneen aina 1980-luvun alkuun saakka yllä olevaan Wilho Ilmarin periaatteeseen. Sama mielikuva syntyy Seppo Kumpulaisen väitöksestä *Hikeä ja harmoniaa*, joka käsittelee liikunnan ja fyysisen ilmaisuuden opetusta näyttelijäkoulutuksessa 1943–2005.

Ilmarin näkemys perustui Stanislavskiin, mutta nimenomaan ”vanhan koulukunnan” Stanislavskiin. Stanislavskin 1930-luvulla tekemä ”käännös” (kuten se on

haluttu usein nähdä, nimenomaan yhtäkkisenä ”käänteenä”) ja sen mukaisen fyysisten toimintojen (tai ”fyysisten tekojen”, kuten Kallinen asian ilmaisee) menetelmä ei tunnu löytäneen todellista ja merkittävää jalansijaa opetuksessa ennen kuin Kristiina Repo ryhtyi uudelleen kääntämään Stanislavskin tuotantoa 2000-luvulla. Stanislavskin näkemyksen ja menetelmän muuttuminen toimintaa korostavammaksi pannaan kyllä merkille jo hyvin varhain ja fyysinen toiminta, fysiikan ja mielen monisuuntainen vuoropuhelu, saa vuosien myötä aina enemmän sijaa ja huomiota näyttelijäopetuksessa, kuten esimerkiksi Ritva Arvelon opetuksessa 1950- ja 60-luvuilla.<sup>245</sup> *Syvällistä vaikutusta sillä ei opetuksen sisältöön tunnu olleen.* Se perusta, jolle minä nuorena näyttelijäopiskelijana opin roolityöni 1980-luvun alussa rakentamaan, oli nimenomaan Ilmarin muotoilema ihannenäyttelijä, joka ”ei huomaa lainkaan, miten hän itse tuntee, ei ajattele, mitä tekee, sillä kaikki pulppuaa pakottomasti alitajuisista lähteistä. Kaikkein onnellisinta tietenkin on, jos näyttelijä on kokonaan esittämänsä henkilön valtaama”. Mutta tämä oli opetuksessani ääneen lausumaton tavoite ja periaate. Wilho Ilmarista tai Stanislavskista ei kukaan puhunut mitään.

Stanislavskin fyysisten toimintojen menetelmä, kuten V.O. Toporkov sen esittelee *Toiminnasta tunteeseen* -teoksessa, missä hän kuvailee Stanislavskin harjoitusprosesseja *Reviisorin* ja *Tartuffen* kanssa, julkaistiin suomeksi 1984. Näyttelijäntyön suomenkielisessä peruskoulutuksessa fyysisten toimintojen menetelmä, kuten Stanislavski sen kuvaa, on aiheena vasta 2000-luvulla. Mutta Stanislavskia on tulkittu kapeasti ja yksinkertaistaen jo alusta alkaen. Lukiessa Stanislavskin varhaisempia teoksia, *Elämäni näyttämötaiteen parissa* (1946), *Näyttelijän työ* (1951) ja *Luonteen kehittäminen. Näyttelijän työ II* (1970), huomaa hänen jatkuvasti pohtivan kokonaisvaltaisen luovan näyttelijäntyön kysymystä ja jo hyvin varhain hän ryhtyy korostamaan toiminnan, liikkeen ja fyysisten tekojen merkitystä. Vuosien myötä tunteiden yksipuolinen korostaminen väistyy aina selvemmin. Mutta psykologinen realismi, tunnemuisti, aito ja täydellinen eläytyminen ja Stanislavskin ”järjestelmä” (tavallaan amerikkalaisen *Method-acting* -sovelluksen sovelluksena) tuntuu lyöneen itsensä läpi kaikilla näyttelijäopetuksen osa-alueilla Suomen Teatterikoulun perustamisesta 1943 lähtien. Liikunnassa (oppiaineina ”voimistelu” ja ”liikuntakulttuuri”) Hilma Jalkasen opetus (”voimistelukasvatus näyttelijän kasvatuksen perustana”) korosti ”sisäistä impulssia”, mistä liikkeen tuli lähteä.<sup>246</sup> Tätä ”sisäisen kautta ulkoiseen” periaatetta täydensi 1960-luvulla Viola Spolinin kehittämä improvisaatiotekniikka, joka tuolloin otettiin koulun opetusohjelmaan sen painopistealueena. Spolinilaisen improvisaatiotekniikan on myös katsottu perustuvan ”stanislavskilaiseen näyttelijäntekniikkaan”. Kallinen viittaa Marjo-Riitta Ventolan tekemään pro gradu -tutkielmaan todetessaan, että ”Stanislavskin tarkkaavaisuus-

piirit vastaavat Spolinin fokusta eli keskittymispistettä. Myös roolihenkilöiden tunteiden syväinen kokeminen ja niihin samaistuminen ovat lähtöisin Stanislavskin psykologisesta teoriasta.”<sup>247</sup> Viola Spolin, sen enempää kuin hänen poikansa Paul Sills, joka menestyksekkäästi jatkoi äitinsä uraa improvisaatioteatterin ja -tekniikoiden kehittämisessä, eivät koulutustaustaltaan tai yhteistyökumppaneiden osalta kuitenkaan millään tavoin vaikuta liittyvän Stanislavskiin (Actors’ Studioon tai *The Method*’iin). Spolinilla on enneminkin urauurtava yhteisöteatteritausta. Hänen opettajansa ja esikuvansa oli Neva Boyd, joka viime vuosisadan alussa toimi laajalaisesti lastentarhoissa, sosiaalityössä, armeijassa ja yliopistoissa liikunnan, pelien, leikkien ja draaman menetelmiä ryhmätilanteissa soveltaen. Spolin vaikuttaa olleen enneminkin ns. soveltavan teatterin pioneereja. Stanislavskin ja Spolinin yhteisenä nimittäjänä voi pitää järjestelmällisyyttä. Spolin kehitti improvisaatiotekniikan, jota hän kutsui Metodiksi, menetelmäksi.<sup>248</sup> Spolinin toi Suomeen Teatterikoulun pitkäaikainen liikunnan opettaja Elina Lehtikunnas, joka tutustui menetelmään Viola Spolinin kurssilla Pariisissa.<sup>249</sup> Suomessa Spolin tuntuu kuitenkin saaneen ”stanislavskilaisen korostuksen”. Menetelmä kuului keskeisesti Teatterikoulun opetukseen myös koko 1970-luvun. Anneli Ollikainen kuvaa opetusta tuolta ajalta:

Näyttelemisen perusteiden luomisessa oli kahtena ensimmäisenä opiskeluvuotena huomattava merkitys Viola Spolinin metodiin perustuvalla improvisaatiolla, jonka pääopettajana oli Marja Korhonen. *Spolin on Stanislavskin heimolaisia* ja myös Marja Korhonen Wilho Ilmarin vanhana oppilana jatkoi samaa perinnettä.<sup>250</sup>

Marja Korhonen opetti myös meidän vuosikurssia. Oppiaine oli nimeltään ”improvisaatio”, ja vaikka Spolinin nimi mainittiin ohimennen jossakin yhteydessä, ei oppiaine ollut ”*spolinilainen* improvisaatiotekniikka”, jolloin se olisi voinut asettua johonkin suhteeseen, johonkin maastoon. Ja senhän olisi pitänyt olla: ”Spolinin improvisaatiotekniikkaa suomalais-stanislavskilaisin sovelluksin.” Minä tunsin oloni epämurkavaksi näillä ”vapautuneilla”, ennakkoluulottomuutta ja heittäytymistä, mutta käytännössä kekseliäisyyttä ja viihdyttämistä tai vaikuttavuutta ja vaikuttamista vaativilla improvisaation oppitunneilla. Tänä päivänä vaikuttaa improvisaatio tarkoittavan ”Johnstonelaista improvisaatiotekniikkaa”. Se omaa vastaavan aseman kaiken improvisaatioksi mielletäväksi kattavana. Improvisaatio on kuitenkin paljon laajempi asia kuin että se voisi mahtua joidenkin määrättyjen tekniikoiden ja periaatteiden puitteisiin.

Wilho Ilmarin kaksikymmentävuotinen rehtorikausi päättyi 1963. Jatkajaksi valittiin Jouko Paavola, jonka rehtorikaudella (1963–68) Ilmarin luomaa perinnettä näyttelijäntyön opetuksessa jatkoi ohjaaja ja teatterinjohtaja Matti Aro. Aro oli

toiminut vararehtorina jo 1950-luvulla ja tutustunut Ilmarin opetukseen ns. Sääksmäen kursseilla.

Kun nuori ohjaaja Kalle Holmberg valittiin rehtoriksi (1968–71), moni asia muuttui Suomen Teatterikoulussa. Vanha kaarti vaihtui uuteen:

[J]ohtokunnan keski-ikä oli kahdessa vuodessa [1968–70] laskenut yli 20 vuotta ja sen kokoonpano kokonaan, yhtä lukuun ottamatta, muuttunut. Jack Witikka, nyt joukon selvästi vanhin ja Kalle Holmbergin nimityksen esittäjä, oli ainoa joka oli pysynyt paikallaan.<sup>251</sup>

Holmbergin aika koulussa jäi lyhyeksi. Hän lähti Turkuun yhdessä Ralf Långbackan kanssa tekemään suomalaista näyttämötaiteen historiaa.

Koko 1970-luku vaikuttaa olleen koulutuksen näkökulmasta Suomen Teatterikoulussa jollakin tavoin sekä epämääräistä että pysähtynyttä aikaa. Ehkä poliittinen liikehdintä vei huomion opetuksen kehittämiseltä? Vuosikymmenen alussa tehtiin kyllä suuria opetukseen liittyviä muodollisia muutoksia ja valmisteltiin vieläkin suurempia, mutta käytännössä kaikki pysyi ennallaan, paikallaan. Helsingin Yliopiston osana ollut Korkeakouluosasto muutettiin Suomen Teatterikoulun ohjaaja- ja dramaturgiosastoksi ja Opetusministeriön nimittämä Teatterikoulutuksen uudistamistoimikunta esitti Valtion Teatterikorkeakoulun perustamista ja toiminnan aloittamista syyslukukaudesta 1974. Holmbergin jälkeen koulun johtoon tuli, erinäisten vaiheiden jälkeen, näyttelijä Eero Melasniemi. Vuosikymmenen alussa perustettiin myös ensimmäiset lehtoraatit. Näyttelijäntyön lehtoriksi valittiin näyttelijä Iris-Lilja Lassila ja ohjaajantyön lehtoriksi Kaisa Korhonen. Outi Nyttäjä aloitti dramaturgian lehtorina 1973. Koko vuosikymmen oli poliittisen liikehdinnän ja vahvan vastakkainasettelun aikaa. Teatterikoulu sai nopeasti vasemmistolaisen (lue: taistolaisen) linnakkeen maineen. Opetuksen sisällössä tämä näkyi muun muassa niin, että DDR:stä tuotu brechtiläinen luku- ja työtapa muodostui vallitsevaksi menetelmäksi. Korhonen, Lassila ja Nyttäjä mainitaan lukutavan ensimmäisen kirjallisen esityksen laatijoiksi (1973).<sup>252</sup> Brecht ja teatterillinen teatteri oli ollut Ritva Arvelon aloitteesta Suomen Teatterikoulun opetusohjelmassa jo 1950-luvulla. Mutta vaikka vuodet vierivät, koulun johto, opetushenkilökunta ja opetus suunnitelmat vaihtuivat ja politiikkakin tuli kuvaan mukaan, ei ”porvarillinen” Stanislavksi silti tunnu väistyneen tuumaakaan:

Kun lukee näitä varhaisia luku- ja työtapaversioita vahvistuu se käsitys, että niiden taustalla ei ole niinkään brechtiläinen Lesart, mikä toki tunnetaan, vaan

paremminkin Stanislavskin järjestelemän varhainen vaihe lähinnä siinä muodossa missä Wilho Ilmari oli välittänyt sen Suomeen 1940-luvulta lähtien. [- - -] Hieman kärjistäen voisi sanoa, että luku- ja työtapa olivat suomalainen malli yhdistää Stanislavski ja Brecht.<sup>253</sup>

Minä pyrin ensimmäistä kertaa näyttelijäkoulutukseen keväällä 1979. Suomen Teatterikoulusta tuli Teatterikorkeakoulu muutamaa kuukautta myöhemmin.

## MINÄ, NÄYTTELIJÄ

Varhaisin muistoni näyttelemisestä on kansakoulun joulunäytelmässä. Esitin peikkaa. En muista esityksen tapahtumista muuta kuin kohtauksen, missä esittämani peikko tulee lunastamaan vangitun prinsessan vankeudesta mukavan kokosella kultakimpaleella. Kultakimpale oli keltaiseksi maalattu noin aikuisen nyrkin kokoinen kivi. Kun sitten joulujuhlissa tulin esityksessä näyttämölle, tuohon edellä mainittuun kohtaukseen, huomasin, että olin unohtanut ottaa tämän arvokkaan kaupantekovälineen mukaani. Se ei ollut kädessäni eikä taskussa. Ilmoitin vastanäyttelijälleni, kenen kanssa kauppaa tästä prinsessasta oli tarkoitus käydä, että olin tullut vapauttamaan prinsessan ja lunnasmaksuna minulla on kimpale kultaa, joka on tuolla eteisessä. Kaupoista sovittiin pikaisesti ja ilmoitin hakevani kullan, minkä teinkin, ja esitys eteni kohti onnellista loppuaan.

Tuossa hetkessä, jolloin huomasin, että olin unohtanut välttämättömän rekvisiitan kulisseihin ja miten tilanne sen johdosta muuttui, oli jotakin maagista. Yllättävä tilanne synnytti vahvan tunne-elämyksen. Oleminen näyttämöllä tuli jotenkin läsnä olevammaksi, todellisemmaksi ja kutkuttavammaksi. Oleminen tuli lähelle minua itseäni ja siten *”minun tilanteeksi”*. En muista, että olisin mitenkään hätääntynyt. Muistan vain pyrkineeni ratkaisuun, tehtävän suorittamiseen, mikä oli prinsessan vapauttaminen. Muistan olleeni jälkeenpäin ylpeä siitä, miten hallitsin yllättävän tilanteen, oman mokani. Ja ennen kaikkea muistan nauttineeni valtavasti. Jälkimaku ei ollut ollenkaan, että esitys olisi mokani takia kärsinyt. Minusta tuntui päinvastoin, että siitä oli tullut *”elävämpi”*, *”todellisempi”*.

Näyttelin jonkun verran lapsena niin teatterissa kuin televisiossa ja minulla on muistikuvia joistakin vastaavista kokemuksista: pitkästä, nauhoitettavasta monikameraotosta, jossa eteen tulee ennakoimaton tilanne, jonka ratkaisen välittömästi tavalla, miten sitä ei ollut harjoiteltu. Yllättävät tilanteet loivat jollakin tapaa mahdollisuuden *”hypätä draamaan sisään”*.

Minulla on myös yksi merkittävä lapsuudenaikainen muisto teatterikatsojana. Olin *Svenska Teaternissa* katsomassa näytelmää, missä oli Nalle Puh.<sup>254</sup> En muista näytelmästä mitään muuta kuin kohtauksen, missä Nalle Puh ryhtyy kaivamaan lapiolla maata. Hän seisoo keskellä näyttämöä ja alkaa miimisesti lapioida näyttämön puulattiaa samalla kun näyttämönostin hänen jalkojensa alla alkaa hitaasti laskeutua. Muistan lumoutuneeni täysin. Tämä lumoutumiseni johtui häkellyttävästä kahden samanaikaisen tapahtuman havaitsemisesta: Nalle Puh kaivaa ja näyttämötekniikka tekee lattiaan kuoppaa. Tein jonkinlaisen ensimmäisen oivallukseni teatterin illuorisesta voimasta, sen kyvystä *mimesikseen*, fiktion monitasoisesta läsnäolosta. Se, että teatterin tekniikka oli paljaasti nähtävillä, että Nalle Puh oli lapioivinaan ja lattia laskeutuikin jonkun nostimen avulla, teki kaikesta vain ihmeellisempää, vangitsevampaa ja houkuttelevampaa. Luulen, että jollakin tavalla oivalsin oman osuuteni katsojana illuusion toteutumisen välttämättömydessä. Nalle Puhin kaivama kuoppa syntyi minun voimastani, minun halustani. Minun uskoni voima teki kuopan kaivamisesta *todellisen tapahtuman*. Teatteri oli ihmeellinen väline.

Päysin Teatterikorkeakouluun 1980. Koko ensimmäisen vuoden meitä opettivat pääaineessa, näyttelijäntyössä, Eila Rinne ja Jack Witikka. Kurssin nimi oli ”Näyttelijäntyön perusteet”. Toisen vuoden syyslukukautena edellisten lisäksi tuli opettajaksi Sulevi Peltola, jolloin teimme hänen kanssaan harjoituskohtauksia *Sotamies Jokisen vihkilomasta*. Myöhemmin syksyllä valmistimme ensimmäisen esityksemme ensi-iltaan. Ohjaaja tuli Neuvostoliitosta. Hän oli nimekäs näyttelijä, ohjaaja ja pedagogi Oleg Tabakov. Tabakov ohjasi koko meidän vuosikurssillemme, sekä ruotsinkielisille ykkösille, jotka olivat avustajina mukana, Aleksandr Volodinin näytelmän *Kaksi nuolta*. Me N2:set olimme jollakin epämääräisellä tavalla tyytymättömiä tähän *Kahden nuolen* prosessiin. Työskentely Tabakovin kanssa oli jotenkin mekaanista, ennalta määrättyä, ja vähitellen meille selvisikin, että tämä oli ties kuinka mones kerta kun mestari ohjasi mainitun Volodinin näytelmän.

Improvisaation pääopettaja oli koko ensimmäisen puolentoista vuoden ajan, kuten olen jo todennut, Marja Korhonen yhdessä Ismo Kallion kanssa. He opettivat jo mainittua ”spolinilaista improvisaatiota”, jota minä (ja moni muu) vihasin. Vuosikurssimme kieltäytyi myös tapauskohtaisesti opetuksesta niin liikunnassa kuin puhetekniikassa. Jokin tuntui olevan pielessä siinä oppilaitoksessa, jossa opis-kelimme. Anneli Ollikainen kuvaa 70-luvun opetusta:

[Uusi] nelivuotisohjelma oli koulutuksen runkona siitä kurssista alkaen, joka aloitti opintonsa syksyllä 1973. Vaikka sen suunnittelun perustana oli ajatus opetuksen jatkuvasta kehittämisestä, johon ajanmukaisen korkeakouludemokratian hengessä piti vaikuttaa niin opiskelijoiden kuin opettajienkin, itse runko muuttui varsin vähän vuosien mittaan. Sittenkin

vielä, kun sen luoneista lehtoreista ei enää yksikään ollut opettamassa, uudet opettajat täyttivät opetuksellaan vanhaa kehystä. Se toki mahdollisti sisällään monenlaista opetuksellista otetta ja opintojaksojen sijoittelua eri vuosina hieman eri järjestyksiin, mutta pikku muuttelu pikemminkin rikkoi kuin paransi tiettyjen henkilöitten kokonaisnäkemysten varaan rakennettua ohjelmaa: opetus alkoi sirpaloitua. Tämä ei tarkoita sitä, etteivätkö oppilaat olisi saaneet ammattiinsa eväitä yksittäisissä opintojaksoissa monilta opettajilta, mutta kahdeksankymmentäluvulle tultaessa ilmeni selvästi tarvetta etsiä uusia ratkaisuja.<sup>255</sup>

Toisen opiskeluvuoden kevätlukukautena alkoi tapahtua. Olin mukana Jouko Turkan ohjaamassa näytelmässä *Teatterikouluun pääsy*. Tuolloin, vuoden 1982 alusta, kaikki Teatterikorkeakoulussa, sekä minun käsityksessäni teatterista ja näyttelijäntyöstä, muuttui. Muutoksen aiheutti Jouko Turkka, jonka mukaan koulutuksessa ”sataan vuoteen ei ollut tapahtunut mitään”.<sup>256</sup>



Kuva 12.

## MINÄ, NÄYTTÉLIJÄKSI

Sain paljon vastuuta opiskellessani Teatterikorkeakoulussa. Sain tehdä useita isoja rooleja ja sain niistä usein myös myönteistä ja kannustavaa palautetta. Mutta teh-

tävien ja vastuun kasvaessa kasvoivat myös vaikeudet. Kaksi vuotta koulun päättymisen jälkeen kirjoittamassani opinnäytetyössäni totean:

Peruskoulutus - näin jälkikäteen arvioiden - oli hyvin perinteisesti stanislavskimainen. Minulle jäi se käsitys, että rooli on valmis kun se elää ja tuntee aidosti ja rehellisesti näyttämöllä omaa elämäänsä, että rooli on saatava ”ihon alle” sulkemalla oma minä pois. [- - -] Kouluajanani pyrin rakentamaan roolini vilpittömälle ja rehelliselle pohjalle, pyrin ilmaisemaan ainoastaan aitoja, sillä hetkellä todellisesti koettuja tunteita mahdollisimman kokonaisvaltaisesti itseni pois sulkien.<sup>257</sup>

Tässä yhteydessä totean opinnäytteessäni, että näitä ”jumalallisia hetkiä”, jolloin pystyin ”sulkemaan itseni pois” ja sain roolin ”ihon alle”, osui minun kohdalleni äärimmäisen harvoin. Se aiheutti epämääräistä tyytymättömyyttä, ristiriitaisia tunteita, varsinkin kun, kuten sanottua, sain usein myönteistä palautetta roolitöistäni. Ratkaisin tuolloin asian niin, että olen ”erilainen näyttelijä”. Että olen analyyttinen, laskelmoiva, tunnekylmä, tietoisuuden ja *ration* kautta työskentelevä. Että olen huono eläytyjä, en tunnetiloihin hakeutuja ja niissä vellova, niitä ruokkiva ja niistä elävä. Päätin, että olen *itseäni tarkkaileva* näyttelijä vaikka juuri siitä peruskoulutuksessa aina varoitettiin. Se ei ollut ihanne, se ei ollut mihin tuli pyrkiä, se ei ollut *aitoa*, mutta jotenkin tilanne oli ratkaistava. Päätökseni ei tuntunut hyvältä, mutta sen kanssa pystyi elämään.

En muista kenenkään koko opiskeluaikani Teatterikorkeakoulussa maininneen Stanislavskia tai tämän kehittämää ”järjestelmää”. Kukaan ei tietenkään myöskään puhunut Wilho Ilmarista ja hänen 40-luvun alussa pitämästä Suomen Teatterikoulun avauspuheesta, jossa hän manifestoi suomalaisen näyttelijäntaiteen ihanteen ja koulutuksen perustan. Meidän opetusta ei kiinnitetty mihinkään näyttelijäntyön menetelmään. Ainoa, joka mainitsi Konstantin Sergejevitš Stanislavskin (1863–1938) nimeltä, oli Timo Kallinen. Hän opetti meille teatterihistoriaa ja Kallisen luennoilla sain kuulla tästä muinaisesta moskovalaisesta nerosta. Mutta näiltäkin tunneilta jäi mieleen näyttelijäntyön opetuksen perustavanlaatuisia uudistamista huomattavasti merkittävämpänä asiana *Moskovan Taiteellinen Teatteri* ja Stanislavskin sinne tekemät ohjaustyöt yhdessä ystävänsä ja kollegansa Vladimir Nemirovitš-Dantsenkon kanssa.

Valmistuttuani näyttelijäksi neljän vuoden koulutuksen jälkeen jäin kouluun kirjoille voidakseni kirjoittaa kirjallisen opinnäytetyöni ja saada korkeakoulututkinnon. Olin nuorena näyttelijänä jokseenkin hämmentynyt. Koin olevani vailla perustaa ja traditiota, jolle rakentaa näyttelijän ammattiani. Jonkin uuden oivaltaminen näyttelijäntyössäni tapahtui, jotakin lähti ratkaisevalla tavalla liikkeelle, kun valmistin kirjallista opinnäytetyötäni vuosina 1984–86. Työni aiheena oli län-

simaisen näyttelijäntaiteen synty ja kehitys antiikista aina 1980-luvulle ja tämän tradition peilaaminen omaan näyttelijäntyöhöni.

Luin valtavan määrän kirjoja, näyttelijöiden elämäkertoja, haastatteluja, teorioita, menetelmiä ja kuvauksia ammatistani. Löysin näistä lehdistä ja kirjoista kaikki ne kysymykset, joita olin itselleni esittänyt: eläytymisestä, näyttelemisestä, roolityöstä, rooliin samastumisesta, tunteiden käytöstä ja merkityksestä, näyttelijän ja tekstin suhteesta. Kysymykseni olivat yllättäen olleet ajankohtaisia jo antiikin Kreikassa ja ne pulpahtelivat siellä täällä esiin vuosisatojen varrella aina nykyhetkeen asti. Neljän opiskeluvuoteni aikana ei näitä kysymyksiä nostettu esiin, ei pohdittu, ei kyseenalaistettu. Niitä ei ollut! Nyt löysin vastauksia, teorioita, käsityksiä ja mielipiteitä kaikkiin kysymyksiini. Ne olivat teoreettisia vastauksia toiminnallisiin kysymyksiin ja ongelmiin, mutta tunnistin itseni niistä. Löysin vähitellen myös ne kätkeyt, ääneen lausumattomat opetusmenetelmät, joilla minua oli opetettu. Löysin itseni näyttelijäntaiteen ja teatterin traditiosta.

Tein kouluajanani oman näyttelijäntyöni kannalta kolme itselleni merkittävää roolityötä Turkan ohjaaman *Teatterikouluun pääsyn* jälkeen. Ne olivat Romeo Shakespearen *Romeo ja Juliassa*, vibrafonisti Veijo Hannu Salaman *Juhannustansseissa*, ja Wille Zicowiz Esko Salervon *Hämärän kosketuksessa*. Neljäs merkittävä prosessi aivan opintojeni loppuvaiheessa oli koulun ulkopuolelle valmistettu Jack Londonin *Vain lihaa*. Näiden töiden kautta, prosessien aikana ja niiden tarkastelu jälkikäteen, avasi minulle vähitellen oman laatuni näyttelijänä. Ja kaiken taustalla kummitteli Jouko Turkka ja *Teatterikouluun pääsy*.

Paljon myöhemmin, jopa vuosia sen jälkeen kun olin asiaa käsitellyt oppinnäyttyöissäni, oivalsin mitä nämä roolityöt olivat minulle opettaneet. Oppiminen on merkittävä prosessi. Jonkin asian oppiminen, sen syvälinen omaksuminen, edellyttää aina oivaltamisen käsittävää ymmärtämistä. ”Kukaan ei ymmärrä todella, tarkoitan *perinpohjaisesti*, että hän tulee kuolemaan, jokainen ihminen kuitenkin tietää sen”, kuten François Jullien sanoo.<sup>258</sup> Jonkin asian tietäminen ja tunteminen on hyvin kaukana sen sisäistämisestä, ymmärtämisestä. Tieto, päinvastoin, usein harhauttaa.

## Romeo

Romeo oli hyvin lähellä minua itseäni, nuorta, innokasta, itseään täynnä olevaa pojankloppia. Roolin näyttelemisen oli mielestäni, silosäkeestä huolimatta, hyvin vaivatonta. Rooliin samastuminen, kuten olin näyttelemisen ymmärtänyt ja omaksumunut, ei tuottanut suurta tuskaa. Elin ja olin näyttämöllä Romeona. Turkalta olin

tuolloin - puoli vuotta *Teatterikouluun pääsyn* jälkeen - omaksunut vain fyysisyyden, tekemisen innon ja uhon. Roolityötä lähestyin ns. vanhoin (stanislavskilaisin) opein. Ja se toimi! Tai se toimi aina loppuhuipentumaa, hautakammiokohtasta, lukuun ottamatta.

Itsemurhaaja-Romeoon en kyennyt samastumaan. Itsemurhaajan elämää en kyennyt näyttämöllä elämään - siis sitä lopettamaan. Ajatus oli vieras, etäinen ja teennäinen. Silosäkeet vahvistivat teennäisyyttä karmaisevalla tavalla. Vitkuttelu, jonka tekstin liruttelu aiheutti, ahdisti. Hautakammio tuntui lavasteelta. Yleisö häiritsti. En ollut aito, en läsnä, en uskonut itseeni. En ollut Romeo! Esitysten myötä (ja niitä oli yli kuusikymmentä, kyseessä oli työharjoittelu *Intimiteatterissa*) alkoi hautakammiokohtaus tuntua aina ahdistavammalta. Kynnys mennä näyttämölle kasvoi, odottaminen, kohtaukseen valmistautuminen, muuttui aina suuremmaksi ongelmaksi. Yritin valmistautua kohtaukseen erilaisin keinoin löytämättä koskaan toimivaa ja itseäni tyydyttävää tapaa astua hautakammioon, itseäni tyydyttävää tapaa olla näyttämöllä, itseäni tyydyttävää tapaa todeta Julia kuolleeksi ja valmistautua juomaan Mantuassa ostettu myrkkysilosäkeitä ladellen. En löytänyt uskottavaa tapaa olla eteerisen autuas ja melankolisen onnellinen itsemurhan hetkellä, helpottuneena siitä, että olin matkalla kohti Julian ja Romeon yhteistä, kaunista, haikeansuloista tuonpuoleista tulevaisuutta.

Usein juuri lähdön hetkellä  
 käy kuolevien mieli valoisaksi –  
 elosalamaksi ennen kuolemaa  
 sanovat sitä heidän hoitajansa.  
 [- - -]  
 Tule noutaja –  
 ja nyt, oi kovan onnen luotsi,  
 ruori ympäri, ja rantakallioihin  
 särkyy uupunut ja sairas laiva.  
 Raikkaimpani malja.  
 (Juo)  
 Kelpo apteekkari!  
 Nopea lääke, kuolen suudelman.<sup>259</sup>

Ainoastaan kerran unohdin eksistentiaalisen ahdistukseni Julian haudan äärellä. Se oli kerta, jolloin unohdin myrkkypullon pukuhuoneeseeni. Huomasin sen vasta astuessani näyttämölle. Pullo oli monin tavoin välttämätön. Julia, herättyään koo-

masta, löytää ensin viereltään Romeon ruumiin ja heti sen jälkeen tämän viereltä tyhjän myrkkypullon. Tyhjä pullo saa hänet puhkeamaan silosäkeisiin itsekkäästi ahnehditun myrkyin johdosta ennen kuin tappaa itsensä Romeon tikarilla. Ymmärsin, astuessani näyttämölle, että itseni lisäksi oli Kati Outisella, joka Juliaa näytteli, ongelma. Jätin turhat höpinät pois. Sanoin lyhyesti jotakin onnettomasta kohtalostani ja kauniista ruumiista, jota kumarruin suutelemaan viimeistä kertaa samalla kuiskaten hänelle, että unohdin myrkkypullon pukuhuoneeseen ja että minä ainakin tapan itseni tikarilla. Myrkkypullon unohtaminen ei saanut aikaan aikaisemmin mainitun kansakouluaikeisen kultakimpaleen unohtamisen tapaista elämystä. Se ainoastaan hämäsi ja siten hälvensi sillä kerralla esityksestä toiseen jatkuvaa tyytymättömyyttä omaan näyttelemiseen. Näyttelemisestä oli kadonnut rentous, läsnäolo, tilannetaju ja vuorovaikutus. Se ei ollut hauskaa ja oikealla tavalla haastavaa. Se ei ollut leikkisää ja irtonaista. Se pyrki suorittamaan ja suoriutumaan, selviytymään. Minä en uskonut Romeooni, minusta ei tuntunut Romeolta, olin mielestäni teennäinen ja epäuskottava, koin näyttäväni. Toisaalta se palaute, jota Romeona sain, ei ollenkaan tukenut mielikuvaani teennäisestä ja epäuskottavasta roolityöstä. Kukaan esityksen nähnyt ei sanonut, että hautakammiokohtaus olisi jotenkin ollut poikkeuksellisen epäuskottava.

Ei tietenkään sanonut, koska hautakammiokohtaus oli Romeoni huikea loppuhuipennus! Esitys esitykseltä näyttämölle astui aina ahdistuneempi nuori mies. Hautakammioon astui Romeo, jonka rakkaimman menetyksellä oli suistanut täydelliseen epätasapainoon ja joka vaivalloisesti töksäyttellen sai sanottua Shakespearen hänelle kirjoittamat vuorosanat ja joka lopulta riisti itseltään, helpottuneena, kaiken kärsittyään, hengen. Itseään täynnä oleva näyttelijä ei tätä kyennyt huomaamaan, mutta katsoja näki - henkeään haukkoen. *Näyttelijä, joka on kääntynyt itseensä, joka sulkemalla vuorovaikutuksen pois ja hakee itseensä käpertyen itseään tyydyttävää ilmaisuja, on vaiilla kykyä arvioimaan omaa ilmaisuaan. Se, miltä hän näyttää, mitä hän ilmaisee, mitä katsoja hänestä lukee, on tämän näyttelijän tavoittamattomissa.* Hänen näyttelemisensä on, Diderota lainatakseni, sattumanvaraista, inspiraation, hetken ja tunnelman (tunteen) varassa.<sup>260</sup> Sellaisessa tilanteessa ei näyttelijä ole tekijänä teoksensa äärellä.

### Veijo Saloranta

Kun Romeo oli hautakammiokohtausta lukuun ottamatta pääsääntöisesti itseäni tyydyttävä roolityö, oli Veijo Saloranta katastrofi. Kun Romeo oli hyvin lähellä esit-

täjänsä, oli Veijo mahdollomalta tuntuvaan etäisyyden päässä. Välimatka näyttelijän (minä) ja roolin (Veijo) välillä oli huomattava, mutta ei kuitenkaan niin huomattava, että sitä olisi voinut lähestyä niin sanotusti puhtaasti tyyppitellen, karrikoiden. Ja vaikka Jorma Kairimon sovitus Hannu Salaman romaanista olikin hyvin tyyllitelevä, liikkuvat *Juhannustanssit* ja ohjaaja Olli Saaristo enneminkin realistisen ilmaisun maastossa. Veijo ns. sketsihahmona jäi siten pois keinovalikosta, mikä, näin jälkikäteen arvioiden, oli onnekasta.

Minä lähestyin Veijoa niillä keinoilla, jotka minulla oli. Yritin eläytyä, samastua, tähän itseäni selvästi vanhempaan, pyylevään, sydänvikaiseen ja lääkeriippuvaiseen muusikkoon. En löytänyt mitään mihin tarttua. Minä yritin elää Veijona näyttämöllä, uskoa Veijooni, eläytyä ja taas eläytyä, saada roolia ihon alle, tuntea kipua, ahdistusta, viinanhimoa, mustasukkaisuutta, kaipuuta ja yksinäisyyttä. Minä yritin olla Veijo sen sijaan että olisin nähnyt hänet. Minä yritin muuntua ja samastua, sen sijaan, että olisin näytellyt. Opinnäytetyössäni kirjoitin:

Saloranta ei millään ollut minun näköinen ihminen, eikä minulla ollut keinoja tehdä itsestäni Salorannan näköistä. Eikä ymmärrystä tehdä Salorannasta Salorannan näköistä, oikea ja tosi, piittaamatta Salaman kuvasta.<sup>261</sup>

Veijo Saloranta oli epätoivoinen pyristely ja se jäi myös viimeiseksi roolityökseeni, jossa ”aidosti tuntien” yritin ”eläytymällä samastua roolihenkilöni”. Veijo, ylivoimaisena haasteena, opetti minulle valtavan paljon omasta näyttelijänlaadustani.

### Wille Zicowiz

Taiteellisena lopputyönäni tein roolin kurssimme dramaturgiopiskelija Esko Saler-  
von kirjoittamassa näytelmässä *Hämärän kosketus*. Näytelmä oli poliittinen trilerikomedia. Minä näyttelin ”kokoomuslaista” poliitikkoa nimeltä Wille Zicowiz. Esityksen ohjaaja Hanno Eskola, joka opiskeli ohjausta pari kurssia alempana, haki esitykseen hieman tyyllitelevää ilmaisua. Minä päätin käyttää Willeä työmaana kohti uudenlaista ajattelua tavassani lähestyä roolia, tavassani hahmottaa näyttelijäntyytä. Näytelmä, rooli ja Eskolan työtapo tukivat tätä lähestymistapaa, palveli niitä asioita joista minä olin kiinnostunut, joita minä halusin tutkia, so. ”rakentaa Zicowizin hahmo kokonaan ulkoisista tekijöistä lähtöisin. [- - -] Löytämään ulkoisia käyttäytymismalleja ja tekijöitä ja syyttämään sisäisen kipinän jälkeinpäin”.<sup>262</sup>

*Hämärän kosketuksen* harjoitusprosessi oli hyvin rikkonainen. Opiskelijat olivat mukana huonolla energialla ja sitoutumisella. Koulun loppumista odottavat näyt-

telijänalut olivat turhautuneita, omasta mielestään enemmän kuin valmiita töihin kentälle. Minä pidin ensimmäistä kertaa työpäiväkirjaa harjoitusten aikana, olin päättänyt kirjoittaa opinnäytetyön, tutkia näyttelijäntyötä ja saada korkeakoulututkinnon. Korkeakoulututkinto ei ollut ollenkaan yleinen tavoite tuohon aikaan. Virallisesti oli mahdollista vielä 80-luvun alussa saada näyttelijän tutkinto.

Zicowizia rakentaessani yritin keskittyä vain hahmon ulkoisiin piirteisiin ja toimintoihin. Eskolan ohjaus oli poukkoilevaa ja hapuilevaa, analyysi ja tilanteiden ratkaisut muuttuivat päivästä toiseen. Ohjaus vaikeutti roolin psykologisen kaaren rakentumista. Päiväkirjamerkinnöistäni ilmenee, että ohjauksen poukkoilevuus oli hämmentävää. Asiaa silloin tajuamatta poukkoileva ohjaus tuki pyrkimyksiäni. Yritin kaikin tavoin asettua aina uuteen tilanteeseen sen annetuissa olosuhteissa. Yritin siirtää roolini psykologisen uskottavuuden ja oman tunnekokemukseni roolissani syrjään. Yritin vain toimia, tehdä roolini tekoja ja - näin jälkikäteen arvioiden - *nähdä* roolini. Tätä *roolin näkemistä* en silloin vielä hahmottanut niin konkreettisenä työkaluna kuin miksi se on ajan myötä muodostunut, mutta Zicowiz oli prosessina ensimmäisiä, jossa pyrin asettumaan tekijäksi, jonkinlaiseen tietoiseen suhteeseen omaan ammattiini ja sen tuotoksiin, teoksiin, nähden. Työpäiväkirjamerkintäni *Hämärän kosketuksen* ensi-iltapäivältä ja sen merkinnän kommentti opinnäytetyössäni kaksi vuotta myöhemmin kertovat kehityksestä:

Päiväkirjamerkintä 3.2.84. ensi-ilta päivä.

”Minä mietin, onko Zicowiz elävä vai kuollut henkilö.”

Silloin toivoin hartaasti, että Zicowiz olisi ollut elävä. Tänään [vuonna 1986] tuntuu selvältä, että se oli roolihenkilö jota näyttelin. Jäljelle jää kysymys: Näyttikö Zicowiz elävältä, uskoiko häneen?<sup>263</sup>

### Vain lihaa

Jack Londonin novelliin tehty *Vain lihaa* oli kurssikaverini Pekka Valkeejärven idea. Hän ehdotti tämän kahden pikkurikollisen tarinan tekemistä *Teatteri Jurkan*. Ohjaajaksi pyysimme kurssimme ohjaajaopiskelija Olli Saaristoa, joka oli ohjannut *Juhannustanssit*.

Tämä oli toinen kerta kun näyttelin *Teatteri Jurkan* pienen pienellä näyttämöllä. Ensimmäinen kerta oli opiskellessani toista vuotta Teatterikorkeakoulussa. Teimme silloin äitini Vappu Jurkan aloitteesta ja hänen kanssaan Eila Pennasen alun perin kuunnelmaksi kirjoittaman kahden hengen näytelmän *Äiti ja poika*. Nyt, vain kaksi vuotta myöhemmin, ymmärsin ja osasin käyttää *Teatteri Jurkan* tarjoamia olosuhteita

hyväkseni. *Jurkan* näyttämö on otollinen ”olemiselle”, ”antautumiselle” ja ”vaikutumiselle”. *Vain lihan* kohtaukset ja tilanteet rakensimme suoraan novellista. Asetuimme, asiaa sen kummemmin pohtimatta, oleilemaan Londonin luomaan maailmaan, ilmapiiriin ja henkilöihin.

*Vain lihan* prosessi oli roolityön osalta – ja muutenkin – hyvin erilainen kuin *Hämärän kosketuksen*. En lähtenyt Zicowizin kaltaisesti ”piirtämään” rooliani hakeamalla hänelle tietoisesti luonteenpiirteitä ja ominaisuuksia tai rakentamaan häntä tekojen ja toimintojen sarjana. En myöskään porautunut roolihenkilöni tunnemaailmaan, en yrittänyt tuntea ja eläytyä. Asetuin vain *olemaan tilanteessa*, ottamaan vastaan, mitä tilanne tarjosi. Tämä oli yhteinen sopimus Pekan kanssa. Määrittelimme sen silloin niin, että ”emme näyttelisi lainkaan, olisimme vaan”.

Roolijaon sovimme siten, että se ei olisi ilmeinen. Valkeejärven rooli oli ”laiha, kuihtunut mies, hermostunut, ärtyisä, yliherkkä ja aneeminen – tyypillinen katuojan lapsi, rumat vääristyneet piirteet, pienet silmät, kasvot ja suu alituisen kuumeisen nälkäisinä, kissamaisella tavalla eläimellinen, turmeltuneisuuden läpikotaisin leimaama”. Minun roolihenkilöni oli ”joka suhteessa toverinsa vastakohta. Kaupunki ei ollut synnyttänyt häntä. Hän oli voimakaslihaksinen ja karvainen, voimiltaan ja ulkonäöltään apinamainen”.<sup>264</sup> Päinvastainen roolijako olisi vastannut luontevammin meidän olemuksiamme. Ajattelimme kuitenkin, että näin saisimme rooleihimme sopivasti haastetta ja tulokulmaa.

Roolityöni syntyprosessia *Vain lihassa* on vaikea kuvata. Vaikeus ei johdu siitä, että prosessi olisi ollut monimutkainen, haastava, oivaltava tai muuta vastaavaa. Päinvastoin, prosessia on vaikea kuvata koska se oli niin yksinkertainen. Kuvauksesta tulee helposti triviaali. Ajallisesti noin tunnin mittainen esitys syntyi todella nopeasti, runsaassa kolmessa viikossa, harjoitukset etenivät ongelmitta. Lähestyin rooliani mahdollisimman mutkattomasti ajatuksena vain kertoa tämä yksinkertainen tarina ja antaa tapahtumien vaikuttaa toimintaani, olemiseeni ja ilmaisuuni näyttämöllä. Opinnäytetyössäni kuvasin näyttelemistä ja prosessia seuraavalla tavalla:

Päätimme olla esittämättä mitään tunnetiloja, emme välittäisi puhetekniikasta; toimisimme niin taloudellisesti kuin tilanteessa syntyvät impulssit sallisivat, emme siis myöskään tietoisesti pantanneet ilmaisuamme. Pyrimme toteuttaman kaiken mahdollisimman aidosti. [- - -] Kaikki ongelmat omasta roolityöskentelystä oli poissa. En vaivannut päätäni sillä, että kenenä ja kuka astui näyttämölle, en patistanut itseäni syventämään eläytymistäni. *Vain lihan* henkilöt myrkyttävät toisensa. En usko, [- - -] että pystyisin kokemaan aidosti niitä tuntemuksia jotka lävistävät ihmisen hänen kuullessa että hänet on myrkytetty. Me emme näitä kysymyksiä varsinaisesti edes pohtineet, että ”miltä sen tulisi näyttää” [tai miltä sen pitäisi tuntua]. Kaikki ratkesi vain jotenkin omalla painollaan ja hakemalla.<sup>265</sup>

*Hämärän kosketuksen* Wille Zicowiz ja *Vain lihan* nimetön pikkurikollinen täydensivät merkittävällä tavalla toisiaan. Zicowizia tehdessäni löysin käsityöläisyyden: olin aktiivisesti tekemässä, valmistamassa jotakin. *Vain lihaa* asetti minut jonkin äärelle, vuorovaikutukseen, ottamaan vastaan. Itsestänselvyys, jolla *Vain lihaa* syntyi, ja miten vaivatonta sitä oli esittää, oli valtava.

*Vain lihan* tyytilaji oli hyvin naturalistinen, mikä olisi aikaisemmin houkutellut, jopa edellyttänyt, minulta ”suurta eläytymistä”. Se, että Valkeejärven kanssa päättimme ”olla näyttelemättä”, antoi minulle luvan ”olla eläytymättä”. Koska olin siihen saakka mieltänyt näyttelemisen *eläytymisen taiteeksi*, merkitsi se, etten ”näytellyt”, ettei minun myöskään tarvinnut eläytyä. *Vain lihaa* avasi minulle aivan uuden maailman, uuden tavan lähestyä näyttelijäntyötä. Jälkikäteen on mahdollista nähdä johdonmukainen kehitys näyttelijäntyössäni. Se, kuinka tunnekuohuissa vellovan Romeon, epäonnistuneen Veijon, karikatyyrimäisen Wille Zicowizin ja lähes zeniläisen *Vain lihaa* -proessin jälkeen näyttelijyyteni vähitellen löysi perustansa. Viimeistään opinnäytetyöni kirjallista osaa tehdessäni aloin aavistella, ajatella ja hyväksyä, että minun tapani näytellä ei ollut hakea tunnetilaa siten, että minun henkilökohtainen tunnetilani - wilhoilmarilaisen ihanteen mukaisesti – tulisi vastata roolihenkilön tunnetilaa. Kysymys tunnetilasta ja tunteesta, joka oli ollut minulle näyttelemisen perusta - vilpittömyyden, aitouden ja, ennen kaikkea, laadun tae - oli asettumassa uuteen valoon. Kysymys siitä, mikä on *totta* ja *aitoa* näyttämöllä, mietitytti. Opinnäytetyöni johdannossa, vain runsas vuosi *Vain lihaa* prosessin jälkeen, kirjoitin:

Tämän tutkielman eräitä pääaiheita on etsiä vastauksia kysymyksiin: Onko täydellinen eläytyminen välttämätöntä? Miten määritellä ”täydellinen eläytyminen”? Antaako näyttelijä ainoastaan eläytymällä vakuuttavan ja uskottavan vaikutelman? Onko näyttelijän totuus sama kuin ohjaajan tai katsojan?<sup>266</sup>

Näytteleminen, roolin tekeminen, on ollut minulle tietyllä tavalla helppoa. En tarkoita tässä ”helpolla” sitä, että näytteleminen olisi lähtökohtaisesti helppoa, vaivatonta ja onnistumisten siivittämää. Näytteleminen on ollut sillä tavalla helppoa, että uusi rooli on haastanut ja innostanut, ja että olen nauttinut niin harjoittelemisesta kuin esiintymisestä. Se, mitä koulutukseni loppuvuosina tapahtui, oli jonkinlaisen särön tuleminen tähän. Särö ei ollut suuri, mutta riittävä, niin että en saavuttanut itselleni asettamiani vaatimuksia nimenomaan ”tunteiden kokemisen suhteen” ja se hävitti rentoutta tekemisestäni. Rooliin tuli ”puskemista”. Näyttelemiseen tuli ”ryppyjä”. *Kun näyttelijältä menee usko, menee roolista uskottavuus*. Uskottavuus on ratkaisevaa. Totuudenmukaisuus tai aitous ovat käsitteinä moni-

merkityksellisiä ja siten näyttämöllä hankalia. Ne havainnot, joita opinnäytetyössäni näyttelämisestäni tein, antoi minulle sekä keinoja että luvan ottaa tekeminen omiin käsiini. Kun olin siihen ryhtynyt, palasi näyttelämisestä rentous. Rentous lisää välittömyyttä. Välittömyys kasvattaa luovaa potentiaalia. Välittömyys merkitsee sitä, että asiat sanan mukaisesti välittyvät, että tieto, niin minussa itsessäni, sisälläni, mielessäni kuin toistemme välillä, kulkee. Välittävä ihminen on luova ja tuottava.

Kymmenen ensimmäistä vuotta ammatissa näyttelin paljon, keskimäärin kaksi ensi-iltaa vuodessa. Näiden lisäksi tein paljon töitä *Radioteatteri*in ja aloitin opettamisen Teatterikorkeakoulussa syksyllä 1988. Kymmenen vuotta valmistumiseni jälkeen vähensin tietoisesti näyttelämistäni. Samoihin aikoihin aloitin tämän tutkimustyön, jonka äärellä vielä olen.

### Teatterikouluun pääsy

Jouko Turkka aloitti Teatterikorkeakoulussa ensimmäisenä, kutsuttuna, professorina 1.8.1981. Opetusalana oli näyttelijäntyö. Minä aloitin samana syksynä toisen vuosikurssin näyttelijäntyön opintoni. Me työskentelimme neuvostoliittolaisen tähtinäyttelijä Oleg Tabakovin kanssa koko syksyn. Hän oli mukava mies ja minulla oli yksi päärooleista, Korvakas, esihistorialliseen aikaan perustuvassa näytelmässä *Kaksi nuolta*. Me nuoret ja innokkaat näyttelijäopiskelijat emme kuitenkaan oikein syttyneet tämä mukavan venäläisen ohjauksessa. Kuulimme huhuja kuinka kolmoskurssilaiset olivat mukana jossakin aivan toisenlaisessa meiningissä Koiton salissa Yrjönkadulla. He harjoittelivat *Kahta Vihtoria* jonkun ”josta-olimme-kyllä-kuulleet” Turkan kanssa. Kävimme katsomassa esityksen: aivan hulvatonta menoa. Turkka jäi kouluun ja loppukeväästä 1982 hän teki kuuden vuosikurssimme opiskelijan kanssa Merimiehenkadulla olevaan esitystilaan esityksen *Teatterikouluun pääsy*. Minä olin yksi näistä kuudesta.

Työskentely Turkan kanssa oli täydellisen erilaista verrattuna kaikkeen siihen asti kokemaani. Ensinnäkin se oli hyvin fyysistä, tavalla, joka oli samalla sekä raskasta, jopa uuvuttavaa, että luovaa. Tekeminen tähtäsi koko ajan - alkulämmittely mukaan lukien, joka useimmiten koostui polvet rintakehään hyppimisestä, punnertamisesta ja vatsalinkuista - ilmaisuun. Toiminta kytkeytyi aina johonkin tilanteeseen, mieli-kuvaan, kontaktiin, puheeseen, näkyyn tai ruumiilla ajattelemiseen. Turkan työtapana oli perustavalla tavalla toiminnallista. Anneli Ollikainen kuvaa Turkan fyysistämisen työtapoja *Lihat ylös!* teoksessa kattavasti ja tunnustettavasti. Ajatus ja puhe ovat koko ajan lihaa, ne ovat yhteydessä niin tekemiseen kuin tuntemiseen. Tekeminen on äärimmäisen kokonaisvaltaista.

Kun teimme *Teatterikouluun* pääsyä, muistan erityisesti sen, että harjoittelimme yhdessä vaiheessa paljon runkkaamista. Runkkauksen olemuksessa Turkka korosti jatkuvasti *katsetta, otsaa ja hengitystä*. Näistä runkkausharjoituksista jäi itse esitykseen minun pitkä solo, jossa ”näytin muille esimerkkiä miten runkata”. Erogeeninen alueeni oli jalkapohja. ”Kattokaa näin.” ja kohtausta lähtee:

*Ensin on mielihyvän ajatus, joka näkyy katseen siirtymisessä johonkin samalla kaukaiseen että sulkeutuneeseen. Otsa työntyy hieman eteen: ajatuksen voimalla. Hengitys muuttuu. Jalassa tapahtuu keventyminen, joka tuntuu polvessa ja lantiossa samalla kun jalan verenkierto selvästi kiihtyy. Jalka lämpiää ja on aika riisua kenkä. Riisuminen on hidasta ja nopeata samanaikaisesti. Siinä on oman jalan kiusoittelemisen meininkiä. Katse siirtyy aina kauemmaksi ja lähemmäksi. Hengitys tihenee, syvenee ja pinnallistuu. Mieli yrittää rauhoittaa jalkaa, joka on kiihtyneen levoton. Kun kenkä on riisuttu, on hetken pysähtymisen paikka, kunnes sukan riisuminen paljastaa kaiken, antaa luvan, vie mennessään. Paljaan jalan myötä maailma muuttuu yhdeksi. Poissa- ja tässäoleva katse, kaukainen ja keskittynyt katse, yhtyy polttopisteeseen, se yhtyy hengitykseen. Otsa putoaa silmille ja kaikki mikä on, on vain täydellistä nautintoa varten, sitä hetkeä varten kun sormet koskettavat jalkapohjaa. Kun sormet aloittavat jalkapohjien hyväilyn, varovasti, ensin välimatkan päästä - jälleen kiusoitellen, mutta nyt se on vakavampaa, heikullisempaa, kiimaisempaa -, alkaa uusi vaihe, joka sekin on hidas ja nopea samanaikaisesti. Kun sormi hieroo jalkapohjaa, ensin kevyesti ja vähitellen aina kiivaammin hyväilyn edetessä, muuttuu hengityksen rytmi katkonaiseksi salpaantuen välillä pienten ja suurempien huippujen äärellä. Silmät ja otsa katoavat, katsetta ei enää ole. Kaikki keskittyy jalkapohjaan ja mielihyvän tunteeseen. Ei ole muuta kuin orgastinen nautinto. Jalkapohja vaatii aina enemmän, lisää, nopeammin, kiihkeämmin ja voimakkaammin, brutaalimmin. Lopulta, ennen räjähdystä, jalkapohjan ekstaattinen tunnekokemus leviää kaikkialle, koko ruumiiseen, koko tilaan.*

Huipun koittaessa kieriskelin ja heittäydyin betonilattialla sinne tänne ulvoen ja huohottaen.



Kuva 13.

Runkkaaminen lähtee otsasta. Jotta se lähtee otsasta, pitää ”otsa ajatella”. Se tapahtuu niin, että keskittää ajatuksensa otsaan, ajattelee päässään olevaa, silmien yläpuolella olevaa, hiusrajan alapuolella olevaa: otsaa. Kun sen tekee, kun ajattelee otsaa, seuraa siitä, että otsassa tuntuu. Otsan ajattelemisen saa aikaan sen, että otsassa tuntuu fyysisesti: joltakin, jokin. Mitä ruumiinosaa tahansa voi ajatella ja siihen tulee fyysinen tunnekokemus. Se, että siinä tuntuu, ei tarkoita sitä, että ruumiinosaa on liikutettava tai tehtävä jotenkin jotakin fyysisesti näkyvää. Pelkkä ajatus riittää ja kun ajatus on kohdistettu, vaikka otsaan, voi sen ajatella ruumiinosaksi, joka vie muuta rumista: otsa johtaa sinua, menee edeltä, vetää sinua perässään. Turkka teetti paljon tämän kaltaisia harjoituksia. ”Ajattele otsa pitkäksi, pulleaksi, kuumaksi, raskaaksi, valuvaksi.” Saman voi tehdä mille tahansa ruumiinosalle. Alla esimerkkejä *Lihat ylös!* -teoksesta Turkan käyttämistä samanaikaisesti hyvin konkreettisista että abstrakteista tehtävistä:

- Astronautin kävely, kävelyä lavoilla. Silmät auki, ei niillä muuten näe.
- Kova kuoleman korina. Ääni on ruokaa.
- Kävelkää pelkillä silmillä.
- Pelkillä huulilla.
- Pelkillä korvilla.
- Pelkillä kyynärpäillä.
- Päätä, mikä lihas toimii. Muut eivät toimi.<sup>267</sup>

Otsan mukana tulee katse. Se tulee automaattisesti, se haluaa tulla. Silti se on myös ajateltava, otettava mukaan. Katse on näyteltävä, kuten otsakin. Runkatessa katse muuttuu jopa otsaa tärkeämmäksi. Kun katse on jossakin kaukaisuudessa ja samalla ihan lähellä, on huomiopiste, fokus, siirrettävä tähän lähellä olevaan kaukaiseen. Tämän lisäksi pitää jatkuvasti muistaa hengittää. Kun hakee runkkaamisen ilmaisu, runkkaamista, siinä olemista, on otsa, katse ja hengitys saatava sellaisiksi, että Turkka sanoo: *nysse on tossa*. Siihen saakka, kunnes Turkka sanoo: *nysse on tossa*, sitä vaan hakee ja hakee sitä oikeata ilmaisu, sitä oikeata runkkaamisen tekemistä, siinä olemista: otsaa, katsetta ja hengitystä. Kaikki keskittyminen on siinä - ja kuuntelemisessa, että Se sanoisi: *nysse on tossa*. Se, että Se sanoo: ”*nysse on tossa*”, löytyy vain tekemällä - hakemalla ja hikoilemalla - kokeilemalla. Keskittymistä (mitä se on?) tai tuntemista tai eläytymistä ei tarvitse miettiä. Oikean ilmaisun löytymisen, sen, että runkkaa oikein, on oikealla tavalla runkkaamisen äärellä, on asiassaan uskottava, tietää varmuudella siitä, että Turkka sanoo: *nysse on tossa*. Se, miltä *minusta tuntuu*, se on toissijaista. Se, miltä minä *näytän*, mitä minä ilmaisen, mitä *Turkka näkee*, se on ensisijaista.

Ilmapiiri, jonka Jouko Turkka loi näyttelijäntyön ja ilmaisun ympärille, oli ehdottoman vakuuttava. Koskaan en muista vaivanneeni päätäni sillä, että olen itseni ulkopuolella, ilmaisuani ulkokohtaisen teknisesti tarkkailemassa, sen enempää kuin muistaisin joutuneeni mihinkään itseni ”ulkopuoliseen tilaan”. Siihen ei ollut aikaa, voimia eikä tarvetta. Tekeminen ja toiminta olivat aina äärimmäisen läsnä olevia. Se, että olin huono, ei millään tavoin liittynyt siihen, etten eläytynyt tai samastunut rooliini. Huono merkitsi sitä, etten ollut löytänyt *oikeaa tapaa tehdä*. Kyse oli ilmaisun tekniikasta. Hyvä tarkoitti sitä, että ilmaisuuni, rooli- ja näyttelijäntyöni, oli tarkoituksenmukaista ja uskottavaa. Turkan hyväksyntä riitti takeeksi siitä, että se oli sitä. Opin työstämään ilmaisuani työskennellessäni Turkan kanssa. Opin tekemään asioita sillä tavoin, että hän näki sen olevan oikein. Opin jonkinlaisen turkikalaisen tekniikan, hakemaan, löytämään ja jopa hallitsemaan sitä, miten työstin ilmaisuani kohti Turkan hyväksyntää. Turkka huusi ja kannusti ja minulla oli jonkinlainen alkeellinen mielikuva siitä, mitä minun tuli tehdä (hengittää, ottaa kainaloihin ilmaa, keventää ja voimistaa, katsoa ja nähdä se, mitä sanon) ja kun vain tein niin, olin hänen mielestään useimmiten oikean ilmaisun äärellä. Se oli tekniikka, se oli menetelmä, se oli mekaanista ja orgaanista, ja se oli vailla eläytymisen angstia. Olin niin keskittynyt siihen, mitä tein, että huoleni eläytymisestä, siitä, mitä tunsin, ei ollut läsnä. Harjoittelemisen, näyttelemisen, ilmaisu, toiminta ja sen tarkkailu - kaikki kiinnittyi välittömästi siihen, *mitä tein*. Ruumis oli kokonainen. Se, mitä tunsin ja miten eläydyin, ei kiinnostanut ketään.

Mielikuva Turkan harjoitteista on yleensä päinvastainen. Yleisesti ajatellaan, että Turkan työtavoissa on kyse voimakkaassa tunnetilassa olemisesta, että näyttelemisen on kontrolloimatonta, jossakin ”horkassa” olemista. Käytännössä, ainakin minun kohdallani, sellaiseen tunnetilaan, missä kontrolli ja kyky hallita ja viedä itseään, kuten minä olin juuri näyttelijäntyön ihanteena päinvastoin ymmärtänyt, ei Turkan ohjauksessa ollut varaa. Jos minä olisin yrittänyt eläytyä, onnistunut siinä ja kadottanut itseni johonkin tunnekuuhuun, ”horkkaan” tai vastaavaan, en olisi kyennyt työstämään otsaani, katsettani, hengitystäni, en olisi kyennyt kuuntelemaan, kontrolloimaan, heittäytymään, saattamaan itseäni kuohkeaan tilaan ja samalla toimimaan tarkoituksenmukaisesti.

Muutos näyttelijäntyyssäni oli *Teatterikouluun pääsyssä* välitön, mutta käytännössä se asettui minuun vähitellen, vuosien myötä. (Kuten jo on tullut todettua, en esimerkiksi välittömästi *Teatterikouluun pääsyn* jälkeen tehdyssä *Romeo ja Juliassa* osannut ollenkaan ottaa käyttöön niitä asioita, joita Turkan kanssa olin löytänyt.) Se, mitä välittömästi tapahtui, oli, että Turkan johdolla näyttelemiseeni tuli konkreettinen sisältö ja mieli. Minut opetettiin tarttumaan roolityöhöni, siihen annettiin, tyrkytettiin ja pakotettiin välineitä. Välineitä tarjottiin huutamalla, jumppaamalla, loputtomasti toistamalla, väsyttämällä ja näkemällä. Sen, mistä tässä pohjimmiltaan oli kysymys, mikä tämä uusi näyttelijäntyön perusta oli, pystyin oivaltamaan ja osasin eritellä vasta vuosia myöhemmin. Myös sen, miten pystyin hallitsemaan ja käyttämään tätä uutta tapaa ajatella, tätä uutta tapaa lähestyä näyttelemistä, omaksuin vasta vuosia myöhemmin. Oivallus siitä yksinkertaisesta tosiasiasta, että näyttelemisen on roolityön tekemistä ja esittämistä, siis näyttelemistä, tuli vasta vuosia myöhemmin. Mikä tuolloin, vuonna 1982, oli minulle, nuorelle näyttelijäntyyntä opiskelijalle, merkityksellistä oli, että näyttelemisestä tuli Jouko Turkan ohjauksessa läsnä olevaa. Näyttelemisestä tuli lihaa, verta ja kiihkeätä ajatuksen juoksua. Se, mitä minä *hain*, tehdessäni roolityötä *Teatterikouluun pääsyssä*, hahmottaessani tilannetta, kohtausta ja tavoitteita, oli yhtäkkiä jotakin *konkreettista*, jotakin, mihin tarttua, jotakin, mihin minut pakotettiin tarttumaan. Outo ja epämääräinen roolin etsiminen, hahuilu, tunnetilojen haihatteleva hakeminen ja niissä oleminen, eläytyminen, muuttui raivosta ja innosta karjuvan palavasilmäisen nahkakuulan ansiosta enemmän kuin käsin kosketeltavaksi:

Älä turvaudu vastaanäyttelijään! Sanottuasi, tarkista mitä tuli tehtyä! Turhat liikkeet pois! Tämä ei koske yskimistä, rykimistä, raapimista jne. Painota vaarallisissa repliikeissä vaarattomia sanoja! Istuvalla ihmisellä oltava sisäistä vauhtia! Vajoa omaan seksuaalisuuteesi! Sukupuolisuhteisissa aggressiivisuutta! On pystyttävä olemaan kahdessa paikassa samaan aikaan. Olla menossa, mutta ei mene! Visio silmissä! Näyttelemisen on hetkiä, ei

pitkiä kaaria! Mitä huonommin tunnet juonen, sitä parempi. Värikäs ei ole kirjavaa, vivahteikas ei ole elämää! Tee tavallisista asioista kiinnostavia tekemällä ne epätavallisella tavalla. Ylirasita mielikuvitustasi! <sup>268</sup>

### ”Voiko nainen pissiä pulloon?”

Me hautauduimme, me vajosimme, me uppouduimme kysymykseen: ”Voiko nainen pissiä pulloon?” Toistimme sitä lukemattomia kertoja: eri tavoin, eri näyin, eri äänenpainoin, eri hengityksellä, rytmillä, sanoimme sen sanomatta, kysyimme kysymättä, vastausta saamatta, kainaloissa ilmaa, kyljet auki, kädet näkevinä, sormenvälit suurina: ”Ei ’nainen’, vaan ’nainen’”, ja sanottuasi näe se...”, meille huu-  
dettiin, meitä kannustettiin, meiltä vaadittiin. Kysymys: ”Voiko nainen pissiä pulloon?”, sisälsi kaiken näyttelijäntyöstä, näyttelijän läsnäolosta, ilmaisusta. Se oli maailman suurin kysymys, maailman suurin arvoitus ja ihme. Se kätki sisäänsä elämän tarkoituksen samalla tavalla kuin paskalla istuminen, pöntöllä pukertaminen, ponnistaminen ja pökäleen irtoaminen ”*vastaa sitä hetkeä ja tunnetta kun kuningas menettää valtakuntansa*”. Turkan kuvat ovat sekä erittäin konkreettisia - usein lihallisia ja rivoja - ja toisaalta abstrakteja. Miten niin pökäleen putoaminen, sen suolesta ulospusertaminen, irtoaminen ja siitä seuraava helpotus, ulosteensa menettäminen, vastaa valtakuntansa menettämistä? Ei mitenkään! Metafora on kohtuuton! Analogia järjetön! Rinnastus on vailla logiikkaa ja mieltä! Ei minulla ollut silloin, eikä ole nytkään, siihen mitään vastausta. Mutta sen ymmärsin tuosta, jo silloin, että valtakuntansa, henkensä tai omaisensa menettäminen ovat abstrakteja samastumisen kohteita. Että paskalla istuminen on asia, johon olemme jossakin suhteessa, joka on meille kaikille, kuninkaillekin, tuttua ja arkipäiväistä. ”Valtakunta hevosesta!”, Richard III:n epätoivoinen huuto on kohtuuton näyteltäväksi. Paljon mielekkäämpää on siinä tilanteessa näytellä: ”Pökäle laksatiivista!” Turka myllersi *tunne* käsitteen, koska sellainen minulle oli jo kehittynyt siitä riippumatta, että asiaa tai käsitettä ei ollut eksplisiittisesti käytetty saati opetettu. Silti olin sen oppinut ja sisäistänyt. Eläytyminen ja kokeminen asettuivat Turkan ohjauksessa aidosti teatterilliseen kontekstiin, se on mielikuvien ja -kuvituksen maailmaan.

Kysymys: ”Voiko nainen pissiä pulloon?”, muuttuu, kun siihen uppoutuu. Se muuttuu retorisesta hokemasta häkellyttäväksi näyksi naisesta housut kintuissa, jalat harallaan, pillu paljaana ja pullo kädessään, päätyen runolliseksi arvoitukseksi, johon kätkeytyy kaikki naiseuden salat. Nämä ristiriitaiset kuvat: miten muka pas-

kalla istuminen on verrannollista valtakuntansa menettämiseen?; miksi loputtomasti työstää ”Voiko nainen pissiä pulloon?” -kysymystä?, herättivät sekä voimakkaan mielikuvan jostakin hyvin erityisestä, että nostivat eteen arvoituksen vailla vastausta. Se oli haaste, johon vain minulla oli ratkaisu. Se oli tehtävä, johon minun piti *näyttelemällä* vastata. Näytteleminen muuttui minun asiakseni, se tuli minulle läsnä olevaksi. Ja Turkka kantoi vastuun siitä, milloin olin ratkaisun äärellä. Hän näki kun olin sen *näyttelemällä* ratkaisemassa: ”*nysse on tossa*”. Eikä *näyttelemällä* koskaan löytynyt ratkaisua itse kysymykseen vaan jotakin paljon arvokkaampaa kuin tympeä ”oikea vastaus”.

Koska ”oikeaa vastausta”, ratkaisua, ei ollut, huomasin, että ”Joukkoa pystyi huijaamaan”. Huomasin Turkan vaatimuksen liittyvän pelkästään ilmaisuun. Kun Turkka vaati: ”Hakekaa sitä tunnetilaa!!!”, tarkoittikin hän jonkin tietyn ”näköisen” *ilmaisun* hakemista. Tunnetilalla sinänsä, kuten minä tunnetilan aitona eläytymisenä ymmärsin, ei ollut merkitystä. Huomasin hänen hyväksyvän: ”Tosa se on, hyvä Ville! Kattokaa tota Sangkvistia, s’*on tosa ihan vereslihalla.*”, täysin riippumatta siitä, miltä minusta tuntui. Jos Mestari totesi minun olevan vereslihalla, vaikka en omasta mielestäni sitä ollut, muuttui minun oleminen vereslihalla olemiseksi ja sen seurauksena käsitys siitä, mitä on vereslihalla olemisen kokemus näytellessäni. Se muuttui kokemukseksi ulkopuolisen havainnosta vereslihalla olemisen ilmaisusta ja olemuksesta. Tämä havainto vei minua kohti näyttelijän työtä ja -taidetta. Minä vain suoritin (ah, tuota kirottua sanaa!, joka minusta on niin hyvä työkalu), tein vaa-



Kuva 14.

dittavia asioita oikealla tavalla. Näyttelijäntyön näkökulmasta minulle avautui aivan uusi maailma. Minulle tuli Turkan kanssa tärkeäksi se, minkälaisen vaikutelman saan aikaan, mitä siis ilmaisin. Kohottuneisuus ja fyysinen rääkki oli keino päästä tunnetilaan. Mutta tämän tunnetilan minä ymmärsin yksinkertaisesti tosissaan olemiseksi ja täysillä tekemiseksi. Tosissaan oleminen ja täysillä tekeminen tarkoitti sitä, että teki kaikkensa ymmärtääkseen, mitä Turkka halusi. Kun oli oikealla tavalla asian äärellä, se riitti pitkälle. Piti yksinkertaisesti olla ahkera.

Kohottuneisuus, ”horkka”, ei sinänsä ollut mikään tunnetila, ei minkään roolin ilmaisu tai henkilön tilanne. Se ei sinänsä ollut itseisarvo, pyrkimys.

### ”JUMPASTA SIELUUN”

Läpikulkevana Turkan opetuksessa oli, että toiminta ja tunne muodostavat toisiinsa syöttävän, vuorovaikutteisen, kentän. Ollikainen viittaa, kuvatessaan Turkan menetelmiä, Robert Cohenin kyberneettiseen takaisinsyöttömalliin: ”tunne ja fyysinen muutos ovat suhteessa toisiinsa siten, ettei kummallakaan ole ylivaltaa”.<sup>269</sup> Mieli ja fyysiikka vaikuttavat toisiinsa ja vaikuttavat toisistaan, mutta fyysinen teko on se, jolla ”kone käynnistetään”. Turkan kielenkäytössä ”harjoittelussa edetään jumpasta sieluun”.<sup>270</sup> Tässä yksi esimerkki Anneli Ollikaisen Turkan opetusmenetelmiä kuvaavasta *Lihat ylös!* -teoksesta:

Tuolinjalkaharjoitteessa, kun se viedään riittävän pitkälle, ts. sitä jatketaan tarpeeksi kauan, havainnollistuu se psykofyysinen vuorovaikutusmekanismi, joka vallitsee pelon tunteen ja sen voittamiseen tähtäävien lihasliikkeiden välillä.

Näyttelijäntekniikan kannalta hyödyllinen opetus on, että nimenomaan tunteen voittamiseen tähtäävät lihasliikkeet voimistavat tunnetta.<sup>271</sup>

Tadashi Suzuki puhuu ”ruumiin kieliopista” tarkoittaen samankaltaista ruumiin ja mielen yhteensulautumista, takaisinsyöttöä, ruumiillaan ajattelemista, toiminnallista tunteen läsnäoloa:

However, it is desirable that this ”grammar” should be assimilated into the body as a second instinct.

[ - - ]

We need to bring together the physical functions once ”dismembered”; to regain the perceptive and expressive abilities and powers of the human body.<sup>272</sup>

Suzukille on kontakti maahan, ”maatuminen”, olennaisin asia. Astuminen, polkeminen, seisominen ja tanssiminen ovat näyttelijän ruumiillisuuden avaimia kokonaisvaltaisen psykofyysisen läsnäolon löytämisen keinoina. Maan kautta saadaan yhteys ”into the body as a second instinct”. Phillip Zarilli kuvaa oman ruumiillisuutensa vaiheittaista löytymistä kathakali tanssin kautta:

My tensions and inattentions gradually gave way to sensing myself simultaneously as ”flowing” yet ”power-full”, ”centered” yet ”free”, ”released” yet ”controlled”. I was beginning to actualize what Benedetti

described as a "stillness at my center". I was learning how to "stand still".

[- - -]

I was able to enter a state of heightened awareness of and sensitivity to both my bodymind/breath in action, as well as the immediate environment.

I was simultaneously beginning to discover how *not* to stand still, while standing still.<sup>273</sup>

Käsite "stillness at my center", johon Zarilli viittaa, tulee näyttelijäntyönopettaja Roberto Benedettiltä, joka pyrki osoittamaan kuinka aasialainen näyttelijä on "whole performer" verrattuna länsimaiseen, joka "artificially separates skills of voice, body, and mind".<sup>274</sup> Olemme (jälleen) tekemisissä sen kanssa, että yhteys (kokonaisuus, holistisuus) on hukassa.

Turkan opetuksessa oli myös tanssilla keskeinen tehtävä ruumiillisuuden tutkimisessa ja löytämisessä. *Tuhat ja yksi yötä*, jonka harjoitusprosessin Ollikaisen kirja *Lihat ylös!* kuvaa seikkaperäisesti, perustui voimakkaasti tanssin liikkeelle, mutta myös Aleksis Kiven *Nummisuutareissa*, jonka opetuksellinen painopistealue oli puhe, oli Turkan näyttelijäntyön perustana tanssi:

Tämä on puhejakso, jossa harjoitellaan haltioitunutta puhetta, näytellään haltioitumisen tilassa. Esitys tulee olemaan aikalailla tanssia. Sikäli tämä on samantapainen kuin *Tuhat ja yksi yötä*, mutta rytmi on toinen.<sup>275</sup>

Tanssi loi puitteet kokonaisvaltaiselle olemiselle. Se maadoitti näyttelijän, kuten juokseminen Teatterikorkeakoulun portaita "kymmenen kertaa edestakaisin kellarista neljänteen kerrokseen siten että ylös mentäessä kädet ovat ylhäällä ja kannattelevat yhdessä rintakehän kanssa koko olemusta ilmassa siten keventäen kiipeämistä. *Alaspäin tultaessa saadaan aikaan koko vartalon pystyjykytys pudottamalla askel rennosti portaaseen niin että tärähdys tuntuu pääläessä asti. Koko portaiden juoksun ajan ääni purkautuu muotoilemattomana örinänä ulos*".<sup>276</sup>

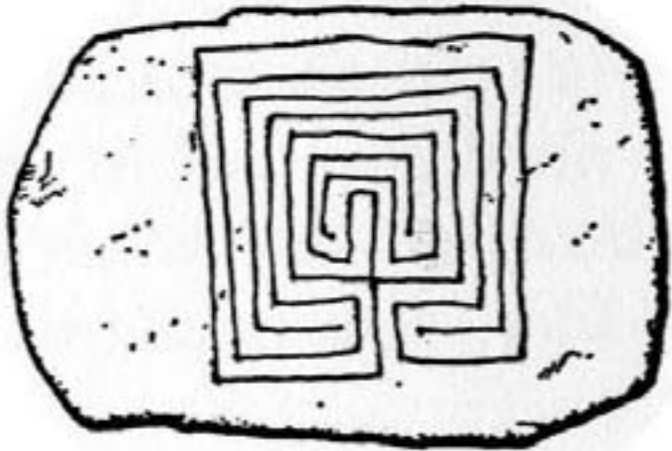
Tuntuma maahan, lattiaan, jalkojen kautta perustaan ja siten kokonaisvaltaisesti omaan ruumiiseen - kääntäen kiireestä kantapäähän - on menetelmä, jolla ehkä voimme saada takaisin jonkin kadotetun: tuntuman olemiseen. Vaikuttaa siltä, että länsimainen näyttelijä on "silpoutunut", koska, kuten Suzuki edellä toteaa: We need to bring together the physical functions once "dismembered". Tapa, jolla Suzuki hakee yhteyden palauttamista - Roberto Benedettin mukaista "Whole performer" -näyttelijää -, on läheistä sukua Turkalle:

A basic period of my method of training involves actors stomping on the floor, [- - -] walking around fiercely beating the floor with the feet[.]  
[- - -]

As I get actors to stomp as forcefully as possible, a reaction rise upwards so the more strongly they stomp the more the upper half of their body sways.  
[- - -]

[T]he basic physical sensibility of any stage actor depends on his feet.  
[- - -]

We must make the body, which usually functions unconscious of such a relationship, aware of this fact by creating a strong sense of impact through the beating of the ground with the feet.<sup>277</sup>





---

## Tanssilattia vuorella

*"We need to bring together the physical functions once 'dismembered' [- - -] through the beating of the ground with the feet."*

Vasta pimeään tultua Zeus vieraili Semelen, Kadmoksen ja Harmonian tyttären, luona. Hän ojentautui prinsessan vuoteelle ensin ihmishahmoisen härän muodossa, sitten pantterin hahmossa ja sen jälkeen nuorukaisena, jolla oli viininlehviä kiharoillaan. Viimein hän asettui käärmeen täydelliseen muotoon. Näin hedelmöitettiin Dionysos jumala.

Roberto Calasso jatkaa kuvausta:

Zeus pitkitti heidän yhtymistään kuin päättymätöntä tarinaa, toistaen sen jumalan vaiheita, joka silloin siitettiin.<sup>278</sup>

Se, että Zeus kävi tähän tapaan valeasuisena vieraissa, ei ollut tavatonta. Tämä ei ollut myöskään ensimmäinen kerta kun ruhtinas Kadmos, Theeban perustaja, oli tekemisissä Zeuksen ja tämän naisseikkailujen kanssa. Zeus oli vuosia aikaisemmin ryöstänyt valkoisen härän hahmossa Europan, kuningas Agenorin tyttären, jonka sukujuuret johtivat niin merenjumala Poseidoniin kuin Egyptiin, Memfiisiin ja tarunhohtoiseen Ioon, alkulehmään. Tyroksesta kotoisin oleva Kadmos oli samaisen kuninkaan, kuningas Agenorin, poika. Hän ja hänen kaksi veljeään (Kilikis ja Foiniks) ja Europa olivat merenjumala Poseidonin ja afrikkalaisen Libyan jälkeläisiä. Europa oli kirmaillut alastomana ystävättäriensä kanssa Sidonin hiekkarannikolla kun Härkä-Zeus oli houkutellettu nuoren neidon kapuamaan selkäänsä ja yhdessä he olivat kiitäneet Kreetalle, Gortisiin, missä he yhtyivät plataanin varjossa ja niin kuningas Minos hedelmöitettiin. Europan esiäiti oli egyptiläinen papitar Io, nuori lehmä, hullu hieho. Io oli Zeukselle tuttu hänen aikaisemmilta seikkailuiltaan. Heran papitar Io, joka Zeuksen hipaisusta muuttui nuoreksi neidoksi ja johon Zeus tämän jälkeen antaumuksella yhtyi. Io, joka oli Zeuksen ensimmäinen syrjähyppy ja Heran mustasukkaisuuden aihe.

Zeuksen ryöstettyä Europan lähti Kadmos ja hänen veljensä isänsä kehotuksesta etsimään sisartaan. Mukaansa tämä foinikialainen ruhtinas otti kirjoitustaidon ja rahan, joita Kreikassa ei silloin vielä tunnettu. Historioitsija Herodotos sanoo itsekin nähneensä näitä pyhiin tripodeihin uurrettuja ”kadmolaisia kirjaimia ismenolaisen Apollonin pyhäkössä Boiotian Theebassa”.<sup>279</sup> Molempia, niin kirjoitustaitoa kuin rahaa, on pidetty tragedian synnyn edellytyksinä. Saavuttuaan Kreikkaan antoi

Pythia, Delfoin Apollonille pyhitetty oraakkeli, Kadmokselle oppaaksi lehmän. Vai oliko se foikislaisten kuningas Pelagon, joka sen lehmän antoi? (Missä ja kuka tämä foikislainen Pelagon oli?) Ennen saapumistaan Kreikkaan Kadmos oli Aioliassa, Samothraken saarella. Tätä aluetta hallitsivat pelasgit, traakialaisten naapureina elävä barbaarikansa. Näitä pelasgeja pidetään Kreikan alkuperäiskansana. *Pelasgicos* on Zeuksen arkaainen nimi.<sup>280</sup> Pelasgit ovat ”vedestä nousevia”, siis tulevat merten takaa. Merestä nousevat tulevat muilta mailta, ilmestyvät kuin linnut, ovat (kuin Egyptistä) lentäviä haikaroita, kuten Aristofaneen *Linnuissa*.

Antaessaan lehmän Pythia sanoi Kadmokselle, että Europan etsiminen on turhaa, mutta siihen paikkaan, mihin eläin käy levolle, tuli Kadmosen perustaa kaupunki. Samoin neuvoi Pelagon. Mikä tämä lehmä oli? Oliko lehmä Europa, sisar, jota Kadmos etsi? Olivatko jumalat sokaisseet Kadmosen silmät?

Lehmä asettui levolle paikkaan, mitä hallitsi Ismenian Lohikäärme, sodan jumalan Areksen poika. Kadmos surmasi lohikäärmeen ja näin hänestä tuli *ensimmäinen sankari*, ja hän voitti itselleen valtakunnan ja hirviöhallitsija Ismenian tyttären Harmonian. Vai oliko Harmonia Areksen ja Afroditen tytär ja Lohikäärmeen, Ismenian, vaimo? Tappoiko Kadmos Harmonian puolison tappaessaan lohikäärmeen? Zeus oli joka tapauksessa luvannut Harmonian Kadmokselle tämän pelastettua jumalhallitsijan titaani Tyfonin luolasta - sielläkin tämä sankareista ensimmäinen ehti käydä: Kilkiassa (maa, jota siksi kutsuttiin Kadmosen veljen Kiliksin mukaan), missä Zeus makasi luolan uumenissa liikuntakyvyttömänä jänteet irrotettuina. Kadmos, joka Apollonilta oli saanut oppia, mitä *oikea musiikki* oli, soitti huilua. Tyfon lahjoitti hänelle Zeuksen jänteet, jotta tämä voisi rakentaa lyyrän, jonka ääni olisi vielä kauniimpi. Näin sai Zeus Kadmosen neuvokkuudella jänteensä takaisin ja Pilvi-enkerääjä syöksi Tyfonin Etna -tulivuoren uumeniin. Palkkioksi jänteistään Zeus lupasi Kadmokselle Harmonian, joka oli syntynyt Areksen ja Afroditen salaisesta suhteesta ja jonka pleiadi Elektra oli kasvattityttönään kasvattanut. Pleiadi Elektraa, jota myös ”loistavaksi” kutsuttiin, ei pidä sekoittaa Atreuksen suvun ”surevaan” Elektraan. (Ketään ei pidä sekoittaa Atreuksen sukuun!) Zeus raiskasi ”loistavan” Elektran, Harmonian kasvattiäidin, Samothrakeassa ja niin Elektralle syntyi veljekset Dardanos ja Iasion. Dardanos, veljistä nuorempi, perusti Kadmosen kehoituksesta kaupungin Aeoliaan, Ida vuoren juurelle, Aigeian meren Aasian puoleiselle rannikolle. Vain viisi sukupolvea myöhemmin tuhosivat akhaijit tämän Dardanoksen perustaman kaupungin perustuksia myöten. Niin lyhyt, niin nopea, kuin silmäräpäys on lähtemättömän vaikutuksen jättäneen Troijan aika. Kun Troija sortui, hallitsi sitä kuningas Priamos, Dardanoksen pojan-pojan-pojan-pojan-poika. Vain Aeneas, Priamosen serkun poika, selvisi kaupungin tuhosta. Hän purjehti länteen,

Hesperiaan, etruskien maahan, ja perusti sinne Uuden Troijan. Näitä Uusia Troijia on sen jälkeen perustettu niin Bysanttiin, Venäjälle kuin Brittein saarille.

Harmonian toinen veli Iasion oli Samothraken mystisten riittien alullepanija. Samothraken mysteerit edelsivät kuuluisia Eleusiksen mysteereitä. Kreikka oli paikka, missä eteläinen egyptiläinen sivistys ja pohjoisesta Traakiasta, Hyperboliasta, tuleva mystiikka kohtasivat. Kreikkalaisella saarella, oli se sitten Kreetta, Samothrake, Lemnos, Lesbos tai mikä muu tahansa, tapahtuu aina kohtaaminen, josta seuraa riitti, rituaali, palvonta- tai uhrimeno. Ja outoa kieltä puhuvat pelasgit esiintyvät varhaisissa, Kreikan asutusta kuvaavissa kartoissa, kaikkialla.

Ismenian Hirviö oli vesikäärme ja foikislainen Pelagon, jonka nimi merkitsee merta (*vesi on kaiken alku*), tiesi, että vesikäärmeen lähteelle hänen antama lehmä asettuisi. Surmattuaan hirviön Kadmos perusti paikalle kaupungin nimeltä Boiotian Theeba. Ja Apollonille pyhäkön. Kaupunki kantoi Kadmoksen perintönä Egyptin Theeban nimeä. Näin aasialaisen Europan veli perusti Kreikan mantereelle egyptiläisen kaupungin. Egypti edusti sivistystä. Pelasgit olivat barbaareja, jotka sulautuivat muihin kansoihin. Näin syntyivät helleenit. Theeba loi perustan Ateenalle ja sille kreikkalaiselle ihmeelle, länsimaiselle sivistykselle, jonka kyseenalaisia hedelmiä saamme yhä nauttia. (Milloin niistä tuli kyseenalaisia?) Euroopan perusta luotiin Europpaa, ryöstettyä neitoa, lehmän avulla etsittäessä. Perusta laskettiin Boiotiaan, vesihirviön vartioimalle lähteelle. Siellä eurooppalaisuutta ryhdyttiin kasvattamaan, mutta Boiotian etymologiaan liittyy myös alueen ihmisten tunnettu tyyperyys ja saamattomuus. Se on vain itseään korostavien ateenalaisten panettelua, toteaa theebalainen Pindaros, kun käyttävät ”kulunutta sanontaa boiotialaiset siat”.<sup>261</sup>

Tyrosalainen Kadmos oli ahkera ja tunnollinen. Hän suoritti velvollisuudentuntoisesti ne kahdeksan vuotta pakkotyötä, jotka Ares hänelle langetti Ismenian hirviön surmaamisesta.

\*

Tarina kertoo myös toisesta Ismenian Hirviöstä. Hän oli Kadmoksen ensimmäinen vaimo, jonka hän hylkäsi Harmonian vuoksi. Jätetty ja petetty nainen ryhtyi soturiksi - Skytytiassa heitä kutsuttiin amatsoneiksi - ja kävi väsymätöntä taistelua Kadmosta ja tämän kaupunkia vastaan. Tästä Theeban perustajan hylkäämästä naisesta tuli hirviö, Sfinksi, jolla oli leijonan ruumis ja siivet selässä. Nainen kiusasi kaupunkilaisia usean sukupolven ajan: kuristi ja raateli jokaisen, joka ei kyennyt ”arvoitusta, joka kaikui neitsyen julmissa leuoissa” ratkaisemaan. Surmattuaan isänsä Laioksen Oidipus Paksujalka saapuu Theebaan, ratkaisee Sfinksin arvoituksen ja vapauttaa kaupungin kirouksesta, jonka ”Ares sille oli langettanut”.

Useimmissa antiikin tragedioissa on aiheena hallitsijan ja yhteisön välinen konflikti. *Agonia* kertoo joko jo kadotetusta tai juuri katoavasta yhteisöllisyydestä. Tämä tragedian aihe, yhteisöllisyyden kadottaminen, on vahvassa ristiriidassa samanaikaisesti syntyvän ”demokratian” kanssa. *On kuin tragedia syntyisi sinä lyhyenä aikana, jolloin arkonttien ja tyrannien johdolla maallistuvat - jumalansa hylkäävät - kaupunkivaltiot syntyvät ja näiden tyrannien kaatuessa.* Tyrannit, Peisistratus tunnetuimpana, maallistivat dionysiset *dithyrambit*, loivat festivaaliperinteen, palkitsivat Thespiksen (vuohella vuonna 534 eaa.) ja Frynikhoksen esitykset. Frynikhos, jonka Plutarkhos sanoo yhdessä Aiskhyloksen kanssa kehittäneen juonesta ”traagisen”, palkittiin Ateenassa ensimmäistä kertaa 511 eaa.<sup>282</sup> Peisistratuksen poika Hippias, viimeinen tyranni, ajettiin maanpakoon vuotta myöhemmin. Kleisthenes luo lopullisen perustan niin sanotulle demokraattiselle poliikselle 508 eaa. Aiskhylos kilpaili ensimmäistä kertaa tiettävästi 499 eaa. muun muassa satiirikko Pratinasta vastaan<sup>283</sup> ja voittaa ensimmäisen palkinnon viisitoista vuotta myöhemmin. Saavuttiko Aiskhylos, jonka sanotaan rakentaneen näyttämölle vastakkainasetelman, dialogin, lisäämällä toisen näyttelijän, ensimmäisen voittonsa kadonneella näytelmälään *Edonialaiset*? Mainitun näytelmän pääosissa ovat edonialaiset ja Dionysos sekä heidän hallitsijansa Lykurgos, joka kieltää Dionysoksen. Tätä Aiskhyloksen kadonnutta näytelmää verrataan Euripideen *Bakkhantteihin*, johon kohta törmäämme. Niin Euripideen kuin Aiskhyloksen näytelmissä ovat vastakkain jumala, yhteisö ja (maallistunut) tyrannia. Kreikkalaiset arkontit olivat 500-luvulle eaa. tullessa luoneet *Dionysiasta* rahan voimaan ja valtaan perustuvan festivaalin, rituaalin, jossa jumalan paikan otti rahapalkinto.<sup>284</sup> Rituaalisen yhteisöllisyyden ja jumalien katoaminen olivat aiheita, joilla palkintoja voitettiin. Rituaali teki liiton rahan kanssa ja synnytti edellytykset taiteelliselle toiminnalle. Taiteen ja rahan allianssi, jota sanotaan epäpyhäksi, on taiteellisen toiminnan perusta.

”Tragedian kehitysvaiheet ja niiden aikaansaajat ovat tiedossa”, huomauttaa Aristoteles.<sup>285</sup>

\*

Mutta se plataani, jonka lempeässä viileydessä, Heran katseelta suojassa, Zeus Europan astui, oli Kreetalla. Gortisin plataanin varjo oli keskellä merta, saarella, kaukana Kadmosen katseelta suojassa, kaukana Boiotiasta, kaukana Attikasta, kaukana Aasiasta ja Afrikasta, kaukana mantereelta, mutta lähellä tapahtumien keskipistettä, Euroopan alkua – ja loppua. Se Eurooppa, johon me kaipaamme, päättyi Labyrinttiin kätkeytyyn häpeään? Plataanin varjossa siitettiin Minos, josta tuli

Kreetan kuningas isäpuolensa Asteriuksen jälkeen. Vähän tämän jälkeen alkoivat onnettomuudet. *Ennen tätä Kreeta oli kaikelle avoin, viaton ja leikkisä*. Onnettomuudet alkoivat kun Minos, plataanipuun viileässä varjossa siitetty, jätti Poseidonilta saamansa komean lahjahärän vastoin lupaustaan uhraamatta, petti jumalalle, omalle sukulaiselleen (olihan Poseidon Europan, Minoksen äidin isänisä!), antamansa valan. Pasifae, Minoksen vaimo, rakastui Poseidonin härkään hullun lailla, joutui jumalaisen intohimon valtaan ja yhtyi eläimeen, tarjosi himokkaan häpynsä härälle puulehmän sisälle piiloutuneena. Asterius, mikä on sekä Zeuksen että Dionysoksen nimi, sekä sen kreetalaisen hallitsijan nimi, jonka huostaan Zeus tiineen Europan jätti, siitettiin tuossa irstaassa yhdynnässä. Syntyi Asterius, tähti. Minos piilotti vaimonsa kohdusta tulleen sekasikiön, mylvivän härkäreikäisen ihmiseläimen, Minoksen härän, *häpeän*, pois silmistä. Hän sulki *Sen* Labyrinttiin. Labyrintin oli suunnitellut sama mies, joka oli suunnitellut puulehmän, jonka sisällä Pasifae tyydytti jumalallisen himonsa. Hän oli ateenalainen arkkitehti nimeltä Daidalos.

Mysteeri oli Kreetassa kaikkien nähtävissä, kirjoittaa Calasso. Kreeta, jonka sataa kaupunkia eivät ympärismuurit suojanneet, näytti valtavalla leikkikalulta.<sup>286</sup> Labyrintista tuli näistä leikkikalusta julmin, sillä leikistä tuli yhtäkkiä ”totta”. Nyt tuon leikkikalun (labyrintin) sisällä oli leikkikalussa (puulehmässä) siitetty poika, jolla oli härän pää. Oliko sekin leikkikalu? Jos oli, niin kenen? Äitinsä Pasifaen? Isäpuolensa Minoksen? Vai sisarpuolensa Ariadnen, joka kavalsi veljensä, paljasti tappajalle reitin veljensä kaulavaltimolle. Oliko *Minotauros* Ariadnen kissa ja hiiri -lelu? Harmiton tanssikavaljeeri, ”Varpunen”, Runar Schildtin hengessä? Mutta myös Ariadne oli lelu, niin Theseuksen kuin varsinkin Dionysoksen.

Labyrinttiin kätkeyty *Minotauros*, vaati Ateenalta joka yhdeksäs vuosi seitsemän poikaa ja seitsemän tyttöä uhrattavaksi itselleen. Nämä nuoret olivat Asteriuksen leikkikaluja, joilla hän leikki Labyrintin uumenissa, poissa häpeäjien silmistä. Leikki, josta oli tullut mysteeri, ei ollut katseen alaista. Se tapahtui näyttämön ulkopuolella, kuten kreikkalaisessa tragediassa kaikki säädytön ja väkivaltainen. Tämä leikki ei enää ollut leluilla leikkimistä. Puulehmä-leikin jälkeen ei Kreeta ollut entisensä.

\*

Ariadne tanssii labyrintin: Ateenan kaupungin perustaja, kreikkalaisen siviisityksen lopullisen peruskiven laskija Theseus, upottaa miekkansa Minoksen härkään, tappaa epäsiikiön, mysteerin ja löytää tien ulos Labyrintista Ariadnelta saamansa lankakerän avulla. Ariadne tanssii, tanssii ja tanssii - tanssii Labyrintin.

Onko tanssi hänelle leikkiä? Häpeääkö hän? Tanssiiko hän katseen alaisena? Mitä hän tanssii? Mille hän tanssii? Onko tanssi mysteeri, onko se jotakin muuta kuin mitä se on, *allegoria*? Myytissä tarinat, henkilöt ja aika risteilevät tavalla, joka pakenee meidän kykyämme ymmärtää. Me yritämme jäsentää loogista ja aristotelista dramaturgiaa, mutta *logos*, kuten Herakleitos sen meille esittää, on ymmärryksemme tavoittamattomissa. Miten kakkaaminen liittyy, jos liittyy, kun se liittyy, Rikhard III:een? Se liittyy tavalla, joka pakenee selityksiä ja ymmärrystämme. Myytin hahmot elävät monta elämää ja kuolevat monta kuolemaa toisin kuin romaanin henkilöt, jotka ovat aina sidotut ainutkertaiseen eleeseen. Voimme sanoa astuneemme sisälle myyttiin vasta, kun havaitsemme yhteensopimattomien tekijöiden yllättäen kuuluvan yhteen, kirjoitta Calasso. Myytit koostuvat toimista, joihin sisältyy niiden vastakohta. Sankari surmaa hirviön, mutta eleestä näkee, että totuus on myös käänteinen: hirviö surmaa sankarin. Sankari ryöstää prinsessan, mutta hänen tekonsa todistaa myös vastakohtansa: sankari hylkää prinsessan.<sup>287</sup> (Niin hylkäsi Theseus Ariadnen, niin Hamlet Ofelian.) Meille kerrotaan, että eeposten, niin sanottujen Suurten Tarinoiden, aika on päättynyt. Nämä eepokset, joiden perään me haikailemme, ovat tarinoita, jotka ovat ”sidotut ainutkertaiseen eleeseen”. Ei niiden perään ole syytä haikailla sen enempää kuin pitää tätä postmodernia aikaamme jonakin mahdollisuutena irtaantua modernin positivistisesta elämänvalheesta. Myyttien maailma voisi olla mahdollisuus. Myytti ei ole narraatiota, joka rakentaa eeposta: eheän, kausaalisen ja historiallisen, kunniakkaan, terveen ja loogisen elämänkaaren. Myytti ei myöskään ole postmoderneja fragmentteja, kuvittelun hallittuja elämää nopeampia siirtoja, muutoksia ja identiteetin vaihdoksia, joissa yksilö pyrkii toteutumaan aina maksimaalisen katteen toivossa. Molemmat edellä mainitut perustuvat *hybriikseen*. Calasso kirjoittaa:

Kreikkalaisista myyteistä on puhuttu vuosisatoja kuin jostakin jälleen löydettävästä ja henkiin herätettävästä aineesta. Todellisuudessa myytit yhä odottavat, että heräämme ja havaitsemme ne kun silmämme avautuvat.<sup>288</sup>

\*

Ikuisesti mustasukkainen Hera sai tietää Zeuksen käynnistä Semelen, Kadmoksen tyttären, luona yön hämärässä. Hera ei voinut sietää miehensä siittämiä äpäralapsia ja pelastaakseen poikansa Zeus piilottaa syntymättömän Dionysoksen reiteensä:

”Sinut kätken”, isä lausui  
”tule, miehen luja reisi  
paras onkin pojan kohtu,

hyvin peitän, mene sinne!  
 Dithyrambos nimen vielä  
 koko Theebai pian tuntee,  
 ilonhuudoin jumalakseen,  
 Dionysos, sinut kutsuu.”<sup>289</sup>

Kolme kuukautta myöhemmin, kun *moirat* niin sallivat, synnytti Zeus sarvipäisen jumalan ja seppelöi hänet käärmeillä. Lapsena Dionysosta piiloteltiin tytöksi puettuna äitinsä Semelen sisarten, Inon, Agauen ja Autonoen, nysaideiksi kutsuttujen, toimesta. Dionysos-tyttö katsoi leluja, joita Ino, sisarista innokkain, hänelle esitteli: siinä oli hyrrä, nukkeja, kullattuja omenoita, käpy, keinu ja peili. Peili, josta Dionysos ei näe itseään vaan maailman, on yksi arkaaisimpia orfilaisia epiteettejä. Peili löytyy myös kreetalaisesta luolasta Dionysoksen toisen syntymän yhteydestä, jolloin hänen äitinsä on Persefone. Tästä peilistä Dionysos Zagreus ei näe itseään, vaan surmaajansa itsessään. Dionysos Zagreus, lapsi-Zeus, joka saa vain sydämensä pelastettua titaaneilta, jotka raatelevat ja syövät Zagreuksen. Titaanit haluavat estää uuden vallan jaon. Raadeltu ja paloiteltu Zeus, joka on Dionysos Zagreus, tallentaa kahteen poikaansa, Dionysokseen ja Apolloniin, itsestään kokonaisuuden.<sup>290</sup> Näin Apollon ja Dionysos ovat toisensa, eivätkä, kuten Nietzsche väittää, vastakohtansa korostaen Apollonin altavastajaan riippuvuutta sanoessaan, että ”Apollon ei osannut elää ilman Dionysosta!” ja ”...kaikkialla, minne dionyysisuus tunkeutui, apollonisuus kumoutui ja tuhoutui”.<sup>291</sup> Kumpikin on yhtä riippuvainen toisesta. Kumpikaan ei osannut elää ilman toista. Syrakusassa oleva Korintin sisilialaisen siirtokunnan teatterin suojelusjumala ei ollut Dionysos vaan Apollon, kuten oli Spartan kyreneläisen siirtokunnan teatterin. Myös Demeterin ja Artemiin palvelemiseksi perustettiin teattereita. Artemis, Apollonin kaksoissisar, oli erityisen suosittu varsinkin Afrikan pohjoisrannikolla. Tragedia (teatteri) ei ollut vain Dionysoksen juttu.

Peilissä, joka on näyttämö, siis myös *Hamletin* ja Shakespearen peili, Dionysos näkee itsensä sijaan joko maailman tai surmaajansa. Tai ehkä hän näkee sekä maailman että surmaajansa sillä ”maailma on itse jumala näennäisyytenä. Meitä ympäröivä maailma, jonka uskomme elämäksi, on muoto, jossa Dionysos mietiskelee itseään. Ilmaisee itsensä itselleen”.<sup>292</sup>

Kasvettuaan Dionysos lähtee Kadmoksen hovista, nysaidien hoivasta, tarunhoidosten sileenien ja satyrieni, joilla on hevosen korvat ja kaviot, joillakin jopa häntä, matkaan. Hän lähtee sileenien ja nymfiensä seurassa kohti myyttistä Traakiaa, pohjoista Hyperboliaa kohti. Siellä he opettavat Dionysokselle viinin ja tanssin salaisuuden.

Käärmeet pienillä kielillään  
 nuolivat minun korvani  
 että minä kuulen taas  
 maailman äänet  
 Pyhäiset  
 ovat marjat pihlajissa

Minä haluan pitää tämän rauhan  
 jossa minulla on elukat olkapäillä  
 tanssilattia vuorella  
 PS<sup>293</sup>

Vuosia myöhemmin, palattuuan Traakiasta, Dionysos saapuu vanhan puutarhuri Ikarioksen puutarhaan viettelemään tämän tytärtä Erigonea. Isälle Dionysos tarjoaa juomaa, jota kukaan ennen häntä ei ollut saanut maistaa. Se oli rypäleistä puristettua nektaria, viiniä. Tyttarelle hän tarjoaa itsensä. Erigonen sanotaan synnyttäneen tuon yön seurauksena pojan, jonka nimi oli Stafylos, ”rypäleterttu”.

Vuosia myöhemmin, Ikarioksen siirryttyä puutarhurista viinitarhuriksi, hän yllättää vuohipukin syömästä viininlehviä viinitarhastaan. Ikarios surmaa eläimen, nylkee sen ja pukee nahan ylleen ja ryhtyy tanssimaan yhdessä muiden talonpoikien kanssa vuohen silvotun ruumiin ympärillä. Kuollessaan Ikarios ei tiennyt, että tuosta eleestä, tanssista piirissä (*kyklios khoros*), laulusta vuohipukille, syntyi tragedia (*tragos-odos*). Ruukuissa ja maljakoissa, aina 600-luvulta eaa., nymfit ja satyyrit, Komast-tanssijat *dithyrambeissa* ja rituaaleissa, esiintyivät usein puettuina vuohentaljoihin.

Vuosia myöhemmin (tai aikaisemmin) Ikarios joi tuntemattomien paimenten kanssa viiniä. Paimenille tämä rypäleistä puristettu nektari oli tuntematonta. Jotkut heistä vaipuivat niin syvään uneen, että he alkoivat epäillä Ikarioksen tulleen myrkyttämään heidät. Juopuneet paimenet piirittivät Ikarioksen. Yhdellä oli kädessään pieni viikate, toisella lapio, muutamilla oli aseena kirves, toisilla suuri kivi. Lopulta yksi paimenista lävisti Ikarioksen paistinvartaalla. Hänen viimeiset sanansa olivat: ”Lempeä on Erigonen vihollinen.” ”Lempeällä” Ikarios tarkoitti Dionysosta. Silloin Ikarioksen asukkaat tanssivat ensimmäisen kerran vuohipukin ympärillä. Tragedia oli siis tanssi ja laulu vuohipukin ympärillä, kirjoittaa Calasso.<sup>294</sup> Yhteisön läpi kulkevasta dionysisesta *dithyrambista*, ritualistisesta korybanttikulkueesta, oli muodostunut piiri, *kyklios khoros*. Kulkueesta tuli piiritanssi, se oli kuin delfiinien leikki laivojen ympärillä. Korinttiin tämän perinteen toi lesboslainen Arion, Methymnan kaupungista. ”Mereen hypännyt” Arion Methymnalainen saapui Korinttiin delfiinillä ratsastaen. Ruukuissa esiintyy usein delfiinipyrstöisiä komast-tanssijoita.

Ikarioksen tytär, Rypäletertun äiti, Erigone, hirttäytyi puuhun, joka ulottui yli koko maan ja jonka oksat haarautuivat tähdistöjen joukkoon. Taivaalla Erigone pitää viljantähkää kädessään.

\*

Vuosia aikaisemmin olivat tädit hoitaneet sisarensa Semelen lasta, tytöksi puetua Zeuksen poikaa, piilossa pidettävää. Tämä oli jumalten ja Kadmoksen, pojan isoisän, toive. Semele oli juoruaja, niin sanottiin. Hän puhui usein liikaa, ylpeili sillä, että lapsi oli ”muka jumalan siittämä”. Hänen sisarensa, Ino, Agaue ja Autonoe, eivät pitäneet Semelen kerskailusta ja pilkkasivat sisarista nuorinta ja kauneinta.

Vuosia myöhemmin Dionysos palaa syntymäkaupunkiinsa, isänsä rikospaikalle: ”että yhtynyt muka johonkin retkuun äitini olisi kiimassaan”, hän toteaa kun kaupunki on kieltänyt sekä hänet että hänen isänsä, jonka salama on iskenyt Semeleen ja polttanut tuhkaksi. Kun Dionysos palaa synnyinkaupunkiinsa Theebaan, nousee savu vielä hänen äitinsä jäämistöstä. Euripideen *Bakkhantit* näytelmän avausrepliikissä Mylvijäksi tituleerattu Dionysos toteaa *sekä* Heran *että* Zeuksen iskeneen salamalla hänen äitinsä tuhkäläjäksi. Semelen tappaminen on Heran kosto petoksesta, se on Zeuksen kosto theebalaisten epäuskosta, ja nyt on Dionysos saapunut Theebaan kostamaan äitinsä tapon. Hän ei kosta isälleen, Zeukselle. Hän ei kosta Heralle. Hän kosta kaupungille, joka kieltää heidät.

Pyhät tytöt, pian tänne, tamburiini noutakaa  
ja lyökää minkä jaksatte, herättäkää  
Kadmoksen kaupunki ja Pentheus peljätköön!  
Minä menen Kithaironille yöksi tanssimaan.<sup>295</sup>

#### TANSSIIN KUTSU

Pindaros sanoo eräässä fragmentissaan:

ὄρχηστ' ἀγλαῖας ἀνάσζων  
εὐρυφάρετρο Ἀπολλων

Tanssija, valon herra,  
Apollon, kaiken vavisuttaja.<sup>296</sup>

Readingin yliopiston kreikan professori (Professor of Greek) Ian Rutherford toteaa, että ”antiikin Kreikkaa voidaan kuvata laulu-tanssi kulttuuriksi”.<sup>297</sup> Tanssi ja

laulu olivat läsnä kaikkialla yhteisöllisenä, uskonnollisena, initiaationa, sotaan valmistautumisena, parantumisen pyyntönä, rukouksena, kiitoksena, ilona ja suruna, maallisena ja arkisena, pyhänä ja jumalaisena. Tanssi ja laulu liittyivät Apolloniin - eivät niinkään Dionysokseen. Apollon - ja Pythia, hänen oraakkelinsa Delfoissa - oli niin maallisen kuin jumalaisen tanssi-laulun suojelija ja ylistyksen kohde. Tanssiva ja laulava Apollon tuli Kreikkaan Kreetalta. Apollonin etymologiaan liittyy muinainen kreetalainen parantamisen jumala *Paiawon*. Rutherford olettaa, että Apollonin Delfoissa pidetyille festivaaleille sävelletyt, sepitetyt ja tanssien ja laulaen esitetyt *paiaanit* (παίανες) ovat yhteydessä tähän *Paiawon* -jumalaan. Vanhimmat dokumentit raportoivat paikallisen runoilijan Philammon järjestäneen kuorotanssiesityksiä Delfoissa jo 600-luvulla eaa.<sup>298a</sup> *Paian* (παίαν) on myös yksi yleisistä Apollonin epiteeteistä, ennen kaikkea kun viittaamme häneen parantavana jumaluutena - hänen poikansa Asklepios sauvoineen - se mihin käärme on kietoutunut - oli varsinainen parannustaidon jumala. *Iliassa* on *Paian* (Παίαν) lääkintätaidon jumala. Homeros kutsuu häntä ”Kivunviepä Paieoniksi, joka panee yrttejä haavaan”.<sup>298b</sup> Παίαν merkitsee myös runoilijaa, runonlaulajaa, sepittäjä-säveltäjää.

Tanssi kutsui kreikkalaiset yhteen, laulamaan ja tanssimaan: Apollonin ja hänen sisarensa Artemiin kunniaksi tanssivia ja laulavia *paiaaneja* ja esittäviä, jopa mimeettisiä *hyporkhemoja*; villejä ja ekstaattisia *dithyrambeja* Dionysoksen kunniaksi. *Paiaanit* ja *hyporkhemat* tulivat Kreetalta. Eräs homeerinen hymni kuvaa kuinka

kreetalaiset saapuivat Delfoihin jalkojaan maahan tömistellen ja laulaen *iepaieion* kreetalaisten parantajien ja niiden tapaan, joiden sydämiin jumalaiset Muusat olivat istuttaneet kaunisäänisen laulun.<sup>299</sup>

Näin konkreettisesti kreetalaisten sanotaan tuoneen tanssin ja laulun Kreikkaan, kutsuneen kreikkalaiset tanssimaan ja laulamaan Apollon *Paiawonin* ylistykseksi. Näistä ”maahan tömisteleivistä ja kaunisäänisistä kreetalaisista” on tunnetuin 600-luvulla eaa. elänyt *paiaani*en tekijä ja esittäjä Thaletas Gortislainen, joka oli erityisen ansioitunut *hyporkhemoistaan*. Plutarkhoksen mukaan arvoituksellinen *hyporkhema* ”on eläväisin ajateltavissa oleva tanssin muoto”.<sup>300</sup> Thaletas matkusti Kreetalta Spartaan ja paransi laulullaan ja soitollaan kaupungissa riehuvan ruton. Joitakin vuosikymmeniä aikaisemmin sinne oli matkustanut Lesboksen saarelta *kit-haran* soittaja Terpandros, jota kutsutaan kreikkalaisen musiikin isäksi. Näin konservatiivinen Sparta nousee arkaaisella ajalla Ateenaa ja Theebaa merkittävämmäksi tanssin ja laulun keskuksesi, Pythian festivaalikaupungiksi. Teatteri, tragedia saati komedia, ei koskaan saa Spartassa merkittävää jalansijaa. Kreikkalaisen yhteiskun-

nan siirtyessä arkaaiselta klassiselle kaudelle jää spartalainen tanssi ja laulu varjoon. Mutta ehkä Sparta konservatiivisena säilytti pidempään välittömän yhteyden *poiesikseen*, elävän yhteyden välittömään, ei-esittävään tanssimiseen ja laulamiseen? Ehkä tästä perinteestä, sen arkaaisemmasta muodosta johtuen, ei vain ole säilynyt riittävästi merkittäviä dokumentteja. ”Demokratiaan” siirtyvän ja sekularisoituvan Ateenan yhteiskunnalliset ja kulttuurilliset tapahtumat ja vaiheet ovat paljon perusteellisemmin dokumentoituja, varsinkin klassisesta ajasta eteenpäin. Kun Kreikka 400-luvulla eaa. siirtyy klassiselta aikakaudelta hellenismiin, kadottaa se, Rutherfordin mukaan, lopullisesti yhteyden laulu-tanssi tradition ritualistiseen ja kulttia ylläpitävään olemukseen. Tapahtumasta tulee esittävää, ”mimeettistä”, sikäli, että se pyrkii tallentamaan ja ylläpitämään ritualistista perinnettä, kulttia, jäljentämällä sitä. Käytännössä toiminta on muodollista ja normatiivista.<sup>301</sup> *Klassisella kaudella vaikuttaneet tragediarunoilijat ovat tässä taitteessa.*

Tässä yhteydessä on hyvä tehdä se huomio, että Kreikan klassisen kauden loppua leimasi vahvasti koko itäisen Välimeren alueelle levittäytyvä peloponnesolaissota (431–404 eaa.), joka ei ole voinut olla jättämättä merkittäviä jälkiä yhteiskunnalliseen kehitykseen.

Meille ei ole jäänyt minkäänlaisia sirpaleita, katkelmia tai ns. suoria lainauksia arkaaisen aikakauden runonlaulajien, kuten Thaletaksen - johon Plutarkhos edellä viittaa ja me vielä palaamme - tuotannosta. Mainintoja on paljon. Platon käyttää näyttelijäntyön kannalta merkittävässä *Ion* dialogissa esimerkkinä toista arkaaisen ajan *παίδια* (runonlaulajaa), Tynnikhos Khalkislaista, joka ei tosin Platonin mukaan ”kirjoittanut ainoatakaan mainitsemisen arvoista runoa paitsi tuon voitonlaulun, jota kaikki laulavat”. Sokrateen mukaan, jonka suulla Platon puhuu, on Ion, esittäessään Tynnikhoksen jumalaisia runoja, jotka - varsinkin tuo voitonlaulu - ovat syntyneet ”jumalan haltioittamana”, mikä nimenomaan Tynnikhoksen tapauksessa osoittaa kuinka ”jumaluus on saattanut kaikkein vähäisimmän runoilijan kautta ilmoille kaikkein kauneimman laulun”,<sup>302</sup> myös ”jumalan haltioittama”. Koska Tynnikhos on jumalan tulkitsija, on ”jumalan haltioittama” Ion tulkitsijan tulkitsija. *Tulkitseminen ei kuitenkaan ole sama asia kuin jäljitteleminen.* Platon ei puhu *Timaioksessa* ”jäljittelemisestä”. Hänelle ”jumalan hurmioittama” on ennustaja, näkijä, jolla on yhteys jumalaiseen tietoon. Näiden ennustajien tulkitsijat ovat profeettoja. Näin esiintyjä on ”jonkin vallassa”, on ”jossakin” ja välittää ”jotakin”. Kolmantena lenkinä, jumalten (tieto) ja ennustajien (esiintyjien, välittäjien) jälkeen, tulevat tulkitsijat, jotka ”ratkaisevat näiden jumalallisten ennusteiden merkityksen”.<sup>303</sup> Mutta, kuten todettua, jäljittelijää, *mimesistä*, ei tämä rakenne tunnista. Ion ei, esittäessään Homeroksen säkeitä, ylistä Homerosta oman taitonsa perusteella vaan koska hän on jumalallinen, päättää Platon *Ion* -dialogin.<sup>304</sup>

Ainoa merkittävä lähde tästä arkaaisesta tanssi-laulu ja runo-laulu perinteestä on Pindaroksen (n. 522 - n. 443 eaa.) huomattava jälkeen jäänyt tuotanto. Mutta Pindaros, joka voitti dithyrambikilpalun ensipalkinnon Ateenassa 497/6, kahdenkymmenen vuoden ikäisenä,<sup>305</sup> on jo ylimenokauden runoilijoita. Hänen arvoituksellisessa tuotannossa on kuitenkin vielä viitteitä siitä, jolloin siirtyminen välittömästä välitettyyn teki vasta tuloaan.

Eräs locrialainen, joka asui  
Ausonian meren yllä,  
Zephyrion valkokuippuisen äärellä,  
loistavassa kaupungissa,  
*aulokselle* laati lauluja ja harmoniaa.  
Hän laatimansa teki  
kuin hyvintehdyn vaunun,  
kirkasäänisen,  
locrilaisen *paianin*  
Apollonille [ja Artemiille] sopivan.  
Minä  
seuraan hänen sukkelakielistä taitoaan  
ja laulamaan puhkean  
ja kiljahtamaan lailla delfiinin,  
jonka *auloksen* sävel saa  
tyydessä meressä värähtämään.<sup>306</sup>

Tässä fragmentissa, missä esiintyy jälleen yksi arkaaisen kauden runonlaulajista, sisilialainen Xenocritus Locrilainen, on läsnä niin kehoitus ryhtyä laulamaan kuin tanssimaan piirissä (delfiinin tavoin) että esittämään delfiiniä. Tai ehkä pitäisi puhua ”delfiininä olemisesta” vieraannuttavan esittämisen (representaation), jäljittelemisen sijaan.

Tätä suoraa ja välitöntä, representaatiota edeltävää ilmaisua, tavoittelee ymmärtääkseni se (esittävä) taide, joka pyrkii purkamaan taiteen idealähtöisyyden. Pyrkii purkamaan sitä aistisen ja yliaistisen välistä erottelua, jossa ”totuus” ajatellaan olevan ei-aistein havaittavan idean näkemistä ja taiteellisen ilmaisun tehtävä on tämän yliaistisen alkukuvan *jäljittely*. Tällä ”totuuden näkemisellä” pyritään saamaan *olevaa* koskevaa ”oikeaa tietoa”, tietoa, jolla on *ajattelun* vastaavuus kohteen (*idean*) kanssa. Mutta tiedon saanti *olevasta* ja ”totuudesta” on tässä menetelmällisesti ja lähtökohtaisesti (diskurssiivisesti) rajattu. Idealähtöisyys perustuu muun muassa Heideggerin esiin nostamaan ”platonistiseen subjektiuden metafysiikkaan”, jonka mukaan ”ihminen asettaa itse olevaa (ja totuutta) koskevat kysymykset ’objektii-visen tiedon’ intressistä käsin”.<sup>307</sup> Kuten edeltä käy ilmi, Platon ei itse kuitenkaan erotellut rakennetta: alkukuva (totuus) - jäljittelijä (näkiä, tietäjä, totuuden esille tuoja) - teos (totuus representoituna), kuten me sen näemme. Hän ajatteli kyllä

ἰδέαν joksikin mikä ei muutu, mikä on εἶδος (esikuva) ja joka vastaa kaikkien *olioiden* olemusta. Tämän rakenteen pohjalle rakentui subjekti-objekti -suhde, mutta vasta Uuden Ajan representaatiofilosofian myötä. Heideggerin mukaan tässä muutoksessa, jossa ihmisen toimintaa johdattaa näkeminen ja tieto, jotka kohdistuvat johonkin jo paljastuneeseen tai paljastettavaan - kuten jumalat, myytit ja arvoitukset helleeneille kätkeytymättöminä vaikuttavat paljastuneen -, määriteltiin ihmisen suhde *olevaan* uudella tavalla. Uusi oli universaali, kaiken ylittävä ideaalitotuus, joka oli paljastettavissa ja todennettavissa. Heidegger kritisoi tätä vallankäyttönä *olevan olemista* kohtaan.<sup>308</sup> Kreikan hellenistisellä kaudella muotoutunut - tai sieltä poimittu ja modernin siivittämänä teoreettisen filosofian periaatteiden mukaan muodostettu - Uuden Ajan representaatiofilosofia kieltää *olevan olemisena*.

Heideggerin esimerkin mukaan tieteellinen representaatio ei kykene näkemään ruukkuja ”kaadoksen lahjana”, joka tyhjänä on ”sallimaton anniskelulle”. Tieteellinen representaatio ei kykene näkemään, että tämä ”sallimattomuus kuuluu ruukulle ja vain ruukulle”.<sup>309</sup> Tieteellinen representaatio näkee tyhjän ruukun dreiijattuna oliona, jossa on pohja ja seinämät ja sen *oleminen* ”anniskelulle sallimattomana” on tieteelliselle representaatiolle vain tämän olion ontelomainen tila, jossa on viinin sijaan ilmaa. Kun ruukkuun kaataa viiniä, poistuu siitä, sen todellisuuden representaation mukaan, joka tieteellis-teknologista maailmaamme viime kädessä ohjaa, ilma sen korvaantuessa viinillä. Ruukku on yleistetty teknologis-tieteelliseksi ja -taloudelliseksi esineeksi. Ruukulla ei ole *olemista*, sillä ei ole ”ruukku-maisuuutta”. Tässä ruukun *olemisessa*, kun se on meille välittömästi läsnä, ”oleilevat”, Heideggerin mukaan, ”maa ja taivas.”<sup>310</sup> Tiede ei kykene näkemään ruukku yksittäisenä ruukkuna, jolla on oma yksittäinen olemisensa ja todentumisensa. Silti sen kuvitellaan kykenevän paljastamaan meille *totuuden* maailmasta ja *olevasta* - jo esisokraatikko Zenon osoitti, miten kykenemätön teoreettinen todellisuuden representaatio siihen on. Zenon Elealaisen mukaan ei Akhilleus koskaan pysty kilpajuoksussa saavuttamaan, ohittamisesta puhumattakaan, vähäisimmänkin etumatkan saanutta kilpikonnan, mikäli hän juoksee tietoteoreettiseen reaalitytulkintaan nojautuen. Colli toteaa:

On sanottu, että Zenonin *aporia*t odottavat yhä kumoamistaan. Jos se on totta, zenonilainen *logos* edustaa järjen teorian huippua ja kenties koko kreikkalaisen rationaalisuuden lakipistettä. Sellaisessa tapauksessa tulisi pakolliseksi destruktiivisen järjen ja modernin konstruktivisen järjen vastakkainasettelu.<sup>311</sup>

Tieteellis-teknologinen todellisuustulkinta ei tunnista yksittäistä ruukkuja, ei näe ruukun ruukullisuutta. Se ei näe maailman rakentumisen *poiesista*, olemisen

*poiesista*. Se ei näe maailmaa, joka ”toimii” (ποίησις) ihmisen ja luonnon vuoro-vaikutuksesta. Se ei näe maailmaa, joka tämän toiminnan seurauksena jatkuvasti ”valmistuu” (ποίησις). ”Platon kutsuu *poiesikseksi* kaikkea sitä, mikä tulee ei-olevasta olevaksi.”<sup>312</sup> ”Oleminen on *poiesis*”, sanoo Teatterikorkeakoulun koreografian professori Kirsi Monni kuvatessaan pienen balettikoululaisen yksityistä tanssia itselleen:

Pidäkkeetön heittäytyminen tanssin vietäväksi vaati sen, että olin toisen katseen ulottumattomissa ja niin muodoin turvattu häpeältä, jonka arvioiva katse olisi aiheuttanut. Tämä voimakas tietoisuus katsottuna olemisen ja tanssimisen välisestä suhteesta luullakseni kertoo siitä ymmärryksestä, että tanssissa tapahtuu ja tulee esiin jotakin jonka halusin jakaa toisen kanssa. Katseelta suojautumiselämäni halusin kuitenkin ilmeisesti varjella mahdollisuuttani seurata epäröimättä tanssissa avautuvaa tapahtumaa, olihan minulla jo kokemus kriittisen katseen kohteena olemisesta ja oikein tekemisestä.<sup>313</sup>

Tässä kuvauksessa, missä lapsi on ”musiikin vireeseen tempautuneena uudessa vapauden paikassa” ja ”täyttyy tanssista ja laulullisuudesta, tanssin nautinnollisuudesta ja intensiteetistä”,<sup>314</sup> vaikuttaisi olevan läsnä ”toimiminen ja ajattelemisen molempiin suuntiin” toisiaan syöttävinä vailla vieraannuttavaa ja vieraannutettua, representaatioksi asetettua subjektia/objektia. Tässä vaikuttaisi toteutuvan Herakleitoksen kuvaama *fronesis* (φρόνησις), joka ”*sitoo toisiinsa* hyveen, ἀρετή, ja ihmisen toiminnan”, kuten Juha Varto tämä ”elämänkulun termin”, jolla ihminen ”pystyy *viemään* elämänsä eteenpäin”, kuvaa. Ja hän jatkaa: ”Tässä mielessä sen synonyymina on σοφία [*sofia*] ja se tarkoittaa poikkeuksellista viisautta”.<sup>315</sup>

On merkittävää huomata, että Monnin edellä kuvaamassa *poieettisessa* olemisen ilmenemisessä, minkä myös voisi kuvata *praksiskseksi* (πράξις), ihmisen täällä oloksi, johon *fronesis* (φρόνησις) on kietoutunut, on sen varjelemisessa meillä jälleen läsnä häpeä. Tanssilattia, josta tuli Labyrintti, johon häpeä kätkeettiin.

Länsimaisen taiteen historia kumpuaa Kreikan hellenistiseltä aikakaudelta, se on siis vähintään 2000 vuotta vanhaa perua. Se on yhtä kuin edellä kuvatun *idealähtöisyyden* ikä. Taide konventiona ja instituutiona luotiin kuitenkin vasta renessanssin jälkeen Valistuksen myötä. Tanssin kyseessä ollen voidaan sanoa, että ”länsimaisen tanssin yleinen paradigmaattinen ontologia, 1600-luvun klassisesta baletista aina 1900-luvun moderniin tanssiin on seurannut idealistista estetiikkaa [mutta nyt] postmoderni tanssisukupolvi kapinoi esteettis-tekniestä tanssiajattelua, draamalista ja symbolistista sekä ’puhdasta tanssiesteettistä’ vastaan”, kuten Kirsi Monnin toteaa.<sup>316</sup> Myös nykyteatteri kapinoi tätä ”länsimaista metafysisistä todellisuuskäsitystä” vastaan, joka ylläpitää universaalia totuutta ja kieltää toiseuden, arvoituk-

sen, kätkeytyneen ja selittämättömän – ja samalla ilmenevän *olevan olemisena*. Lehmannin mukaan ”edellyttää myös uuden teatterin esityskäytäntö aivan uudenlaista performanssin esteettistä arvoa: oikeutta luoda performatiivisen aktin kautta todellisuus ilman että olisi kyse ’toden’ representaatiosta”.<sup>317</sup> Mutta mitä nämä kapinoitsijat ”esittävät” ”puhtaan tanssiesteettisen” ja ”toden” representaation tilalle? Mitä seuraa *idealähtöisyyden* purkamisesta? Voimmeko me siirtyä esityskonvention puitteissa – vaikka kyseenalaistaisimme koko esitystapahtuman – ”vertikaalista ideoiden hierarkiasta” horisontaaliseen, missä maailma ja merkitykset aidosti avautuvat meille eletyssä elämässä?<sup>318</sup> Eikö jo *esitys sinänsä* edusta ”vertikaalia ideoiden hierarkiaa”? Jos haluamme purkaa tämän hierarkian, on meidän kyseenalaistettava esitys (teoksena) ja palattava esitystä edeltävään rituaaliin – niin ovat monet tehneet. Monet ovat myös kuvitelleet tehneensä sen, kuvitelleet siirtyneensä esityksestä rituaaliin, kuvitelleet purkaneensa hierarkkisen rakenteen, mutta epäonnistuneet koska yleisö on kuitenkin tullut seuraamaan esitystä. Epäonnistuneet myös siksi, että taiteen- ja taiteellinen tutkimus ovat viime kädessä asettuneet tarkastelemaan tätä toimintaa, näitä *presentaatioita*, performatiivisia tekoja, performansseja ja happeningeja, ei-esityksiä ja ei-teoksia *representaatioina* – ”esityksinä”, ”osoituksina” tai ”todisteina” – jostakin ei-hierarkkisesta ja ei-representoivasta. Kuitenkin kaikki mitä ”sanotaan”, toteaa Colli, on representaation kohdetta! Ei voida sanoa tietämättä: tämän kreikkalaiset ymmärsivät!<sup>319</sup> Samalla ovat nämä ”epäonnistumiset” voineet olla onnistumisia sikäli, että ne ovat aidosti kuitenkin nimenomaan onnistuneet purkamaan hierarkioita. Mutta:

Jos halutaan muita asioita, terveyttä, luonnollisuutta, totuutta, läpikuultavaa ja aitoa, kaikki lausunta on suljettava pois.<sup>320</sup>

Esittävässä taiteessa, missä tekijä on aina läsnä teoksen olevaksi tulemisen hetkellä ja tavallaan vastaanottaa sen yhdessä katsojan kanssa, muuttaa idealähtöisyyden ja vertikaalisten ideoiden hierarkioiden purku tätä asetelmaa ratkaisevalla tavalla. Se mielestäni muuttaa tekijän, teoksen ja vastaanottajan kolmiyhteyttä: painopiste siirtyy kohti teosta. Jos teos (rooli, liikemateriaali, tilallinen kompositio) ei enää ole jotakin, jota tekijä omistajana hallinnoi, hallitsee ja jonka puolesta hän tekee päätöksiä, vaan se toimii omaehtoisesti ja avoimessa vuorovaikutuksessa vaikuttuen kaikesta, mitä se kohtaa, niin tekijän on, varsinkin kun hän ja teos ovat *lähes yhtä*, antauduttava tähän. Paradoksaalisesti teoksen autonomian kasvaessa se samanaikaisesti hämärtyy ja liukenee. Näin käy koska me pyrimme kyseenalaistamaan representaation (*mimesiksenä*), jolloin teos (modernin representaation) käsitteenä kyseenalaistuu. Teoksen ”liukenemisestä” seuraa murtautuminen siihen perinte-

seen esityskonventioon, missä tapahtuma määritellään esitykseksi, jossa on esiintyjä, joita yleisöksi määritelty joukko havainnoi. Tämän konvention vastakohtana on tapahtuma, rituaali, homogeeninen ja tasa-arvoinen kokoontuminen, jolloin olemme osallisia jossakin yhteisöllisessä ja mahdollinen teos on jotakin, jossa me yhdessä olemme ja joka ympäröi meitä. Lehmann puhuu järjestetystä ”sosiaalisesta tilanteesta”, joka ”tarjoaa jokaiselle osallistujalle kokemuksen [ja taideakti] kääntyy katsojan suuntaan [joka] joutuu kasvotusten oman läsnäolonsa kanssa”.<sup>321</sup> Mutta onko tässä enää teosta? Onko se, joka meitä ympäröi, joka antaa meille kokemuksia ja jossa me olemme, teos? Tarvitsemmeko tähän enää teosta? Perinteisessä mielessä on teos jotakin, joka on meitä (vastaanottajaa) *vastan*. Dikotomiaan murtautuminen merkitsee esityskonvention ja teoskäsitteen kyseenalaistamista. Vai onko sittenkin vain kyse jostakin uudesta estetiikasta, tyylistä?

Kun jäljitämme tragedian alkuperää, on olennaista kysyä, milloin ja miten *idea-lähtöisyys* asetui toiminnan periaatteeksi? Se on yksi niistä kysymyksistä, johon tämä teos metsästää vastausta. Onko *teos* yhtä kuin *idean* jäljitelmä, siis onko teos - onko sen oltava? - representaatio? Moderni näkee käänteen siinä, miten ”todellisuus meille avautuu”, tapahtuneen siirryttäessä esisokraattiselta aikakaudelta sokraattiselle, siis joskus 500-luvun eaa. jälkeen kun kreikkalaisessa yhteiskunnassa siirryttiin arkaaiselta klassiseen aikakauteen. Tuo ”hetki”, jolloin kreikkalainen tragedia ”syntyi” ja sen esityskonventio luotiin, on merkityksellinen. Silloin oletetaan tapahtuneen ainutlaatuinen ja taianomainen ”hyppäys” rituaalista esitykseen. Se on paradigman vaihdos vailla vertaa. Tuon ”hyppäyksen” jälkeistä aikaa, antiikin klassista, mutta käytännössä helleenistä, kukoistusta alkoi renessanssi imitoimaan ja moderni pitämään ihanteenaan. Eric Csapon ja Margareth C. Millerin toimittama teos *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond – From Ritual to Drama* kyseenalaistaa koko hyppäyksen. Heidän mukaansa länsimainen kulttuurin- ja historian tutkimus on meidän päiviimme saakka nähnyt tärkeänä helleenisentriseen, rationaalista sivistystä ja teoreettista filosofiaa arvostavaan ja siitä ammentavaan alkukotiin nojautumisen.<sup>322</sup> Teatterin kohdalla tämä näkyy antiikin teatterin esityskonvention rituaalisen olemuksen poissulkemisena, jopa sen välittömän ja elävän rituaalisen *yhteyden kieltämisenä*. Csapo ja Millerin mukaan teatterilla ja tragedialla on suora ja välitön yhteys rituaaliin, niin välitön, että ne klassisella kaudella olivat vielä ritualistisia. Tätä ritualismia ei renessanssin halunnut nähdä. Sille antiikin oli kulissi, joka tuli rekonstruoida. Tätä kulissia me pidämme yhä pystyssä. Valistuksen missiona oli häivyttää viimeisetkin rippeet keskiaikaisesta ritualismista, ruumiillisuudesta ja yhteydestä pyhään ja hartaaseen, joten se ei halunnut eikä kyennyt tunnistamaan sitä myöskään antiikissa.

### Giorgio Colli sanoo tragedian synnystä:

Eleusiissa vihittyjen ekstaasi synnyttää näyn, tiedollisen hallusinaation. Kun yksilö on ilmaissut tällaisen näyn taiteen rajoissa, toteuttanut sen tapahtumana ja representoinut sen laajemmalle yleisölle, siitä tulee lähtökohta käänteiselle polulle, yhteisöllisen haltioitumisen takaisin valloitukselle.<sup>323</sup>

Tragedian alkuperän tutkiminen lähti vakavasti otettavasti liikkeelle 1800-luvun puolen välin aikoihin. Friedrich Nietzschen *Tragedian synty* (1872) ilmestyi osana tätä buumia. Nietzsche (sentimentaalinen) kaipuu: paluu mystiikkaan, hulluuteen ja (samalla!) ylevään; näky titaanien palasiksi revitystä Dionysos/Zagreuksesta, ”dionnyysisestä *kärsimyksestä*”; Dionysoksen muuttuminen ”ilmaksi, vedeksi, maaksi ja tuleksi”, joka on ihmisen yksilöitymisen perusta. Tämä on Nietzschen ”*tragedian mysteerioppi*”. Nietzsche tragedia edustaa ekstaasia ja runoutta. Se on ritualismia, mutta nietscheläisellä tulkinnalla, jota Colli kutsuu Nietzscheä ”immanenssin harhaksi”. Harha syntyy siitä, että hän pitää kiinni väitteestään, ”ettei ole muuta maailmaa kuin se, jonka näemme ympärillämme”, mutta hänen kirjoittamisensa menetelmä on, Colli huomauttaa, ”pikemminkin mystistä” ja ”fysiologista” ja sen koko ”ilmaisukuvio nojaa kuitenkin mystiseen kokemukseen”.<sup>324</sup> Nietzsche maanmies, klassillinen filologi Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff jyrää *Tragedian synnyn* välittömästi sen ilmestyttyä kutsuen Nietzscheä puoskariksi, jolla on ”Ein so befremdlich eigentümlicher Blick ins Hellenische vergönnt”.<sup>325</sup> Tämä Nietzsche ”outo katse” toi kuitenkin antiikin tutkimukseen niin uutta vakavuutta kuin toime-liaisuutta. Ja viime kädessä on ”Nietzschen helleeneille suoma outo katse” omassa outoudessaan, omassa mystisessä ritualismissaan, poikkeuksellisella tavalla aikaa kestänyt referenssi. Se on säilyttänyt uskottavuutensa olemalla samanaikaisesti sivistynyt ja sivistymätön ja siinä mielessä aidosti ”kreikkalainen”. *Tragedian synty* ei sido tragediaa suoraan rituaalin perinteeseen, vaan myyttiin ihmisen kadotetusta ylevyydestä.

Ja Nietzsche muistuttaa meitä pitämään mielessä sokraattisen lausuman seuraukset: Hyve on tietoa; vain tietämätön tekee syntiä; hyveellinen on onnellinen. Näissä optimismin kolmessa perusmuotoilussa piilee hänen mukaansa tragedian kuolema, sillä, Nietzsche jatkaa, nyt täytyy hyveellisen sankarin olla dialektikko, nyt täytyy hyveen ja tiedon, uskon ja moraalien välillä välttämättä olla näkyvä side, nyt alennetaan Aiskhyloksen transsendentaalinen oikeudenmukaisuusratkaisu latteaksi ja röyhkeäksi ”runollisen oikeudenmukaisuuden” periaatteeksi.<sup>326</sup> Ylevyys, vapaus ja huumaa, joka vallitsi ”esisokraattisella aikakaudella” ja johon Aiskhyloksella ja Sofokleella vielä oli tuntuma, mutta josta Euripides, rahvaanomainen atti-

kalainen komedia ja Sokrates meidät, Nietzschen mukaan, vieroittivat. Mutta Nietzsche erehtyy. Aiskhyloksen *Oresteia* päättyy Raivottarien leppymiseen, kohtalottarien lauhtumiseen hyvántahtoisiksi ja ikaikaisen rauhan takaaviksi liittolaisiksi.<sup>327</sup> Collin mukaan ”tragediaa kokonaisuudessaan voidaan pitää rappion ilmiönä – ainakin siinä muodossa kuin se näyttäytyy meille – sillä se on itsensä kieltävää mystisimiä, joka levitessään vailla erottelua *demokselle* lakkaa olemasta vihkimystä”. Lopuksi Colli toteaa, että ”Aiskhylos todellakin häpäisi ja kansantajuisti Eleusiin mysteerit”,<sup>328</sup> jolloin Nietzschen muotoilema Aiskhyloksen ”transsendentaalinen oikeudenmukaisuusratkaisu” ja ”dionyysinen taide” asettuvat toiseen valoon. On hyvä muistaa, että Nietzsche on omalla tavallaan modernin ”saastuttama”. Samalla kun hän pitää *dionyysistä dithyrambia* ja sen ekstaattista olemusta taiteellisen luovuuden todellisena maaperänä, hän huomauttaa voimallisesti, että ”pitää paljastaa suunnaton kuilu, joka erottaa *dionyysiset kreikkalaiset* dionyysisistä barbaareista.”<sup>329</sup> Viimeistään tämä lause osoittaa *Tragedian synnyn* ankkuroituvan (myös) valistuksen ja sivistyksen diskurssiin, siihen samaan diskurssiin, mihin Valistuksen jälkeiset vuosisadat on Eurooppaa paaluttanut. Tämän paalutuksen Csapo ja Millerin toimitama teos pyrkii purkamaan.

Colli, jonka mukaan koko diskurssiivinen rakenne pitäisi purkaa, jotta näkisimme, mistä kokonaisuudessa on kysymys, toteaa, että ”siirtymä toiseen aikakautteen” tapahtui lopullisesti Platonin myötä ja että myös Platon ”tiesi” ja ”tunsi” tuon menetetyt, ”viisaiden” aikakauden, mutta hän on jo, toisin kuin Nietzsche arvestelema Sokrates, sidottu kirjalliseen perinteeseen: Hän kritikoi kirjoitusta, kritikoiki taidetta – hän tietää kirjoituksen (lausunnan) sitovan tiedon näennäiseen eikä toteen –, mutta hänen vahvin viettinsä on kirjailijan ja dramaturgin.<sup>330</sup> Näin syntyy retorinen todistusvoima, *diskurssitodellisuus*, jolla vastaanottaja saadaan vakuutetuksi siitä, mikä on totuus – koko totuus.<sup>331</sup>

Nietzschen näkemyksen mukaisesti – häneen viittaamatta – loivat ns. Cambridgen ritualistit viime vuosisadan alussa teorian (*diskurssin*) siitä, kuinka teatterin yhteys rituaaliin on valikoiva, eklektinen. Tätä, jo alun pitäen löyhänä pidettyä eklektistä yhteyttä tragedian ja rituaalin välillä, höllensi entisestään arvostettu antiikin kirjallisuuden tutkija Sir Arthur Pickard-Cambridge ja lopullisesti sen purki Michiganin ja Iowan yliopiston kreikan ja latinan professori Gerald Else vuonna 1957 ilmestyneellä teoksellaan *Aristotle's Poetics: The Argument*. Pickard-Cambridgen tutkimusten ja julkaisujen myötä ”Cambridgen ritualistit” muuttuivat ”Cambridgen uusritualisteiksi” ja näiden ”uus-ritualistien” raamatuksi nousi Pickard-Cambridgen teos *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (1927). Pickard-Cambridgen teoksessa, missä hän ei kertaakaan viittaa Nietzscheen (vaikka tavallaan on tämän hengenheimolai-

nen näkemyksessään kreikkalaisen tragedian ylivertaisesta ylevyydestä eurooppalaisen sivistyksen poikkeuksellisena perustana; ero heidän välillään on siinä, että kun Nietzsche näkee tämän perinteen kadonneen, näkee Pickard-Cambridge sen, modernin hengessä, vain vahvistuvan), ei tragedian yhteys rituaaliin ole enää edes eklektinen. Sitä tuskin on, ehkä ei ole koskaan ollutkaan. Pickard-Cambridge - ja varsinkin edellä mainittu professori Gerald Else - nostaa antiikin kreikkalaisen yhteiskunnan ja kulttuurin poikkeukselliseksi nimenomaan siksi, että vastaavaan aikaan vastaavat rituaalit muissa kulttuureissa *eivät* kehittyneet esittäväksi taiteeksi vaan ne *säilyttivät* (lue: jäivät, pysähtyivät, jähmettyivät primitiivisiksi ja barbaarisiksi) *rituaalisen* luonteensa, kuten ”bulgarialaiset mummingsit, meksikolaiset vegetatiiviset rituaalit tai Osiris legendan dramatisoinnit”, Else luettelee.<sup>332</sup> Kreikkassa tapahtui, Elsen ja Pickard-Cambridgen mukaan, jotakin aivan erityistä. Rituaali taianomaisesti (vain) *katosi* ja kaupunkivaltioihin tiivistynyt demokraattinen sivistys synnytti tragedian. Professori Else itse asiassa kyseenalaistaa Aristoteleen *Runousopin* teorian tragedian ja komedian synnyistä. Kun Aristoteles sanoo, että ”tragedian juurena on improvisointi - kuten komediankin: tragedian tapauksessa improvisointia harrastivat dityrambikuorojen, komedian tapauksessa falloskulkue- laulajien esilaulajat”,<sup>333</sup> pyrkii Else osoittamaan Aristoteleen perustavan väitteensä *a priori* konstruktioille.

Εοίχασι has a deceptively empirical look; what it really represents is theory, not observation. Aristotle's 'history' is in fact as much an *a priori* construction [- - -]. His sketch of the development derives from certain convictions about the nature of poetry, not from research. [- - -] We shall find it salutary to be clear that chapter 4 [*Runousoppi*, luku 4] is not a historical document but a summary of Aristotle's thinking.<sup>334</sup>

Paavo Hohti kääntää tuon *Runousopin* luvun neljä alun: Runous näyttää [Εοίχασι] syntyneen [...] <sup>335</sup> Tätä Aristoteleen valitsemaa sanaa Εοίχασι Else pitää ”petollisen empiirisenä” ja katsoo sen itse asiassa ”edustavan teoriaa havainnon sijaan”. Elsen mukaan kreikkalaisella tragedialla, teatterilla tai kulttuurilla ei ylipäänsä ole mitään *suoraa yhteyttä* dionysisiin rituaaleihin tai muihin uskonnollisiin kultteihin, vaan ne ovat syntyneet ”inhimillisen järjen ylivertaisuudesta”, valistuneesta halusta tehdä *taidetta*. Pickard-Cambridge ja Else lanseeraavat käsityksen, jonka mukaan *ἑξάρχων* (jonka voimme kääntää falloskulkueen esilaulajaksi, kuoronjohtajaksi) *ei* vähitellen saanut ns. ensimmäisen näyttelijän asemaa ja tulkintaa. Heidän mukaansa muutos tapahtui valistuneen ja tietoisien toiminnan seurauksena. Kyseessä oli länsimainen ihme, jonka isä oli attikalaisen Ikarian pikkukaupungin runonlaulaja nimeltä Thespis, joka

created an actor's part, and brought his plays to Athens just when the spring Dionysiac festival was being organized and extended, and on to this festival his drama (which may have originally been performed in autumn) was grafted.<sup>336</sup>

Thespis siirsi yhdellä sivistyneellä eleellä barbaarisen kultin syrjään ja siirtyi lausumaan kirjoittamia säkeitään kuoron edessä, hän aloitti antiikin tragedian, teatterin ja draaman aikakauden. Pickard-Cambridge toteaa, että satyyrikuoro ei missään vaiheessa esiintynyt tragediassa sellaisena kuin me tragedian tunnemme. Oli niin tai näin, tragedia ja satyyrikuoron yhteys on ja jää hämärän peittoon, siinä kuin tragedian muotoutuminen yleensä. *Runousoppi* on ja jää merkittävältä osin teoreettiseksi, luonnollisesti. Ongelma Pickard-Cambridgen ja Elsen näkemyksien suhteen on heidän ohjelmallinen välttämättömyytensä katkaista teatterin ritualistinen perinne. Csapo ja Millerin toimittamassa teoksessa pyritään, päinvastoin, osoittamaan, että se antiikin tragedia, jonka me tunnemme, oli itsessään vielä ritualistista, johdonmukaista jatkoa dionyysisille *dithyrambeille*, falloskulkueille ja Arionin nimissä kulkevalle ”tanssille piirissä” (τραγικός τρόπος; *kyklios khoros*).

Olemme ehkä jo vuosisatoja lukeneet *Runousoppia* väärin, Uuden Ajan silmälasit nenällämme. ”Toisin kuin suurin osa länsimaista teatteritraditiota, jo Aristoteles kirjoitti käsitteet draama ja teatteri erilleen”, toteavat Heinonen ym. ja kehottavat meitä sekä purkamaan pyhäksi mielletyn kolmiyhteyden draama, toiminta ja jäljitely, että lukemaan Aristoteleen *Poetiikkaa* ”yhä uudelleen uuden teatteriajattelun rinnalla ja uusista näkökulmista”.<sup>337</sup> On hyvä muista, että Thespiksen kotikaupungista oli myös myyttinen viinitarhuri Ikarios kotoisin.

Themistioksen mukaan Aristoteles on sanonut Thespiksen ensimmäisenä aloittaneen perinteen prologin ja retoriikan eli puheen käyttämisen siihen saakka lauluun ja tanssiin perustuvassa rituaalissa.<sup>338</sup>

Prokloksen mukaan Aristoteles on sanonut Arionin ensimmäisenä esitelleen tanssivan ja laulavan kuoropiirin, *kyklios khoroksen*.<sup>339</sup>

*Runousopissa* Aristoteles ei mainitse Thespiä kertaakaan. ”Historiallisesti” Thespis on yhtä dokumentoitu kuin ”sata vuotta aikaisemmin” vaikuttanut Arion Methymnalainen, jonka matkan aikana (Lesboksesta Kreikkaan, jolloin tämä matkastaan maksanut matkustaja viskattiin kylmästi laivasta mereen) Dionysos sai haltioituneet merimiehet tanssimaan delfiinien tanssia ympyrän muodossa. Länsimaisen sivistyksen, sen itselleen uskollisen itseymmärryksen näkökulmasta, on Thespiksen ja Arionin ero siinä, että Arion on arvoituksellinen, myyttinen, dionysinen ja ritualistinen hämärän tanssija ja laulaja ja Thespis sivistynyt, edistyksellinen, järjestäytynyt, demokraattinen ja merkantiilinen länsimainen pioneeri.

Pickard-Cambridgen edellä mainitun teoksen *Dithyramb, Tragedy and Comedy* toisen laitoksen toimitti vuonna 1962 myös arkeologiaan perehtynyt Stanfordin yliopiston professori T.B.L. Webster. Tämä Websterin toimittama laitos oli Cambridgen ritualistien mielestä alkuperäisteoksen häpäisy. Webster oli heidän mukaansa voimakkaasti uudelleentulkinnut muun muassa dionysoskultin ja tragedian yhteyttä. Websterin toimittama laitos, rakentamalla siltaa rituaalin ja tragedian väliin, herätti niin voimakkaan reaktion, että ”puritaanit cambridgelaiset” julkaisivat Sir Pickard-Cambridgen alkuperäisen laitoksen uudelleen vuonna 1997.

Apollon, Muusain johtaja  
kutsuu minua tanssiin

...

palvelijaasi ohjaa, säkenöivä Leto. . .<sup>34o</sup>

\*

Dionysos, Mylviäjäksi kutsuttu, palasi Theebaan matkaltaan Aasiasta, Traakiasta, Skyytiasta, Lyydian kultahietaisilta joilta, Fryygiasta, Persiasta, Baktriasta, Meediasta. Pitkällä matkallaan hän oli oppinut tuntemaan Arabian tarumaankin. Dionysos palasi itään ja koilliseen suuntautuneelta matkaltaan synnyinkaupunkiinsa Theebaan. Poissa ollessaan hän oli oppinut tanssin jumalaisen taidon. Itä oli sen hänelle opettanut: *Ex Oriente Lux*. Itä, aina itään. Sekä tieto että mystiikka, yhteen kietoutuneena, kietoutuu itään - jo antiikissa, ja jo sitä ennen. *Ex Oriente Lux* ja hämärä, tuntematon pohjoinen: Skyyttia. Vielä hämäämpi: Hyperbolia, Apollonin maa, missä Hirviöt majailevat. Pohjoisessa, siellä, ”missä barbaarit ensimmäisinä yhtyvät sovussa helleeneihin”, kuten pelasgit, joista kreikkalaiset polveutuvat. Siellä, pohjoisessa, Mustan meren rannoilla, Dionysos ensi kertaa opetti ihmisille sillee-neiltä, noilta pitkäraajaisilta, hevosenhäntäisiltä ja -korvaisilta olennoilta, oppimansa, näytti pelasgeille ja helleeneille miten tanssitaan. Dionysos tanssii kiihkeästi, hekumassa, jotta ”*tuntemaan tulisi kuolevainen kuolemattoman*”: TANSSIN!!

Dionysos oli oppinut satyyreilta ja nymfeiltä kuinka viiniä puristetaan rypäleistä ja mikä on tanssin jumalainen lahja. Näillä taidoilla varustettuna hän palaisi Theebaan, synnyinkaupunkiinsa, vihaisena, loukattuna, kiellettynä ja kunnioitusta vailla. Hän palaisi ja perustaisi tanssilattian Kithaironin vuorelle. Hän palaisi. Hän palasi äitinsä palavan jäämistön ääreen. Hän palaa ja tulee aina palaamaan. Hän palaa ja hän perustaa, ja hän laatii: tanssilattian vuorelle.

Nyt:

Dionysos kutsuu kaikkia Theeban naisia, mainadeiksi kutsuttavia,  
hurmiossaan aasialaisiksi sanottuja: ”**Ioo! Kuka kuulee! Kuka, hoi, hoi!**”

**Tytöt! Kuulkaa! Tytöt, tytöt! Ioo! Minä täällä! Zeun poika!”** Ja kaikki Theeban naiset seuraavat Dionysosta lumottuina, ekstaasissa, hulluuden vallassa, alastomina ylös Kithaironin vuorelle, tanssilattialle, tanssimaan ja lyömään thyrsossauvalla viintä kalliosta. Mukana seuraavat Semelen sisaret: **”Katsokaa savua! Pyhä hauta leimuaa! Muistuttaa, kuinka hän kuoli.”** Agaue, Ino ja Autonoe nousevat ylös vuorelle, sinne nousevat myös itse Kadmos ja vanha tietäjä Teiresias, nuoreksi nuortuneena: **”Minä olen ihan nuori taas ja tahdon tanssia!”**<sup>341</sup>

Vain yksi ei tanssi. Agauen poika Pentheus, jolle Kadmos, tyttärenpojalleen, on siirtänyt Theeban kuninkuuden. Hallitsija ei tanssi. Hän ei usko jumaliin, hän kielittää Dionysoksen. Hän ei usko tanssiin, hän uskoo järkeen, sanaan ja (arvo)valtaan. Hän ei usko hurmioon, ei usko sokeaa tietäjää, joka hänelle sanoo:

On pakko tanssia.  
Sanasi hupsut eivät meitä taivuta  
jumalten kanssa kamppailuun. - Pahastipa  
olet sairaana. - Sinulle ei ole lääkettä  
ja ilman et parane.<sup>342</sup>

Pentheus, jonka sanat ovat ”hupsuja”, haluaa vaientaa ja suitsia bakkhantit. Pentheus haluaa opettaa heille käytöstapoja. Mutta hän on myös utelias. Dionysos herättää, tyydyttää ja lopulta tyrehdyttää hänen uteliaisuuteensa. Dionysos pukee hänet naiseksi (kuten Dionysos oli puettu lapsena), jotta hän voisi uteliaisuuttaan nähdä bakkhantit, soluttautua tanssijoihin, että hän näkisi äitinsä, tätinsä ja muut juopuneet, humalaiset naiset. ”Vaikka ovat kovin ikäviä tosin katsoa”, Pentheus tuumii, yrittäen näin rimpuilla kasvavaa uteliaisuuttaan ja hekumaansa vastaan.

**”Tanssikkaa Mylvijän kunniaksi, hihkukaa riemusta! Aasialaiset! Mainadit! Kutsutko tanssiin? Ioo!”**

”Mennään!”, Pentheus kehottaa, ”äitini sylissä olen sieltä palaava, niin on oppaani minulle luvannut. Mennään!” Ja oppaana esiintyvä Dionysos johdattaa naiseksi pukeutuneen, ”affektoituneeksi regressoituneen” Pentheuksen - kuin jonkun Kadmosen tyttäristä - Kithaironille.

PENTHEUS  
Muistutanko äitiä...?  
tai Inoa...

BAKKHOS  
Tarkkaan, mutta tuon hiuskiehkuran  
panen siivommin, se töröttää kovin villisti.

## PENTHEUS

Se pääsi kai, kun Bakkhostanssia vähän  
kokeilin tuolla, päätä nakkelin eteen  
ja taakse päin.<sup>343</sup>

Ja Dionysos vie Pentheuksen, Kadmoksen tyttärenpojan, Kithaironin vuorelle, tanssilattialle, mistä bakkhantien tanssiinkutsu kuuluu, jotta tämä ”näki paljon selvemmin miten riettaasti ne piehtarivat kiimassaan!”.

Ylhäällä, Kithaironin laella, Pentheus näkee mainadit solassa, joka on puroja täynnä. Näkee, mutta ei näe riittävän selvästi. Ei näe kunnolla ja siksi epäilee silmiään ja jotta Epäilijä-Pentheus näki paremmin, ”miten riettaasti ne piehtarivat”, taivuttaa Dionysos täysikasvuisen kuusen kuin jousen tai harpin mutkalle ja nostaa ”Epäilijän” puun latvaan istumaan, bakkhanteille kuin tarjottimelle:

*Nyt naiset, kuin hullut, käyvät Pentheuksen kimppuun. Kiskovat puun irti maasta, pudottavat Theeban hallitsijan maahan kuin kypsän kävyn. ”Äiti, minä, minä olen tässä, Pentheus! Minä olen poikasi!”, Pentheus kiljuu hädissään naisten hyökätessä, Agaue ensimmäisenä. Pentheus kiljuu niin kauan kuin elää. Agaue tarraa oikean käden kyynärpään, polkee sen maahan, pään, hartiat sijoiltaan vääntää. Ino raatelee lihaa, Autonoe tulee mukaan ja koko bakkhantilauma, yhdellä käsi, toisella jalka - sandaali oli vielä kiinni - terävät hampaat iskevät hänen lantioonsa, luut kalutaan paljaiksi, lihapalat vilahtavat ilmassa, KUIN LEIKITTY KÄDET VERESSÄ PENTHEUS PARAN JÄTTEILLÄ OLISI PALLOA. Lopulta Agaue seivästää poikansa pään thyrssosauvaansa ja nostaa saaliin korkealle ilmaan. Tanssikkaa Mylvijän kunniaksi, hihkukaa riemusta, Pentheus, käärmeen poika, on kuollut!<sup>344</sup>*

\*

400-luvulla eaa. kukoistukseensa kehittynyt kreikkalainen tragedia perustui Dionysos jumalan kunniaksi pidettyihin ritualistisiin menoihin, *dithyrambeihin*. *Dithyrambeista*, satyyrikulkueista, joissa tanssittiin ja laulettiin hedelmällisyyden ja kevään kunniaksi ja jotka jossakin vaiheessa ”kävivät piiriin” ja saivat aiheensa Homerokselta,<sup>345</sup> kehittyi Ateenassa ja Korintissa Dionysosjuhla, festivaali ja (lopulta maallistunut) tragediakilpailu. Vanhin säilynyt maininta *dithyrambeista* (n. 640 eaa., samalta ajalta kuin ruukkumaalaukset topatuilla Komasteilla) löytyy runoilija ja satiirikko Arkhilokhoksen fragmentista:

ὡς Διωνύσοι ἄνακτος καλὸν ἐζαρῆαι μέλος  
οἶδα διθύραμβον οἶνω συγκεραυνωθεὶς φρένας.

for I know how to lead the dithyramb, the lovely song of lord Dionysus, my wits thunderstruck with wine.<sup>346</sup>

Tästä ”ihastuttavasta laulusta”, *dithyrambista*, joka ”räjäytti viinin voimalla tajunnan”, tuli ajan myötä ”korkeakulttuuria”, kuten Aristoteles Paavo Hohtin käännöksessä (1997) toteaa:

tragedia pohjautuu dityrambien johtajien kehitelmiin, [ - - ] tragedia sai aikaa myöten laajuutta ja arvokkuutta hylättyään lyhyet juonet ja naurettavan kielenkäytön, jotka sillä oli satyyrinäytelmään juontavan juurensa takia.<sup>347</sup>

Tai Saarikosken mukaan: ”juhlava sanonta korvasi satyyrinäytelmästä periytyneen karkean kielenkäytön”.<sup>348</sup>

Korhonen ja Korhonen kääntävät kyseisen kohdan:

Mitä syvyyteen (*megethos*) tulee, <tragediassa> siirryttiin satyyrilauluista periytyvästä kevyistä juonikuvioista (*mikros mythos*) ja siihen liittyvästä karkeasta tyylistä (*geloia leksis*) varsin myöhään käsittelemään merkittävämpiä aiheita.<sup>349</sup>

Jälkimmäisestä käännösesimerkistä on luettavissa selvästi lievempi tendenssi ymmärtää esityksperinteen ”kehitys” kohti ”arvokkuutta”. On pidettävä mielessä, että *Runousoppi* kirjoitettiin noin vuosisata klassisen kauden jälkeen ja että sen merkittävimmät esimerkit tulevat tuolta ajalta tai ovat vielä varhaisempia. Heinonen ym. huomauttavat myös vaikeudestamme lukea ja ymmärtää Aristoteleen teosta sen lisäksi, että ”antiikki on aina tulkittava uudestaan”.

Proklos (412–487), joka oli Platonin akatemian viimeisimpiä johtajia, toteaa eräässä fragementissa *Chrestomathia Poeticassa*:

*dithyrambin* juuret vaikuttavat olevan maalaisessa meinigissä ja juomisen iloissa, kun sen sijaan *nomos* on lähtöisin *paiaaneista*. Mutta *nomoksella* ei ole *dithyrambista* inspiraatiota. Jälkimmäisessä on humala, pelit ja leikki, ensimmäisessä rukous ja järjestyksen korkea muoto.<sup>350</sup>

Kaiken voi lopulta lunastaa. Arkhilokhoksen johdolla (Nietzsche pitää häntä kautta aikain ”ensimmäisenä kreikkalaisena lyyrikkona, alkuykseyteen pyrkivänä dionyysisenä taiteilijana”<sup>351</sup>) kannihuuruissa kylästä toiseen kulkeva kulkue, viinin, tanssin ja laulun juhlasta, jota oli letkan sijaan aloitettu pyörittämään piirissä, oli tuleva korkeakulttuuria. Tämä ei nähtävästi sopinut valistuneelle ajallemme vaikka ”umpiuneen sammataneet huumaantuneet hurmahenget”, ovat aina, ennemmin tai myöhemmin, tulleet edustamaan korkeakulttuuria. Aika joko kuultaa tai hävittää huurut.

Päivällä oli lämmin  
aurinko paistoi  
rännit kusi  
yö tekee tuloaan  
kun kiipeän vuorelle  
hanki kantaa  
minun täytyy tavata  
vuorimänty ja Minotauros  
puu voi hyvin  
mutta hirviö näyttää pieneltä  
ja avuttomalta pakkasessa  
kesällä sille on laitettava  
yksi selkänikama lisää  
katson laaksoon  
joentapaista jossa vesi on sulanut  
on jäätynyt taas  
minulla ei ole paljon katselemista  
[- - -]  
televisiossa  
vasemmisto puhuu kähisevällä  
oikeisto röhkivällä äänellä  
että tutkijat ovat todenneet  
tätä minä rähisin  
vuorella  
Minotauroksen ilme ei värähtänyt  
vuorimänty näytti nyrpeältä  
niin kuin aina kun minä avaan suuni  
PS<sup>352</sup>

#### HÄMÄRÄN TANSSIT

Ariadne, *Labyrinthio Potnia*, oli ensimmäinen tanssija, tanssin jumalatar. Hän tanssi sillä kuuluisalla tanssilattialla, jonka ateenalainen Daidalos hänelle rakensi. Thaletas Gortislainen siirsi tämän perinteen Kreetalta mantereelle, aluksi Spartaan, mikä oli merkittävä tanssin ja laulun keskus.<sup>353</sup> Daidalos, tanssilattian rakentaja, oli sama mies, joka suunnitteli puulehmän, jonka sisällä Pasifae, Ariadnen

äiti, vietti Poseidonin härän. Hän oli sama mies, joka suunnitteli Labyrintin, minkä keskelle kuningas Minos, Ariadnen isä, sulki *Minotauroksen*, härkähäisen lapsen, jonka Pasifae synnytti. Sama mies, joka suunnitteli itselleen ja pojalleen siivet jouduttuaan Minoksen epäsuosioon ja pakeni saarelta lentäen. Daidaloksen poika Ikaros oli, kuten tunnettua, ajattelematon unelmoija, pilvissä leijailija, välittömän mielihyvän sokaisema. Hän lensi niin lähelle loistoa, että hukkui. Daidalos, jonka nimi merkitsee ”sitä, joka on taitava”, oli harkitsevaisempi. Hän lensi siivillä Egyptiin, Sisilian tai jonnekin Kreikkaan. Hänen myöhemmät vaiheensa ovat monenkirjavia: Herodotos kertoo Minoksen jopa lähteneen kaivaten etsimään häntä ja tällä matkalla kärsineen Sikeliassa ”väkivaltaisen kuoleman”.<sup>354</sup> Ateenaan Daidaloksella ei kuitenkaan ollut palaamista. (Vaikka jotkut väittävätkin hänen sinne palanneen.) Daidaloksen lähtö Ateenasta Knossokseen oli ollut pikainen, kuten pako yleensä on. Syy nopeaan lähtöön oli murha. Daidalos, tuo pikkusieluinen nousukas, murhasi tymepeällä tavalla sisarenpoikansa tuuppaamalla hänet alas Athenen temppelin katolta. Katolta tuupattu Talos oli hänen oppipoikansa, mutta Mestariaan etevämpi. Talos keksi muun muassa käyttää vääntöpyörää ruukunteossa. Hän keksi myös sahan ja useita muita käytännöllisiä tarvikkeita. Talos, jonka nimi merkitsee ”aurinkoa”, ”loistoa”, uhkasi ilmiselvästi Mestarin asemaa. Murha kannatti, kuten rikos yleensä. Tänään emme tiedä, koska kysymme ihmeissämme toisiltamme: Kuka ihmeen Talos? Vai Perdixin poika? Vääntöpyörän keksijä? Ei sano mitään...? Daidaloksen sen sijaan tuntevat kaikki - varsinkin hänen typerän poikansa.

Mutta jotkut ateenalaiset historiankirjoittajat väittävät Daidaloksen palanneen kotikaupunkiinsa juhlistuna sankarina yhdessä Theseuksen kanssa. Väittävät ja valehtelevat. Daidalos on Ateenan käsityötaidon ja taiten tehdyn perusta. Murha lakaistaan maton alle ja kotiin palaava Mestari otetaan vastaan juhlistuna sankarina. Ateena on eurooppalaisen kulttuurin, tieteen, taiteen ja sivistyksen kehto. Siinä kehdoissa kuuluu Daidaloksen tuutua, sillä hänen nimensä merkitsee ”sitä, joka on taitava”. Samassa kätkyessä tuutuu myös tymepeä murha. Kateus, oma etu ja tappo ovat nekin sivistyksen perustaa.

Mutta kuka on pronssijättiläinen, joka suojelee kreetalaisia tunkeilijoilta vierrittäen pyöreitä kiviä heidän niskaansa? Hänkin on nimeltään Talos. Seurasiko Perdixin murhattu poika enoan? Oliko pronssijättiläinen myös Daidaloksen suunnittelema ja rakentama? Näin jotkut tarinankertojat ainakin olettavat. Todenäköisempää kuitenkin on, että Kreetan pronssijättiläinen on seppä Hefaistoksen, Olympoksen Ilmarisen, valmistama. Zeus Aurinkoinen pyysi sisarenpoikaansa, puolisonsa Heran poikaa, Hefaistosta, takomaan soturin, joka suojelisi Kreetaa ja

nuorta Europpaa vihamielisiltä tunkeilijoilta, suojelemaan Europpaa Lyydian hiekkarannoilta tulevilta takaa-ajajilta, egyptiläisiltä ja aasialaisilta esi-isiltään. Valkoisen härän astuessa plataanin varjossa sorjaa aasialaista ryöstösaalistaan takoi Hefaistos pronssisen jättiläisen, nuoren soturin, jolla on siivet selässään ja kivi kädessä valmiina heittoon. Kivi vierisi jos kukaan tulisi vaatimaan jumalan hedelmöittämää Europpaa. Kivenpyörittäjä Talos, auringonjumala, oli Kreetan poika, Kres oli hänen isänsä. Hänen sanotaan myös olleen Hefaistoksen, takojansa, isä, kuten myös Pasi-faen isä. Näin - jälleen - kaikki kietoutuu tiiviiksi kimpuksi, joka hajooa, räjähtää taivaan tuuliin.

Pronssijättiläisen takoja seppä Hefaistos oli syntymärampa, äitinsä Heran häpeä. Hera synnytti poikansa samanaikaisesti kun sähköyväsilmainen Pallas Athene syntyi isänsä Zeuksen otsasta. Athenen äidin, Metiksen, Zeus oli nielaissut. Pallas Athene, otsasta syntynyt, oli kirkas, puhdas ja täydellinen. Hefaistos oli kivuliaasti alapää-synnytetty epäsiikiö rampa. Hefaistos: epämuodostunut, erilainen, toinen ja ulkopuoliseksi syrjäytynyt on tässä yhteydessä, missä jäljitämme teatterin alkuperää, huomionarvoinen. Heran synnytyksen aikoihin oli Zeus tapansa mukaan harrastamassa sukupuolista kanssakäymistä toisaalla. Raivostunut ja turhautunut äiti heitti muitta mutkitta lapsen, partenogeneettisesti yksinäisyydessä siitetyn epäpoikansa, alas Olympon vuorelta. Nereidi Thetis pelasti Hefaistoksen Aigeian merestä, vei vastasyntyneen turvaan vuoren uumeniin Lemnoksen saarelle. Siellä Thetiksen isättömästä kasvattipojasta, raajarikosta, tuli taitava seppä. Vuosia myöhemmin, Ilionin miehityksen aikana, kuuleajalka Thetis nousi Olympon vuorelle ja rukoili kasvattipojaltaan, joka siinä vaiheessa oli ”isomainehinen ikitaituri tarkka”, kestävää varustusta toiselle pojalleen Akhilleukselle:

eiköpä sulta  
kilpeä saisi, kypärää polo poikani, kuoleva kohta,  
sääryskiskoja sorjia myös, varaeltuja soljin,  
sais sopavaskiakin;<sup>355</sup>

Thetis oli piiloitellut Akhilleusta Skyroksen saarella kuningas Lykodemuksen hovissa tytöksi pukeutuneena, jotta sotavärväri-akhaijit eivät häntä löytäisi. Vaan löysivät silti. Lieneekö Lykodemus, joka myöhemmin surmasi Theseuksen työntämällä hänet kalliolta alas, ollut nilkki ja paljastanut Akhilleuksen olinpaikan? Seppä Hefaistos takoi Thetiksen toivomat kilven, kypärän, sääryskiskot ja sopavaskin, mutta hänen velipuolensa kohtasi silti kuoleman Ilionin kentillä.

Seppää tarvittiin myös kun Prometheus, titaani Iapetoksen poika, paljasti kuolevaisille tulen tekemisen jumalallisen taidon. Tämä oli viimeinen näytös vanhan ja uuden jumalvallan välisestä taistelusta. Iapetoksen veljenpoika Zeus oli syössyt

isänsä Kronoksen sukupolven vallasta, mutta Zeuksen serkku Prometheus – joka ”rakasti ihmisiä kuin titaani”, kuten Nietzsche toteaa<sup>356</sup> – antoi ihmisille tulen, salakuljetti sen fenkolin varteen kätkeytyneenä, siten heikentäen, iskien kiilan – tulta ja tappuraa – kuolemattomien jumalten arvoon ja valtaan.

Silloin Zeus Hefaistoksen...

...käski oitis sekoittaa maata ja vettä,  
 liittää hahmoon ihmisääni ja sisin ja tehdä se kasvoiltaan  
 kuolemattomien jumalattarien näköiseksi,  
 kauniin neitsyen kuvaksi.  
 [- - -]  
 Oitis maineikas rampa mestari muovasi maan tomusta  
 kainon neidon kaltaisen hahmon  
 Kronoksen pojan toiveiden mukaisesti,  
 [- - -]  
 Jumalten sanansaattaja antoi neidolle ihmisen äänen  
 ja nimitti hänet Pandoraksi, Kaikkilahjaiseksi,  
 koska kaikki Olympoksen jumalat olivat antaneet hänelle lahjansa  
 leipää syövien ihmisten turmioksi.<sup>357</sup>

Kaikkilahjaisen Pandoran Hefaistos lahjoitti Epimetheukselle, Prometheuksen veljelle, joka aina ajatteli ”jälkikäteen” siinä missä Prometheus ”etukäteen”. Ja Pandora, kreikkalaisten ”kylmä kultanainen”, ”nosti omin käsin ruukun raskaan kannen, päästi pahan valloilleen ja aiheutti ihmisille pahoja koettelemuksia. Yksin toivo jäi ruukkuun kannen alle eikä ehtinyt lentää ulos, sillä ennen sitä nainen sulki ruukun kannen, koska Zeus Pilviennostaja niin tahtoi.”<sup>358</sup>

Prometheuksen etymologia on kahtaalla. Hepreankielen sana *manthano* tarkoittaa ”oppia”, ”oppijaa”, ”häntä, joka tietää”. Veljekset erotettiin toisistaan etuliitteillä *pro-* ja *epi-* ”tietäjäksi” (*promanthano*) ja ”jälkiviisaaksi” (*epimanthano*). Tätä arkaaisemman version mukaan Prometheus on sanskriitista ja tulee vedalaisesta jumalasta *Pramantha*, joka kuuluu ”tulen jumaliin”, *agneihin* (lat. *Ignis* – tuli, valkea).

Tähän voisi Nietzsche todeta: ”Teidän pitää saattaa dionyysinen juhlakulkue Intiasta Kreikkaan!”<sup>359</sup>

\*

Teatterikorkeakouluaihana minun piti näytellä Prometheuksen jälkiviisaan veljen Epimetheuksen rooli. Kyse oli uudesta käsikirjoituksesta, jonka kurssimme dramaturgioppilaan Jouni Tommolan piti laatia. Hankkeesta ei koskaan tullut mitään. Sen sijaan olin Narri Calderónin näytelmässä *Elämä on unta*.

\*

Niin ylen taitava seppä Hefaistos sai tehtäväkseen myös valmistaa *Olympon* jumalten valtaistuimet. Tehtävä oli kunniakas, vastuullinen ja mittava, jumalia *Olympossa* oli toista tusinaa. Äidilleen Heralle rampa seppä takoi ”ikuisen vallan istuimen”. Kun Hera asettui istuimelleen, ei hän siitä enää kyennyt nousemaan. Lemnoslaisen vuoren uumeniin palannut, sinne käsketty, siellä rampana, äitinsä silmistä poissa pidetty seppä, ei ottanut kuuleviin korviinsa pulmaa valtaistuimelleen juuttuneesta *Olympon* valtiaan puolisosta. Hera istui ja Hefaistos takoi uusia luomuksia Lemnoksen saarella. Alas heitetty kieltäytyi palaamasta, kieltäytyi nousemasta jumalten vuorelle. Vasta Dionysoksen väliintulo sai Hefaistoksen palaamaan Olympolle.



Kuva 15

*esitys*, varhaisin, johon näillä tietolähteillä pääsemme käsiksi. Olemme kreikkalaisen tragedian (teatterin) alkujuurilla.<sup>360</sup>

*Hefaistoksen paluu* on yksi merkittävimmistä ruukkumaalausten aiheista 500- ja 600-luvuilla eaa. Se, kuinka Dionysos juovuttaa Hefaistoksen, nostaa hänet aasin selkään ja johdattaa rannan takaisin jumalten seuraan tanssin ja laulun säestyksellä, on vanhimpia Kreikasta löydettyjä esittävän kuvaelman aiheita. *Hefaistoksen paluussa* Komast-tanssijat esiintyvät pukinjalkaisina satyyreina, hännällisinä sileeneinä suurine takamuksineen ja näyttävine falloksineen viiniköynnöksiä kantaen. Hefaistos itse, vääntyneine raajoineen, istuu muulin selässä viiniä nauttien. Ruukussa esitetty *Hefaistoksen paluu* on rituaalinen tapahtuma, *samalla* se on tarina, narraatio. Se on ruukussa kuvattu kuvaelma: rituaalissa ”esiintyy” Komast-tanssijoita, soittajia ja *protagonisti*. Ruukussa on kuvattuna

Ruukut ovat Korintista, Attikasta ja Boeotiasta. Minolaisesta kulttuurista, noin tuhat vuotta aikaisemmin, ei ole löydetty vastaavanlaisia ruukkumaalauksia. Emme tiedä minkälainen oli minolainen esittävän taiteen perinne. Oliko sitä ylipäänsä? Kuuluiko minolaiseen kulttuuriin esittämisen elementti?

Kreeta: avonainen, kirkas, vilpiton, leikkisä ja peittelemätön, kuin heideggeriläinen kätkeytymättömyys: (paljon) ennen taidetta. Kreetalla Zeusta kutsuttiin nimellä ”Zeus Tallaios”. ”Tallaios” kuin ”Helios” eli Aurinko. Saarta suojeli Hefaioksen rakentama auringonkirkas pronssijättiläinen Talos. (Mutta silloin saari oli jo menettämässä viattomuutensa.) Hefaiostos, rampa, joka Dionysoksen juovuttamana palasi jumalten yhteyteen, oli Kreetan suojelusjumala. (Mutta silloin saari oli jo menettänyt viattomuutensa.) Zeuksen syntymä sijoitetaan kreetalaiseen luolaan, samaan luolaan, missä Zagreus, Ensimmäinen Dionysos, syntyi Zeuksen ja Persefooneen liitosta. (Mutta silloin saari ei vielä ollut menettänyt viattomuuttaan.) Zeus on Zagreus, Ensimmäinen Dionysos. Jumalten aika, se joka seurasi titaanien aikaa, alkoi nimenomaan Kreetalla. Kreeta oli kirkas valo, läpivalaistu, Apollon Foibos, säkenöivää, kaiken valaisevaa, häpeämätöntä, jumalten valoa, kuin benthamilainen panoptikon: ”vallan tuli olla näkyvää ja samalla sellaista ettei sitä voinut havaita”.<sup>361</sup> Tämän valon Pandora, jonka Kreetan suojelusjumala Hefaiostos valmisti, sulki ruukkuun. Tämän valon Prometheus, joka oli titaanien sukua, antoi kuolevaisille fenkolin varteen käärittynä. Vai onko Pandoran ruukkuun sulkema valo (toivo) aivan eri valoa kuin Prometheuksen luovuttama valo (tieto)? Siirsivätkö jumalten kukittamat titaanit viimeisenä tekonaan tiedon valon, vallan valon, ihmiselle? Ihminen sai omavaloisuuden, *karisman*, josta seurasi *hybris*. Avoin tanssilattia on muuttunut benthamilaiseksi utilitarismiksi, jota täydellisessä vankilassa tehokkaasti kontrolloidaan. Tätä ”apollonisuutta” vastaan Nietzsche kapinoi.

Kreeta oli alku, avoin, vailla salaisuuksia. Saarella kaikki oli kaikkien silmien edessä nähtävissä, jopa salaisuudet, kuten luola, missä Rhea synnytti Zeuksen. Luola oli pyhä ja mehiläisten asuttama. Laki määräsi, ettei kukaan ihminen saanut astua sinne jalallaan. Tätä Zeuksen syntymäluola kreetalaiset näyttivät, sanoivat kaikille, turisteillekin, ”totuuden, jota ei voi lausua”. Kukaan ei uskonut heitä. Siitä lähtien on ollut tapana sanoa: kreetalaiset, valehtelijoita kaikki.<sup>362</sup>

Myös Theseuksen surmaama *Minotauros* sijoitetaan joissakin tarinoissa kreetalaiseen luolaan. Mutta *Minotaurosta* kreetalaiset eivät esitelleet avoimesti. Se pidettiin piilossa, Labyrintissa, missä sille joka yhdeksäs vuosi uhrattiin nuoria miehiä ja naisia. *Minotauros muutti kaiken*. Valkoinen härkä, uhrilahja, jonka Minos sai Poseidonilta, muutti kaiken. Se, että Minos petti jumalten kanssa tehdyn sopimuksen, muutti kaiken. *Labyrinthio Potnia*, tanssin jumalattaren Ariadnen tanssilattia, avoin Labyrintti, leikkikalua ja pelikenttä, sai uuden tehtävän: *kätkeä häpeän*.

(Silloin saari menetti viattomuutensa.)

Ateenalainen Daidalos rakentaa Kreetaan rakennuksen, joka kätkee kiven taakse sekä mysteerin (tanssin kuvion) että häpeän (Asteriuksen eli Minotauroksen). Siitä lähtien mysteeri on aina ollut jotain hävettävää.<sup>363</sup>

Tanssilattia ei enää ole viaton, avoin ja vapaa leikin kenttä. Leikistä tuli hävettävä, viattomuudesta voimattomuutta, jumalten kohtaamisesta ihmisten välinen *agonia*. Näin syntyi tragedian aihe: poissuljetusta, rammasta, kielletystä, salatusta ja häpeällisestä tuli haluttu ja tavoiteltu. Rituaali ja mysteeri paljastuivat ja samalla niistä tuli salattuja ja poissuljettuja. Se loi ristiriidan. Halu salattuun piti salata ja kätkeä. Näin halu sai häpeällisen himon muodon. Häpeässä ja salaa, itsensä kieltämällä, itseensä (huumattuna) tukeutuen, itsensä (juopuneena) korottaen, ilman jumalan kirkasta ja pyyteetöntä valoa, tuli ihmisen tanssia. Siksi *hybris* on (yksi) tragedian aihe.

\*

Siellä, missä tragedia otti ensiaskeleensa, hallitsi tyranni, joka oli rampojen ja muukalaisten sukua.

Poissuljettu, rampa ja raajarikko, oli korinttilaisen Amfionin tytär Labda. Hänelle ei löytynyt hallitsevien arkonttien bakkhiadien ”demokraattisen” vallanperimyksen mukaisesti siittäjää. Näin kirjoittaa Herodotos.<sup>364</sup> Mies, jonka Labdan lopulta hedelmöitti, oli Eetion nimeltään. Eetion oli muukalainen. Siitetystä sikiöstä sanoi Pythian oraakkeli: ”kohdustaan kiviä vyöryvä kirpoo murskaten hallitsijat, tilin käyden kanssa Korinton.” Tämän kuulla päätivät korinttilaiset surmata Labdan jälkeläisen. Rampa äiti piilotti lapsensa laatikkoon, jolloin se sai nimekseen Kypselos kreikan sanasta ”laatikko”. Kypselos varttui Korintin ensimmäiseksi tyranniksi. Hänen poikansa Periandros oli se mies, joka ensimmäisenä palkitsi runonlaulajan. Palkittu saapui delfiineillä ratsastaen Lesbokselta. Hän oli Arion, mies joka muutti dithyrambikulkueen piiritanssiksi. Teatteri yhdistetään yleensä antiikin kreikan kaupunkivaltioiden demokratian syntyyn kun se pitäisi päinvastoin yhdistää tyranniaan - ja ulkopuolisuuteen. Periandroksen taustalla ovat väentyneet raajat ja ulkopuolisuus, kuten olivat toisella, nilkoistaan lävistetyllä korinttolaisella, Oidipuksella. Oidipus Paksujalka pakeni kohtaloaan Korintista Theebaan. Pakeni, mutta tragedia seurasi ramman jalanjalkia. Niitä oli helppo seurata. Tämä kaikki on tulkintaa, luentaa. Traagisen diskurssia. Toki. Teatteri on tragedia. Tragedia on teatterin analogia. Tragedian synty on teatterin synty. Aristoteleen teos satyyrinäy-

telmästä, komediasta, on kateissa, mikä sopinee niin Nietzscheelle kuin länsimaiselle valistuneelle eetokselle.

*Hefaistoksen paluu*, missä Dionysos johdattaa ramman jumalan takaisin yhteisöön, on poissuljetun paluu. Häpeän paluu merkitsi häpeämättömyyden paluuta. Hefaistoksen paluu on paluu jumalalliseen yhteisöön ja yhteyteen. Se on paluu vastuuttomuuteen ja viattomuuteen. Ihmiselle se on kaipuun ja eskapismien maaperää. Se on valon ja vallan pois antamista. Kaikki on ruokkuun suljetun toivon varassa: jos vain jumalat kantta raottaisivat. Paluu on ihmisen antautumista jumalten varaan ja Prometheuksen perinnön pettämistä (kykenemättömyyttään, pienuuttaan ja pelkuruuttaan? - mitä tähän sanoisi Nietzsche?). Tämä paluu edellyttää (aina jonkinlaista) huumaamista, huumaantumista, hurmiota ja juopumusta, siksi Dionysos on sekä viinin että teatterin jumala.



Kuva 16.

Minoksen palatsi Faistoksessa oli paljon komeampi kuin myöhempää perua oleva Knossosin palatsi saaren pohjoispuolella. Faistos oli saaren etelärannikon tuntumassa, sen aurinkoisella puolella, Ra-jumalan katseen alla. Se oli ottamassa avosylin vastaan kaiken sen, mitä merivirrat ja tuulet Aasiasta, Egyptistä ja Theebasta vain toivat. (Silloin - ennen sitä pronssijättiläistä, joka kivi kädessä vieraita odotti - ennen Europan ryöstöä.) Theseus harhaili pitkin käytäviä faarao Ahmosen palat-

sin sokkeloissa. Ahmosen palatsi Faistoksessa oli Labyrintti ja Theseus etsi sieltä Asteriusta surmataakseen sen. Ahmose oli perinyt vallan veljeltään faarao Rhadamanthykseltä. Veljekset olivat Euroopan ensimmäiset ja viimeiset faaraot. Ahmose oli Minos. Rhadamantys oli Segenenra. Heidän sanottiin olevan Zeuksen ja Europan lapsia. Europa, jonka Zeus oli häränhahmoisena Gortisin plataanin varjoon tuonut, oli egyptiläisen Ion jälkeläinen.

Theseus arveli joutuneensa umpikujaan. Labyrintin kaikki käytävät, kaikki reitit ja vihjeet, johtivat aina johonkin uuteen, samalla ne kietoutuivat itseensä. Theseus ei löytänyt ulospääsyä, ei paluureittiä eikä tietä eteenpäin. Tämä oli pahempi sokkelo kuin elisabethiaaninen Lontoo tai Absalmo Hvide ja Tanskan yli kaksituhattuvuotinen kuningashuone, pahempi kuin Moskova, Taiteellinen Teatteri tai Bulgakov, pahempi kuin Dublin, Joyce, Shakespeare, Hamlet, Stanislavski, Turkka, Jurkka, Isä.

Umpikujaan joutuneelle sanoo Nietzsche: ”Kaikki tähän asti selviteltyt taideperinsiipit täytyy nyt ottaa avuksi suunnistaessamme labyrintissa, joksi meidän täytyy kuvata *kreikkalaisen tragedian alkuperää*.”<sup>365</sup>

Theseus seisoi Ahmosen palatsin raunioilla Haghia Triadan sarkofagin edessä kädessään Faistoksen kiekko. Hän ei voinut käsittää, miten hän oli joutunut sinne. Hän oli keskellä Labyrinttiä ja tajusi olevansa mahdollisimman kaukana itse kohteesta: *Minotauroksesta*.

\*

Zeus on Osiris, jonka Seth paloittelee kuin titaani Tyfoon paloitteli Zeuksen ja Dionysoksen. Dionysos on Horus, Osiriksen ja Isiksen poika. Zeus/Osiriksen ruumiinosat Seth heittelee hujan hajan ympäri Egyptiä, varsinkin hänen huomattavan suuren genitaalinsa, jonka kala syö. Egyptiläisten uskonnollisissa kulkueissa ovat falloket tästä syystä huomattavan pieniä. Kaikki kietoutuu itseensä ja katoaa mysteerien alkuhämärään. Isis on Osiriksen sisko ja puoliso - he ovat Hera ja Zeus. Mutta Isis on myös Io, Europan esiäiti. Io, joka on Heran papitar, hän, joka oli Zeuksen ensimmäinen syrjähyppy. Hän on Isis, joka on Io, joka on Hera, joka on Zeuksen sisko ja vaimo. Yhtyminen Ioon, Heran papittareen, joka on Isis, johon Osiris yhtyy, on jumalten alkuyhdyntä, solmukohta, umpikuja. Nuppu. Mitä oli sitä ennen, mistä tämä alkoi ja mihin tämä päättyy? Häpeään? Häpeän lapseen? Miltä *Minotauros* näyttää, missä se on? Kuka se on? Kätkeytynyt Apollon?

Viimeisenä hallitsi maata Osiriin poika Horos, jota helleenit kutsuvat Apolloksi. Tämä syöksi Tyfonin vallasta ja hallitsi viimeiseksi Egyptiä. Osiris taas on hellaankielellä Dionysos.<sup>366</sup>

Mustasukkainen Hera muuttaa Ion lehmäksi. Zeus muuttaa Ion lehmäksi väit-täen mustasukkaiselle Heralle, ettei hän ole yhtynyt yhteenkään naiseen. Ion hän muuttaa pienellä hipaisulla neidoksi ja taas takaisin lehmäksi. Io on Hera on lehmä ja Zeus on valkoinen härkä, joka nostaa nuoren Europan, Ion jälkeläisen, selkäänsä, vie Gortisiin ja yhtyy häneen plataanin varjossa. Tuosta liitosta syntyvät Kreikan ja Euroopan ensimmäiset ja viimeiset egyptiläiset.

Theseus seisoo Gortisissa, sen plataanin varjossa, missä Zeus yhtyi Europaan. Se on aivan Faistoksen palatsin tuntumassa. Tuolla on niitty, missä Pasifae yhtyi Poseidonin härkään. Theseuksella on kädessään 1400-luvulta eaa. peräisin oleva Faistoksen kiekko, jota kukaan ei tähän päivään mennessä ole pystynyt tulkitsemaan. Siinä on hieroglyfejä, joita ei muualla ole tavattu. Se on yhtä vanha kuin sarkofagi, jonka äärellä hän hiljattain seiso. Sarkofagilla kuvataan uhritoimitus. Nähdessään härän, jonka veri valuu tuoreena uhrialttarin juurella olevaan punaiseen ämpäriin, makaavan kuvattuna Haghia Triadan sarkofagilla, Theseus varmistuu siitä, että käytävä, jota hän on seurannut, on väärä. Labyrintti on harhauttanut hänet, houkutelut jälleen kerran umpikujaan, kauaksi *Minotauksesta*. Sarkofagi, vaikka onkin Kreetalla, minolaisessa palatsissa, on egyptiläinen. Uhritoimitus on egyptiläinen ja valtava, kuoleman hetkellä kuvattu härkä, on tavallinen. Se ei ole Poseidonin härkä (se, jota ei koskaan uhrattu), eikä liioin Marathonin härkä, jonka Theseus myöhemmin itse teurasti. Se ei myöskään ole se härkä, joka tappoi Hippolytoksen, Theseuksen pojan. Kaikkein vähiten se on *Minotauros*.

Käytävä, jota Theseus oli seurannut, vei egyptiläiseen ”yli-inhimillistä tekoa” olevaan Labyrinttiin, joka sijaitsi Moiris-järven yläpuolella. Vaivaiset kahdeksan kyynärää riitti Niilin alajuoksulla asuville memfisiläisille maanviljelijöille jotta vesi tulvisi yli ja viljelysmaa uusiutuisi. Näin olivat asiat Kuningas Moiriksen aikana. Nyt, yhdeksänsataa vuotta myöhemmin, toteaa Herodotos, on veden pinnan nous-tava viisi-kuusitoista kyynärää jotta joki tulvisi.<sup>367</sup> Tämä johtuu tekoaltaasta, ”käsin kaivetusta” Moiris-järvestä, *josta nousee kaksi pyramidia*. Sen ympärys on kolmetuhattakuusisataa stadionia. Kun yhden stadionin mitta on kuusisataa jalkaa, tekee kolmetuhattakuusisataa stadionia kaksi miljoonaa satakuusikymmentätuhatta jalkaa eli ”yhtä paljon kuin itse Egyptin merenranta”, kirjoittaa Herodotos.<sup>368</sup> Labyrintti oli muurien ympäröimä. Siinä oli kaksitoista katettua pihaa, joiden portit olivat rivittäin toisiaan vasten. Pihossa oli kahdenlaiset huoneet, toiset maan alla, toiset

maan päällä. Näitä huoneita oli yhteensä kolmetuhatta. Yläpuolisissa huoneissa ker-  
too historioitsija käyneensä: ”... kun kulki pihasta huoneisiin, huoneista pylväskäy-  
täviin, pylväskäytävistä toisiin suojiin ja huoneista toisiin pihoihin...”.<sup>369</sup> Samoin  
Theseus kulki pylväskäytävästä toiseen. Ne oli ”laadittu erinomaisesti toisiinsa lii-  
tetyistä valkeista kivistä”. Theseus etsi jälkiä *Minotauroksesta*, mutta tutkijat eivät  
ole kyenneet osoittamaan mitään teatteriin viittaavaa muinaisessa Egyptissä. Sanoja  
ja käsitteitä kuten ”teatteri”, ”näytelmä”, ”esitys” tai ”näyttelijä”, ei ole. Sen sijaan  
on useita lähteitä, jotka osoittavat uskonnollisten kulkueiden ja palvontamenojen  
olleen yleisiä. Vanhimmat säilyneet, hyvin tulkinnanvaraisesti teatteriin viittaavat  
lähteet ovat ns. *Ramesseumin papyrus*<sup>370</sup> ja *Abydosin Passio*, joka on kuvattu ns. *Ikher-  
nofretin Steelalla*.<sup>371</sup> Molemmat lähteet ovat 1800-luvun eaa. lopulta. Mutta hei, kun  
on kyse uskonnollisista menoista, niin eivätkö teatterin juuret juuri ole rituaaleissa,  
kulkueissa, vaikka vastaväitteitäkin on esitetty? Mikä erottaa egyptiläiset rituaalit  
antiikin Kreikan vastaavista ja toisin sanoen teatterista? Muinainen Egypti oli pap-  
pien ja uskonnollisten rituaalien hallitsema yhteiskunta. Käsitteet ja muodot tulevat  
sieltä, ei teatteri. ”Sankareilla ei ole sijaa egyptiläisessä uskonnossa”, toteaa Hero-  
dotos.<sup>372</sup> Rituaalista ei kehittynyt Egyptissä esittävää taidetta vaikka sen muoto tuli  
sieltä. Herodotos kirjoittaa että ”Melampus on nimittäin se, joka on [Egyptistä] tuo-  
nut helleeneille Dionysoksen sekä nimen että uhrimenot ynnä fallos-kulkueen”.<sup>373</sup>  
Nämä falloskulkueet olivat Egyptissä hieman erilaisia, muun muassa ilman kuoro-  
tansseja, kirjoittaa Herodotos ja jatkaa:

Fallostien sijasta he ovat keksineet muita, noin kynnäränpituisia  
nuoralla vedettäviä kuvia, joita naiset kantavat ympäri pitkin kyliä;  
niissä on nuokkuva miehenkalu, joka ei ole paljoa pienempi muuta  
ruumista. Etunenässä kulkee huilunsoittaja, ja naiset seuraavat laulellen  
Dionysosta.<sup>374</sup>

Toisaalta Herodotos väittää, että Melampus valehtelee ja toisiasiassa hän olisi  
”oppinut Dionysos-palveluksen tyrolaiselta Kadmokselta ja niiltä, jotka hänen kans-  
saan saapuivat Foinikiasta nyt niin kutsuttuun Boiotiaan”.<sup>375</sup> Egyptissä Dionysos oli  
Demeterin ohella Manalan jumalia, päättelee Herodotos.<sup>376</sup> Ja niinhän toteaa myös  
Herakleitos.<sup>377</sup>

Tämä egyptiläinen ja sieltä jossakin muodossa Kreikkaan siirtynyt uskonnol-  
lisiin rituaaleihin liittyvä perinne, kulkue ja jumalalle pyhittäminen, kunnioitus  
ja liturgia, on ”samanlainen”, johon törmäämme antiikin jälkeen keskiaikaisessa  
kristillisessä jumalanpalveluksessa. Puolidraamalliset, aina 900-luvulta säilyneet,  
liturgiset tekstit muistuttavat vastaavia muinaisia egyptiläisiä. Jotkut tutkijat näke-  
vät jopa mahdollisena suoran yhteyden antiikin *skenellä* bysantin ja sen ortodoksi-

sen ikonostaasin, rituaalin näyttämön, välillä.<sup>378</sup> Teatteri ja rituaali, jotka eivät ole sama asia, kiertyvät toisiinsa kietoutuneina historian alkuhämärästä keskiaikaiseen pimeyteen.

Hämärä tanssii  
hän ajatteli  
että aurinko on  
joka päivä uusi  
kuin hämähäkin verkko  
Hän ajatteli että karhun uni on karhun työ ja hän ajatteli  
unen maailman kaikkeuden perustaksi  
hän meni vilpoisaan lehtoon  
missä ajattelijat kokoontuivat  
juoden viiniä ja keskustellen  
Hämärä tanssii, karhu nukkuu  
kohta aloittaa hämähäkki verkkonsa kutomisen taas  
Hänen teorianensa ei ajattelijoista vaikuttanut kiinnostavalta  
koira, tai lähemmin katsoen  
egyptiläinen prinsessa  
kahden palvelijan seuraamana  
tuli tervehtimään  
en saanut häntä kiinnostumaan mistään  
PS<sup>379</sup>

#### TANSSIN LOPPU

Varhaisimmissa korinttilaisissa ja attikalaisissa ruukuissa aina 600-luvulta eaa. Esiintyy ”topattuja tanssijoita”, (engl. *Padded Dancers*<sup>380</sup>), joilla on iso takamus ja rinnukset. Noin sadan vuoden kuluessa nämä, myös Komast-tanssijoiksi kutsutut hahmot, väistyvät satyyrien ja nymfien tieltä. Ruukuissa eri aikoina kuvatut ”topattut tanssijat”, hevosenhäntäiset komastit, toistensa takamuksia hipelöivät ja toisiinsa naivat sileenit, viiniruukkujen ympärillä viiniä tarjoilevat ja thyrssossauvojaan heiluttavat hahmot, pitkätukkaiset nymfit, aulosta soittavat kuoronjohtajat ja erikokoisilla falloksilla varustetut satyyrit, ovat hyvin ilmeikkäitä. Ne kuvataan laulavina, keveällä jalalla ja ilmavilla käsillä kuorossa tanssivina. Tanssi on aina läsnä.

Karkelotanhun myös teki taiten taitaja kuulu –  
moisen Knosos-kaupungiss’ avarass’ oli ammoin  
Daidalos tehnyt; sen hiussorjapa sai Ariadne –  
kukkeat poikaset laati ja miesten mielimät immet  
piiriin kärkelemaan käsiranteist’ ottaen toistaan.<sup>381</sup>



Kuva 17.

*Kaikki alkoi tanssista.* Kuten totesimme: Kreetalla kaikki oli avointa. *Labyrinthoio Potnia*, tanssin jumalatar, jumalan morsian Ariadne, tanssi karkelotanhulla, tanssilattialla vuorella, kaikkien nähtävillä. Hänen ja Dionysoksen häät ovat yksi keskeisimmistä ruukuissa kuvatuista aiheista. Mutta kreetalla tanssittiin alun perin Zeuksen, saarella syntyneen, kunniaksi. Thaletas Gortislainen siirsi ”tanssivan laulun” *paianiin* ja *hyporkheman* Kreetalta Kreikkaan ja, kuten todettua, ennen kaikkea Spartaan. Plutarkhos kuvaa tätä tanssivaa runonlaulajaa teoksissa *De Musica* ja *Symposiacs*.<sup>382</sup> Plutarkhos kertoo meille miten runo ja tanssi yhtyvät musiikissa ja tämä tapahtuu ennen kaikkea *hyporkhemaksi* kutsutussa laulutyyliissä:

*Hyporkhema* on eläväisin ajateltavissa oleva tanssin muoto. Se on tanssia eleillä, runoutta sanoilla. *Hyporkheman* runous tuo mieleen värit maalauksissa, sen tanssi piirtää kasvon piirteet.<sup>383</sup>

*Kaikki alkoi laulusta*, sillä Platonin mukaan ei ylipäätään ”kukaan, joka käyttää ääntään laulaen tai puhuen, pysty pitämään ruumistaan täysin liikkumattomana. Niinpä on koko tanssitaito alkuisin puhutun jäljittelemisestä ruumiinliikkeillä”.<sup>384</sup> Kaikki siis alkoi ”puhutun jäljittelemisestä ruumiinliikkeillä”. Ensimmäinen oli laulu, sitten tuli tanssi.

Mutta Plutarkhoksen mukaan kreetalainen *hyporkhema*, jota säestettiin *aulok-sella* (αὐλός; eräänlainen huilu) ja myöhemmin myös *kitharalla* (κithάρα; soitinta ei pidä sekoittaa nykyaikaiseen kitaraan),<sup>385</sup> edellytti laulun ja liikkeen samanaikaisuutta. H.W Smythin mukaan *hyporkhema* oli villi ja iloluontoinen ja sisälsi myös miimin ja komiikan elementtejä.<sup>386</sup> Se poikkesi myös *dithyrambista* siinä, että se ei ollut perustaltaan uskonnollista vaikka se Kreikassa liitettiin Pythian temppeliin Delfoissa ja Apollonin kulttiin.

Apollonin kunniaksi esitetyn *hyporkheman* rinnalla kehittyi Dionysoksen kunniaksi etenevä *dithyrambi*, laulava kulkue, joka kääntyi piiriksi ja sai, oltuaan aluksi ”maalaisten meininkiä” ajan myötä ”urbanin festivaalin” luonteen. *Dithyrambia* rupesi johtamaan *exarkhon* (ἑξάρχων), joista nimeltä tiedämme Arion Methymnalaisen (siis hän, joka saapui delfiineillä ratsastaen Korintiin) sekä Lasios Hermonilaisen, jonka muun muassa Pindaros mainitsee fragmenteissaan. Ajan myötä *exarkhon*, kuoronjohtaja, ruvettiin samaistamaan Dionysokseen. Näin Dionysos oli aina läsnä esityksissä katsojana, kokijana. Festivaali alkoi aina Dionysoksen saapumisella, usein aasilla ratsastaen, ja asettumisella katsomoon, mihin hänelle oli varattu paikka. Tämä seremonia, rituaali, joka muistutti *Hefaistoksen paluusta*, säilyi läpi antiikin.

Kysymys siitä, milloin, miten ja miksi rituaalista siirryttiin teatteriin, on kiistanalainen. Ratkaisevaa on joka tapauksessa ollut 500-luvulla eaa. tapahtuneet yhteiskunnalliset muutokset, niistä ehkä merkittävimpanä rahatalouteen siirtyminen. Raha merkitsi sekä kaupunkivaltioiden uudelleen järjestäytymistä, kreikkalaisen demokratian ja yhteiskunnallisen ”tasavertaisuuden” kasvamista ja sen myötä maallistumista. ”The tragedy as we know it owes its entire existence to the polis.”, sano Fischer-Lichte.<sup>387</sup> Egyptissä, missä myös oli mahtava kaupunkikulttuuri, ei ollut rahaa eikä (siksi?) kehitystä kreikkalaisen poliiksen kaltaiseen ”sekulaariin demokratiaan” ja ”taiteelliseen ilmaisuun”. Niili piti huolen vuosittaisesta vaihtotalouden tasapainosta ja kaikki vain jatkui ja jatkui ja jatkui ja jatkui ja jatkui ja jatkui. Valta pysyi tämän jatkuvuuden turvin papistolla. Se oli valtahierarkia, jota kreikkalainen *pantheon* ei samalla tavalla tunnista. Kreikassa ei ollut jumalten sanomaa välittävää papistoa, oraakkeliin ja profeettojen arvoituksellisten lausuntojen tulkintavastuu jäi vastaanottajalle. Egyptissä oli uskonnollisten rituaalien tehtävä hierarkian vahvistaminen sen sijaan, että se olisi Kreikan tavoin ajan myötä muuttunut homeeriseksi kertomukseksi hallitsijan ja yhteisön välisestä konfliktista. Egyptissä ei tuhansiin vuosiin ollut sitä kitkaa ja siitä aiheutuva edestakaista dynaamista liikettä, joka Kreikassa aiheutti yhteiskunnallista polemiikkaa. Rituaalin tehtävä on staattisen manifestointi. Tästä syystä ei teatterilla ollut mitään virkaa Egyptissä.

Vaihtotaloudesta siirtyminen rahatalouteen tekee yhteisön jäsenistä uudella tavalla tasavertaisia ja epätasa-arvoisia. Rahalla saa vaikutusvaltaa, mikä aiheuttaa liikettä. Myös kaupankäynnin lisääntyminen, minkä kätevä maksuväline saa aikaan, kasvattaa liikettä ja vuorovaikutusta. Kreikassa tämä uusi maksuväline aiheutti 800-luvun eaa. jälkeen aina enemmän painetta, ristiriitoja, kuningaskuntien kaatumisia, tyranniaan siirtymistä ja puhetta siitä, mikä on hyvää ja mikä ei, mikä on oikein ja mikä ei. Mutta vaikka raha vähitellen hävitti rituaalin stabiliteettia ylläpitävänä voimana - muuttuen itse sen aiheeksi, palvelun kohteeksi -, voimme olettaa antiikin teatterilla olleen vielä suora yhteys johonkin perimmäiseen - ritualistiseen - tavalla, josta Moderni ei ymmärrä mitään. Antiikin teatteri oli lähtökohtaisesti yhteisöllinen tapahtuma, yhteisön juhla. Tragedian kuoro koostui lain määräyksestä kaupungin vapaista miehistä. Csapo ja Miller ovat arvioineet, että lähes 20 % Dionysos festivaaleihin osallistuvista katsojista osallistui aina myös esityksiin. Kyseessä oli siis kaupunkijuhla, jolla oli yhteisöllinen merkitys.

Csapo ja Miller ovat koonneet yleisimmät tekijät, joiden on katsottu erottavan rituaalin teatterista:<sup>388</sup>

- 1) rituaali on uskonnollista, teatteri on sekulaaria
- 2) rituaalissa kaikki ovat osallisia, teatterissa on esiintyjän ja katsojan välissä tiukka raja
- 3) rituaalissa on toistuva kaava, sama liturgia, teatterissa teksti vaihtuu aina uudeksi rituaali on vaikuttava, teatteri on viihdyttävä; edellisten kohtien lisäksi on osoitettu useita yhteydestä riippuvia tekijöitä [jotka erottava teatterin ja rituaalin], kuten tyyppillinen rekvisiitta tai välineistö tai laajemmin erilaiset sosiaaliset yhteydet. On esimerkiksi väitetty, että teatteri toimii ritualistisesti kun on kyse pienemmistä ja perinteisiin nojaavista yhteisöistä, tai että teatteri ilmaisee yhteisön olevan vapaampi ja tasa-arvoisempi kun rituaali edellyttää pakkoa ja hierarkiaa.

Edellä olevaa jaottelua on mielenkiintoista verrata Brechtin kaavaan aristoteelisen ja eepisen teatterin välisistä eroista. Se näyttämö, joka Brechtin mukaan ”ruumiillistaa” tapahtuman, vastaa hyvin pitkälle yllä olevan jaottelun mukaista rituaalia. Brecht kuitenkin viittaa ”ruumiillistavalla” teatterilla porvarilliseen (aristoteeliseen) teatteriin, minkä vastakohdaksi hän asettaa ”näyttämön, joka kertoo tapahtuman”.<sup>389</sup>

Aiskhylos lisäsi näyttämölle toisen henkilön, toisen ”näyttelijän” *exarkhon* lisäksi (ja loi näin perustan dialogille) ja osallistui Ateenassa järjestettyihin tragediakilpailuihin, Dionysos festivaaleihin, ensimmäistä kertaa vuonna 484 eaa. Tuosta voisimme katsoa alkaneen länsimaisen esittävän taiteen, teatterin. Tämän perinteen kuvitteli keskiajasta selvinnyt länsimainen valistunut ihminen, (uus)sivistynyt eurooppalainen, jälleen löytäneensä 1400-luvulla. Mutta synnyttikö renessanssi vain muodon, perinteen kuoren? Mihin katosi (kun taisi kadota) se rituaalinen merkitys, joka teatterilla vielä antiikissa oli? Sitä ei modernissa, renessanssin aikana syntyneessä teatterissa, enää ole? Senegalissa kaikki tanssivat vielä tänään. Ajatus siitä, että tanssia pitäisi erityisesti opiskella, opetella, on lähinnä absurdi koska yhteisö tanssii, on tanssia. Tanssi on yhteisöllinen rituaali, jossa hierarkiat ovat purkautuneet. Tämän yhteisöllisyyden on Eurooppa - varsinkin eurooppalainen esittävä taide - kadottanut. Se on jähmettynyt valistuneeksi ja esteettiseksi, hierarkioita ylläpitäväksi, eleeksi. Senegalissa ei *mimesis* vaikuta olevan ongelma. Kysymys siitä, *esitänkö* minä vai *olenko* minä, on senegalilaiselle outo. Se, että *esitänkö* tässä tilanteessa *ikään kuin olevaa* (Stanislavksin maaginen ”jos” ja ”annetut olosuhteet”) vai *olenko* tässä *aidosti*, niin sanotusti *oikeasti*, ei ole adekvaatti. Sen vieraannuttava ja objektivoiva pohdinta, että

meidän pitäisi sopia, annammeko runoilijoiden esittää meille kertomuksiaan jäljittelemällä vaiko osaksi jäljittelyn avulla, osaksi ilman sitä - ja mitä silloin olisi kummallakin tavalla esitettävä -, vai eivätkö he saa ollenkaan jäljitellä,<sup>390</sup>

kuten jo Platon asian esittää ja jota Aristoteles säestää toteamalla, että

[s]amoilla välineillä voi jäljitellä samoja kohteita joko kertomalla (joko muuttamalla toiseksi Homeroksen tapaan tai omana itsenään muuksi muuttumatta) tai jäljittelemällä kaikkia henkilöitä toimivina ja jotakin toteuttavina.<sup>391</sup>

on viime kädessä täysin epäolennaista. Kun soitto alkaa, alkaa tanssi ja silloin minä olen siinä ja sitä. Mutta vaikuttaa siltä, että tanssi loppui ja rituaali muuttui sekä liturgiaksi, että representaatioksi ja teoreettiseksi pohdinnaksi. Liturgiasta on lyhyt matka kirkolliseen, valtarakenteita ylläpitävään, rituaaliin. Egyptiin? Yhtä lyhyt kuin on retoriikasta, totuuden lausunnasta, taiteeseen?

Theseus pysähtyi, seisahtui, hämmästyti, ahdistui. Hetken seistytään, katseltuaan ympärilleen ja nähtyään, hän tarttui viinipikariin ja joi, ja joi ja juopui, nojasi taak-

sepäin ja kaatui, kaatui ja kaatui, ja kaatuessaan hän tarttui thyrsossauvaan ja antoi tanssin viedä. Hän kuuli Friedrichin laulavan ja hän yhtyi lauluun:

Kantapääni nousivat, varpaani kuuntelivat: mitä sanoitkaan? -  
sillä tanssijan korva, se on - hänen varpaissaan!<sup>392</sup>



---

## *Läsnäolo – esittäminen – näyttämöllä oleminen*

Ja Theseus tanssi ja joi – ja tanssi ja tanssista juopui. Ja tanssi ja tanssi – humalassa tanssi, hurmiossa. Ja tanssi ja oli ja tanssi ja oli ja tanssi, kunnes – kaatui. Ja menetti tajuntansa.

Theseus tuli tajuihinsa. Hitaasti, hyvin hitaasti, vaihteittain, askelaskeleelta maailmaa ja todellisuutta jäsentäen. Tajuttomana ollessaan ei tiedä olevansa. Tajuihinsa tullessaan ei tiedä tulevansa. Vasta paljon myöhemmin, jo hyvin kauan tultuaan, tietää tulevansa: tajuihinsa. Vasta paljon myöhemmin tajuaa olleensa tajuton, olleensa poissa, ei-olleensa. Tullessaan tajuihinsa, ylittäessään rajaa tajuttomuudesta tajuihinsa olemiseen, on läsnä olematta läsnä, on poissa olematta poissa. Ylittäessään rajaa on hypnagogisessa tilassa, valveen ja unen, toden ja epätoden yhteen sulautuneessa maailmassa.

Tullessaan tajuihinsa Theseus näki edessään, yläpuolellaan – hyvin lähellä itseään ja ainoana asiana maailmassaan – Näytelmäkirjailijan. Näytelmäkirjailija istui ja Theseus makasi lattialla kirjailijan jalkojen juuressa. Theseus tunnisti Näytelmäkirjailijan tunnistamatta häntä. Hän yhdisti etäisesti tutut kasvonpiirteet johonkin yhtä etäisesti tuttuun. Näytelmäkirjailija istui hiljaa ja katseli sekä Theseusta lattialla että kaikkea muuta näköpiirissään. Näytelmäkirjailija oli kuin jonkun kalvon takana, toisessa maailmassa, toisessa todellisuudessa.

Theseus näki unta: hän oli näyttämöllä. Kyseessä oli esitys, jossa hän oli mukana. Kyseessä oli esityksen ensi-ilta. Näytelmäkirjailija, joka istui ja katsoi häntä hänen yläpuolellaan, liittyi Theseuksen näkemään uneen. Näytelmäkirjailija oli samassa unessa mutta ei samalla näyttämöllä. Näytelmäkirjailija oli katsomossa. Vaikka hän oli Theseuksen unessa, hän samanaikaisesti ei ollut siinä, hän ei ollut osallinen, hän ei ollut mukana. Näytelmäkirjailija oli kuin olisi ollut myös rajalla. Näytelmäkirjailija oli tässä Theseuksen unessa sekä myös tässä hänen tajuihinsa tulemisessa, todellisen rakentumisessa. Paikka, jossa hän makasi, oli myös hänen unessaan ja samanaikaisesti tila oli todellinen tila. Kaikki oli samaa unta, samassa esityksessä, samassa ensi-illassa ja samaa tajuihinsa tulemista, uneensa heräämistä, mikä oli, käsittämättömästi samanaikaisesti todellisuuteen tulemista. Tämä todellisuus on illuusiota, Theseus ajatteli, näytelmä, fiktio, esitys. Elämä on unta. Se on Calderónin näytelmä, Theseus muisti, jossa hän, Ateenan prinssi ja kuningas, ei esittänyt Puolan prinssi Sigismundoa tai kuningas Basilioa vaan narria nimeltä Clarin. Theseus, narri, tuli tajuihinsa illuusioon. Elämään, joka oli unta.

Hän kuuli myös jonkun puhuttelevan häntä, ravistavan olkapäästä ja toistavan hänen nimeänsä, joka kuitenkin ei ollut hänen nimensä. Silti hän tunnisti sen nimekseen: Edmund. Edmund. Edmund. Ja sitten ääni sanoi:

*Hyvä on. Anna mennä, tapa vaan itsesi.*<sup>393</sup>

Johon Theseus kuuli vastaavansa:

*Totta kai minä tiedän, että sinä välität, ja minä lopetan kohta koko juomisen.  
Mutta tätä ilta ei lasketa. Tänään on sattunut liian monta helvetillistä juttua.*

Theseus näki ja kuuli itsensä unessaan, joka ei ollut enää unta vaan painajaista. Juuri tällaisia painajaisia näyttelijät usein näkevät. Hän oli näyttämöllä, esityksessä, katsomo oli täynnä, kyseessä oli ensi-ilta ja hän oli vailla tilannetajua, hän ei tiennyt mitä seuraavaksi tapahtuisi. Hän oli näyttämöllä, hänellä oli rooli tässä esityksessä, mutta hän ei kyennyt näyttelemään sitä. Hän ei ollut läsnä, joten hänen oli päästävä pois. Theseus päätti poistua näyttämöltä, jolla hän ei ollut. Hän nousi lattialta ja siirtyi taaemmaksi, missä tiesi aina istuvansa esityksen tässä vaiheessa. Näyttämöllä oleva toinen henkilö puhui koko ajan vuorosanojaan:

*Että pitää olla sellainen kusipää isänä! Kristus varjele, jos hänet panisi kirjaan henkilöksi, niin kukaan ei uskoisi, että sellaista on!*

Ja Theseus huomasi vastaavansa:

*No, onhan isä nyt ihan okei, jos häntä vähän yrittää ymmärtää – ja suhtautuu huumorilla.*

Hän vastasi saadakseen aikaa. Hän tiesi mitä vastata, tai jokin hänessä tiesi. Se jokin oli Edmund, joka ei ollut ollut tajuton, joka ei nähnyt unta, joka ei ollut unessa ja joka nyt ei päästänyt Theseusta näyttämöltä pois. Tämä Edmund istutti hänet näyttämön takaosaan, molemmille tuttuun paikkaan ja vastasi henkilölle, joka häntä puhutteli. Nämä henkilöt olivat veljeksiä. Ja tuo, joka näyttelee minun henkilöni veljeä, Jamieä, on serkkuni, Theseus havaitsi.

Theseus jäseni todellisuutta sitä mukaa kun hän tuli tajuihinsa: hyvin hitaasti. Asiain tila, tässä fiktiossa, tässä illuusiossa, näytelmässä, esityksessä ja unessa, paljastui hänelle vähitellen. Hän oli pyörtynyt. Häneltä oli mennyt taju. Tilanne, missä Theseuksen vastaanäyttelijä tarttuu häntä takaa päin kurkusta samalla lukiten hänen toisen kätensä selän taakse ja sanoo:

*Voi hyvin olla, että kukaan muu ei välitä paskankaan vertaa siitä, kuoletko vai et, mutta minä välitän.*

Oli muuttunut todeksi. Theseuksen henki oli salpautunut ja hän oli epätoivoisesti yrittänyt antaa sovittua merkkiä selkensä takana olevalla kädellään vastaanäyttelijälleen: ote on liian kova. Mutta vastaanäyttelijä ei huomannut merkkiä. Vastanäyttelijä ei ollut ollut läsnä, hän oli poissa. Läsnä oli vain Jamie, jonka ote veljensä kurkusta oli päättäväinen:

*Et usko vai, että minä välitän, niinkö? Pelkkä känninen sika.*

Ennen kuin Edmund ehti vastata mitään veljelleen, kävi Theseuksen mielessä kuolema, jonka jälkeen hänen maailmansa musteni ja hän (ei Edmund) menetti tajuntansa. Tajuttomuuden on täytynyt kestää vain lyhyen hetken, Theseus päätteli jälkikäteen, koska todellisuus ei ollut tunkeutunut fiktion kuin tuskin haivattavan häivähdyksen verran. Edmund ei missään vaiheessa menettänyt tajuntaansa koska siinä tapauksessa sekä Jamie, että häntä näyttelvä Theseuksen serkku, olisivat toimineet toisin. Illuusio ei rikkoutunut, esitys jatkui keskeytymättä: Theseus katosi, mutta Edmund ei, hän jäi. Nyt Theseus teki paluuta. Se oli hidas ja vaivalloinen.

Tortsov oli *Moskovan Riippumattoman Teatterin* harjoituksissa puhunut ja puhunut teatterin *totuudellisuudesta*, sekä sen tärkeydestä että toisaalta vaikeudesta saavuttaa ja ylläpitää se. ”En usko!”, hän huusi toistamiseen katsomosta. ”En usko!”, hän toisti myöhemmin oopperastudiolla. ”En usko! En usko!”, hän jatkoi kuolemaansa saakka pitäen viimeisiä harjoituksia kotonaan:

”Sinun on näyttelijänä saavutettava minä olen –tila. Minä olen, on näyttämöllä tiivistynyt, miltei absoluuttinen totuus”, Tortsov vakuutteli ja jatkoi, ”Siellä, missä on totuus, usko ja minä olen, siellä on vääjäämättä myös aito, inhimillinen – siis ei teatraalinen – kokeminen.”<sup>394</sup>

Theseus oli hämillään. Hän oli juuri kaikkea muuta kuin *ollut*. Tai hän oli ollut poissa, hän oli vieläkin poissa. Totuus, joka hänessä oli tiivistynyt, ei todellakaan ollut teatraalinen, mutta ei se ollut roolin perspektiivin mukainenkaan.

”Ilman perspektiiviä ja lopullista tavoitetta – siis Päätehtävää – ei näyttelijä pysty kannattelemaan rooliaan, sen vaatimaa suurta fyysistä toimintaa, suuren ajatuksen tulkittamista, monista pienistä osista koostuvien suurten tunteiden ja intohimojen kokemista, ja lopulta kohtausta, näytöstä ja koko näytelmää.”

Theseus oli hämillään. Hänen roolinsa ei ainoastaan kannattelut itse itseään, vaan lisäksi se kannatteli myös häntä, näyttelijää. Hänen roolinsa oli nostanut hänet lattialta, kävelyttänyt hänet istumaan tähän ikkunasyvennykseen ja piti häntä nyt huolellisesti kiinnittyneenä fiktion:

*Sanoin. Minä sanoin, että minä en tahdo mennä sinne. Se on koko juttu nyt kunnossa.*

Theseus kuuli Edmundin sanovan hänen suullaan, hänen (tai lähes hänen) äänellä, mutta hän ei näyttellyt roolia, se toimi omillaan. Se tiesi itse perspektiivinsä, päätehtävänsä.

Tortsov oli pitänyt näyttelijäntyön perustana roolin kokemista. Oliko tämä sitä?

”Kun te näyttelijät ja me katsojat tempaudumme koko olemuksellamme mukaan siihen, mitä näyttämöllä tapahtuu. Me jähmetymme ja koemme saman, kaikille yhteisen mielenliikutuksen.”

Oliko tämä roolin kokemista kun rooli toimii täysin tarkoituksenmukaisesti omillaan ja näyttelijä yrittää saada otteen siitä? Theseus ei ollut ”tempautunut koko olemuksellaan mukaan siihen, mitä näyttämöllä tapahtui”. Hän oli sivullinen, joka seurasi tapahtumia vierestä. Oliko hän psykoosissa? Oliko tämä skitsofreniaa? Oliko hän kykenemätön ottamaan vastuuta roolistaan? Oliko se edes hänen tehtävänsä? Hänen mielestään rooli toimi hyvin vastuullisesti.

Tortsov oli toisella tunnilla puhunut esittävästä näyttelijäntaiteesta erotuksena kokevasta. Hän oli kertonut ranskalaisesta näyttelijästä Benoit-Constant Coquelinista, joka näki roolin toisena henkilönä, elävänä, totena, näytelmäkirjailijan luomuksena, jonka näyttelijä siirtää itseensä. Coquelinille näyttelijä on kangas, johon taidemaalari maalaa roolin. ”Näyttelijä ei elä roolin elämää vaan näyttelee sitä. Hän suhtautuu esittämäänsä kylmästi, mutta hänen taiteensa tulee olla täydellistä.”, sanoo Coquelin ja jatkaa, ”Näytteleminen on esittämistä, ei samastumista.”

Theseus muisti samalla *Riippumattoman Teatterin* käytävällä roikkuneen Sarah Bernhardtin muotokuvan. Bernhardt oli tunnetusti eläytyjä, samastuja ”Näyttelijän on tavallaan unohdettava itsensä”, Bernhardt julisti,<sup>395</sup> ”jos näyttelijä ei todella tunne itsessään petetyn rakkauden tai häpäistyn vanhemman tuskaa, jos hän ei kykene pakenemaan oman elämänsä tylsyyttä ja heittäytyä täydellä sydämellä mitä yllättävimpiin akuutteihin kriiseihin, hän ei liikuta ketään.”

”Rooli on kaiken lähtökohta.”, vakuutti Constant, ”Jos olet omaksunut, tutkinut ja ottanut haltuun, oman persoonallisuutesi, roolin ulkoiset ominaisuudet asettuvat luonnostaan. Kaikki, myös pienet yksityiskohdat, asettuvat kuin itsestään. Mieli on se, joka rakentaa kehon.”

”En voi olla toistamatta itseäni”, Sarah väitti vastaan ”ja ottaa herra Coquelinia esimerkiksi näyttelijästä, joka on tunteeton niiden draamallisten henkilöiden tunteita kohtaan, joita hän personoi.”

”Ei rakas Sarah, kollegani, jos näyttelijä kyönelehtii tragediassa oikeita kyönelehtä, purskahtaa yleisö silloin nauruun.”

”Yleisö jää vaille tunnekokemusta, Constant ystäväni, sinun näyttelijäntyösi äärellä.”

Ja sitten he näyttelivät useita vuosia yhdessä suurella menestyksellä muodostaen täydellisen parin. Tekivät muun muassa loistokkaan Amerikan-kiertueen vuosisadan lopussa. Coquelin esiintyi myös Moskovassa useaan otteeseen ja Stanislavski viittaakin häneen suurena taiteilijana ja loistavana esimerkkinä *esittävän näyttelijäntaiteen* edustajana. Unohtumattomimman roolityön Coquelin teki Cyrano de Bergeracin roolissa, jonka Edmond Rostand kirjoitti nimenomaan hänelle. Kolme vuotta myöhemmin Rostand kirjoitti Sarah Bernhardtille *L'Aiglonin*, missä La Divina Sarah täydellisesti eläytyen esitti Reichstadtin herttuan, keisari Napoleon II:sen, roolin.



Kuva 18.

Mutta pitääkää mielessä, Tortsov sanoi, että Coquelinin edustama ”esittävä näyttelijäntaide” on pinnallisempaa ja siten vähempi arvoista. ”Esittävän taiteen” edustajat, kuten Coquelin, siirtyvät esityksessä symboliseen kokemukseen. Heille esitys on vertauskuvallista ja näyttämön keinot liian köyhiä välittämään todellisen elämän illuusiota. ”*Todellisen elämän illuusiota*”, Theseus toisti mielessään istuessaan ikkunasyvennyksessä. Tortsov määritteli ”esittävän näyttelijäntaiteen” ei-taiteeksi koska

”sen muoto on kiinnostavampi kuin sisältö, se ei, loppujen lopuksi, ’painu kovin syvälle’, sitä pikemminkin hämmästelee kuin uskoo siihen, se on tekniikkaa ja ihmistunteiden syvyyttä ja hienovireisyyttä ei voi ilmaista teknisin keinoin, se vaatii luonnon välitöntä apua sillä hetkellä, jolloin niiden ruumiillistaminen tapahtuu”.

Silloin Theseuksen rooli kysyi Theseuksen serkun rooilta:

*Mihin sinä menit kaupungilla?*

Theseus ajatteli samalla: mitä tässä tapahtuu? Tässä juuri nyt? Tällä ruumiillis-  
tamisen hetkellä? Theseuksen roolin repliikki jatkui, joten hän kuuli kuinka hänen  
roolihenkilönsä vastasi itse serkkunsa roolihenkilölle esittämään kysymyksen:

*Mamie Burns*in luo tietysti!

Hän näytteli (tai ”näytteli”) Edmundia, mutta ei kokenut olemistaan roolin  
kokemisena - olemisena, *sen enempää* kuin koki olevansa vertauskuvallisesti sen  
äärellä. Hän ei *kokenut* sen enempää kuin *esitti*. Ei tämä myöskään ollut maneri-  
soitunutta näyttelystä tai vaistonvaraista, joista Tortsov myös oli puhunut. Vai  
oliko tämä vaistonvaraista? Hän istui ikkunasyvennyksessä ja tarkkaili mitä tapah-  
tui, teki havaintoja siitä, mitä hänessä ja hänen ympärillään tapahtui. Hän oli suh-  
teessa rooliin, joka oli suhteessa hänen serkkunsa rooliin. Ja lisäksi hän oli poissa,  
vielä jossakin toisaalla. Theseus istui ikkunansyvennyksessä, joka oli tämän pienen  
näyttämön takaseinällä ja kuunteli serkkuansa, joka näytteli hänen näyttelämänsä  
henkilön veljeä. Painopiste oli esityksen tässä vaiheessa serkun esittämässä hen-  
kilössä, joka oli tämä Jamie. Edmund, jota Theseus itse näytteli, ainoastaan vas-  
taili verkkaan, kyseli ja kommentoi serkun monologin väleissä. Minä näyttelen tätä  
roolia, Theseus ajatteli, *mutta minä olen myös tässä suhteessa*, jolloin myös se on osa  
minun läsnäoloani, minun näyttelijäntyötäni.

Tämä Tortsovin *kokeminen* oli kaikkialla ja järjestäen ymmärretty väärin rooliin  
*eläytymiseksi*. Mutta mikä on tämä ratkaiseva ero? Mikä on kokemisen ja eläytymi-  
sen ero roolityön äärellä? Theseus muisti Tortsovin huutaen innoissaan, että

”kaikkein parasta on, kun näyttelijä joutuu kokonaan näytelmän valtaan.  
Silloin hän, tahdostaan riippumatta elää roolin elämää huomaamatta  
miten hän tuntee, ajattelematta mitä tekee, ja kaikki syntyy spontaanisti,  
alitajuisesti.”

Tuleeko siis näyttelijän kokea rooli joutumalla sen valtaan? Mitä tarkoittaa roo-  
lin valtaan joutuminen? Onko se eri asia kuin eläytyminen tai samastuminen? On  
varmasti koska Tortsov puhuu useaan otteeseen ”alitajuisten luomisvoimien hallin-  
nasta”. Ja se, joka näitä voimia hallitsee, on näyttelijä. Tosin hallinta on suoritettava  
”epäsuorin ja tietoisin keinoin”. Ja lisäksi Tortsov sanoo, että

”se, jota hallitaan, ei ole hallittavissa. Ja, koska se ei ole hallittavissa, on se  
siksi opittava jättämään rauhaan. Varsinkin silloin kun se ryhtyy työhön”.

Mitä tämä kaikki tarkoittaa? Ja mikä tämä se on?

”Se on Luonto!”, Tortsov kiteyttää ja jatkaa:

”Ja heti jos rikomme oikeaa orgaanista elämäämme vastaan - lakkaamme luomasta totuudellisesti näyttämöllä - äärettömän herkkä alitajunta säikähtää tätä väkivaltaa ja pakenee takaisin salakammioihinsa. Jotta näin ei tapahtuisi, on ennen kaikkea luotava todesti.”

”Luotava todesti”, Theseus ihmetteli, mitä se oli? Aidosti kokemalla? Ajattelematta mitä tekee? Joutumalla näytelmän ja roolin valtaan, kuten Tortsov ohjeistaa?

Theseus muisti Tortsovin etydimetodiharjoituksen *Riippumattomassa Teatterissa* hänen ohjatessa Othelloa. Tortsov oli luonut etydin, missä Othello kosii Desdemonaa. Kohtausta ei ole alkuperäisessä näytelmässä. Tortsovin etydimetodin tarkoituksena on luoda todelliset fyysiset, näyttämölliset, olosuhteet tehdä rooli- ja näytelmäanalyysia. Tekemällä, toimimalla, näyttämällä, tekojen kautta, ei teoreettisesti vaan improvisoimalla, etsitään roolin sisäinen elämä ja ajatukset, luodaan ihmisuhteet ja niihin vaikuttavat tekijät. Tortsovin etydi on käsikirjoittamaton kohtausta, improvisoitu tilanne.<sup>396</sup> ”Othello on palavasti rakastunut Desdemonaan ja sortuu lopulta sairaalloiseen mustasukkaisuuteen.” Tätä rakkauden tunnetta, tätä tuhoavaa intohimoa, sen perustaa Tortsov haki kosintaetydillä.<sup>397</sup>

– Rakastunut tekee rakastettunsa puolesta mitä tahansa., Tortsov puheli äänekäästi, Syö, juo, kävelee, ajaa... Joten olkaa hyvä ja ajakaa pyörällä rakastetun tyttönne puolesta!, Tortsov komensi ja nielaisi minttupastillin.

Othelloa näyttävä Patrikejev kirosi mielessään. Hän ei osannut pyörällä ja hän tiesi Tortsovin tietävän tämän. Hän kirosi sekä Tortsovin että Näytelmäkirjailijan, joka istui katsomossa. Sille tuo perkele esittää! Patrikejev kiipesi pyörän satulaan. Desdemonaa istui tuolissa pusertaen valtavaa kiiltävää käsilaukkua vatsaansa vasten. Patrikejev survaisi polkimia ja lähti epävarmasti ajamaan tuolin ympäri.

– Hirvittävää! Tortsov sanoi murheellisesti. Lihakset ovat jännittyneet, te ette usko itseenne. Antakaa lihasten rentoutua! Teidän pääanne on luonnoton, teidän päähänne on mahdoton uskoa.

Patrikejev ajoi pää kumarassa ja alta kulmain kyräillen.

– Tyhjä ajo, te ajatte tyhjänä, teidän on oltava täynnä rakastettuanne, rakkauttanne, hekumaa. Ottakaa kainaloihin ilmaa, niin tulee miellyttävä ilmapiiri ympärillenne. Pitäkää itsenne liikkeessä. Pitäkää itsenne liikkeessä vaikka ette pyöräilikään. Näyttelijän pitää harjoitella pitämään itsensä koko ajan pienessä liikkeessä. Vain jumputtamalla saa väärät jännitykset pois.

Jumputtamalla, Theseus mietti, aina jumputtamalla, maata polkemalla, hyppimällä, pomppimalla, alas, alas, portaita alas juoksemalla niin että kantapäät iskee portaaseen, laskeutumalla, itsensä maahan ruumiineen päivineen istuttamalla, lyömällä, juurruttamalla, itsensä ihmiseksi perustaan paaluttaen ja maailmaan jumput-

taen palauttamalla, palauttamalla ihmisen itsessään itseensä, ihmisyytensä johonkin, joka tuntuu ja on kiinnittyneenä maahan, perustaan, olevaan ja siten itseensä. Olemiseen. Tämä on olemisen kysymys, Theseus mietti. Ruumiiseensa palaamista, tätä kaikki toistavat:

Stanislavskin *Luonto*

Meyerholdin *Biomekaniikka*

Artaud'n *Liha, kosminen transsi ja Julmuuden teatteri*

Michael Chekhovin *Psykologinen ele*, joka sekin on ruumiillinen

Brechtin *Eppinen teatteri ja läsnä olevaksi, poliittiseksi todeksi tekevä Vieraannuttamiseksi*

Grotowskin *Pyhä näyttelijä Köyhässä teatterissa*

Schechnerin *Antropologinen projekti*

Turkan *Ultrafyysinen harjoittaminen*

Johnstonen *Impro*

Tadashi Suzukin *Ruumiin kulttuuri ja Maahan polkeminen*

Yoshi Oidan *Näkymätön näyttelijä*

Kaikki pyrkivät tuomaan ruumiin tähän ja nyt. Mutta muuttuessaan menetelmiksi ne tuntuvat lähes välttämättä menettävän tämän perustavanlaatuisen ominaisuuden: olla tässä ja nyt. Sovelluksina ne teoretisoituvat ja irtoavat ruumiista. Välitettyinä ne muuttuvat fiktioksi, paperiksi, älykkäiksi, projektiksi, sanoiksi ja käsityksiksi. Olemisesta tulee sen esittämistä, menetelmästä sen teoreettinen sovellus. Ne on jumputettava ruumiiseen uudestaan jonkun uuden menetelmän avulla. Se on aina tämä sama projekti. Uudestaan ja uudestaan.

Ja aina tämä ruumiissa oleminen tulee idästä: Stanislavskilla jooga ja esikuvana sama kiinalainen näyttelijä nimeltä Mei Lanfang kuin Brechtillä; Meyerholdin paluu juurille, antiikkiin ja mysteereihin, viittaukset Japaniin ja Kiinaan; Artaud ja Bali; Grotowskin itämainen teatteri ja ritualismi; Peter Brook ja Mahabharatha; Schechner ja Indonesia; Zarrilli ja Kathakali; Nietzsche ja Zarathustra; Dionysos ja tanssi.

– Fyysisiä tekoja Patrikejev! Pitäkää itsenne liikkeessä! Siis itsenne. Missään tilanteessa - eikä varsinkaan dramaattisissa kohtauksissa - näyttelijä ei saa unohdtaa, että kaiken lähtökohtana on hän itse. Hän itse, ei rooli! Roolista, se on tekstistä, näyttelijä voi ainoastaan ottaa ehdotetut olosuhteet. Vastatkaa minulle Patrikejev, mitä te ehdotetuissa olosuhteissa tekisitte, fyysisesti, siis tekoina ja toimintoina?

– Siis minä pyöräilen... rakastettuni vuoksi...

– Älkää selittäkö! Tehkää! Toimikaa! Älkääkä puhuko minulle kokemisesta, ja Jumala varjelkoon meitä ajattelemasta tässä tilanteessa tunteita. Patrikejev, saatana! Ehdotetuissa olosuhteissa, jotka runoilija, ohjaaja, lavastaja ja näyttelijä itse omissa mielikuvissaan, valaistus... ja niin edelleen ovat luoneet... näissä olosuhteissa kun teidän fyysiset tekonne, Patrikejev, ovat teille selvät...

Fyysisten tekojen linjat ovat selvät, Patrikejev tuskaili ja kirosi ohjaajan samalla kun pyöräily oli alkanut sujumaan vähän paremmin ja hän lateli rakkaudentuskaansa Desdemonalleen. Hänen päähuomionsa oli kuitenkin jatkuvasti pyöräilyssä. Hän näytti ohjaajalle kuinka hän pyöräili. Hän pyöräili Desdemonalle:

*Lutka!*  
*Itkethkö sitä vasten kasvojeni?*

Desdemona istui keskellä näyttämöä ja puristi järkyttyneen näköisenä valtavaa kiiltävää käsilaukkuaan vatsaansa vasten:

*Kiroa minut, mutta älä tapa!*

Patrikejev survoi polkimia hien valuessa.

– Jumalauta Patrikejev, Tortsov huusi, kuin sää näyttelet!! Varsinkaan tommosta traagista hahmoa..., ei jumalauta!!! Etkö sää tiedä...? - on kaikkein vähiten oltava traaginen! Älä ajattele sitä, vaan ainoastaan mitä sää teet, fyysisiä tekoja mies! Sun tehtäväs! Mitä sää teet rakkautes eteen?! Mitä sää oot valmis uhraamaan!!!

Jalat viipottivat, satula hiersi, ilma kulki keuhkoissa ja kainaloissa, rystyset puristivat ohjaustankoa, otsaa kuumotti, pää ojentui eteen, leuka valahti ja Patrikejev mölisi:

*Aloillasi huora!*

Desdemona yritti nousta tuolilta:

*Tapa huomenna – anna elää tämä yö!*

– Sun pitää vaan keskittyä seuraavaan tekoon. Jatko seuraa ihan luonnostaan.

Theseus istui *Riippumattoman Teatterin* katsomossa ja näki nyt täysin erinäköisen hahmon näyttämöllä, joka myös puhui eri tavalla:

*En jos rimpuilet -*

– Nyt tohon rupee uskoo. Kattokaa ny kaikki tota. Se on niinku suuri näyttelijä Štepin sanoo: Sää voit näytellä hyvin tai huonosti, sill’ei oo mitään välii, kuhan olet tosi. Ja tosi syntyy yksinkertaisista fyysisistä teoista. Otellon rooli vaatii suurta fyysistä ponnistusta, voiman suuntaamista ja taloudenpitoa. Tää taloudellisuus ja suuntaaminen tarkoittaa aina myös yleisen välttämistä. Sä et oo ny yleinen, Patri-

kejev, vaan tarkka ja tarkotukse mukane. Siitä syntyy jotain kiinnostavaa. Vai mitä sanoo Näytelmäkirjailija ite? Että sää saat koko sun Othellon näkymään, saat sen niinku tolla sun pyöräilylläs. Se on se juttu. Roolin päätehtävä, koko sen tavoite ja maailma, se on siinä.

Desdemona ei kyennyt liikkumaan. Othello pyöräili huimaa, luonnotonta, henkeäsalpaavaa vauhtia ympäri ja ympäri ja ympäri ja ympäri ja ympäri ja ympäri. Liike oli niin nopea, että se katosi. Desdemona nousi lopulta epävarmoille jaloille puristaen yhä valtavaa kiiltävää käsilaukkuaan vatsaansa vasten. Hän ei enää nähnyt Othelloa:

*Puoli tuntia – edes yksi rukous!*

Patrikejev hallitsi täydellisesti pyöräilyn tekniikan, niin täydellisesti ettei hänen tarvinnut yhtään miettiä sitä. Hän ajatteli kasvojaan. Hän ajatteli ajatuksiaan. Hän ajatteli kuinka ne vääristyivät Othellon mustasukkaisuudesta. Hän ajatteli poskihaksiaan, kuinka hänen leukalihaksensa olivat voimakkaat, poskihampaat puristuivat yhteen samalla kun hän tietoisesti pyrki rentouttamaan kasvonsa niin että leuka teki edestakaista epäsymmetristä liikettä. Patrikejev hengitti ahnaasti sekä nenän että suun kautta, sisään ja ulos, sisään ja ulos. Hän tiesi, että se oli Othellon hengitystä. Hän veti ilmaa Othellon keuhkoihin. Hän ajatteli tämän Othellon hengitykseksi ja siksi se tuli ja sitä se oli. Ja hän huomasi Othellon tarjoavan hänelle hieman peitetämpää, hieman verhotumpaa hengitystä, koska se toimi paremmin tässä kohtauksessa, tällä näyttämöllä, tässä hetkessä, missä hän kohta tappaisi tuon naisen. Hän huomasi ajattelevansa Othellon katsetta. Hän teki katseen ajattelemalla. Hän ajatteli katsetta katseessa, katseen tekemistä ja tässä teossa, katseen tekemisessä, hän näki silmänsä. Hän näki katseensa, kuinka Othello katseli Desdemonaa ja hän tiesi että katseessa oli murha. Hän ajatteli Tortsovia ja hän tiesi, että Tortsov näki Othellon katseessa, joka oli hänen, Patrikejevin silmissä, murhan. Hän ajatteli Näytelmäkirjailijaa, joka oli tämän murhan kirjoittanut, ja hän tiesi, että hänen silmissään, jotka olivat Othellon silmät, oli tämä murha. Hän ajatteli silmiin murhan. Tämän murhan, joka oli sama, mutta silti täysin eri murha kuin minkä Näytelmäkirjailija oli ajatellut. Hän huomasi Othellon katseen itsessään. Se ei ollut hänen, Patrikejevin, katse. Se oli murhaajan katse. Ja hän näki Othellon ja Othello näki Desdemonan. Ja hän pyöräili. Ja hän pysäytti pyörän:

*Liian myöhä -*

– Oletko sää Patrikejev koskaan nähny aitoo traagista groteskia? Oletko!

Desdemona pudotti käsilaukun:

*Voi Taiwaan Herra, Herra, Herra...*

– Minä olen nähnyt. Se on suurinta mitä näyttämöllä voi nähdä. Mitä kukaan ihminen voi suorittaa. Se oli Salvini, se italialainen komeljanttari, Otellona: elävä, tosi ja groteski.

Kuiskaaja luki eturiviltä Emilian vuorosanat, jotka kuuluivat näyttämön ulkopuolelta ja tulivat tähän väliin. Patrikejev pysäytti itsensä hetkeksi, kuunteli koko ruumiillaan ja laski samalla hitaasti pyörän näyttämön lattialle:

*Mikä ääni! Ei kuollut?  
Ei aivan vielä kuollut?  
Olen julma mutta armelias -  
en tahdo että kidut.  
Noin, ja noin.*

– Mää en rupee tässä kuvaamaan, miten Salvini näytteli Otellon avaten meille sen sisäisen rikkauden ja vähitellen kuljettaen meidät niiden portaiden kaikkia askelmia myöten, joita Othello laskeutuu mustasukkaisuutensa helvetin tulipätsiin. Sanon vain, että minulle silloin kävi epäilemättömäksi: Othello-Salvini oli monumentti, joka itsessään olennoi jonkin järkkymättömän lain.

Salvini, Theseus mietti, Tommaso Salvini. Tortsov palasi aina Salviniin ja hänen maksimiinsa:

Näyttelijä elää, hän itkee ja nauraa näyttämöllä, mutta itkiessään ja nauraessaan hän samalla tarkkailee omia kyyneliään. Tässä kaksinaiselämässä, tässä elämän ja näyttelemisen välisessä tasapainossa piilee taide.<sup>398</sup>

”Elämän ja näyttelemisen välisessä tasapainossa”, Theseus mietti, ”piilee taide”. Mitä on näytteleminen? Roolin tekemistä? Roolin esittämistä? Esiintymistä? Näyttämöllä olemista? Ja taide? Se on jotakin, joka ”piilee” jossakin. Onko se Tortsovin Luonto? Alitajuiset tapahtumat? Ilmiöt ja intohimot? Ja elämä? Mitä se on? Se on jotakin muuta kuin näytteleminen? Näytteleminen ei ole elämää koska Salvini on asettanut taiteen ja elämän janan eri päihin, ne tasapainottavat keinulaudan. Ja tästä syntyy taide...?

Elämä on näyttämön ulkopuolella, Theseus ajatteli ja muisti, että hetki sitten hän halusi vain ja ainoastaan näyttämöltä ja esityksestä pois. Siis elämään. Se ei vaikuttanut olevan helppoa. Ja mitä täällä *ei-elämässä* sitten tällä hetkellä tapahtuu? Jamie puhua põlpöttää (vaikka häntä näyttelevä serkkuni vaikuttaa epäkeskittyneeltä, on varmasti järkyttynyt äskeisestä pyörtymisestäni, se on pilannut hänen ensi-iltansa, ja tämä on juuri hänen ja Jamien jakso näytelmässä; onnetonta, mutta mitä kuristi niin saatanasti). Ja Edmund (Theseus tarkkaili itseään) vastailee lyhyesti mitä kuuluu vastata ilman että minä kykenen häntä estämään:

*Vitsin vuoksi vai minkä helvetin takia?*

Ja salin täysi yleisö seuraa keskittyneesti näitä henkilöitä.

Elämä on näyttämön ulkopuolella. Tämä ei ole elämää. Tämä on illuusiota, elämän kuva, projisointi, representaatio. Tortsovin mukaan näyttämön elämän on oltava niin lähellä oikeata elämää, niin lähellä todellisuutta, kuin mahdollista. Mutta sen on säilytettävä toden heijastuman kvaliteetti. Roolin on oltava totta, tai sen on oltava lähes totta, aivan toden rajalla, niin kuin se olisi totta, juuri ja juuri ei-totta, sillä se ei saa eikä se voi olla aivan totta, siis toden totta, mutta sen on oltava niin totta, että siihen uskoo.

Mutta minäkin olen täällä, Theseus mietti, miten totta minun olemiseni täällä on? Aivan oikein, Theseus muisti, minun todellisuuteni, minun olemiseni on oltava yhdenmukainen roolin ja esityksen todellisuuden ja olemisen kanssa, kuten Tortsov sanoo. Minun on alistuttava roolille, palveltava sitä, jouduttava sen valtaan. Minun tehtäväni on luoda tämä lähes-todellinen todellisuus. Se on illuusio, peilaus, jäljitelmä, jonka minä luon. Mutta missä *minä* olen nyt, Theseus mietti, istuessani tässä ikkunasyvennyksessä tällä näyttämöllä tässä esityksessä näiden ihmisten kanssa? Kun minäkin olen täällä ja tämä kaikki tässä ympärilläni on todellisuutta, todellista todellisuutta. Vai eikö ole? Olenko minä jotenkin poissa? Epäilemättä ja ehdottomasti olen tässä ja täällä, vaikka olen ollut lyhyen hetken täydellisesti poissa ja olen vieläkin poissa oleva. Antaako minun tämän hetkinen poissa olevan -tunne roolille ei-läsnä olevan ilmaisen? Minähän en millään tavoin ole roolin vallassa, kuten minun Tortsovin mukaan tulisi olla? Mutta roolikin on enemmän tai vähemmän poissa oleva. Hän on juovuksissa, tympääntynyt, ahdistunut, epäkeskittynyt ja sairas ja sitä paitsi hänkin haluaa pois tältä näyttämöltä, pois tästä tilanteesta, tästä talosta, pois näiden ahdistuneiden, juopuneiden, toisiaan alistavien sukulaisien, toistensa elämään tunkeutuvien, toisilleen aivan liian läheisten ja merkittävien ihmisten luota. Onko se, että olen poissa oleva, tässä tilanteessa roolin valtaan joutumista vaikka se on minun henkilökohtaista (siis todellista?) poissa olevaa läsnä oloa? Jos siis en sattuisi olemaan poissa oleva ja kun minun läsnä oloni nyt koko ajan (valitettavasti?) lisääntyy ja kasvaa, niin pitäisikö minun jotenkin tietoisesti pitää itseni poissa olevana? Yrittää häivyttää itseni? Pitäisikö minun poistaa itseni, koska minä olen tosi ja todellinen, tältä näyttämöltä niin että tässä toden illuusiossa, tässä lähes-todessa, olisi vain roolihenkilö Edmund?

Sivulla 176, Theseus muisti lukeneensa, Hans-Thies Lehmann toteaa, että toden läsnäolo teatterissa on aina ollut esteettisesti ja käsitteellisesti mahdotonta. Niinkö? Minä, Theseus, en siis ole nyt tässä, läsnä, koska *hän* on todessa, Theseus päätteli. Minut on siis määritelmän mukaan poistettu. Mutta, Lehmann jatkaa, se (siis toden

läsnäolo) kuitenkin kuuluu teatteriin erottamattomasti. Ja havaittavaksi se tulee, Lehmann toteaa lopulta, yleensä vain virheissä.<sup>399</sup> Tämä on virhe, Theseus totesi istuessaan ikkunasyvennyksessä. Havaitsevatko nuo katsojat tämän virheen, minut? Huomaavatko he toden läsnäolon? Se istuu tässä ja yrittää päästä pois tästä todesta, tästä ei-todesta. Kävellä vain yksinkertaisesti ulos. Mutta se ei onnistu, sillä representaation, *mimesiksen*, voima on teatterissa valtava, kuten Lehmann toteaa jossakin muualla *Draaman jälkeisessä teatterissa* (oliko se siinä, missä hän puhuu illuusion tasoista...?), se, siis *mimesis*, on niin voimakas, että teatteri pysyy teatterina, vaikka ei se enää loisikaan illuusiota.<sup>400</sup>

*Mimesis* käännetään yleensä jäljittelyksi Aristoteleen *Runousopissa*.<sup>401</sup> Jäljittely on jonkin kopiointia, matkimista tai imitointia. Aristoteleen mukaan sekä komeedia että tragedia ”jäljittelevät tekeviä ja toimivia ihmisiä”. Theseus tarkkaili roolia, joka istui hänen kanssaan ikkunasyvennyksessä: sen olemus (ουσία) muodostuu *mimeettisestä*, jäljittelevästä ja imitoivasta viittaussuhteesta johonkin toiseen, ilmi tulevaan (εκαστου). Johonkin toiseen, Theseus pohti, siis mihin? Viittaako rooli minuun? Vai viittaako se Näytelmäkirjailijaan? Tai siis viittaako se tekstiin, sen, roolin, omaan kirjalliseen struktuuriin ja sisältöön? Onhan teksti jossakin mielessä roolin lähtökohta, sen idea? Ja mihin tekstin Edmund viittaa? Onko se (tekstin Edmund) Edmundin arkkityyppi vai onko lähtökohta jokin sitä edeltävä, jokin esikuva? Jos lähtökohta on tekstin Edmund, niin viittaako rooli mihinkään todelliseen ollenkaan? Viittaako se johonkin fiktiiviseen, ei-todelliseen ja/vai poissa olevaan? Metafyysiseen, transendenttiin? Niin, viittaako rooli jollakin tavoin sen platonilaiseen ideaan, alkukuvaan, Edmundista? Ja onko se, idea Edmundista, sama kuin ”tekevä ja toimiva ihminen”, kuten Aristoteles *mimesiksen* muun muassa määrittelee? Siis onko rooli joku yleinen mutta kuitenkin ”tekevä ja toimiva” ja siinä mielessä todellinen? Viittaako rooli yleistäen ihmiseen, tekevään ja toimivaan? Todennäköisesti ei, sillä eikö Platonin *eidos* ole kaikkea muuta kuin yleinen? Se on ainutlaatuinen, alkuperäinen, aineeton, ei aistein havaittava, perimmäinen? Mutta viittaako Edmund tuohon perimmäiseen? Ja onko se perimmäinen ”Edmund”? Sanooko Aristoteles *Metafyysikassaan* nimenomaan tähän, että

[t]aidon kautta syntyvät oliot, joiden muoto on tekijän sielussa (muodolla tarkoitan jokaisen olion olemusta ja ensisijaista substanssia).<sup>402</sup>

Vai viittaako rooli minuun, ihmiseen, kun sanon:

*Minä lyön vaikka vetoa, että sinä laususkelit Kiplingiä ja Swinburneä ja Dowsonia:*

Theseus kuunteli itseään ja oli epävarma siitä oliko Edmund millään tavoin *mimeettisessä* suhteessa häneen:

*”Oon sulle uskollinen, Cynara, tavallani.”*

Hänestä Edmund ei jäljitellyt häntä siteeratessaan näyttämöllä Ernest Christopher Dowsonia veljelleen. Edmund ei esittänyt Theseusta. Theseus pikemminkin esitti Edmundia, joka taas lausui Dowsonia. Theseus oli se, joka ”jäljitteli tekevää ja toimivaa ihmistä”, siis Edmundia. Mutta tähän on yhdenmukaista Aristoteleen kanssa, joka toteaa, että jäljittely, siis matkiminen, on ihmisille luontaista heti lapsesta pitäen.<sup>403</sup> Mutta Aristoteles puhuu jatkuvasti myös siitä, että tragedia ja runoilija jäljittelevät. Tragedia on *eri asia* kuin runoilija. Tragedia on teos. Runoilija on tekijä. Edmund on teos. Näytelmäkirjailija on tekijä. Edmund on teos. Theseus on tekijä. Aristoteles väittää, että molemmat, teos ja tekijä, jäljittelevät tekeviä ja toimivia ihmisiä. Näytelmäkirjailija jäljittelee kirjoittamalla:

*Totta kai - ja kaiken aikaa tuo kunnan maestro, ystävämme viinanperkele,  
soitteli hempeitä säveliään.*

Theseus kuuli Jamien sanovan ja ajatteli, että Näytelmäkirjailija siinä ”jäljitteli tekevää ja toimivaa ihmistä”. Ja serkkuni jäljitteli myös. Jamie on serkkuni ja Näytelmäkirjailijan jäljitelmä, fiktio, heijastus, representaatio - siis kopio jostakin, mutta mistä? Theseus ei tiennyt, mutta tuntui selvältä, että Jamieä ei ollut, hän oli ei-todellinen, jäljitelmä ja jäljitelmällä on oltava alkuperä. Mikä on Jamien alkuperä? Theseus ei tiennyt. Hän oli aivan äsken yrittänyt tuloksetta selvittää Edmundin alkuperää. (Ellei se sitten ole εἶδος - platonilainen ”esikuva” tai aristoteelinen ”se, mikä tekee kunkin olemuksellisuuden”<sup>404</sup>-, joka etymologiansa mukaan on ”jotakin näkyvää”, kreikan εἶδος on ”nähdä”.) Serkkuni on alkuperäinen ja näkyvä, siitä Theseus oli vakuuttunut, kuitenkin hän ei ollut Jamien alkuperä. Mutta siinä Tortsov on oikeassa, että *minä olen* -tilan minä, olen minä. *Minä olen* -tilan minä, on näyttelijä Theseus ja näyttelijäserkkuni, jotka molemmat olemme näkyviä. Me olemme alkuperäisinä täällä! *Minä olen*, on näyttelijä, tekijä. Minä, Theseus, olen todellinen, minä olen tässä. Edmund ja Jamie ovat ei-todellisia, jäljitelmiä.

Toisaalta on roolin, tämä jäljitelmän, oltava Tortsovin mukaan elävä organismi. Eikö elävä organismi ole yhtä kuin todellinen? Todellinen elävä representaatio? Sitä paitsi Tortsov sanoo, että minä en saisi esittää roolia, siis jäljitelmää, minun on jouduttava sen valtaan. Minun on koettava rooli, tunnettava sen mukaisesti, ajateltava mitä minä tekisin jos minä olisin vastaavassa tilanteessa. Siis *kun* rooli on siinä tilanteessa. *Minä olen* -tilassa, sanoo Tortsov, minun on oltava kuin olisin jäljitelmä jos olisin jäljitelmä, siis en olisi oma itseni. Siis kuka on minä olen? Minä vai rooli? Kenenä minä olen minä olen?

Theseusta huimasi sekä äskeynen tajuttomuus että epätietoisuus siitä, missä ja kuka hän oli. Ja onko tämä pelkkää semantiikkaa, hiusten halkomista? Hän oli luopunut ajatuksesta näyttämöltä poistumisesta. Esityksen ote oli liian voimakas. Kyse oli nimenomaan esityksen otteesta, ei illuusion, fiktion tai draaman otteesta. Tilanne sinänsä ei enää ollut hänelle epäselvä: hän oli näyttämöllä, hän oli pyörtynyt, tullut tajuihinsa, noussut ja asettunut jokseenkin vaistonvaraisesti omalle paikalleen ikkunasyvennykseen. Rooli, jota hän näytteli, Edmund, oli koko ajan hoitanut omaa tehtävänsä moitteettomasti. Se ei ollut häirinnyt Theseusta tämän selvitellessä päätään ja hahmottaessaan omaa olemistaan. Hänen serkkunsa, joka näytteli Jamieä, oli arvioinut, että hän, Theseus, kykeni jatkamaan esitystä, joten hänkin jatkoi sitä.

Tämä *esityksen ote* on tämä kokonaisuus, tämä kaikki: Edmund ja hänen maailmansa, näytelmä, Näytelmäkirjailija, yleisö, teatteri, työ, velvollisuus, rutiini ja vaisto, näyttämö ja aika, joka koko ajan kului, ikkunasyvennys, serkku, joka tarkkaili Theseusta, että missä kunnossa tämä oli, Jamie, joka vaahtosi viinasta, isästä ja naisista. Kaikki tämä oli läsnä omana itsenään, itsestään selvästi ja todellisenä. Loppujen lopuksi ei kukaan eikä mikään *esittänyt* mitään. Kaikki oli. Mikään ei ollut olevinaan. Mikään ei ollut poissa. Kaikki oli läsnä. Edmund ei jäljitellyt mitään. Theseus ei jäljitellyt mitään. Edmund ei viitannut mihinkään tai edustanut mitään itsensä ulkopuolella. Edmund ei ollut representaatio. Theseus ei viitannut mihinkään. Theseus ei representoinut. Kysymys kategorioiden rakentamisesta, viittausuhteista, esittämisestä, kokemisesta, samastumisesta, läsnä ja poissa olosta ja todellisuuden eri tasoista oli triviaali. Kaikki, mikä tässä tilassa ja ajassa tapahtui, tapahtui. Theseus kuuli serkkunsa sanovan:

*Sinne minä olen päässyt: olemattomuuteen. Ja sinne sitä kaikki lopulta saapuvat, vaikka useimmat sinisilmäiset henkilöt vain eivät tunnusta sitä.*

Ja kaikesta edellä pohtimastaan huolimatta, kaiken ehdottomasta läsnäolosta huolimatta, Theseukselle tuli tunne, että hänen oli päästävä takaisin samaan todellisuuteen, samaan läsnäolon tilaan, missä Jamie ja Edmund olivat. Että hän oli kuin olikin pudonnut kelkasta, että hän oli vielä kuin unessa, poissa, ei aivan läsnä, ei aivan tässä ja nyt. Hän *ei ollut* läsnä. Serkku oli siirtynyt näyttämön poikki Theseuksen vasemmalle puolelle. Parin repliikin jälkeen tulisi kohta, johon oli harjoiteltu lyönti. Edmund lyö veljeään avoimella rystysellä poskelle, sivaltaa oikeallaan. Lyönti oli harjoiteltu tarkasti osumaan turvalliseen paikkaan leukaperään niin, että leuassa vähän tuntui. Se ei ollut mikään klassinen teatterilyönti, jolloin oikea aikaisesti ajoitetulla ääniefektillä ja vastaanoton reaktiolla luodaan lyönnin illuusio. Se oli turvalliseksi tarkoitettu lyönti, joka osuu oikeasti. Theseukselle tuli tunne, että hänen oli lyötävä itsensä takaisin esitykseen: todellisuuteen. Ja hän löi:

*Saatanan sika!*

Lyönti oli kova, se napsahti kohdalleen ja tuntui oikeasti. Theseus näki itsensä peilistä. Hän ei ollut enää nuori. Vaikka hiukset olivat kauttaaltaan tummat, oli parissa yllättävän paljon harmaata. Hän muistutti isäänsä. Se oli hänestä sekä vastenmielistä että vierasta. Samalla hän tunsi vastustamatonta ylpeää sukulaisuutta ulkonäköään kohtaan. Hän oli isänsä poika. Hän oli maailmassa isänsä poikana, se oli hänen olemisensa perusta. Hänen isänsä Aigeus oli surkea ressurkka, joka oli häipynyt, kadonnut hänen elämästään koskaan siinä oltuaan. Isä jätti hänet ja hänen äitinsä Troezeniin ja muutti pääkaupunkiin vieraan naisen kanssa. Tämä nainen, Medea nimeltään ja aasialainen syntyperältään, vihasi Theseusta ja hänen äitiään Aithraa. Isä oli legenda, suuri mies, maineikas kuningas. Varsinkin poissa olevat isät muuttuvat helposti legendoiksi, todellisuutta suuremmiksi - tai pienemmiksi. He eivät voi olla itsensä kokoisia koska heillä ei todellisuudessa ole kokoa. Heitä ei todellisuudessa ole.

Täytettyään seitsemäntoista Theseus lähti Troezenista etsimään isäänsä, jota hän ei ollut koskaan nähnyt. Kuullut vain, että Isä oli kuuluisa Hallitsija Ateenassa. Kuullut keneltä? Kuullut mitä? Isä oli tarinoihin ja vanhoihin lehtijuttuihin perustuva mielikuva. Se isä, jonka hän löysi vieraasta kodista, oli alkoholisoitunut irvikuva hallitsijasta. Joviaali mies, joka oli eniten kiinnostunut omasta itsestään. Isä oli yhä valtaistuimellaan kiikkuva entinen kuningas. Isästä tuli Theseuksen silmissä välittömästi entinen sankari, entinen valloittaja entisellä maineella. Theseus lähti Ateenasta Marathoniin riistämään hengen Poseidonin härältä. Teko olisi osoitus Maailmalle, että kenen poika hän todellisuudessa oli. Poseidonin oli väitetty olevan hänen isänsä, mutta Theseus ei koskaan teurastaisi isänsä härkää. Theseus oli Aigeuksen, Ateenan kuninkaan poika. Hän toisi härän ruhon Ateenaan, kotiin, jotta hänen isänsä voisi uhrata sen. (Uhrata se olisi pitänyt jo kauan sitten.) Marathonin härän teurastus ei ainoastaan tekisi hänestä isänsä poikaa, teko nostaisi hänet sankariksi hänen isänsä rinnalle, isän paikalle ja lopulta isäänsä suuremmaksi isän yläpuolelle. Ja kohdatessaan Marathonin härän tuleva sankari löi:

*Saatanan sika!*

Lyönti oli mahtava, se osui härkää rintaan, se nosti härän korkealle ilmaan, niin korkealle, että kaikki tulisivat puhumaan siitä, kuinka Theseus teurasti Marathonin härän. Juuri sen härän, joka oli Poseidonin lahja Minokselle mutta jonka Minos jätti uhraamatta. Sama härkä, joka nosti Pasifaen, Minoksen vaimon, kiiman niin, että hän tarjosi häpynsä härälle Daidaloksen, Theseuksen serkun, suunnittelemassa ja rakentamassa puulehmässä. Theseus teurasti härän, joka oli tai olisi voinut olla

*Minotauroksen* isä. Herkules, tuo sankareista pateettisin, oli tuonut sen Kreetalta mantereelle. Härän saanut isä katsoi poikaansa peilistä. Isän kasvoilla välkehti tuttu, hieman surumielinen, hymy. Minne sinä menit?, peilikuva kysyi isältään. Isä ei osannut vastata, sanoi vaan, että kaikkihan on nyt hyvin. Mikä KAIKKI!?, peilikuva kysyi. Isä ei vastannut mitään, hymyili vain peilistä. Theseus olisi halunnut kysyä peililtä: Miksi sinä lähdit? Miksi et koskaan ollut - läsnä? Mutta hän ei uskaltanut kysyä. Hän näki itsensä peilistä, katseli itseään ja hymyili hieman surumielisesti. Hän ei ollut enää nuori. Vaikka hiukset olivat kauttaaltaan tummat, oli parrassa yllättävän paljon harmaata. Hän muistutti isäänsä. Silloin, Labyrintin uumenissa, Theseus kohtasi *Minotauroksen*.<sup>405</sup> Oli täysikuu ja hän otti *Minotaurosta* kädestä ja johdatti sen ulos Labyrintista.

*Minotauros* kysyi Theseukselta:

- Oletko poika vai tyttö?
- Poika, Theseus vastasi
- Ja mihin sinä viet minut?
- Kahvilan ulkopuolelle, siinä on hyvä paikka. Illalla vien sinut takaisin.

Kädessään *Minotauros* piti peltipurkkia. Purkkiin olivat kahvilan asiakkaat laittaneet joitakin oboleja. *Minotauros* ravisteli purkkia herättääkseen huomiota. Purkissa luki: "Lyckan är Gevalia-kaffe." Sen oli Theseus lukenut *Minotaurokselle*.

Tämä on uni. Refluksi. Käänteinen maailma, menetetty, kadotettu, kuin kelkka, jossa on ruusunpupu; ikuisesti kaivattu kuin äidin hyvänyön suukko, manteli-leivos. Taideteos.

*Minotauros* näki uuden kuun silmänsä peilissä:

– Kuun kierron kuluessa jätän vihdoin tämän Labyrintin ja ankara itsehillintäni saa palkkansa. Sydämeni lyönti on luja. Seuraavan uuden kuun noustessa asetan hallitukseni. Ja minun raivoni on tuhoava kaiken epäoikeudenmukaisuuden. Minun väkivaltaisuuteni on kasvanut. Se on kuin vuori. Kadun äänissä on taukoamatta läsnä raskaan hengitykseni ääni.

Ja Theseuksen ollessa poissa - jollakin monista sankarimatkoistaan, naistenryöstöreissuistaan - heräsi Faidrassa himo Hippolytokseen, Theseuksen poikaan. Faidra oli Theseuksen vaimo, Theseuksen "hoito", kuten oli Faidran sisko Ariadne, jonka Theseus hylkäsi Naksokselle, kuten oli amatsoni Antiope, Hippolytoksen äiti, kuten oli Troijan Helena, ja moni, moni muu. Faidra ja Ariadne olivat *Minotauroksen* siskopuolia. Ja Theseuksen ollessa poissa - aina poissa - näki Faidra alastoman Hippolytoksen voimistelevan Troezenin stadionilla. Mutta Hippolytos, orfinen nuorukainen, torjui äitipuolensa lähentelyt ja katkera ja hylätty Faidra kirjoitti tappavan kirjeen Theseukselle: kuinka nuorukainen oli yrittänyt ottaa hänet väkisin.

Ja Theseus harhaili Labyrintissa *Minotaurosta* etsien. Hän oli kadottanut Ariadnelta saamansa kultaisena hohtavan punaisen lankakerän. Hän oli kadottanut isänsä miekan, jolla hänen tuli surmata epäsiikö. Hän oli kotiin tultuaan lukenut Faidran kirjoittaman kirjeen ja lähettänyt itse poikansa kuolemaan: silloin Hippolytos tunsu hajoamisen etenevän aivoissaan. Samanaikaisesti Theseus harhaili Labyrintissa ja törmäsi *Minotaurokseen* ja rukoili tältä armoa ja *Minotauros* armahti hänet. Ja Theseus palasi Ateenaan mustat purjeet mastossa koska silloin hänen isänsä hukutaisi itsensä mereen. Ja meri saisi hänen isänsä nimen: Aigean meri, ja näin hänen isästä oli edes johonkin: hänen nimensä jäisi elämään. Ja Theseus harhaili Labyrintissa ja törmäsi *Minotaurokseen*. Nyt hänen on pakko surmata *Minotauros*. Hän näki *Minotaurosen*. Se oli hänen silmissä kuten katseessa on murha. Nyt. Ja Theseus löi:

*Saatanan sika!*

Lyönti meni ohi, karkeasti ohi, ja Theseus lensi lyöntinsä perässä kapakan lattialle. Lattialla maatessaan hän kuuli kuinka William Kemp nauroi räkäisesti:

– Saatana Theseus, sä olet ihan saatanan jurrissa. Mies on ihan veke.

Theseus nosti katseensa ja näki yläpuolellaan Näytelmäkirjailijan naaman, joka oli kuin jonkun kalvon takana, toisessa maailmassa, toisessa todellisuudessa. Hän tunnisti Näytelmäkirjailijan kasvot sen kaverin kasvoiksi, jonka kanssa hän oli ryyppännyt koko illan. Näytelmäkirjailija, joka oli samassa unessa, nosti hänet ylös ja pystyy.

– Lähdetään pois, Näytelmäkirjailija ehdotti, tarjoilu on loppu tältä illalta.

– Idea on mitä kannatettavin, sanoi Kemp ja kolmikko vääntäytyi ulos Apollo nimisestä kapakasta Lontoon vilkkaaseen yöelämään. Kaupunki oli kasvanut viimeisen parinkymmen vuoden aikana käsittämättömällä vauhdilla. Ihmisiä virtasi kaupunkiin jatkuvalla syötöllä. Kemp oli syntyjään Lontoosta, Näytelmäkirjailija oli pienestä maaseutukaupungista ja tullut kaupunkiin kiertelevän teatteriseurueen mukana joitakin vuosia sitten. Theseus, kuten moni muu, oli ties mistä. Kolmikko (Kolmikko...? Theseus mumisi itseksensä kännisen epäselvästi: Koll...? Koll, jonka Harvendel surmasi..Koll...Mikko...Kuka Mikko? Missä on Dick Burbage?) oli tutustunut toisiinsa tänä iltana, oli tiistai 19. maaliskuuta 1591.



Kuva 19.



---

# Alkemisti

Alberto Giacometti katselee Jean Genetä ihastuneen näköisenä ja sanoo: ”Miten kaunis te olettekaan!”

Genet kirjoittaa:

Hän [Giacometti] vetäisee siveltimellä muutaman vedon kankaalle näyttäen tarkastelevan minua edelleen herkeämättä. Hän mutisee taas kuin itsekseen:  
- Miten kaunis te olettekaan. Sitten hän toteaa vieläkin ihastuneemman näköisenä: - Niin kuin kaikki ihmiset, vai mitä? Ei enempää eikä vähempää.<sup>406</sup>

Siinä on kaikki, mitä taiteesta, ilmaisusta, lausunnasta ja representaatiosta tarvitsee sanoa. Siinä on kauneus, rakkaus, muoto, substanssi, havainto, ilmaisu, vuorovaikutus, toiminta, tekeminen ja teos välittöminä läsnä.

## HAVAINTOJA TAITEESTA

### Yksi.

Teos on tekijän maailman heijastus, sen projisointi, kuva. Se on tekijän mielikuvien, havaintojen, kokemusten ja vakaumusten projisointi: tämän haluan sanoa, kertoa, näyttää.

Tämän lisäksi ja edelleen teos on aina jotakin materiaalista. Projisointi heijastetaan (sanan mukaisesti) jollekin, johonkin: paperille, kankaalle, screenille, pinnalle, puulle, puuhun, kiveen, seinään, tilaan, sanana, äänenä, liikkeenä, kuvana tai edellä lueteltujen valittuna sommitelmana.

”Aine [teoksen oliomaisuus] on taiteellisen muotoilun alusta ja kenttä”, sanoo Heidegger ja toteaa, että ”muoto [edellä kuvattu materiaalisuus] määrää aineen järjestelyn.”<sup>407</sup>

Mutta aine ja muoto ei pidä ajatella toisistaan erillisiksi siten, että aine on ”sisältöä” ja muoto jotakin konkreettista ja rationaalista havaittavaa. Heideggerin sanoin: ”Itsessään lepäävä graniittilohkare on jokin aineellinen jossakin tietyssä, joskin kömpelössä muodossa.”<sup>408</sup>

Kaksi.

Heidegger toteaa, että sen jälkeen kun kreikkalaiset (Platon ja Aristoteles) aloittivat taiteen pohtimisen luonnehtimalla taideteosta valmistetuksi olioksi, toisin sanoen tarvikkeeksi, he huomasivat,

”että taideteos, siis muotoiltu olio, sanoo jotain muuta kuin mitä se itse on, *allo agoreuei* (kr.), se on allegoria. Huomattiin, että taideteokseen, siis muotoiltuun olioon, liittyy jotain muuta, *ymballei* (kr.), se on symboli.”<sup>409</sup>

Näin Heideggerin mukaan mahdollisuus ”määrittää taideteos *ensimmäiseksi* ja *varsinaisesti* sen omimmasta olemuksesta käsin hylättiin alusta alkaen eikä sitä edes tunnistettu.”<sup>410</sup> Heidegger kutsuu tätä, että taideteosta voidaan aina oikeutetusti myös tarkastella valmistettuna oliona, joka sitten esittää jonkin ”henkisen sisällön”, meidän ”oudoksi kohtaloksi”. Tämä on vieraannuttanut teoksen sen ”olemisen tavasta”.

Tämä ”ontologinen virhe” tai ”ontologinen ero”, joka tässä on rajattu taideteokseen, on paljon laajempi kysymys: ”metafysiikka tavanomaisessa mielessä syntyy siitä, että kaikki ymmärretään olevaksi. Ontologia voi koskea vain olevaa, sitä, miten oliot ovat meille. Sen sijaan ontista koskeva tieto olisi varsinaista metafysiikkaa.”<sup>411</sup> Ontologinen ero, missä oleva on eristetty, teoretisoitu, nähtäväksi, tarkasteltavaksi ja laskettavaksi (”jossa ontologia edeltää tieteellisen selityksen”<sup>412</sup>), on samalla eristänyt ihmisen ontisesta, ”kaiken perustasta”. Puhuminen aineesta, sisällöstä tai merkityksestä erillisenä muodosta tai hahmosta silloin kun kyseessä on taideteos, ei ole ainoastaan teosta keinotekoisesti jaotteleva, vaan koko asetelma, tapa nähdä teos esteettisenä objektina, on sitä esineellistävä ja arvottava.

Kolme.

Olemme asettaneet maailman välimatkan päähän tarkasteltavaksi, meistä erilliseksi, toiseksi. Ja kääntäen me olemme eristäneet itsemme rakentamalla teoreettisen, luonnontieteellisen ja taloudellisen teknologisen maailmanselityksen, jolla pyrimme hallitsemaan ja käyttämään maailmaa. Θεωρία (kr.), contemplatio (lat.) on katsoa, tarkastella, nähdä ja tutkistella ilmiötä tai oliota.

Ortodoksisessa teologiassa *teoria* (kr. Θεωρία), on keskimäinen vaihe kolmi-vaiheisessa täydelliseen jumalyhteyteen pyrkivässä transformaatioissa. Ensimmäinen vaihe on puhdistautuminen (*katharsis*), toinen on valaistuminen (*theoria*) ja viimeinen vaihe on jumalaan yhtyminen (*theosis*), jolloin lopullisesti vapaudumme *hamartiasta* (kohtalokkaasta erheestä).

Kun tieteellinen maailmanselitys on länsimaiselle ihmiselle kaikkivoipa; kun maailmankaikkeuden luoja on Big Bang, joka on oivallinen nimi jumalalle; niin se perusasetelma, joka on vallinnut ihmisen ja jumalien välillä siitä lähtien kun titaanien aikakausi päättyi kreikkalaisessa mytologiassa ja rautakausi alkoi, ja VT:n Jumala karkotti Ihmisen Eedenistä, *ei ole muuttunut* miksikään. Me pyrimme puhdistautumaan voidaksemme palata jumalalliseen yhteyteen. Tiede ja taide ovat molemmat omalla tavallaan *kathartisia*. Niiden avulla pyrimme *valaistumaan*, saada niin paljon kuin mahdollista teoriaa, selitystä maailmasta, jotta voisimme yhtyä jumaliin. Ihminen on sama. Sama *hybris*, jonka tunnistimme sinä ensimmäisenä päivänä kun ymmärsimme jumalat jumaliksi ja itsemme vertaisiksi, vaivaa meitä yhä. Ja se tulee meitä vaivaamaan kunnes me luovutamme.

Eivätkä jumalat ole kuolleet, kadonneet tai edes muuttuneet perustaltaan. Jumalina ne luonnollisesti vaihtavat muotoa, nimeä ja olemusta. Sen ne ovat tehneet jo lukemattomia kertoja vuosituhansien kuluessa.

#### Neljä.

Kun sanomme, että teos on tekijän heijastus, hänen maailmansa projektio, sisältää tämä oletettaman hierarkiasta. Jos teos on tekijän aikaansaannos, on tekijä silloin ennen teosta. Hierarkia, joka sisältyy kahteen edellä lausuttuun oletettavaan, on kaksinkertainen. Tekijä sekä edeltää, saa aikaan teoksen, on sen luoja, että hän on sen omistaja. Se on *hänen* projektionsa. Teos on tekijänsä. Kun teos ajatellaan tekijän sekä aikaansaannokseksi että omaisuudeksi, on tekijällä tämän hierarkisen rakenteen seurauksena valta-asema suhteessa teokseen. Teoksen kannalta tämä on ongelma.

#### Vuusi.

Heideggerin mukaan ”taide on totuuden asettumista teokseen” ja tämä (totuus) asettuu ”teokseen tekeille”, se ”järjestyä avaamaansa olevaan”.<sup>43</sup> Kun totuus asettuu teokseen tekeille, on teos tulemista ja tapahtumista ja taiteilijan luominen on tämän tapahtuman ”esiintuomista”. Sellaisenaan, sanoo Heidegger, ”se on pikemminkin saamista ja vastaan ottamista”.<sup>44</sup> Jos teos on ”totuuden tulemista ja tapahtumista” *ylittää* se perinteisen estetiikan. Taiteilijan tehtävä on vapauttaa teos ”pysymään puhtaasti oman itsensä varassa”, jolloin, Heideggerin mukaan, ”tai-

teilija jää yhdentekeväksi suhteessa teokseen, ikään kuin kanavaksi, joka tuhoutuu teoksen synnyttyä”.<sup>45</sup> Näin ”totuus, olevan aukeamana ja kätkeytymisenä, tapahtuu kun se runoillaan”.

”Puhumme teoksen vaalimisesta (*Bewahrung*), kun annamme sen olla teos.”<sup>46</sup>

Ja Heidegger jatkaa:

”Sana *tekhnē* nimeää pikemminkin erään tietämisen tavan. Tietäminen tarkoittaa olla nähnyt, näkemisen laajassa merkityksessä: läsnäolevan kuulemista läsnäolevana. Tietämisen olemuksen ilmaisee kreikkalaiselle ajattelulle *alētheia* eli olevan paljastuminen. Se kannattelee ja ohjaa kaikkea suhtautumista olevaan. *Tekhnē* on kreikkalaisittain koettuna tietämisenä olevan esiintuomista (*Hervorbringen*), sikäli kuin se tuo (*bringt*) läsnäolevan sellaisenaan esiin (*her*), *etualalle* (*vor*) kätkeytyneisyydestä nimenomaan ulkonäkönsä kätkeytymättömyyteen. *Tekhnē* ei koskaan tarkoita tekemistä.”<sup>47</sup>

### Kuusi.

Heidegger jakaa olevan kolmeen ”kategoriaan”, kolmeen ”ajattelutapaan”, joista syntyy olioita, tarvikkeita ja teoksia. Samaan hengenvetoon Heidegger kuitenkin huomauttaa, että tämä ”ennakoiva käsitteellinen ote ehkäisee pohtimasta kulloisenkin olevan olemista. Näin ollen hallitsevat oliokäsitteet sulkevat meiltä tien olion oliomaisuuteen samoin kuin tarvikkeen tarvikemaisuuteen ja erityisesti teoksen teosmaisuuteen.”<sup>48</sup>

Orfeus, vai oliko se Dionysos, näkee peilissä itsensä sijaan maailman. Tässä heijastuksessa, joka on maailma, jonka jumala näkee, joka on jumalan omakuva, ei ole representaatiota. Juha Varto kirjoittaa, viitaten Heideggeriin: ”Nämä molemmat, ihminen ja maailma, paljastavat, mitä tarkoittaa oleminen, koska ne molemmat voivat tulla ymmärretyksi vain olemassaolonsa kautta. Niillä ei ole olemusta tai representaatiota, vain olemassaolo.”<sup>49</sup>

”Collin mukaan subjektin ajatus on sekä harhaanjohtava että lopputulokselta filosofian kannalta tuhoisa. Sen sijaan siitä luopuminen merkitsee koko tiedon ajatuksen muutosta. Siksi Colli ehdottaakin representaation käsitteen tilalle ilmaisuuden (”ekspression”) käsitettä. Ilmaisuu muodostaa maailman substanssin. Se on kätkeytyne näkyvä osa eikä yksikään ilmaisu voi ilmaista kätkeytyä kokonaan. Ilmaisuu on jonkin takana olevan etsimistä.”<sup>40</sup>

Sillä, miten me miellämme olemassaolomme, maailmasuhteemme, on ratkaiseva merkitys sille, miten me olemme suhteessa teokseen. Suhteen on oltava suhteeton, maailmassa, joka on kohtuuton.

### Seitsemän.

Hölderlinin *Huomautuksia* pitää lukea vauhdikkaasti, pysähtymättä, niin, että ”rajansa murttanut tieto kiihottaa itseään tietämään enemmän kuin kykenee sie-tämään tai käsittämään, kuin humaltuneena suurenmoisen harmonisesta muodos-taan, joka sentään vielä voi säilyä”.<sup>421</sup> Hölderlin kuvaa ihmisen ja jumalan pariutu-mista ja sitä, ”kuinka luonnonvoima ja ihmisen sisin tulevat raivossa rajattomasti yhdeksi”.<sup>422</sup> Aiskhylos kuvaa tätä pariutumista *Oresteias*sa. Trilogian viimeisessä osassa jumalat Apollon ja Athene ovat jo yhtyneet Oresteen ja ateenalaisiin. He neuvottelevat ihmisten kanssa tasavertaisina. Athene sanoo tämän peittelemättä: ei edes hänellä [jumalalla] ”ole valtuuksia päättää”.<sup>423</sup> Ja hän kehottaa airutta anta-maan merkin:

[...] kirkas trumpetti kiirii taivasiin  
kun ihmisen henki on sen puhaltanut täyteen  
ja terävä ääni soi yli kansanjoukon.<sup>424</sup>

Tässä ainoassa säilyneessä kreikkalaisessa trilogiassa ovat arkaaiset Yön tyttäret, titaanien aikakaudelta periytyvät Eumenidit, Raivottaret, jotka maallistunut Athene taivuttaa (kr. *Peitho*) Hyväntahtoisiksi, varsinaiset traagiset hahmot. Palaamme sii-hen tosiasiaan, että kuoro, joka Aiskhyloksen trilogian viimeisessä osassa muodos-tuu Raivottarista, on tragedian päähenkilö. *Oresteian* voi lukea kuvauksena siitä, miten jumalten agonia taltutettiin ja päätösvalta siirtyi ihmisen hallitsemaan polik-seen: *kirkas trumpetti kiirii taivasiin / kun ihmisen henki on sen puhaltanut täyteen*. Tästä alkoi kreikkalainen sivistys. Aiskhylos kuvaa tämän siirtymän ja joutuu vas-tamaan oikeudessa siitä, että on ”häpäissyt Elysiönin mysteereitä” paljastamalla jumalat.<sup>425</sup>

### Kahdeksan.

Karnevaali kääntää ajan kulun kuin Hölderlinin *kesuura*.<sup>426</sup> Peräkkäisyys, krono-logia (jota ei ehkä ole ollutkaan) katoaa ja tilalle tulee kuvia ja tasapainottelua. Kyseessä on poikkeusolosuhde, aukko, juhla, luopuminen ja yhteys, joka on samalla

”tyhjä ja kaikkein sitoutumattomin”. Traaginen *transport*.<sup>427</sup> Mutta, kuten Hölderlin toteaa, ”meidän aikamme kuvaustapojen päätaipumuksena on kyetä osumaan johonkin, olla kohtalokas, sillä kohtalottomuus (*δυσμορον*) on meidän heikkoutemme.”<sup>428</sup> Ja tämä kohtalottomuus, jonka traagisuuden *hybris* - Hölderlinin käsitteen *nefas* - peittää, on vääjäämätön, sillä, kuten Hölderlin meitä muistuttaa, on selvää, ”ettei tapa jolla aika keskikohdassa kääntyy ole sentään muutettavissa, niin kuin ei myöskään se, kuinka luonne seuraa kategorisesti kategorista aikaa ja kuinka kreikkalaisesta siirrytään hesperiseen”.<sup>429</sup>

Karnevaalin *refluksi*, jolloin aika virtaa takaisin, jolloin vapautunut nauru ”valtaa ruumiin niin että tämä tappaa”, hetki, jolloin ”ihminen unohtaa itsensä ja jumalan ja kääntyy pois, tosin pyhästi, mutta niin kuin petturi”, on kadotettu, menetetty. Raja, jolla ”ihminen unohtaa itsensä, koska hän elää kokonaan hetkessä, samoin jumala, koska hän ei ole muuta kuin aikaa; ja molemmat ovat uskottomia”, on pois pyyhitty.<sup>430</sup> Tai siihen pyritään - ehkä jopa päästään - kemiallisin keinoin. Mitä meille jää, on kaipuu. Tyhjyys vailla traagisuutta. Vapaus ilman naurua. Syntyminen laskettuun aikaan. Kuolema ilman jumalia.

Kaipuu on heijastusta. Ikävän heijastusta.

### Yhdeksän.

Taide on, Terry Eagletonin mukaan, agnostisen aikamme yritys kuvata Jumala. Taide-teos on arvoituksellinen, itsenäinen ja itseriittoinen. Taide (Eagleton käyttää tässä yhteydessä termiä ”kulttuuri”) ei kuitenkaan voi ottaa paikkaa uskonnon korvaajana ja tästä syystä on kulttuuri [taide] ilmiöinä ja yhteiskunnallisina toimijoina ollut viime vuosisatoina erityisen ristiriitaisessa asemassa. Taiteen teokset eivät voi meitä pelastaa, Eagleton toteaa, ne voivat ainoastaan herkistää meitä aistimaan se, mikä on pelastettava.<sup>431</sup>

Vaikka taiteilijan teos ”jääkin” representaatioksi, heijastukseksi ilman jumalien läsnäoloa, on teoksen itsemääräämisoikeus, sen poliittinen immuniteetti, asia, jota taiteilijan on välttämättä kunnioitettava. Vain silloin teos pystyy autenttisesti kommunikoimaan, vaikuttamaan, kutsumaan kenet tahansa luokseen, sanoa mitä lystää, tehdä mitä huvittaa, viettää aikaa kenen tahansa kanssa, pariutua, lisääntyä, muuttaa muotoaan, jakaantua ja vaikka tuhota itsensä. Nimenomaan tähän, teoksen itsemääräämisoikeuteen, on kapitalistinen markkinatalous iskenyt tuotemerkkinsä ja hintalappunsa. Vaientamalla teoksen itsemääräämisoikeuden mahdollisimman tehokkaasti on ihminen, vallan ja (taloudellisen) voiton maksimoinnissaan, kaikin

tavoin pyrkinyt korostamaan tekijyyttä. Tästä syystä on taide äärimmäisen poliittinen kysymys tänä päivänä.

Teoksen oikeudet ovat muuttuneet tekijän oikeuksiksi. Teoksen arvo mitataan tekijän arvolla. Toisaalta tämä ei millään tavoin liikuta teosta, koska sen riippumattomuus, sen itsemääräämisoikeus, on taloudellis-rationaalisen maailmamme tavoittamattomissa. Sillä, että teos on menettänyt autonomiansa, on ainoastaan merkitystä meille. Teokset lähestyvät meitä sen mukaan, minkä arvon me niille annamme. Miten me ne kohtaamme, kohtaavat ne meidät.

Ja koska teos traagisessa yltiöetsinnässään, kaipuunsa projektiossa, voi vaikka törmätä jumalaan ja pariutua tämän kanssa, tulla siitetyksi vapautetun naurun säestyksessä, revityksi kappaleiksi ja kootuksi uudeksi jumalaksi, ilman että se itse itsensä kohottaa, ilman että se itse itsensä asettaa kenenkään tai minkään edelle, ylä- tai alapuolelle, on teoksen autonomia meille välttämättömyys (kr. ἀνάγκη, ananke). Teos, joka saa olla, on suhteeton ja kohtuuton. *Hybris* on sille tuntematon.

### Kymmenen.

Representaatio vai ilmaisu? Tähän kysymykseen palaamme vielä.

Sokrates:

Ja jumalaisen hulluuden me jaoimme neljän jumalan mukaan neljään alalajiin: ennustamiseen innoittaa Apollon, salattuihin menoihin Dionysos, runouteen Muusat ja neljänten, rakkauden hulluuteen jota sanoimme kaikista näistä parhaaksi, Afrodite ja Eros.<sup>432</sup>



---

## *Alkemisti*

*I try to be a facilitator, because at one point in this way of working we all have to admit that the subject matter and the resource that we've chosen and the stories that come out of that resource are more infinite than we are. Because everything is larger than us, we have to have a sense of humility and we have to let the story tell itself: appear by itself.*

Robert Lepage<sup>433</sup>

### HAVAINTOJA OHJAAMISESTA

#### Yksi.

Teatteriohjaajan suhde siihen teokseen, jota hän taiteilijana työstää, on muihin teatterintekijöihin nähden poikkeuksellinen:

- kun kaikilla muilla tekijöillä on teatterissa selkeä rajattu tehtävä- ja vastuualueensa, on teatteriohjaajan vastuulla kokonaisuus
- kun muilla teatterintekijöillä on työstettävänä joko näytelmän teksti, rooli, liike, visuaalisuus, äänimaailma tai joku muu osa-alue, on teatteriohjaajalla kaikki nämä
- kun muut tuovat esitykseen - siihen teokseen, mihin he teoksia valmistavat - oman itsenäisen ja selkeästi rajatun osuutensa ja panoksensa, on ohjaajan tehtävä ottaa vastaan ja rakentaa näistä, toisten taiteilijoiden teoksista, se teos, joka kokoaa nämä kaikki
- teatteriohjaajan teos on näyttämölle syntyvä esitys.

#### Kaksi.

Kun taiteilija työstää teostaan, pyrkii hän luovassa prosessissa vuorovaikutukseen työn alla olevan teoksen kanssa. Samalla kun hän pyrkii viemään prosessia jonkin, hakemaan sille muotoa ja sisältöä, joka vastaa hänen tavoitteitaan ja mielikuviaan, pyrkii hän toisaalta kuuntelemaan ja katselemaan teosta saadakseen selville, mitä ja miten se haluaa asian ilmaista. Taiteilijan liiallinen pyrkimys hallita tätä prosessia jähmettää tämän vuorovaikutuksen hyvin herkästi.

Koska teatteriohjaaja rakentaa omaa teostaan muiden taiteilijoiden teoksista, on teoksen kuunteleminen ja katseleminen niin, että hän kuulee ja näkee mitä ja miten se (teos, joka on esitys, kokonaisuus, teosten kertymä) haluaa itse asian ilmaista, ainutlaatuisen vaativaa. Yksi teatteriohjaajan keskeisimmistä tehtävistä on toimia katsojana katsojan paikalla, ja siltä paikalta tehdä havaintoja. Lähes yhtä vaativa tehtävä on näiden havaintojen artikulointi. Oikeiden havaintojen tekeminen merkitsee myös omien havaintojensa tarkastelua.

### Kolme.

Teatteriohjaajan ongelma ja haaste on hänen suhteensa siihen teokseen, jota hän työstää.

Jos asiaa tarkastelee siitä omistajuusnäkökulmasta, että tekijä on teoksen omistaja, omistaa teatteriohjaaja kaikkien muiden kyseessä olevan esityksen tekijöiden teokset:

- hän omistaa käsikirjoituksen, jota hän haluaa käyttää välittäkseen maailmalle näkemyksensä ja vakaumuksensa
- hän omistaa lavastuksen ja puvustuksen, joiden tulee palvella hänen pyrkiämyksiään
- hän omistaa sävellystyön ja koreografian, joiden tulee soveltua hänen hahmottelemaan kokonaisuuteen
- hän omistaa valo- ja äänisuunnittelun, joiden tulee täydentää ja antaa lisäarvoa hänen teokselleen
- hän omistaa esiintyjyyden, jonka tulee oikealla tavalla vastata hänen mielikuvaansa henkilöiden luonteesta; sanotaanhan, että oikea roolijako on puolet ohjauksesta, jolloin mielikuvilla, ennalta asetettujen tavoitteiden johdosta, on (useimmiten) *menetetty* puolet teoksen mahdollisuudesta yllättää tekijä.

Tässä ei ole kyse tekijän omistajuudesta sen juridisessa mielessä vaan omistussuhteesta teokseen siinä vaiheessa kun sitä vielä työstetään. Sillä esityksen tekijänä, siitä vastaavana työn johtajana, on teatteriohjaajalla sananvalta toisten tekijöiden tekeillä oleviin teoksiin. Sananvalta - ymmärrettynä ja sovellettuna saneluvaltana - on omistussuhde.

Neljä.

Samanaikaisesti ei teatteriohjaajalla ole mitään aidosti omaa, henkilökohtaista teosta, mitä työstää, minkä parissa askarrella ja olla vuorovaikutuksessa. Teatteriohjaaja on omalaatuisella tavalla sekä yksinvaltiaas että altavastaaaja. Hänellä on sanan- ja päätösvaltansa samalla kun hän on riippuvainen siitä, että muut toimittavat hänelle teoksiaan, ja sitä mukaan kun toimituksia tulee, teokset etenevät ja valmistuvat, on teatteriohjaajan tehtävä enemmän tai vähemmän tyytyväisenä sijoitella ja sovitella niitä näyttämölle. Nämä yksittäiset teokset, mitä teatteriohjaajalle toimitetaan ja mistä esitys, ohjaajan teos, lopulta koostuu, ovat niitä valmistaneiden taiteilijoiden ja tekijöiden projisointeja ja viime kädessä ohjaajasta riippumattomia.

Teatteriohjaaja esittää tuotannon alussa, kun teosta, joka on tuleva esitys, ryhtytään tekemään, oman näkemyksen niin kokonaisuudesta kuin sen yksittäisistä osatekijöistä. Hänellä on visio tulevasta teoksesta ja sen mukaisia toiveita, odotuksia ja vaatimuksia. Hän voi työn edetessä sen taiteellisena johtajana olla tyytymätön joihinkin valmistuviin teoksiin ja tuotoksiin jo niiden luonnosvaiheessa ja vaatia tekijöitä tekemään uusia, toisenlaisia teoksia, jotka paremmin vastaavat hänen näkemystään. Ja jos ei muu auta voi ohjaaja vaihtaa tekijän toiseen tekijään tai tehdä itse, kuten tuon tuosta tapahtuukin.

Teatteriohjaaja on usein teoksen alullepanija, hän on tarjonnut teatterille tai työryhmälle idean tulevasta mahdollisesta esityksestä, joka voi olla vuosia muhinut haave. Hän on työryhmän sekä taiteellinen vastaava että käytännössä työn johtaja. Kaikki tapahtuu hänen kauttaan, hänen hyväksynnällään. Vain tuottaja voi (yrittää) esittää ohjaajalle vaatimuksia, mutta tuottaja ei (yleensä) ole osa taiteellista työryhmää. Koska teatteriohjaajalla on niin paljon sekä valtaa että vastuuta, ja lisäksi hän on ilman ikiomaa erillistä teosta, voi hänen mieleensä hiipiä tunne, että esitys on hänen, että hän omistaa sen.

Teatteriohjaaja on kysynyt minulta, aivan vakavissaan, että mitä minä teen *hänen* esitykselleen, kun pääharjoituksessa ei roolityöni mennyt (hänen mielestään) kohdalleen. Kysymys on hämmentävä:

1. Oliko tämä sinun esitys?
2. Teenkö minä tätä työtä sinulle?
3. Anteeksi, en ollut ymmärtänyt.

Huomio siirtyy tuommoisen kysymyksen äärellä helposti itse asiasta, työstä ja teoksesta, sen omistussuhteisiin.

### Viisi.

Teatteriohjaajien retoriikkaan kuuluu usein ilmaisu ”esityksestä luopuminen”. Teatteriohjaaja *luovuttaa* esityksen harjoitusten loppuvaiheessa näyttelijöille ja muulle esitystä pyörittävälle työryhmälle. Tämä kertoo siitä, että hän on omistanut jotakin, josta hän nyt voi, tai josta hänen täytyy, luopua. Kaikki eivät luovu. Jotkut *valvovat* esitystä haukkana, pyrkivät estämään sitä ilmaisemasta itseään. Kaikki eivät pyri omistamaan. Joillekin teatteriohjaajille luopuminen merkitsee luopumista siitä prosessista, missä kaikki tekijät ovat olleet osallisina. Siitä kaikkien on jossakin vaiheessa luovuttava, paitsi teoksen, joka jää elämään.

Prosessista luopuminen, sen työryhmän, joka esitystä jää pyörittämään, jättäminen, voi olla ohjaajalle vaikeaa. Sentimentalisuuden vaarana on väkivaltaan turvautuminen. Väkiältä voi ilmetä esimerkiksi rajuina viime hetken muutoksina ja harjoitusten tiivistymisenä ensi-illan lähestyessä. Ensi-illan lähestyessä pitäisi kaikkien tekijöiden kyetä päinvastoin keventämään omaa otetta teoksesta, jotta esitys olisi täysin omavarainen, itsenäinen ja vapaa.

Jos pitää nimetä esityksen omistaja, on omistaja se prosessi, se tapahtumien vyöry, missä teos on syntynyt. Prosessi on myös se, joka jotakin jollekin *luovuttaa*. Se luovuttaa vapauden tekijöille. Teatterissa tämä yleensä menee niin, että ensiksi vapauden saa käsikirjoittaja ja säveltäjä, sitten lavastaja, pukusuunnittelija, äänisuunnittelija ja koreografi, sen jälkeen valosuunnittelija ja teatteriohjaaja, ja viimeisen esityksen jälkeen loput työryhmästä.

### Kuusi.

Jonkin omistaminen, omana pitäminen, on monimutkainen asia. Taiteilija voi ajatella, että minulla on unelma: ohjata, näyttellä, tehdä teos, jokin taiteellinen ilmaisu. Se on *minun* unelmani. Mutta eikö unelman voi ajatella itsenäiseksi? Että vaikka unelma on minun, on sillä oma olemus ja tahto. Se on samanaikaisesti minun ja minusta riippumaton. Minussa siinnyt ja syntynyt, mutta jonkin ulkoisen impulsin, vaikuttimen, seurauksena, kuin syntyvä lapsi, joka on jo heti oma itsensä. Minä en siis ehkä omistakaan unelmaani. Minun unelmani ei ole minun.

Jos minä en alun alkaen omista unelmaani, miten siitä voisi tulla minun silloin ja siinä vaiheessa kun jaan sen muiden kanssa ja me ryhdymme artikuloimaan sitä, työstämään sitä ilmaisuksi, teokseksi?

Mutta eikö idea, joka on taiteilijan, teos, jota hän työstää, joka tulee teokseksi hänen tekojensa kautta, ole hänen? Teos on hänen päätösvaltansa alainen ja siten hänen hallinnassaan. Ja kääntäen: kuinka voimakkaasti teos, kun me sitä työstämme, hallitsee meitä? Työn alla oleva teos ei tee päätöksiä, mutta se vaikuttaa meidän päätöksentekoomme. Tai sen tulisi vaikuttaa.

### *Seitsemän.*

Teatteriohjaajan ammatti on kiehtova. Se, mikä minua siinä kiehtoo, on prosessin hallitsemattomuus. Se, että ensi-ilta on välttämättä ennakoimaton, yllättävä. Minun on paljon vaikeampi ennakoida niin sanottua lopputulosta silloin kun ohjaan verrattuna siihen kun näyttelen. Näyttelijäntyössä on muuttujia huomattavan paljon vähemmän ja roolityön ilmaisu asettuu helpommin johonkin tuttuun ja turvalliseen uomaan. Tätä näyttelijäntyöhön liittyvää ongelmaa ei ohjaajantyössä samalla tavoin ole. Esitys, joka on teatteriohjaajan teos, on helpompi ”vapauttaa pysymään puhtaasti oman itsensä varassa”<sup>434</sup> koska sen olemus on tekijän näkökulmasta katsoen lähtökohtaisesti riippumattomampi, vapaampi ja hallitsemattomampi.

Tämä esityksen potentiaalinen itseohjautuvuus voi joissakin tapauksissa johtaa siihen, että teatteriohjaaja häivyttää itsensä tekijänä (laiskuuttaan, kyllästyttyään, leipäännyttyään) lähes kokonaan. Hän on täysin vailla ilmaisua, tahtoa ja suuntaa ja ohjaaminen on muodollista. Sellaisessa tilanteessa teoksen (esityksen) ja tekijän (teatteriohjaajan) suhde häiriintyy tai katoaa jopa kokonaan ja teoksen kommunikointikyky on vaarassa.

Teatteriohjaajan haaste on viime kädessä se, kuinka antaa kaikkien muuttujien vapaasti vaikuttaa työhön samalla kun hän pyrkii viemään esitystä kohti yhtenäistä, yhteen soivaa, ilmaisua. Se, että luovaa prosessia ei pidä hallita ja että lopputulos on yllätys, ei tarkoita sitä, että anarkinen vapaus, kaaos ja suunnittelemattomuus ovat menetelminä mielekkäitä lähtökohtia ja toimivia työkaluja. Poikkeuksia on aina.

### *Kahdeksan.*

Teatteriohjaaja työstää kokonaisuutta, ohjaa, rakentaa, havaitsee, ehdottaa, muuttaa, kysyy, hyväksyy ja hylkää, pyytää, ymmärtää, suostuu ja käskää. Ohjaajan työ on

kiehtova juuri siksi, että se edellyttää niin monenlaista tapaa kommunikoida. Työstettävän teoksen kanssa kommunikointi vaatii ohjaajalta kykyä neuvotella ja sovittaa - ja toisaalta voimankäyttöä. On tilanteita, missä teos tekee vastarintaa – niitä on aina ja niiden syiden tulkinta on haastavaa. Teos vaatii tekijältä myös voimaa.

Teatteriohjaaja on mukana hyvin monitasoisessa tekijöiden ja (osa)teosten verkostossa, jossa vääntöä, vastarintaa, haastetta ja turhautumista esiintyy usealla eri tasolla useista eri syistä. Ja vaikka syyt ristiriitoihin voivat vaikuttaa kuinka ulkopuolisilta ja henkilökohtaisilta, asioilta, jotka eivät ollenkaan liity teoksen työstämiseen, ovat ne osa prosessia ja vaikuttavat siihen. Esitys, valmis teos, sisältää kaiken sen, mitä sen työstämisen, prosessin, aikana tapahtuu. Teos imaisee itseensä kaiken. Teos *käyttää* aina kaikkia tekijöitään.

---

## *Alkemisti*

*Näyttelijällä on aina toinen minä vieressään joka seuraa ja arvioi hänen esiintymistään, noteeraa mikä meni yleisöön mikä ei, miettii millä sivulla tulee seuraava tilaisuus fuskatun piirteen uudelleen esille tuomiseen, tarkistaa ettei näyttelijä innostu yli sen iltaisen yleisön vastaanottokyvyn, kuuntelee vastaanäyttelijöiden esitystä ja ohjaa omaa esiintymistä niin että se liittyy toisten työhön jne.*

Lasse Pöysti<sup>435</sup>

### HAVAINTOJA NÄYTTELEMISESTÄ

#### Yksi.

Ohjaaja on näyttelijän keskeisin ja tärkein työpari. Ja kääntäen näyttelijä on ohjaajan keskeisin ja tärkein työpari. Tämä työparius toteutuu (konservatiivisena) ennen kaikkea siinä teatterin määritelmässä, mihin yhteisöllisen teatterin työtavat eivät vielä ole löytäneet. Voimme myös sulkea pois esiintyjättömän (tarkoittaen esiintyjällä ruumiillista ihmistä) näyttämön, kuten näyttämöllisen installaation, tilataiteen ja sellaiset esitystaiteen muodot, jotka eivät perustu tietoiseen esiintyjyyteen. Konservatiivisessa mielessä ovat esiintyjä ja katsoja näyttämöllisen tapahtuman, jota alla nimitän teatteriksi, ainoat välttämättömät perustekijät.

Hans-Thies Lehmann määrittelee näyttelijäntyön draaman jälkeisessä teatterissa esiintyjyydeksi seuraavaan tapaan: Samalla se [teatteri] löytää uuden performanssin maanosan, näyttelijöiden ("Actors") uudenlaisen läsnäolon nimenomaan esittäjinä ("Performers"), ja synnyttää draamakeskeisten muotojen ulkopuolelle monimuotoisen teatterimaisen.<sup>436</sup> Tämä "draaman jälkeisen teatterin" kehitys alkoi 1800-luvun lopulla "draaman kriisistä" (tekstin ja esityksen suhteesta) ja siitä seuranneesta teatterin avantgardesta kehittyen esittävän taiteen eri muotoihin.

Esiintyjyys ja esiintyjä, joka ei "valmista" rooleja, on haluttu rajata nykyteatteriin liittyväksi toiminnaksi ja nähty erillisenä "näyttelemisestä", "näyttelijyydestä" ja "näyttelijäntyöstä". Minusta tämä dikotomia on turha ja keinotekoinen ja ennenminkin vain semanttinen. Näyttelijä on aina esiintyjä, esiintyjä ei välttämättä ole näyttelijä. Seuraavaksi joitakin havaintoja näyttelijäntyön ja esiintyjyyden (niin sanotun roolittoman näyttelijäntyön) eroista:

1. Näyttelemisen, roolin tai näyttämöllisen tehtävän työstäminen, ei juuri poikkea oli näyttelijäntyön lähtökohtana teksti, aihe, tilanne tai jollakin muulla tavalla tai menetelmällä työstetty, valmistettu ja harjoiteltu esiintyminen.
2. Näyttelijäntyö (esiintyminen) on, käsitykseni mukaan, perustaltaan aina samaa.
3. Näyttelijän (esiintyjän) tulee ymmärtää konteksti, kokonaisuus.
4. Näyttelijän (esiintyjän) tulee ymmärtää tyyli ja tekniikka.
5. Tekstilähtöinen roolityö (esiintyminen) perinteisen puheteatterin kontekstissa edellyttää tietynlaista ajattelua, tiettyjen asioiden huomioon ottamista.
6. Näyttelijäntyö (esiintyminen) ilman psykologista ihmiskuvausta edellyttää tietynlaista ajattelua, tiettyjen asioiden huomioon ottamista.
7. Yleensä näyttämöllä oleminen esityksellisessä kontekstissa edellyttää tietynlaista ajattelua, tiettyjen asioiden huomioon ottamista.
8. Kysymys on ajattelun suuntaamisesta, ajattelemisesta, että näyttelijä (esiintyjä) tietää, mitä hänen on tarkoitus ilmaista, kertoa ja välittää.
9. Ja että hänellä on välineitä ja keinoja tehdä se.

### Kaksi.

Jos käytämme Michael Kirbyn vanhaa janaa ”näyttelemisen” ja ”ei-näyttelemisen” välillä (Acting /Complex Acting ja Not-Acting<sup>437</sup>), edustaa ”näyttelemisen” ”roolihenkilön täysvaltaista esittämistä”, eli näyttelijän pyrkimystä häivyttää oma persoona ja luoda fiktio, representaatio - perinteisesti ymmärretyn aristoteelisen *praksiksen* (toiminnan) pohjalta tuotettua *mimesistä* (jäljittelyä) -, vaikutelma ”jostakin toisesta”. Lehmann sanoo, että tässä asetelmassa ”toiminta [*praksis*] asetuu kuin itsestään jäljittelemisen [*mimesis*] varsinaiseksi aiheeksi ja ytimeksi”.<sup>438</sup>

Kirbyn janan toisessa päässä oleva ”ei-näyttelemisen” on tilassa olemista, katseen alaisena olemista, mutta siten, että katsojalle ei anneta välineitä ”lukea”, miten esiintyjä on esityksen osana tai siihen osallisena. Jotta katsoja voisi lukea esiintyjän, hänen tehtävänsä tai roolinsa, osaksi esitystä, on häneen, Kirbyn mukaan, liitettävä joku ”matriisi”. Matriisi on semioottinen, se antaa esiintyjälle merkityksen, merkin:

- matriisi merkitsee esiintyjän aseman, tehtävän tai roolin esityksessä
- matriisi antaa katsojalle välineen lukea ja sijoittaa näyttämöllä olevia henkilöitä suhteessa mahdollisiin toisiin esiintyjiin ja osaksi tilaa ja esitystapahumaa

- vaate, rekvisiitta, asema tai sijainti näyttämöllä, toiminto tai teko, sana tai joku muu (semioottinen) viesti voi toimia matriisina.

Kirbyn janan ”Not-Acting” -ääripäässä on siis *matriisiton esiintyjä*, esiintyjä, joka ei millään tavoin asetu olemaan kontekstissa esitykseen. Vaikka näyttelijäntyö Kirbyn janan eri päissä asettaa erilaisia vaatimuksia ja valmiuksia esiintyjälle, ja niiden erittelemisen Kirbyn tavalla on mielekästä, ei näyttelijäntyön perustassa ole mitään janaa. Näyttelijän *työssä* on koko jana jatkuvasti läsnä.

### Kolme.

Näytellessäni Vanja Enoa Kaisa Korhosen ohjauksessa on minun kyettävä näkemään itseni myös ilman niitä lukemattomia roolini merkitsijöitä, matriiseja, nähtävä itseni ilman tulkintaa, ilmaisua, eleitä, repliikkejä, rekvisiittaa, puvustusta *voidakseni nähdä* kaikki nämä roolini merkitsijät ja toimia niiden kanssa, käyttää niitä. Vastaavasti on minun täysin matriisittomana esiintyjänä nähtävä koko se semioottinen monimuotoisuus, jota joka tapauksessa kannan mukani välittömästi kun menen lavalle. Se on nähtävä, jotta sen voisi (yrittää) purkaa. Ja loppujen lopuksi on minun nähtävä itseni osana kokonaisuutta, siinä tilassa ja ajassa, jonka esitys rajaa.

### Neljä.

Rooli on näyttelijän teos. Näyttelijä on roolin tekijä. Näyttelijäntyö on roolin tekemistä, sen työstämistä, valmistamista. Tämä teos on hämmäntävän lähellä tekijää. Se on niin lähellä, että sitä *ei voi nähdä*. Siihen ei voi *perinteisessä mielessä* asettaa subjekti-objekti -suhteeseen. Tekijä ei voi itse tarkastella teosta johonkin heijastettuna representaationa. Rooli ei tässä mielessä ole tekijän taiteellisen ilmaisun *projektio*.

Näyttelijä voi halutessaan unohtaa kokonaisuuden (esityksen), olla välittämättä siitä ja keskittyä vain oman teoksen työstämiseen. Se, minkälaista teoskokonaisuutta, esitystä, hänen rooli on osa, ei välttämättä näyttelijää kiinnosta, eikä sen, onnistuneen lopputuloksen kannalta, tarvitsekaan kiinnostaa. Se, että se häntä kiinnostaa, ei luonnollisestikaan ole haitaksi.

Voimme siis todeta, että näyttelijän etäisyys omaan teokseen (rooliin) on sekä äärimmäisen lyhyt (niin lähellä, ettei sitä voi nähdä), että sen (roolin) maailma voi

käpertyä hyvin pieneksi, intiimiksi ja itseriittoiseksi. Rooli elää ja vaikuttaa omissa kohtauksissaan, niissä, joissa sitä varsinaisesti konfrontoidaan (katsojan tai teoksen muiden tekijöiden osalta). Mutta niitäkään tilanteita (kohtauksia), sen enempää kuin kokonaisuutta, ei näyttelijä ulkopuolisen katsojan tavoin koskaan näe.

Tämä etäisyyden niukkuus on näyttelijälle petollista. Se voi luoda harhan, että näyttelijä tuntee, tunnistaa ja havaitsee roolin poikkeuksellisen hyvin kun hän on niin läheisessä vuorovaikutuksessa sen kanssa. Mutta, kuten yllä totean, on tilanne päinvastainen. Läheisyys vaikeuttaa roolin (teoksen) näkemistä. Voidakseen nähdä työn, jota näyttelijä työstää, pitää näyttelijän rakentaa jonkinlaisia välineitä teoksen hahmottamiseen. Se merkitsee itsensä näkemistä. Tämän lisäksi hänen tulee kyetä näkemään tämä työ, teos, (itsensä, siis rooli) osana kokonaisuutta. Hänen on kyettävä sijoittamaan itsensä katsomoon ja näkemään itsensä näyttämöllä kuvitellun katsojan silmin.

Se ei ole helppoa, sillä asema ja paikka, mistä näyttelijä havaintonsa tekee, on hyvin haastava. Se on poikkeuksellinen. Näyttelijän on kyettävä hahmottamaan sekä itsensä, rooli että kokonaisuus teoksen sisältä käsin. Hän on taidemaalari, joka on maalannut itsensä tauluun. Runoilija, joka on kirjoittanut itsensä runoon. Hän ei voi koskaan asettua välimatkan päähän tarkastelemaan sen enempää teoksen jotakin yksityiskohtaa kuin kokonaisuutta. Tämä itsensä ja itsensä tilassa ja suhteessa näkeminen merkitsee näyttelijän visuospatialisen hahmottamisen kehittämistä.

Tämän lisäksi näyttelijän tulee riittävässä määrin kyetä *unohtamaan* itsensä katsomoon sijoittaminen, *unohtamaan* itsensä ulkopuolelta näkeminen, *unohtamaan* omiin tunteisiinsa ja tunnelmointiinsa uppoutuminen ja sen sijaan keskittyvä näyttelyyn. Suorittamaan tehtävää.

### Viisi.

Tämä etäisyyden ehdottomuus - että sitä ei ole - liittyy myös aikaan, mikä on teatterin ja esittävien taiteiden erityispiirre yleisesti ottaen. Teosta ei voi pysäyttää tai seisauttaa ilman, että se samanaikaisesti muuttuu olennaisesti. Sitä voi toki tarkastella tilallisten ja visuaalisten yksityiskohtien ja ratkaisujen suhteen tai retoristen ilmaisuun osalta, mutta teoksen kokonaisilmaisuun liittyy aina ajallinen elementti, joka on liikkeessä ja siten ehdoton. Näyttelijäntyö on äärimmilleen vietyä preesenssiä.

Teosta ei myöskään voi nähdä kuin sen omassa ilmiassaan. Teoksen videotallenne on *toinen* teos, toisen taidemuodon ilmaisu. Tallenne ei koskaan anna esityk-

sestä sitä kokemusta ja informaatiota, minkä esitys antaa. Tämä koskee mitä suurimmassa määrin näyttelijäntäyttöä. Roolityön hiominen ja korjaaminen videoitua tallennetta hyväksi käyttäen voi pahimmassa tapauksessa vieraannuttaa näyttelijän taiteellisesta työstä, roolityöskentelystä, joka tapahtuu aina preesensissä. Lavaesiintyminen on itsensä havainnointia ja dramatisointia preesensissä. Se on hyvin erityislaatuista itsensä ja roolin herkkää, kokonaisvaltaista - ja samalla pikkutarkkaa - näkemistä, kokemista ja viemistä.

Oman ruumiinsa ilmaisun hallitseminen tässä ja nyt on näyttelijäntaiteen perusedellytys. On tärkeätä oppia kiinnittämään nimenomaan huomiota siihen ja harjoituttaa sitä. Oppia tulemaan tietoiseksi omasta ilmaisustaan, olemaan sen äärellä, *juuri sillä hetkellä* kun se tapahtuu. Jaquez Lecoqin naamiotekniikassa periaate on ”tunnistaa liikkeen kautta sisältäpäin toiminnan ja hahmon toimivuus, eikä todeta sitä ulkoapäin peilin [tai] videoinnin avulla”.<sup>439</sup>

### Kuusi.

Näyttelijän (rooli)työssä ovat 1.) materiaali, 2.) teos ja 3.) tekijä samanaikaisesti läsnä samassa fyysisessä ja psyykkisessä tilassa. Näiden kolmen keskinäinen suhde on hyvin intiimi.

Rajanveto sen välillä:

- mikä on materiaalia (minä ihmisenä)
- mikä on teos (minä ihmisenä)
- kuka on tekijä (minä ihmisenä)

on veteen piirretty.

Tämä ei tarkoita sitä, ettei näitä rajoja olisi, että niiden vetäminen olisi mahdollonta, tai edes vaikeaa. Ennen kaikkea tämä ei tarkoita sitä, että kysymys tekijän ja teoksen välisestä rajanvedosta ja vuorovaikutuksesta olisi näyttelijäntaiteessa, sen näennäisen epämääräisyyden vuoksi, turha ja vailla merkitystä. Päinvastoin.

Mitä tarkemmin näyttelijä kykenee määrittelemään itsensä tekijänä, roolin työstäjänä, taiteilijana teoksen äärellä, sen suurempi kyky hänellä on sekä työstää teosta, että antaa sille tilaa ja vapautta elää omaa itsenäistä elämää. Koska näyttelijän materiaali, sen lisäksi, että suuri osa siitä tulee annettuna niin näytelmäkirjailijalta, kuin maskeeraajalta, kampaajalta, pukusuunnittelijalta, lavastajalta, valo- ja äänisuunnittelijalta, säveltäjältä, koreografilta, ohjaajalta ja vastaanäyttelijöiltä, tilanteista,

hetkistä, yleisöltä, arvioista ja muusta palautteesta, on ennen kaikkea hänen oma psykofyysinen itsensä, on tämän materiaaliin tuntemus sekä ensiarvoisen tärkeitä että haastavaa.

Itsensä tuntemiseen tarvitaan, kuten tunnettua, oraakkelia. Siihen ei vähempi riitä. Mutta mitä paremmin taiteilija tietää ja tuntee materiaalin, jota hän työssään käyttää, sen ilmaisukykyisemmin hän pystyy sillä työskentelemään. Materiaalin tuntemus antaa vapautta ja tilaa, se lisää rohkeutta, uuden löytämisen mahdollisuuksia.

### Seitsemän.

Sen lisäksi, että näyttelijän materiaalia on hän itse, on rooli, materiaalina, toisaalta jo olemassa, valmiina näyttelijälle työstettäväksi. Se on usein kirjallisessa muodossa oleva valmis teos, jonka näyttelijä saa kohdata.

Rooli on teos, valmis ja samalla keskeneräinen, matkalla kohti manifestaatio-ansa, omaa olemiseksi tulemistaan. Näyttelijä voi tarttua käsikirjoitukseen ja ryhtyä ottamaan roolin haltuunsa. Hän voi ryhtyä käyttämään roolia materiaalinaan. Tai asettaa itsensä roolin käytettäväksi.

Antaessaan itsensä roolin käytettäväksi on jälleen kysymys siitä, että näyttelijä näkee itsensä roolista erillisenä - ja roolin itsestään erillisenä. Näyttelijän on kehitettävä tapa nähdä itsensä ja roolityö erillisinä siten, että näkeminen ei ole mekaanista itsetarkkailua sen enempiä kuin häiriintynyttä narsistista itsetehostusta ja -korostusta.

”[Hannu-Pekka] Björkmanin puheessa toistuu sana välähdyksenomainen. Se vertautuu johonkin näyn ja ilmestyksen logiikkaan. Se on sitä, mikä saattaa vaikuttaa silkalta hulluudelta.”<sup>44</sup> Luovassa tilassa, joita, kuten minä sen ymmärrän, H-P Björkman nimittää ”välähdyksiksi”, näyttelijä-tekijän ja rooli-teoksen välinen vuorovaikutus on jatkuvaa edestakaista syöttöä. Se on niin nopeata ja tiheää, että se kietoutuu kimpuiksi - jonkinlaiseksi stanislavskilaiseksi luovaksi tilaksi - pysyen kuitenkin jatkuvasti hallinnassa, erillisenä ja tulkittavissa. Kun sanon ”hallinnassa”, ei hallinta pidä sisällään hierarkkista rakennetta. Hallitseminen merkitsee havaitsemista, tietoisena olemista ja jatkuvaa tietoiseksi tulemistä.

Björkman:

Runollinen näyttelemineen on yhteydessä näyttelijän tekemiin kytkentöihin ja assosiaatioihin. Pirstaleiden yhdistämisessä intuitio toimii johdattajana. [- - -] Näyttelijän läpinäkyvyyden saa aikaan vain sillä edellytyksellä että hakeutuu myös yksinäisyyteen.<sup>44</sup>

Kahdeksan.

Näyttelijä ei ainoastaan työstä teostaan hämmentävän lähellä itseään, teos myös muistuttaa epäilyttävän paljon tekijää. Eikä kyse ole ainoastaan ulkoisista tekijöistä, fyysisestä yhdennäköisyydestä. Teos muistuttaa usein myös tekijää niin rytmiltään, temperamentiltaan kuin jopa luonteeltaan. Tätä yhdennäköisyyttä tekijän ja teoksen väliltä löytyy vaikka näyttelijä työstäisikin rooleja, jotka näennäisesti ovat ulkonäöltään, tavoiltaan, luonteeltaan, arvomaailmaltaan ja näkemyksiltään hyvin kaukana hänestä itsestään.

Tämä kaikki, miltä näyttelijä itse näyttää, miten hän liikkuu, ajattelee, tuntee, katselee ja hengittää, on materiaalia hänen tarttuessa uuteen teokseen. Tämä kaikki hänen pitää tietää ja tuntea mahdollisimman hyvin - minkälaista minun materiaali on -, jotta hän voisi käyttää sitä monipuolisesti ja ennakkoluulottomasti uusia löytöjä tehden.

Tämä näyttelijän materiaali (siis näyttelijä itse) myös muuttuu koko ajan:

- se kuluu, uudistuu, vahvistuu ja haurastuu
- siihen tarttuu ajan kanssa erilaista kuonaa sekä ammatillisesti että yksityiselämästä
- kaikki se, mikä siihen tarttuu, vaikuttaa teoksen valmistamiseen, koska se on osa teoksen materiaalia
- tämä materiaali saa myös kokemusta materiaalina olemisesta, jolloin siitä voi tulla helpommin lähestyttävää ja työstettävää:
  - a) se voi vuosien kuluessa asettua ennakkoluulottomammin ja halukkaammin tekijän käsittelyyn
  - b) materiaali ei ehkä ajan kanssa ole niin varautunut olemaan teos
  - c) kokemus voi tuoda tekijän tapaan käsitellä materiaalia tervettä häpeämättömyyttä, tervettä narsismia ja uteliaisuutta
- toisaalta kokemuksella on arveluttava suhde herkkyyteen, jonka se mielellään peittoaa:
  - a) herkkyyden on haavoittuva ja erehtyvä; kokemus, sen sijaan, ei mielellään ole haavoittuva ja erehtyvä
  - b) erehdys ja haavoittuvuus eivät ikään kuin kuulu kokemuksen lähipiiriin
  - c) kokemuksen kanssa on oltava hyvin varuillaan, koska

taiteilijan on välttämätöntä olla sekä haavoittuva että erehtyvä. Näyttelijä liikkuu tässä karikkoisilla vesillä. Kun tekijä, teos ja materiaali ovat niin lähellä toisiaan,

kuin ne näyttelijäntyössä ovat, ovat haavoittuvuus, läsnäolon herkkyyks ja kokemus aivan erityisessä suhteessa. Kun tekijä on usein läsnä siellä, missä joko teoksen erinomaisuutta suitsutetaan tai sen puutteista rokotetaan, on näyttelijällä kova työ pitää itsensä tekijänä teoksestaan erillisenä.

### Yhdeksän.

Näyttelijäntyyö, esiintyminen, tapahtuu preesensissä. Tekijän ja teoksen välissä, ilmaisun julkitulemisessa, ei ole ajallista siirtymää. Tekijä tekee teosta tässä ja nyt. Näyttelijän teos heijastuu tekijään, tekijässä. Tekijän ja teoksen välillä ei ole varsinaista representoivaa siirtymää, ”pintaa”, jolle tekijä teoksen projisoi.

Katsoja *voi nähdä* representaation, kuten Aristoteles sen on toiminnan jäljittelynä *Runousopissa* kuvannut. Tekijä voi sen *ajatella*, hän voi *mieltää* sen, mutta hän ei milloinkaan voi nähdä sitä samalla tavalla kuin katsoja.

Edelliseen viitaten: ajattelu, asioiden *mieltäminen*, on näyttelijän keskeisimpiä taiteellisen työskentelyn välineitä. Tämä näyttelijän ajattelu on toiminnallista, kognitiivista, lihallista, intuitiivista ja intellektuellia.

Kun taiteellinen ilmaisu siirtyy pois representaation alueelta, kuten se näyttelijäntyössä pyrkii tekemään, siirrymme vaikeasti määriteltäville, tuntemattomille vesille. Taiteellinen toiminta, tekeminen, astuu rituaalin, ekstaasin ja manian maaperälle. Rituaalinen ”esiintyminen”, jolloin todellisesti joudutaan jonkin ”toisen” valtaan, on aidosti ei-representoivaa. Rituaalisessa ”esiintymisessä” ei tekijää ole. Rituaalissa ei toteudu ”toiminnan jäljittely”. Rituaalissa ei ole *praksiksen* kautta syntyvää *mimesistä*.

Arkaaisessa Kreikassa, mistä jatkuvasti ponnistamme, mihin koko ajan tämäkin tutkimus nojautuu ja on sidoksissa, ei-representoiva, rituaalinen ”esiintyminen”, kuului Apollon ja Dionysos jumalille ja oli ennustustaidon, mantisen hulluuden, maaperää. Tuossa arkaaisessa Kreikassa tapahtui eurooppalainen siirtyminen rituaalista teatteriin.

Näyttelijäntyyö on modernin hengessä pyrkinyt tietyllä tavalla kyseenalaistamaan esittävän, representatiivisen, taiteen. Teatterissa tämä on usein merkinnyt sitä, että Stanislavskin ”järjestelmällä” (sen eri sovelluksilla) on pyritty pois ”esittävästä” näyttelijäntyöstä (käytännössä usein tietyn tyylisuunnan - 1800-luvulla romanttikan traditiosta) kohti eläytyvää, samastuvaa, kokevaa ja tunteellista näyttelijäntyötä. Tämä modernin pyrkimys (kohti eläytyvää, samastuvaa, kokevaa ja tunteellista *natural acting* -näyttelijäntyötä) on toki nähtävissä teatteripolemiikissa jo Uuden ajan (1700-luvulta) alusta saakka.

Modernin hengessä on modernin näyttelijäntyön pyrkimys ollut *itsensä* ilmaise-  
miseen. Esittävästä (representaatio) on pyritty ilmaisemaan (ekspressio) taiteili-  
jan oma kokemus (impressio). Taiteilija-tekijän oma itse, itse-representaatio, on  
ollut ihanteena. Näyttelijäntyössä on tätä realistista tai naturalistista tyyliisuuntaa  
kutsuttu ”aidoksi”, ”luonnolliseksi” tai vaikkapa ”luontevaksi” näyttelijäntyöksi.  
Ensimmäisiä sen edustajia oli ”*Natural Acting*” -tyylisuunnan luoja tunnetuksi  
tullut David Garrick, joka Schybergin mukaan oli ensimmäinen uskottava shake-  
spearelainen näyttelijä.<sup>442</sup> Elokuvan tulon myötä 1900-luvun alussa, sen dokumen-  
taarisen luonteen seurauksena, on tämä tyyliisuunta jäänyt teatterissa vallitsevaksi.  
Sytä on toki muitakin.

Samalla pitää projekti ”aidosta” naturalistisesta esittämisestä sisällään kaipuun  
kohti esittämisen ritualisaatiota – tietynlaista ”naturalisimia” sekin. Paluu juurille,  
sentimentaalin, ”schilleriläinen” kaipuu pois representaatiosta naiiviuteen, on  
ollut valtava. Jerzy Grotowski vei tämän (aitouden) periaatteen, sen tunnetuista esi-  
merkeistä, pisimmälle. Gogol ja Meyerhold ymmärsivät sen mielettömyyden kysy-  
essään, miten käy muotokuvan josta nenä leikataan pois ja se korvataan aidolla?  
Nenähän on taatusti aito, mutta maalaus pilalla. Aika on tuostakin, Gogolin ja Mey-  
erholdin havainnosta, muuttunut. Olisiko se sitten postmodernia, että kun muoto-  
kuvan nenä nyt korvataan aidolla, ei maalaus enää mene pilalle, vaan nenä, joka on  
aito, muuttuu representaatioksi? Tässä on selvä yhteys näyttelijäntyön ja nykyteat-  
terin sekä esitystaiteen välillä. Mutta: ”Teatteri on näyttelemistä”, toteaa Meyerhold.<sup>443</sup>

### Kymmenen.

Välttäänsä ja kieltäessään representaation, jonka näyttelijä useimmiten nimeää  
ulkokohtaisuudeksi ja/tai itsetietoiseksi, itseään tarkkailevaksi ”tekniseksi” näyt-  
telemiseksi, näyttelijä kieltää asian, joka, kuten edellä on osoitettu, on *jo* pois sul-  
jettu. Tekijän (näyttelijän) suhde teokseen (roolin) on lähtökohtaisesti pikemmin-  
kin ei-representoiva kuin representoiva.

Sen sijaan, että näyttelijä ponnistelee ja näkee suurta vaivaa välttääkseen esittä-  
mistä, olisi hänen päinvastoin kiinnitettävä siihen huomiota: kuinka hän työssään  
voi sitä ylipäänsä tehdä, kuinka sitä voi lisätä ja kuinka siihen voi vaikuttaa. Näyt-  
telijän tulee ratkaista, miten hän rakentaa representoivaa suhdetta teokseen. Näyt-  
telijästä, joka pyrkii välttämään representaatiota, tulee usein tunteellinen, itseään  
toistava ja yllätyksetön.

Näyttelijä, joka pyrkii välttämään representaatiota, kiinnittää myös usein näytellessään huomionsa juuri siihen, eli *esittämisen välttämiseen*. Näin hän tulee kiinnittäneensä huomionsa esittämiseen ikään kuin negaation kautta. Hän ajattelee, että esittämällä mahdollisimman vähän, mielellään ei-ollenkaan, hän on todempi, uskottavampi ja aidompi. Tosiasiallisesti näyttelijä, joka pyrkii välttämään esittämistä, vaikeuttaa huomionsa kiinnittämistä itse asiaan, näyttelemiseen. Näytteleminen on roolin tekemistä, se on tehtävän suorittamista, sille antautumista. Se on leikkimistä.

Näytteleminen leikkiin antautumisena, on minusta paluun ja kaipuun metaforana se ainoa oikea ja mahdollinen. Leikki riisuttuna ritualismista, pyhästä, nostalgista ja sentimentaalisuudesta. Leikki innostuksena. Leikki rajattomuutena. Yhdessä leikkiminen. Leikki ja ilmaisu. Leikki leikkinä, riisuttuna itsenään, jolloin se valmistaa maaperän mille tahansa. Tämä on kreikkalaisten opetus, sanoo Giorgio Colli ja jatkaa:

Heille jalous ei merkinnyt vallanpitäjän ja -käyttäjän hyvää omaatuntoa, kuten Nietzsche toteaa, vaan toimintaa, päämäärätöntä ajattelua. Kulttuuriksi kutsumamme on alun perin tällainen ilmaisu politiikan ja talouden vastaisessa taistossa. Yksi tämän leikin varhaisista luomuksista on olympolaisten jumalten maailma. Nimenomaan jumaluus pakenee päämäärähauskista eikä piittaa välttämättömyydestä.<sup>444</sup>

### Yksitoista.

Vain katsoja kykenee näkemään näyttelijän teoksen.

Koska näyttelijän työ, teos representaationa, näyttäytyy, tulee representoituneeksi sen aristoteelisessa merkityksessä ja mielessä (toimivan ihmisen jäljitteilynä) katsojan havaintona ja kokemuksena, on katsojan asema ja tehtävä, suhteessa näyttelijään, teoksen tekijään, erityinen.

Vaikka teoksen tekijä (näyttelijä) ja sen vastaanottaja (katsoja) ovat aina ja ehdottomasti samanaikaisesti läsnä teoksen esille- tai näytteillepanon hetkellä, on heidän tapansa kohdata teos, suhde siihen, hyvin erilainen. Koska näyttelijä tekijänä ei voi olla teoksen vastaanottaja, sen havaintaja ja todentaja, samalla tavalla kuin kuvanveistäjä, kuvataiteilija, kirjailija, säveltäjä, teatteriohjaaja, lavastaja ym., siis taiteilijana, joka tekee teoksen, jota hän voi konkreettisesti asettua etäisyyden päästä tarkastelemaan, on näyttelijälle teoksen manifestaatio, sen teokseksi tuleminen, erityistä. Näyttelijä ei voi jättää teosta - elämään omaa elämäänsä - kustantajalle, galleristille, teatterille, orkesterille.

Tällä on suuri merkitys, sillä taideteos manifestoituu, todentuu, tulee teokseksi, luo maailmasuhteen ja merkityksiä vuorovaikutuksen, vastaanottamisen, kautta. Ilman maailmasuhdetta olevat teokset, ovat ilman suhdetta maailmaan.

Teoksen maailmasuhde voi olla:

- välitön: nykyhetkeen tai vähintäänkin -aikaan sidottu
- välittävä: irti omasta ajastaan; historiallinen tai museaalinen
  - välittävä teos voi luoda teoksen ja vastaanottajan välille välittömän maailmasuhteen: teos tulee ja tulee vaan, ajasta ja paikasta välittämättä
- käsitteellinen: suhde rakentuu jonkun välittävän informaation kautta
  - käsitetaiteessa teoksen suhde konseptiin tai referenssiin, välittäjäänsä, on (tai voi olla):
    - a) kätkeyty
    - b) polveileva
    - c) muuttuva
    - d) implikoitu, jolloin se on usein kulttuurisidonnainen (piiri voi olla hyvinkin rajattu)
    - e) eksplikoitu
  - käsitetaiteen tapa kommunikoida (potentiaalinen) yleisön kanssa on poikkeuksellisen heterogeenistä.

Näyttelijän teos on nykyhetkeen sidottu, oli se käsitteellinen tai ei, ja se manifestoituu vastaanottajan, ulkopuolisen katsojan, voimasta. Rooli ilman katsojaa on ilman maailmasuhdetta. Näyttelijä ei voi valmistaa teosta pöytälaatikkoon, varastoon tai museoon myöhemmin esille otettavaksi, vaan se valmistetaan aina uudestaan.

Koska näyttelijän teos manifestoituu ulkopuolisen katsojan voimasta, on katsoja näyttelijälle välttämätön. Katsoja on näyttelijän teoksen toinen tekijä. Näyttelijän teos (rooli) tulee olevaksi sillä hetkellä kun sekä tekijä että katsoja kohtaavat sen. Edellä mainitusta syystä näyttelijät puhuvat niin sanotusta sisäisestä katsojasta työstäessään roolia. ”Sisäisen katsojan” merkitys korostuu silloin, kun näyttelijä harjoittelee yksin, kun hän valmistautuu, työstää omaa materiaalia, tekee monologia tai vastaavaa.

Tämä ”sisäinen katsoja” on itse asiassa ”ulkoinen katsoja”. Näyttelijä ”sijoittaa” yleensä ”katsojan” intuitiivisesti johonkin mielekkäälle etäisyydelle näköhorisontissaan ja suuntaa ilmaisunsa sinne, tälle oletetulle katsojalle. Usein ”katsojia” voi olla iso joukko. Näyttelijä näyttelee mielellään täysille saleille. ”Katsojat” ovat myös mielellään yksilöllisiä, he ovat eri ikäisiä, tulevat eri sosiaaliluokista ja

suhtautuvat näyttelijän ilmaisuun eri tavoin. Yksi näistä ”sisäistä katsojista”, kun näyttelijä harjoittelee itsekseen, on usein ohjaaja. Varsinkin silloin kun sellainen on prosessissa mukana.

Kun näyttelijä harjoittelee, työstää teosta, istuu ohjaaja useimmiten katsomossa. Ohjaajan työtä on olla katsoja. Näyttelijä on täysin riippuvainen kaikista katsojista, ilman heitä hänen työnsä kadottaa merkityksensä. Peter Brook viittaa tässä ranskan kieleen, missä ”katsoa esitystä” on ”*j’assiste à une pièce*”.<sup>445</sup> Katsoja on esityksen ”avustaja” (*assistant*). Kaikista katsojista näyttelijä on erityisen riippuvainen ohjaajasta, joka oikein työkseen, päivästä toiseen, katsoo näyttelijää.

---

## *Alkemisti*

Vladimir Nemirovitš-Dantšenko toteaa, että ohjaaja on kolmikasvoinen olento. Hän on:

1. ohjaaja-tulkitsija, joka ohjeistaa kuinka näytellä, joten voimme kutsua häntä ohjaaja-näyttelijäksi tai ohjaaja-opettajaksi
2. ohjaaja-peili, joka heijastaa näyttelijän henkilökohtaisen laadun
3. ohjaaja-organisoiija, jonka vastuulla on koko tuotanto.

Yleisö näkee, Nemirovitš-Dantšenkon mukaan, ainoastaan jälkimmäisen, joka näyttyy esityksen näyttämölle panossa. Kaksi ensimmäistä ohjaajaa ovat näkymättömiä. Ne ovat uppoutuneet, vajonneet, näyttelijään. Nemirovitš-Dantšenko kutsuu tätä uppoutumista ohjaajan kuolemaksi, joka on välttämätön.<sup>446</sup>

### HAVAINTOJA NÄYTTELEMISESTÄ, OHJAAMISESTA JA VÄHÄN MUUSTAKIN TEATTERIN TEKEMISESTÄ, KUTEN RETORIIKASTA

#### Yksi.

Perinteisessä draamateatterissa on näyttelijän keskeisin työpari teatteriohjaaja. Ohjaajan työtä on katsoa kun näyttelijä työstää teosta. Kun näyttelijä aina näyttlee katsojalle ja ohjaajan työ on olla katsoja, seuraa tästä, että näyttelijä (harjoitusvaiheessa) näyttlee ohjaajalle. Toki ohjaajan merkitys katsojana vaihtelee hyvin paljon näyttelijästä ja ohjaajasta riippuen. Teatteriohjaajan merkitys näyttelijälle on hyvin paljon kiinni juuri tästä: miten ohjaaja työssään katsojana toimii.

Toimi hän miten tahansa, voimme periaatteessa todeta, että näyttelijä ja ohjaaja työstävät näyttelijän teosta (roolia) yhdessä. Olenhan jo todennut, että näyttelijän teos syntyy, syttyy, tulee olevaksi, näyttelijän ja katsojan yhteisestä ponnistuksesta. Olen myös todennut, että ohjaaja-katsojan lisäksi ovat näyttelijän teosta työstämässä myös moni muu: pukusuunnittelija, kampaaja, maskeeraaja, lavastaja ja niin edelleen, puhumattakaan kirjailijasta, joka usein on laittanut työn alulle. Näiden kaikkien taiteilijoiden kanssa näyttelijä työstää teosta. Tällä yhdessä työstämisen lainalaisuudella on suuri vaikutus näyttelijän taiteelliselle työlle, koko sille prosessille, missä teos tulee olevaksi.

Näyttelijän on tärkeä oppia olemaan herkkä ja ennakkoluuloton, oppia tekemään havaintoja siitä, miten teos (rooli) reagoi ja muuttuu eri taiteilijoiden työpanoksen seurauksesta. Näyttelijällä on ensisijainen vastuu siitä, että teoksen (roolin) autonomia säilyy. Tästä syystä on tärkeätä, että näyttelijä, joka työstää teosta yhdessä muiden taiteilijoiden kanssa, säilyttää oman autonomiansa. Näyttelijän on tärkeätä oppia taiteilijana vahvaan, välittömään ja luottamukselliseen vuorovaikutukseen teoksen ja sen materiaalin kanssa, jolla hän teosta työstää, sekä kaikkien niiden tekijöiden, joiden kanssa työskentely tapahtuu.

### Kaksi.

Näyttelijä tekee työtä katseen alaisena, niin harjoitusvaiheessa teosta työstäessään kuin esityksissä. Ainoastaan poikkeustapauksissa on katsoja niin sanottu sisäinen katsoja. Useimmiten todellisia fyysisiä katsojia on useita (myös harjoitusvaiheessa). Harjoitusvaiheen katsojat ovat työryhmän eri jäseniä. Näiden katsojien läsnä ollessa on näyttelijän opittava päivästä toiseen olemaan herkkä ja haavoittuva, erehtyvä ja etsivä. Se on usein vaikeata, varsinkin kun työ on (luonnollisesti) keskeneräistä, hakee muotoaan ja ilmaisuaan.

Usein käy niin, että kun tämä edellä kuvattu vaikeus ylittää sietämättömän, kytkeytyvät näyttelijän suojamekanismit päälle. Silloin valmisteilla oleva teos peittyi, se siirtyy jonnekin kauemmaksi. Koska teatteriohjaaja on (tai hänen tulisi olla) näyttelijälle kaikista tärkein katsoja, on ohjaajan katseen alaisena oleminen näyttelijälle kaikista ratkaisevinta. Teatteriohjaajan tärkein työkalu, toimiessaan katsojana, on silmät ja mitä ne rekisteröivät. Teatteriohjaajan on nähtävä ja osattava tehdä havainnot. Näyttelijän tärkein työkalu on tehdä havainnot omaa ilmaisustaan.

Näyttelijän ja ohjaajan työparius, se tilanne ja hetki, jolloin he yhdessä työstävät näyttelijän teosta, toteutuu silloin kun näyttelijä ja ohjaaja *kohtaavat* havaintojensa äärellä. Kun he tavalla tai toisella jakavat niitä toisilleen, puhuvat havainnoistaan ja pyrkivät vaikuttamaan siihen, miten työn tulisi edetä. Tällä kohtaamisella on suuri, ellei ratkaiseva, merkitys näyttelijän teokselle.

On välttämätöntä, että kohtaaminen keskittyy itse asiaan, teokseen, sen työstämiseen. Tämä teokseen fokusoiminen, jota voisi sanoa teoksen kunnioittamiseksi, on molempien taiteilijoiden vastuulla. Se, että kohtaamisessa kiinnitetään huomio teokseen, ei ole ollenkaan itsestään selvää. Se on itse asiassa hämmästyttävän vaikeata. Usein kohtaamiseen sotkeentuu asioita, jotka eivät välittömästi liity ollenkaan teoksen työstämiseen.

Kohtaamisessa on, teoksen lisäksi, läsnä kaksi taiteilijaa, kaksi tekijää, joilla molemmilla on oma, toisistaan riippumaton suhde teokseen. Tämä on molempien muistettava ottaa huomioon. Varsinkin kun tämä suhde ja siitä seuraavat näkemykset sekä taiteelliset ambitiot ja pyrkimykset ovat *välttämättä* ristiriidassa. Taiteellisista ambitioista seuraa lähes väistämättä arvovaltapohjaisia näkemyseroja. On tärkeää oppia havaitsemaan nämä.

Koska teos on vailla arvovaltapyrkimyksiä, vetäytyy ja vaikenee *se* tilanteissa, missä arvovalta nousee ensisijaiseksi kysymykseksi. Teoksen omalakisuus kärsii silloin poikkeuksesta. Tästä seuraa, että se on vähemmän aidosti omaperäinen, yllättävä ja muutoshaluinen. Toisaalta tekijöiden arvovaltakiistat vaikuttavat teokseen. Teos vaikuttaa *aina kaikesta*, se imaisee itsensä kaiken.

Kohtaamisessa on myös läsnä tekijöiden henkilökohtaiset luonteen laadut: henkilökemiat, elämäntilanteet, terveys, talous jne. Nämä kaikki vaikuttavat kohtaamisen laatuun ja siten välittömästi teoksen työstämiseen.

Nämä kaikki tekijät, jotka kietoutuvat psyko-sosiaalisiksi vyyhdeiksi niin, että meidän on lähes mahdotonta niitä havaita, eritellä ja hallita, ovat tekijöitä, jotka ovat vaikuttamassa, eri tavoin työstämässä, teosta. Niiden vaikutus voi monessa tapauksessa olla, ei ainoastaan teoksen kannalta, vaan myös tekijöiden mielestä, ei-toivottuja. Mitä enemmän me haluamme saada näkyviin teoksen omaa ilmaisua, sitä suurempaa huomiota meidän tulee kiinnittää kaikkiin niihin tekijöihin, jotka siihen ovat vaikuttamassa. Koska näyttelijän teosta on (useimmiten) työstämässä usea taiteilija, ja ennen kaikkea ohjaaja, on näiden taiteilijoiden ensiarvoisen tärkeää kyetä kiinnittämään huomio siihen, milloin heidän kohtaamisensa peittää teoksen äänen.

### Kolme.

Työstäessään teosta näyttelijä ja teatteriohjaaja löytävät toisensa monimutkaisesta vallan ja vastuun verkostosta. Juuri tässä verkostossa alkavat arvovaltaan liittyvät kysymykset salaperäisellä ja petollisella tavalla vaikuttamaan. Sekä näyttelijällä että teatteriohjaajalla on vastuu näyttelijän teoksesta. On hyvä yrittää avata näitä vastuun ja vallan rakenteita. Voimme ajatella että:

- näyttelijällä on suurempi vastuu ja valta omaan teoksen, joka on rooli tai muu vastaava tehtävä
- ohjaajalla on suurempi vastuu ja valta omaan teokseen, joka on esitys, kokonaisuus

- ohjaajan valta ja vastuu on kattavampi kuin näyttelijän ja pitää sisällään myös näyttelijän teoksen
- näyttelijän ja ohjaajan vastuu ja valta on vaarassa joutua vastakkain.

Kun teatteriohjaaja ja näyttelijä, syystä tai toisesta, ajautuvat törmäyskurssille, nousevat vallan ja vastuun kysymykset etualalle. Miten näyttelijän ja ohjaajan tulisi toimia, *ettei loukattu arvovalta ryhdy ensisijaisesti työstämään teosta*? Minä ajattelen periaatteessa, että sillä, jolla on enemmän valtaa (ja vastuuta), on myös enemmän varaa. Pattitilanteessa *voi* aina se, jolla on enemmän valtaa, *valita* vallasta, sen käytöstä, luopumisen. Se, jolla on vähemmän valtaa, on tähän *pakotettu*. Pakotettu taiteilija *ei pysty* työstämään teosta. Pakotettu taiteilija lakkaa olemasta vuorovaikutuksessa teoksen kanssa. Kun puhumme näyttelijästä, joka työstää sekä omaa teosta, että sitä osana kokonaisteosta, esitystä, lakkaa hän olemasta vuorovaikutuksessa kaikkeen tähän.

Vuorovaikutuksen lakkaaminen ei tarkoita sitä, että näyttelijä ei muodollisesti jatkaisi teoksen äärellä puuhaamista. Se ei myöskään tarkoita sitä, että teos lakkaisi olemasta teos. Teos tekee mitä se niissä olosuhteissa pystyy oman manifestaationsa eteen.

Viisas teatteriohjaaja ymmärtää, että näyttelijän teos on lähempänä näyttelijää, kiinteämmässä vuorovaikutuksessa näyttelijän kuin hänen kanssaan. Viisas teatteriohjaaja ottaa tämän huomioon ja ohjaa omaa toimintaansa, tekemisiään ja sanomisiaan, suhteessa tähän tosiasiaan koskien vallan ja vastuun jakautumista.

Viisas näyttelijä antaa teatteriohjaajan ohjauksen kaikissa olosuhteissa ja kaikin mahdollisin tavoin kohdistua vain ja ainoastaan teokseen. Näyttelijän on hyvä muistaa: mitä kohtaamisessa tapahtuu, mitä ohjaaja silloin näyttelijälle sanoo, siihen kätkeytyy melkein aina myös asiaa. Näyttelijän tehtävä on havaita se ja siirrettävä nämä havainnot teoksen työstämiseen.

Edellä kuvattua viisautta ei pidä ymmärtää siten, että näyttelijän tulisi aina ensisijaisesti olla varovainen, kohtelias ja väistyä. Se ei tarkoita sitä, että teatteriohjaajan tulisi aina ensisijaisesti olla varovainen, kohtelias ja väistyä. Se ei tarkoita sitä, että joka kerta kun taiteilijoiden näkemykset menevät ristiin, on taiteilijoiden jollakin tapaa liudennuttava. Se ei tarkoita sitä, että kompromissi olisi kaikissa tilanteissa hyvä ratkaisu. Se ei tarkoita sitä, ettei olisi tilanteita, missä näyttelijän teos kaippaa voimankäyttöä. Ettei olisi tilanteita, missä teosta joutuu ravistamaan, kääntelemään ja vääntelemään, puristamaan, ettei olisi tilanteita, missä sille pitää huutaa ja rai-vota. Se ei tarkoita sitä, ettei olisi perusteltuja tilanteita, missä tekijät ottavat tiu-kasti mittaa toisistaan, kunhan he molemmat muistavat, että fokus on teoksessa.

Sen muistaminen, ja ylipäänsä havaitseminen, milloin fokus on tai ei ole teoksessa, ei ole helppoa, koska se on usein mahdotonta. Silti siihen on pyrittävä.

### Neljä.

Kun esityksen tekemiseen, sen syntyprosessiin, liittyy monta taiteilijaa ja tekijää, on teatteriin myös, Uuden ajan myötä ja valistuksen hengessä, pesiytynyt epämääräinen ”tulkittamisen” käytäntö. Sanotaan, että esitys olisi näytelmän tulkinta, tekstin tulkintaa. Edelliseen ilmaisuun sisältyy ajatus siitä, että näytelmä on ensisijainen, jollakin tavalla *alkuperäinen*, ja esitys on teos, joka on *tulkinta* teoksesta. Edellisen mukaan esityksen tehtävä ja tarkoitus *on olla tekstiä varten*. Tämä luo taiteisiin hierarkkisen rakenteen, jonka mukaan teatteri olisi olemassa kirjallisuutta varten. On hyvä muistaa, että esityksen tehtävä ei missään olosuhteissa ole yksioikoisesti *tulkita* tekstiä. Teksti on yksi teoksen, joka on esitys, *osatekijä*.

Patrice Pavis sanoo tämän yksiselitteisesti:

*Le théâtre ne représente pas quelque chose de préexistant qui aurait une existence autonome (le texte) et qu'il s'agrait de présenter "une second fois" sur les planches.*<sup>447</sup>

Peter Szondi sanoo tämän yksiselitteisesti:

*Das Drama ist primär. Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primärem), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst.*<sup>448</sup>

Tehdessään esitystä teatteriohjaaja ei ole tekstin tulkki. Tehdessään roolia näyttelijä ei ole tekstin tulkitsija.

Teatteriohjaajan tehtävä, hänen katsellessaan näyttelijän työskentelyä, on tehdä havaintoja ja *tulkita niitä*. Tässä mielessä teatteriohjaaja on, kuten katsoja, tulkitsija.

Näyttelijän tehtävä, hänen tehdessään havaintoja oma ilmaisustaan, on tulkita niitä itselleen. Tämä tulkinta on oman ilmaisun avaamista ja ymmärtämistä. Tämän lisäksi on näyttelijän opittava tulkitsemaan sitä puhetta, palautetta, jota hän teatteriohjaajalta saa. Tässä mielessä on näyttelijäntyö mitä suurimmassa määrin tulkittamista.

Teatterissa, esityksessä ja sen tekoprosessin aikana, *taphtuu siis jatkuvaa ja monen suuntaista tulkintaa*. Tekijät, katsojat ja teokset pyrkivät jatkuvasti tulkitsemaan (ymmärtämään) sitä viestien, ilmaisujen ja vastaanottamisen moninaisuutta, missä he ovat mukana.

Vaikka edellä mainittu tekstin ja esityksen välinen hierarkia on nykyään jo läpi-valaistu ja yleisesti kyseenalaistettu, vaikutta se silti vielä laajamittaisesti teatterin käytännöissä. Se muun muassa luo mielikuvaa, että arvokkainta on ”luoda tyhjistä”. ”Tyhjistä luoja” on taiteilija, joka yksin kammiossaan tai ateljeessaan luo teoksen. Tämän kaltainen luoja, joka luo ”alkuperäisen”, ”alun”, platonilaisen ”idean”, on mielestämme lähinnä jumalia.

Tyhjistä ei kuitenkaan voi kukaan luoda yhtään mitään. Kaikki, minkä me luomme, syntyy vuorovaikutuksen seurauksena ja sen kautta. Maailma, joka meidät ympäröi, luo. Me vastaamme sille ja jotakin syntyy.

### Viisi.

Teatterin retoriikassa käytetään paljon sanaa ”käyttäminen”. Tähän *käyttämiseen* kätkeytyy helposti hierarkkinen asetelma. Mitä korkeammalla teatterin ja esityksen valmistamisen hierarkiassa tekijä on, sen ”paremmin- ja-useammin” hänen suuhunsa istuu sana ”käyttää”.

Tuottaja *käyttää* teatteriohjaajaa ja tekstiä saadakseen tuotannon pystyyn. Teatteriohjaaja voi myös *käyttää* tekstiä esimerkiksi maailmankuvansa tai näkemyksensä esille tuomiseen. Tämän lisäksi teatteriohjaaja voi *käyttää* lavastajaa, puku-, valo-, ja äänisuunnittelijaa jne. Tavallista on myös, että valitaan ne näyttelijät, joita tuotanto (tuottaja ja ohjaaja) haluaa *käyttää*. Tai jotka ovat *käytettävissä*.

Tässä käyttösuhdehierarkiassa jää näyttelijälle yleensä vain rooli ja ne puitteet (esitys sinänsä ja vaatetta tai rekvisiittaa), missä rooli esiintyy, jota hän voi *käyttää*. Tämä ei kuitenkaan ole mitenkään vähän. Roolia (tehtävää) voi näyttelijä halutessaan *käyttää* moniin asioihin, kuten omien taitojensa ja yleensä oman erinomaisuutensa esittelemiseen. Roolia voi *käyttää* psyykkisten torjuntamekanismiensa ohittamiseen tai narsististen häiriöidensä tyydyttämiseen. Roolia voi *käyttää* itseensä, toiseen, ihmisyyteen ja ylipäänsä maailmaan tutustumiseen. Ja paljon muuhun.

Käyttösuhde ei sinänsä ole ongelmallinen, kunhan se on läpinäkyvä ja suhteessa teokseen kutakuinkin tasa-arvoinen, sillä on tärkeätä muistaa, että myös rooli *käyttää näyttelijää*. Jos roolilla ei ole näyttelijää, mitä käyttää, käy sen huonommin kuin Pirandellon roolien.

Vastavuoroisuuden tulee myös toteutua näyttelijän ja ohjaajan käyttösuhhteessa. Kun teatteriohjaaja käyttää näyttelijää, on näyttelijän tärkeätä muistaa *käyttää* teatteriohjaajaa. Teatteriohjaajan käyttäminen tapahtuu ennen kaikkea niissä tilanteissa, missä näyttelijä ja ohjaaja kohtaavat. Niissä tilanteissa on näyttelijän osattava käyttää

ohjaajan ohjausta: edellytettävä palautetta, puhetta; havaintojen tekemistä ja niiden artikulointia; olosuhteiden luomista jne. Teatteriohjaajan käyttäminen on myös se, kun näyttelijä pyrkii tulkitsemaan (ymmärtämään) teatteriohjaajaa.

”Käyttäminen” on teatterin kielenkäytössä hyvin arkista ja periaatteessa vailla arvolatausta. Samalla kun retoriikkaa on turha dramatisoida, on tärkeitä kuitenkin havaita sen välineellistävä ja rakenteita luova merkitys.

Viime kädessä ainoa, jolle on annettava täydellinen vapaus käyttää ketään tai mitään, on teos. Teatterin kyseessä ollen se on esitys. Meidän tekijöiden on opittava antaa itsemme ja ne teokset, joita me esitykselle teemme, esityksen käyttöön.



---

## Alkemisti

Oikeat alkemistit tietävät että alkemian merkki on samanlainen kangastus kuin teatteri. Kaikissa alkemian oppaissa viitataan lakkaamatta teatterin periaatteisiin ja ilmiöihin. (alkemistit tajusivat syvällisesti tunteen merkityksen) yhtäläisyyden joka vallitsee sen tason välillä jolla esiintyvät henkilöt, esineet, kuvat ja yleensäkin kaikki, joka muodostaa teatterin virtuaalisen todellisuuden ja toisaalta sen puhtaasti oletetun ja kuvitteellisen tason välillä, jossa esiintyvät alkemian symbolimerkit.

Antonin Artaud<sup>449</sup>

### HAVAINTOJA NÄYTTÄMÖSTÄ

#### Yksi.

Näyttämö on puimatanner, siitä kehittynyt ja siksi jäänyt. Puimatanner kokoaa, yhdistää, erottaa, välittää ja ravitsee.

Puimatanner on arkinen, työnteon ja leivän valmistamisen, paikka. Se ravitsee.

Puimatanner on pyhä ja harras paikka, missä jumalat ovat läsnä, missä jumalan henkäys erottaa jyvät akanoista. Se ravitsee.

Puimatanner on rituaalin suorittamisen paikka. Rituaali on samalla arkinen ja pyhä, niin kuin elämä on.

Näyttämö on paikka, mikä tuo ei-läsnä olevan läsnä olevaksi. Peter Brook sanoo, että *esittäminen on esille tuomista*, ja viittaa ranskankielen sanaan *représentation*: a representation [erotuksena esittämisestä, ”*performe*”] is what it claims to be – a making present.<sup>450</sup>

*Représentation* ei kuitenkaan riitä Patrice Pavisille. Hänen mukaansa myös *représentation* pitää sisällään Aristoteleen *Runousopin* mukaisen hierarkkisen representatiivisen rakenteen (tekstin suhde näyttämöön), jonka vasta Artaud, Pavisin mukaan, kyseenalaistaa.

Käsittäakseni tässä kyseenalaistamisessa on kyse siitä, mikä *tulee* läsnä olevaksi.

Läsnä olevaksi *ei tule* joku jo *presentoitu*, jonka näyttämö *re-presentoi*.

Kyse on siitä, mitä ja mikä tämä läsnä oleva on. Ja miten se tulee läsnä olevaksi.

Kaksi.

Näyttelijän työtä on olla näyttämöllä läsnä. Läsnä oleminen on näyttelijäntyön keskeisin kysymys.

Näyttelijä saa usein kuulla, että ”nyt hän ei oikein ole läsnä”. Mitä tämä näyttelijän läsnä oleminen on? Näyttämöllä *oleva* näyttelijä on näyttämöllä. Kun hänelle sanoo, että hän ei ole läsnä, on näyttelijän helppo tämä kiistää. Se, missä näyttelijän tulee olla läsnä, ei ole ainoastaan näyttämö. Näyttelijän on oltava läsnä siinä näyttämöllisessä *olosuhteessa*, joka vallitsee. Tätä kutsutaan usein (näyttämölliseksi) *tilanteeksi*. Miten tämä tapahtuu? Miten ollaan (tilanteessa) *läsnä*? Miten näyttelijä *tekee* itsensä läsnä olevaksi, *tekee* läsnä oloa?

Japanin kielessä on sana *ma*, joka viittaa ajan ja paikan ”tyhjiyteen”. *Ma* ei sisällä mitään; se on hetki jolloin pidätyt sanomasta tai tekemästä mitään. Tämä on teatterissa äärimmäisen hyödyllistä, koska toiminnan poissaololla voi luoda ikään kuin ”kehyksen” tärkeille hetkille. Toiminnan ”poissaolot” pitäisi nähdä näytelmän olennaisena osana, ei vain hetkinä jolloin ei tapahdu mitään. aivan kuten musiikki, myös näyttelemisen rakentuu äänistä ja hiljaisuudesta.

*Mahan* kuuluu myös teemojen ja tapahtumien ”sovelias suhde”. Hyvä näyttelijä osaa käsitellä *mata*. Hän vaistoa sopivan suhteen kahden hetken, kahden ihmisen, kahden teon, kahden lauseen, kahden kohtausten, ja myös yleisön ja näyttämön välillä. *Ma* ei ole staattinen, se on yhteyksiä.<sup>451</sup>

Edellisen lisäksi Yoshi Oida toteaa ”hyvin näyttelemisestä”, että siihen ei ole mitään syytä kiinnittää huomiota, koska sen näyttelijä tekee joka tapauksessa. Sen sijaan on tärkeitä tietää, milloin ”pitää olla huono”, milloin ”pitää näyttellä tuiki tavallisesti”.<sup>452</sup>

Tästä - ”huonosta” ja ”tavallisesta” - olen näyttelijäntyötä opettaessani yrittänyt muistuttaa. Läsnä olo syntyy siitä, että ihminen on, ja mitä vähemmän hän *yrittää* olla, sitä enemmän hän on. Tuo olemisen *yrittäminen* sekoitetaan usein *suorittamiseen*. Sanotaan, että näyttelijän ”ei pidä suorittaa”. Näyttelemisen voi minusta aivan hyvin ajatella *suorittamiseksi*, kun me ajattelemme sen jonkin tehtävän suorittamiseksi. Näyttelijä on tekemässä jotakin tehtävää, hän *suorittaa* sitä.

Ja jotta voisimme vajota tähän semantiikan suohon, voimme todeta, että *suorittaminen* ajateltuna suorituksen *pakkona*, on yhtä kuin *yrittäminen* yliyrittämiseksi vietyinä. Kaikki tilanteet, missä *pakko* ja *voima* ovat läsnä, voivat vaarantaa näyttelijän läsnäolon. Ja silti: taiteellinen työ vaatii myös *pakkoa* ja *voimaa*.

Semanttinen pallottelu on tässä yhteydessä tarpeellista siksi, että voisimme ymmärtää niiden tilanteiden mahdollisuuden, missä kaksi (tai useampi) taiteilijaa kohtaavat - kuten näyttelijä ja teatteriohjaaja - saman teoksen tekoprosessin äärellä ja yrittävät kommunikoida tilanteesta yhteisellä näyttämöllä. Kun näyttelijälle sanotaan: hän ei ole läsnä, hän yrittää liikaa ja vain suorittaa rooliaan. Silloin näyttelijän ehkä kannattaa ajatella, että nyt voi olla viisasta olla vielä vähemmän läsnä ja sen sijaan vaan yrittää ja yrittää enemmän ja pyrkiä suorittamaan tehtävä tarkoituksenmukaisesti. Tätä voi myös kutsua ohjauksen tulkitsemiseksi: ohjaaja ohjasi noin, minä ymmärrän sen näin – ja teos voi hyvin.

### Kolme.

Esiintyvän taiteilijan suhde teokseen asettuu välimaastoon, jonka jo Platon meille hahmotti. Se on *ilmaisua*, joka, kuten aikaisemmin olen todennut, ponnistaa Apollonin ja Dionysoksen yhteen saatetusta ennustamisen, ekstaasin, tietämisen ja viisauden maaperästä, jonka Colli nimeää ”metafyysiseksi heterogeenisyydeksi”.<sup>453</sup>

Platon sanoo tästä:

On olemassa riittävä merkki, että jumala on antanut ennustamisen inhimilliselle järjettömyydelle: todellisuudessa ei kukaan, joka on ajatustensa herra, yllä jumalan innostamaan ja toteen ennustamiseen. Pikemminkin tarvitaan, että unen tai sairauden on kahlehdittava hänen ymmärryksensä voimaa, tai hänen on oltava siitä hairahtunut, koska on jumalan riivaama. Mutta järjissään olevan ihmisen kuuluu muistaa jumalallisen tai haltioitumisen unessa ja valveilla lausumat sanat, mieltä niitä, erottaa järkeilemällä kaikki silloin mieleen tulleet näyt, nähdä mistä nuo asiat saavat merkityksen ja kenelle ne osoittavat hyvää tai pahaa, tulevassa, menneessä tai nykyisessä. Sen sijaan se, joka on hurmioitunut ja pysyy tuossa tilassa, ei kykene arvioimaan omia näkyjään ja sanojaan. Pikemminkin, ja tämä on vanha ja hyvä opetus: ainoastaan sen, joka on järjissään, sopii tehdä ja tuntea se, mikä häntä koskee, ja tuntea itsensä. Tästä johtuu laki perustaa profetioiden laji tulkitsemaan jumalien innostamia ennustuksia. Nämä profeetat, joita jotkut kutsuvat ennustajiksi kieltäen kokonaan, että he ovat arvoitusten välityksellä lausuttujen sanojen ja kuvien tulkitsijoita, eivät missään tapauksessa ole ennustajia. Kaikkein oikeudenmukaisinta on kutsua heitä profetoiksi, siis sen tulkitsijoiksi, mitä on ennustettu.<sup>454</sup>

Mysteristä ekstaasia, jota kutsumme tässä ennustustaidoksi ja ”jota voidaan jossain mielessä kutsua tiedoksi”, ”siinä määrin kuin se saavutetaan täydellisenä riisuutumisenä yksilöllisessä tilanteessa, sikäli kuin siinä siis tietävä subjekti ei

erottaa tiedetystä objektista, on pidettävä pikemminkin tiedon edeltäjänä kuin tietona itsenään. Sitä vastoin tieto ja viisaus näyttäytyvät sanan välityksellä ja Delfoissa, jossa jumalallinen sana lausutaan, papittaren välityksellä puhuu juuri Apollon eikä Dionysos.”<sup>455</sup>

Ymmärrän tämän niin, että on ”merkki” ja ”merkityksellisyys”, joka on transendenttista, ”jumalallista” tietoa. Tämän ”tiedon” ilmaisee ”jumalan riivaama” ekstaattinen ennustaja. Platonin mainitsema profeetta, joka tulee tässä yksinkertaistetussa ja siten keinoitekoisessa rakenteessa ”kolmantena”, tekee tästä tulkinnan. Ehdotus kronologiaksi: rituaali - ilmaisu - representaatio.

Tuossa kronologiassa asettuisi näyttelijä (esiintyjä) rituaalin (transendenttisen) ja tulkinnan (representaatio) väliin. Näyttelijä asettuu välittäjäksi, ilmaisemaan, koska ”lihan puhe on jo ennen runouttakin”.<sup>456</sup>

Simone Weil sanoo tämän: Meitä ympäröivä maailmankaikkeus on lihassamme materiaalisesti läsnä olevaa ajatusta.<sup>457</sup>



Kuva 20.

---

# *Alkemisti*

LUIHIO

*Mikä on väri?*

OTSA

*Valkoisehko.*

LUIHIO

*Uuta etikkaa, jotta saat volatiilit substanssit ja tinktuurat talteen. Filtröi vesi laissa E ja pane sitten munastimeen. Hölskytä kunnolla ja jätä erlenmajeriin sulkeutumaan.*

OTSA

*Teen niin, herra. (Lähtee.)*

MAMMONA

*Komeaa kieltä, kuin loitusja.*

LUIHIO

*Lapseni, minulla on kesken toinekin prosessi, josta et tiedä. Se ohitti Viisasten pyörän kolme päivää sitten ja muhii nyt Athanorin hauduttimessa. Kohta se on erittäin puhdasta sulfuuria.*

MAMMONA

*Sekin minulle?*

LUIHIO

*Ehän kahta tarvitse? Kai yksi täydellinen riittää?*

MAMMONA

*Niin, mutta...*

LUIHIO

*Tuo on ahneuden synti!*

*MAMMONA*

*Vannon ettei ole, tulen käyttämään sitä ainoastaan hurskaksiin kohteisiin. Perustan korkeakouluja ja opistoja, naitan nuoria neitsyitä, rakennan lasaretteja sekä silloin tällöin kirkon.*

Ben Jonson: *Alkemisti*<sup>458</sup>

## HAVAINTOJA TÄSTÄ ”MANIFESTISTA”

Yksi.

Edellä lukemassasi ”manifestissa” on aiva liikaa sellaisia sanoja kuin ”aina”, ”ei koskaan” ja muita vastaavia imperatiivimuotoja. Pyrin aivan ilmeisesti kumoamaan omaa ihannettani teoksesta, joka ”ilmenee omassa olemuksessaan”, pakottamalla lukijaa uskomaan edellä sanottua ehdottomana ja välttämättömänä totuutena. Tämä käy mielestäni ilmi tekstin hengestä.

Kaksi.

Tämä ”manifesti” oli hyvin varhain yhtenä siintävänä tavoitteena aloittaessani tämän teoksen kirjoittamista. Viittaan siihen epäsuorasti jo sivulla 21. Samanlaisesti tiesin, että nämä asiat - vaikka tietyllä tavalla mielestäni ovat teatterintekemisen ja taiteilijuuden ytimessä - eivät ole se Suuri Kysymys, johon tutkimusta tekemällä ja tätä teosta kirjoittamalla etsin vastausta. Ehkä syy siihen, että nämä (keskeiset) kysymykset ovat saaneet näin ohjelmallisen muodon ja demagogisen sävyn, piilee niiden vakaumuksellisessa suhteessa minuun ja toisaalta tämä ”varmuus” ei ole riittävän kiinnostava asia tutkittavaksi ja ääneen lausuttavaksi tämän tutkimuksen ”tuloksena” tai loppupäätelmänä.

Kolme.

Kirjoitettuani tämän ”manifestin”, jota aloin heti kirjoittamaan manifestin muotoon valitsemalla otsikot aihealueittain, numeroimalla teesejä ja kirjoittamalla johdonmukaisesti ja päättäväisesti lyhyitä virkkeitä (otsikoin jopa aihealueet aluksi ”ohjeiksi” valitsemani ”havaintojen” sijaan), tiesin heti, että jakson paikka ei voi olla tämän teoksen lopussa. Tämä ”manifesti”, josta hyvin voi olla käyttämättä lainausmerkkejä ja kutsua sitä vaikka Manifestiksi (valitsen itse kuitenkin, häpeis-

---

säni, muodon ”manifesti”) ei ole tämän tutkimuksen loppupäätelmä, lopputulema. Tutkimukseni loppupäätelmät, kuten tämän teoksen alussa totean,<sup>459</sup> ovat näyttämöllä.

Minä omistan sinussa ihmeitätekevän Ikonin,  
jos omistaminen on tätä ettei mitään omista

GE<sup>460</sup>



Kuva 21.

---

## *Hangosta Konstantinopoliin*

### HANKO

Istuin viime kesänä Hangon kallioilla ja katselin meren yli, Hangon selän yli, horisonttiin. Oli kesäkuun alku ja alkukesäksi harvinaisen lämmin. Olin käynyt uimassa ja jopa merivesi oli tuntunut lämpimältä, uitavalta.

Kun lapset olivat pieniä, vietimme säännöllisesti pari viikkoa Hangossa lähes joka kesä. Hanko tuntui silloin oivalliselta kesäkaupungilta. Uskomattomine hiekkarantoineen ja pitsihuviloineen se oli parhaimpaan turisticaikaankin rauhallinen ja kotoisa. Kaupungin haluttomuus tai kyvyttömyys houkutella tuhansia ja taas tuhansia matkailijoita – olla luomatta Hangosta Suomen Riviera – sopi meille. Nyt noista kesistä on lähes kaksikymmentä vuotta, mutta meno oli viime kesänä hyvin tutun oloista. Hiljaista. Toki kaupungin parhaalle paikalle on nousemassa hotelli ja asuinrakennus, jonka kivijalkaan on määrä tulla trendikäs kahvila, joten muutoksia on ehkä tiedossa. Tähän saakka Hangon ainoa oikea kahvila on Villa Orrmannissa sijaitseva Alans Café, jonka naapurissa sijaitsee kaupungin ainoa oikea antikvariaatti, Marias Antikvariat. Sieltä löysin aina ennen jonkun isän kirjoittamista kirjoista. Viime vuosina, kuten en viime kesänäkään, en ole enää niitä löytänyt. Maria ei myöskään enää istu antikvariaatissa. Tapasin hänen siskonsa Katin hiljattain Töölön puistossa erään mielenosoituksen yhteydessä. Kati oli minun piirustuksen opettajani yhteiskoulussa jonkun aikaa. Muistan hänet opettajana, joka opetti vapautta. Vasta vuosia myöhemmin, vuosia yhteiskoulun jo päätyttyä, ymmärsin hänen olevan lapsuudenaikaisen naapurimme kuvataiteilija Ina Collianderin tytär. Olin lapsena joidakin kertoja Inan luona piirtelemässä. Inalla oli työhuone naapurissamme. Hänellä oli valtavasti pieniä lasi- ja keramiikkapalasia. Hän teki silloin mosaiikkeja. Minä piirsin traktoreita ja maansiirtokoneita isolle ruskealle paperille. Ina teki mosaiikkienkeleitä. Myöhemmin, kun Ina oli jo muuttanut pois naapuristamme ja kävin Katin piirustustunneilla, luin koko Tito Collianderin muistelmasarjan. Isälläni oli joku nide hyllyssään, loput lainasin kirjastosta. Luulen, että uskon arvoitus ja merkitys juurtui minuun tuolloin. Hangon ortodoksinen kirkko vihittiin heinäkuussa 1895. Kirkossa on Ina Collianderin suunnittelemat kirkkoliput. Kirkkolippu periytyy suoraan roomalaisista ristintunnuksin varustetuista *Labarum*-lipuista, joita kannettiin marssivien sotajoukkojen edessä. Keisari Konstantinus I Suuri, joka laillisti kristinuskon, kutsui koolle Nikean kirkolliskokouksen ja siirsi Rooman valtakun-



Hiljaisuus. Pimeys. - - - Psssst. Blackout.

MISSÄ! (Ei mitään... pelkkä kaiku.) ON! (Hiljaisuus.) TEATTERI! (Pimeys.)

TEATTERI? (Psssst.) ei missään. EI MISSÄÄN?

Blackout.

Ei missään. Sama toistuu, kuin teatterissa. Täällä ei ole teatteria. Tämä ei ole tanssilattia, ei näyttämö, puimatanner eikä mikään leikkikenttä. Täällä ei ole teatteria, ei teatterin teatteria. Täällä kaikki on totta. Tämä on Suuri Totuus. Iivana Suuren pojanpojasta, Iivana IV:stä, tulee isätön kolmivuotiaana kun hänen isänsä Vasili saa metsästysretkellä perseeseensä paiseen, joka tulehtuu kohtalokkain seurauksin. Paiseen murhaaman Vasilin pojasta, tästä Iivana IV:stä, tulee yhtenäisen Venäjän hallitsija kolmivuotiaana, ensimmäinen tsaari kuudentoista vanhana ja aikuisena lisänimeltään Ankara. Mielipuolisuuden puuskassa tämä Iivana Ankara, jota myös Julmaksi sanottiin, surmaa oman poikansa, joka myös on nimeltään Ivan. Heti sen tehtyään hän huutaa epätoivoissaan: Poikani! Missä on minun poikani? Aivan samoin huutaa Theseus: Poikani! Missä on minun härän surmaama poikani?

Kuollut. - - - Psssst. Blackout.

Lopulta kaikki loppuu, niin aina, ja valtaan nousee pajari nimeltä Boris Godunov, joka antaa Puškinille aiheen kirjoittaa näytelmän Shakespearen hengessä Shakespearen katse silmissään. Mutta hei, venäläiset käyttivät Hangon ortodoksista kirkkoa teatterina Hankoniemen miehityksen aikana maaliskuusta 1940 joulukuuhun 1941.

Nyt olin jälleen Hangossa, jo kolmatta tai neljättä kesää peräkkäin. Kesäkuun alussa järjestetään Hangossa suomenruotsalaisen teatterin katselmus, *Hangö Teaterträff*, ja olin osallistunut tähän kaksikymmentävuotiseen instituutioon viime vuosina säännöllisesti. *Teaterträffen* valitsee vuosittain parhaan suomenruotsalaisen esityksen, teatterintekijän tai ryhmän. Tänä kyseisenä vuonna minä toimin tämän Antonia-palkinnon valitsijaraadin puheenjohtajana, joten osallistuin viime kesän festivaaliin poikkeuksellisen perusteellisesti. Olin tehtäväni puitteissa nähnyt menneellä esityskaudella noin kolmekymmentä suomenruotsalaiseksi teatteriksi määriteltävää esitystä.

Kolmekymmentä vuotta sitten, opiskellessani ensimmäistä vuotta Teatterikorkeakoulussa, sain naapuriltamme kuvanveistäjä Erkki Kannostolta lahjaksi WSOYn taskutietopokkarin *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa*, kirjoittanut joku K.S. Stanislavski. Tämä oli ensimmäinen kosketukseni Stanislavskiin. Kiitin Erkkiä kirjasta ja laitoin sen hyllyyni. Teatterihistorian tunneilla puhuttiin kyllä tästä Stanislavskista, mutta saamani kirjan luin vasta valmistuttuani näyttelijäksi ja työstäessäni kirjallista opinnäytettäni. Kirjasta löytyivät sitten Salvini, Meyerhold, Rossi, Craig, Gogol, Štepin, Duncan, Riccoboni, Meyerhold, meiningenilaiset, Nemirovitš-Dantšenko, Tšehov ja moni muu, kuten Leo Nikolajevitš Tolstoi, joka sanoo, että taiteen alku on leikki.<sup>461</sup>

Nähdessään hänet [Tolstoin] lapset hyppäsivät paikoiltaan ja ympäröivät hänet tiheänä piirinä. Hän tunsu jokaisen nimeltä ja lisänimeltäkin, teki kullekin heidän intiimistä kotielämästään meille käsittämättömiä kysymyksiä.<sup>462</sup>

Tuosta kuvauksesta tulee yllättäen ja täysin asiaan kuulumattomasti mieleeni Muhammad Ali. Tyrmättyään George Foremanin 1974 Zairen pääkaupungissa Kinshasassa, ottelussa, joka käytiin paikallista aikaa keskiyön jälkeen, löytää Newsweek-lehden toimittaja Pete Bonventre hänet aamu seitsemältä:

We went over to Ali's cottage. And three hours after the greatest victory of his life, Muhammad Ali was sitting on the stoop, showing a magic trick to a group of black children. It was a rope trick, where the rope is cut in half and then it's suddenly back together again. And it was hard to tell who was having a better time, Ali or the children.<sup>463</sup>

Jos taiteen alku on leikki, lapsen leikki, kuten Tolstoi väittää ja Ali, joka lensi kuin perhonen, tietää, on taiteessa kysymys palaamisesta. Niiden asioiden jäsentämisestä ja purkamisesta, jotka estävät meitä leikkimästä. Mutta koska emme voi tulla lapsiksi jälleen, koska siitä ei ole kysymys - niin yksinkertaisesta yhtälöstä ei ole kysymys - on selvitettävä, mistä on kysymys. Palaamisesta mihin? Ja miten? Stanislavski keskittyi koko uransa ajan purkamiseen, luovuuden esteiden raivaamiseen, jotta voisimme palauttaa sen, jota hän kutsuu ”luonnoksi”. Ensimmäisessä kirjassaan *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa* hän kirjoittaa mieltään kalvavasta taiteellisesta, ja erityisesti näyttelijäntyyöllisestä, sekasorrosta. Hän kirjoittaa, että ”kokoon saatu aineisto oli pantava järjestykseen, selvitettävä, tarkistettava, arvioitava ja - niin sanoakseni - lajiteltava hengen hyllyille”.<sup>464</sup> Selvittääkseen mieltään hän matkustaa Hankoon, josta oli tullut vuosisadan lopulla lyhyessä ajassa yksi Pohjolan suosituimmista kylpyläkaupungeista. Hanko sai kaupunkioikeudet vuonna 1874 uuden sataman ja rautatieyhteyden avauduttua. Nopeassa tahdissa, vuosina

1878–79, valmistui niin varsinainen kylpylärakennus kuin sen yhteyteen tanssitali, Casino, jota silloin kutsuttiin Kaivo- tai Seurahuoneeksi. Stanislavski majoitui todennäköisesti vuonna 1893 valmistuneeseen Bellevue kylpylähotelliin. Kylpylä purettiin vaiheittain sotien jälkeen, mutta Casino ja Bellevue, kuten lukuisat 1800-luvulla rakennetut pitsihuvilat, villat, ovat yhä entisessä loistossaan.

Keskikesän aurinko tuhlaa kultaansa tämän ihastuttavan Rivieran ylle, jota silmä voisi ihailla loputtomiin.

kirjoittaa Hangö -lehti 1934.<sup>465</sup>

”Siellä”, Stanislavski kirjoittaa viitaten Suomeen, ”kuljin aamukävelyilläni meren rannalle ja istahdin kalliolla ajatuksissani tutkiskellen taiteellista menneisyyttäni.”<sup>466</sup> Ja Stanislavski toistaa moneen kertaan kuinka hän ”istuessaan Suomen kalliolla” alkoi nähdä asiat uudessa, erilaisessa, valossa, ja kuinka hän näki tarpeelliseksi lajitella ”kokoon saatu aineisto hengen hyllyille”. Vanhana romantikon ajattelin, katsoessani Hangon selälle avautuvaa horisonttia, että tässä hän istui, juuri tällä kalliolla istuessaan Stanislavski teki käänteentekevän oivalluksensa, jonka seurauksena hän aloitti ”järjestelmänsä” rakentamisen. No, ainakin hän katseli samaa merta kesällä 1906. Konstantin Sergejevitš oli tuolloin 43-vuotias.

## MOSKOVA

Stanislavskin ennakkoluulottomuus, avoimuus ja kyselevä asenne käyvät hyvin ilmi hänen omasta kuvauksestaan *Moskovan Taiteellisen Teatterin* ensimmäisen studion, *Povorskaja-kadun studion*, syntyvaiheista. Stanislavskin lähtökohta studion perustamiselle oli, että hänen etsimisessään koitti jälleen ”se aika, jolloin uusi tuli itsetarkoitukseksi. Uutta uuden vuoksi.”,<sup>467</sup> kuten hän asian ilmaisi. Tämä itsetarkoitukseen nojaava asenne, ”uutta uuden vuoksi”, joka on elävän ja luovan toiminnan perusedellytys, katoaa (usein) niiltä, jotka soveltavat jonkun toisen luomaa alkupe- räistä menetelmää. Stanislavski katselee Mihail Vrubelin maalauksia ja veistoksia. Siinä ovat Vrubelin maalauksista Lermontovin runouden innoittamat *Istuva Démoni* ja *Tamara, joka tanssii Demonille*; siinä ovat kaksi *Hamlet ja Ofelia* -maalausta; siinä ovat *Hans ja Greta, Profeetta ja Pan* ja kalpean kurvikas, alaston ja kaitakasvoinen *Sappho* soittamassa loistavaa näkinkenkäistä lyyraa; siinä on myös yksi lukuisista Vrubelin maalaamista muotokuvista vaimostaan oopperalaulaja Nadezhda Zabela-

Vrubelista. Hän muistuttaa aivan selvästi Sapfoa. Stanislavski on hämmentynyt. Hän ikään kuin näkee maalauksissa oman taiteellisen ilmaisunsa ”maalin”, mutta hän ei tunne tietä sinne. Mihail Vrubelin maalausten ilmaisuvoima antaa Stanislavskille voimattomuuden tunteen näyttelijäntaiteen rajallisuuden äärellä. ”Ei tuo ole totta.”, hän huudahtaa sitten, ”Syy ei ole siinä, että ruumiimme on materiaa, vaan siinä, että sitä ei ole muovailtu, se ei ole notkeaa ja ilmeikästä. Se on sovellettu poroporvarin jokapäiväisen elämän mukaan ilmaisemaan arkisia tunteita.”<sup>468</sup> Ja Stanislavski uskoo, että myös näyttelijäntaiteen on mahdollista *ylittää realismi* - onhan hän nähnyt Salvinin Othellona! Mutta, hän huokaa, ”samalla minun on valitettavasti sanottava, että meidän tekniikkaamme on heiveröinen ja alkeellinen, emmekä vielä vähään aikaan pysty toteuttamaan monia vakavasti otettavia uudistajien kiinnostavia ja oikeutettuja vaatimuksia”.<sup>469</sup> Tähän Stanislavskin harkitsevaan kantaan toteaa Edward Gordon Craig ykskantaan:

I don't believe at all in doing things gradually. You [Stanislavski] can think if you like for 2000 years, but you must show what you have thought out all at once, and quite clearly and definitely.<sup>470</sup>

Lavastaja-ohjaaja, näyttelijä Ellen Terryn poika, Gordon Craig kävi pitkiä keskusteluja aiheesta Stanislavskin kanssa heidän yhteisen *Hamlet* -projektin aikana. Hänellä oli, kuten kaikilla radikaaleilla ajatteliijoilla ja tekijöillä, merkittävä vaikutus Stanislavskin ajatteluun ja taiteelliseen kehitykseen. Ja itsetarkoituksellisessa uuden etsimisen turhaumassa hän näkee oman kehittymisensä kannalta parhaaksi luoda puitteet teatterilaboratoriotyöskentelylle ja antaa Povorskaja-kadulle perustetun studion Vsevolod Emiljevitš Meyerholdin johdettavaksi. Meyerhold kuului vuonna 1889 perustetun *Moskovan Taiteellisen Teatterin* alkuperäisiin näyttelijöihin, mutta erosi ryhmästä ja hakeutui omille teilleen. Hänen teatterinäkemyksensä ja käsityksensä näyttelijäntaiteesta erosi monilta osin huomattavasti oppi-isänsä näkemyksestä. Studiota perustettaessa 1905, vallankumouksen ja suurlakon pyörteissä, Stanislavski toteaa entisestä oppi-pojastaan:

Välillämme oli se ero, että minä vain pyrin uuteen, mutta en tuntenut se toteuttamisteitä enkä -keinoja, mitä vastoin Meyerhold näytti jo keksineen uudet tiet ja otteet. [- - -] Niinpä olin löytänyt sen, mitä silloin etsimisaikana kovin tarvitsin. Päätin auttaa Meyerholdia hänen uusissa pyrkimyksissään, jotka, kuten minusta näytti, monessa suhteessa vastasivat haaveitani.<sup>471</sup>

Mitkä olivat Stanislavskin haaveet? Miten Meyerhold näki asiat eri tavoin? Kun Stanislavski yritti ratkaista, miten näyttelijä kykenee olemaan näyttämöllä vapautuneemmin ja rennommin kuin omassa kodissaan, totesi Meyerhold ykskantaan

teatterin olevan näyttelemistä. Kun Stanislavski pystytti näyttämölle neljännen seinän eristämään näyttelijät yleisöstä, toteaa Meyerhold (viitaten Tšehoviin) että näyttämöllä *ei ole* neljättä seinää. Meyerhold kirjoittaa 1908:

Tyylittelevä teatteri särkee rampin ja laskee näyttämön permannon tasolle, se mahdollistaa tanssin uudelleensyntymisen, koska näyttelijöiden puheilmaisu ja liikkeet ovat rytmillisiä; sanasta tulee tällaisessa teatterissa sointuvaa huudahtelua ja sointuvaa vaikenemista.<sup>472</sup>

Kun Stanislavski huomauttaa, että ”mitä vähemmän näyttelijä kiinnittää huomiota katsomoon, sitä enemmän katsoja hänestä kiinnostuu.”<sup>473</sup> Toteaa Meyerhold:

Ja aina kun näyttelijä on vetänyt katsojan liian syvälle mielikuvitusmaahan, hän pyrkii mahdollisimman nopeasti muistuttamaan yllättävän repliikin tai erillisen pitkän puhuttelun avulla katsojalle, että se mitä hänen silmiensä edessä tapahtuu onkin pelkkää ”näyttelemistä”.<sup>474</sup>

Tämän esi-brechtiläisen teatterintekijän (vai pitäisikö Brechtiä kutsua meyerholdilaiseksi?) - itsensä vastakohtan - Stanislavski näki henkilönä, joka voisi näyttää hänelle tien ulos taiteellisesta umpikujasta. Stanislavski tiesi että vastaus tai ratkaisu taiteellisiin kysymyksiin harvoin löytyy sieltä, mistä ymmärtää etsiä. Hän aavisti, että mitä enemmän me opimme ja tiedämme, mitä enemmän kokemusta meihin karttuu, sen varmemmin ovat ratkaisut, jotka johtavat meidät uusille poluille, muissa kuin omissa käsissämme. Oppiminen ja ymmärtäminen ovat aina petollisia. Mitä enemmän meihin kertyy kokemusta, mikä on vääjäämätöntä, sen vaikeammaksi meille tulee nähdä ja kuulla, oivaltaa, ymmärtää ja oppia uutta. Stanislavski tiesi myös, että poissulkevia vastakkaisasetelmia ei ole. Taide ei tunne dikotomiaa. Ei ole oikeata ja väärää, on vain erilaisia tapoja nähdä ja tehdä asioita: ”Järjestelmää ei ole, on vain luonto.”

Ikään kuin tähän toteaa Terry Eagleton:

Nature always has the edge of culture in the end. It is known as death.<sup>475</sup>

## LUONTO

Stanislavskin suuruus piilee mielestäni siinä, että hän jatkoi etsimistä herkeämättä, loppuun saakka. Stanislavski ei koskaan julistanut löytäneensä tai ratkaisseensa teatterin, näyttelijäntyön tai taiteen tekemisen arvoitusta. Päinvastoin hän toteaa olevansa tekemisissä vasta alkutekijöiden kanssa. Ja kuitenkin hän oli vastauksen äärellä alusta saakka, jopa lopullisen totuuden: se on *Luonto*. ”Ei ole olemassa mitään ’järjestelmää’. On vain luonto”, Stanislavski sanoo:

On pari kolme, korkeintaan kymmenen tapaa ratkaista käsityömäisesti näyttämöllä jokin näytelmän kohta, mutta luonnolla näitä tapoja on lukemattomia.<sup>476</sup>

[...]ur tränger man in i själsdjupet hos skådespelaren och åskådaren? Det gör man med hjälp av själva naturen.<sup>477</sup>

Tuo tietämättömyys, joka perustuu valtaviin tietoihin, tuo avoimuus on tulosta viisaudesta, joka ymmärtää mahdottoman.<sup>478</sup>

Mutta samalla kun *Luonto* näyttäytyy avoimena ympärillämme, paljastaa itsensä ja kutsuu luokseen, samalla kun se on käyttäytyvinään lakiemme mukaan ja jopa ”hallittavissamme”, on se viime kädessä salaperäinen, verhoutunut ja omalakiinen. Stanislavski tiesi tämän, että *Luontoa* ei voi hallita, että *Luonto* on alati muuttuva ja omavaraisesti muovautuva. Hän tiesi, vaikka oli modernin valistama, aikansa tyyppillinen positivistinen ajattelijä. Hänelle tieto oli ”orgaanisen luovan *prosessin tunteesta*”, sitä oli niin näyttelijän kuin ohjaajan ymmärrys. Varsinkin ohjaajan, jonka Stanislavskin mukaan tuli ”ymmärtää käyttää näyttelijän orgaanista luontoa rikkomatta sen lakeja”, tehtävä oli vaativa.<sup>479</sup> Stanislavski etsi herkeämättä ratkaisuja ja löysi vastauksia, jotka johtivat aina uusiin kysymyksiin, uusiin tilanteisiin ja tulkintoihin, uuteen ilmaisuun uusine haasteineen ja ongelmineen. Hän rakensi mallia ja järjestelmää saamatta koskaan valmista, mutta valmiin saaminen ei koskaan ollutkaan hänen tavoitteensa. Hän rakensi järjestelmän, jonka yhteydessä hän käytti johdonmukaisesti lainausmerkkejä. Hän rakensi ”järjestelmän”, jota hänen mukaansa ”ei voinut opettaa”.<sup>480</sup> Näyttämöllä se piti ”panna syrjään”, hän toteaa, koska sitä ”ei voi näytellä”. Loppujen lopuksi, Stanislavski vahvistaa (jo vaikka kuinka monetta kertaa):

Ei ole olemassa mitään ”järjestelmää”. On vain luonto.<sup>481</sup>

Koska Stanislavskin ”järjestelmä” ei ole mikään järjestelmä, ei ole mikään menetelmä, vaan ”kokonainen kulttuuri”, kuten hän itse sanoo,<sup>482</sup> jota, kuten todettua, *ei voi opettaa*, on minusta outoa, että sitä lähes poikkeuksetta kuitenkin opetetaan kuin menetelmää. Stanislavskin suuruus on mielestäni nimenomaan siinä, että hän eli orgaanisesti mukana näyttämötaiteen muutoksissa. Kun teatteri ja näyttelijätaide muuttuivat, hän myös muutti, kehitti ja vei eteenpäin omaa näkemystään. Hänen kirjoituksistaan voi lukea kuinka hänen näkemyksensä reagoi välittömästi siihen, mitä näyttämötaiteen kentällä tapahtuu. Tai miten hänen omat havaintonsa täsmentyivät, saivat vaikutteita ja muuttuivat sen mukana. Ei pidä suhtautua kevyesti Stanislavskin kehotukseen *Toiminnasta tunteeseen* -kirjassa, joka koostuu näyttelijä

V.O. Toporkovin muistiinpanoista mestarin viimeisestä pedagogisesta prosessista Molièren *Tartuffen* harjoituksista *Moskovan Taiteellisen Teatterin* studiossa:

Kun eräs näyttelijä sanoi säästäneensä tarkat muistiinpanot kaikista niistä Stanislavskin johtamista harjoituksista, joihin hän oli osallistunut muutama vuosi sitten, ja kysyi, mitä tällaiselle aarteelle pitäisi tehdä, Stanislavski vastasi: – Polttakaa ne kaikki!<sup>483</sup>

Polttamisen sijaan muistiinpanot on museoitu. Palamisen sijaan Järjestelmä tuntuu usein vahvasti impregnoidulta. Sen tulee kestää! Sen perilliset ovat sementoineet sen kestämaan. Mutta onko ”järjestelmän” vaaliminen Stanislavskia kunnioittavaa elävää perinnettä? Eikö ”järjestelmän” vaaliminen ole päinvastoin jalustalle nostettu pönäkkä ja pystyyn kuollut kunnianosoitus Mestarille? Välitetäänkö Stanislavskin nimissä jotakin muuta kuin lainausmerkeittä ilmaistua ”järjestelmää”? Käytetäänkö hänen nimeään ja ”järjestelmäänsä” saadakseen toiminnalleen arvovaltaa? Minulta kysytään aika ajoin, että opetanko stanislavskilaista näyttelijäntekniikkaa. Vastaan ympärilyöreästi, että en opeta, koska oletan kysyjän tarkoittavan ”stanislavskilaisella tekniikalla” Stanislavskin ”Järjestelmän” *menetelmällistä* opettamista. Kuitenkin nojaudun omassa näyttelijäntyössäni ja opetuksessani hyvin voimakkaasti Stanislavskiin, hänen orgaaniseen tapaansa hahmottaa näyttelijän psykofyysinen instrumentti, suhde rooliin tai ”rooliin”, näyttelijän itsenäiseen dramaturgiseen työskentelyyn, kuten sen Turkan opetuksessa ensimmäistä kertaa pintapuolisesti hahmotin ja se eksplisiittisesti *Nykynäyttelijän taide* -kirjassa kuvataan.<sup>484</sup> Kaikkeen tähän antaa Stanislavski vahvan perustan, ja siihen, että maailma muuttuu, taide ja ilmaisu elävät ja taiteilijan pitää ennen kaikkea pysyä hereillä ja kyseenalaistaa. Joten voisin mielestäni vilpittömästi sanoa opettavani stanislavskilaista näyttelijäntekniikkaa. Se on sitä, että opettaa ennen kaikkea hereillä olemista, muutosta ja alttiutta sekä kyseenalaistamista. Sitä pitäisi, minun mielestäni, Stanislavskin nimissä opettaa (jos hänen *nimissään* yhtään mitään pitää opettaa). Jos Stanislavski itse hämmästeli omia käsitteitään, katsoi ne sovellettaviksi, muunneltaviksi, vaihdettaviksi ja hylättäviksi, niin miksi ei tätä pidetä arvokkaana, kaikkein tärkeimpänä välitettävänä asiana?

## HELSINKI

Peter Brook toteaa *Tyhjä tila* -teoksessa, että ”näyttelemineen alkaa mitättömän pienistä liikkeistä, niin vähäisistä, että ne jäävät melkein näkymättömiksi”.<sup>485</sup> Juuri tästä mielestäni niin Stanislavski kuin *Nykynäyttelijän taide* lähtee liikkeelle (ja

miksei mitä suurimmassa määrin esimerkiksi Grotowski, mutta keskitymme tässä yhteydessä nyt näihin kahteen). *Nykyinäyttelijän taide* pyrkii kuvaamaan ja rakentamaan näyttelijäntyöllistä prosessia ja tapahtumaa aina sen alkuhetkistä esitystilanteeseen ehdottamalla joitakin tekniikoita ja käsitteitä, joita se nimittää ”näyttelijän uudeksi kieliopiksi”.<sup>486</sup> Kirjoittajat jakavat näyttelemisen ja sen harjoittamisen kahteen osa-alueeseen:

näyttelijäntekniikkaan  
näyttelijändramaturgiaan

sekä näiden väliseen suhteeseen. Lisäksi edellistä täydentää joukko ”työskentelyn etiikkaan ja esityksen valmistamiseen liittyviä periaatteita, joissa keskeistä on näyttelijän itseohjautuvuus”.

Stanislavski puolestaan toteaa ”järjestelmästä”, että ”olemme syntyneet tämän luomiskyvyn kanssa”, mutta ”astuessamme näyttämölle me kadotamme sen, mitä luonto on antanut”.<sup>487</sup> *Nykyinäyttelijän taide* pyrkii kokonaisvaltaisesti kuvaamaan juuri tätä: ”mitä luonto on antanut”, kuten Stanislavski sen ilmaisee, ja miten me näyttämölle astuessamme voisimme saada sen läsnä olevaksi, luovaksi pääomaksi, taiteelliseksi ilmaisuksi. *Nykyinäyttelijän taide* pyrkii näyttelijän taiteellisen ja luovan prosessin sekä kuvaukseen että välineiden antamiseen, olemaan Stanislavskin hengessä ”kokonainen kulttuuri”. ”Kokonainen kulttuuri” sulkee pois muodon, tyylin ja estetiikan. Mutta aikakautta, suhdetta omaan aikaansa, se ei - kuten ei mikään - pysty sulkemaan pois. Siksi se on, Stanislavskiin viitaten, ”elävä organismi”, joka jatkuvasti purkautuu ja rakentuu. Sen käsitteet, kielioppi ja menetelmät ovat jatkuvan muutoksen tilassa. Se on sen tekniikkaa. Se on sen ”järjestelmä”. Aikaa edustaa aina joku tyyli. Tyyllillä on arvolataus. Siksi ilmaisu on aina aikaansa sidottua, aina jonkun ”näköistä”. *Tyylistä* tulee ilmaisun *muoto* ja *sisältö* sen seurauksena. Tyylin ja menetelmän erottaminen on vaikeata. Siksi menetelmät aina syntyvät uudestaan. Siksi menetelmä pitää aina päivittää. Stanislavkin ”järjestelmän” puritaaniset puolustajat - joilta lainausmerkit tahtovat unohtua - puolustavat näyttelijän tekniikkaa, menetelmää, joka usein (vain) näyttää ja näyttäytyy tietynlaisena ilmaisuna. Tyyli, tekniikka ja Luonto - tämä aina ajassa liikkuva nyt hetki - menevät sekaisin. Puritaanien ”järjestelmän” puolustajien näkemys näyttelijäntyöstä ja -tekniikasta on usein valjastettu tuottamaan ilmaisua, jonka mielellään tulee näyttää ”stanislavskilaiselta”. Tästä syystä Stanislavskin katsotaan edustavan perinteistä puheteatteria ja esimerkiksi niin sanottu nykyteatteri on ”jotakin muuta”. Mutta Stanislavski, siinä kuin Aristoteles, on aina ajankohtainen.

*Nykyinäyttelijän taide* esittelee psykofyysisen harjoittamisen sarjan ”virittämisestä”, ”välisen” kautta esiintyjän ”olotilaan”. Olotila on eräänlainen päätepiste.

Olotila ei ole staattinen, se ei ole pysyvä, ei pystytetty, vaan ennen kaikkea liikkuva, horjuva ja muuttuva. *Nykynäyttelijän taide* määrittelee näyttelemisen ”esiintyjän siirtymisenä olotilasta toiseen”. Siirtymisen esiintyjä voi joko näyttää tai olla näyttämättä. Olotiloja ja siirtymiä, välisen kautta tai suoraan toiseen olotilaan, *Nykynäyttelijän taide* kutsuu ”näyttelijän omaksi dramaturgiseksi ajatteluksi”. Siirtymisiä voi joko itse ohjata tai niitä voi havaita tapahtuvan. Kyse on jatkuvasta vuorovaikutuksesta, joka *sekä* on olotila. Siirtymän aiheuttaa *Nykynäyttelijän taiteen* mukaan *horjutus*. Horjutuksesta seuraa olotilan muutos. Nykynäyttelijäntaiteen tutkimushankkeen vetäjä ja teatterintutkimuksen professori Esa Kirkkopelto totesi, käydessämme keskustelua tästä tutkimuksesta, että tässä teoksessa kuvaamani tilanne, jossa esitän peikkaa kansakoulun joulunäytelmässä ja unohdan kultakimpalekiven kulisseihiin ja joudun (tai kuten itse näyttämöllä koin: *saan*) keksiä ratkaisun yllättävään tilanteeseen (improvisoida), on oivallinen esimerkki horjutuksesta. Esimerkki tilanteesta, missä tapahtuu horjutus ja olotilan muutos.<sup>488</sup> Samoin voimme todeta, että Theseuksen *olotilojen sarjaa*, hänen näytellessä Edmunda, kannattelee ja katkoo jatkuvat horjutukset: viritykset, uudelleenvirittämiset ja välisen laadun muutokset.<sup>489</sup> Theseus näytteli Edmunda Eugen O’Neillin näytelmässä *Pitkän päivän matka yöhön*. Kirjoittamassani artikkelissa *Antaa jonkin antautua sisään läheisyyteen* (2003)<sup>490</sup> pyrin kuvaamaan omaa näyttelemistäni samassa roolissa. Kyse on tilanteista ja hetkistä, jotka mielestäni vastaavat *Nykynäyttelijän taiteen* kuvauksia ja käsitteitä olotilasta, horjutuksesta, virittäytymisestä sekä siirtymisistä välisen ja olotilan välillä.

Näytellessäni Edmunda saattoi [horjutus] esimerkiksi tarkoittaa sitä, että hänen puhjettua siteeraamaan jotakin Baudelairen runoa ja jos runo, sen lausunta, ei jostakin syystä mennytkään hyvin (kuten näyttelijänä sen arvioin), annoin arvioni, mielipiteeni, jollakin tavoin näkyä: pettymyksenä, hymähdyksenä, hymynä.

*Nykynäyttelijän taiteen* mukaan: ”Olotila koostuu liikkeistä, mielikuvista, tunteista, fyysisistä reaktioista, eleistä, äänestä, puheesta – kaikista näistä tai näiden yhdistelmästä. Olotilassa on mahdollista liikkua ja matkata eteenpäin, elää oleilla. Olotilaan voi mennä ja siitä voi poistua silmänräpäyksessä, kuitenkin aina välisen kautta. [- - -] Olotilasta toiseen siirrytään olotilasta luopumalla, jolloin palataan väliseen. Välinen on ruumiillinen tila, ja siirtymien hetkellä esiintyjän ruumis voi tulla esiin, paljastua erityisellä tavalla [kuten edellisessä Baudelaire -esimerkissä], ennen kuin se jälleen liittyy johonkin olotilaan”.<sup>491</sup> Kuvaus Edmundista jatkuu:

Tapahtumien ketju, joka tässä paperilla saa paperin maun ja tunnun ja voi vaikuttaa ulkokohtaiselta, keinotekoiselta ja rakennetulta, on käytännössä välitön ja ajatuksennopea. [olotilaan voi mennä ja siitä voi poistua silmänräpäyksessä] Sisäinen vuoropuhelu, havainnot, rekisteröinnit, impulssit, reaktiot ja toiminta muodostavat kokonaisuuden, joka vie kohti kohotettua läsnäoloa ja vireystilaa. Kaikki tulee olevaksi, aistit, mieli ja ruumis valpastuu ja herkistyy. Samanaikaisesti olemisen ylle laskeutuu rauha ja rentous, joka antaa levollisen mielen ja läsnäolon laadun, jossa vuorovaikutus, ilmaisu ja vastaanottaminen on mahdollisimman rentoa ja pakotonta. Kaikessa yksinkertaisuudessa on kysymys siitä, että tilanteessa oleminen tulee organiseksi niin, että kaikki, mikä tapahtuu, kaiken minkä rekisteröi (sisäisistä tai ulkoisista tekijöistä), hyväksytään osaksi tapahtumien kulkua.<sup>492</sup>

Seuraavaksi yritin avata näyttämöllistä tapahtumaa ja toimintaa preesensissä näyttelijäntyön näkökulmasta, ikään kuin näyttämöltä käsin mielen tapahtumien kirjallisena rekonstruktiona. Rekonstruktio (teksti) on kirjoitettu neljä vuotta Edmundin roolityön jälkeen (näyttelin rooli vuonna 1999):

Eilenkin hän oli tässä, tässä mä olen taas, häntä näyttelemässä. Hän ei pidä isänsä tavasta puhua veljestään Jamiesta, mä siirryinkin jo tässä vaiheessa ikkunasyvennykseen ja mietin tätä roolini suhdetta isäänsä samalla kun mä kuuntelen mitä tämä mun Edmundin isä, johon Sakari on lisännyt tommosen uuden vivahteen, sanoo tälle mun roolihenkilölleni; sitten tulee joku iskurepliikki tai impulssi, johon huomaa reagoivani vaistonvaraisesti, tulee jakso, jolloin vauhti kiihtyy, jolloin toiminnan ja ajatuksen, päätöksen ja arvioinnin välinen vuorovaikutus on mahdotonta asettaa ajalliseen järjestykseen. [olotilaan voi mennä ja siitä voi poistua silmänräpäyksessä] Se on esityksessä olon vyöry. Tapahtumien sarja, flikflak-sarja: alkuvauhti, ponnistus, arabialainen, puolivoltti, puolivoltti, puolivoltti, kokovoltti ja loppuasento.

*Nyky näyttelijän taide* toteaa, että olotilat voivat koostua tilallisena sommitelmana ja ajallisena sarjana yhden tai usean näyttelijän kannattelemina. Olotilasta toiseen voi ohjata näyn kaltainen oivallus, mutta sillä voi olla myös muita aivan yhtä hyviä, ruumismielen sisäisiä tai ulkoisia syitä, jotka eivät palaudu yhdenkään subjektin (tekijän, katsojan) erityiseen näkökulmaan.<sup>493</sup>

Mutta vauhti ei ole olennainen tekijä, myös hidas ja staattinen on osa tätä vyöryä. Koko esitys muodostaa tällaisen kokonaisvaltaisen vyöryn, draaman pyörteen. Näyttelijän kannalta olennainen merkitys on sillä, miten hyvin tuntee roolihenkilönsä ja miten tuttu ja turvallinen on se maasto, jossa näyttelijänä roolissaan liikkuu. Kuinka varauksettomasti, rohkeasti ja avoimen uteliaana voi heittäytyä pyörteeseen. Silloin näyttelemineen on nautinnollisinta kun tietoisuus itsestä, näytelmän roolihenkilönä tapahtumien pyörteessä, kasvaa niihin mittoihin, että sen unohtaa.<sup>494</sup>

Stanislavskille on näyttelijän olotila keskeinen kysymys. Hän pyrkii jäsentämään näyttelijän sisäistä ja ulkoista luovaa tilaa, joiden avulla näyttelijän on mahdollista saavuttaa ”yleinen luova tila” tai ”yleinen näyttämöllinen tila”, kuten se on suomennettu Jean Benedettin *Johdatus Stanislavskiin* -teoksessa.<sup>495</sup> Tästä ”tilasta” Stanislavski kirjoittaa, että se ”on yksinkertainen, luonnollinen ja hyvin tuttu, mutta sen analysointi on monimutkaista”.<sup>496</sup> *Nykynäyttelijän taiteen* mukaan olotilaan päästään tai se saavutetaan virittämisen ja välisen kautta, se on ”esiintyjän väliselle antama *kokemuksellinen tulkinta*”.<sup>497</sup> Stanislavskin ”yleinen luova/näyttämöllinen tila” on saavutettavissa hänen ”järjestelmäänsä” käyttäen. Molemmat korostavat tilan (olotila ja luova, näyttämöllinen tila) henkilökohtaisuutta, ja sen välitöntä läsnä olevaa yksinkertaisuutta, jonkinlaista jokapäiväisyyttä. Edellä mainittu näyttelemisen perustavaa laatua oleva yksinkertaisuus hukkuu helposti niin Stanislavskilla, jolla se peittyi venäläiseen monisanaiseen maalailuun. *Nykynäyttelijän taiteessa* asian yksinkertaisuuden peittää taas hieman akateeminen, vihkiytymättömälle vieraaksi jäävä, käsitteistö ja kieli. Molemmat kuitenkin yrittävät avata juuri yksinkertaisuutta ja itsestäänselvyyttä, joka on kuin lapsen leikkiä. Molemmat tuovat myös esille luovan vapauden, henkilökohtaisuuden, itseohjautuvuuden, taiteellisen autonomian kollektiivin puitteissa. ”Ei siis etsitä yhteistä taiteellista tai muuta identiteettiä”, kirjoittaa *Nykynäyttelijän taide*.<sup>498</sup> ”Tämä suhde”, kirjoittaa *Nykynäyttelijän taide* viitaten näyttelijäntekniikan (harjoite, viitekeho, horjutus) ja näyttelijändramaturgian (olotila ja siirtymät = kuljetus) väliseen suhteeseen, ”on lähtökohtaisesti *vapaa*, koska juuri tekniikan ja dramaturgian välisessä suhteessa tapahtuvat varsinaiset näyttelijäntaiteelliset ratkaisut. Sikäli kun näyttelijä siis keksii ja tuottaa itse sekä olotilat (ja niiden vaatimat viritykset) että niiden väliset siirtymät, voidaan perustellusti väittää, että *näyttelijä ohjaa itseään*”.<sup>499</sup> Vapauttamalla näyttelijän *Nykynäyttelijän taide* pyrkii vastuuttamaan hänet: ”Itseohjautuvalla näyttelijällä on tekniset ja ajatukselliset valmiudet ottaa suurempi vastuu.”<sup>500</sup> Taide, esitys, on ylin auktoriteetti. Samoin Stanislavski vapauttaa näyttelijän ja siirtää kaiken vastuun taiteelle:

Se [taide] tempaa maan jalkojen alta ja sujauttaa saman tien tilalle toisen. [- - -] Se vavahduttaa, vangitsee ja orjuuttaa ihmisen kokonaan... Sitä ei pysty analysoimaan tai kritisomaan. Se on kiistaton, koska tuo yllätys [Stanislavski luettelee: taide, esitys, ilmaisu, luovuus, nerous, mieltä järkyttävä, tyrmäävä] on kummunnut orgaanisen luonnon uumenista ja näyttelijä itsekin hätkähtää sitä. Hän tempautuu mukaan johonkin, mutta ei itsekään tiedä mihin. Sattuu niinkin, että tuollainen yhtäkkinen sisäinen purkaus vie näyttelijän pois roolista. [- - -] Se järjestyttää kaikkein syvimpiä keskuksia. Sitä ei voi unohtaa. Se on tapaus elämässä. [- - -] Se rikkoo kaikkia tavallisia sääntöjä, ja juuri se on siinä hyvää, juuri se on niin vaikuttavaa. [- - -] Sellaisesta näyttelemisestä ei voi sanoa että se on hyvää. [- - -] Se on niin, koska se on eikä toisin voisi olla.<sup>501</sup>

## BERLIINI

Toporkovin kirjassa *Toiminnasta tunteeseen* joku kysyy Stanislavskilta:

- Mikä on tämän olotilan luonne?

Stanislavski ottaa Toporkovin mukaan hämmästyneen ilmeen ja kontraa:

- Mikä? Olotilan luonne? Mikä se semmoinen on? En ole ikinä kuullutkaan.

Johon Toporkov toteaa, että tämä ei pidä paikkansa koska Stanislavski oli itse aikoinaan luonut koko käsitteen.<sup>502</sup>

Käsitettä ”olotilan luonne” ei sellaisenaan esiinny Stanislavskin suomennetuissa teoksissa. Toporkovin kirjan kääntäjät Martin Kurtén ja Heikki Mäkelä viittaavat käsitteen ”olotilan luonne” kohdalla Brechtin *gestukseen*. Viittaus herättää uteliaisuutta. Irmeli Niemi kuvaa *gestusta* näin:

Neue Technik der Schauspielkunst -artikkelin määrittelyn mukaan gestus saattaa olla useiden ihmisten keskeinen, eristettävissä olevan tapahtuman sisältämä erilaisten eleiden ja puheiden kokonaisuus (neuvottelu, taistelu, tuomitseminen), yksityisen ihmisen tiettyihin tapahtumiin johtava eleiden ja puheiden kokonaisuus (Hamletin epäröinti, Galilein luopuminen) tai pelkkä ihmisen perusasenne (odottaminen, tyytyväisyys). Olennaista on, että siinä ilmenevät ihmisten väliset suhteet, silloinkin kun on kysymys yhdestä henkilöstä. Gestus on itse asiassa läheistä sukua näyttämöllisen kuvan käsitteelle, mutta se perustuu muuttumisen eikä staattisuuden korostamiseen, korostaa sitä mikä muuttuvissa eleissä on, kuten Brecht sanoo, niiden muutoksen ja muuttumattomuuden välinen suhde. [- - -] Gestuksen havainnollisuudessa ei tavoitella yksiselitteisyyttä, sen osien ei tarvitse sulautua yhteen, mutta kokonaisuusyksityksessä sen merkisevyys perustuu suuressa määrin näyttelijöiden yhteistoimintaan.<sup>503</sup>

Brechtin *gestus* on (Mäkelän ja Kurténin viittauksen mukaan) Stanislavskin olotilan luonne. Tai se voisi olla.

Olotilan luonne on (sen voi lähinnä yhdistää) Stanislavskin *yleinen luova tila*. Tai se voisi olla.

Brechtin *gestus* on (tulkintani mukaan) *Nykynäyttelijän taiteen* olotila. Tai se voisi olla.

Kaikki nämä (*gestus*, *yleinen luova tila*, *olotila*) ovat samaa asiaa. Tai ne voisivat olla.

Brechtin *gestus* on myös (tai se voisi olla) *Nykynäyttelijän taiteen* viitekeho tai viitekehikko. *Gestus* on se, josta ”ei pedagogisessa tilanteessa koskaan pääse eroon – tarkoittaahan se yksinkertaisimmillaan ’yhteistä kehoa’, kehoa josta puhutaan. [- - -] Omissa rajoissaan viitekehikko mahdollistaa ja tukee monenlaista liikettä

ja leikkiä sekä habituaalista ilmenemistä”.<sup>504</sup> Tämä viitekehon määritelmä istuu minusta *Gestukseen*.

Lee Strasberg, jota pidetään amerikkalaisen *Method Acting* -tekniikan isänä, näki *Berliner Ensemblen* esityksen Lontoossa 1956. *Method Actingissa* on stanislavskilaisiksi määritelty eläytyminen ja rooliin samastuminen – stanislavskilaisperäistä tunnemuistia (*“Affective Memory”*) hyväksi käyttäen – viety pisimmälle. Vaikuttuneena siitä, mitä Lontoossa näki, vietti Strasberg joitakin vuosia myöhemmin kokonaisen kuukauden Itä-Berliinissä, sen vastavalmistuneen muurin suojissa, seuraten harjoituksia ja esityksiä nähden muun muassa *Äiti Pelottoman*, *Kaukaasialaisen liitupiirin* ja *Galileo Galilein*. Kaiken tämän jälkeen hän toteaa, että vastoin ennakkokäsitystään *BE:n* näyttelijöiden ilmaisu on täysin vailla vieraannuttavaa tyylittelyä: *“simplest acting I’ve ever seen.”*<sup>505</sup> Brecht itse korosti näyttelijäntyössä vieraannuttamisen tärkeyttä ja on todennut Stanislavskin *“järjestelmästä”*, että *“täydellinen muuntautuminen on sitä paitsi varsin vaivalloinen toimenpide”*.<sup>506</sup> Johon voisimme todeta Lee Strasbergin sanovan:

What I saw on the Brecht stage is the most outstanding theatrical achievement of the last twenty years. It is the greatest contribution to the theater of the post-Stanislavski period.<sup>507</sup>

Onko tässä kaikessa kysymys samasta asiasta: yksinkertaistamisesta, riisumisesta, paluusta ja kaipuusta. Tai kuten Diogenes Laertios sanoo Herakleitoksesta kun häntä pyydettiin lainsäätäjäksi:

Niin hän vetäytyi Artemiksen temppeliin ja leikki luunopilla lasten kanssa.<sup>508</sup>

## HANKO

Istuin viime vuonna paljon teatterissa. Olin ottanut vastaan tehtävän katsoa mahdollisimman monta suomenruotsalaista esitystä, arvioida niitä ja valita joku vastaanottamaan arvovaltainen Antonia-priset, joka jaettaisiin *Hangö Teaterträffenissä*. Palkinto on sympaattinen huomionosoitus: voittaja saa Antonia Ringbomin, festivaalin äidin, käsityönä tekemän eläimenkaltaisen mielikuvitusolennon. Ja hieman mainetta ja kunniaa. Vastaanottaessani tehtävän kuvittelin työmäärän suhteellisen vähäiseksi: suomenruotsalaisten esitysten ensi-iltojen määrä ei voi vuositasolla olla kovin merkittävä. Erehdyin. Rajan vetäminen siinä, mitkä esitykset ovat ensinnäkin suomenruotsalaisia ja tämän lisäksi mitkä ovat nimenomaan teatteria, ei ollut

helppoa. Istuessani Hangon kallioilla aamu-uinnin jälkeen pohdin kysymystä teatterista ja sen muodoista. Käsite nykyteatteri pitää rajattomalla tavallaan sisällään esittävien taiteiden, so. näyttämötaide, tanssi ja liike, musiikki, ääni, visualiset taiteet, erilaiset installaatiot, elävät kuvat, tila-, aika- ja videotaide, paikkasidonaiset esitykset ajankohtaan ja keston laajennettuina. Näyttelijän työmaa, joka jo perinteisesti on länsimaisessa traditiossa ollut laaja käsittäen niin teatterin eri tyyllilajien kuin ohjaajien eri työtapojen haltuun ottamisen haasteen, on nykyteatterin myötä kasvanut entisestään. Näyttelijän työmaalla tarkoitan tässä roolia, joka nykyteatterissa on paljon laajempi käsite kuin perinteinen näytelmään kirjoitettu roolihenkilö. Lisäksi sivuutan koko soveltavan teatterin kentän. Perinteisessä draamallisessa teatterissa näyttelijän teos on näytelmään kirjoitettu rooli. Näyttelijä on roolin tekijä. Rooli on teos, jota näyttelijä työstää, kuten kirjailija työstää romaania tai runoa, taidemaalari taulua, kuvanveistäjä veistosta. Perinteinen rooli on näyttelijän aloittaessa harjoitukset (raaka)materiaalina olemassa, valmiina näytelmäkirjailijan jäljiltä näyttelijälle työstettäväksi. Näyttelijän teoksen ”aihe”, rooli, joka on henkilö, on valmiina odottamassa ja samalla se on keskeneräinen, matkalla kohti manifestaatiotansa, omaa lopullista olemiseksi tulemistaan. Nykyteatterissa ei näyttelijällä välttämättä ole tällaista materiaalia, roolia kuten sen perinteisesti ymmärrämme. Nykyteatterissa on koko näyttelijä -käsite kyseenalaistettu, kuten tässä teoksessa Hans-Thies Lehmannin *Draaman jälkeinen teatteri* -teokseen on jo viitattu.<sup>509</sup> Tästä on seurannut, että perinteinen draamateatteri ja nykyteatteri nähdään usein vastakohtina. Lehmann samanaikaisesti sekä rakentaa, yllä pitää, että pyrkii dekonstruoimaan tätä vastakkainasettelua. Hän puhuu *draaman jälkeisen teatterin uudesta paradigmasta*, mutta lieventää toteamalla että *paradigma toimii* tässä apukäsitteenä:

Paradigman käsitteellä ei haluta edistää harhakuvaa, jonka mukaan taide voitaisiin tieteen tapaan pakottaa paradigman ja paradigman vaihtumisen kehityslogiikkaan.<sup>510</sup>

Yhtä kaikki dikotomia on tunnistettavissa: draamateatteri ja nykyteatteri nähdään helposti toisensa poissulkevinä vastakohtina. Valtavaa harmaata aluetta, missä draamallinen ja draaman jälkeinen teatteri yhdistyvät, vaikuttuvat toisistaan ja käyttävät toistensa työtapoja ja ilmaisukeinoja, ei oikein haluta nähdä ja tutkia. Asetelma on hieman sellainen, että kun draamateatteri on linnoittautunut - erityisesti näyttelijäntaiteen osalta - puolustamaan tarinaa ja psykologista henkilöä, näkee nykyteatteri - jälleen erityisesti näyttelijäntaiteen osalta - näyttelijäntyön perustaksi roolityön, joka nojautuu eläytymiseen ja esiintymisen luontevoittamiseen. Näin esittävän taiteen kenttä - jo koulutuksesta lähtien - näkee näyttelijäntyön *kapeampana kuin mitä*

*se on* ja samalla se rakentaa keinotekoista lokerointia. Draamateatterin roolityön ei tarvitse rakentua roolihenkilön ehjään psykologiseen kaareen, psykorealistiseen tunnistettavuuteen, aristotelisen *mimesiksen* kapeaan tulkintaan. Sen toteaa jo (toki epäsuorasti ja Gogoliin viitaten<sup>511</sup>) Stanislavski. Näyttelijäntyö ei perustaltaan (välttämättä) eroa millään tavalla oli esityksen tyyli tai muoto mikä tahansa. ”Eläytyvä puhe”, kirjoittaa Katariina Numminen, ”on draamateatterin kivijalka. Henkilön esittäminen ja henkilöön eläytyminen, kysymys *henkilöstä*, lieneekin yksi nykyteatterin ja draamateatterin keskeisimpiä vedenjakajia.”<sup>512</sup> Tämäkin on (jo) anakronismi. Näyttelijäntyön kivijalka on tyylistä riippumatta joku muu kuin ”eläytyvä puhe”. Tai sen tulee olla ja sitä tämä teos yrittää osoittaa.

Mutta toki: kysymys *henkilöstä* on näyttelijälle olennainen. Näyttelijä näyttelee *aina jotakin* - ei välttämättä roolia - esityksellistä tilannetta, jolloin esiintyjä pyrkii saavuttamaan jonkinlaista autenttista läsnä oloa. Ei-esittävää esiintymistä, mikä olisi esiintymisestä riisuttua, paljasta, vailla ilmaisua ja merkityksiä, vailla ”tarinaa” ja aihetta, ei ole. Näyttelijä ei voi olla näyttelemättä. Esiintyjä ei voi olla esiintymättä. Jonkin näytteleminen (”henkilön”) on hänelle teoksen tekemistä. Ruumiillista läsnä olemista, sen (läsnäolon) tekemistä. Suhteessa olemista. Ilmaisua. Esityksessä on aina ”ramppi”, joka erottaa esiintyjän katsojasta. On joku, joka havainnoi, joku joka osallistuu havainnoimalla, jolla on katsojan rooli. Ja joku, jolla on esiintyjän rooli tai asema. En puhu fyysisestä, vaan käsitteellisestä rampista. Joissakin esitystaitteen muodoissa on tämä ramppi onnistuneesti saatu häivytettyä, jolloin olemme mielestäni määritelmän mukaan poistuneet esittävän taiteen genrestä. Poistuneet mihin? Yhteisen ja jaetun kokemuksen alueelle. Yhteisesti tuotettuun, rakentuvaan ja vastuutettuun ”rituaaliseen” (rituaaliseen) tapahtumaan. Minkä rituaalin alueelle olemme saapuneet? Minne haluamme päästä tässä yhteisöllisessä rituaalisen etsinnässä? Esityksen ja rituaalin raja-alueella tapahtuu paljon mielenkiintoisia ilmiöitä joihin ei tässä yhteydessä ole syytä paneutua, joten tyydymme siihen, että *esityksellinen konventio* määrittää esiintyjän aina esiintyjäksi. Hänen mahdollinen ei-esiintyjyytensä esityksessä, jonka muoto pyrkii dekonstruoimaan esitystä tapahtumana ja käsitteenä, mutta joka kuitenkin määrittyy esitykseksi, on laadultaan ja ilmaisultaan ei-esiintyvää esiintymistä. Se on siis perustaltaan esiintyjyyttä, kuten kaikki muu esiintyjyys.

Draamateatterissa on näytteleminen, roolin esittäminen tai tekeminen, periaatteessa väistämätöntä. Tämä tekee roolityön tekemisen lähtökohtaisesti järjettömän helpoksi. Katsoja lukee käsiohjelmasta (tai on muuten vihitty), että se ja se näyttelijä näyttelee tässä näytelmässä Cyrano de Bergeracia. On mainitulla näyttelijällä, hänen astuessa lavalle, teki hän sen sitten miten tahansa, iso nenä tai ei, hän on Cyrano. Sama itsestäänselvyys, yksinkertaisuus ja helppous, koskee kaikkea esiin-

tymistä perinteisessä roolityössä. Sen sijaan sellaisissa esitystaiteen muodoissa, missä perinteinen rooli on dekonstruoitu, voi esiintyjä/näyttelijä kohdata haasteita nimenomaan oman esiintyjäidentiteettinsä (roolinsa) osalta.

Näyttelijän peruskysymys kuuluu: Mitä minä tässä näyttelen? Näyttelijällä on oltava jotakin, *mitä* näytellä. Hän on näyttämöllä ”jonakin”. Yleensä se on näyttelijään kirjoitettu rooli, mutta tehtävä voi olla abstraktimpi ja samalla konkreettisempi. Esmerkiksi, että näyttelijä on näyttämöllä liikkeenä, hän näyttelee liikettä, hän näyttelee, esittää, liikkeen. Mutta palataan rooliin. Kuten edeltä käy ilmi, ei roolin näyttelemisen ole näyttelijälle se varsinainen kysymys. Näyttämöllä (roolihenkilönä) oleminen ei vaadi näyttelijältä mitään erityistaitoja, lahjakkuutta eikä harjoittelemista. Cyrano de Bergeracina oleminen toteutuu täysin sopimuksensa-raisesti, konventio turvaa sen. Siis, koska rooli tulee annettuna, näyttelijä täsmentää tilannetta esittämällä itselleen jatkokysymyksen: Näyttelenkö minä, että tämä Cyrano on surullinen? Tai raivoissaan. Tai rakastumaisillaan? Tämä jatkokysymys on näyttelijälle yleensä käytännöllinen, johon löytyy usein helposti vastaus: Minä näyttelen tähän epätoivoista surua. Sitä seuraava kysymys on: Miten minä tämän surun teen, *miten* minä sen näyttelen? Tässä lähestymme jo vähitellen jonkinlaista näyttelijäntyyön ydintä: näyttelijä alkaa kokeilla, hakea, tarkkailla itseään, tekemään havaintoja, siitä, mitä hän tekee. Samalla näyttelijä kysyy itseltään: *Miltä* sen pitäisi näyttää ja *miten* hän sen tekee?

Näyttelijäntyyössä sulautuvat kysymykset *Mitä?* ja *Miten?* tietyllä tavalla yhteen. Se periaate, että näyttelijällä on jotakin *mitä* näytellä, että näyttelijä on henkilö, joka näyttelee jotakin, *esittää* jotakin, on toimiva perusta kaikkeen näyttämöllä olemiseen, kaikkiin esittävän taiteen muotoihin. Se, *mitä* minä näyttelen, tapahtuu aina preesensissä, tässä ja nyt. On tämä hetki ja tämä asia, mikä pitää näytellä. Kysymys *ei ole* henkilöstä, roolista, vaan asiasta, hetkestä ja toiminnasta, jolloin siihen yhdistyy *miten* minä jotakin teen: ”Mä näyttelen nyt tässä tätä, että tää rapsuttaa tätä kirjan selkää.” Ja se, kirjan selän rapsuttaminen tietyllä tavalla, tietyssä paikassa ja tietyllä hetkellä, ilmaisee jotakin, kertoo jotakin, jonka katsoja tulkitsee ja asettaa kokonaisuuteen, osaksi tapahtumien ketjua. Näyttelijä ei siis näyttele tarinaa tai juonta, sen enempää kuin henkilön psykologista kaarta. Näyttelijäntyyön perusta ei ole henkilössä ja tämän psykologiassa, se ei ole juonessa, ei tarinan tuntemuksessa. Näyttelijän tulee hahmottaa ja tietää, mitä hänen kussakin tilanteessa tulee näytellä, miten hänen tulee toimia ja mitä tämä toiminta ilmaisee. Mihän kokonaisuuteen, minkälaiseen kontekstiin tämä tekeminen tuo minkälaisen lisän, mitä se vahvistaa, luoko se ristiriitaa, tuoko se lisäarvoa. Kokonaisuus, juoni ja rakenne sekä henkilön mahdollinen psykologinen kaari, pitää tuntea, mutta sitä ei pidä erehtyä näyttelemään. Mitä enemmän näyttelijä yrittää sisällyttää näyttelemiseensä laa-

joja kokonaisuuksia ja psykologista kokonaistulkintaa, sen suurempi on vaara, että ilmaisu kapenee, tulee yleiseksi, täyttyy kompromisseilla ja siitä katoaa yllätyksellisyys, ristiriita ja arvoitus.

Kysymys eläytymisestä, rooliin samastumisesta, liittyy siis kysymykseen *miten*. Miten teen tämän surun ja miltä sen pitää näyttää. Kysymys ei ole siitä, miltä minusta tuntuu. Kysymys ei ole tähän henkilöön ja hänen suruunsa tunnetasolla samastumisesta. Kysymys ei myöskään ole tämän surun kokemisesta. Kyse on sen tekemisestä, sen esittämisestä, että sille antaa taiteellisen ilmaisun ja muodon. Mitä perinteisimmässä draamateatterissa voi aivan uskottavasti, koskettavasti ja taiteellisesti kunnianhimoisesti näytellä täydellisesti eläytymättä. Koko eläytymisen problematiikka liittyy luterilaiseen etiikkaan. Koska roolihenkilön on oltava *aito ja tosi*, jotta se olisi uskottava, ajattelemme, että myös näyttelijän on oltava *aito ja tosi*. Jos näyttelijä ei ole *aito ja tosi*, on hän huijari. Huijaaminen on epäeettistä. Jos en ole oikeasti surullinen, epätoivoisen surullinen, jos vain esitän surullista, olen epäaito, siis falski huijari, komeljanttari, eikä sellaisen pidä nousta näyttämölle huiputtamaan hyväuskoisia, pääsylipun lunastaneita, ihmisiä. Mitä taitavammin näyttelijä pystyy huijaamaan, sen pahempi. Jos on huono esittämään surua, siis näyttelee huonosti, on silmin nähtävästi epätosi, epäaito ja siis epäuskottava, on se vielä hyväksyttävää. Silloin yleisö voi tuntea myötähäpeää, ehkä jopa jakaa sympatiapisteitä näyttelijälle, suomalaiselle, joka julkisesti uskaltaa häpäistä itsensä. Mutta näyttelijä joka uskottavasti esittää aitoa olematta sitä, esittää surua surua tuntematta, taitavasti huijaten, kuuluu petollisten puoskareiden joukkoon. Näyttelijä, joka jättää eläytymättä roolinsa tunteisiin, on tekninen ulkokohtainen pintaliitäjä. Tätä Diderot'n ihannetta moitittiin vaikka hänen esimerkkinsä oli aikansa kuuluisin ”eläytyjä”, englantilainen *Natural Acting* -tyylilajin luoja David Garrick<sup>513</sup>

Mitä Gogol sanoikaan muotokuvasta, mistä nenä leikattiin ja tilalle työnnettiin kankaan läpi oikea nenä: nenä on kyllä aito, mutta maalaus pilalla.

Vaan toisaalta on tärkeätä muistaa, että tekninen taituruus on aina myös sudenkuoppa; samalla tavoin kuin kokemuksella hankittu osaaminen. Taiteilijan ammattitaito on petollinen kaksiteräinen miekka.



Kuva 23.

Kysymys aitoudesta näyttelijäntyössä palautuu usein tunteiden aitouteen. Nimenomaan niiden aitoutta perään kuulutetaan. Ihminen, joka on muka-rakastunut tai muka-surullinen, on *teeskentelijä*. Juuri teeskentelijät ovat niitä petollisia, arvaamattomia, röyhkeitä, pinnallisia ja itsekkäitä omaneduntavoittelijoita. Sellainen näyttelijä kuitenkin on: teeskentelijä, halusi tai ei. Näyttämö on paikka, missä minkään asian, tekijän tai varsinkaan tunteen, ei pidä ajatella olevan aito. Kaikki tilanteet, missä ”tehdään *aidosti* sitä ja tätä”, ”ollaan *oikeasti* siellä ja täällä”, tunnetaan ”*aitoja* tunteita”, todetaan että ”tuo oli *aito* reaktio”, eivät lähtökohtaisesti kuulu taiteelliseen työhön, eivät muodosta taiteellisen ilmaisun perustaa. Reaktio, tunne-elämys tai tapahtuma voi toki olla aito, spontaani, niin harjoituksissa kuin esityksessä. Yleensä ne syntyvät tilanteessa, joka on jollakin tapaa poikkeava, yllättävä, joko ulkoisilta tapahtumiltaan tai näyttelijän mielen sisäisissä prosesseissa. Aito reaktio syntyy usein kun esityksessä tai harjoituksissa tapahtuu jotakin odottamatonta ja ennakoimatonta. Odottamattomien tapahtumien merkitys, vaikutus ja niiden seuraukset ovat sekä hyvin henkilökohtaisia että riippuvaisia ulkoisista tekijöistä, kuten esityksen muodosta tai tyylistä. Esityksessä, joka perustuu improvisaatioon, jonkinlaisen ”autenttisen läsnäolon periaatteeseen”, suunnittelemattomaan avoimeen tilaan ja suhteeseen, väittäisin, että todelliset ja aidot reaktiot, kuten me ne arkitodellisuudessamme ymmärrämme, ovat vähäisiä ja harvinaisia. Kun koko läsnäolomme on virittäytynyt ottamaan vastaan odottamattomia, ei-sovitutuja, ei harjoiteltuja ja tilanteessa syntyviä impulsseja, kun koko olemisemme on *arkitodellisuudesta kohotetussa* vastaanottamisen tilassa, ovat reaktiomme ja tunnekokemuksemme myös irti arkitodellisuudestamme. Olemme reaktiivisesti kohotetussa vastaanottamisen ja reagoinnin tilassa. Olemisemme on lähtökohtaisesti estetisoitu ja siten epäaitoa. Odotamme impulsseja. Pyrimme reagoimaan, olemaan auki, virittäytyneitä. Kun sen sijaan perinteisessä puheteatterin esityksessä tapahtuu jotakin odottamatonta, kaavasta ja sovitusta kuviosta poikkeavaa, on yllättävän ja aidon reaktion mahdollisuus suurempi. Ja silloinkin se on läsnä vain ohimenevän hetken. Näyttelijä voi myös saada sisäisiä impulsseja, muistumia, odottamattomia konnotaatioita, jotka yllättäen herkistävät ja tuovat tunteet pintaan jossakin tilanteessa. Tämä voi luonnollisesti tapahtua esityksen tyylilajista riippumatta, mutta harjoittelussa esityskaavassa, jolloin esityksen ja roolin rata ja reitti ovat näyttelijälle tutun turvallisia ja hän voi antautua olemaan tilanteessa sen tuttuuden johdosta rennommin, voi suojaus antaa helpommin periksi kuin esityksessä, missä joutuu pitämään itsensä impulssiherkässä, reaktiivisessa, tilassa.

Toisaalta on koko kysymys *aidoista tunteista* kuin suo siellä, vetelä täällä. Kysymys aitoudesta teatterissa on vähintäänkin kaksitahoinen.

## HANKO (VIELÄ KERRAN)

Istuin Hangon kallioilla ja katselin edessäni avautuvaa avointa merta ja sen horisonttia. Mietin näyttämöä, missä näyttelijä, kuten Salvini toteaa, elää kaksinaiselämää. On läsnä kahdessa todellisuudessa samanaikaisesti.<sup>514</sup>

Mietin, että *näyttämö on paikka, missä kaikki on juuri sitä, miltä se näyttää*. Kaikki on juuri sitä, mitä se on. *Kaikki on aitoa*. Tämä unohtuu helposti varsinkin draamateatterissa. Tuoli on tuoli ja pöytä on pöytä ja veitsi on veitsi vaikka se olisikin tylsä ja vain esittäisi terävää. Näyttelijän silmä lakkaa helposti näkemästä asioita, joita sen katse kohtaa. Tämä on kohtalokasta, sillä näyttelijän tärkein ilmaisun väline on katse.

Pina Bausch kuvaa esiintymistään Wim Wendersin elokuvassa *Pina* kohtauksessa, missä hän pitää silmät kiinni, ratkaisevalla tavalla riippuvaiseksi siitä, miten hän katsoo, mihin hänen katseensa konkreettisesti suuntautuu suljettujen luomien takana.<sup>515</sup>

Näyttelijä virittää näyttämöllä katseensa hyvin herkästi fiktion aaltopituudelle, jolloin hän on *näkevinään* asioita, joita hänen katseensa kohtaa. Tämän huomaa useimmin tilanteissa, missä näyttelijän pitäisi erityisesti nähdä, käyttää silmiään: etsiä jotakin tai jotakuta, katsoa näköalaa, havaita uusi asia, tutkia, miltä joku, ihminen tai esine, näyttää. Näyttelijän katse ei silloin kiinnity, se ei havaitse, se ei näe, se vain *pyyhkäisee* kohteen pintaa. Katse ikään kuin väistää kohteen. Katse ei näe. Tämä on kohtalokasta, sillä näyttelijän tärkein ilmaisun väline on katse. ”Silmä on ymmärrettävä ’sielun ikkunana’”, sanoo Merleau-Ponty viitaten Rilkeen, joka viittaa Rodininiin. ”Sielun ikkunana”, sanoo Merleau-Ponty viitaten da Vinciin ja Giacomettiin, josta Genet kirjoittaa niin kauniisti ja kunnioittavasti.<sup>516</sup>

Se maailma, jonka näyttelijän katse esityksessä näkee, on fiktiivinen, se on epätodellinen ja epäaito. Illuusion palveluksessa kaikki. Mutta samalla kun näyttämö, jolla esitys todentuu, on illuusiota, on kaikki siellä juuri sitä miltä se näyttää. Mitä se on. Tuoli on tuoli ja pöytä on pöytä ja veitsi on veitsi vaikka se olisikin tylsä ja vain esittäisi terävää. Ihminen, joka astuu näyttämöllä olevasta ovesta sisään esityksen maailmaan, astuu illuusioon, fiktion ja todelliseen. Hän astuu todellisuutta representoivasta todellisesta ovesta sisään ja näkee näyttämöllä henkilön, joka on toinen näyttelijä. Kun nämä henkilöt ilmestyvät toistensa näkökenttään, on heidän nähtävä toisensa. Tässä yhteydessä muistutetaan yleensä, että toinen on nähtävä ”kuin ensimmäistä kertaa”. Tämä kehoitus, ”*kuin ensimmäistä kertaa*”, tuo helposti näkemiseen näkemisen tekemisen elementin, jonkinlaisen kalvon tilanteeseen ja olemiseen. Alistuskonjunktio ”kuin”, on aivan turha. Riittää, kun joku tulee ovesta

sisään, että hänet näkee. Tekee havainnon: kollega tuli näyttämölle, samassa takissa kuin viimeksi. Näyttelijä pelkää, että jos hän (katse) tarttuu todelliseen, illuusio romahtaa. Näyttelijä pelkää, että näkemällä sen, minkä hän näkee, mitä hänen katseensa kohtaa (kollega tuli näyttämölle, samassa takissa kuin viimeksi), todellisuus, se arkinen ja harmaa (kollega tuli näyttämölle, samassa takissa kuin viimeksi), paljastuu. Näkemällä juuri sen tuolin, joka on teatterin lavastevarastosta ja jota käytettiin toissa vuonnakin ihan eri produktiossa, tekemällä konkreettisia havaintoja, herää näyttelijässä pelko, että ote esityksestä ja roolista kirpoaa, illuusio romahtaa ja näyttelijä paljastuu olevansa sillä näyttämöllä, jolla hän on. Ja tuoli paljastuu samalla tavoin aivan tavalliseksi tuoliksi. Pelko on aiheeton, roolin dekonstruointi, varsinkin perinteisessä puheteatteriesityksessä, on huomattavan työlästä, ellei mahdollista. Illuusion voima on mahtava, kuten Lehmann toteaa,<sup>517</sup> sen varaan voi huoletta heittäytyä. Näyttelijä ajattelee, että hänen tehtävänsä on näyttellä tuoli nimenomaan kyseessä olevan näytelmän tuoliksi, osaksi esityksen maailmaa, sen illuusiota. Mutta tämän asian tuoli hoitaa aivan vaivatta itse. Tästä asiasta katsoja pitää huolen. Illuusio itsessään pitää tuolin otteessaan, sen voima on mahtava. Näyttelijän pelosta paljastua itsenä, ei roolina, läsnä olevaksi, seuraa usein se, että näyttelijälle sanotaan, ettei hän ole läsnä, jolloin näyttelijä pyrkii naamioimaan oman läsnä olonsa roolin läsnä oloksi. Tämä tuo läsnä oloon aivan turhia kerroksia, jotka vain vieraannuttavat näyttelijän (ja roolin) ei-läsnä olevaksi.

*Luonto, sanoo Stanislavski.*

Kun joku tulee ovesta sisään, riittää, että hänet näkee. Tämä on perusta, havainto: kollega tuli näyttämölle, samassa takissa kuin viimeksi. Seuraava asia on, *miten* hänet näkee. Kollega tuli näyttämölle, nyt minä näyttelen tähän hämmästyksen. Miten: muutan fyysisesti rytmiäni, hengitystäni, avaan suuni, teen pienen liikkeen ja sanon: ”Oho, olet ostanut uuden takin.”

*Simplest acting I've ever seen*, sanoo Strasberg *Berliner Ensemblen* näyttelijäntyöstä.

## HELSINKI

Kristiina Repo on ansiokkaasti koonnut Stanislavski-sanaston *Näyttelijän työ* -kirjan loppuun.<sup>518</sup> Yksi tunnetuimpia on Stanislavskin ”*maaginen JOS*”. Kysymys, joka näyttelijän tulee esittää itselleen, kuuluu: ”*Mitä tekisin JOS olisin tänään, tässä ja nyt vastaavassa tilanteessa kuin roolihenkilöni?*”

Ehdotukseni on, että ”maaginen JOS” olisi tänään ”maaginen KUN”. Näyttämölinen tilanne muuttuu itselleni paljon läsnä olevammaksi, kun kysyn: ”Mitä minun pitää tehdä nyt, KUN olen tässä tilanteessa, jossa juuri nyt olen?” Se on mielestäni perustavampi kysymys ja pyrkii ratkaisemaan näyttämöllä olemisen ja toiminnan riippumatta roolista tai sen ”puuttumisesta”, riippumatta esityksestä ja sen muodosta.<sup>519</sup>

Myös Stanislavskin käsite ”Annetut olosuhteet” voisi olla hyvä vaihtaa esimerkiksi käsitteeseen ”Toiminnalliset ja itse laaditut olosuhteet”. Se itseohjautuva näyttelijä, josta *Nykynäyttelijän taide* puhuu, ja jota Stanislavski myös peräänkuuluttaa, ei voi vapautetusti toimia ”kirjailijan antamissa olosuhteista”, kuten Stanislavski ehdottaa. Tämän kaltainen hierarkkinen rakennelma ei enää ole mielekäs lähtökohta. Olosuhteet on luotava itse. Ja näihin itse luotuihin olosuhteisiin, jo niiden luomisesta lähtien, vaikuttavat tietenkin kaikki ne tekijät, jotka Stanislavski luettelee.<sup>520</sup> Näissä olosuhteissa ja näiden tekijöiden kanssa on toimittava vastuullisesti, tasa-arvoisesti, esitystä ja yhteistä tavoitetta palvelleen. Tämän oppiminen on vaativaa. Vapauden, vastuun ja velvollisuuden omaksuminen ja ymmärtäminen ei ole helppoa.

Stanislavskin kehittämän ”Etydimetodin”, jonka Repo kuvaa ”näyttämöharjoitelmaksi, näyttelijöiden luoma käsikirjoittamaton kohta, improvisaatio, tapahtuma, jossa on alku, kehitys ja jonkinlainen loppu”,<sup>521</sup> näen vastaavan - tietysin sovelluksin toki ja vain joiltakin osa-alueilta - hyvinkin tuttua *devising* -menetelmää. Meillä on aihe, jota lähdemme yhdessä työstämään. Sovimme perustilanteen ja ryhdymme työhön. ”Etydimetodi” tunnetaan myös nimellä ”Fyysisten tekojen (tai toimintojen) metodi”.

Kristiina Revon kääntämässä ja toimittamassa *Näyttelijän työ* -kirjassa on sivuilla 414–415 kaksi kaaviota. Toisessa on yhtenäinen nuolirivistö: *Läpikulkeva toiminta*, matkalla kohti *Päätehtävää*. Toisessa nuolet sojottavat eri suuntiin eikä *Päätehtävästä* ole tietoaakaan. Stanislavskin mukaan *Päätehtävä* määrittelee näyttelijän (ja roolin) *Läpikulkevan toiminnan*. Ilman *Päätehtävää* ”läpikulkeva toiminta on hävinnyt, näytelmä hajonnut palasiksi, jotka vievät eri suuntiin, ja jokainen sen osista joutuu elämään omillaan, kokonaisuuden ulkopuolella”, kirjoittaa Stanislavski.<sup>522</sup> (Sivumennen sanoen tuo kuulostaa hyvin mielenkiintoiselta dramaturgiselta asetelmalta: eri puolelle vievät palaset, jotka joutuvat elämään omillaan.)

Hamletista: Joka kerta mennessäni näyttämölle olin epä tietoinen siitä, mikä roolihenkilöni pyrkimys, siis sen *Läpikulkeva toiminta*, oli. Näin perustavanlaatuisesti *vailla* roolin *läpikulkevaa suuntaa, tavoitetta ja perustaa* en ollut ennen käynyt läpi harjoitusprosessia ja lopulta näytellyt perinteistä puheroolia. Silti roolityö oli varsin onnistunut. Toisaalta minulla oli *näyttelijänä* hyvinkin vahva *Päätehtävä*: yrittää joka esityksessä selvittää mistä tässä näytelmässä ja tässä henkilössä on kysymys. Ja

onhan Shakespearen *Hamlet* kaikkea muuta kuin aristotelinen rakenteeltaan. Sen voisi kaavamaisesti hyvin piirtää eri suuntiin sojottavaksi nuolihässäkäksi, ”palasiksi, jotka vievät eri suuntiin”. Koska *Hamlet* on mitä on, ”nuolihässäkkä”, päätin kokeilla roolin *Läpikulkevan toiminnan kyseenalaistamista* kiinteämmässä dramaturgiassa. Näyttelin Kaisa Korhosen *Hämeenlinnan kaupunginteatteri*n ohjaamassa *Vanja-enossa* nimiroolin soveltaen *Hamletissa* käyttämäni ”tekniikkaa”. En ratkaissut Vanjalle mitään *Päätehtävää*, johon roolin kaikki ”*Tehtävät ja niiden lyhyet elämänlinjat suuntautuvat poikkeuksesta*”, kuten Stanislavski opastaa. Ajattelin, että Vanja on kadottanut suunnan ja että minun tehtäväni, hänen näyttelijänä, on yrittää löytää se. Tuloksena oli hapuilua, yrityksiä kontaktiin ja epäonnistumisia illasta toiseen, mikä oli Vanjan todellisuutta. Roolityötä voi ja pitää lähestyä aina uudella tavalla, uudesta kulmasta, päinvastaisesta, unohtaen oppimansa, uutta soveltaen ja kärjistäen. Stanislavskin *Läpikulkeva toiminta* ja *Päätehtävä* ovat tärkeitä nimenomaan siksi, että niitä voi käyttää niin monipuolisesti *tai olla kokonaan käyttämättä, jolloin niiden käyttö on niiden käyttämättä jättäminen*.

Nyky näyttelijän *taide* toteaa, että pedagogisessa mielessä virittäminen on *vaikutumaan oppimista*.<sup>523</sup> Vaikuttuminen, näyttelijän kyky vaikuttua, on minusta yksi keskeisimpiä tekijöitä näyttelijäntaiteessa. Vaikuttuminen liittyy minusta siihen stanislavskilaisen terminologian keskusteluun, missä ”*eläytyminen*” on korvattu ”*kokemisella*”, kuten uudessa *Näyttelijän työ* -teoksessa on. Mutta kun Stanislavski sanoo, että näyttelijän tulee kokea ”*jokaisella esityskerralla roolin mukaiset teot, ajatukset ja tunteet kuin ne olisivat hänen omiaan*”,<sup>524</sup> en oikein näe sitä merkittävää eroa, joka käännöksen täsmentymisessä halutaan nähdä. Ymmärrän kyllä semanttisen eron, näkökulman muutoksen kun tilanteeseen asettuu kokijana ikään kuin vastaanottajaksi samastumatta samalla tavalla roolihenkilöön ja tämän tunteisiin kuin jos niihin eläytyisi. Stanislavski esittää kuitenkin yksiselitteisesti oletuksen rooliin samastumisesta tavalla, jonka minä ymmärrän eläytymiseksi: roolin mukaiset tunteet täytyy kokea joka kerta sitä toistettaessa.<sup>525</sup> Tämän sijaan on minusta opeltava esityksessä olemista, siinä toimimista, vaikuttamista ja altistumista. Esiityksen kokemista.

## LEMPÄÄLÄ

Heinäkuisena sunnuntaina vuonna 1994 ajoin Helsingistä Hankoon perheeni luo. Päivästä oli tulossa helteinen. Jo aamupäivällä ajaessani kohti Hankoa oli kuuma. Näyttelin sinä kesänä Vasikkasaaressa *Viiruksen En midsommarmatts dröm* -kesäte-

atteriproduktiossa. Olin Demetrius, toinen *Kesäyön unen* nuorista rakastavaisista. Olin 34-vuotias ja minulle oli tullut tunne, että alan vähitellen olla liian vanha ensirakastajaksi. Ajettuani vajaan tunnin aloin pilkkiä. Vähän ennen Tammisaarta olin siinä kunnossa, että suunnittelin tauon pitämistä. Tammisaaren kohdalla otin kunnan pilkit, säikähdin ja heräsin täydellisesti. Jatkoin pysähtymättä Tammissaaren läpi kohti Hankoa. Parikymmentä kilometriä Tammisaaren jälkeen heräsin siihen, että ratti käsissäni tärisi. Ymmärsin välittömästi nukahtaneeni. Tiesin välittömästi - sadasosa sekunneissa, ennen ensimmäistä näköhavaintoa - ajavani noin sataa kilometriä tunnissa jossakin muualla kuin maantiellä. Ehdin ajatella, että nyt ei pidä tehdä mitään äkkinäistä liikettä ennen kuin ehdin rekisteröidä, missä tie on ja onko muita ajoneuvoja tai ihmisiä jossakin. Ensimmäinen ja ainoa asia, jonka ehdin havaita, oli graniittinen kilometripylväs, joita ennen oli tienvarsiilla kilometrin välein. Tämä oli suoraan edessäni, niin lähellä, etten ehtisi väistää. Ehdin vain ajatella, että nyt kuolen. Auton oikea etukulma osui kilometripylväseen. Auto teki pari kuperkeikkaa ja liukui lopulta katollaan nokka menosuuntaan. Katto repeytyi osittain pois. Jos vieressäni olisi istunut joku, hänen olisi käynyt todennäköisesti hyvin huonosti. Minun ei käynyt juuri mitenkään, esitykset Vasikasaressa jatkuivat.

Muistaakseni sinä kesänä minussa heräsi ajatus Hamletin näyttelemisestä. Se ei ollut mikään päätös, ei liikkeelle laitettu suunnitelma, mutta oli tapahtunut asioita, jotka herättivät ajatuksen tarttua Hamletin rooliin. Yksi oli se, että näyttelin Shakespearea, mutta roolia, johon koin olevani liian vanha. Huomasin olevani jonkun ikäinen. Olin lisäksi aloittanut jatko-opiskelijana edellisenä vuonna. Kysymykset näyttelijäntyöstä kiinnostivat. Olin jo joitakin vuosia suunnitellut tekeväni Gunnar Ekelöfin tuotantoon pohjautuvan runoesityksen. Ekelöf liittyi keskeisesti niihin kysymyksiin taiteilijuudesta, luovuudesta ja olemisesta, jotka mieltäni askarruttivat. Ekelöf -tuotanto lykkääntyi monestakin syystä. Lopulta se muuttui osaksi tätä tohtorintutkintoa, osaksi tätä ikuisuusprojektia. Isäni oli kuollut saman vuoden helmikuussa. Isästä tuli lopulta keskeinen *Hamlet* prosessini aihe.

Olen yhden toisen kerran ollut mukana onnettomuudessa ja ehtinyt ajatella, että tämä päättyy hyvin huonosti. Ajoimme katumaasturilla kivikkoon pyörähtäen useamman kerran ympäri. Istuin takapenkillä ja löin pääni johonkin, mutta muuten ei kenenkään käynyt mitenkään. Silloin ei ollut paahtava helle, vaan tiikusade. Istuimme autossa, joka tällä kertaa jäi pyörilleen, ja ihmettelimme vettä, joka satoi särkyneistä ikkunoista ja tuulilasista päällemme. Olimme Islannissa.

Nyt on syyskuu. Ulkona sataa. Vein autoni tänään korjattavaksi, se ei oikein tahdo käydä kaikilla pytyillä. Se auto, jolla ajoin Hankoon kohti kaksikymmentä vuotta

sitten, meni lunastukseen. Se oli Renault, kuten oli ensimmäinenkin autoni. Olen yleensä omistanut joko Renault tai Citroën -merkkisiä autoja. Pari vuotta sitten ostin nykyisen autoni. Se on Mercedes Benz. Vaihdoin ranskalaisesta saksalaiseen osittain siksi, että ystäväni Asko aina puhui Mersun puolesta vaikka hän itse ostikin sitten Jaguaarin. Asko piti tyylikkäistä menopeleistä. Ostin Mersun, ettei tarvitsisi pistää rahaa huoltoihin ja korjauksiin, mutta nyt on käytettynä ostettu autoni jo toista kertaa samasta syystä korjaamalla. Asko kuoli toissapäivänä. Luin sen aamulla lehdestä. Asko oli ajanut Espoosta esityksestä kotiin Moto Guzzillaan kun oli sateen liukastamalla tiellä, joitakin kilometrejä ennen kotiaan, suistunut tieltä. Kun isäni kuoli, kävin kolme kertaa katsomassa häntä ennen kuin hänet polttohaudattiin. Hän oli joka käynniltä vähän kuolleempi. Hänen kasvonsa muuttuivat kerta kerralta harmaammiksi ja valuiivat lähemmäksi maata. Minulle näissä käynneissä isän kuoleen ruumiin äärellä ei ollut mitään sentimentaalista eikä erityisen raskasta. Isäni oli ollut viimeiset viisi vuotta elämästään hyvin poissa oleva, usein jonkun asteisen deliriumin vallassa ja hänen lopullinen lähtönsä oli, vaikkakin (kuten aina) yllättävä, niin kuitenkin helpotus ja vapautus. Viimeiset käyntini hänen luonaan olivat hyvästijättö. Isoäitini Emmi teki lähtöä useamman vuoden, kirosi sitä, ettei kuolema tullut ja häntä roikotettiin täällä vuoteenomana. Hänen kanssaan tulin ensimmäistä kertaa tutuksi sen kuoleman kanssa, joka on armollinen, joka kuuluu elämään, jota ilman emme tule toimeen ja jota me tarvitsemme. Se on se kuolema, jonka näin isäni ruumiin kasvoilla. Ja vaikka se on eri kuolema, joka nyt vei Askon väkivaltaisesti ennen aikaan - on samalla väkivaltaisella tavalla vienyt monta ennen häntä ja tulee viemään monta hänen jälkeensä -, on se sama kuolema.

Isäni vienyt kuolema on armollinen ja lempeä, ja silti muistan hänen kasvoillaan kauhun kun viimeisiä kertoja kävin tapaamassa häntä sairaalassa. Isän vienyt kuolema on yhtä väkivaltainen ja lopullinen kuin kaikki muutkin kuolemat.

## HIIETANIEMI

*Hamlet* kietoutuu loputtomalla tavalla kuoleman ympärille. Kysymys siitä *ollako vai eikö olla* on sen keskeisimpiä aiheita. Ehkä ainoa aihe jota se käsittelee. Shakespearen näytelmä alkaa sillä, että kuollut kuningas, isä Hamlet, nousee haamuna kuolleista. Näytelmä loppuu siihen, että Fortinbras jatkaa kuoleman työtä. Näytelmän viimeinen repliikki on: ”Menkää, käskekää sotilaiden ampua!” Meidän *Hamlet Teatteri Jurkassa* alkoi Horation kysymyksellä yleisölle:

Mitä te tahtoisitte nähdä?  
Jos surua ja valitusta, turha mennä muualle.<sup>526</sup>

Sen kysymyksen Horatio esittää aivan näytelmän lopussa Fortinbrasille ruumiiden keskellä. Odottamatta vastausta Horatio jatkoi meidän esityksessämme esittelemällä itsensä, kuten hän esittelee itsensä näytelmän lopussa Fortinbrasille ja hänen joukoilleen. Tämän jälkeen hän pukee ylleen Hamletin takin ja alkaa kertoa, ties kuinka monetta kertaa, kuin ikuisena luuppina, Hamletin tarinaa. Horatio jatkaa ikuisesti koska Hamlet kieltää häntä kuolemasta ja velvoittaa häntä kertomaan:

Olen kuollut, Horatio.  
Sinä elät. Kuvaa oikein minut ja asiani  
kummastelijoille.  
Irrota! Anna malja minulle!  
Jumalan nimeen, Horatio,  
jos koskaan kannoit sydämässäsi  
minua, väistä onneasi vielä hetki  
ja tässä maailmassa tuskaisesti hengitä  
ja kerro tarinani.  
Kerro mitä tapahtui  
ja ne syyt jotka...<sup>527</sup>

Horatiosta tulee haamu, vaeltava juutalainen. Hän on kertoja. Horatiosta tulee *histrion*. Horatiosta tulee Hamlet, etsijä, arvoituksen esittäjä ja sen ikuinen selvittäjä. Ja arvoituksen (joka meidät pelastaa) voi ratkaista ainoastaan jokin jumala. Horatiosta tulee haamu, mutta hänestä ei tule kuolematonta. Horation ”tule väistä onneansa vielä hetki.” Hänen tulee ”kertoa ne syyt jotka...” ja näin ”nostaa aika, joka on sijoiltaan, paikalleen taas”. Näin Horatiosta tulee se vaeltava *histrion*, jolla on ”näytellyn hulluuden naamio kasvoillaan”. Hänestä tulee Hamlet ja kuningas Hamlet, isä ja poika, joka rauhattomana, rippiä vailla, viimeistä voiteltua vailla on jäänyt elämän ja kuoleman väliin. Kun Hamlet saapuu viidennessä näytöksessä hautausmaalle, on hän kaikkein lähimpänä asioiden ydintä, vastausta, ratkaisua. Olemme maailman perustan äärellä, sillä ”ne talot, jotka haudankaivaja tekee, kestävät tuomiopäivään saakka”, kuten ensimmäinen haudankaivaja sanoo. Tämän jälkeen hän kehottaa kollegaansa: ”Mene kapakkaan ja tuo mulle tuoppi viinaa.” Sitten hän laulaa.<sup>528</sup> *Hamletin* hautausmaa -kohtauksessa tapaamme Kainin, joka on ensimmäinen murhamies ja Ofelian, joka ei enää ole mitään (tai on korkeintaan, kuten Aleksanteri Suuri, jonka myös kohtaamme, maata, savea, josta voi tehdä oluttynnyrin tapin). Shakespeare on hautausmaalla vanhatestamentillinen Saarnaaja, elämällä ei ole mitään merkitystä, ei mitään arvoa: *Turhuuksien turhuus, sanoi Saarnaaja, turhuuksien turhuus, kaikki on turhuutta!*

Mitä hyötyä on ihmiselle kaikesta vaivannäöstä,  
 jolla hän itseään rasittaa auringon alla?  
 Sukupolvi menee, sukupolvi tulee,  
 mutta maa pysyy ikuisesti.  
 Saarnaaja 1:2-4

Mutta hautausmaa -kohtauksessa on myös lapsi joka leikkii. Hamlet näkee lapsen pääkallossa, siinä pääkallossa, joka minusta väärin yhdistetään siihen Hamlet-ikoniin, joka pääkallo kädessä pohtii kysymystä ”ollako vai eikö?”. Tuo klassinen monologi on näytelmän alkupuolella, eri yhteydessä. Shakespeare on kirjoittanut Hamletin hovinarrin kallo, kuolema, kourassaan katselemaan itseään lapsena leikkimässä Yorickin kanssa: *Tässä olivat ne huulet, joita olen suudellut.*<sup>529</sup>



Kuva 24.

Turhuuksien turhuus, sanoo Saarnaaja, turhuuksien turhuus, kaikki on turhuutta!

## URUK

Ehdotin ohjaaja Samuli Reunaselle, että Hamlet voisi tulla hautausmaa -kohtaukseen viskilasin kanssa, että hautausmaa voisi olla kapakka maailman ääressä. Se

voisi olla *Gilgamesh* eepoksessa oleva Sidurin kapakka. Näin tapahtui. Olin luke-  
nut *Gilgamesh* eeposta ja se oli tehnyt minuun suuren vaikutuksen. *Gilgamesh* liittyi  
kiinnostukseeni hakeutua alkuun, syihin, perustaan ja lähtökohtaan. Runoelman  
historia ulottuu lähes viiden tuhannen vuoden päähän. Paljo kauemmaksi ei ajassa  
pääse kirjallisiin lähteisiin nojautuen. Ajattelen, että ymmärtääksemme tätä, mitä  
meillä tässä on, on meidän päästävä hyvin lähelle tätä. Meidän on nähtävä nämä  
asiat, mitkä meitä ympäröi ja joiden parissa me elämme. Meidän on nähtävä: tämä  
maailma, nämä ihmiset, tämä taivas, tämä meri, tämä vuori ja tämä metsä, tämä  
kaupunki, tämä talo ja nämä autot, nämä tehtaat, nämä linnut, koirat, siat, broi-  
lerit ja pihvit, nämä ihmiset, tämä autiomaa, nämä saasteet, tämä kuivuus, tämä  
tulva, tämä sade, tämä pilvi, tämä tietokoneruutu... Tämä kala, tämä saari. Tämä  
koti, tämä ihminen, tämä tuoli, tämä ovi, tämä seinä, tämä ikkuna, tämä maailma,  
joka ikkunasta näkyy. Tämä käsi, tämä peili. Tämä ruumis. Päästäksemme lähelle,  
äärimmäisen lähelle kaikkea tätä, on meidän matkustettava kaikkein kauimmaksi.  
Kaikkein kaukaisin on (aina) kaikkein lähimpänä. Lähelle pääseminen vaatii kaik-  
kein kauimmaksi lähtemistä. Lähellä oleminen, (jonkun) lähelle ottaminen, vaa-  
tii äärimmäistä, mittaamatonta, välimatkaa, ponnistusta, matkantekoa, uhrauk-  
sia, antautumista, luopumista. Kun Gunnar Ekelöf kirjoittaa sinulle kaukaisesta  
maasta, maasta, joka on äärettömän kaukana ja sinä kysyt: ”Miten sinne pääsee?”  
Hän vastaa:

Jättämällä itsensä jälkeensä jälkeensä  
virsta virstalta virstalta  
pääsee sinne.<sup>530</sup>

*Hamlet* oli matka niin lähelle kuin mahdollista. Sidurin kapakka oli kulttuuri-  
historiallisesti kaukaisin paikka, mihin hänet pystyin kuvittelemaan, mielekkäällä  
tavalla sijoittamaan. Maailman ja elämän ääri viiden tuhannen vuoden päässä, juuri  
ennen kuolemaa, jos sieltä voisi näyttämöllä katsella tänne. *Gilgamesh* oli luotettavan  
tuntuinen opas, mikäli on kiinnostunut näkemisestä. Runoelma alkaa päähenkilön  
esittelyllä: *Sha naqba imuru...*

Hän, joka syvydet näki, maan juuretkin,  
kaiken tiesi, ymmärsi kaiken!  
Gilgamesh, joka syvydet näki, maan juuretkin,  
kaiken tiesi, ymmärsi kaiken!

I:i<sup>531</sup>

Gilgamesh on eepoksen päähenkilö. Hän etsii ikuisen elämän arvoitusta, vasta-  
usta elämän merkityksellisyyteen, eli vastausta kuoleman kysymykseen. Menetet-  
tyään ystävänsä, ihmiseksi luodun Engidun kuolemalle, hän lähtee pitkälle matkalle

manalaan. Viimeisellä rannalla, maailman reunalla, hän saapuu myyttisen Sidurin kapakkaan.

Siduri, kapakanvaimo, meren rannalla asui,  
asui meren rannalla, piti kapakkaansa,  
kapakassaan kultaiset kannut ja ruukut,  
itse hän verhoutui huntujen alle.

X:i

*Hamletin* viidennen näytöksen hautausmaa oli minulle Sidurin kapakka. Pidemmälle ei Hamlet kuolevaisena kuolematta päässyt. Gilgamesh sen sijaan jatkaa matkaa lautturi Urshanabin kyydissä, mutta Gilgamesh ei olekaan tavallinen kuolevainen:

Gilgamesh oli hänen nimensä syntymästä saakka:  
kaksi osaa jumalaa, ihmistä yksi.

I:xii

Muita tunnettuja manalassa kävijöitä ovat Orfeus, Theseus, Odysseus ja Dante. Emanuel Swedenborgia missään nimessä unohtamatta, hän, joka on kirjoittanut ”Taivaasta ja sen ihmeistä ja Helvetistä sen mukaisesti mitä olen kuullut ja nähnyt”.<sup>532</sup>

## KRUUNUNHAKA

Temaattisesti olivat minulle kuolema, tuonpuoleinen, isä, etäinen, poissa oleva, saavuttamaton ja toisaalta läheinen, tässä oleva ja nyt, niitä aiheita, joita huomaisin käsittelevän työstäessäni Hamletia. On tärkeätä korostaa sitä, että nämä aiheet eivät olleet eksplikoituina ennen itse harjoitusprosessin alkamista. Ne eivät myöskään itse prosessin aikana olleet mitenkään erityisellä tavalla esillä keskusteluisamme. En muista, että olisimme pyrkineet erityisesti osoittamaan, kohotetusti tuomaan ilmi, katsojalle jotakin tuonpuoleisen tai läsnä olevan merkittävydestä esityksessämme. (Näyttämöllisen läsnäolon käsittely erityisenä aiheena oli, varsinkin omassa työssäni, läsnä, mutta jossakin mielessä se on aina aiheena teatterissa ja varsinkin näyttelijän työssä.)

Ohjaaja Samuli Reunasen työtapa on hyvin käytännöllinen, hyvin vähän teoreettinen tai ulkokohtaisesti käsitteellistävä. Ne asiat, joita harjoituksissa tehdään, se, mikä tapahtuu, on kiinnostavaa ja sitä tutkitaan ja viedään eteenpäin. Kaikki nousee toiminnasta, johon kytkeytyy sekä teksti että ryhmän havainnot ja ajattelu. Nämä teemat ovat artikuloituneet jälkikäteen tätä työtä kirjoittaessani. Ehkä ne ovat

rekonstruoituja, kirjallisia ja teoreettisia, tämän tutkimuksen aiheita? Minulle kysymys työstettävän teoksen *aiheesta*, jota varsinkin ohjaajantyössä pidetään oleellisena kysymyksenä, kysymyksenä, jolle on oltava jonkinlainen merkityksellinen vastaus, on epäkiinnostava. Ohjatessani vaivaan päätäni teoksen aiheella hyvin muodollisesti. Voin, koska se kuuluu ohjaajan retoriikkaan, väittää teoksen aiheen olevan sitä tai tätä, mutta todellisuudessa aihe on hakusessa. Minusta aiheen pohjalta ohjaaminen voi helposti viedä teokselta sen itsemääräämisoikeuden. On riemastuttavaa istua oman ohjauksen ensi-illassa ja oivaltaa, mistä teos (itse asiassa) kertoo. Että sen aihe paljastuu vasta silloin. Yhtä riemastuttavaa on nähdä sama teos kymmenen esitystä myöhemmin ja huomata, että sen aihe onkin joku aivan muu. Tämä sama pätee näyttelijäntyöhön.

Jos hautausmaa, Sidurin kapakka, oli Hamletin matkan viimeinen asema ennen siirtymistä ajasta ikuisuuteen, oli matkan alku hänen ensimmäinen kaikkiaan seitsemästä monologistaan. Monologi, josta on ollut puhe jo sivulla 150–151, alkoi niin, että istuin pitkään hiljaa matka-arkun päällä ja vain olin. Ajattelin itseni siksi, mikä olin: näyttämöllä istuva näyttelijä. Ajattelin katsojat siksi, mitä he olivat: katsomossa istuvia katsojia. Katselin heitä ja näin heidän katselevan minua. Oli hyvin hiljaista, jolloin kaikki äänet olivat merkityksellisiä ja äänekkäitä. En keskittynyt ajattelemaan esitystä tai esiintymistä, en näytellyt Hamletia, en miettinyt Shakespearia, en tulevia tapahtumia, Caludiusta, Gertrudia, Ofeliaa, olemisen ja ei-olemisen kysymyksiä. Jotkut ystävästäni, jotka ovat nähneet minun näyttelevän vuosien varrella monta eri roolia ja eivät ole kollegoita, sanoivat minulle tästä Hamletin ensimmäisen monologin alusta, että he eivät ole koskaan nähneet minua niin vähän minuna. Tämä oli hämmentävää. Läheisille ihmisille on näyttelijän oma persoona päinvas-toin usein herkemmin läsnä. Tässä kohtauksessa vaikuttaa Hamlet asettuneen mahdollisimman omaehtoisesti läsnä olevaksi kun näyttelijä riisui itsensä mahdollisimman näkyväksi ja paljaaksi, vaatimattomaksi sanan varsinaisessa merkityksessä. Näyttelijä näytti itsensä ja jäi siksi taka-alalle. Hän ei näyttänytkään itseään, vaan antoi näyttäytymisen tilan Hamletille. Näyttelijä ei esittänyt Hamletia, ei näytellyt Hamletia, hän ei edes ajatellut Hamletia, ja silloin Hamlet oli näyttämöllä täyttäen tilan ja ajan omalla ehdottomalla läsnäolollaan.

Genom att verkligen följa  
med vad man har verkligt  
kommer man dit  
Genom att lämna sig efter sig efter sig  
mil efter mil efter mil  
Genom att lämna sig efter sig efter sig  
kommer man dit.<sup>533</sup>

On kuin lähestyisimme grotowskilaista pyhää näyttelijää köyhässä teatterissa.

Tekijän ja teoksen välinen suhde ja välimatka ovat välttämättömiä tunnistaa. Ilman tätä suhdetta, näkemättä teosta, sitä ei voi valmistaa. Ilman välimatkaa ei teosta voi nähdä, ei kuulla eikä siten tunnista. Sen kanssa ei voi toimia. Ilman suhdetta, vuorovaikutusta, ei teos kuuntele tekijäänsä eikä tekijä kuule teostaan. Hamletille ei voi antaa tilaa, jos sitä ei näe. Jos sitä ei näe, ei sen tieltä voi väistyä. Tämä ei missään nimessä merkitse tekijän vetäytymistä, näyttelijän itsensä häivyttämistä, jollakin tapaa rooliinsa samastumista. Tämä ei merkitse tekijän ja teoksen, näyttelijän ja roolin, yhteensulautumista. Kysymys on teoksen, roolin, autonomian kasvamisesta, *tekijän voimasta ja kyvystä väistyä ja antaa teokselle tilaa*. Tässä prosessissa myös tekijän läsnäolo ja autonomia kasvaa vaikka teos astuukin etualalle.

## HELSINGÖR

Shakespearen *Hamlet* ja sen päähenkilö räjäyttivät maailman. Ja räjäyttävät sen yhä uudestaan. *Hamlet* ja Hamlet ovat selittämättömiä ja epäkiinteitä, ne ovat itsensä kumoavia ja hajallaan. Näytelmä ja sen päähenkilö ovat täynnä toisensa poissulkevia ja itsensä kieltäviä tekijöitä. *Hamlet* ei anna vastausta yhteenkään kysymykseen. Se jättää kaiken auki, avaten itsensä jatkuvasti uusille kysymyksille ja uusille tulkinnoille. Sen perusta on maailmassa ilman perustaa. Maailmassa, jolle ei voi rakentaa, koska siitä ei ole mitään varmaa tietoa. Tuonpuoleisesta ei tietoa tai varmuutta ole senkään vertaa. *Hamlet* kieltää määrätietoisesti kristillisen Jumalan. Shakespearen Hamlet on agnostikko, hänelle ihminen on: ”Toimiessaan kuin enkeli. Ajatuksen voimaltaan kuin jumala.” (II.1) Hamletin ahdistuksen taustalla on isättömyys. Siinä mielessä näytelmä on johdonmukainen länsimaisen frustroituneen patriarkaalisen kuvauksen jatke: isättömiä olivat niin Oidipus kuin Jeesuskin. Suhde naisiin, niin äiteihinsä kuin rakastettuihinsa, on kaikilla kolmella myös erittäin kompleksinen. Oidipus, nai äitinsä tapettuaan isänsä. Tämän jälkeen hänen oppaanaan on hänen tyttärensä Antigone. Jeesus on Marioiden ympäröimä. Hänen äitinsä, jonka sylissä hän istuu mieslapsiksi kuvattuna, on neitsyt. Suhde Maria Magdalenaan on hämärä ja salattu. Kolmas Maria Jeesuksen ristillä on Klopaksen vaimo, joka mainitaan *Johanneksen Evankeliumissa*.<sup>534</sup> Hamletin suhde rakastamaansa Ofeliaan on tuhoavan hylkivä ja äitiinsä Gertrudeen äärimmäisen ristiriitainen. Isäpuolensa, kuningas Claudiuksen, kanssa Hamlet käy seuraavan dialogin (Claudiuksen lähettäessä veljenpoikansa Rosencrantzin ja Gyldensternin seurassa Englantiin murhattavaksi):

HAMLET

Matkaan! Englantiin! Hyvästi, rakas äiti!

KUNINGAS

Rakas isäsi, Hamlet.

HAMLET

Äitini. Isä ja äiti ovat mies ja vaimo, mies ja vaimo ovat yksi liha, siis ”äitini”. Nyt Englantiin!<sup>535</sup>

Lopussa Gertrud juo, Hamletin mitenkään estämättä, pojalleen tarkoitetun myrkyin ja kuolee.

Hamlet kokee olevansa väärässä ajassa ja paikassa. Hän on, itse asiassa, väärässä näytelmässä, kuten hän itsekin toteaa näytelmän lopussa: ”Ennen kuin ehdin prologia miettiä, se näytelmä jo alkoi.” *Hamlet* ei ole juoninäytelmä kostamisesta, rakkaudesta ja vallanhimosta. *Hamlet* ei paljasta vallan rakenteita, se käyttää niitä esittääkseen kysymyksiä, näyttääkseen ihmisen ja paljastaakseen maailman. *Hamlet* ei ratkaise mitään. Näytelmä näyttää vain ihmisen avuttomuuden:

Tiedämme, ajattelemattomuus auttaa joskus paljon,  
kun hyvät suunnitelmat vievät metsään.  
Sen pitäisi opettaa meille,  
että jumaluus on ja määrää tuloksen,  
jos kuinka rynnimme...<sup>536</sup>

SIGTUNA

Istuin eräänä aamuna 80-luvun lopulla Hanasaaren hotellissa Willy Kyrklundin kanssa keskustelemassa hänen kirjoittamasta *Elpënor* runoelmasta. Teos on yksi kauneimpia, mitä olen koskaan lukenut. Minä olin valmistamassa teoksesta televisiosovitusta. Keskustelimme siitä, teoksen runomitasta ja joistakin kreikkalaisten sanojen ja nimien ääntämiseen liittyvistä yksityiskohdista ja naukkailimme samalla, kuin aamupalaksi, suomalaista votkaa, jota Willy tarjosi.

Sanoin Kyrklundille terveisiä isältäni, joka sanoi tuntevansa hänet. Kyrklund ei muistanut Rolf Sandqvistia. Minä olin siellä Hanasaarella jotenkin kuin isäni kanssa, istuin siinä tämän ruotsinsuomalaisen suomenruotsalaisen itä-karjalaisen kirjailijan, jolla oli vesikammatut hiukset, ilkikurisen pistävä katse ja heti aamusta nautimme hiukan viinaa, tasoittavia.

Johdata minua, ruhtinatar, kädestä pitäen  
Tule, menkäämme nyt  
pois Hedelmällisen Puolikuun kautta  
kotiin omaan maahamme

Kukaan ei voi vahingoittaa meitä  
emmeikä me vahingoita ketään

Sokaistuminen voimistaa näön  
valoon asti.

GE<sup>537</sup>

Gunnar Ekelöf asui viimeiset kaksitoista vuotta Sigtunan kaupungissa. Sigtuna on Tukholman ja Uppsalan välissä, hieman E<sub>4</sub> -valtatieltä länteen.

Täällä hän kirjoitti [suomentamattoman] En Mölna-elegi ja Diwan trilogian sekä joukon muita tunnettuja teoksia. Viimeinen asunto on tallella, tilava keltainen puutalo Stora Malmgatanilla, kivenheiton päässä kimmeltävästä Mälaren järvestä.

Näin kirjoittaa Märten Westö Ekelöfistä kolumnissaan.<sup>538</sup> Hän jatkaa kertomalla kuinka Ekelöf-seura on kerännyt aikaistodistajien kertomuksia Ekelöfien arjesta. Näissä kertomuksissa...

Ingrid vaimo näyttäytyy ”ystävällisenä, kärsivällisenä äitinä”. Kun Ekelöf puhuu kännipuheita, oikaisee hän tätä hellän tiukasti, ”kuin äiti, joka oikaisee lastaan”.<sup>539</sup>

Mutta Gunnar oli usein niin huonossa kunnossa, örisi juovuksissa yläkerrassa tai oli niin masentunut ja apaattinen, että Ingrid ei uskaltanut lähteä talosta, tuosta tilavasta keltaisesta puutalosta Stora Malmgatanilla, kivenheiton päässä kimmeltävästä Mälaren järvestä Sigtunan kaupungissa, ulos. Yläkerrassa örisevä Gunnar Ekelöf tuo isän mieleeni.

## ISTANBUL

*Is tin polin! Is tin polin!* (kr. Tuossa on kaupunki!)

Konstantinopolissa, keisari Theodosiuksen rakentamien muurien suojissa, Blachernaeissa, on pyhiä lähteitä. Ne on pyhitetty Suurelle Äidille, kaupungin suojeleusjumalalle, kuten Pallas Athene oli Ateenan suojeleusjumala. Suurestä Äidistä, Panayiasta, jonka etymologia liittyy Maan äiti Gaiaan, Taivaan, Meren ja Manalan, synnyttäjään, muotoutui kristinuskon myötä Neitsyt Maria, Jumalansynnyttäjä. Hän, Suuri Äiti, Neitsyt ja Jumalansynnyttäjä oli Suojelija, Johdattaja.

Konstantinopolin (Nea Roman) perustajan Konstantinus Suuren kuoltua 337 ja vallanperimyksen mentyä välittömästi kimurantiksi hänen keskimmainen poikansa Constantia II suoritti sukulaisten joukkomurhan. Näiden väkivallan ketjujen, sukulaisten ja muiden läheisten teurastusten, avulla on ihailtavan helppo seurata historian tapahtumien kulkua. Murha on lanka, jota pitkin löytää aina johonkin uuteen merkittävään hetkeen ja henkilöön. Näihin murhiin tulee addiktio. Sukulaisten joukkomurhan seurauksena ainoastaan Constantia II:sen kaksi veljeä ja kaksi hänen serkuistaan jäi henkiin. Serkuista Julianus Apostata (Julianus Luopio) nousi myöhemmin Itä-Rooman keisariksi. ”Luopio” tulee siitä, että Julianus ei kääntynyt kristinuskoon. Hän oli viimeinen pakanakeisari. Joitakin tappoja, murhia ja häikämyrkytyksiä myöhemmin nousi Theodosius I valtaistuimelle. Hän myös vakiinnutti kristinuskon valtionuskonnon asemaan, otti kasteen vuonna 380. Hän oli viimeinen jakamattoman Rooman valtakunnan keisari. Jakamalla vallan poikiensa Honoriuksen ja Arcadiuksen kesken, hän jakoi Rooman valtakunnan lopullisesti. Arcadiuksen, joka sai jaossa valtakunnan itäisen osan, kuoltua kolmekymmentävuotiaana, tuli hänen seitsemänvuotiaasta pikkuveljestä Itä-Rooman keisari Theodosius II. Todellinen hallitsija on hänen sisarensa Aelia Pulcheria Augusta. Hartaana kristittyinä tunnettu Aelia Pulcheria perustaa edellä mainittujen pyhien lähteiden luokse kirkon vuosina 450–53. Se on Suurelle Äidille perustettu Pyhä temppeli. Panagia Blacherniot oli paikka, mihin Gunnar Ekelöfin oli pakko matkustaa. Ingrid Ekelöf kertoo:

Sateen lotistessa harteillemme kuljimme kulkemistamme, horjuimme ja kompuroimme ylös ja alas mäkisiä kujia savivellissä vanhan Istanbulin ruskeanharmaista laudoista kyhättyjen tuhatlukuisten hökkelien välissä, joista monet olivat luhistumaisillaan ja joista monissa oli ulokeikkunoita. Emme löytäneet, vaan harhailimme ja tulimme takaisin Kemal Paschasillalle, josta otimme taksin. Ajoimme pitkin Kultaista Sarvea kauas sinne asti missä antiikin kaupunginmuuri kohtaa veden. Lähellä sijaitsi pieni arkinen nykyaikainen kappeli, joka kuuluu ortodoksiselle seurakunnalle, paikalla missä Balchernaisin basilika oli ollut. Keski-ikäinen kreikkalainen vahtimestari päästi meidät sisään. Valoisasta hallista laskeuduimme portaita pieneen kirkkosaliin. Perällä oikealla oli allas ja siinä pyhä vesi. Kirkkovahti kaatoi hopeakauhalla vettä käsillemme. Altaan luona oli seinällä iso ikoni, madonna ja lapsi, jota peitti mahtava hopeabasmá. Aukoissa, joista olisi pitänyt näkyä päät ja neitsyen käsi, ei näkynyt kuin musta puu. Ikoni oli rikkisuudeltu – tai sitten värit olivat kadonneet öljyn savussa aikojen kuluessa? Tämä oli siis *Hagiasma*.<sup>540</sup> Vahdin tapa pyytämättä varella vettä käsillemme todisti katkeamattomasta vuosisataisesta perinteestä, joka teki suuren vaikutuksen Gunnariin. Hän oli haltioitunut ja pyörällä päästään. Hän yritti kreikaksi selittää tunteitaan vahdille. Mutta kun tämä ei vaikuttanut ymmärtävän, suuteli Gunnar sen sijaan häntä - ujoin - molemmille poskille.<sup>541</sup>

Oli ehtinyt tulla ilta heidän palatessa hotelliin. Ekelöf säilöi kappelin tunnelmaa. Ennen matkaa Sigtunasta Istanbuliin oli Ekelöf ollut kaksi kuukautta ilman viinaa. Nyt hän tilasi huoneeseen pullon konjakkia ja ryhtyi kirjoittamaan. Hän jatkoi suurimman osan yöstä ja kirjoitti *Hagiasma* -kokemuksen inspiroimana yhteensä seitsemäntoista runoa, joista neljätoista päättyi *Dīwān Emgīonin ruhtinaasta* -kokoelmaan. Se oli tulevan trilogian, jonka Ekelöf oli suunnitellut viisi-osaiseksi, ensimmäinen osa.

Musta kuva  
 hopean alla rikkisuudeltu  
 Musta kuva  
 hopean alla rikkisuudeltu  
 Hopean alla  
 musta kuva rikkisuudeltu  
 Hopean alla  
 musta kuva rikkisuudeltu  
 Kuvan ympärillä  
 valkea hopea rikkisuudeltu  
 Kuvan ympärillä  
 itse metalli rikkisuudeltu  
 Metallin alla  
 musta kuva rikkisuudeltu  
 Pimeys, oi pimeys  
 rikkisuudeltu  
 Pimeys silmissämme  
 rikkisuudeltu  
 Kaikki mitä me olemme toivoneet  
 rikkisuudeltu  
 Kaikki mitä me emme toivoneet  
 suudeltu ja rikkisuudeltu  
 Kaikki miltä me olemme välttyneet  
 rikkisuudeltu  
 Kaikki mitä me toivomme  
 moninkertaisesti suudeltu.

GE

Pimeys. - - - Psssst. Blackout.

---

## *Keskiaika*

### *Ihminen on ruumis, on näyttelijän työkalu ja -maa*

#### PROLOGI:

VETTIUS AGORIUS PRAETEXTATUKSEN SYMPOSIUM, AD 383

Vuonna 383 kokoontuivat Afrikan kuvernööri Quintus Aurelius Symmachus, Afrikan vikarius ja Sisilian konsuli Virius Nicomachus Flavianus ja ”vieraan taivaan alla syntynyt” oppinut mies Ambrosius Theodosius Macrobius otsikossa mainitun Vettius Agorius Praetextatuksen taloon platonilaisessa hengessä pidettävään kolmipäiväiseen symposiumiin pohtimaan *Saturnalien* luonnetta.<sup>542</sup> Näiden neljän tunnetun roomalaisvaikuttajan lisäksi tiedetään symposiumiin osallistuneen ainakin seuraavien vapaiden roomalaisten: Decius, joka oli tuleva Rooman prefekti, mutta tuolloin vielä nuori mies; asianajaja Postumianus, jonka tiedettiin olevan ”hyvästä perheestä”; Numidian entinen kuvernööri Caecina Albinus; toinen tuleva Rooman prefekti Rufius Albinus; kreikkalainen filosofi Eusthathius, jota ei pidä sekoittaa Macrobiuksen samannimiseen poikaan, jolle hän omisti teossarjan, jonka symposiumista julkaisi; impulsiivinen ja riidanhaluinen Avienus; kreikkalaisen retoriikan opettaja Eusebius, joka tuli myöhässä ja sai kuokkavieraan leiman; toinen kuokkavieraana pidetty oli aristokraatti Evangelus; nuorukainen Servius, joka tuli metelöivän Avienuksen seurassa; lääkäri Dysarius, joka oli joukon iäkkin ja antoi tilaisuudelle merkittäväällä tavalla *symposiumin* leiman; egyptiläinen filosofi ja entinen nyrkkeilijä Horus; kuokkavieraiden joukkoon kuului myös ateenalainen sankari Theseus.<sup>543</sup> Symposiumin aiheena oli vuosisataisen perinteen käsittävä kansanjuhla *Saturnalia*. Tämän perinteen oli Keisari Gratianus lopettanut yhdellä sivistyneellä eleellä: *Saturnalia* oli kielletty ja kansanjuhlien julkinen tuki oli vedetty pois. Kiellon takana oli Milanon kristitty piispa Ambrosius. Uusi usko oli saamassa lopullisen ja ehdottoman aseman Rooman valtakunnassa, joka tosin oli uhkaavasti hajoamassa kahtia. Theodosius I Suuri, jonka Gratianus oli nimittänyt Itä-Rooman hallitsijaksi, nousi vielä Gratianuksen jälkeen koko Rooman keisariksi ja samalla hän tuli julistaneeksi kristinuskon valtakunnan ainoaksi viralliseksi uskonnoksi.

Samalla kun Gratianus oli kieltänyt *Saturnalioiden* viettämisen, hän oli poistanut Rooman senaatin kuuriasta neljäsataa vuotta siellä olleen Pyrrhokselta anastetun

Voitonjumalattaren alttarin. (kr. *Nike*; lat. *Victoriae*). Pyrrhos, joka sai surullisen kuuluisan ”Pyrrhoon voittonsa” roomalaisista Asculumin taistelussa pyrrhialaisotien aikana vuonna 279 eaa., kuoli seitsemän vuotta myöhemmin Argoksessa kun sai vanhan eukon heittämän kattotiilen päähänsä. Samassa rytäkässä veivät roomalaiset häneltä *Niken*. Nyt Pyrrhokselta anastettu ”Voitto” sai Gratianuksen käskyn mukaan väistyä uusien toteemien tieltä.

Mutta tahtotila oli häilyvä tuohon aikaan Roomassa. Voitonjumalattaren alttari palautettiin pari vuotta myöhemmin senaatin kuuriaan - vain jotta se poistettaisiin sieltä hyvin vikkellästi, ja jälleen Milanon piispa Ambrosiuksen ansiokkaasta toimesta. Tällä kertaa se katosi teille tietymättömille. Milanon piispa Ambrosius, joka muun muassa toimi Pyhän Augustinuksen oppi-isänä, oli sitkeä ja aikaansaapa mies. Hän oli ottanut tehtäväkseen niin sanotun pakanauskon kitkemisen valtakunnasta. Vuoden pimeimpään aikaan, juuri ennen talvipäivän seisausta vietetty *Saturnalia*, oli näistä pakanallisista kansanjuhlista suurin ja suosituin. Mutta nyt juhlat oli juhliettu. Suremisen sijaan herrat Praetextatuksen talossa söivät, joivat ja keskustelivat roomalaisesta kulttuurista ja erityisesti karnevalistisesta *Saturnalia* juhlasta.

*Saturnalia* ei ollut mikään esittävän taiteen festivaali. Sitä oli enneminkin keväällä vietetty uuden kukinnon ja hedelmällisyyden juhla *Ludi Florales*, joka vastasi kreikkalaisten *Dionysiaa*, vaikka roomalaiset viettivät *Ludi Floralesta* noin kuukautta myöhemmin, eli huhtikuun lopulla. Meidän Vappu -juhlamme periytyy tästä Flooran päivän juhlasta. *Ludi Florales* (lat. *ludus* - leikki, peli, ajanviette; julkiset näytännöt, kilpaleikit, kisat; koulu, opinahjo) oli miimiä, tanssia, laulua, teatteria ja leikkejä sisältävä kansanjuhla. Nämä *Florifertumit* kuvataan varsinaisiksi bakkanaaleiksi, missä kaupungin kadut täyttyivät alastomista näyttelijöistä, akrobaateista, jonglööreistä, tanssijoista ja huorista. Tämä ”Kevään heräämisen juhla” - josta kunnialliset kansalaiset valittivat kuin suomalaiset vapunvietosta, että kännipäissä tallotaan ja tuhotaan kukkaistutukset - kiellettiin jo ennen *Saturnalioita*. Filokaluksen laatimassa kalenterissa, joka on vuodelta 354, *Ludi Florales* kuitenkin vielä mainitaan: LVDI·FLORALES on siinä omalla paikallaan: huhtikuun viimeisenä päivänä.<sup>544</sup> Tähän Filokaluksen kalenteriin me palaamme vielä.

## PROLOGI II:

### AIKA

Aika, jolloin ajanlaskumme alkoi, oli voimakkaiden ristiriitojen aikaa. Mielipiteet olivat vahvoja, teot äärimmäisiä. Toisaalta oli ensimmäinen vuosisata stoalai-

sen siveyden, askeettisuuden ja puritaanisten ihanteiden aikaa. Ja toisaalta se oli mielivaltaisen väkivallan, bakkanaalisen dekadenssin, insestin, kannibalismin ja täysin silmittömien (joukko)murhien ja teurastusten aikaa. *Ludi Floralesin* siveettömyys on yhtä hyvin voinut olla niin puritaanisen kuvaajan silmässä kuin todellisen rivoa, julmaa ja härskiä.

Aika, jolloin ajanlaskumme alkoi, oli Rooman tasavallan kukistumisen aikaa, sen keisarivallan ajan muotoutumista Julius Caesarin murhaa seuranneiden sekavien vuosien aikana. Caesar murhattiin Pompeijin teatterin kuuriassa vuonna 44 eaa. täydenkuun aikaan. Lucretian raiskauksesta, joka aloitti tasavallan ajan Rooman historiassa, oli silloin kulunut lähes viisisataa vuotta. Nyt tasavallan aika oli ohi. Molempiin tapahtumiin, niin Lucretian raiskaukseen kuin Caesarin murhaan, liittyy keskeisesti *brutus* (lat. raskas, kömpelö, tyhmä, hidas ja heikkolahjainen siis järjetön, typerä, tunteeton ja ymmärtämätön).

*Brutus* on miksi Hamlet tekeytyy, mitä hän esittää tai mitä hän on tai mitä hän on olevinaan. *Brutuksia* oli mukana niin kuningaskunnan kuin tasavallan kaatumisessa, Caesarin murhassa oli mukana jopa kaksi, Marcus Junius Brutus Caepio ja Decimus Junius Brutus Albinus. Heistä jälkimmäinen on se kuuluisampi. Lucretian raiskaajan serkku oli taas nimeltä Lucius Junius Brutus. Hän ei ollut murhaaja, vaan Hamletin tavoin hän pelkäsi murhatuksi tulemistä. Lucius Junius tekeytyi typeräksi väkivaltaisen setänsä, Lucretian raiskaajan isän, edessä, pelastaakseen henkensä. Lucretia raiskauksesta seurasi vallankumous - ja Lucretian itsemurha - jonka seurauksena Roomasta tuli tasavalta. Tämä aika päättyi kun Julius Caesar julisti itsensä yksinvaltiaaksi ja murhattiin. Hänen viimeiset sanansa ennen gladiaattoriesitystä Pompeijilaisen teatterin lämpiössä, jonka Shakespeare sijoittaa Rooman Capitoliumille, olivat shakespearelaisella makaronilatinalla: ”*Et tu, Brute? - Then fall, Caesar!*”<sup>545</sup>

*Hamletissa* on kaksi *brutusta*. Toinen on ja toinen on *olevinaan* brutus.

HAMLET

Teidän ylhäisyytenne, näyttelitte yliopistossa joskus, eikö totta?

POLONIUS

Tein sen, Teidän armonne, ja minua pidettiin hyvänä näyttelijänä.

HAMLET

Mitä esititte?

POLONIUS

Esitin Julius Caesaria. Minut tapettiin Capitoliumilla. Brutus tappoi minut.

HAMLET

Tekipä ruman tempun, kun tappoi noin kapitaalın vasikan.<sup>546</sup>

Kaksi kohtausta myöhemmin Hamlet, joka on tai on olevinaan *brutus*, tappaa Julius Caesarina esiintyneen vasikka-Polonius *brutuksen* äitinsä makuuhuoneen verhoihin.

Historioitsija Suetoniuksen mukaan Caesarin viimeiset sanat Pompeijilaisen teatterin lämpiössä olivat ”*Ista quidem vis est!*” (lat. ”Tämähän on väkivaltaa!”). Plutarkhoksen mukaan Caesar ei sanonut mitään sen jälkeen kuin oli saanut ensimmäisen, kömpelön ja vaarattomalta vaikuttavan, tikariniskun olkapäähänsä, jolloin hän sanoi: ”*Casca, sinä konna, mitä teet?*”<sup>547</sup> Molemmat Caesaria puukottaneet Brutukset pakenivat pian salamurhan jälkeen. Se kuuluisampi pakeni Ateenaan filosofoimaan, kunnes päätti itse elämänsä. Hän ja Caesarin salamurhan pääarkkitehti Cassius, ovat Judas Iskariotin lisäksi ne kolme, jotka Dante katsoi kuuluvan *Infernon* syvimpään onkaloon. Kaikki kolme, Judas Iskariot, Cassius ja Brutus, tekivät itsemurhan, mikä lienee heidän muiden rikostensa ohella suurimpia syitä siihen, että herrat saavat ikuisesti jauhaantua Paholaisen leukaperissä. Kuten tunnettua selviytyy itsensä hukuttanut Ofelia täpärästi siunattuun maahan. Henkensä ottaminen voi olla yllättävän vaarallista. Näiden kolmen itsemurhaajan jälkeen ei Vergiliuksella olekaan enää mitään näytettävää Dantelle Helvetissä, joten hän opastaa runoilijan pois pahasta. Päästäkseen Hornasta on kiivettävä ylös ja ulos itse Belzebubin perseestä:

Kohotin katseeni ja luulin, että  
näkyisi Lucifer kuin ennen yllä,  
mut sääret pystyssä nyt näinkin hänet.

Ja tuosta kovin kömmähdin, sen saattaa  
tajuta tuhma kansa, jok’ei tiedä,  
min pisteen kautta tieni käynyt oli.<sup>548</sup>

Danten *Helvetti* on Luciferin ruumis nurin käännettynä. Helvetissä ollaan Vihtahousun sisällä. Dante Alaghierin (1265–1321) *Helvetissä* on keskiaikainen ruumiillisuus muutenkin voimakkaasti läsnä.

Aika, jolloin ajanlaskumme alkoi, oli ajan laskemisen aikaa. Kalentereita rukattiin teatterissa murhatun diktaattorin ohjeiden mukaisesti juliaaniseen synkrooniin kevätpäiväntasausten kanssa. Juliaaniseen kalenteriin siirryttiin tammikuun alusta 45 eaa. Jotta kevätpäiväntasausta saataisiin jälleen osumaan 25. maaliskuuta, lisättiin edeltävään vuoteen (46 eaa.) päiviä, niin että sen pituudeksi tuli 445 vuorokautta. Se vuosi tuli lähes kolme kuukautta normaalia pidemmäksi! Gaius Julius Caesarin viimeiset elinvuodet olivat pitkiä vuosia. Kalenterit ja allakat menivät tasauksesta ja tarkoista laskelmista huolimatta kuitenkin taas sekaisin, sillä karkausvuosia ruvettiin Alexandriasta haetetun astronomi Sosigeneksen laatimista ohjeista piittaamatta pitämään joka kolmas, eikä joka neljäs vuosi. Virhe huomattiin vasta vuonna 8 eaa. ja se saatiin korjattua vuoteen 8 jaa. mennessä. Kevät koitti jälleen ajallaan.

Aika, jolloin ajanlaskumme alkoi, oli poikkeuksellista. Ilmassa oli ajanlaskun alun henki. Vaikka ajanlaskumme alun laskenta alkoikin vasta yli viisisataa vuotta ajanlaskumme jo alettua, kun munkki Dionysios Exiguus esitti kristillisen ajanlaskun käyttöön ottamista, oli ajanlaskun alun *zeitgeist* ilmiselvästi läsnä ajanlaskun alun aikana. Sillä vaikka Kyrenioksen väestönlaskenta, johon jouluevankeliumissa viitataan, pidettiinkin Juudeassa vasta kuusi vuotta Jeesuksen syntymän jälkeen, jolloin Herodeskin oli jo kuollut paisuttuaan sitä ennen muodottomaksi - sisäkalut hehkuvana, peräsuoli haavaisena, mädälle haisevana, kunnes kuolevan kuninkaan valtavaksi paisunut penis ja kivekset, jotka olivat matoja täynnä, puhkesivat: POKS! POKS! ja POKS! - niin jos ei Betlehemissä, niin sitten Nasaretissa syntyi näihin, ajanlaskumme alkuaikoihin, puuseppä Josefille ja hänen teini-ikäiselle vaimolleen Mariammelle Josua niminen lapsi, koko nimeltä Josua ben Josef. Josuasta, jonka nimi aramealaisittain kirjoitettiin Jesus, tuli profeetta. Hän sanoi olevansa juutalaisten kuningas, mistä roomalaiset eivät pitäneet. Hän sanoi olevansa Jumalan Poika, mistä juutalaiset eivät pitäneet. Hän sanoi olevansa Messias, mitä juutalaiset olivat jo pitkään odottaneet - ja yhä odottavat. Hänet ristiinnaulittiin noin vuonna 33, hieman yli kolmikymppisenä. Välittömästi tämän jälkeen hänen profetiansa levisi kulovalkean tavoin laajalle säteelle, itse asiassa aivan käsittämättömän nopeasti, vain muutamassa kymmenessä vuodessa. Epäilemättä maaperä oli otollinen. Hänen äidistään Mariammesta muotoutui kristillisessä liturgiassa Jumaläiti, Jumalansyntyttäjä, Neitsyt Maria.<sup>549</sup> Maria omaksui piirteitä Välimeren alueen vanhoista matriarkaalisisista jumaluuksista Suuresta Äidistä ja Gaiasta, Pannaysta, Maan Äidistä. Aelia Pulcheria perustaa Konstantinopolin lähellä olevien pyhien lähteiden luokse pyhän temppelin hänen kunniakseen 450-luvulla.

Aika, jolloin ajanlaskumme alkoi, oli ristiriitojen, paineiden ja vastavoimien aikaa. Peräänantamattomasta vakaumuksesta, joka oli jo vuosisatoja ollut erään seemiläisen paimentolaisheimon eetos, oli tullut enemmän kuin malka roomalaisten silmässä. Roomalaisessa Juudean maakunnassa oli syntynyt liike, josta olisi todelliseksi muutosvoimaksi. Usko aiheutti voimakasta poliittista ja ideologista turbulenssia nopeasti ja herkästi. Vain joitakin kymmeniä vuosia sen jälkeen kun ensimmäinen kristitty seurakunta oli, heti Jeesuksen ristiinnaulitsemisen jälkeen, perustettu Jerusalemiin, alkoi kristityiksi itseään kutsuvien vaino.<sup>550</sup> Kristityt, jotka levittäytyivät nopeasti ja tehokkaasti, koettiin uhaksi Rooman valtakunnassa. Valtapolitiikan lisäksi vaakakupissa oli härski roomalainen elämänilo vastaan juutalais-kristillinen puritaaninen siveys. Tätä Eurooppa jumiutui punnitsemaan yli tuhanneksi vuodeksi. Rooman valtakunnan sorruttua Eurooppa vetäytyi Välimereltä tutkimaan ja rakentamaan uutta eetosta. Välimerellä, joka oli ollut *Mare Nostrum*, purjehtivat sinä aikana

muut alukset. Imperiumin keskusta, mahtava Rooma, muuttui pikkukaupungiksi ja muita kaupunkeja, kuten Marseille, Barcelona, Pisa, Venetsia ja Genova tuli sen tilalle. Uudeksi Roomaksi näistä kaupungeista ei ollut. Niitä perustettiin muualle.

Eurooppa jäi, Rooman luhistuttua, menetetyin valta-aseman ja entisen imperiumin turhautuneeseen tilaan. Se jäi tukahdutettujen intohimojen ja kadotetun keveyden tilaan. Se jäi keskiajaksi kutsuttuun, itseään odottavaan ja odotuttavaan tilaan. Keskiaika oli vastavoimien aikaa. Se oli Jumalan ja ihmisen, miehen ja naisen, kaupungin ja maaseudun, erakon ja yhteisöllisen, korkean ja matalan, ylhäällä ja alhaalla olevan, rikkaan ja köyhän, järjen ja uskon, siveän ja rehevän, hartaan ja hekottavan, lukevan ja rahvaan, kirkon ja kansan, luovan työn (lat. *operari*) ja ruumiillisen työn (lat. *labori*), väkivallan ja rauhan sekä varsinkin sielun ja ruumiin välistä kamppailua. Sielun ja ruumiin välinen kamppailu oli taistelua ruumiin asemasta ja sen herruudesta. Taistelu käytiin (ja sitä yhä käydään) ruumiissa.<sup>551</sup>

## ENSIMMÄINEN NÄYTÖS

Ensimmäinen kohta:

*Saturnalia*

Rooman Imperiumi oli ehtoopuolella. Oli aika kokoontua Praetextatukseen taloon keskustelemaan ja vaihtamaan mielipiteitä sen katoavasta kansaperinteestä. Tästä kolmipäiväisestä symposiumista Macrobius kokosi laajan seitsemän kirjaa käsittävän kokoelman *Saturnalia*, joka ilmestyi vuonna 395, neljä vuotta sen jälkeen kun Kristinusko oli julistettu valtakunnan ainoaksi oikeaoppiseksi uskoksi. *Saturnalian* 1. kirja kertoo voimasta, joka kokoaa jumalat yhteen, yhdeksi. Tämä yhteen koottu ei kuitenkaan ole mikään monoteistinen voima, yksi jumala, vaan jotakin epäluukuista, runsasta ja selittämätöntä. Se on kuin polyteististä monoteismia, missä jumalat yhdistyvät ja hajaantuvat yhdistyäkseen jälleen, ovat yhtä olematta sitä. Kristinuskoa tai Kristusta Macrobius ei mainitse *Saturnaliassa* kertaakaan.<sup>552</sup> Kristinusko oli kuitenkin *Saturnalioiden* kieltämisen peruste. Varsinainen syy oli luonnollisesti poliittinen, sillä olihan paavi Pyhä Julius I antanut julkaista vain noin kaksikymmentäviisi vuotta aikaisemmin Furius Dionysius Filokaluksen laatiman kronografian, kauniisti roomalaisin aihein, muun muassa alastomin vartaloin, kuvitetun kalenterin, herättämättä sen kummempaa pahennusta. Tässä kalenterissa, missä pakanallinen ja kristitty esiintyvät täydellisessä toisiinsa kietoutuneessa sovussa ja *Ludi Saturnalia* on mainittu, mainitaan tiettävästi myös Jeesuksen syntymäaika

ensimmäistä kertaa. Filokalus on kalenteriosaan merkinnyt Joulukuun 25. päivän kohdalle: N·INVICTI·CM·XXX (*Natalis-Invicti-Circenses Missus-30*). Päivä on siis ”Auringon voiton” (lat. *Sol Invictis*) eli ”Uuden voiton” päivä. Aurinko aloitti silloin *uuden ajan*. Sen kunniaksi tuli pitää kolmekymmentä kilpa-ajoa Circus Maximuksella, mitä merkintä CM·XXX tarkoittaa (lat. *circenses missus*). Kalenterin loppuosassa, missä Jeesuksen syntymä mainitaan, Filokalus luettelee merkittävien miesten syntymäaikoja. Luettelon aloittaa: *natus Christus in Betleem Iudaeae*. Syntymäpäiväksi Filokalus määrittelee: *VIII kal. Ian*, mikä on 25. joulukuuta, tuo sama ”Auringon voiton päivän”. Filokaluksen kalenterissa pakanallinen *Sol Invictus* kohtaa Betlehemissä syntyneen Kristuksen. Kalenterinsa lopussa Filokalus esittää vaikuttavan listan ”Maailman sukupolvista” (lat. *liber generationis mundi*). Siinä oleva ”ihmisen sukupolvi” (lat. *liber generationis hominum*) alkaa *Raamatun* Aatamalla, mutta jatkossa Filokalus sekoittaa raamatullisia henkilöitä ja tapahtumia iloisesti lukemattomiin muihin ”pakanallisiin” kronikoihin.<sup>553</sup>

*Saturnaliaa* vietettiin alun perin roomalaisen Saturnus jumalan kunniaksi. Juhlan ajankohta sijoittui vuoden pimeimpään aikaan, talvipäivänseisaukseen. *Saturnalia* oli kaiken *uuden* juhla: uuden valon, uuden kevään, uuden sadon, uuden vuoden. Saturnus oli sadonkorjuun jumala, joka kuvattiin sirppi ja viljätähkä kädessään. Hän opetti roomalaisille maan viljelemisen ja lakien kunnioittamisen arvokkaat taidot, samalla hän oli Rooman ensisijainen suojelusjumala. Saturnus oli Rooman *Capitolium* kukkulalle Zeusta paennut Kronos. Saturnus vastaa kreikkalaisessa mytologiassa Kronosta, alkuaikaa, Zeuksen isää. Mutta Saturnus joutui hallitsemaan Roomaa yhdessä kaksikasvoisen, menneeseen ja tulevaan katsovan, Januksen kanssa.<sup>554</sup> Januksen kahdet kasvot tarkkailivat Roomaa välimatkan päästä Tiberin länsirannalta *Janiculum* kukkulalta, joka antiikin aikaan oli kaupungin ulkopuolella. Janus, jolla ei ole vastaavuutta kreikkalaisessa mytologiassa, oli muutoksen, transformaation, ovien, porttien ja kynnysten jumaluus.

\*

Ja niin Janus avaa portin muutokselle, transformaatiolle, jakautumisille ja yhtymisille. Janus on Apollon Didymaios, Macrobius kirjoittaa, kaksonen, antaessaan myös kuulle valonsa. Apollon on Zeus, yhdessä ja erikseen he antoivat nimensä temppelille Didymassa lähellä Miletosta. Zeus Didymaios. Apollon on Delphios, Macrobius kirjoittaa, koska hän *paljastaa peitetyn*. Apollon ja Liber ovat yksi ja sama, kirjoittaa Macrobius. Liber on Aurinko, joka taivaalla vapaana kulkee.<sup>555</sup> Liber on Dionysos, Macrobius kirjoittaa ja kirjoittaa. Dionysos on yö. Zeuksen

mieli on Dionysos (Dios noun; Διὸς νοῦς). Dionysos on Apollon, ovat yksi ja sama. Tämän Macrobius sanoo Euripideen fragmentilla:

Dionysos hyppii ja tanssii alas [Apollonille pyhitettyä] Parnassus vuorta...

Ja jatkaa toisella, Euripideen kadonneesta tragediasta *Licymnio*:

Dionysos, joka rakastaa laakeripuuta, Pan Apollon taitava lyyran soittaja...

ovat *numine mixto* [sekoittuneet jumaluudet]; Macrobius täydentää Euripideen fragmenttia.

Ja Aiskhylos kutsuu Apollonia *murattipäiseksi dionysiseksi näkijäksi*.<sup>556</sup>

Apollon (*Phanes*) ja aurinko ovat sama. Apollon, joka on yöllä Dionysos. Dionysos, joka on Orfeus, joka nousee *Pangaeon* vuorelle odottamaan auringonnousua. *Orpheus quoque solem volens intellegi ait inter cetera* ja poikkeuksellisen kielitaitoinen Macrobius kirjoittaa:

Τήκων αἰυέρα δι' ὄν, ἀκίνητον πρὶν ἔοντα  
 ἐξάνεφηνε θεοῖσιν ὄρᾶν κάλλιστον ἰδέσθαι,  
 ὄν δὴ νῦν καλέουσι Φάνητά τε καὶ Διόνυσον  
 Εὐβουλῆα τ' ἄνακτα καὶ Ἀνταύγην ἀρίδηλον·  
 ἄλλοι δ' ἄλλο καλοῦσιν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων.  
 Πρῶτος δ' ἐς φάος ἦλθε, Διόνυσος δ' ἐπεκλήθη,  
 οὐνεκα δινεῖται κατ' ἀπίρονα μακρὸν Ὀλυμπον·  
 ἀλλαχθεὶς δ' ὄνομ' ἔσχε, προσωνυμίας πρὸς ἕκαστον  
 παντοδαπὰς κατὰ καιρὸν, ἀμειβομένοιο χρόνιο.<sup>557</sup>

Ja Orfeus jatkaa lauluaan merkillisessä, kaiken kokoavassa, kaiken yhdistävässä, herakliittisessä fragmentissa:

Zeus on yksi, Hades on yksi, aurinko on yksi, Dionysos on yksi.<sup>558</sup>

\*

Roomalainen *Saturnalia*, joka on keskiaikaisen karnevaalin esikuva, poikkesi ratkaisevalla tavalla siitä puritaanisesta pyhästä ja niistä rituaaleista, joita juuta-

lais-kristillinen eetos edusti ja vaati. Tämä karnevaalirituaali, jonka Bahtin kuvaa ”aistimelliseksi” ja ”leikkimieliseksi” ja sanoo sen olevan ”lähellä taiteen kuvallisia muotoja, nimenomaan teatterinäytöstä”, vapauttaa ”täydellisesti kaikesta uskonnollis-kirkollisesta dogmatiikasta, mystiikasta ja hartaudesta, niissä ei ole sen paremmin magiaa kuin rukouksenkaan ainesta (*ne eivät pakota mihinkään eivätkä pyydä mitään*). [- -] Ne kuuluvat täysin toiseen olemassaolon sfääriin.” toteaa Bahtin lopuksi.<sup>559</sup>

Toinen kohta:

Jerusalem tuho

Jo satoja vuosia ennen kuin keisari Gratianus antoi kansanjuhlia rahoittavalle Rooman maistraatille käskyn lopettaa *Saturnaalien* tuki, jota voimme pitää merkittävänä erävoittona kristinuskon taistelussa pakanuutta vastaan, herättivät nämä puritaaniset toisinajattelijat - juutalais-kristillinen eetos - roomalaisten huomion. Rooman valtakunnan sitkeimpänä vitsauksena tuntuvat olleen juutalaiset, jotka peräänantamattomasti pitivät kiinni omista perinteistään, vastenmielisestä monoteistisestä uskonnostaan ja siveellisistä periaatteistaan. Juutalaiset halveksivat kreikkalaisia, heidän pakanakulttuuriaan lukuisine jumalineen ja heidän *gymnopedejään*, missä alastomat nuoret pojat ja vanhat miehet tanssivat ja lauloivat yhdessä piirissä (χοροί), voimistelivat alastomina (kr. *gymnós* – alaston; *paidion* - lapsi), kuten Hippolytos Troezenissa Faidran katseen alaisena.<sup>560</sup> Roomalaiset edustivat juutalaisille kreikkalaista kulttuuria.

Juutalaisten vainoaminen vaikuttaa olleen lähinnä patologista. Roomalaisten ylipäällikkö Titus tuhosi Jerusalemin kaupungin täydellisesti keisari Vespasianuksen käskystä vuonna 70 (siis vajaat neljäkymmentä vuotta Jeesuksen ristiinnaulitsemisen jälkeen), jolloin historioitsija Josefuksen mukaan miljoona juutalaista tapettiin, raiskattiin, kuoli nälkään tai myytiin orjiksi. Tacituksen mukaan kaupungissa, johon ei jäänyt kiveä kiven päälle yhtä tornia lukuun ottamatta, oli Tituksen piirityksen aikana pääsiäispyhien johdosta 600 000 ihmistä.<sup>561</sup> Kaupungissa käytiin piirityksen alkaessa - pääsiäisen vieton lisäksi - aseellista valtataistelua Juudean hallinnasta kolmen keskenään kilpailevan osapuolen välillä. Jerusalemissa vallitsi sekasortoinen tunnelma, mutta roomalaisten joukkojen hyökätessä juutalaiset yhdistivät voimansa. Turhaan. Titus löi kaiken vastarinnan täydellisesti: viisisataa juutalaista ristiinnaulittiin joka päivä, niin että Öljymäki ja muut kaupungin kukkulat olivat lopulta valtavaa ristimerta missä koirat ja haaskalinnut pitivät kestejä. Roomalaiset ja syyrialaiset palkkasotilaat, jotka vihasivat naapurikansaansa, kuten israelilaiset

vihasivat heitä, asettelivat aikansa kuluksi ruumiit ristille erilaisiin hassunkuriisiin sojottaviin asentoihin vaikka ristiinnaulitseminen oli kaiken kaikkiaan erittäin tarkka toimenpide, jonka tarkoituksena oli tuottaa mahdollisimman hidas ja häpeällinen kuolema. Roomalaiset olivat omaksuneet tavan karthagolaisilta, mutta alun perin menetelmä uskotaan olleen Dareios Suuren käytössä Babyloniassa. Aleksanteri Suuri, joka tunsi hyvin vihollisensa Dareioksen, otti ristiinnaulitsemisen yleiseen käyttöön Kreikassa. Menetelmässä oli tärkeätä, että naulittu kuoli mahdollisimman hitaasti ja tuskallisesti, verenhukkaa piti välttää. Uhri naulattiin ristiin olkavarsista hartialinjan kohdalta, kämmenet yleensä sidottiin, mutta ne voitiin myös naulata. Ruumiin paino ei kuitenkaan saanut levätä kämmenillä koska ne eivät olisi kestäneet sitä. Jalat naulattiin jalkapöydistä läpi. Takapuolen kohdalla oli pieni uloke (lat. *sedile*) joka toimi istuimena ja helpotti uhrin hengittämistä, kuten jalkojen alla oleva hyly (lat. *suppedaneum*). Ristiinnaulitseminen tapahtui alastomana, naiset käännettiin kasvot ristille päin. Kuolema tuli hitaasti, joskus usean päivän kuluessa. Kun prosessia haluttiin nopeuttaa, lyötiin uhrin sääriluut poikki, jolloin ruumiin paino retkahti niin, että henki salpautui ja kuolema tuli muutamassa kymmenessä minuutissa. Risti, johon Jeesus Nasaretilainen naulattiin, kuten hänet krusifiksissa on kuvattu, oli hyvin yleistä mallia. Sen lisäksi oli sekä x-muotoisia ristejä että y-muotoisia haararistejä. Varhaisin malli oli yksinkertainen pylvä tai paalu. Pietari, joka ristiinnaulittiin Roomassa, naulattiin nurin käännetylle ristille, jota tämän johdosta kutsutaan pietarinristiksi. Tämä tapahtui kolmisenkymmentä vuotta Jeesuksen ristiinnaulitsemisen jälkeen. Apostoli Paavali mestattiin samassa kaupungissa ja todennäköisesti samana vuonna, mutta häntä ei Rooman kansalaisena ristiinnaulittu. Pietarin ja Paavalin mestaukset liittyivät keisari Neron uskonnollisiin vainoihin. (Edellä mainittu Filokalus mainitsee muuten kalenterissaan milloin Pietari ja Paavali saapuivat Roomaan sekä heidän kuolinvuoteensa.<sup>562</sup>)

Kun Tituksen sotilaat huomasivat, että osa Jerusalemissa pakenevista epätoivoisista juutalaista oli salakuljettaakseen niellyt omaisuutensa, he ratkoivat auki jokaisen vatsan ja revivät suolet pihalle ihmisten vielä eläessä. Ihmisiä halkaistiin ja puhkaistiin, poksauteltiin auki (POKS! POKS! ja POKS!), ja suolien joukosta raastettiin ja revittiin mitä arvokasta sattui löytymään. Kun kaupunki lopulta oli kukistettu ja hävitetty, otti Titus lähes kymmentuhatta vankia. Voittosaattueessa hän saapui ensiksi Golanin kukkuloilla olevaan Caesarea Philippin kaupunkiin, missä vangitut juutalaiset saivat käydä gladiaattoritaisteluja toisiaan ja villieläimiä vastaan. Kyseessä oli tuhansien ja taas tuhansien ihmisten teurastus, joka jatkui Caesarea Maritiman satamakaupungin 6000-paikkaisessa amfiteatterissa ja Beirutin sirkuksessa. Ne juutalaiset, jotka selvisivät tästä vaativasta huvituksesta, myytiin orjiksi.<sup>563</sup>

Tituksen poika, keisari Trajanus, joka laajensi valtakuntaa menestyksekkäästi itään, oli myös sairaalloisen epäluuloinen juutalaisia kohtaan. Hän pelkäsi joutuvansa juutalaisen salaliiton uhriksi ja oli päättänyt hävittää koko kansan lopullisesti maan päältä. Vuonna 106 hän ristiinnaulitsi Jerusalemin seurakuntaa johtavan Simon Kleopalaisen, joka historioitsija Simon Sebag Montefioren mukaan oli Jeesuksen serkku (tai velipuoli). Simon Kleopalainen, joka siis oli Davidin talon perillinen, sen viimeinen jäsen, oli uhkatekijä, joka tuli poistaa.<sup>564</sup> Kuusikymmentä vuotta Jerusalemin tuhon jälkeen antoi keisari Hadrianus lopullisen kuoliniskun israelilaisille: sotapäällikkö Julius Severuksen tuli tuhota ja hävittää juutalaiset. Roomalainen historioitsija Dion Kassios kirjoittaa, että viisikymmentä juutalaista etuvartioasemaa ja 985 kylää tuhottiin, 585 000 juutalaista kaatui taisteluissa, mutta paljon enemmän ihmisiä kuoli nälkään, tauteihin ja tulipaloihin.<sup>565</sup> Näinä päivinä juutalainen orja maksoi Hebronin markkinoilla puolet hevosen hinnasta. Kun Jerusalemin oli vuonna 70 tuhottu ja hävitetty - juutalaisia kiellettiin kuoleman uhalla lähestymästä kaupungin raunioita -, niin nyt Hadrianus poisti vielä Juudean kartalta ristimällä alueen Palestiinaksi juutalaisten arkkivihollisten filistealaisten mukaan. Nimenomaan filistealaisen Goljatin oli David, Iisain poika Betlehemistä, Jerusalemin ja kuningashuoneen perustaja, lingollaan voittanut kaksintaistelussa runsaat tuhat vuotta aikaisemmin.<sup>566</sup>

Aika, jolloin ajanlaskumme alkoi, oli merkillistä ja tapahtumarikasta aikaa. Syystä, jota emme tiedä, sai vakaumuksellinen juutalainen Saul Tarsoslainen niin voimakkaan kristillisen herätyksen Damaskoksen tiellä, että häneltä meni näkö



kolmeksi päiväksi ja jälkijäritykset tuntuivat vieläkin voimakkaina.<sup>567</sup> Tehokkaampaa lähetysaarnajaa kuin Paavali, kuten tämä entinen teltantekijä antoi itsensä kristillisessä kasteessa uudelleen nimetä, on vaikea löytää. Ja ehkä juuri siksi, että Jerusalemin vain muutamia vuosikymmeniä sen jälkeen kuin Paavalin oli aloittanut lähetystyönsä, oli pelkkä rauniokasa ja juutalainen usko oli lähes perikatoon hävitetty, sai kristinusko niin voimakkaan otteen Kreikassa, Aleksandriassa, Karthagossa, Roomassa, Bysantionissa, Antiokiassa sekä nykyisen Lähi-Idän alueella. Lopulta se lopetti roomalaiset bakkanaalit.

Kuva 25.

Kolmas kohtaus:

Stoalaisuus

Praetextatuksen talossa käytiin vilkasta keskustelua *Saturnalian* luonteesta. Iloinen kansanjuhla, todellinen karnevaali, oli kielletty. *Saturnalia* oli ”väärän kuninkaan päivä”, nurin käännetty maailmanjärjestys (lat. *inversio*), kynttilöiden, valon tulemisen, ilon ja pienten lahjojen (lat. *sigillaria*) antamisen juhla. Lahjat olivat runoilija Marcus Valerius Martialiksen mukaan esimerkiksi: pieniä vahaukkoja, kynttilöitä, vitsejä, pieniä kirjoitusaluslustoja, *astralagoi* pelinoppia (lampaanluista tehdyt nopat, ”knucklebones”, jotka olivat Sofokleen fragmentin mukaan Tammi-pelin ohella suosittu ajanviette muun muassa Troijan sodassa), rahalippaita,

kampuja	kuppeja
hammastikkuja	lusikoita
hattuja	vaatekappaleita
puukkoja	pieniä patsaita
kirveitä	naamioita
erilaisia lamppuja	kirjoja
palloja	lemmikkieläimiä
hajuvesiä	pesusieniä
piippuja	lautasliinoja
porsaita	puoli purkkia papuja
makkaraa	ja
papukaijoja	punottu kori
pöytiä	täynnä picenumilaisia oliiveja. <sup>568</sup>

Mutta Martialis, joka muuten käytti runoilijanimenään ”Masturboi” ja pyrki täten kaikin tavoin elvyttämään itsetyydytyksen jaloa käytäntöä ollessamme seksikump-pani vailla. (Ateenalainen filosofi Diogenes runkkasi ja nai myös aina julkisesti koska piti toimitusta - siinä missä syöminen - mitä luonnollisimpana. Jos vaimonsa paneminen on laillista, hän sanoi, on sen oltava laillista myös julkisesti. Hän huomautti myös, että ajoissa suoritettu masturbointi olisi ”tehnyt Troijan sodan tarpeettomaksi”. Kynnikko Diogenes edusti israelilaisille kreikkalaista *gymnasi* -rappiota pahimmillaan.) Niin siis, Martialis toteaa *Epigrammeissaan*, että *Saturnalia* lahjat voivat olla myös arvokkaita, kuten orjia tai eksoottisia eläimiä. Ja lahjojen yhteydessä annettiin kortti pienellä viestillä, kuten tiedämme Catulluksen runosta hänen saadessaan ystävältään Calvukselta lahjaksi kirjan ”kaikkein parhaimpana juhlapäivänä” (lat. *Saturnalibus, optimo dierum!*) varustettuna kortilla: ”huonoa runoutta kaikkien aikojen huonoimmalle runoilijalle”.<sup>569</sup>

Elettiin satiiristen esitysten (lat. *ludi scaenici*) ja naamiaisten aikaa. *Saturnalian* peruseriaate oli tilapäinen luokkaerojen ja säätyjen rikkominen. Hetken kestävä - väliaikainen - tasa-arvo. Tai kyseessä oli enemmän kuin tasa-arvo, luokkajako käännettiin nurin. Ajan kulku, joka on vääjäämätön, pysäytettiin ja käännettiin. Juuri ennen uuden alkua, ennen uutta vuotta, uutta kevättä tai minkä tahansa uuden syntymää sen voi tehdä. Uuden alettua aika kulkee taas tavalliseen totuttuun tapansa: vääjäämättä eteenpäin. Englantilainen antropologi Edmund Leach jakaa karnevaalin kolmeen vaiheeseen. Juhlaan kuuluu valmistava, ”*preliminääri*”, vaihe, jonka jälkeen seuraa varsinainen muutos, heiluriliike, ylimeno eli ”*liminääri*” vaihe, eräänlainen *refluksi*, jolloin aika *tulvii takaisin ja kuluu vastavirtaan*. Juhlan kolmas vaihe on paluu, jälleenliittyminen tavalliseen aikaan.<sup>570</sup> Vaikka keskiaikaiset karnevaalit ovat ohi ja olemme nykyisissä kaarnevaaleissamme pääosin keskittyneet ahdistuksemme unohduttamiseen, on meillä vielä toivoa: Collin mukaan on taiteilijalla kyky kääntää ympäri ajan kulku ja saattaa näkyviin, ”mistä menneisyydestä tämä nykyisyys on syntynyt, herättäen ja saaden tuon menneisyyden nousemaan taas esiin.”<sup>571</sup>

Kun *Saturnalia* koitti, heitettiin täysvaalea tooga, joka oli vapaan kansalaisen ainoa ulkona liikkussa käytetty vaate, nurkkaan ja päälle puettiin hyvien tapojen mukaisesti ainoastaan sisätiloissa ja ruokailuasuna käytetty värikäs kreikkalaisperäinen *synthesis*. Siihen puettuna vaelsivat niin orjat kuin vapaat sisällä ja ulkona koko juhlan ajan. Ja päähän kaikki painoivat suippopäisen *pilleus* -päähineen, jota normaalisti käyttivät vain vapautetut orjat merkinä vapautuksestaan. Kielletyt uhkapelit sallittiin ja kaikki olivat enemmän tai vähemmän juovuksissa, jopa vakaa valtiomies Cato, jonka omalaatuisen huumorintajuun edellä mainittu runoilija Catulluskin tulee viittaamaan. Orjille pidettiin *banketteja*, joissa heidän isäntänsä ja emäntänsä toimivat tarjoilijoina. Roolit oli käännetty nurin. Isännät ja emännät esittivät pienissä kuvaelmissa orjia, joita heidän isäntänsä, joita taas orjat esittivät, kurittivat lyömällä kepillä päähän ja perseeseen. Emmanuel Le Roy Ladurie kuvaa näitä nurin käännettyjä aiheita keskiajalta: vaimonsa pieksemä aviomies istuu väärin päin aasinsa selässä, poika antaa piiskaa isälle, isä pyyhkii vauvan pyllyn, aura kynää härkien edessä, kuningas kulkee jalan, sairas hoitaa lääkäriä ja niin edelleen.<sup>572</sup> Kaupunki oli täynnä tapahtumia, kuvaelmia, akrobaatteja, jonglöörejä, miimejä ja tanssijoita (lat. *ludius*), näyttelijöitä (lat. *fabula palliata*), puheen pitäjiä ja juhlivaa kansaa. Juhla ja vapaus koski kaikkia. Ja vaikka tämä Vapaus oli poikkeustila, jonka perimmäinen tehtävä oli osoittaa todellisen maailmajärjestyksen toimivuus ja välttämättömyys, kuten Ladurie toteaa karnevaalin *inversiosta* kuvatessaan Romansin karnevaalia 1500-luvulla,<sup>573</sup> oli se puritaaneille liikaa. Hallittuna poikkeustilanakin vapaa kansanjuhla-karnevaali ylitti uuden maailmanjärjestyksen sietokyvyn rajat.

Uuden maailmanjärjestyksen ensimmäisiä kategorioita, sen pyhiä periaatteita, olivat itsehillintä, kohtuus, pidättyväisyys, askeettisuus ja kaikenlainen stoalainen viileys ja ankuruus. Keisari Marcus Aurelius (121–180) antoi ajan hengen stoalaiset alkutahdit. Hän tuntuu kärsineen valtavasta syyllisyystaakasta, kaikkien viettien, kuten syömisen, juomisen ja naimisen aiheuttamista kalvavista tunnontuskista. Keisari Marcus kärsi aistiensa, halujensa, silmiensä, korviensa, kosketuksensa, nenänsä, suunsa, vatsansa ja ajatustensa intohimojen vallassa olemisesta. Hän kärsi, kuten kaikki hänen jälkeensä tulevat kanonisoidut kirkkoisät kärsivät, siitä, että oli vietänsä, siis ruumiinsa orja ja siitä, että oli naisen jalkovälin aiheuttaman houkuttuksen edessä kuin tahdoton elukka. Se oli vastenmielistä, alentavaa. Ainoa tapa pelastaa itsensä ja uljas elimensä oli ruumiinsa *täydellinen* kieltäminen. Nainen ja hänen ruumiinsa oli Saatanasta.

*Mitä arvelet kylvystä?*, Marcus Aurelius kysyy itseltään ja vastaa: *Öljyä, hikeä, saastaa, rasvaista vettä, kaikkea iljettävää. Samanlainen on jokainen elämän palanen ja jokainen kokemuksen kohde.*<sup>574</sup> Stoalaisena hän luettelee ”elämän halveksittavia asioita”: *Olemassaolon jatkuminen, aistiminen, pyrkiminen, kasvaminen, uuden kuihtuminen, äänen käyttö, ajattelu.* Näiden sijaan Marcus tarjoaa, kuin viimeisenä vaihtoehtona: *järjen ja jumalan seuraamista.*<sup>575</sup> Ja huomautkaa, Marcus Aurelius ei ole kristitty. Hän ei (varsinaisesti) puhu kristitystä jumalasta, vaan roomalaisena hän puhuu roomalaisista jumalista, jotka hän tosin kokoaa yhdeksi jumalhengeksi, jonka helmaan johtosielu voi hänet hyveellisesti elämällä johdattaa:

Johtosielu on se, joka herättää itse itsensä ja muovaa ja tekee itsensä sellaiseksi kuin tahtoo. Se saa kaiken tapahtuvan näyttäytymään itselleen sellaisena kuin se tahtoo.<sup>576</sup>

Keisari Marcuksen poika Commodus oli isänsä vastakohta, mukavuudenhaluinen elostelija, kevytmielinen ja väkivaltainen. Commodus, jonka stoalainen isä tuomitsi kategorisesti ja useaan otteeseen teatterin ja kaikenlaisen esiintymisen, rakasti esiintymistä ja esiintyi aina eri tilaisuuksissa erilaisissa hahmoissa. Herakles, tuo pateettinen sankarimme, oli hänen lempihahmonsä. Hän jopa vaihdatti kolmekymmentämetrisen *Colosso* -patsaan pään Herakleen pääksi. Roomalaisten joustavuudesta kertoo se, että kun sanonnan mukaan Rooma, tuo Ikuinen kaupunki, on oleva niin kauan kuin *Colosseum* on pystyssä, tarkoitettiin *Colosseumilla* alun perin juuri *Colosson* patsasta. Kun *Colosso* sitten jossakin vaiheessa kaatui ja tuhoutui, antoivat roomalaiset Tituksen, Jerusalemissa ryöstämillään rikkauksillaan, vuonna 80 rakentamalle amfiteatterille nimen *Colosseum*. Keisari Commoduksen kuristi hengiltä Narcissus niminen painija. Kyseessä oli tilattu murha. Ehkä pojan olisi sittenkin kannattanut ottaa vaarin isänsä opeista, jonka mukaan ”elämisen taito muistuttaa

enemmän painitaitoa kuin tanssitaitoa, sillä se seisoo vapisematta ja valmiina kohtaamaan tulevan, mitä se ei tunne ennalta”.<sup>577</sup>

Neljäs kohtausta:

Pyhät kirkkoisät ja vitsit

Marcus Aurelius sai kuitenkin oman annoksensa varhaiskristillisyyttä. Cambridgen yliopiston varhaiskristillisyyden ja Jeesuksen elämän tutkija T.R. Glover muistuttaa meitä siitä, että yksi varhaisimmista kirkkoisista, Pyhän Kolminaisuuden opin perustaja, Tertullianus (160–220) oli muun muassa Marcuksen oppi-isä.<sup>578</sup> Ja, aivan oikein, Tertullianus kirjoittaa tunteikkaaseen ja kunnioittavaan sävyyn Aureliuksen kuolemasta Smyrnassa 17. maaliskuuta 180,<sup>579</sup> kuolema, joka historioitsija Dio Cassion mukaan ei johtunut keisaria vaivaavasta taudista, vaan sitä hoitavien lääkäreiden hoidosta. Heidän intressinsä kun oli tukea Aureliuksen poikaa Commodusta.<sup>580</sup>

Simone Weil huomauttaa, että stoalaisuus ja kristinusko ovat ”ajatuksina kaksoiset”. Hän sanoo roomalaisten vain korvanneen ”rakkauden tunteettomuudella, jonka pohjana on ylpeys”. Itse kolminaisuuden, *logoksen* ja *pneuman*, nimetkin on lainattu stoalaisesta sanastosta.<sup>581</sup>

Esiintymistä rakastavasta Commoduksesta puheen ollen Tertullianus oli ensimmäisiä merkittäviä kaiken esittävän taiteen, viihteen sekä urheilun tuomitsevia kristittyjä vaikuttajia. Kirjoituksissaan *De Spectaculis* ja *Apologeticus* hän systemaattisesti esittelee vaikuttavin perusteluin niin sirkushuvit, kilpa-ajot, urheilukilpailut, gladiaattorinäytökset, musiikki- ja tanssiesitykset kuin erityisesti teatterin paheen ja valheellisuuden, *idololatrian* (epäjumalanpalveluksen) tyysijoina. Teatteri oli kaikkein turmiollisin valheen pesä, missä naamio kasvoillaan muuntauduttiin epäjumaliksi, naisiksi ja muiksi hirviöiksi palvoen samalla niin Venusta kuin Bacchusta ”punastuen herkemmin kotona kuin näyttämöllä”. Traaginen näyttelijä korottaa itsensä koturneilla, vaikka kysymys kuuluu: Kuka teistä voi murehtimalla lisätä elämänsä pituutta kyynäränkään vertaa? (Luuk. XII:25)<sup>582</sup> Kaiken taustalla on Totuuden välttäminen, mihin myös filosofit syylistyivät, kuten sivistynyt, hyvin laajaa antiikin lähdekirjallisuutta käyttävä Tertullianus toteaa.<sup>583</sup>

Kaikki varhaiset kirkkoisät vaikuttavat olleen ruumiinsa kieltäviä askeetteja. Tertullianus inhosi ja vihasi esimerkiksi Aureliuksen ihannoimaa painia. Hänen mukaansa painin ”kaikki liikkeet ovat käärmeen liikkeitä, sen ote on käärmeen, sen sitova kiertoliike on käärmeen niin kuin sen ovelasti väistävä selkärangattomuuskin”.<sup>584</sup> Tertullianus kääntyi lopulta montanolaisuuteen koska vasta se oli riittävän

ankara moraaliopissaan. Hänen oppilaansa Cyprianus (200–258), toinen karthagolainen tiukkapiipo, julisti vain yhden ja ainoan oikean opin merkitystä ja oli se kirkkoisä, joka yhdisti kristillisen kirkon vahvasti Rooman ympärille. Kirkkoisä Origenes (185–254) kastroi itsensä ollakseen varma uskollisuudestaan Jumalalle ja äidilleen. Äitinsä Monican ja munattoman elämän perään tuntuu olleen myös Pyhä Augustinus (354–430), joka kärsi valtavia tunnontuskia nuoruutensa suruttomien päivien johdosta. Norjalainen filosofi Joostein Gaarder on kirjoittanut kirjeen pyhälle kirkkoisä Augustinukselle tämän hylätyn nuoruudenrakastetun Floria Aemilian nimissä:

Kirjoitat Tunnustuksissasi, että olisi ollut parempi jos olisit nuoruudessasi kuohittanut itsesi taivasten valtakunnan tähden, koska silloin olisit voinut odottaa Jumalan syleilyä onnellisin mielin. Aurelius parka! Kylläpä sinua hävettää olla mies, oma pikku orhini. Vielä nytkin, näin monta vuotta sen jälkeen kun valitsit morsiameksesi Siveyden, sinä valitat Herralle kaipaavasi edelleen naista vierellesi. [ - - - ] Tulkitsen nämä tunnustuksesi siten ettei sinua vielä ole kuohittu. [ - - - ] Et kai todellakaan ole suostunut siihen, Aurelius, sinä joka kauan sitten olit minun ylväs sängynpylvääni? Miksi et saman tien sokaissut itseäsi? Niinhän Oidipuskin teki. Tai miksi et leikannut poikki kieltäsi, joka varmasti kaipaa vielä suudelmiani? Yritän selittää sinulle, että sukuelimesi oli samanlainen aistinelin kuin muutkin.<sup>585</sup>

[ - - - ]

Siirtykäämme kuitenkin Tunnustustesi yhdeksänteen kirjaan. Siinä kerrot surustasi, kun Monica kuoli Ostiassa. Sanot sydämesi särkyneen äitisi kuolemasta, kun ihana yhteinen elämäne oli näin päättynyt. (Conf. IX:12) No mutta Aurelius! Eikö sinua lainkaan hävetä? Oletko jo kokonaan unohtanut Oidipuksen ja Iokasteen?<sup>586</sup>

Augustinus eli Floria Aemilian kanssa useita vuosia. Heillä oli yhteinen lapsi, poika nimeltä Adeodatus (Jumalan lahja). Adeodatus jäi Augustinukselle hänen hylättyä rakastajattarensa. *Tunnustuksissa* Augustinus kutsuu ”Jumalan lahja” Adeodatusta ”Lihallisten himojen lapseksi”. Ehkä tästä syystä Adeodatus sairastui ja kuoli nuorena?

Lisää ruumiinsa kieltäviä askeetteja, esimerkkejä, jolle ruumiinkuvamme on rakentunut. Latinankielisen Raamatun *Vulgatan* tekijä kirkkoisä Hieronymus (347–420) oli ensimmäisiä merkittäviä aavikkoistumisella itseään karaisijoita. Tästä tavasta tuli hyvin yleinen asketismin muoto. (Asketismiin on syytä palata myöhemmin.) Hieronymus keräsi rikkaista roomalaisista patriisileksistä ja heidän teini-ikäisistä tyttärästään seurakunnan ympärilleen, matkusti heidän kanssaan

Syyriaan, missä hän sitten tuon tuosta joutui vetäytymään erämaan karuun yksinäisyyteen päästäkseen eroon pakkomielteistään, siis juuri näistä leskistä ja heidän teini-ikäisistä tyttäristään. Ne täyttivät inhottavalla tavalla hänen mielensä. Vaikka ympärilläni on vain skorpioneja, hän kirjoittaa epätoivoissaan, ovat tanssivat naiset seuralaisiani ja mieltäni jäytää himo.<sup>587</sup> Myös Hieronymuksen naiset vetäytyivät erämaahan niin, että lopulta alettiin puhua erämaan askeettisista ”Aavikko Isistä” ja ”Aavikko Äideistä”. Näistä aavikkoyhteisöistä kehittyi ajan myötä keskiaikainen luostari-instituutio.

Vielä on mainittava Konstantinopolin arkkipiispanakin toiminut kirkkoisä Johannes ”Kultasuu” Krysostomos (347–407), joka piti naista eläimistä haitallisimpana. Hän oli ortodoksisen liturgian merkittävimpiä perustajia ja Tertullianuksen tapaan teatterin, hevosurheilun, naurun ja kansanjuhlakulttuurin vannoutuneita vastustajia. Krysostomos vihasi areiolaisia, jotka hänen mukaansa toivat ”jumalanpalvelukseen miimin elementtejä: laulua, eleitä ja naurua”.<sup>588</sup> Lempeänä ja sovittelvana tunnettu Johannes joutui lopulta poliittisen vainon kohteeksi toimiessaan Konstantinopolin patriarkkana ja hänet karkotettiin Pitiuntin kaupunkiin Mustanmeren itärannikolle. Kaupunki tunnettiin keskiaikana merkittävänä genovalaisten kauppapaikkana nimellä Pezonda. Viralta pantu heikkokuntoinen arkkipiispa kuoli jo matkalla karkotuskohteeseensa Iris joen rannalla olevassa muinaisessa Komanoi Pontican kaupungissa. Johannes Krysostomoksen ruumiin vaiheet kuoleman jälkeen ovat mielenkiintoiset. Se antaa myös varsin makaaberin, kaikkea muuta kuin hartautta, arvostusta ja kirkkoisää kunnioittavan kuvan kristillisessä vakaumuksessa. Patriarkka Kultasuun jäämistöt saivat levätä rauhassa kymmenkunta vuotta Komanoi Ponticassa kunnes Itä-Rooman uusi arkkipiispa Prokulos siirsi ruumiin Konstantinopoliin. Saapuessaan Konstantinopoliin oli Johannes vielä ”kuin eilen kuolleen näköinen”, kertovat aikalaiskirjoitukset. Mutta kun pahamaineisen Neljänneksen ristiretken ristiretkeläiset poikkესivat Pääsiäisenä vuonna 1204 paluumatkallaan Konstantinopolissa ja aikoivat viedä Johanneksen reliikin muun ryöstösaaliin ohessa mukanaan Roomaan, oli hänen kallonsa kadonnut. Se oli kuulema Athos vuorelle perustetussa Vatopedin luostarissa. Kukaan ei tiedä miten se oli sinne päätynyt. Tsaari Aleksei Mihailovitš osti kallon 2.000 ruplalla Vatopedin munkeilta 1600-luvulla. Sitä säilytettiin Kremlissä aina neuvostovallan alkuun saakka. Mutta munkit katuivat hyvin pian sitä, että olivat myyneet pyhäinjäännöksen ja vaadittuaan aikansa Kultasuun kalloa takaisin, he ilmoittivatkin yllättäen, että pyhimyksen varsinainen ja oikea kallo on itse asiassa ollut koko ajan heillä, samoin kirkkoisän oikea käsi. Tänään Johanneksen kallo löytyy Moskovan Kristus Vapahtajan katedraalin ja Athos vuorella olevan luostarin lisäksi myös Dal Pozzon kappelista Pisasta

ja Santa Maria del Fioren katedraalista Firenzestä. Se ruumis, jonka ristiretkeläiset olivat vieneet mukansa Roomaan 1200-luvulla, palautettiin takaisin Istanbuliin 2000-luvun alussa. Näin munattoman kirkkoisän ruumis on matkannut ahkerasti ja löytyy tänä päivänä monesta paikasta samanaikaisesti. Vähäpätöisempiä Johannes ”Kultasuu” Krysostomoksen - hän antoi muuten nimensä Wolfgang Amadeus Mozartille, ristimänimeltä Johannes Chrysostomus Wolfgangus Teophilus Mozart –reliikkejä löytyy sieltä täältä ympäri maailmaa ja kirjallisuutta.

\*

Praetextatuksen talossa oli siirrytty vitsien kertomisen vaiheeseen. Evangelus kertoi ensimmäisen. Se meni näin. ”Servilius Geminus oli syömässä muotokuvamaalari Lucius Malliuksen luona - ja herrat söivätkin hyvin. Aterian päätyttyä ja Malliuksen kolmen pojan kiitettyä antimista ja seurasta, herrat jäivät kahden kesken sulattelemaan raskasta ateriaa. Servilius siinä sitten ihmetteli, että miten Mallius, jolla on jumalainen taito maalata niin täydellisen kauniita muotokuvia, on onnistunut saamaan aikaan kolme niin epämuodostunutta ja rumaa jälkeläistä? Serviliuksen epähieno kysymys ei millään tavoin pahoittanut Malliuksen mieltä, hänestä selitys oli hyvin luonnollinen. Katsohan, rakas Servilius, Mallius totesi, kun maalaan muotokuvaa, on kirkas päivänvalo ja näen hyvin mitä saan aikaan. Jälkeläiset, sen sijaan, olen tehnyt pimeässä eikä silloin kukaan voi ottaa vastuuta lopputuloksesta.”<sup>589</sup> Näin kului aika kohti vuoden pimeintä päivää. Herrat söivät, joivat ja kertoilivat vitsejä ja anekdootteja. Mutta uudesta uskosta, nasaretilaisesta saarnaajasta ja hänen syntymäjuhlasta, kristityistä, areiolaisista ja heidän välisistä kiistoistaan ei sanottu sanaakaan. Nikean kirkolliskokouksesta, ensimmäisestä ekumeenisesta tapaamisesta, missä oli sovittu kirkkoisä Tertullianuksen parisataa vuotta aikaisemmin ideoimasta Pyhän Kolminaisuuden opista ja muista kristinuskon yhteisistä ja yleisistä periaatteista sekä julistettu areiolaiset vääräuskoisiksi, oli jo lähes kuuksikymmentä vuotta. Se on pitkä aika, uusi usko ja sen mukaiset yhteiskunnalliset ja poliittiset realiteetit olivat, mitä ilmeisimmin, tulleet jäädäkseen. Konstantin Suuri, joka oli kutsunut koolle Nikean kirkolliskokouksen, oli arvioinut, että kristinuskon kaltaisen autoritäärisen järjestelmän avulla ehkä voisi eheyttää hajoamaisillaan olevan valtakunnan. Hän päätti voimistaa ja vahvistaa kristittyjen asemaa. Vanhat jumalat saisivat väistyä. Valtakunnan tärkeisiin kaupunkeihin perustettiin piispanistuimet, Rooman ja Konstantinopolin lisäksi Aleksandriaan, Antiokiaan ja lopulta myös (Uuteen) Jerusalemiin.<sup>590</sup> Kristityt valvoisivat valtakunnan eri kolkissa Rooman etuja, olisivat Rooman kuuliaisia asiamiehiä.

Mutta ajat muuttuivat nopeasti, joskus yllättävän nopeasti. Nikean kirkolliskokouksen aikaan, vuonna 325, ei Rooman asema valtakunnan pääkaupunkina ja merkittävimpänä piispanistuimena ollut epäselvä. Konstantinopoli, entinen Bysantionin kaupunki, oli silloin selvä kakkonen. Nyt, vain runsaat 50 vuotta myöhemmin, joutui Rooman piispa, paavi Pyhä Damasus I, taistelemaan Rooman asemasta Konstantinopolin kanssa. Rooma on Pyhän Pietarin piispanistuimen sijaintipaikka (*Cathedra Petri*), hän huomautti, ja sen mukaisesti ehdottomasti merkittävien. Samainen paavi Damasus antoi muuten Hieronymukselle tehtäväksi kääntää vanha kreikankielinen Raamattu *Septuaginta* ja neljä evankeliumia ja apostolien teot ja kirjoitukset latinan kielelle. Katolinen kirkko käyttää yhä tätä *Vulgatana* tunnettua käännöstä.

Evangelus tiesi muuten myös toisen päivällisaiheisen vitsin, kun nyt syömässä oltiin. Se meni näin: ”Marcus Tullius Cicero oli syömässä Damasippuksen luona. Aterian yhteydessä Damasippus tarjoaa parastaan, siis luonnollisesti myös kuuluisaa falernolaista vuosikertaviiniä, kuulema jopa 40 vuotta ensiluokkaisessa kellarissa säilytettyä. Vanhat herrat toteavat, että tässä astiassa ikää on vaalittu hyvin, tarkoittaen niin jumalaista juomaa kuin toisiaan. Silloin siihen sattuu Ciceron vävypoika Lentulus, pitkä miekka vyötäisillään. Marcus Tullius kerkeää tuosta heti kysymään kovaan ääneen isännältä, että kuka piru on sitonut väyyni miekkaan?”<sup>591</sup>

*Kalaherkkujen ja sen sellaisten ruokien keskellä voi muodostaa vaikutelman, Marcus Aurelius vakuuttelee itselleen voidakseen stoalaisesti pidättäytyä herkuista, elämän houkutuksista, inhottavista siveettömistä nautinnoista.*

*että tämä tässä on kalan kuollut ruumis, tämä taas on linnun tai sianporsaan kuollut ruumis;*

Se on vain ruumis, Marcus hokee, se ei ole mitään henkeä ravitsevaa, sielua tyydyttävää.

*ja edelleen, että falernolainen viini on vain rypälemehua ja purppurainen vaate on vain lampaan karvaa, joka on kastettu kotilon vereen; tai yhdynnästä,*

Marcus Aurelius ajattelee naisen pillua, joka turhaan vaatii saada niellä hänen tahdonalaiseksi pakottamansa elimen.

*että se on vain sisuskalujen hankaamista ja liman erittämistä tietyn kouristuksen kera. Kun tämän ajattelee näin,*

*[n.]ämä vaikutelmat saavuttavat asiat sellaisinaan ja tunkeutuvat niiden lävitse, niin että voit nähdä, millaisia ne oikein ovat.* <sup>592</sup>

Ja niin Marcus Aurelius näki asiat sellaisina kuin ne oikein olivat ja silloin ruumis ja aistit olivat jumalhengelle kuuliaisia ja johtosielun hallinnan alaisia. Ja ruumiista erillinen henki tuli ravituksi.

Kulta Ipstillä,  
 käskisit käymään,  
 iloni ja aarteeni ja rikkauteni.  
 Sitten kun tulen,  
 jätä ovi rakoselle  
 äläkä saa päähäsi  
 juosta kaupungille.  
 Odota huoneessa  
 yhdeksää yhdyntää  
 peräjälkeen taukoamatta.  
 Taidankin lähteä tästä liikkeelle heti.  
 On vittumaista makailla,  
 kun kyrpä seisoo  
 kuin mikäkin tanko.

Catullus<sup>593</sup>

## TOINEN NÄYTÖS

Ensimmäinen kohta:

Kaupankäyntiä

Eurooppaan ja sieltä pois pääsi lopulta vain Venetsian kautta, kirjoittaa kuuluisa flaamilainen historioitsija Henri Pirenne.<sup>594</sup> Hunnien, goottien ja langobardien tehdessä ryöstöretkiään Pohjois-Italiaan pakenivat asukkaat merellä oleville karuille riutoille. Rialton, Olivolon, Dorsoduron, Spinalungan, Muranon (joka tuli lasistaan kuuluisaksi) ja muilla Adrianmeren pohjukan riutoilla asukkaat olivat turvassa, joten sinne he jäivät. Karujen elinolosuhteiden, mutta hyvien yhteysien seurauksena riuttojen asukkaat kehittivät sekä taitaviksi merenkävijöiksi että kauppiaksi. Näin alkoi Venetsian nousu keskeisimmäksi merenkulun ja kaupankäynnin kaupunkivaltioksi keskiajalla.

Mutta koska asiat eivät koskaan ole *vain* jollakin tietyllä tavalla, kaipaa Pirennen antama ansiokas kuva, jonka mukaan Eurooppa sulkeutui Rooman sorruttua, lisää-valaistusta. Kun kuvaa valaisee, se hämärtyy.

Eurooppa ei siis sulkeutunut sen seurauksena, että Rooman valtakunta hajosi. Ei sen seurauksena, että barbaarit valtasivat Pohjois-Italian ja riehuivat Roomassa. Ei sen seurauksena, että arabit levittäytyivät ympäri Välimeren. Syyt siihen, että Rooma

taantui 600-luvulle tultaessa pieneksi viidentuhannen asukkaan kyläpahaseksi, ovat paljon monisyysemmät kuin että germaanibarbaarit olisivat vain hävittäneet kaupungin.<sup>595</sup> Eurooppa ei myöskään sulkeutunut siksi, että painopiste siirtyi itään, Bysanttiin. Eurooppa ei ylipäänsä sulkeutunut, se vain sirpaloitui ja menetti asemansa merkittävänä taloudellisena, sotilaallisena ja poliittisena toimijana. Rooman valtakunnan jälkeen kaupankäynti jatkui Euroopassa frankkilaisten merovinginen valtakauden aikana lähes roomalaiseen malliin. Marseille nousi maanosan merkittävimmäksi kauppasatamaksi. Sen kautta kulkivat tavarat Galliasta Konstantinopoliin, Syyriaan, Afrikkaan, Egyptiin, Espanjaan ja Italiaan. Tuonti oli varhaiskeskiajalla papyrusta, mausteita, tekstiilejä, vaatteita ja muita arvokkaita kankaita sekä viiniä ja öljyä. Arabit toivat Euroopan markkinoille uutuustuotteina sellaisia eksoottisia kasviksia ja hedelmiä kuin durra, durum vehnä, riisi, sokerijuuri, puuvilla, appelsiini, banaani, kookospähkinä, vesimeloni, pinaatti, munakoiso, taro ja mango.<sup>596</sup> Marseillesta tuotteet jatkoivat matkaa sisämaahan, Fosiin, Arlesiin, Touloniin, Sorguesiin, Wieniin ja Avignoniin, ja vielä kauemmaksi pohjoiseen Bordeauxiin ja Lyonniin ja Rhone jokea ylös aina Seine-Rein -jokien laaksoon, mistä vähitellen muodostui keskiaikaisen maatalouden, vaateollisuuden ja feodaalikulttuurin keskus.<sup>597</sup>

Marseillen merkittävin vientituote olivat orjat. Tavara toimitettiin satamaan kaukaa sisämaasta, idästä ja koillisesta. Se oli useimmiten slaavilaista syntyperää, niin että vanha roomalainen latinankielinen sana orjalle, *servus*, muuttui latinankielen *sclavus* -sanaksi. *Sclavus* sanan etymologia on hieman hämärä, mutta todennäköisesti slaavit, keski- ja itäeurooppalainen yhteisen kieliperimän yhdistämä kansa, ovat antaneet nimensä tälle ihmiskauppatavaralle.<sup>598</sup> Hyvin toimivien ja erilaisiin tehtäviin erikoistuneiden, eri-ikäisten ja eri sukupuolta olevien ihmisten myynti on vielä tänä päivänä erittäin merkittävä osa maailmankauppaa. Kauppa kävi siis vilkkaana Marseillen satamassa ja vähitellen myös Venetsiassa, Genovassa, Pisassa ja Barcelonassa. Ja vaikka näillä kaupungeilla ei ollut omaa kauppalaivastoa varhaiskeskiajalla - puhumattakaan sotalaivastosta -, oli Euroopan tuonti ja vienti toimivissa käsissä. Välimerelle oli tullut uusi ei-eurooppalainen toimija. Arabit hoitivat tavaratoimitukset säntillisesti. Poliittisesti Eurooppa vetäytyi, hajosi pieniin osiin ja jäi odottamaan uutta tulemistaan.

\*

Arviolta vuonna 610 otti arkkienkeli Gabriel yhteyttä Muhammadiin Hira vuorella ja alkoi sanella tälle medinalaiselle kauppiaille *Koraania*.<sup>599</sup> Sata vuotta myöhemmin sana oli levinnyt niin Konstantinopolin porteille kuin Gibraltarin yli Cadiziin, Iberian niemimaalle.

”Kun Muhammad kuoli vuonna 632, islamin yhteisön hallinnollinen keskus oli Medina, josta Muhammad oli johtanut Mekan vastaista sotaa jo vuosikymmenien ajan. Kun Mekka oli antautunut vuonna 630 ja mekkalaiset kääntyneet islamiin, Muhammadilla oli hallussaan Arabian niemimaan keskiosan tärkeimmät kaupungit.”, kirjoittaa Jaakko Hämeen-Anttila.<sup>600</sup> Tämän jälkeen islam levisi käsittämättömän nopeasti, varsinkin kun ottaa huomioon varhaisen islamin voimakkaat sisäiset ristiriidat. Persia vallattiin 637–644, Syyria 634–636, Egypti 640–642, Afrikan pohjoisrannikko 698 ja vuonna 711 islam saavutti Espanjan. 800-luvulla arabit olivat valloittaneet koko Espanjan lisäksi myös Baleaarit, Korsikan, Sardinian, Sisilian ja Etelä-Italian. Tosin Etelä-Italia alueineen oli osa Bysantin intressialueita varhaiskeskiajalla, mutta Bysantti oli oudon passiivinen suurvalta, staattinen kuin muinainen Egypti. *Mare Nostrum* oli muuttunut arabien sisäjärveksi. Ja samaan aikaan käytiin valtataistelua islamin sisällä. Kysymys Profeetta Muhammadin seuraajasta, seuraajan valinnan tavasta ja asemasta, nousi pintaan välittömästi Profeetan kuoltua ja jakoi islamin jo hyvin varhain shiilaisuuteen ja sunneihin. Ristiriidoista huolimatta - tai ehkä juuri sen siivittämänä - kalifi Abdalmalik ryhtyi 680-luvulla rakentamaan roomalaisten jäljiltä tuhottuun Jerusalemiin, pyhään kaupunkiin, jonka kaduilla Muhammad oli kävellyt arkkienkeli Gabrielin, Abrahamin, Mooseksen ja Jeesuksen kanssa (mistä tämä huomiota herättävä seurue oli jatkanut matkaansa Taivaaseen), valtavaa moskeijaa. Abdalmalik rakennutti Mekan vaatimattomalle Kaban moskeijalle kilpailevaa pyhiinvaelluspaikkaa. Jerusalemin Kalliomoskeija - muslimien pyhimpiä paikkoja - valmistui vuonna 692. Vielä komeampi moskeija rakennettiin Samarraan, kalifaatin pääkaupunkiin. Se on vuonna 994 valmistunut kuuluisa Al-Askarin Kultainen Moskeija, jonka valtava kupoli koostuu 72 000 palasta kultaa. Sunnit räjäyttivät tämän shiiamuslimien pyhän moskeijan vuonna 2006 ja uudestaan vuotta myöhemmin. Aina se on noussut uudestaan.

\*

Luostarit ja munkkiveljeskunnat olivat Rooman kuuliaisia ja vaikutusvaltaisia asiamiehiä. Läntinen latinalainen kirkko, jota johdettiin Roomasta käsin, osoittautui pitkässä juoksussa erittäin käytännölliseksi ja tehokkaaksi vallankäytön välineeksi, minkä jo roomalaiset olivat todenneet. Kristinusko oli äärimmäisen hierarkkinen järjestelmä ja siten oivallinen tapa pitää kansa kurissa ja herran nuhteessa. Ja Rooma, Ikuinen kaupunki, jolla ei ollut valtapoliittista eikä kaupallista merkitystä, osoittautui oivalliseksi, ikään kuin neutraaliksi, keskusjohdon sijaintipaikaksi. Yritys siirtää paavinistuin Roomasta Avignoniin 1300-luvun alussa oli kohtalokas erhe. Viimeistään silloin todettiin, että Ikuisen kaupungin sekä his-

toriallinen auktoriteetti että riippumattomuus antoi kirkolle kaikkein suurimman - maallisen - vaikutusvallan ja aseman. Vatikaani perustettiin 1378 ja paavin asema ”Kaiken Päälläkatsojana” (lat. *episcopus universalis*) oli manifestoitu. Roomasta käsin organisoitiin muun muassa keskiajan merkittävimmät valloitusodot, ristiretket. Ensimmäisen ristiretken kutsui koolle paavi Urban II 27. marraskuuta 1095. Samoihin aikoihin vieraili tanskalainen kuningas Erik I Ejegod Roomassa niin piispanistuimen paikasta kuin veljensä pyhäksi julistamisesta sopimassa. Ristiretkessä oli kyse ”paavillisesta” sodasta islamia vastaan. Tavoitteena oli Jerusalemin ”vapauttaminen”.<sup>601</sup> Retoriikka kuulostaa tutulta. Historia on hidasta ja sen muisti on pitkä. Länsimainen globaali hegemonia, eurooppalainen siirtomaavalta ja islamin uhka ovat kaikki yhteydessä ristiretkien tuhatvuotiseen historiaan.

Mutta ei siis Eurooppa mihinkään taantunut keskiajalla. Arabien läsnäolon Provençassa on jopa arvioitu vaikuttaneen maaorjuuden suhteellisen nopeaan katoamiseen alueella.<sup>602</sup> Kaupankäynti, jota arabit harjoittivat, oli vilkasta ja monipuolista ja se monipuolistui entisestään kun arabit avasivat vuonna 792 meritien Kiinan Kantoniin - kaupunkiin oli kooltaan moninkertainen Konstantinopoliin tai Samarraan verrattuna - ja Euroopan markkinoille tulivat Tang dynastian tuotteet.<sup>603</sup> Eikä Venetsian kauppiaas ollut ainoa menestyksekkäs kauppiaas Välimeren alueella. Genova oli pitkään pieni merkityksetön kalastajakylä, mutta 900-luvulle tultaessa oli Genova jo niin merkittävä tekijä, että arabit katsoivat tarkoituksenmukaiseksi tuhota se vuonna 934. Genova nousi nopeasti tuhkasta ja jo vuonna 958 se sai laajat kaupunki- ja kaupankäyntioikeudet.<sup>604</sup> Venetsia ja Genova (Pisan hävittyä Genovaalle taistelun Korsikan laivanrakennuspuista 1100-luvun alussa ja sen lisäksi Melorian taistelun vuonna 1284, jossa sen laivasto tuhottiin ja satama piiritettiin<sup>605</sup>) kävivät tämän jälkeen keskenään tiukkaa kauppasotaa. Tavarointa ja tuotteita virtasi uudella tuhatluvulla Euroopan markkinoille solkenaan. Venetsia, jolla oli merkittävä pippurimonopoli 1200-luvulla, ilmoitti vuonna 1233 pelkästään Syyrian tuontitavaroiksi muun muassa:

puuvillaa ja puuvillalankaa  
 myssy- ja päähinevillaa  
 lakritsia  
 sokeriruokoa  
 nauloja  
 pippuria  
 muskottipähkinöitä  
 mausteneilikkaa  
 riisiä

leipäsokeria ja säkitettyä pölysokeria  
kumilakkaa  
arabikumia  
myrhaa  
aaloetta  
olibaanihartsia (suitsukkeissa käytettyä aromaattinen pihka)  
kardemummaa  
kamferia  
santelipuuta  
inkiväärinsukuista galangajuurta  
orpimenttia (orgaaninen kultapigmentti (arsenitrisulfidi) eli niin sanottu  
mineraalikelainen, joka valmistetaan jauhamalla)  
ammoniakkia  
lyijyä  
vahaa  
indigoa  
alunaa  
lasia  
vitriolia  
korundia eli smirgeliä (kova, hionnassa käytettävä mineraali, joka on antanut  
hiomakoneelle nimen)  
raakasilkkiä ja muita silkituotteita  
Bucharazeuge (boccaroni)  
värjäyksessä käytettävää brasilianpuuta (antanut nimensä Brasilialle, *Terra de  
Brasil*)  
kanelia  
pellavaa  
kuminaa  
muskotin kukintaa  
anista  
ja  
kamelinnahkakangasta.<sup>606</sup>

Toinen kohta:

Tauti

Genova avasi ensimmäisenä merkittävän eurooppalaisen kauppaticn Kauko-Itään Mustan meren satamallaan Krimin Kaffassa 1200-luvulla. Mongolit piirittivät Kaffaa pariin otteeseen läntisillä valloitusretkillään, jotka ulottuivat Vähä-Aasian kautta Välimerelle ja manner-Euroopassa nykyiseen Puolaan ja Unkariin. Kaffan ensimmäisessä piirityksessä mongolit turvautuivat biologiseen sodankäyntiin. He linkosivat kaupungin muurien yli paiseruttoisia ruumiita ja jäivät odottamaan vaikutusta. Piiritys jatkui seitsemän kuukautta. Rutto levisi kaupungista pakenevien ihmisten mukana Eurooppaan. Vuosina 1347–1352 riehunut Musta surma, joka tappoi kolmanneksen Euroopan väestöstä, katsotaan alkaneen Genovasta, Messinasta ja Venetsiasta. Näihin kaupunkeihin Kaffasta paenneet ihmiset rantautuivat.

Kaffasta levinnyt rutto teki laajan liikkeen myötöpäivään leviten Lombardiasta aluksi Provenceen sitten muualle Ranskaan, Reininmaahan ja Flanderiin, Englantiin, Skotlantiin ja Irlantiin samalla kun se levisi Reinin alueelta itäiseen Eurooppaan. Pohjois-Euroopasta se jatkoi matkaa Tanskan kautta muuhun Skandinaviaan, Baltiaan ja Venäjälle lopulta valuen etelään Mustan meren rannoilla majailevien mongolien riesaksi. Tauti oli näkyvän ruumiillinen ja siksi tartunnan saanutta pidettiin keskiajalla paholaisen valtaamana, sama koski spitaalisiin sairastuneita. Mutta Musta surma ei ollut alkuunkaan ensimmäinen laajamittainen tartuntaepidemia. Peloponnesolaissodan toisen vuoden kesällä puhkesi laajamittainen tautiepidemia, joka riehui noin neljän vuoden ajan (430–426 eaa.). Historioitsija Thukydides kuvailee tautia:

..., heitä vaivasi aluksi kova pään kuume, heidän silmänsä olivat punaiset ja tulehtuneet. Suun sisäpuoli, kurkku ja kieli, tulivat samalla verestäviksi, ja hengitys muuttui harvinaisen pahanhajuiseksi. Sitten potilaat aivastelivat ja heidän äänensä oli käheä; aivan pian tauti laskeutui rintaan ja aiheutti ankaraa yskää. Kun se sitten tunkeutui vatsaankin, potilas oli pahoinvoipa ja oksensi sappea, ..., ja tähän liittyi kovia tuskia. Monissa tapauksissa seurasi tulokseton kuvotus saaden aikaan ankaria kouristuksia, jotka joskus lakkasivat heti, mutta toisinaan vasta paljon myöhemmin. Iho ei tuntunut kovin kuumalta eikä ollut keltainen vaan punertava, lyijynharmaa, täynnä pieniä rakkoja ja märkäpaiseita. Mutta sisältä ruumis oli niin kuuma, etteivät sairaat sietäneet edes kaikkein ohuinta ihovaippaa tai liinapeitettä, vaan tahtoivat olla aivan alasti ja olisivat mieluummin syöksyneet kylmään veteen - monet niistä, joita ei pidetty silmällä, todella heittäytyivät vesialtaisiin. Heitä vaivasi sammumaton jano, ja oli samantekevää, joivatko he paljon vai vähän. Sairaat olivat kaiken aikaa levottomia eivätkä saaneet unta.<sup>607</sup>

Seuraavassa Hippokrateen kuvauksessa kuolinkamppailua käyvästä ruumiista tulee kuolemasta elämän osa, siitä tulee ruumiillinen ja todellinen, se puhuu ruumiin kieltä. Kuolema on tuotu elämän piiriin, sen yhdeksi osaksi:

Kuolema on lähellä, kun sielun lämpö nousee navan yläpuolella palleassa, ja kaikki kosteus on palanut pois. Kun keuhkot ja sydän menettävät kosteutensa ja kun lämpö on keskittynyt kuolettaviin paikkoihin, lämmön henki purkautuu sieltä missä se on hallinnut koko organismia. Sitten sielu pakenee, osin ihon kautta ja osin kaikkien pään aukkojen kautta, joista, kuten sanonta kuuluu, elämä virtaa ulos yhdessä saven, veren, liman ja lihan kanssa jättäen ruumiillisen asuinpaikkansa, joka on kylmä ja saanut jo kuoleman muodon.<sup>608</sup>

Muita ruumista vainoavia tauteja keskiajalla olivat isorokko, tuhkarokko, ergotismi (eli Pyhän Antoniuksen tuli, joka alkoi polttavalla tunteella ja punoituksella raajoissa, jotka vähitellen tummuivat ja menivät kuolioon "niin että raajat irtautuivat ja putosivat pois ennen kuolemaa", kuten Saksan Xanten'issa kirjoitettiin vuonna 857. Kuolioiden ohella esiintyi kouristuksia rinnassa, suonenvetoja, sekavuutta sekä tajuttomuutta. Tautiin kuoli Saksassa Pohjois-Reinin alueella vuonna 994 peräti 40 000 ihmistä ja vuonna 1129 kuolleita oli 14 000. Taudin aiheutti rukiissa esiintyvä torajyvä, josta voi muuten valmistaa LSD:tä.<sup>609</sup>), englannin hikitauti, rutto eli paiserutto sekä tularemia eli jänisrutto, verenvuotokuumeet, kuten myyräkuume ja Ebola, toksiinia tuottavat *stafylokokit*, jotka aiheuttavat infektiotauteja kuten keuhkokuumetta (mikä on eri asia kuin tuberkuloosia aiheuttava *tuberculosis* bakteeri), erilaiset pilkkukuumeet, lavantauti ja lepra eli spitaali ja influenssa.



Kuva 26.

Kolmas kohtaous:

### Elefantti

Arabien sotilaallinen eteneminen pysähtyi varhaiskeskiajalla idässä Konstantinopoliin ja lännessä Kaarle ”Vasara” Martel löi arabit Poitiersin taistelussa 732. Poitiers on syvällä frankkien sydänmailla Toursin kaupungin lähistöllä. Saraseenien lyöminen nosti karolingit Euroopan uudeksi mahtisuvuksi. Poitiersin yhteenoton jälkeen olosuhteet vakiintuivat ja yhteiselo arabien kanssa oli enimmäkseen sopuisaa. Kunnes tuli aika ajaa heidät pois ja samalla valloittaa ”takaisin” Pyhä Jerusalemin kaupunki.

Karolingien mahtavin hallitsija, joulupäivänä vuonna 800 itsensä Rooman keisariksi Roomassa itsensä kruunannut Kaarle Suuri, oli Suuri. Hän pyrki sekä rakentamaan uutta yhtenäistä eurooppalaista valtakuntaa, että toimimaan rakentavassa vuorovaikutuksessa arabien kanssa. Hän tiesi, että arabien kulttuuri, koulutus- ja sivistystaso, kansainväliset yhteydet ja taloudelliset sekä sotilaalliset resurssit olivat jotakin aivan muuta kuin hänen Euroopassaan. Joten hän lähetti lähetystön vierailemaan kalifi Harun al’Rashidin hovissa vuonna 797. Abassidikalifaatin lähetystö teki vastavierailun Kaarlen hoviin Aachenissa joitakin vuosia myöhemmin. Kalifin lähetystöä johti Egyptin kuvernööri Ibrahim Ibn al-Aghlabin. Seurue lähti matkaan Egyptistä mukanaan harvinainen ja suurta arvostusta osoittava lahja, intialainen norsu nimeltä Abu l’-Abbas. Maihin noustiin Pisan satamassa mistä Ibn al-Aghlabin seurue jatkoi matkaa pitkin vanhaa roomalaista Via Cassiaa kohti Genovaa ja Alpeja kunnes se saapui Kaarlen hoviin Reininmaahan. Kaarle kiitti elefantista, rakensi sille tallin ja lähetti oman, jo toisen, lähetystön kalifin hoviin pari vuotta myöhemmin, ja vielä kolmannen vuonna 807. Se, mitä lahjoja Kaarle Suuren lähetystöllä oli tuliaisina Harunille, ei ole tiedossa. Saamaansa elefanttia Kaarlen tiedetään hyödyntäneen ainakin vapauttaessa viikinkikuningas Godfredin sieppaamia rerikiläisiä kauppiaita valtakuntansa koilliskolkassa (nykyisen Lübeckin ja Rostockin lähellä). Godfred, joka puuhasi ahkerasti puolustuslinja Danevirken vahvistamisen parissa, jonka Valdemar Suuri sittemmin korotti seitsemään metriin,<sup>610</sup> halusi myös vahvistaa kuningaskuntansa kauppa-asemaa ryöstämällä saksilaisia kauppiaita omiksi kauppiaikseen Sliastorpiin ja Hedebyhyn. Yritys epäonnistui sillä kalifin lahjoittama intialainen elefantti vapautti kauppiaat tanskalaisten ikeestä. Godfred kuoli tämän jälkeen omiensa murhaamana – tanskalaiseen tapaan. Tanskan kuningas-huoneen vaiheet ovatkin meille jo tuttuja.<sup>611</sup> Elefantti Abu l’-Abbas kuoli Lüneburgin nummella, Lippehamissa, keuhkokuumeeseen uituaan kylmässä Rein joessa vuonna 810.<sup>612</sup>

Jos Kaarlen elefantti toimi enemmän taistelueläimenä, oli paavi Leon vastaava lemmikki sirkuseläin. Leo edusti jonkinlaista viimeistä iloisen keskiajan karnevalistista paaviutta, joka nähtävästi herätti suurta närää dogmaattisissa piireissä ja varsinkin eräässä tunnetussa saksalaisessa papissa. Joitakin vuosia ennen kuin Martti Luther naulasi 95 teesiään Wittenbergin kirkon oveen, kyllästyttyään lopullisesti paavi Leo X:n pinnalliseen ja tuhlailevaan elämäntyyliin, joka kaiken lisäksi oli moninkertaistanut kirkon aneiden myyntitarpeen, lahjoitti Portugalin kuningas Emanuel I iloluntuoiselle paaville norsun nimeltä Hanno. Medicien sukua oleva paavi oli ylen innoissaan eläimestä, sävelsi sille sonetteja ja opetti sille aina uusia ja uusia sirkustemppeja. Hanno tuli Roomaan 1514. Kolme vuotta myöhemmin Luther veti johtopäätökset: kirkkoa johti tuhlaileva pelle, ajanvietteisiin innostunut mies, jolla oli homon maine ja joka julkisesti oli sanonut, että jos Jumala on luonut paavinistuimen, on siitä syytä nauttia täysin siemauksin. Luther siis julkisti omat teesinsä, löi ne kirkon oveen kaupungissa, joka on tuttu myös Hamletille ja Horatiolle, ja sanoutui irti Rooman käskyvallasta. Paavi, joka yhä suri vuotta aikaisemmin kuollutta Hanno norsuaan (varsinkin kun Portugalin kuninkaan lohdutuslahjana lähettämä sarvikuono oli hukkunut laivan upottua matkalla Roomaan; sarvikuono saatiin nostettua merestä ja toimitettiin paaville täytettynä, mikä tuskin ilahdutti sonetinsäveltäjää), närkästy viiran puolesta ja lähetti lopulta Lutherille bullan, *Exsurge Domine*, kesäkuussa 1520. Paavin lähettämä pannabulla oli varsin sovinnollinen, siinä vaadittiin Lutheria korjaamaan alle puolet teeseistään. Luther poltti bullan. Reformaatio, uskonpuhdistus, oli alkanut.



Kuva 27.

Englantilaiset ovat vahvasti sitä mieltä, että John Wycliff aloitti reformaation jo 1300-luvulla. Hän kyseenalaisti Paaviin vallan kirkossa ja käänsi osan *Raamatua* varhaisenglannille. William Tyndale jatkoi pari sataa vuotta myöhemmin siitä mihin Wycliff jäi. Myös hän vastusti paavinvaltaa, pakeni katolilaisia protestantti-

seen Wormsiin, julkaisi siellä 1526 englanninkielisen *Uuden Testamentin* ja käänsi lopulta koko *Raamatun* englanniksi. Tuosta Tyndalen käännöksestä meillä on lukuasu hepreankieliseen tetragrammatoniin JHVH (joskus myös YHWH). JHVH on Herran (hep. *Adonai*) tai Jumalan (jonka nimeä ei tule lausua) *Exoduksessa* käytetty kirjoitusasu. Tyndale litteroi sen lukuasuksi ”Jehova”.<sup>613</sup> Kerettiläisyydestä syytetty Tyndale köytettiin lopulta vuonna 1536 flaamilaiseen pylvääseen ja hänen kaulansa ympärille kiristettiin kettinki. Kuristuttuaan hengiltä hänet poltettiin. Polttamista pidettiin tehokkaana niin elävien kuin kuolleiden kerettiläisten hoitona. Wycliffin jäämistöt oli kaivettu esille ja poltetu sata vuotta aikaisemmin.

Katolinen kirkko järjesti vastareformaationa sarjan ekumeenisia kirolliskokouksia, joihin protestantitkin olivat kutsuttuja. Yksikään protestanttinen edustaja ei osallistunut Trenton kirkolliskokouksiin vuosina 1545–63. Kokousten seurauksena katolisen kirkon oppeja ja käytäntöjä yhtenäistettiin, kirkkokuria tiukennettiin ja toimintaa dogmatisoitiin. Ja anekauppa kiellettiin. Trenton kirkolliskokouksessa jumalanpalveluksen käytännöt määriteltiin yhtenäisiksi. Tällä on katsottu olleen myös vaikutusta niin sanotun liturgisen draaman, kärsimys-, passio- ja mysteerinäytelmien maallistumiseen. Tiukennetut määräykset johtivat vähin erin esitysten siirtymiseen pois kirkoista, sekulaarimpaan ympäristöön – toreille ja tuota pikaa rakennettaviin varsinaisiin teatterirakennuksiin.

Mutta, kuten Nils Holger Petersen toteaa, se kuinka keskiaikaisen jumalanpalveluksen yhteydessä ollut ritualistinen ”liturgia” muotoutui lopulta maalliseksi teateriksi, on samankaltaisen hämärän peitossa kuin miten tragedia syntyi rituaalista muinaisessa Kreikassa.<sup>614</sup> Trenton kirkolliskokouksen aikaa, 1500-luvun puolessa välissä, oli maailma jo hyvin erilainen kuin pari kolme sataa vuotta aikaisemmin.

### KOLMAS NÄYTÖS

Ensimmäinen kohta:

Panna

Herrat, jotka olivat kokoontuneet Praetextatuksen taloon kolmipäiväiseen *Saturnalia* -symposiumiin, kiittivät kolmannen päivän iltana onnistuneista järjestelyistä. Joulukuun 22. oli jo ehtinyt ehtoopuolelle ja herrat hajaantuivat kukin taholleen. Kansanjuhla, karnevaali, jota ei enää ollut, oli ohi. Ruumis oli pannajulistettu. Nauru oli pannajulistettu. Elehtiminen, tanssi, akrobatia ja erityisesti jongleeraus, jolloin kädet kävivät kuin Luciferilla, olivat pannajulistettuja. Itsensä koristaminen, kasvojen maalaaminen ja naamanvääntö olivat pannajulistettuja. Alastomuus

ja seksi oli pannajulistettu. Eritteet, kuten veri, sperma ja hiki oli pannajulistettu, kyynelten panna vaihteli äärilaidasta toiseen. Teatteri, esiintyminen ja amfiteatterit, urheilu ja urheiluareenat sekä yleinen kylpylätoiminta katosivat tyystin. Ruumiillisina ne olivat pannajulistettuja. Värikkäät vaatteet, runsaat ateriat, syöminen ja juominen, ylipäänsä iloinen seurustelu - säädytöntä käyttäytymistä - olivat pannajulistettuja. Raha oli pannajulistettu. Unet, jotka viekoittelivat puolustuskyvytöntä ihmistä, olivat pannajulistettuja. Ruumis oli sielun vankila, sen epäpuhdas ja vain tilapäinen tyyssija.<sup>615</sup> Ruumis piti suojata. Siihen ei saanut päästää mitään tai ketään vierasta eikä siellä olevia perkeleellisiä voimia saanut päästää ulos vaan ne piti pitää suitsissa. Ruumiin aukot, mistä pääsi sisään ja ulos, olivat tästä syystä erityisen huomion kohteena. Filosofit ja teologit Hugues de Saint-Victor (1096–1141) korostaa, että ihmisessä on yhdeksän aukko, joilla hän pitää terveytensä ja ruumiinnesteensä tasapainossa. Ruumiinnesteitä oli, kuten perusaineita (ilma, vesi, maa ja tuli), neljä. Lääketieteen isän Hippokrateen mukaan nämä olivat: musta sappi (kr. *khole*), lima (kr. *flegma*), keltainen sappi (kr. *khole*) ja veri (kr. *Sanquis*). Roomalainen lääkäri Galenos yhdisti ruumiinnesteiden ominaisuudet ihmisen sieluun ja mieleen. Galenoksen mukaan:

Melankolisessa, raskasmielisessä, sisäänpäin kääntyneessä, pohdiskelevassa ja alistuvassa ihmisessä yhdistyi kuiva ja kylmä (ilma ja maa) mustaan sappeen.

Kostean ja kylmän (vesi ja maa) hallitsema ihminen oli flegmaattinen, siis tyynen rauhallinen, hidas ja välinpitämätön.

Kuivan ja kuuman (ilma ja tuli) keltaisen sapsen hallitsema ihminen oli koleerinen, siis ankara, kiivas ja voimakas.

Kostean ja kuuman (vesi ja tuli) veren hallitsema ihminen oli sangviininen, toiveikas, vilkas ja välitön tyyppi.



Kuva 28.

Pitämällä ruumiinnesteet tasapainossa, Galenos opetti, ihminen ja hänen mielensä pysyivät terveenä.

Edellä mainittu kreikkalaissyntyinen roomalaislääkäri Galenos (129–201?) oli keskiajalla itseään huomattavasti suurempi auktoriteetti. Häneen viitattiin lähteenä ja oppi-isänä joka käänteessä - ”Tämä on Galenoksen mukaan...” ”Olen löytänyt Galenoksen kirjoituksista...” - kun lääkärit kehittivät uusia menetelmiä. Galenosta käytettiin koska kirkko katsoi kaiken tutkimuksen, uusien parannuskeinojen ja innovaatioiden, olevan pakanallisia. Viittaamalla Galenokseen kyettiin uusia hoitomenetelmiä ottamaan ”vanhoina ja siunattuina” käyttöön. Näin Galenoksesta tuli keskiajalla kaiken keksinyt myyttinen lääkäri.

de Saint-Victorin yhdeksän ruumiinaukkoa muodostavat kauniin symmetrisen kokonaisuuden, millä oli suuri merkitys keskiajalla. Yhdeksän on ensinnäkin kolmella, pyhällä luvulla, jaollinen. Yhdeksän on Ptolemaioksen mukaisen maailman-kaikkeuden taivaan kehien lukumäärä, joten yhdeksän on *Infernion* piirien lukumäärä Danten *Jumalaisessa näytelmässä*. Ptolemaioksen mukaan maata kiertävät taivaan kehät ovat Kuu, Merkurius, Venus, Aurinko, Mars, Jupiter, Saturnus, kiintotähdet ja yhdeksäntenä aristoteelinen ”Kaiken liikuttaja”, ”Alkusy”. Näin on yhdeksän aukkoinen ihminen täydellinen mikrokosmos. On syytä huomauttaa, että tämä täydellinen mikrokosmos on mies. Neitsyt on tästä miesihmisestä seuraava koska neitsyellä on myös nämä yhdeksän aukkoa. Neitsyytensä menettänyt nainen on antanut puhkaista itseensä yhden aukon lisää, josta Perkele pääsee häneen helposti luikahamaan. Nainen ja hänen kymmenen aukkoansa ovat perkeleellisiä.

Dante kuitenkin yllättää meidät. Ennen kuin hän, Vergiliuksen asiantuntevassa opastuksessa, jatkaa matkaansa selviytyttyään *hornan huuruista* eli Perkeleen persreistä ja aloittaa kapuamisensa Purgatorio vuorta ylös, on vakaa valtiomies Cato toivottamassa herrat tervetulleiksi *Kiirastuleen*. Vahtimestari Caton vartioima porsua on *Kiirastulen* ensimmäinen vaihe. Tämän jälkeen Dante saa tuntea *kathartisia*, puhdistavia, tunnon tuskia. Se on toinen vaihe. Vasta näiden kahden erillisen vaiheen jälkeen alkaa kiipeäminen seitsemän kuolemansynnin (ylpeys, kateus, viha, laiskuus, ahneus, ylensyönti, himo) muodostaman tason kautta kohti Eedeniä. Kaksi prologia ja seitsemän kuolemansyntiä antaa meille pyhän luvun yhdeksän. Mutta Purgatorio vuoren huipulla on vielä - osana *Kiirastulta* - Eeden, joka ei siis ole Dantelle Paratiisi vaan sen ”maallinen” muoto. Tämä antaa *Kiirastulen* piirien lopulliseksi luvuksi kymmenen. Myös *Jumalaisen näytelmän* viimeiseen osaan, *Paratiisiin*, Dante lisää, sen ptolemaiolaiseen yhdeksään kehään kymmenenneksi ja viimeiseksi piiriksi *Empyreumin*, tulikehän, tulitaivaan, joka on Jumalan ja enkelten asuinsija. *Helvetin* yhdeksän piirin jälkeen on kymmenen se luku, jolla Dante operoi. Luvuilla

oli keskiajalla valtava merkitys. Ei voi olla sattuma, että Dante käyttää lukua kymmenen. Mutta niin on myös nainen (nähtävästi puhkaistu sellainen) hänen oppaansa siinä vaiheessa kun hän saapuu pyhien asioiden äärelle.

”Madonna, tarpeheni  
te hyvin tunnette ja niihin avun.”

Hän mulle: ”Tahdon, että pelkos ynnä  
häpeäs poistat, etkä enää puhu  
minulle lailla miehen uneksivan.”<sup>616</sup>

Vastaa Beatrice heidän kohdatessa vuoren huipulla, Eedenissä.

\*

Ruumiinaukoista olivat suu ja peräaukko ne, joita erityisesti piti tarkkailla ja var-  
tioida. Suulla oli suora yhteys ruumiin alaosiin, mahaan, sukuelimiin ja maksaan,  
mikä oli halujen, himojen ja pakanallisen ennustamisen sisäelin. Suusta saattoi  
tulla niin harrasta laulua, saarnaa ja puhetta kuin ruumiin alaosista kumpuavaa  
pakanallista röhöaurua, röyhtäilyä, sadattelua ja harkitsemattomia sammakoita.  
Autuaana ja hurskaana tunnetun ihmisen kuollessa vapautuu hänen ruumiinsa van-  
kina ollut sielu aina suun kautta lähtevän viimeisen henkäyksen myötä. Tämän tiesi  
varmasti Judas Iskariot, joka suutelemalla Jumalan Poikaa Getsemanen puutarhassa  
toivoi, että ehkä hän näin voisi pelastaa kadotetun sielunsa sen vapautuessa hänen  
ruumiistaan pyhän kosketuksen saaneen suun kautta. Mutta miten kävi? *Apostoli-*  
*en teoissa* Pietari kertoo, että petoksensa palkalla, kolmellakymmenellä hopeara-  
halla, Judas ”hankki itselleen kappaleen maata, mutta sitten hän syöksi päistikkää  
alas, niin että hänen vatsansa halkesi ja sisälmykset pursuivat ulos”.<sup>617</sup> Ja niinhän  
sen on oltava, että mies, joka on työnnetty Pirun peräsuolen kautta tämän kitala-  
keen saakka ikuisesti pureskeltavaksi, on joko levittänyt sielunsa pitkin Veripeltoa  
sisälmysten puhjettua kesken kyntämisen tai hirttäytyessään pieraissut viimeisen  
henkäyksensä.

Sitä, että ruumis oli pannajulistettu, ei kansa sisäistänyt kovin nopeasti. Ruumis  
oli kirkolle iso haaste. Oppi ruumiin heikkoudesta ja toisarvoisuudesta levisi kansan  
keskuudessa hitaasti, olihan ihmisistä pitkälle yli 90 % ruumiillisen työn tekijöitä.  
Ihmisillä oli ruumiiseen hyvin arkinen ja itsestään selvä suhde. Se hikoili ja raatoi  
päivittäin maata kyntäessä, karjaa paimentaessa, lypsäessä ja teurastaessa sekä met-  
sästyksen, kalastuksen, luonnosta keräilyn, talonhoidon, vaatehuollon, ruoanteon,  
seksuaalisten halujen, panemisen, synnyttämisen, kivun, väsymyksen, sairastami-  
sen ja kuolleiden hautaamisten kanssa touhutessa. Ruumis oli jatkuvasti tekemi-

sissä luonnon, maan ja mullan, kasvien, eläinten, tuulen ja tuiskun, kylmyyden ja kuumuuden, lumen, rakeiden, rännän, sateen ja paahtavan auringon kanssa. Hengen taistelu ruumiista kestikin runsaat tuhatkaksisataa vuotta.<sup>618</sup> Ja koko tämän ajan pysyi nauru osana kansan arkea ja juhlaa. Mihail Bahtin muistuttaa meitä, viitaten Rabelaisiin, että keskiaikaisen ”torin juhlien aktiivisia osanottajia olivat alimman ja keskitason papistot, koululaiset, opiskelijat, ammattikunnat ja ne erilaiset säätyihin ja järjestelmään kuulumattomat ainekset, joita oli tuolloin runsaasti”. Bahtinin mukaan ”keskiajan naurukulttuuri oli yleiskansallista. Naurun totuus veti mukaansa kaikki: kukaan ei voinut vastustaa sitä.”<sup>619</sup> Ja Kuisma Korhonen täydentää:

parasta naurua irtoaa tietenkin vyötärön alapuolelta, alueelta, joka on kuoleman ja elämän, ulostamisen ja suvunjatkamisen aluetta, Kaikki ihmisen aukot ovat keskeisessä asemassa Rabelaisin maailmakatsomuksessa: niiden kautta ihminen on yhteydessä luontoon ja kosmokseen. Suu ja peräaukko muodostavat erottamattoman yhteyden, joka kuvastaa luonnon kiertokulkua yleisemminkin. Samaten kaikki ruumiin eritteet ovat Rabelaisille pyhiä, ja ainakin jos on Bahtinia uskomisen, varsinkin ulosteet.<sup>620</sup>

Toinen kohtaus:

Lähtö pimeään

Theseus astui ulos kadulle Praetextatuksen ovesta. Kolmen päivän ryyppääminen ja syöminen tuntui kropassa. Theseus tarvitsi happea, liikuntaa ja kunnon loivenussarjan, jolla kuittaisi pahimman krapulan. Hengen taistelu ruumiista on ankara taistelu, ilman loiventavia se on sietämätön.

Kaupungilla oli vielä jonkun verran elämää. Juhlintaan oli aina aihetta näin vuoden pimeimpään aikaan, oli sitten *Saturnalia*t tai ei. Talvipäivänseisaukselle eivät viranomaisetkaan voineet mitään, joten he - Johannes Krysostomos merkittävimpanä kalenterinlaatijana - istuttivat merkittävät kristilliset tapahtumat pakanallisen auringon kiertoon: Johannes Kastaja oli siitetty juutalaisten pyhimpänä juhlapäivänä, Jom Kippurina, joka sijoittuu syyspäiväntasauksen aikoihin. Yhdeksän kuukautta myöhemmin, kun Johannes syntyy, on kesäpäivänseisaus. Silloin valo taittuu kohti pimeää, koska Johannes on väistävä, tilaa antava, tuloa valmisteleva pyhäintekijä – Vapahtajan kasteen antaja. Puoli vuotta myöhemmin, talvipäivänseisauksena, syntyy Kristus, tuoden valon jälleen mukanaan. Hänet on siitetty yhdeksän kuukautta aikaisemmin sinä kaikkein suurimpana juhlapäivänä, samana päivänä kun valon määrä ylittää pimeyden määrän, päivänä, joka myös tulee olemaan

hänen kuolemansa, ristiinnaulitsemisensä päivä, kevätpäivantasauksena, Pyhänä Pääsiäisenä, juutalaisten Egyptistä vapautuksen päivänä. Ja kuten huomaatte kuin sattumalta nämä kristilliset pyhät ovat myös juutalaisten ja pakanoiden juhlapäiviä. *Helios* vaunuissaan ikuisesti ajaa, *Sol Invictus*.

Theseusta ramaisi, ulkona oli pilkkopimeätä lukuun ottamatta siellä täällä palavia soihtuja ja kynttilöitä. Hän päätti hakeutua johonkin yöpuulle ja aamulla häipyä kaupungista. Tämä on Rooma vuonna 383, hän ajatteli. Kahdensadan vuoden kuluttua tämä on raunioitunut aavekaupunki, jonka väestömäärä on murto-osa tästä.

Nyt kaupungissa oli:

Kaksi Jupiterin temppeleä	<i>Capitolia II</i>
kaksi sirkusta	<i>circi II</i>
kaksi amfiteatteria	<i>amphitheatra II</i>
kaksi kolossi patsasta	<i>colossi II</i>
kaksi ”koklidea” kolumnia	<i>columnae coclidae II</i>
kaksi ruokatoria	<i>macelli II</i>
kolme teatteria	<i>theatra III</i>
neljä koulua	<i>ludi IIII</i>
viisi vesitaisteluareenaa	<i>naumachiae V</i>
viisitoista nymfeaa	<i>nymfea XV</i>
kaksikymmentäkaksi ratsastajapatsasta	<i>equi magni XXII</i>
kahdeksankymmentä kultaista patsasta	<i>dei aurei LXXX</i>
seitsemänkymmentäseitsemän norsunluista jumalaa	<i>eburni LXXVII</i>
kolmekymmentäkuusi marmorista kaarta	<i>arci marmoris XXXVI</i>
kolmekymmentäseitsemän porttia	<i>portae XXXVII</i>
neljäsataakaksikymmentäkolme tietä	<i>vici CCCCXXIII</i>
neljäsataakaksikymmentäkolme pyhäkköä	<i>aed. CCCCXXIII</i>
kuusisataaseitsemänkymmentäkaksi <i>vigomagistres</i> patsasta	<i>vicomagistri DCLXXII</i>
kaksikymmentäkahdeksan parantolaa	<i>curators XXVIII</i>
neljäkymmentäkuusituhattakuusisataakaksi asuntoa	<i>insulae per totam urbem XLVI. DCII</i>
tuhatseitsemänsataayhdeksänkymmentä taloa	<i>domos M. DCCXC</i>
kaksisataayhdeksänkymmentä viljavarastoa	<i>horrea CCXC</i>
kahdeksansataaviisikymmentäkuusi kylpylää	<i>balinea DCCCLVI</i>

tuhatkolmesataaviisikymmentäkaksi säiliötä	<i>lacos M. CCCLII</i>
kaksisataaviisikymmentäneljä leipomoa/myllyä	<i>pistrina CCLIV</i>
neljäkymmentäkuusi ilotaloa	<i>lupanariae XLVI</i>
sataneljäkymmentäneljä yleistä käymälää	<i>latrinae publicae CXLIII</i>
kymmenen pretoriaanikaartia	<i>cohortes praetoriae X</i>
neljä ulkomaista kaartia	<i>urbanae IV</i>
seitsemän turvakaartia	<i>vigilum VII</i>
joista neljätoista vartijaa	<i>quorum excuvitoria XIII</i>
kaksi erillisosastoa	<i>vexilla communia II</i>
kaksi hevosparakkiosastoa	<i>castra equitum singulariorum II</i>
roomalaisia tilapäissotilaita	<i>peregrinorum</i>
ravennalaisia merisotilaita	<i>Ravennantium</i>
sotilasparinkantajia	<i>lecticariorum</i>
sotilastieinsinöörejä	<i>silicariorum</i>
miseniumilaisia merisotilaita	<i>Misenantium</i>
posti	<i>tabellariorum</i>
uhritoimituksen avustajia	<i>victimariorum</i>
kaksituhattakolmesataa oliivipöytää	
ympäri kaupunkia	<i>mensae oleareae per totam urbem II. CCC.</i> <sup>621</sup>

Mutta nämä juhlat oli nyt juhlittu. Rooman *Satumalia* oli ohi ja kun tulevasta talvipäivänseisauksen juhlasta, karnevaalista, jolloin lahjoja taas annettaisiin *uuden alun johdosta* - tällä kertaa itämaisten tietäjien malliin -, ei vielä ollut kuin merkintä Filokaluksen kronografiassa (ensimmäinen krusifiksikin, joka jälkipolville on säilynyt, on vasta vuodelta 968<sup>622</sup>), päätti Theseus lähteä kaupungista. Hän tunsu las-kuhumalan raskauden hiipivän ruumiiseensa. Hengen taistelu ruumiista on ankara taistelu, ilman loiventavia se on sietämätön. Ja Theseus lausui puoliääneen säkeen Catullusta:

Kaada poika vanhaa Falernon viiniä,  
mutta kaada raakana.  
Humalaisten jumala  
on kännissä kuin karpänen.  
Sekoittamaton vesi  
on raakalaisten juoma.  
Täällä hallitsee  
sekoittamaton jumala.<sup>623</sup>

Eikä hän mennytkään nukkumaan vaan meni sen sijaan ostamaan falernolaista, tosin rahapulan vuoksi halvempaa vuosikertaa. Eron huomaa, hän ajatteli nautittuaan ensimmäisen ryyppyn, Praetextatus oli tarjonnut hyvää vuosikertaa, mutta tämä saa kelvata nyt, ja hän suuntasi askeleensa kohti pohjoista, kaupungista ulos, pois tästä taantuvasta metropolista pimeyttä kohti. Pimeydestä pimeyteen. Nyt alkaa keskiaika, hän ajatteli, tämä tulee kestävämpään yli tuhatkaksisataa vuotta. Siihen saakka jatkokoon minun *crapulani* (lat.) päihtymys, humala, kohmelo ja *gastrimargiani* (lat.) ylensyönti. Hän tunsi isänsä miekan vyötäisillään (voi vittu!, mieleen tuli se Evangeluksen vitsi Cicero Kikherneen vävystä ja sen miekasta! Theseus tunsi itsensä yhtäkkiä pieneksi ja koomiseksi... ja naukkasi vähän viiniä sen peittääkseen) ja Ariadnelta saamansa punainen lankakerä, joka koko ajan purkautui. Hän käveli Via Flaminiaa pitkin kaupungista ulos ja jatkoi sitten Via Cassiaa kohti Genovaa, naukkaili falernolaista ja tunsi kuinka tulevan keskiaikaisen ruumiin niskalenkki hengestä sen kun vahvistui. Hyvä!

Oleminen on *essentia* (lat.), hän ajatteli, *essentia* eli kaikki ne välttämättömät asiat, jotka tekevät oliosta sen mitä se on. *Essentia* on tuoksu, haju, englanniksi *essence*, niin kuin esanssi. *Pompe à essence* (ransk.) on bensa-asema. *Essentia* on siis elämän polttoaine. *Quinta essentia* on viides alkuaine. Se on maailmankaikkeuden perusaine, pesuaine, eetteri, viina, josta viinin *voima* on tislattu puhtaaksi: nautittavaksi; puhtaaksi *kvintessenssiksi*. Viina on puhdasta voimaa, puhdasta *essentiaa*, olemista. Ja Theseus joi falernolaista ja tunsi kuinka laskuhumala ja väsymys väistyivät. Tämä on niskalenkki, *essentia*, joka on kaiken olemisen, olemuksen, ruumiillisuuden perusta. *Essentia* on ihmisen hengitys, itse hengittäminen. *Essentia* on sisään hengitettyä voimailmaa. *Essence* on *haju*, mikä virtaa meihin suun ja nenän kautta ilman (*pneuma; anima mundi*) mukana, täyttää meidät kun me hengitämme sitä sisäämme. Sisään, sisään, hengitä sisään: ilmaa, joka haisee (*pneuma essentia*), jonka tuntee, joka on. Siis oleminen on haistamista. Oleminen haisee. Oleminen on haisemista. Maailma haisee. Elämä haisee. Henki haisee, hiki haisee, pelko haisee, himo haisee, pillu haisee, munahiki haisee, jalat haisee, paska haisee, ruumis haisee, ihminen haisee. Ja lopulta, kun keskiaika päättyy, haisee synti. Haju, tämä, joka haisee - joka on kaikkea sitä, mikä on - ja tunkeutuu meihin ja herättää aistimme, halumme ja himomme, joka on *essentia* (voima), pitää poistaa, peittää tai pestä. Eristää, sysätä pois, vieraannuttaa. Maailma on siirrettävä välimatkan päähän, tarkasteltavaksi objektiksi. Meidän on rakennettava subjekti – objekti -suhde maailmaan, koska muuten emme pysty hallitsemaan meihin tunkeutuvaa maailmaa. Maailma, joka haisee, tunkeutuu meihin salakavalasti ruumiin aukkojemme kautta. Maailma, joka näkyy, jonka me (vain) näemme, pysyy turvallisesti välimatkan päässä. Se ei ole meissä, vaan tuossa.

After all, when we see a stone we do not have a piece of the stone in our eye.

Sanoo Valerie Allen ja toteaa, että haju, sen sijaan, se tunkeutuu meihin.<sup>624</sup> Mutta vähitellen, vuosisatojen kuluessa, me opimme arvostamaan ja elämään maailmassa, jota voi tarkastella, tutkia, arvioida ja laskea. Vihdoinkin, huudahtaa Voltaire ja toteaa valistuneesti:

Eriskummallisessa ja käsittämättömässä kirjassaan Rabelais viljelee äärimmilleen vietyä huumoria ja vielä suurempaa hävyttömyyttä; hän esittää tuhlailleen oppineisuutta, saastaa ja puisevuuksia; parin sivun hyvän tarinan hintana on niteittäin typeryyksiä: ainoastaan muutamat ihmiset, joilla on eriskummallinen maku, pitävät tärkeänä ymmärtää ja arvostaa tätä teosta kokonaisuudessaan, mutta kaikki muut nauravat Rabelais'n vitseille ja halveksivat hänen kirjaansa. Hän on ensimmäinen narrien joukossa, ja suuttumusta herättää, että niin suuret hengenlahjat saanut mies on käyttänyt niitä niin arvottomalla tavalla. Hän on juoppo filosofi, joka kirjoitti vain ollessaan humalassa.<sup>625</sup>

Ja niin Voltaire lopettaa keskiajan.

Kolmas kohtaous:

Ruumis

Hengen taistelu ruumiista on ankara taistelu. Ruumis on kolmen päivän ryyppäämisen jälkeen pelkkää vapisevaa krapulaa. Ihminen on kunnan krapulassa pelkkää ruumista: ruumis on krapula on ruumis on kaikki.

Krapula tekee elämän läsnä olevaksi. Kipu ja sairaus antavat elämälle sisällön ja merkityksen. Sairas ruumis tuntuu, se on. Silloin elämä on. Kipu tekee elämää, se on ruumiissa, joka on mieli, joka on kaikki. *Kipu täyttää kaiken.*

Krapula, joka on hengen (*spiritus*) aiheuttamaa sairastamista ja itse aiheutettua, kuten sanonta kuuluu, on täydellisintä, kokonaisvaltaisinta, ruumiillisinta maailmassa olemiseen asettautumista. Krapula on sukua itsensä viiltelylle, erilaisille syömishäiriöille, ekstreme-lajeille ja muille tavoille, joilla teemme ruumiimme itsellemme läsnä olevaksi. Haluamme, että *elämä tuntuu* ja *se tuntuu* kun se on kivuliaan ruumiillista. Kun ruumiissa tuntuu fyysisesti, silloin tunnemme elävämme. Kirkkoisien harjoittama asketismi on tätä samaa, ruumiinsa fyysisistä tunteista ruumiinsa kieltämällä. Ruumiinsa kieltämistä niin että kieltö *tuntuu*. Kun kieltö *tuntuu*, sitä voi myös yrittää hallita. Riippumatta siitä, onnistuuko ruumiin hallinta vai ei, *tunne ruumiista* aiheuttaa voimakkaan läsnä olon kokemuksen. Ruumis on sielu, se on kaikki.

Theseus otti uuden kulauksen pitääkseen henkensä niskan päällä, ollakseen vähemmän-enemmän ruumista. Falernolainen *spiritu* on se henki, jolle hän tässä on antamassa otteen ruumiistaan, hän ajatteli – ja hänen mieleensä tuli: ”Yksi on laulu ylitse muiden, ihmisen aatteen, hengen ankara laulu.” Niin sanoo Danten kääntäjä Eino Leino, joka seisoo Esplanadin puistossa korttelin päässä vanhasta Kämpistä. Ravintolat ovat tärkeitä paikkoja, ruumiillisia! Kämpissä pidettiin samanlaisia vuorokausien mittaisia symposiumeja, joita *spiritus intus alit*.<sup>626</sup> Akseli Gallen-Kallela on erään sellaisen ikuistanut.<sup>627</sup> Niin mutta, mikä tässä on henki? Mikä sielu? Ja mikä ruumis? Theseus antoi lankakerän purkautua ja ajatteli Ariadnea, hänen var-talooan, ihoaan, kehoa, kosketusta, ruumista. Minun on vain löydettävä *Minotau-ros*! Sitten jätän tämän Labyrintin, otan sen naisen mukaani ja häivyn. Mutta ensin on löydettävä ja hoidettava *Minotauros*. Se ei tule olemaan vaikeata, sillä keskiaika on täynnä epäsikiöitä, hirviöitä, epäjumalia, villi-ihmisiä, kaiken maailman otuk-sia, kuten yksisarvisia, basiliskeja, ihmissusia, peikkoja, lohikäärmeitä ja ritareita, siipiliskoja, kimairoja, koirankuonoisia sieraimistaan tultasyökseviä hyeenoita, karva- ja vesikäärmeitä, sarvikyitä, koiranpäisiä paviaaneja, griippejä, leukrootteja, mantikoreja, parandroja, upujia, ypnaleja, prestereitä, spektafiikkejä, sitaaleita, sammakkoliskoja, jakuleita, dipsaaleja, remoroita, mustekaloja, mureenoita, alke-mistejä, maagikoita, taikureita, perkeleitä ja noitua. Minun on vain tunnistettava *Minotauros* niiden joukosta ja tapettava se. Ja *Minotauros* on niiden joukossa, luettelehan keskiaikakirjailija Umberto Eco sen yhtenä ”Saatanan eläintarhan elik-kona”.<sup>628</sup> Sen jälkeen ryöstän sen naisen, Ariadnen. Theseus tunsu elimensä herää-vän, kihelmöintiä nivusissa. Hänen suunsa vettyi, häntä rupesi panettamaan. Hän naukkasi huikan viiniä ja keräsi munat kouraansa, paineli ja helli niitä. Kun minä olen pannut sitä naista, on minun palattava kotiin. Theseus näki isänsä, kuinka hän Akropoliin kukkulalla odotti poikaansa, joka saapui sankarin tavoin, purjein valkein, Kreetalta kotiin. Unohtaakseen isänsä hän otti jo ties kuinka monennen kulauksen falernolaista.

Ja sen sijaan Theseus yritti muistella, miten se joitakin sivuja aikaisemmin mai-nittu Catulluksen runo Caton huumorintajusta menikään...siinä oli vänkä taite... se meni että... ”Oli muuten, Cato, hullu juttu, juuri omiaan vetoamaan sinun huumo-rintajuusi... Naurat kuten pidät Catulluksesta, Cato... Tapaus

oli kerrassaan hullunkurinen.  
 Tapasin pojan työntymässä tyttöön  
 ja seivästin hänet takaa kangellani, joka ei,  
 kautta Venuksen, ainakaan hävennyt  
 hänen omansa rinnalla.”<sup>629</sup>

Taidan poiketa Veronan kautta, hän lausahti sitten itsekseen, onhan se Catul-luksen kotikaupunki. Ja hän otti uuden, ties kuinka monennen, kulauksen faler-nolaista, eikä hän enää muistanut mitä hänen piti unohtaa.



Kuva 29.

*Eukaristiassa* (Pyhässä Ehtoollisessa) Kristus tarjoaa ruumiinaan leipää ja viiniä. Hän ottaa leivän, siunaa, murtaa ja antaa sen opetuslapsilleen sanoen: ”Ottakaa ja syökää, tämä on minun ruumiini.” Sitten hän ottaa maljan, kiittää Jumalaa, antaa maljan heille ja sanoo: ”Juokaa tästä, te kaikki. Tämä on minun vereni, liiton veri, joka kaikkien puolesta vuodatetaan syntien anteeksiantamiseksi.”<sup>630</sup> Tämä Jeesuksen ruumis ja veri on meille yhteys ruumiilliseen keskiaikaan. Keskiaikana Ihmisen Pojan kuoleva ruumis oli kaiken käsittävä konkreettinen, kuin kenen tahansa, kuoleva ruumis. Jeesus kuvattiin krusifiksilla vertansa suoraan pikariin norottavana. Toisaalla hänet kuvattiin kuolleen, ristiltä hautaan laskettuna ruumiina, raatona, poissa olevana, inhimillisenä. Kuolleet kuvattiin keskiajalla useammin ruumiina kuin luurankoina. Kuolleet myös kaivettiin usein ylös haudoista hyvin nopeasti tilanpuutteen johdosta ja luut ja kallot kerättiin erityisiin ruumis-huoneisiin ja pinottiin makaabereihin muodostelmiin. Hamletin kysymys haudankaivajalle siitä ”kuinka kauan makaa mies maassa ennen kuin mätänee”,<sup>631</sup> on hyvin käytännöllinen kysymys. Samoin mielikuva, jonka hän tarjoaa Caludiukselle siitä, kuinka madoksi muuttunut ”kuningas voi tarkastusmatkallaan ratsastella kerjäläisen suolien läpi.”<sup>632</sup>

Jumalan Pojan kärsimys ristillä oli suurin kirkollinen juhla keskiajalla. Pääsiäinen oli juhla, johon liitettiin paavillisella käskyllä, sitouttaakseen kansa kirkon yhteyteen, Kristuksen ruumiinpalvontaa. Pääsiäisestä tehtiin kultti, rituaalinen juhla. Siihen liitettiin 1200-luvulla Kristuksen ruumiin juhla *Corpus Christi*.<sup>633</sup> Se sijoittui ajallisesti Helluntaihin, pääsiäisajan päättymiseen. *Corpus Christi* oli juhla, karne-

vaali, se salli, jopa kannusti, teatteriesityksiin ja piiritansseihin hautojen ympärillä. ”Liturginen draama” sai 1200-luvulla *Corpus Christin* kautta näyttämöllisemmän muodon esityskulkueineen ja kuvaelmineen, jotka laajenivat kattamaan tapahtumia aina *Luomiskertomuksesta Viimeiseen tuomioon*. Mutta kirkko pyrki omimaan kuoleman jo pari sataa vuotta aikaisemmin. 1030-luvulla olivat Clunyn luostarin munkit julistaneet marraskuun toisen päivän ”kuolleiden päiväksi”, koska se oli sitä jo.<sup>634</sup> Ajankohta sijoittuu talvipäivänseisauksen aikaan, kun pimeys valtaa maailman ja vainajat lähtevät liikkeelle. Kyseessä on Pyhäinpäivä, jota anglosaksisissa maissa nykyään kutsutaan *Halloweeniksi* ja Meksikossa, missä kuolleiden päivän karnevaaliperinne on voimissaan, päivä on nimeltään *Día de Muertos*.

Keskiaikaisessa kärsimysnäytelmässä yhdistyi vanha *saturnaalinen* karnevaaliperinne uskonnolliseen rituaaliin. Laskiainen aloitti iloisen valmistautumisen kärsimykseen. Laskiainen merkitsi Pääsiäis-karnevaalin *preliminääriä* ja *liminääriä* vaihetta, kuten Le Roy Ladurie kuvaa Romansin karnevaaliperinnettä. Se Romansin karnevaali, mistä Ladurie seikkaperäisesti kirjoittaa, missä laskiaisajan kansanjuhla ja sen *saturnaalinen inversio* yhdistyi uskontoon ja politiikkaan, päättyi todelliseen, kuukausi jatkuneeseen ja koko maakuntaan laajenneeseen, kärsimysnäytelmään. Romansin karnevaalit (kynttelinpäivästä 1579 piinaviikolle 1580), sen lisäksi, että ne olivat monta päivää jatkuvat ilakoivat naamiaiset väärine kuninkaineen ja ”kuningaskuntineen”, käännettyine hintoineen, juhlakulkueineen, tanssiaisineen ja miekkatansseineen, rengasratsastuksineen, kilpajuoksuineen, narri-messuineen ja esityksineen, olivat myös erittäin yhteiskunnallisesti ja poliittisesti latautuneet ja viime kädessä väkivaltaiset ja kohtalokkaat. Karnevaalin puitteissa, sen avulla ja keinoilla, käytiin armotonta valtataistelua. Säädöttömät talonpojat ja käsityöläiset pyrkivät todelliseen vallankumoukseen - nauraen, tanssien ja yli marssien - kaatamaan Kolmannen säädyn (porvarit, papisto ja kaupungin johto) vallan. Kaiken taustalla oli äärimmäisen epäoikeudenmukainen ja kova verotus. Riehkakaita kulkueita marssi vastapuolen alueiden läpi, kilpajuoksuissa otettiin mittaa toisista toden teolla ja karnevaalitantsseisiin tehtiin hävyttömiä vierailuja. Salvokukon (talonpoikien ja käsityöläisten) karnevaalikulkue kauppasi kovaan ääneen ja häpeilemättömän kannibalistisesti: ”Kristityn lihaa kuusi denaaria naula!”, marssiessaan kaupungin porvarisalueiden halki. Provokaatio osui maaliinsa viimeistään siinä vaiheessa kun kehtasivat vielä laskea kristityn lihan hinnan neljään denaariin.<sup>635</sup> Ja talonpoikien johtaja Jean Severre, kutsumanimeltä Paumier (koska oli mestari tenniksen esimuodossa, Jeu de Paume -pelissä, missä muuten ohisyötöstä tuomittiin vastustajalle viisitoista pistettä, mikä on tenniksen pistelaskun perustana; pelinä Jeu de Paume muistuttaa lähinnä espanjalaista Pelotea) meni kyntte-

linpäivänä karhuntaljaan pukeutuneena ”konsulin taloon ja otti [karhuna] hänelle kuulumattoman sijan ja istuimen”.<sup>636</sup> Romansin karnevaalin päätös - asiaan kuuluva kärsimysnäytelmä - alkoi karhun kaadolla. Peltopyyn (kolmannen säädyn) joukot murhasivat Paumierin omien tanssiaistensa jälkeen tämän kotiovelle. Seuraavina päivinä ja viikkoina loputkin Salvokukat tuhottiin. Likvidointi oli hirvittävää ja levisi Romansista koko maakuntaan lukuisine murhineen, hirttotoimioineen ja vangitsemisineen.

Kristinusko julisti kärsimystä korkeimpana ja pyhimpänä eetoksena. Vain ruumis, joka kärsii, voi olla yhteydessä Jumalaan. Ruumis, joka nauraa, ilakoi ja tanssii, on tuomittu kadotukseen. Mutta Rabelais, joka niin varauksettomasti hehkuttaa nauravan, rehevän ja ehtymättömän fertiilin ruumiin puolesta, huomauttaa viisaasti, että pitkän paaston tyhjentämässä ruumiissa ei ”nähkääs ole enää mitään, mistä ammentaa itkua ja surua”.<sup>637</sup> Rabelaisin maailma ja ihmiset, joita hän kuvaa, ovat perinpohjaisen kokonaisvaltaisia. Rungas ja hävytön nauru on vain osa sen maailmaa, vaikka viime kädessä kaikki johtaa siihen, koska nauru puhdistaa ja parantaa parhaiten. Mutta sitä ennen Rabelais nielaisee kaiken. Hän hyväksyy, ottaa vastaan ja suhtautuu myöntävästi kaikkeen. Hän on hengellinen ruumiillisuudessaan, totisen hurskas, räävittömän sakraali. Hän on äärimmäisen lukenut ja sivistynyt ja samalla karkea, härski, ylitsevuotava, groteski ja likainen. Rabelais on ilkeä olematta yhtään kyyninen. Hän on armollinen ja hyväksyvä nauraessaan. Hän on lukenut kadonneeksi uskotun toisen osan Aristoteleen *Runousopista*, sen, mikä käsittelee komediaa. Siinä on nauru samalla tavalla *kathartinen* kuin *Runousopin* ensimmäisessä osassa, mikä käsittelee tragediaa, sääli (kr. *eleos*) ja pelko (kr. *phobos*) ovat puhdistavia.

Rabelaisille ovat leipä ja viini - kuten kristityille - kaiken perusta. Leipän ja viinin vuoksi

kädet tekevät työtä, jalat kävelevät ja kannattavat koko koneistoa, silmät ohjaavat kaikkea, ruokahalu vatsanaukossa tuottaa tilkkasen hapanta melankoliaa, jonka perna välittää, ja se ilmoittaa ruoan tulosta, jonka kieli maistaa, hampaat pureksivat, vatsa ottaa vastaan, sulattaa ja muuttaa nesteeksi; suoliliepeen verisuonet imevät sen, mikä on hyvää ja käyttökelpoista, ja jättävät kuonan, joka poistuu asianmukaista tietä erityisen poistokoneiston kautta. Lopun ne siirtävät maksaan, joka muuttaa sen tuota pikaa vereksi.<sup>638</sup>

Ja tämä veri on Rabelaisille ”elämän perusta ja sielun tyssija”. Veri on pyhä henki, sielu. Näin sielu on *aine*, ainetta, joka virtaa ruumiissa, on yhtä ruumiin kanssa, on ruumista. Rabelais ei tunne mitään ruumiista erillistä sielua. Kun *Eukaristian* leipä ja viini ovat Jeesuksen ruumis, jonka nautittuamme saamme yhtyä Kris-

tukseen, ovat Rabelaisin leipä ja viini Luonto.<sup>639</sup> Rabelaisin veri (”sielun tyyssija”) saa voimansa Luonnosta. Luonto on kaiken perusta. Mutta koska Rabelais ei ole pan-teisti, vaan jotakin vielä enemmän, on hänen Luontonsa enemmän kuin φύσις (kr. fysis). Se on kaikki. Se on niin kristitty Jumala kuin vaikkapa synkretistisen Her-mes Trismegistoksen ”äärettömän älyllinen olevainen, jonka keskus on jokaisessa pisteessä ja kehä ei missään”<sup>640</sup> tai Herakleitos, joka oli Rabelaisille suuri hämära filosofa ja skotisti (kr. *skoteiros* – hämära; Rabelais viittaa Herakleitokseen useaan otteeseen korostaen hänen ”suurta hämäryyttä” viitaten ”skotistilla” samalla skotismin perustajaan, 1200-luvun lopulla eläneeseen fransiskaaniteologi, skottifi-losofi Duns Scotukseen<sup>641</sup>). Rabelaisille ovat Luontoa myös niin kreikkalaiset kuin roomalaiset jumalat, oraakkelit ja unet, keskiaikaiset ennustajat, sibyllat, maagikot, kabbala, vaisto, järki ja rationaalinen tieto. Kaikki käy, kaikki on käyttökelpoista ja samanarvoista.

Ruumis, syntyvä, elävä, hauras ja haavoittuva, vahva, pystyvä ja lannistumaton ja, ennen kaikkea, kuoleva, oli keskiajan keskeisin referenssi. Se oli sitä niin kirkolle kuin kansalle. Kuolema yhdisti ihmiset, teki heistä viime kädessä samanarvoisia. Kuolema oli myös kaikille yhtä suuri arvoitus. Kristuksen kuolema ja ruumis oli yhdistävä tekijä, esimerkki, missä mystinen ja selittämätön aineellistui, ruumiil-istui. Kristuksen kuoleva ruumis antoi välineitä käsitellä kuolemaa. Ottamalla kärsimysnäytelmissä Kristuksen paikan, ihmiset samastuivat kuolemaan ja pääsivät kokemuksellisesti transendentin äärelle. Tämä transendenssin kokemus ei rajoit-tunut metafysiseen vaan se oli mahdollisimman kokonaisvaltaisen ruumiillista, somaattista. Keskiaikaiset mysteeri- ja kärsimysnäytelmät olivatkin usein reip-paan ruumiillisia. Jeesuksen kärsimys oli ruumiillista ja sellaisena se kuvattiin. Myös muu näyttämöllinen toiminta oli fyysistä sekä usein myös koomista. Tanssiva, vilkkaasti elehtivä ja tarmokkaasti piereskelevä Lucifer oli hyvin suosittu, kilpaili suosiossa jopa esityksen päähenkilön asemasta. Passi-oissa presentoitu ja representoitu olivat yhteen kietou-tuneita. Saarnassa, jumalanpalveluksessa ja kärsimys-näytelmissä samastuttiin Jeesuksen kärsimyksiin, oltiin Jeesuksena, valettiin läpi kaupungin ja kärsittiin Vapah-tajan tavoin.<sup>642</sup>



Kuva 30.



Kuva 31.

joka on täysissä pukeissa ja kruunu päässä, nojautuu pyhiinvaeltajan ylitse valmiina syleilemään tai, kuten Camille toteaa, pyhiinvaeltaja saa kohdata pienen kuoleman ennen kuin hän saa ”lopullisen orgasmin” kun nainen repii hänestä hänen sielunsa sisälmysten tavoin pois. Pierre Remietin miniatyyrikuvitukset ovat hyvä esimerkki siitä, kuinka konkreettisen ruumiillisena keskiaika näki ihmisen.

Mutta, kuten todettua, suhde ruumiiseen on keskiajalla ristiriitaisen ahdistava. Sielu ja ruumis ovat arvoitus, joka ihmisen on välttämättä ratkaistava. Augustinus, jonka oppeihin keskiaikainen teologia hyvin paljon perustui ja kirkko vielä tänä päivänä nojautuu, kysyy ihmeissään: *Posteriora eius quae sunt?* (lat.)<sup>644</sup> (”Mitä Jumalan takapuoli merkitsee?”) Kyseessä on kohtaus *Exoduksessa*, missä Mooses sanoo Jumalalle: ”Anna siis minun nähdä kunniasi.” Jumala

Keskiajan ihmiselle oli sielu ja sen olemus kiperä kysymys. Oppineet nojasivat Aristoteleen, mutta Aristoteleen *De Anima* ei teoreettisena antanut tyhjentävää vastausta. Sielu kuvattiin keskiaikana konkreettisen ruumiillisena, usein alastomana, kuolevan suusta ylös nousevana lapsena, viimeisenä henkäyksenä. Sisterssiläisen Guillaume de Deguilevillen (1295–1358?) teoksessa *Pèlerinage de la vie humaine* (Ihmiselämän pyhiinvaellus) pyhiinvaeltaja (joka on kirjoittaja itse) kysyy Järjeltä/Alkusyyltä (joka on naispuolinen!): ”Kerro minulle, kuka minä olen jos en ole ruumiini?” Järki vastaa: ”Olet Isäsi Jumalan muotokuva, heijastus ja muoto, et Thomas Deguilevillen poika.” Pyhiinvaeltajan ja naisen välisen kohtaamisen on kuvittanut Pierre Remiet (1368–1396). Remietin kuva on hyvin konkreettinen ja fyysinen, jopa eroottinen, kuten Michelle Camille toteaa.<sup>643</sup> Pyhiinvaeltaja lepää maassa tyynyyn nojaten, hän on alaston ja lihaksikkaan hyvinvoiva, hyvin ruumiillinen. Nainen,



Kuva 32.



Kuva 33



Kuva 34

suostuu tietyin ehdoin ja järjestelyin paimenensa pyyntöön. Hän asettaa Mooseksen kiven taakse ja antaa kurkkia itseään kivenraosta. Kun Mooses on asemissa, Herra sanoo: ”Sitten otan käteni pois ja saat nähdä minut takaapäin, mutta minun kasvoni ei kukaan saa nähdä.”<sup>645</sup> Nyt Augustinus ihmettelee, että *mitä hänen takapuolensa merkitsee? (Posteriora eius quae sunt?)* Ja päättyy siihen, tulkittessaan psalmeja teoksessa *Enarrationes in psalmos*, että Jumalan kasvot edustavat Hänen jumalallisuuttaan, ja Hänen *pakaransa ovat sana, joka on tullut lihaksi*.<sup>646</sup>

Mutta toisaalla Pyhä Augustinus ei jätä muistuttamatta, että kun ensimmäiset vanhempamme, Aatami ja Eeva, tekivät syntiä, silloin *tahto* ja *liha* eriytyivät. Ennen syntiin lankeemusta olivat erektio, siemensyöksy, pieru ja muut lihalliset toimintomme tahtomme alaisia, mutta langettuamme niistä tuli itsenäisiä ja lihallisia, tahtomme ja järkemme ulottumattomissa. Näin genitaaleistamme tuli *pudena* (lat.), häpeälliset.<sup>647</sup> Keskiaika on täynnä tämän kaltaisia paradokseja, missä ruumis/liha ja sielu/henki ovat sekä yhteen kietoutuneita että täysin erillään toisistaan. Paradoksin taustalla on valtava vääntö: sielu on vapautettava ruumiista, minkä vanki se on. Ruumiin on alennuttava, väistyttävä, laskeuduttava, madalluttava, taivuttava olemaan vähempi arvoinen, toista luokkaa, toinen, vieras, muukalainen, häpeällinen, hengen arvoton palvelija, joka on pidettävä kurissa. Perkeleellä oli, ja on yhä, paha tapa vietellä ruumis, joka on heikko. Mitä ankarammin ruumista kohtelee, mitä vähemmän sille antaa, mitä vähemmän sitä kuuntelee, sitä tehokkaammin pystyy hallitsemaan sen petollista, viekasta ja rietasta tahtoa.



Kuva 35.

Keskiaikainen ruumis viis veisasi sielun pyhydestä. Se nauroi vapautuneesti kirkolle ja sen hengellisille arvoille. Geoffrey Chaucer (1343–1400), englannin kielen hävytön isä, jonka *Canterburyn tarinoista* on sanottu, että teoksen varsinaiset sanakarit ovat kaikki naisia,<sup>648</sup> kertoo Dantea mukaillen *Haastemiehen tarinan prologissa* munkista, joka herää Helvetissä

ja miten hän sai oppaaks enkelin  
 ja pääsi kaikkiin piinanpaikkoihin,  
 mut yhtään munkkia ei nähnyt, vaikka  
 väkeä täynnä oli joka paikka.  
 ”Sir, onko munkeilla niin suuri taivaan  
 Jumalan armo, että tänne vaivaan  
 ei kukaan heistä joudu?” kysyi hän.  
 ”Voi”, sanoi enkeli, ”voi – niitähän  
 on monet miljoonat!” ja Saatanan  
 luo alas vei hän opastettavan.  
 ”Näethän, että häntä Saatanalla  
 on isompi kuin missään ilmain alla  
 suurpurje”, puhui enkeli. ”Hoi – nosta  
 nyt häntääs, Piru, lepoasennosta  
 ja näytä kerjuumunkillemme, missä  
 on heikäläisten maja helvetissä!”  
 Vain vajaan sadan jaardin korkeuteen  
 se häntä ehti nousta kaikkineen,  
 kun sieltä, missä oli hännän juuri,  
 kohahti – niin kuin suunnattoman suuri  
 mehiläisparvi – kahdenkymmenen  
 tuhannen munkin lauma lentäen  
 ja kiersi, kaarsi helvetiä puoleen  
 ja toiseen, mutta Pirun peräsuoleen  
 palasi suin päin joka ainut heti,  
 kun ennätti, ja Paholainen veti  
 ja läimäytti hännän lattiaan  
 ja jatkoi häirittyä makuutaan.<sup>649</sup>

\*

Michelangelo, joka maalasi Sikstuksen kappelin kattoholvin 1508–1512, oli nähtävästi lukenut sekä *Exoduksen* että Augustinuksen *Enarrationes in psalmos* ja nähnyt jakamattoman, ruumiillisen, Jumalan koska maalasi Luojan sekä edestä, ankarana, kasvot paljastaen, että takaa pakarat loistaen pyhää lihallsuuttaan.

Neljäs kohtaus:

Sana

Dante päätteli, että ihmisen ensimmäinen sana oli ”El”. Sana ei ollut aktiivinen. Se ei ollut kutsu, pyyntö, aloite, kehotus tai käsky. Se oli vastaus. Ensimmäinen ihminen vastasi jumalalle, joka häntä puhutteli.<sup>650</sup> *El* on hepreaa ja se viittaa *Luomiskertomuksen* jumalaan. On epävarmaa onko *El*, jolle ensimmäinen ihminen vastaa, tämän jumalan nimi vai vastaako hän yleisemmin jumaluudelle. *Luomiskertomus* alkaa hepreaksi: *Bereshit bara Elohim...* (Alussa Jumala loi...). Hepreankielen *Elohim* ei ole erisnimi vaan monikkomuoto ja merkitsee siis lähinnä ”monta jumalaa”.

Että ihminen sanoi ensimmäisenä sanana ”El”, on Danten tulkintaa. *Raamatussa* Aatami puhuu ensimmäistä kertaa nimetessään eläimet. Tämän jälkeen puhe on ollut osa ihmisyyttä. Puhetaito on se, mikä erottaa meidät muista elävistä ja kuolevista. Meillä on kyky nimetä asioita, määritellä käsitteitä ja artikuloida ajattelunamme ja tahtoamme. Puheella me kykenemme jäsentämään mennyttä, sanoittamaan muistikuviamme, kuvata poissa olevaa, kadotettua ja menetettyä, sekä toiveitamme, suunnitelmiamme ja unelmiamme.

Puhutun sanan suhde siihen, mitä se sanoo, minkä ja mitä se määrittelee, on ongelmallinen. Sanan semanttinen suhde on hämäävä. Se luo mielikuvan ja antaa vaikutelman hyvin tarkasta viittaussuhteesta, johon me luotamme ja tukeudumme sekä puhuessamme että kuunnellessamme puhetta. Puheemme on kuitenkin *vain* semantiikkaa. Se, mitä sana merkitsee ja minkä se merkitsee, on vahvasti tulkinanvaraista. Collin mukaan ”sana on heterogeeninen suhteessa siihen, mitä puhuja tarkoittaa, ja näin ollen väistämättä hämärä”.<sup>651</sup> Arkipuheessamme emme tule ajatelleeksi sanojen ja puheen rajallista kykyä kommunikoida. Me olemme oppineet uskomaan sanojen semanttiseen voimaan, luottamaan niiden tarkkuuteen, niin että harvoin kyseenalaistamme puheemme kykyä kuvata maailmaa ja todellisuutta. Keskeistä valistuksen kristilliseettisessä projektissa on, että me uskomme ja luotamme puheen ja sanan ylivertaisuuteen. Sana on kaikki: alku, järki ja loppu. Herakliittinen *logos*, joka on moni tulkinnallinen ja arvoituksellinen käsite, on tässä projektissa käännetty täysin nurin. Simone Weil toteaa kaiken luomakunnassa noudattavan järjestelmää, ”myös maailmoiden väliset leikkauspisteet”. Tätä ilmaisee sana *Logos*, Weil toteaa ja jatkaa, joka merkitsee pikemminkin suhdetta kuin sanaa.<sup>652</sup> Suhteen sijaan *Logos* on saanut aivan päinvastaisen merkityssisällön, se on jotakin loogista, tietoa ja järkeä. Tässä kristilliseettisessä projektissa, missä tieto on valtaa, ovat aistimme ja ruumiimme, sekä Luonto ja Maailma, häviäjiä. Valistuksen projektissa ovat jumalat - myös monet juutalais-kristilliseen teologiaan, Aabrahamin

perintöön liittyvät arvot, joilla voisimme välttää *hybriksen* - häviäjiä. Voittaja on eurooppalainen luonnontieteellinen ja yksilökeskeinen maailmasuhde, joka uskoo - uskoon tämäkin nojaa - hallintaan, tietoon ja tekniikkaan, suorituskykyyn, kehitykseen, talouteen ja voiton maksimointiin. Kun Heidegger toteaa, että enää "vain [jokin] jumala voi meidät pelastaa",<sup>653</sup> niin, sen lisäksi, että tämä lienee totta, onko asia ollut aikoihin toisin?

Teatteri on maailman peili. Valistuksen projektilla, tällä sanan ja tiedon ylikorostumisella, on ollut teatterille - jos näin kehtaa sanoa - dramaattinen seuraus. Tekstistä ja sen välittämisestä on tullut näyttämön tärkein tekijä. Ensisijainen syy tehdä teatteria on valistaa ja kasvattaa kansaa puhutun sanan avulla. Näyttelijä ja näyttämö on valjastettu valistuksen välineeksi. Me menemme katsomaan esityksiä oppiaksemme, ymmärtääksemme ja oivaltaaksemme, se on taiteelle ja kulttuurille annettu tehtävä: valistaa meitä. Kokeminen on sallittua, jopa arvokasta, kunhan se pitää sisällään utilitaristisen aspektin. Kokija, joka vain viihtyy, nauttii, nauraa ja ihmettelee, tai kärsii ja kärvistelee, mutta ei halua tai pysty jäsentämään tätä irrationaalista ja groteskia maailmaa, on vastuuntunnoton helppoheikki. Näyttelijä on oppinut pitämään tekstiä jumalan sanana. Siitä lähdetään, sen tulkitsijana ja välittäjänä toimiminen on hänen ensisijainen tehtävä. Siksi teksti on näyttelijän pahin vastus. Se viekoittelee näyttelijän pois ruumiista, näyttelemään vähemmän, mutta Denis Guénoun sanoo, että katsojat "tulevat teatteriin nähdäkseen tekstin siirtymisen ruumiiseen".<sup>654</sup> Teksti ilmoittaa näyttelijälle petollisesti tekevänsä työt tämän puolesta. Teksti halvaannuttaa näyttelijän ruumiin ja tekee tästä sen surullisen kuuluisan "puhuvan pään". Mutta tekstin lupaukseen siitä, että se tekee työt näyttelijän puolesta, ei kannata luottaa. Sanaan ei ole luottaminen. Sana ei kerro asiaa, kuten asia on. Se käy ilmi heti alusta alkaen. Seuraava, joka Eedenissä puhuu, sen jälkeen kun Aatami on saanut eläimet nimettyä, on Käärme. Hänen puheensa on pelkkää asiaa, petollista asiaa. Se on vilpillistä, se on vilpittöntä ja se on sivistävää. Käärmeen puhe on aidosti hämää.

Käärme oli kavalin kaikista eläimistä, jotka Herra Jumala oli luonut. Se sanoi naiselle: "Onko Jumala todella sanonut: 'Te ette saa syödä mistään puutarhan puusta'?" Nainen vastasi käärmeelle: "Kyllä me saamme syödä puutarhan puiden hedelmiä. Vain siitä puusta, joka on keskellä paratiisia, Jumala on sanonut: 'Älkää syökö sen hedelmiä, älkää edes koskeko niihin, ettette kuolisi.'" Silloin käärme sanoi naiselle: "Ei, ette te kuole. Mutta Jumala tietää, että niin pian kuin te syötte siitä, teidän silmänne avautuvat ja teistä tulee Jumalan kaltaisia, niin että tiedätte kaiken, sekä hyvän että pahan." Nainen näki nyt, että puun hedelmät olivat hyviä syödä ja että se oli kaunis katsella ja houkutteleva, koska se antoi ymmärrystä. Hän otti siitä hedelmän ja söi ja antoi myös miehelleen, joka oli hänen kanssaan, ja mieskin söi.<sup>655</sup>

\*

Nuolenpääkirjoitus syntyi Kaksoisvirranmaassa avoimesti tulkinnanvaraisen, ns. kuvakirjoituksen (piktogrammikirjoitus) ja laskutoimituksissa käytettyjen numeromerkintöjen yhdistelmänä noin viisi tuhatta vuotta sitten. Uudessa kirjoitustaidossa yhdistyi avoin ja tulkinnanvarainen kuva, ikoni, tarkkaan ja täsmälliseen aritmetiikkaan. *Gilgamesh* eepos, joka on arviolta 2500-luvulta eaa., on kirjoitettu nuolenpääkirjoituksella ja kuten me sen tänään luemme ja ymmärrämme, on se runollisen moni tulkinnallinen ja semanttisesti avoin. *Gilgamesh* eepos on suullisen esittämisen, puhutun, ei kirjoitetun sanan muistiin merkitty teos. Eeposta ei varsinaisesti kirjoitettu luettavaksi, kuten ei mitään muutakaan vuosituhansiin. Tieto välittyi puhuttuna, ruumiillisena ja runollisena. Yleinen luku- ja kirjoitustaito alkoi yleistyä Euroopassa ja Amerikan Yhdysvalloissa 1800-luvun lopulla. Se on noin viisituhatta vuotta sen jälkeen kuin nuolenpääkirjoitus keksittiin. Vaikka kirjoitustaidolla on näin kunnioitusta herättävä ikä, on, kuten huomaamme, koko kansalle luettavaksi kirjoitettu sana varsin nuorta. Sanoja ryhdyttiin kirjoittamaan laajempaa lukijakuntaa tavoitellen vasta painotaidon kehittyttyä ja toden teolla vasta valistuksen myötä, kun liturgisen saarnan ja muun valistavan puheen lisäksi kirjoitetunkin sanan tehtäväksi asetettiin tiedon ja sivistyksen levittäminen. Puheemme on vähitellen muuttunut tämän kirjoitetun sanan kaltaiseksi, sen jäljittelyksi. Sitä, mikä vaikutus tällä on ollut puheaktille, niin semanttisesti kuin ruumiillisesti, on vaikea, ellei mahdoton arvioida.

Valerie Allen viittaa Freudiin todetessaan, että mitä vanhempi kieli, sana tai käsite on, sen suurempi on sen kyky sisällyttää itseensä ristiriitaisuuksia, vastakkaisia merkityksiä.<sup>656</sup> Keskiajan sanat, käsitteet ja puhe eivät olleet kirjallisuudesta, kirjoitetuista lähteistä, teoreettisista ja käsitteellisistä, vaan ruumiillisesta retorikasta kumpuavaa sanastoa ja puhetta. Puheen ja sanojen merkitys oli moni tulkinnallista, avointa ja elävää, ruumiiseen, tekemiseen ja toimintaan kiinnittynyttä. Trooppien eli kielikuvien käyttö oli enemmän sääntö kuin poikkeus keskiajalla. Trooppi on retorinen ilmaus, missä sanan merkitys muuttuu tai laajenee. Jouko Turkan työskentelylle oli tyypillistä käyttää ohjatessa ja opettaessa paljon trooppeja, kuten *Nykynäyttelijän taide* toteaa.<sup>657</sup> Kyse on vertauksista, rinnastuksista, metaforista tai metonymioista. Termi tulee kreikankielen sanasta tropos (kr. τροπος), vaihtaa suuntaa, muuttaa reittiä.

Mutta jos puheemme on hämärää (kr. *skoteiros*), niin onko mikään oikeastaan muuttunut Herakleitoksen ajoilta? Giorgio Collin mukaan puhe ja keskustelu, ”kirjalliseksi teokseksi käännetty, sellainen, jonka löydämme Platonilta, on alkuperäi-

sen ilmiön kalpea korvike siksi, että siitä puuttuu kaikki välittömyys, keskustelijoiden läsnäolo, heidän äänensävynsä, heidän katseidensa vihjeet, ja myös siksi, että se kuvaa yhden ainoan ihmisen ajatteleman tai vain ajattelun kamppailun”.<sup>658</sup> Collin mukaan peli oli menetetty jo kauan sitten. Ja onhan jo Aristoteleen mukaan *logos* juuri loogista tietoa ja järkeä. Silti kysymys mielestäni kuuluu: mikä on muuttunut? Mikä on toisin? Eikö maailman perusta ole yhtä arvoituksellinen kuin se aina on ollut ja puheemme, todistusvoimamme, siitä, mitä todellisuus on, on yhtä hämärää kuin se aina on ollut. Vaikka olemme onnistuneet aina vain tehostamaan tiedon ja hallinnan määrää, on puheemme yhä *skoteiros* ja - mikä parasta - ruumiimme jak-saa aina vaan sitkeästi kertoa meille itsellemme ja kanssa ihmisille, mitä *se*, sanois-tamme välittämättä (näin omalla tavallaan meistä välittäen), haluaa sanoa ja kertoa. Se, että ruumiimme yhä puhuu meille, on lohdullista.

Viides kohtaus:

Kuva

Luostarit toimivat keskiajalla tiiviissä yhteistyössä kirkon kanssa kasvattavina, sivistävinä ja valistavina institutionaalisena verkostona. Tehtävä oli vaativa koska saarna ja liturgia oli toimitettava kirkon oppien mukaisesti latinaksi, mitä rahvas ei ymmärtänyt. Niissä olosuhteissa oli luonnollista että jumalanpalvelusta ryy-ditettiin draamallisilla elementeillä. Sanaa levitettiin myös kuvaamalla *Raamatun* keskeiset tapahtumat kirkon seinät peittäville kirkkomaalauksilla. Bysantissa sen sijaan vallitsi kuvainkielto eli *ikonoklasmi* 730–842. Islam, joka oli uusi ja kehityvä uskonto, sai vahvan leiman ikonoklasteilta. *Koraanin* tapahtumien minkäänlainen esittäminen on yhä ankarasti kielletty. Islam ja arabikulttuuri on perinteitä vaaliva ja hitaasti muuttuva, olemukseltaan konservatiivinen. Arabia, kieli jolla enkeli Gabriel saneli *Koraanin* Muhammadille, on yhä ainoa oikeaoppinen kieli lukea pyhää tekstiä. Kirja tulee myös kopioida käsin. *Koraanin* painettu laitos on suhteellisen uusi asia. Kun vanhin tunnettu painettu kirja on sanskritinkieli-nen *Timanttisutra* (*Vajracchedikā Prajñāpāramitā Sūtra*) vuodelta 868 ja vanhin latinankielinen vaihdettavilla tyypeillä painettu *Raamattu* (Hieronymuksen *Vul-gata*) on Gutenbergin vuonna 1455 painama laitos, oli kirjanpainanta arabiyhteis-kunnissa vielä 1800-luvulla hyvin vähäistä. *Koraanit* kopioitiin käsin eikä muuta tietoa juuri tarvinnut levittää islamilaisen kulttuurin kehityksen pysähtyessä n. 1200-luvulla. Kulttuurin, sivistyksen ja tiedon välittämisessä on tällä ollut mer-kittävä vaikutus islamilaisien maiden kehitykseen verrattuna länsimaisen tieto-

yhteiskunnan räjähdyksmäiseen kasvuun 18–1900 -luvuilla.<sup>659</sup> Törmäämme jälleen yhteen tekijään, joka on vaikuttanut länsimaiseen globaalin herruuteen: tehokas tiedonvälitys, ristiretkien ja lähetystyön tukijana.

*Ikonoklasmi* ei saanut pysyvää otetta Bysantista. Nikean toinen (seitsemäs eku-meeninen) kirkolliskokous julisti sen harhaopiksi vuonna 787. Kun Bysantin *ikonoklasmi* lopullisesti väistyi 824, tuli ortodoksisesta ikonista kaikkea pyhää edustava ”Pyhä itse” läsnä olevana. Ikoni *ei ole* Jumalan kuva, vaan Jumala, Jumalanäiti, Jumalansynnyttäjä ja Kristus Vapahtaja *läsnä olevana*. Ikoni ei ole taiteilijan luoma representaatio jumaluudesta, se ei ole kuva jostakin toisesta, kohteesta. Bysantin ikonitaide haastaa representaation, symbolin ja metaforan käsitteet. Samalla kun ikonitaiteen hagiografia kuvastaa pyhää ja hengellistä, sen kuvallinen symboliikka ei viittaa kohteeseensa. Se *on* kohde. Kun filosofian tohtori Markus Lammenrannan mukaan ”kuva [representaationa] viittaa siihen, mitä se esittää, eli [...] symboloi kohdettaan”.<sup>660</sup> Ja dosentti Timo Kaitaro komppaa häntä: ”Kuvat *esittävät* aina jotakin, muutoin ne eivät olisi kuvia. Kuvaa voidaankin pitää eräänlaisena esittämisen, representaation, mallitapauksena eli paradigmmana. Kuvien lisäksi puhutaan myös symbolien ja merkkien avulla tapahtuvasta esittämisestä, joka sekin saatetaan ymmärtää ikään kuin kuvana.”<sup>661</sup> Sanoutuu Bysantin ikonitaide irti tästä paradigmasta. Se sanoutuu myös irti modernin itserepresentaatiosta, se ei siis myöskään viittaa tekijään sen enempää kuin itseensä. Se ei ole fiktio, joka kuvaa, jäljittelee tai edustaa itseään, kuten modernin taideteos. Bysantin ikonitaide sanoutuu eksplisiittisesti irti katolisesta ja länsimaisesta ikonitaiteesta, jonka se katsoo asettuvan osaksi samaa maallista, rationalistista ja representoivaa ilmaisua kuin renessanssin ja sen jälkeinen taide.

Kuinka tulla ”perustelluksi”, ”valtuutetuksi”, oli elisabethiaanisen ajan keskeisin (taide)poliittinen kysymys, kuten olemme todenneet. James Bednarzin mukaan elisabethiaaninen draama ja kirjallinen polemiikki sen ympärillä (erityisesti ”kirjailijoiden sota”) tarkasteli koko kysymystä legitimaatiosta uudella skeptisismillä. Tämä tarkastelu, legitimaatio ja subjektin representaatio, muutti lopullisesti länsimaisen kirjallisuuden kaanonin, sanoo Bednarz.<sup>662</sup> Taiteesta tuli itserepresentaation väline.

Ranskalainen tieteenutkija Bruno Latourin kuvaa taidehistoriallisesti eroa ortodoksisen ikonitaiteen ja länsimaisen taidekäsityksen välillä *pilven* kuvaamisen merkityksen muuttumisen kautta. Siirryttäessä bysanttilaisesta ja keskiaikaisesta taiteesta renessanssin taiteeseen toimii *pilvi*, Latourin mukaan, ”häiritsevänä rajana kuvan muiden elementtien välissä: se erottaa taivaan ja maan sekä tässä ja tuolla olevan niin, että viime kädessä se merkitsee representaation rajaa. [- - -] Tapojen ero tulee ilmeiseksi nimenomaan keskiajan ja renessanssin kynnyksellä, jolloin

Taivaan (*heaven*) representaatiosta tulee taivaan (*sky*) representaatio.”<sup>663</sup> Hanna Johansson viittaa Latourin käyttämään esimerkkiin representaatiokäsityksen muutoksesta vertaamalla kahta maalausta keskenään:

Toinen niistä on Hans Memlingin teos *Sainte Veronique* (n. 1475) ja toinen Hans Holbeinin teos *The Ambassadors* (1533). [- - -] Holbeinin teoksessa Jeesuksen elämäkertaan viittaava krusifiksi on kuvan marginaalissa: se pilkottaa paksun vihreän verhon takaa kuvan vasemmassa reunassa. Memlingin maalauksessa Jeesuksen kuva sijaitsee keskellä teosta ja on selvästi sen pääaihe. Maalaus kuvaa Pyhää Veronikaa maisemassa. [- - -] Latourin mukaan kuvan tarkoituksena on Jeesuksen kasvojen välitön kohtaaminen, jolloin representaatio (uudelleen esittämisen mielessä) merkitsee Jeesuksen kasvojen palauttamista tähän hetkeen. Kuvan kautta siis voidaan kohdata Jeesus läsnä olevana. Holbeinin kuva ranskalaisesta suurlähettiläästä ja katolisesta piispasta on [- - -] varhainen tieteellinen maalaus. [- - -] Huolimatta yksityiskohtaisuudestaan Holbeinin maalaus ei pyri tekemään kohdettaan läsnä olevaksi vaan pikemminkin korostaa kuvan esityksellistä luonnetta. Teos on kuva poissa olevasta.<sup>664</sup>

Voimme kuitenkin perustellusti kysyä, onko edellä mainitussa ”Taivaan (*heaven*) representaatiossa” oikeastaan kyse representaatiosta?

Tästä tieteellisestä, optisesta ja materialistisesta representaatiomallista pyrki abstrakti, ei-esittävä ja illuusion kieltävä modernin taidekäsitys irtaantumaan. Moderni ja postmoderni ovat kuitenkin entisestään korostaneet teosta *tekijänsä* representaationa, tekijänsä ilmauksena, esityksenä ja maailmankuvana. Bysantin ikonitaiteen voidaan sen sijaan (tietyin varauksin toki) sanoa heideggeriläisittäin pyrkivän ”maailmoimaan”, olemaan ”olemisen totuuden tapahtumana”, jolloin sen tekijä on väistynyt teoksen tieltä.

Koska ikonin tehtävä ei ole kuvata, vaan *olla*, ei jumalanpalvelus eivätkä kirkko-maalaukset saaneet Bysantissa samaa esittävää, raamatullisia tapahtumia kuvaavaa, tehtävää kuin katolisessa kirkossa. (Tosin ikonitaiteessa ja ortodoksisessa ikonografiassa on paljon rajatapauksia, *Raamatun* tapahtumia ja tilanteita eksplisiittisesti kuvaavia maalauksia.) Ja vaikka ortodoksinen jumalanpalvelus on sinänsä varsin seremoniallinen, siten ritualistinen ja hyvinkin tarkalla liturgisella dramaturgialla laadittu, ovat tutkijat epävarmoja itäisen kirkon minkäänlaisesta vaikutuksesta läntisen kirkon keskiaikaiseen ”liturgiseen draamaan” ja teatterin kehitykseen. Kaarle Suuri, joka tuntuu olleen erittäin valistunut ja aktiivinen hallitsija, lähetti jopa piispa Amalarius Metziläisen Konstantinopoliin tutustumaan Bysantin keisarikunnan kirkollisiin perinteisiin. Amalarius oli kaupungissa juuri kun ikonoklas-tinen kiistaa oli pahimmillaan, joten mitään draamallisia vaikutteita hän tuskin on

voinut siellä saada. Palattuaan kotiin Kaarle nimitti hänet arkkipiispaksi Trierin, kaupunkiin, missä oli tuohon aikaan kaunis ja toimiva amfiteatteri näyttämörakenteineen.<sup>665</sup> Viikingit soutivat Mosel jokea ylös vuonna 882 ja tuhosivat kaupungin sen perustuksia myöten.

#### NELJÄS NÄYTÖS

Ensimmäinen kohtaus:

Rahaa ja ravintoa

Veronasta Theseus päätti suunnata kohti Trieriä, jota hiljattain oli ruvettu nimittämään Treveriksi oltuaan sitä ennen nimeltään Augusta Treverorum. Kaupunki oli gallialaisten kelttien, jotka lopulta sulautuivat germaaneihin, perustama. Treveriläiset tekivät lyhyen kapinayrityksen irrottautuaan Rooman vaikutusvallasta, epäonnistuivat ja rupesivat sen sijaan myymään hevosia Caesarille. Tämän jälkeen Augusta Treverorumista tuli yksi Rooman tärkeimmistä Alppien pohjoispuolella olevista kaupungeista. Se ympäröitiin mahtavalla kaupunginmuurilla, jonka suojissa oli suurin Alppien pohjoispuolelle rakennettu kylpylälaitos, *Barbarathermen*. Sinne, yli Alppien, Theseus suuntasi keveät askeleensa, kylpemään, puhdistautumaan, uudistumaan.

Se Eurooppa, johon hän keveät askeleensa suuntasi, valmistautui uuteen tulemiseensa. Vesimylly ja höyrypumppu keksittiin, kaivos- ja vaateteollisuus kehittyivät ja rautamalmia opittiin jalostamaan monikäyttöisemmäksi niin, että vanha ja tehoton huhtakoukku vaihdettiin taottuun kaariauraan, joka tunkeutui maahan kuin maahan paljon tehokkaammin ja paljon syvemmälle. Raudan jalostus toi mukanaan myös sellaisia uutuustuotteita kuin äes, sirppi, viikate, kirves, hevosenkengät ja rauta-akseli, mikä teki viljan jauhamisesta tehokkaampaa sekä valtavan määrän muita työkaluja, joita entistä merkittävämmäksi ammattikunnaksi nousseet sepät valmistivat. Uuden tehokkaan auran lisäksi siirryttiin maanviljelyssä spelttivehnästä rukiiseen ja kauraan, jotka soveltuivat paremmin karuun ja kylmään ilmastoon. Kun tämän lisäksi siirryttiin kolmivuoroviljelyyn (syyssato, kevätsato, kesanto, syyssato, kevätsato, kesanto...), mikä piti viljelysmaan ravinnerikkaana, moninkertaistivat vuosittaiset sadot lyhyellä aikajänteellä. Runsaan viljasadon yhdistäminen roomalaiseen lihapainotteiseen keittiöön varmisti sen, että nälkä ei ollut keskiajalla ongelma.<sup>666</sup> Vaan kyllä liha oli tunnettua pohjoisessa jo ennen roomalaisia. Kultivoituneet roomalaiset olivat päinvastoin sitä mieltä, että pohjoisessa asuivat olutta

särpivät ja villisikoja - ”Iso Porsas” vastasi pyhää Äiti Maata - metsästävät barbaarikansat, joiden ruokapöytiin levisi välimeren maista hienostuneesti leipää, viiniä ja oliiviöljyä.

Mutta mitä kertookaan *Martialis* kultivoituneiden roomalaisista antimista:

Niissä on vuohenkaalia  
ja purjosipulinrenkaita, ei puutu  
röyhtäyttävää minttua eikä kiimayrttiä.  
Munanviipaleet kruunaavat ruutalehtien  
peittämiä makrilleja, ja sian utare tihkuu  
märkyyttä tonnikalan kastikkeesta.  
Näitä ovat eturuuat. Pikkupäivälliseni  
katetaan yhtenä: vohlaa joka on julman  
suden suusta riistetty, ja suupaloja jotka  
eivät tarvitse leikkaajan veistä, ja  
työmiesten papuja sekä tuoreita vihanneksia.  
Lisäksi vielä kananpoikaa ja jo kolmeen  
ateriaan riittänyttä kinkkua. Kylläisiksi  
tulleille tarjoan kypsiä hedelmiä ja  
Nomentumin ruukusta sakatonta viiniä

Ja toisaalla:

Metsäkarjua hän rakastaa,  
punakaloja, sian utareta ja ostereita<sup>667</sup>

Roomalaisen keittiön suurimpia herkkuja olivat sian, mielellään vastaporsineen, utareet. Tämä herkuu ei ole löytänyt tietään pohjoisiin ruokapöytiin samalla tavoin kuin ”saturnaalisena” jouluherkkuna arvostettu sian kinkku. Mutta kun siis pohjoinen (keskieurooppalainen) keittiö ja välimeren eteläinen keittiö yhdistyivät (todennäköisesti jo antiikin aikana) ruokaa oli keskimäärin riittävästi ympäri vuoden. Toisin kuin monissa yhteyksissä väitetään, ihmiset olivat keskiajalla kyläisiä ja hyvinvoivia, asuivat onnellisina omissa oloissaan suurina tilakohtaisina ”perheinä”, kuten Michael Mitterauer meille vakuuttaa.<sup>668</sup> Maaorjuus poistui vähitellen tarpeettomana ja vaihtui tilallisiin ja tämän maata viljeleviin torppareihin. Vauraus pysyi myös tilan ja kartanon puitteissa, ylijäämää ei juuri syntynyt eikä kauppaa käyty. Kauppapaikat vähenivät, kaupungit katosivat, markkina- ja torielämä hiipui. Varhaiskeskiaikana Rooman valtakunnan aikaiset kaupungit tyhjenivät ja autioituivat. Niiden sijaan perustettiin sen sijaan uusia, tilapäisen oloisia, kaupankäyntikeskuksia, markkinapaikkoja. Richard Hodges kutsuu näitä ”kaupunkeja” ”ei-missään -paikoiksi”, (”non-places”).<sup>669</sup> Ne roomalaiset kaupungit, jotka eivät autioituneet, toimivat lähes yksinomaan varuskuntina ja hallitsijoiden residensseinä. Sellaiset Rooman valtakunnan aikaiset suurkaupungit, kuin Rooma,

Cologne, Pariisi ja Lontoo lakkasivat (lähes) tyystin olemasta.<sup>670</sup> Kiertävälle esiintyvälle taiteilijalle on deurbanisoituva Eurooppa harvoine markkinapaikkoineen ja -pävineen huono sauma.

Kun kaupankäynti tyrehtyi, katosi myös raha. Kaupankäynti keskiaikaisessa Euroopassa perustui lähes yksinomaan vaihtotalouteen. Myös tämä vaikeutti esiintyvien taiteilijoiden tilannetta, joiden kauppatavara oli vähemmän konkreettista. Rahassa suoritettu veronkanto katosi 600-luvulla. Tämän jälkeen verot maksettiin joko tavarassa tai palveluksina. Pisimpään rahaa käytettiin vaimon ostamiseen ja hautausurakointiin. 700-luvun alkuun mennessä oli kulta kadonnut Frankkien valtakunnasta. Hessenin apotti Fuldassa maksoi ostamastaan maasta kahdeksan miekkaa, viisi vaatetta, neljä nautaa, hevosen ja korvarenkaat.<sup>671</sup>

Bysantti, ja Etelä-Italia, joka hallinnollisesti kuului Bysantin valtakuntaan, pysyi poikkeuksena. Bysantissa oli rahaa, mutta Bysantti oli oudon passiivinen suurvalta, staattinen kuin muinainen Egypti. Tähän venäläiset ihastuivat. He ihastuivat Bysantin ortodoksiseen uskontoon, valtakunnan hitaaseen tiedonkulkuun ja vakaaseen, pysähtyneeseen hallintoon, jota johdettiin yhdestä paikasta, Csarogradista, kuten he Konstantinopolia kutsuivat. Iso valtakunta, jossa on vahva keskushallinto, miellytti venäläisiä. Gunnar Ekelöfin mukaan tämä on meidän kaikkien kohtalomme: valtio on aina bysanttilainen: järjestyksen ylläpitäjä.<sup>672</sup> Venäläiset omaksuivat Rooman ja Bysantin mallin ja perustivat Länsi- ja Itä-Rooman jatkoksi Moskovaan Pohjois-Rooman. Viikingit kutsuivat Konstantinopolia Miklagårdiksi. Miklagård ("Runsas tori") oli heidän mielestään liian suuri vallattavaksi tai tuhottavaksi, joten he valitsivat käydä kauppaa sen kanssa. Sitä paitsi heillä oli rahaa millä kauppaa käydä. Kun muu Eurooppa poti käteisen rahan täydellistä katoa, oli viikingeillä valuuttana hopealevy *Danegeld*.

Kuten edellä totesin, palautti ihmiskauppa rahatalouden Eurooppaan pienin askelin 800-luvun aikana,<sup>673</sup> mutta vasta 1100-luvun jälkeen kaupankäynti rupesi toden teolla elpymään ja silloin se tapahtui Pohjanmeren alueella, Alankomaiden ja Englannin toimesta, leviten sekä sisämaahan etelään, että Skandinaviaan ja itään.

Richard Hodges toteaa, että Eurooppa oli varhaiskeskiajalla usean sukupolven ajan "traumaattisessa muutoksen tilassa, ansassa". Ihmiset tiedostivat yhteisöllisen menneisyyden, menetetyt "hitaan historian", urbaanin yhteisön - roomalaisten kaupunkien - merkityksen, missä kaupankäynnin lisäksi kokoonnuttiin monumenttien ja muistomerkkien, pyhäinkuvien ja kulttipaikkojen ääreen.<sup>674</sup> Augustinuksen "Jumalan valtio" tai "Jumalan kaupunki" (lat. *De Civitate Dei*) oli varhaiskeskiajan ihmiselle utopia, missä ihmiset asuivat yhdessä, järjestys vallitsi sekä ruoka, juoma ja tavarat virtasi. Tätä utopiaa eurooppalainen alkoi pikku hiljaa toteuttaa.

\*

Delfiineillä ratsastanut Arion Methymnalainen toi saman rahan ja kirjoitustaidon muinaiseen Kreikkaan, jonka Kadmos Foinikialainen toi sinne. Arionin saapuminen aiheutti yhteiskunnallisen ja poliittisen uudelleenjärjestelyn, vauhditti kaupankäyntiä ja vahvisti kaupunkivaltioita. Samoin kävi Euroopassa. Kun kaupankäynti varhaiskeskiajan lopulla vähitellen elpyi ja siirryttiin niin sanottuun sydänkeskiaikaan, Eurooppa muuttui. Urbanisoituminen alkoi, poliittinen järjestäytyminen ja kansallistunne heräsivät ja erityiseksi eurooppalaiseksi projektiksi tuli niin maan, omaisuuden kuin elämän hallitseminen ja vaurastuttaminen. Markkinatalous ei voi perustua vaihtotalouteen. Sellaiset asiat kuin lisäarvo, voitto ja kate, laina, velka ja korko ovat epäkäytännöllisiä ja toimivat huonosti, jos ollenkaan, vaihtotaloudessa. Rahataloudessa, kapitalistisessa markkinataloudessa, ne muodostavat sen perustan. Rahatalouden myötä syntyi kreikkalainen korkeakulttuuri, jonka kivijalkoja oli politiikan ja teoreettisen filosofian ohella teatteri. Keskiaikaisen kaupankäynnin elpymisen taustalla ja sen kehittämisessä moderniksi kapitalistiseksi markkinataloudeksi näkee Max Weber kristillisen asketismin.

Without doubt Christian asceticism, both outwardly and in its inner meaning, contains many different things. But it has had a definitely rational character ... The great historical significance of Western monasticism, as contrasted with that of the Orient, is based on this fact ... In the rules of St. Benedict, again with the Cistericans, and most strongly the Jesuits, it has become emancipated from planless otherworldliness and irrational self torture. It has developed a systematic method of rational conduct with the purpose of overcoming the status naturae, to free man from the power of irrational impulses and his dependence on the world and on nature.<sup>675</sup>

Edellä, ennen Weberin lainausta, kuvattu kreikkalainen kolmijalka, *tripodi*, on säilynyt ennallaan. Globaali markkinatalous on tämän päivän poliittinen toimija = ensimmäinen jalka. Teoreettinen filosofia on ”kehittynyt” tieteellis-teknologiseksi eetokseksi = toinen jalka. Meidän tehtävämme on kuitenkin kiinnittää katsemme ruumiiseen, ihmiseen, kolmijalan kolmanteen jalkaan. Weberin edellä olevan kuvuksen mukaan kristillinen asketismi äärimmilleen vietyinä on *vapauttanut ihmisen lopullisesti*. Jopa ruumiillinen kärsimys, joka keskiaikaisessa asketismissa oli tapa kiinnittää sielu ruumiiseen, tehdä ruumis läsnä olevaksi, on pannajulistettu. Nykyihminen on pelkkää ”transsendenttista sielua” maailmassa, jonka hän kuvittelee läpeensä maalliseksi. *Kärsimyksen lakattua* olemme lopullisesti siirtyneet metafyysisen läsnä olon tilaan. Me olemme välineellistäneet ruumiimme kehoksi, jota

rakennamme, työstämme ja muutamme. Keho on meistä erillinen projekti, kuten muukin meitä ympäröivä maailma, johon ylläpidämme välimatkaa kaikin mahdollisin keinoin. Yksi yleinen tapa olla olematta tekemisissä ruumiimme kanssa on syödä järjettömiä määriä erilaisia lääkkeitä, jotka turruttavat meidät tuntemasta yhtään mitään. Viini pelkkänä alkoholina on saanut saman tehtävän ja dionyysinen humala on kadonnut. Yhteytemme ruumiiseen on teoreettinen ja semanttinen. Havaitsemme jollakin tapaa ruumiimme: jossakin tuntuisi jotakin ja joku asiantuntija valistaa meitä siitä, mitä se on ja yhdessä me toteamme sen olevan somaattista ja saamme siihen jotakin kemiallista, sekä fysio- että mahdollisesti psykoterapeuttista hoitoa.

Toinen kohtaus:

Näyttelijä on heti vaarallinen

Theseus istui ja joi olutta kylpylän lämpimällä terassilla. Hänellä oli aivan käsittämättömän hyvä olla. Olut oli vahvaa, palvelu täydellistä ja ilma kuulas. Trierin kylpylä, *Barbarathermen*, oli kaikin tavoin ylittänyt hänen odotuksensa. Tuon nimen *Barbarathermen*, Pyhän Barbaran kirkon mukaan, kylpylä saisi tosin vasta joidenkin satojen vuosien kuluttua, jolloin se olisi vain muisto tämän hetken - hieman jo nuhjuisesta - loistostaan. Nyt kylpylä oli vielä aito roomalainen kylpylälaitos vaikka siis oli jo nähnyt ne kaikkein parhaimmat päivänsä. Mutta onneksi ehdin tänne, Theseus tuumi, ei menisi sataakaan vuotta, niin koko paikka on laittanut piiput pussiin ja lapun luukulle. Nyt se oli vielä toiminnassa ja toiminta oli vaikuttavaa. Ainoastaan Roomassa oleva *Trajansthermen* oli Trierin kylpylää isompi ja hienompi. *Barbarathermenin* lattiat ja seinät, jotka peittyivät reliefeihin, olivat marmoria. Pylväskäytävät olivat täynnä patsaita. Suurimman vaikutuksen teki tekniikka, jolla laitosta pyöritettiin. Vedenotto-, vaihto, ja poistojärjestelmä, *akvedukti*, toimi täydellisesti, vesi myös lämmitti lattiat ja seinät. Altaita ja eri toimintatiloja oli runsaasti. Kylpylässä oli muun muassa *Caldarium* (lämmivesiallas), *Tepidarium* (haalean veden allas) ja *Frigidarium* (kylmävesiallas). Sauna, hieronta- ja oleskelutilan lisäksi löytyi *Palaestra* (painisali) sekä peli- ja urheilusali, ulkoilma-allas ja monipuolisesti erilaisia palveluja. Koko kylpylän pinta-ala oli 172 x 240 m (42.500 m<sup>2</sup>).<sup>676</sup> Käsittämätöntä ylellisyyttä, ajatteli ateenalainen sankari ja maisteli kelttiläisten olutta. Tällaista sahtia ei Roomassa, saati Ateenassa, saa.

Kaupungin toisella laidalla, aivan kaupunginmuurin tuntumassa, oli lähes 20 000-paikkainen amfiteatteri. Ennen kuin jatkan matkaa, Theseus mielti, pitää

selvittää, mitä esityksiä siellä on, jos enää mitään. Leipää ja sirkushuveja, niiden aika alkaa olla ohi. Keskiaika lopettaisi kaiken julkisen teatteri-, urheilu, viihde- ja kylpylätoiminnan. Ja keskiaika oli juuri alkamassa. Ihmiset eivät enää kokoontuisi. Raha katoaisi. Teatteri ja taide tarvitsevat rahaa. Ruokapalkalla kierteleviä ilveilijöitä, truveereja ja trubaduureja kyllä riittäisi keskiajallakin ja kyläyhteisöissä ja kansanjuhliissa syntyisi erilaisia ilveilyjä *Mestari Patelinin*<sup>677</sup> tapaan, mutta *taidetta ei synny ilman kunnan markkinataloutta*. Tuumiessaan taiteen olemusta Theseukselle tuli paskahätä. Vatsa oli jo jonkin aikaa ilmoitellut olemassaolostaan, kurninut ja murissut, ja suusta oli tullut happamia röyhtäisyjä tuhahtevien, todella voimakkaalle tuoksuvien, pierujen säestämänä. Kelttiläinen ohramallas, Theseus ajatteli ja laski olutkolpakkonsa marmoriselle pöydälle ja lähti paskalle. Tämän jälkeen, hän unelmoi siinä paskalla istuessaan, olen täydellisen sudittu ja kuurattu, sisältä ja ulkoota läpeensä puhdas ja uusi. Sahdilla sudittu, hän ajatteli ja paska valui löysänä norona ilman sen kummempaa ponnistusta. Tyhjentäessään suoltaan tyhjässä *latrinaessa* hänelle tuli mieleen Senecan satiiri *Apocolocyntosis* eli *Ludus de morte Claudii*, joka kertoo keisari Claudiuksen kuolemasta. Tämä keisari kuoli paskalla kun joukko näyttelijöitä käveli koväänisesti puhuen (kuten näyttelijöillä on tapana!) jossain lähetyvillä. Juuri kuolemansa hetkellä Caludius pieraisi koväänisesti ja sanoi: ”Voi ei, voi ei, olen tainnut sotkea itseni oikein kunnolla.” No, hän sotki aina kaiken, huomauttaa Seneca, jonka satiirista ei käy ilmi, mikä osuus näyttelijöillä oli keisarin kuolemaan. Näyttelijöitä ja ”siihen kastiin kuuluvaa porukkaa” Seneca kuitenkin kehottaa vaarallisina pitämään silmällä:

*Exspiravit autem dum comoedos audit, ut scias me non sine causa illos timere.*<sup>678</sup>

Theseus mietti milloin näyttelijöistä tuli vaarallisia? Ehkä heistä tuli vaarallisia silloin, kun kreikkalainen tähtinäyttelijä Kallippides tappoi Aiskhyloksen, kuten Sofokleen elämäkertokirjurit Istros ja Neanthes väittävät? Kallippides oli tuonut Aiskhylokselle tuoreita viinirypäleitä tuliaisina Opouksesta, missä hän oli ollut teatterikiinnityksellä. Rypäleitä syödessään oli Aiskhylos tukehtunut rypäleensiemeneen ja kuollut. Huono homma, Aiskhylos oli kuitenkin jo eläessään kuolematoman legendan maineessa, jonka näytelmiä esitettiin antiikin Kreikassa aina sen klassisen kauden loppuun saakka.<sup>679</sup> Sellaisen miehen taposta voi hyvin mennä koko ammattikunnan maine vuosituhansiksi. Nopeasti ja kovin varhaisessa vaiheessa supertähti Kallippides kuitenkin onnistui tahrimaan kollegoidensa maineen, sillä hänen aikanaan (400-luvun eaa. puolen välin molemmin puolin) ammattikunta oli vielä varsin nuori, arviolta parin, korkeintaan kolmen, sukupolven ikäinen.

Näyttelijöiden ammattikunta vaikuttaa muodostuneen lyhyen ajan sisällä. Kun ritualistisen falliset juopuneiden kulkueet (*komoi*) ja miesten ja poikien kuoroesitykset (*dithyramb*)<sup>680</sup> vähitellen järjestäytyivät piirin ja esityksen muotoon, mistä kreikkalainen komedia ja tragedia katsotaan olevan peräisin - unohtamatta tanssia ja laulua yhdistävät koomiset ja iloluontoiset *hyporkhemat*, vakavamielisemmät *paianit* tai vähemmän tunnetut laulu-tanssi -genret, kuten *ialemos*, *linos*, *bormos*, *ioulos* ja *lityerses*,<sup>681</sup> - erikoistuivat myös uuden muodon vaatimusten mukaisesti ammattikunnat, kuten tässäkin teoksessa jo on tullut todettua. Runoilijasta, retorista ja kiertävästä rapsodista tuli tragedia- tai komediakirjailija, joka ryhtyi johtamaan kuoroa. Tai kääntäen rituaalipiirin johtajasta (*dithyramb* tai *komoi*) tuli runoilija, kuoronjohtaja ja/tai sen harjoituttaja (*chorosdidaskaloi*). Kuoronjohtajasta eriytyi jossakin vaiheessa henkilö, josta tuli ”kuorolle vastaaja” (*hypokrinetai*), joka siis useimmiten oli muotonsa saaneessa perinteessä, runoilija-kirjailija ja kuoron harjoituttaja itse. Kun tehtävä sai ajan myötä solistisemmän luonteen, sitä ruvettiin kutsumaan *protagonistin* (näyttelijän) tehtäväksi. Tehtävä kuoron ja esityksen muodon harjoituttajana (*didaskaloi*; nykykielessä lähinnä ohjaaja) säilyi runoilija-kirjailijalla koko antiikin ajan. Mutta tämän rinnalle muodostui myös erillinen oma ohjaajan ammattikunta, kuten Halai Aixonidessa löydetty kaiverrus paljastaa:

E[... voitti kuoron edustajana palkinnon ko]mediassa  
 Ephantides oli *Hyökkäyksen* ohjaaja.  
 Thrasyboulos voitti kuoron edustajana palkinnon komediassa  
 Cratinus oli *Lehmipaimenten* ohjaaja.  
 Thrasyboulos voitti kuoron edustajana palkinnon tragediassa.  
 Timotheus oli *Alcmeon*, (*A*)*lphesibo*[ia.]  
 Epichares voitti kuoron edustajana palkinnon traged[iassa]  
 Sofokles oli *Telepheian* ohjaaja.<sup>682</sup>

Kaiverrus on ajoitettu 400-luvun eaa. puoliväliin ja siihen on koottu voittajia usean vuoden ajalta todennäköisesti jossakin maaseutukaupungissa (tai monilla paikkakunnilla) järjestetyltä festivaalilta. Ateenassa järjestettyjen *Dionysia* ja *Leaena* festivaalien lisäksi järjestettiin kreikkalaisen kulttuurin vaikutusalueella lukuisia teatterifestivaaleja. Tutkijoiden mukaan festivaali- ja kilpailuperinne kuitenkin sai alkunsa Ateenan *Dionysia* juhlista, jotka on järjestetty 500-luvun eaa. lopusta alkaen.<sup>683</sup> Ateenan erityisala oli tragedia, ”kuten me sen tunnemme ja tunnistamme”, Eric Csapon ilmausta lainatakseni. Komedian, ”kuten me sen tunnemme ja tunnistamme”, Csapo arvioi suunnilleen saman ikäiseksi, mutta sijoittaa sen synnyn ja muotoutumisen Sisiliaan, Syrakusan kaupunkiin.<sup>684</sup> Aristoteleen mukaan tragedian ”keksimisen kunniaa vaativat itselleen taas jotkut Peloponnesoksen doorilaiset”, jotka myös vaativat komedian keksimisen kunniaa. Aristoteles ei sitä heille

suo, vaan jakaa komedian keksimisen kunnian doorilaisten lisäksi sekä megaralaisille, että niille, ”jotka asuvat Sisiliassa, koska sieltä on kotoisin runoilija Epikharmos”.<sup>685</sup> Toisaalta Aristoteles huomauttaa, että toisin kuin tragediasta emme tiedä ”kuka keksi naamiot tai lisäsi prologit tai laajensi näyttelijöiden lukumäärää ja muita sellaisia yksityiskohtia” komedian. Epäröimättä hetkeäkään hän kuitenkin jatkaa: ”ajatus juonen tekemisestä komediaan tuli alun perin Sisiliasta”.<sup>686</sup>

Aristoteleen mainitseman sisilialaisen komediarunoilija Epikharmoksen kohdalla törmäämme mielenkiintoiseen komedian ja tragedian varhaiseen kohtamiseen. Aiskhylos vieraili usein Sisiliassa, siis tuossa falloslaulujen, juopuneiden *komoi* -kulkueiden ja ”kehrnompia ihmisiä jäljittelevän” (Aristoteleen määritelmä komediasta) alkukodissa. Hän tuntuu viihtyneen ja arvostaneen syrakusalaista teatteria, joka ei siis tuohon aikaan nähtävästi enää rajoittunut pelkästään komediaan. Aiskhyloksen näytelmät sisältävät aikalaisasiantuntijoiden mukaan paljon ”sisilialaisuuksia” ja sanotaanhan hänen kirjoittaneen sisilialaiselle näyttämölle tragedian nimeltä *Aetnian naiset*. Aiskhyloksen ja sisilialaisen Epikharmoksen on täytyntyt tuntea toisensa. Kun Aiskhylos ohjasi Syrakusaan näytelmänsä *Persialaiset*, kirjoitti Epikharmos samannimisen parodian. Aiskhylos vastasi samalla mitalla kirjoittamalla parodian, toisin sanoen satyyrin, Epikharmoksen näytelmästä *Diktyes*.<sup>687</sup> Se, kuinka vakavaa herrojen välinen kilpalaulanta parodian, imitoinnin ja satyyrinäytelmien teossa oli, ei ole meidän tiedossa. Aiskhylos joka tapauksessa muutti lopulta pysyvästi Sisiliaan, missä hän kuoli kotkan pudottaessa hänen päähänsä kilpikonnan. Kotka erehtyi luulemaan runoilijan kaljua sileäksi rantakiveksi.

Näyttelijän ammattikunta ei syntynyt ainoastaan siksi, että Aiskhylos ”lisäsi näyttelijöiden lukumäärän yhdestä kahteen ja vähensi kuoron osuutta sekä antoi dialogille pääosan”, kuten Aristoteles toteaa. Sen enempiä kuin sen seurauksena, että ”Sofokles lisäsi kolmannen näyttelijän ja maalatut lavasteet”.<sup>688</sup> Näiden muotoon ja traditioon liittyvien tarpeiden lisäksi, joilla on varmasti ollut merkittävä vaikutus näyttelijän ammattikunnan vakiintumiseen ja kehittymiseen, näyttelijöitä yksinkertaisesti tarvittiin pyörittämään sitä valtavaa teatteriesitysten määrää, joita antiikin Kreikassa oli. Eric Csapo on koostanut luettelon teatterifestivaaleista antiikin Kreikassa ja jo 440-luvulla eaa., siis käytännössä Aiskhyloksen elinaikana, oli säännöllisiä festivaaleja varmuudella - Ateena mukaan lukien - viisi. Näiden viiden lisäksi listaa Csapo 440-luvulta eaa. neljätoista muuta todennäköistä festivaalia. Festivaalien lukumäärä kasvaa seuraavan sadan vuoden aikana kymmenkertaiseksi. Viitisenkymmentä vuotta Aiskhyloksen kuoleman jälkeen, 400-luvulla eaa., on yksitoista varmaa, seitsemäntoista hyvin todennäköistä ja 28 todennäköistä festivaalia, 370-luvulla eaa. on kolmetoista varmaa ja 35 todennäköistä festivaalia ja 340-luvulla

aaa. on 23 täysin varmaa festivaalia Kreikassa ja sen lähialueilla. Esityspaikkoja tai teattereita on näihin aikoihin arvioitu olevan lähes 140.<sup>689</sup> Mutta niinhän Platonkin toteaa, hiukan ärtyneenä, kuinka kaiken maailman filosofit ”aivan kuin urakkapalkalla juoksevat kuuntelemassa kaikkien *Dionysia* -juhlien kuoroesityksiä ja käyvät läpi joka ikisen kylän ja kaupungin”.<sup>690</sup>

Kuten edeltä käy ilmi kehittyi antiikin Kreikkaan nopeasti vakiintunut teatterifestivaaliperinne, joka 200-luvulla eaa. myös nopeasti hiipui. Samalla kun ala kasvoi nopeasti, periytyivät ammatit, kuten niillä on tapana, suvun ja perheen puitteissa. Tekijöiden piiri on jo silloin koostunut tutuista ja sukulaisista. Aiskhyloksen isän Euphironin jälkeläisiä oli teatterin parissa yksitoista, muun muassa tragediakirjailijoina ja -näyttelijöinä. Sofokleen isän Sophilosin jälkeläisiä toimi teatterin parissa neljä, Carcinuksen isän Xenotimoksen jälkeläisistä oli tragediakirjailijoita ja -näyttelijöitä yhdeksän, Euripideen poika oli tragedianäyttelijä ja Aristofaneella oli kuusi jälkeläistä, jotka toimivat komediakirjailijoina tai -näyttelijöinä. Tunnettujen Aiskhyloksen, Sofokleen, Euripideen, Aristofaneen ja Menandroksen lisäksi mainitaan useita teatterintekijöitä jo 400-luvun eaa. alusta nimeltä, runoilijoiden lisäksi kuoronjohtajia ja -jäseniä sekä muusikoita (useimmiten huilunsoittajia). Näyttelijöitä sen sijaan harvemmin. Näyttelijöitä mainitaan nimeltä vasta noin sata vuotta myöhemmin vaikka festivaalin parhaan näyttelijän palkinto perustettiin jo noin 449 eaa. (*Dionysia* -juhliin) ja 432 eaa. (tragediapalkinto *Leanea* -juhliin) ja komediapalkinto vuonna 329 eaa.

Esityksen pääosassa oli kuoro. Marmoripylväisiin kiinnitettyjen laattojen säilyneissä sirpaleissa ja vastaavissa *choregoi* -luetteloissa mainitaan ensisijaisesti kuoro ja ne, jotka ovat *suhteessa siihen*. Festivaaliraadin tehtävä oli ensisijaisesti arvioida kuoroja. Kuoronjohtaja vastaanotti kuoron puolesta palkinnon. Kuoron harjoittaja (*chorosdidaskaloi* eli ohjaaja), joka useimmiten oli sama henkilö kuin näytelmän kuorolle laatinut runoilija, oli se, joka palkittiin. Kuoro määrätti genren, joka oli joko *tragoidoi*, *komoidoi* tai *satyroi*, joka on aina kuoroon viittaava sana. Tätä samaa termiä (*tragoidoi*, *komoidoi* tai *satyroi*) käytettiin myös niin itse esityksestä kuin runoilijasta että näyttelijästä. Kuoronjohtaja oli sen sijaan *choregoi*.<sup>691</sup> Näyttelijöitä, jotka olivat kuorolle vastaavia henkilöitä (*hypokrinetai*), ei palkinnon saaneina mainittu *choregoi* -luetteloissa, vaan heidät listattiin erillisille laatoille. Esityksistä ja tuotannoista säilyneissä dokumenteissa ei näyttelijöitä juuri mainita.<sup>692</sup> Näyttelijät eivät olleet henkilöitä. Kuulusissa *Pronomos* ruukussa 400-luvulta eaa. kuvataan Demetrioksen satyyrinäytelmän esityksen ensemble juhlimassa voittoa. Ensemble on kokoon tunut divaanilla makaavien Dionysoksen ja Ariadnen ympärille. Läsnä ovat kaikki esitykseen osallistuneet henkilöt: kuoro, kuoronjohtaja, huilisti, runoilija (kuoron

harjoittajan ominaisuudessa) ja jopa näyttelijät, joiden läsnä olo on poikkeuksellista. Eivätkä he oikeastaan ole paikalla. Lähes kaikki ruukussa kuvatut ovat läsnä omilla henkilökohtaisilla nimillään nimettyinä. Kolme ruukussa kuvattua näyttelijää ovat, sitä vastoin, vailla nimiä. Lukuun ottamatta näyttelijää, jolla on Herakleen asu päällään, hänen kohdallaan on kaiverrus ”Herakles”, siis roolin nimi. Kaikki kuoron jäsenet, joilla, kuten näyttelijöillä, on naamiot käsissään, ovat nimettyinä omilla nimillään ja kuvattuina omissa kasvoissaan. Näyttelijöiden kasvot ovat sen sijaan samat kuin naamioiden, joita he pitelevät käsissään. Tämä koskee myös naisroolia näyttelivää näyttelijää, joka on siis kuvattu naiseksi vaikka kyseessä on mies. Ruukussa kuvatuilla näyttelijöillä ei ole henkilöllisyyttä.<sup>693</sup> Tai näyttelijöiden henkilöllisyys on yhtä kuin roolin henkilöllisyys. Rooli on enemmän kuin näyttelijä. Teos enemmän kuin tekijä. Ehkä tästä johtuen eivät näyttelijät näyttämön ulkopuolella juuri pidelleet kynttiläänsä vakan alla.



Kuva 36.

Aiskhylos oli siis, meidän tietojemme mukaan, ensimmäinen, joka palkkasi näyttelijän tuotantoon, sillä ennen kuin festivaalikäytännöt vakiintuivat ja niiden tuottajina ryhtyivät toimimaan kaupunkien arkontit, palkkasivat näytelmäkirjailijat itse sekä näyttelijät että muusikot. Kuoro koostui kaupungin vapaista miehistä. Väheksytty näyttelijäjoukko kasvoi varsin nopeasti sekä lukumääräisesti isoksi, että esitysten pyörittämisessä välttämättömäksi ammattikunnaksi. Heidän maineensa ja asemansa vaikuttaa heti alusta saakka olleen ambivalentti. Näyttelijät olivat, kuten elokuvaohjaaja Alfred Hitchcock asian myöhemmin ilmaisee, taidelajin välttämätön paha. Heistä tuli suuria palvottuja tähtiä, jotka olivat maineeltaan ahneita ja itsekkäitä. Mainikkaimpia oli muun muassa edellä mainittu, 400-luvulla eaa. vaikuttanut, Kallippides. Hänen lisäksi on mainintoja sellaisista tähtinäyttelijöistä, kuten tragedianäyttelijät Theodoros Ateenalainen, Mynniskos Khalkislainen, Polos Aeginalainen, Aristodemos Metapontumilainen, Satyros Olynthuslainen, Archias Thu-

riilainen ja komediannäyttelijät Neoptolemos Skyroslainen ja Lykon Locrislainen, joitakin mainitakseni. Ja huomattaa, että suuri osa edellä luetelluista näyttelijöistä on ”maalaisia”, ei-ateenalaisia. Tämä on merkille pantavaa. Näiden tähtinäyttelijöiden palkkiot olivat myös tähtitieteellisiä. Polos (tai Aristodemos) sai ”talentin kahden päivän kilpailemisesta”. Keskimääräinen päiväpalkka oli antiikin Kreikassa kaksi drakmaa. Poloksen palkkio, yksi talentti, vastasi 6 000 drakmaa, siis noin *kymmenen vuoden palkkaa*. Summa lienee liioiteltu, mutta kertoo sellaisenaan, mistä tuolloin on ollut puhe. Luotettavamman lähteen mukaan (vuodelta 290 eaa.) näyttelijät ansaitsivat 1 600 drakmaa viiden päivän työstä ja palkintorahat tähän päälle. Yleinen esityskorvaus oli yli 100 drakmaa. Keskimääräiseksi päiväpalkaksi muutettuna se tekee yli puolen vuoden keskivertopalkka/esitys.<sup>694</sup>

Esitys- ja kilpailusopimuksissa oli myös maininta sopimusrikosta, toisin sanoen jos esitys jouduttiin näyttelijän poissa olon johdosta perumaan, oli näyttelijä korvausvelvollinen.<sup>695</sup> Sopimusrikoista on huima esimerkki Aleksanteri Suuren mobilisoinnista valtavista *ad hoc* teatterifestivaaleista niin Libanonin Tyroksessa kuin kaukana Persian Susassa tai Ekbatanassa, yli kolmentuhannen kilometrin päässä Ateenasta. Plutarkhos kertoo meille, että Aleksanteri saattoi tilata näille yksityisille *ad hoc* -festivaaleille kolmekin tuhatta näyttämötaiteilijaa. Ateenalainen tragedia-näyttelijä Athenodorus ei kuulema pitkään miettinyt ottaako vastaan Aleksanterin keikkatarjousta esiintyä Tyroksessa, varsinkin kun muhkeiden palkkioiden lisäksi Aleksanteri vastasi näyttelijän Ateenan *Dionysia* -juhlien sopimusrikkomusten korvauksista.<sup>696</sup> Sopimusviidakosta selviytyäkseen näyttelijät perustivat 300-luvulla eaa. Helleeninäyttelijöiden liiton ajamaan heidän asioitaan. Ja paikatakseen ryvettyntä mainettaan he myös yhdessä tuumin tuottivat vuoden 382 eaa. festivaaliohjelmistoon ”vanhan tragedian”.<sup>697</sup> Näiden yhteisöllisten ja epäitsekkäiden tekojen lisäksi varakkaat näyttelijät, kuten Theodoros Ateenalainen, lahjoitti huomattavan summan Apollonin Delfin temppelin korjauksiin ja Neoptolemos, myös Ateenasta, teki suuren lahjoituksen kotikaupunkinsa julkisten rakennusten remonteihin.

Joka tapauksessa näyttelijöihin suhtauduttiin ristiriitaisesti. Heidän asemansa esityksen välittäjinä, että he olivat esityksen välttämättömiä tekijöitä, että esityksen toteutuminen oli riippuvaista näyttelijöistä, on myös Aristoteleelle ongelma. Hän toteaa, että näyttelijät uskovat, etteivät katsojat käsitä, elleivät he korosta asioita. Hän muistuttaa meitä siitä, kuinka vanha mestari ”Mynniskos nimitti Kallippidesta apinaksi liioittelun vuoksi”. Hieman myöhemmin hän käyttää Kallippideen näyttelystä esimerkkinä ”kehnoihin eleisiin”, jotka ”jäljittelevät alhaista naista” turvautumisesta.<sup>698</sup> (Kallippides eli ja vaikutti lähes sata vuotta ennen Aristotelesta, joten Aristoteles ei ole nähnyt Kallippidesta sen enempää kuin Mynniskosta näyttämöllä.)

Csapo nostaa tässä yhteydessä esille toisenlaisen tulkinnan Aristoteleen kommentista koskien Kallippideen apinoivaa näyttelijäntyötä ja liittää sen teatterin ja näyttelijänilmaisun kehittymiseen kohti realismia. Kallippideesta on pari muutaakin mainintaa eri yhteyksistä. Plutarkhos kertoo kuinka tämä tragedianäyttelijä nautti laajaa suosiota ja niin suurta innostusta, että jopa Spartassa, mikä tunnetusti ei ollut teatterikaupunki, oli Kallippides raivannut tiensä Spartan kuninkaan Agesilauksen seurueen läpi esiintyäkseen tälle. Lopulta hän oli kysynyt Agesilaukselta: ”Teidän kuninkuutenne, ettekö tiedä kuka minä olen?” Agesilaus oli vilkaisut häntä ja sanonut: ”Etkö sinä ole Kallippides, se pelle (kr. *deikeliktas*)?” Kallippides esiintyy myös Aristofaneen fragmentissa *Skenas Katalambanousai* (”Naiset, jotka ottavat komentoonsa näyttämörakenteet” [tai mahdollisesti ”teltat”]), jossa on viittaus Kallippideen roolityöhön Euripideen tragediassa *Telefos*. Hyvin tulkinnanvaraisessa tekstifragmentissa luonnehditaan näyttelijän ilmaisua seuraavalla tavalla: ”Kuin Kallippides istun lattialla lakaistujen roskien päällä.” Ilmaisulla halutaan (mahdollisesti) viitata Kallippideen tapaan ja tyyliin näytellä kerjäläiseksi naamioitunutta ylevää sankari Odysseusta. Csapo olettaa, että Kallippides ei näytellyt vanhan koulukunnan mukaisesti, klassiseen tapaan, vaan edusti uutta, realistista, näyttelijänilmaisua.<sup>699</sup> Hän oli aikansa Tarlton, Garrick, Kean, Duse, Salvini, Bernhardt, Stanislavski, Artaud, Cieslak.

Teatterin tiedetään muuttuneen ajan myötä aina realistisemmaksi, monen mielestä rahvaanomaisemmaksi, antiikin Kreikassa. Csapo viittaa Aristofaneen *Samma-koissa* käytävään tragediakilpailuun Aiskhyloksen ja Euripideen välillä esimerkkinä siitä, kuinka aihe oli omana aikanaan ajankohtainen. Kilpailu käydään suhteessa tyyliin. Csapo toteaa myös, että naisten näyttämöpuhe, naisille kirjoitetut repliikit, muuttuvat yksityiskohtaisemmiksi ja saavat enemmän vivahteita matkalla Aiskhyloksesta Menandrokseen. Sama koskee eri sosiaaliluokkien ja etnisten ryhmien yleistymistä näytelmissä. Esimerkkinä tyyliinmuutoksesta käy myös Aristoteleen huomio siitä, kuinka ”Sofokles sanoi tekevänsä luonteet sellaisiksi kuin niiden pitäisi olla, Euripides taas sellaisiksi kuin ne ovat”.<sup>700</sup> Mutta milloin muutos alkoi? Ja yleinen tyyliinmuutosko on syynä näyttelijöiden stigmatisointiin? Jos Aiskhyloksen suosikinäyttelijä (ja kuoleman aiheuttaja, älkäämme unohtako sitä) Kallippides oli tunnettu ilveilijä ja ylevän tyylin rikkoja, niin milloin tyyli ehdittiin luoda? Aiskhylos on kuitenkin tunnettu, ei ainoastaan koko näyttelijänammatin ”perustajana”, vaan myös tragedian isänä. Hän edustaa meille antiikin tragedian tyylin referenssiä, sen luoja samalla kuin sen huippua. Mutta, sen lisäksi että tyyliinmuutoksen ”pellenä” tunnettu Kallippides oli Aiskhyloksen suosikinäyttelijä, oli Aiskhylos muutenkin kontroverssinen nimenomaan suhteessa tyyliin. Hänen *Persialaiset* näytelmässään

esiintyy ulkomaalaisia barbaareja, joiden puhe on kaikkea muuta kuin tyylin mukaisesti ylevää.<sup>701</sup> Ja Aiskhylos viihtyi hyvin, päätti jopa uransa, Sisiliassa, tuossa räävittömän komedian emämaassa, missä myös ensimmäisenä luovuttiin kilpailujen yhteydessä arvovaltaisesti nimitetyn raadin käytöstä ja siirryttiin Idols-tyyppiseen yleisöäänestykseen parhaasta esityksestä ja näyttelijästä. Platonia tämä hirvittää: Sisilian ja Italian nykyinen laki jättää asian yleisön päätettäväksi ja ratkaisee voittajan käsiäänestyksellä, ja tällä se on pilannut runoilijat – nämä sepittävät teoksensa tuomarien alhaista makua silmällä pitäen, joten katsojat itse opettavat heitä – ja turmellut myös yleisön maun.<sup>702</sup>



Kuva 37.

Tässä vaiheessa Theseuksen suoli oli täydellisen tyhjä. Nyt hän halusi pois paskalta, pois näistä kotikaupunkiinsa sijoittuvista ajatuksistaan, pois Kreikasta, Sisiliasta ja Italiasta, pois tämän kylpylän *latrinaesta*... hänellä ei vain ollut mitään mihin pyyhkiä takapuoltaan. Mihinkään ei voi luottaa, hän totesi, olen jumissa täällä, ja hän yritti eläytyä Valistuksen ajan empiristiskeptikko Humeen mahdollisiin ratkaisuihin pyyhkimisen ongelmaan. Hume tarjosi hänelle umpikujaa. ”Näyttelijöiden alamäki alkoi heti!” Theseus päätteli. Siitä päivästä kun ammattikunta syntyi, se alkoi luisua kohti alhaisinta alhoa, paskakaivoa. Niinpä. Ahneella on paskanen loppu, sillä kuitenkin jonkinlaista arvostusta nauttivat varakkaat kreikkalaiset näyttämötaiteilijat olivat Rooman valtakunnassa luisuneet orjan asemassa oleviksi viihdeartisteiksi. Näyttelijät olivat Roomassa samaa sakkia muiden viihteen ”ammatti-

laisten”, kuten tanssijoiden, miimikoiden, jonglöörien, ilveilijöiden, kärrynpyörän heittäjien, parittajien, huorien, passiivihomojen ja orjapoikien joukossa. Sinänsä johdonmukaista. Ja niinhän Plutarkhoskin (46–120) toteaa jo ajanlaskun alkumetreillä, viitatessaan aikaisempien sukupolvien *dithyrambeihin*, *paiaaneihin* ja *hyporkhemioihin*, että ”nykymusiikki on turmellut runouden, kuten tanssikin ja siksi

pelkään, että menetän maineeni jumalten keskuudessa,  
ja saavutan vain kunniaa ihmisten parissa,

jos lyöttäydyn yhteen turmeltuneen musiikin kanssa, joka on vallalla typerysten ja ajattelemattomien katsojien joukossa ja on irtaantunut aikaisemmasta liitosta jumalaisen runouden kanssa. Kuin tyranni se on vallannut lähes kaiken musiikin ja siten menettänyt kunnioituksen mainioiden ja viisaiden miesten keskuudessa.”<sup>703</sup> Kirjallisuus ja teoreettinen filosofia olivat vakavasti otettavia asioita Roomassa.

Näyttelijät kuuluivat Roomassa yhteiskuntaluokkaan, joka oli *in familia*, ”ilman kunniaa”, ”säädyttömiä” ja häpeällisiä, johon kuuluivat edellisten lisäksi aviorikoksen tehneet naiset ja, yllättävää kyllä, huutokaupanpitäjät. Kristinusko antoi sitten näyttämölle lopullisen kuoliniskun.

Keskiajan kuluessa näyttelijät kuitenkin hiukan parantavat yhteiskunnallista asemaansa. Ranskalaisen filosofin ja lakimiehen Jean Bodinin laatimasta ”yhteiskunnan tuhatjalkaisesta” vuodelta 1586 löytyy koko sen aikainen kaupunkiyhteisö arvojärjestyksessä. Tuhatjalkaisen pää on Kuningas. Päätä seuraa papisto,

senaatti

armeijan ylipäällikkö,

hänen herttuansa, kreivinsä, markiisinsa, vapaaherransa, maakreivinsä, linnan herransa, vasallinsa ja kaikki muut sotilaat (värvätyt tai asevelvolliset paikkakunnasta riippuen),

sotaväkeä seuraavat lakimiehet apulaisineen,

ylhäiset valtion virkamiehet

tuomarikunta alaosastoinen

puhujat

lainopilliset neuvonantajat

asianajajat

kantajat

syyttäjät

oikeuskirjurit

notaarit

vahtimestarit  
kuuluttajat  
sihteerit  
vanginvartijat  
sekä muut oikeuspalatsia ja foorumia kansoittavat  
sitten tulevat pedagogit ja pedantit  
oikeusoppineet  
lääketieteenprofessorit  
fyysikot  
matemaatikot  
väittelytaidon opettajat  
historioitsijat  
runoilijat  
kielitieteilijät  
sitten kauppiaat  
liikemiehet  
suolaveronkantajat  
pankkiirit  
rahanvaihtajat  
kaupavälittäjät  
ja muut kaupantekoon liittyvät  
heitä seuraavat leipurit  
teurastajat  
kalakauppiaat ja kalastajat  
kokkipojat  
keittäjät ja mestarikokit  
kaupungissa asuvat maanviljelijät ja karjankasvattajat  
arkkitehdit  
asesepät  
kirvesmiehet  
rahanpainajat  
kultasepät  
jalokivi- ja korusepät  
kivenhakkaajat  
metallintekijät  
lasinpuhaltajat  
kylpylänpitäjät

ruukuntekijät  
torventekijät  
norsunluunkaivertajat  
kynttilänvalajat  
verantekijät  
purjekankaanvalmistajat  
silkkimestarit  
villan, kamelinkarvojen, pellavan ja hampun käsittelijät  
paperin, papyruksen ja pergamentin erikoistuntijat  
nahkurit ja nahkapeitturit  
kankaitten puhdistajat ja värjääjät  
räätälit, ompelijat, suutarit  
kirjaltajat, jotka Bodinin mielestä ansaitisivat kulkueessa edustavamman paikan  
kuvanveistäjät ja taidemaalarit  
kemikaalikauppiaat, joiden jälkeen seuraavat  
näyttelijät  
pantomiimien esittäjät  
markkinapainijat ja muut ”gladiaattorit”  
ajurit [tulevat tähän väliin hieman yllättäen]  
koomikot  
lakeijat ja parittajat  
kulkueen häntäpään muodostavat puhtaanapidosta ja matkustuksesta vastaavat  
kerjäläismunkit  
parturit  
saunottajat  
majatalonisännät  
tallirengit  
merimiehet  
ruumiinkuljettajat  
vartiomiehet ja pyövelit...

Bodin on tuhatjalkaista laatiessaan pyrkinyt olemaan objektiivinen. Tämä harmittaa häntä ja hän huomauttaakin erikseen omana kantanaan, että hän ei pidä teaterilaisista, hänen mielestään he häiritsevät yleistä järjestystä. Heidän edelleen tulisi hänen mukaansa asettaa kulkueen häntäpäätä, jonka muodostavat likaisten mutta hyödyllisten töitten tekijät.<sup>704</sup>

Kolmas kohtaus:

Paluu. *Refluksi*. Korjausliike. *Refluksi*. Eksyminen.

Yritys löytää vessapaperia: Labyrintti on nimensä veroinen.

Varhaiset boeotianilaiset ruukkumaalaukset osoittavat, että ritualistinen komedia, eräänlainen ”ritualistinen draama” oli tyypillistä Theeballe. Teatteri, jota Theebassa esitettiin, pysyi uskollisena sen alkuperälle. Dionysoksen kotikaupungissa, kaupungissa, jonka suojelujumala hän oli, ei esitetty mitään ”mainstreemiä”, kuten Eric Csapo asian ilmaisee.<sup>705</sup> Aleksanteri Suuri lopetti theebalaiset rituaalit theebalaiseen kärsimysnäytelmään tuhoamalla kaupungin sen perustuksia myöten vuonna 335 eaa. Ne kaupunkilaiset, joita hän ei lahdannut: pappeja, makedonialaisten kestiäviä, runoilija Pindaroksen jälkeläisiä ja niitä, jotka olivat äänestäneet kapinaan nousemista vastaan, myytiin orjiksi.<sup>706</sup> Kun Theeba vähitellen elpyi, keskittyi se ritualistisen teatterin sijaan silkkikankaiden tuotantoon ja myyntiin.

Aleksanteri Suuri oli suuri teatterin ystävä. Hän katui jälkepäin sitä, että oli tuhonnut Dionysoksen kaupungin ja kohteli jokaista theebalaista, johon sattui törmäämään - heitä oli sattuneesta syystä harvassa - mahdollisimman hövelisti. Näyttelijöiden puoleen Aleksanteri kääntyi luottamuksellisesti kaikenlaisissa asioissa, niin taiteellisissa ja viihteellisissä kuin poliittisissä että yksityiselämänsä liittyvissä. Hänen välinsä näyttelijöihin eivät koskaan menneet samalla tavalla kuralle kuin välit filosofi Aristoteleen kanssa menivät. Olisikohan johtunut siitä, että Aristoteleen isä Nihomakhos oli toiminut lääkärinä Aleksanterin isoisän, kuningas Amyntas III:en hovissa, joten Aristoteles oli jo lapsena oppinut tuntemaan Aleksanterin ja tämän isän Filippoksen huonot välit. Isänsä tahtoa uhmaten lähetti Aleksanteri näyttelijä Thettaloksen Kaariaan hoitamaan poliittista naimakauppaa, jota hänen isänsä voimallisesti vastusti. Syntyneinä kulkemaan olivat näyttelijät oivallisia hoitamaan tämän tapaisia kansainvälistä liikkuvuutta vaativia tehtäviä. Olivathan näyttelijät jo ammattitaitonsa puolesta oivallisia vakoojia, kuten sir Francis Walsingham totesi ajaessaan Englannin hovin intressejä Elisabeth I:en aikana, intressejä, joiden seurauksena suurta Willietäkin lahjakkaampaa Kit Marlowea puukotettiin - oliko se itse sir Francisin toimeksiannosta - deptfordilaisessa pubissa toukokuun 30, mutta, kuten John Maddenin elokuvassa *Shakespeare in Love*<sup>707</sup> väärin annetaan ymmärtää, Kit ei ollut juoppotappelussa, vaikka niin luultiin pitkään, ja vaikka elokuvalla on ansionsa, on Fiennes tässä, muun muassa Tom Stoppardin käsikirjoittamassa teoksessa (ja onhan mahdollista, että Stoppard tarjoaa elokuvassa sitä, mitä Walsingham, eli tosiasioiden peittämistä) aika särmätön, jolloin Theseus muisti kuinka pieni Gargantua kertoi isälleen uudesta ja parhaasta tavasta pyyhkiä pyllynsä

(*torchecul*) jonka hän oli keksinyt pitkällisten kokeilujen jälkeen. Pieni Gargantua luonnehtii parasta tapaa näin: ”*se on kuninkaallinen, jaloin, paras ja mukavin tapa kaikista mitä tiedän.*” Silkki oli *yksi* niistä, Theseus muisteli, sitä olisi Theebassa nyt..., mutta oliko se paras? Tai mitä väliä, olis edes jotain...! *Latrinaen* viereisille rei'ille oli tullut muita paskoja. Theseusta ärsytti yhtäkkiä aivan suunnattomasti ja hän sanoi ääneen: ”Ja se vitun pillipiipari Telephanes, joka ohjasi Demostheneksen *dithyrambin* kuorolle vuonna 384 eaa. Tämä Telephanes oli muka ohjaaja? Mitä!!? Jumalauta! Oli muka samaa tasoa kuin Orfeus, Nestor ja Homeros? Syvältä! Vai mitä mieltä ollaan!? Hei!!?? Kaveri, hei!!!”, hän huuteli tuntemattomille *latrinaessa* istujille. ”Höyrypumpun avulla pääsee nykyaikana syvälle, sen keksiminen vauhdittaa kaivosteollisuuden kehittymistä ratkaisevalla tavalla: kultaa, hopeaa ja rautaa. Sitä löytyy! Sitä on nyt! Höyrypumpun minäkin hankin kun olen Lontoossa. Sieltähän se teollistuminen alkaa: sieltä tulee höyrykoneet ja muut.” Paskalla olevat herrat ja yksi nainen eivät käsittäneet, mistä Theseus puhui. ”Jos *Minotauros* onkin englantilainen höyrykone?”, hän kysyi vielä heiltä. He pitivät tätä mahdollisena ja poistuivat paikalta. ”Miltä näyttää Pasifaen synnyttämä epäsiikio!!!?” Theseus huusi heidän peräänsä *latrinaen* kaikusissa yksinäisyydessä. ”*Millaisia he ovatkaan, Marcus Aurelius kysyy, ihmisistä, siis minusta*”, Theseus mumisi itsekseen, ”ihmisestä, *syödessään, nukkuessaan, paritellessaan, ulostaessaan ja muulloin*”. (IX.19.) ”En minä tiedä...”, Theseus rypisti kulmiaan ja pidätti itkuaan, ”mutta Aleksanteri Suuren isä Filippos, joka myöhemmin kuolee myrkkyyneen, kuten lähes kaikki Shakespearen *Hamletissa* ja muuttuvat saveksi ja tynnyrintapeiksi, hän kirjoitti, siis Filippos, korinttilaisille, että näiden tulisi pidättää se näyttelijä, Thettalos ja LÄHETTÄÄ HÄNET KAHLEISSA TAKAISIN!! *Takaisin?* Takaisin mihin?” Theseus ei tiennyt, ei ymmärtänyt. Hän päätti lähteä tästä treveriläisen *therminin latrinaesta* etsimään jotakin, mihin voisi pyyhkiä perseensä.

## VIIDES NÄYTÖS

Ensimmäinen kohtaus:

Pyllynpyyhkimisvälineitä

Minun on päästävää Pariisiin pyyhkimään perseeni. Theseus kiirehti takaisin sinne, mistä oli lähtenyt. Takaisin minne...? Takaisin, jotta pääsen itse asiaan, joka on... *Minotauros*. Hän siemaisi olutta. Se oli lämmintä. ”Oikeastaan se on elämä itse, mutta erityisessä leikkimuodossa. Karnevaalissa ei...” Karnevaalissa ei... Kar-

nevaalissa ei..., ja mitä sitten? Stoalaiset eivät naura. Epikurolaiset taas nauravat liikaa. ”Minä olen tosi viinipuu, ja Isäni on viinitarihuri.” Niin sanoo apostoli Johannes. (Joh. 15:1) Hän siis väittää, että Dionysos on Jeesuksen isä! Mikä ettei? ”Kerran pyyhin pyllyni yhden hovineitonne samettihuiviin, eikä se ollutkaan hullumpaa, sillä pehmeän kankaan kosketus tuotti peräukolleni suunnatonta nautintoa. Toisen kerran pyyhin erään toisen neitosen hilkkaan ja vaikutus oli sama. Sitten käytin kaulahuivia. Sitten silkkisiä korvalappuja... (siinä se silkki on!), mutta niihin oli ommeltu hirveä määrä niitä kirottuja kultakirjailuja, ja ne repivät koko takalistani riekaleiksi. (No, voi vittu...!) Tuikatkoon pyhä Antonius tulen sen kultasepän persereikään, joka ne teki ja samaten hovineidon, joka niitä käytti.” Samaa mieltä! Pyhän Antoniuksen tuli, ergotismi, on karmea tauti. Se paranee vain kun sairas saa valkoista leipää ja sianlihaa. Mutta siitä tietävät enemmän Tynimys ja Kynönen...

Rabelaisin ruumiit ovat jatkuvassa muutoksen tilassa, niiden luolamaiset aukot ovat loputtoman produktiivisia, anteliaita, kun kapitalistinen ruumis on suljettu ja eristetty täysin toisenlaisen kommunikaation periaatteelle – joukko atomistisia yksilöitä.

Theseus kahlaa läpi keskiaikaa, lukee Valerie Allenia: Miten jakaa pieru kahtia? Työnnä nenäsi vanhan naisen perseeseen ja kun hän kumartaa pieraistakseen, saat puolet pierusta toiseen ja puolet toiseen sieraimen.<sup>708</sup>

”Tuska meni ohi vasta kun käytin lakeijan myssyä, joka oli koristeltu töyhdoillä sveitsiläiseen tyyliin.” Pieni Gargantua jatkaa. ”Kerran kyykistyin pensaan taakse ja pyyhin takapuoleni maaliskuussa syntyneeseen kissaan, mutta se raapi verille koko takapuoleni. Toinnuin siitä vasta seuraavana päivänä pyyhittyäni takapuoleni äitini [Gargamel] käsi-neisiin, jotka oli tuoksutettu ruusuntuoksuisella suitsukkeella.”

\*

Luostareissa opittiin kääntymään omaan itseensä, *privatae* oli paikka sitä varten, se oli maallinen pyhäkkö, turva, joka rajasi oman tilan. Tämä erityinen paikka sai tuon nimen juuri luostareissa. Roomalaisilla sama paikka oli julkinen, *latrinae*, missä istuttiin joukolla rinnakkain. Shakespeare, joka jo vähitellen taittelee keskiaikaa pakettiin, laajentaa tämän keskiajalla muodostuneen yksityisyydessä hoidettavan tarpeen (*privatae*) viimeistään Hamletin monologeilla ei ainoastaan koskemaan käymälää vaan ihmisten keskuudessa tapahtuvaksi yksityisyydeksi. Shakespeare tekee yksityisestä julkista ja samalla julkisesta yksityistä. *Privatae* ja sen käyttöalue laajentuu julkiseen yksinpuheluun, sanojen ulostamiseen:

Millainen nauta olen! Onhan uljasta,  
 kun minä, rakkaan murhatun isäni poika,  
 jonka kostamaan vaatii helvetti ja taivas,  
 seison tässä ja ulostan sanoja, sanoja ja  
 kirouksia, jankuta kuin liikaa pantu huora,  
 astutusori. Hyi häpeä! Phyi!<sup>709</sup>

Yksinäisyys, varsinkin julkinen, on luonnotonta. Ihmisen ei ole hyvä olla yksin. Jumala totesi tämän jo aikojen alussa ja siitä syystä hän loi miehen ja naisen. Ja opettaakseen ihmiselle mitä kuolema on, mitä siitä seuraa: yksinäisyyttä ja mitä se merkitsee, käski hän Kainin tappa *Abel*. Silloin ihminen näki ensimmäistä kertaa yksinäisyyden ja kuoleman.

\*

*”Sitten pyyhin salviaan, fenkoliin, anikseen, meiramiin, ruusuihin, kurpitsanlehtiin, kaaliin, punajuureen, viiniköynnöksen versoihin, malvaan ja tulikukkaan, joka värjää takapuolen tulipunaiseksi, salaatinlehtiin ja pinaatinlehtiin: yhtä hyödyttömiä kaikki”*. Theseus kulki kuin unessa ja saapui Divodurumiin, kelttiläisten medio-matrikkien kaupunkiin. *”Sitten pyyhin sinijuureen”*, pieni Gargantua sanoi. Tämä hän on Metz, Theseus totesi, ja hän tunsu kuinka Pariisi lähestyi ja hän saisi pyyhkiä perseensä sillä.

Bahtin:

Ensimmäiset pyyhkimisvälineet kuuluvat perinteiseen teemakokonaisuuteen, jossa kasvot korvataan takapuolella. Liike ylhäältä alas on niissä täysin konkreettinen. Liikettä alas on korostettu vielä sillä, että neljän ensimmäisen ja viidennen esineen välille tunkeutuu sadattelu kultakirjailuista (*de merde*) sekä kultaseppään ja naiseen kohdistuva manaus: Tiukatkoon Pyhä Antonius tulen sen persereikään!<sup>710</sup>

Theseus:

Me tiedämme, ettei epäjumalia ole olemassa, on vain yksi ainoa Jumala. (1. Korint.4)

Paavali:

Eipäs, eipäs. Onhan tosin sekä taivaassa että maan päällä niin sanottuja jumalia, moniakkin jumalia ja herroja... (1.Korint.5)

Bahtin:

Liittyy ambivalenttiin materiaalis-ruumiilliseen alapuoleen, jossa kasvot korvataan takapuolella ja yläpuoli korvataan alapuolella. Takapuoli on ”kasvojen kääntöpuoli” tai ”ylösalaisin käännetyt kasvot”.

Paavali:

Tiedättehän, että vaikka juoksukilpailussa kaikki juoksevat, vain yksi saa palkinnon. Juoskaa siis niin, että voitatte sen! Jokainen kilpailija noudattaa lujaa itseuria, juoksijat saavuttaakseen katoavan seppeleen, me saadaksemme katoamattoman. Minä en siis juokse päämäärättömästi enkä nyrkkeillessäni huido ilmaan. (1.Korint.24-26)

Bahtin:

Kasvot korvataan takapuolella. Tässä materiaalis-ruumiillisen alapuolen tiiviissä tunnelmassa mainittujen esineiden kulunut kuva uudistuu. Esineet kirjaimellisesti syntyvät uudelleen uuden, kruunun riistävän käyttötapansa valossa ja ne havaitaan täysin uudella tavalla.

Theseus:

*Saturnalian* hetkellä, oli yö tai päivä, tulee kaikista asioista outoja ja hämäriä, syntyneet ovat kivulloisia, piiloutuneita ei löydy, sairastuneet menehtyvät eikä peitelty teko paljastu.

*Al Hiraj* on seitsemäs joulukuuta, se on muslimien Uusi Vuosi ja Senegalissa vaihdetaan silloin sukupuolta. Miehet ovat aivan viimeisen päälle drag ja naiset äijiä. Ovet avataan kaikille (ne ovat aina auki kaikille) ja juhla jatkuu läpi yön.

Bahtin:

Esineen muuttuminen takapuolenpyyhkimisvälineeksi on ennen kaikkea sen alentamista, kruunun riistoa, tuhoamista. Halventavat ilmaukset ”takapuolen pyyhkimiseen sopiva”, ”ei kelpaa takapuolen pyyhkimiseen” ja monet muut samantyyppiset ilmaukset (niitä on paljon) ovat melko tavallisia nykykielissä, mutta niissä on säilynyt vain kielteinen, kruunun riistävä ja tuhoava aspekti. Rabelaisin romaanin episodissa uudistava aspekti ei ole vain elävä, se on jopa dominoiva.

Theseus:

Keskipäivällä, kuudennen tunnin aikaan, tuli pimeys koko maan ylle, ja sitä kesti yhdeksänteen tuntiin saakka. Yhdeksännellä tunnilla Jeesus huusi kovalla äänellä: ”Elohi, Elohi, lema sabaktani?” (Mark. 15:33–34)

Theseus:

Aaahhhhhh!!! ”Die Stadtluft Macht Frei!”

Toinen kohtaus:

”Huvin vuoksi”

Theseus taivalsi kohti Pariisia, roikotti miekkaansa (isänsä miekkaa) toisessa ja nuhjuista, ei enää punaiseksi tunnistettavaa, lankakeräänsä (Ariadnen lankakerää) toisessa kädessään ja nautti jotakin oluentapaista nahkaleilistään. ”Ahhhh”, hän huokaisi, ”die Stadtluft Macht Frei!” Se oli keskiajan tunnuslause kun pyörät jälleen lähtivät pyörimään. Roomalainen kaupunkilainen, unohduksiin jäänyt *cives*, sai väistyä, kuten sai vanhojen linnoituskaupunkilaisten nimitys *castellani* ja *castrenses* uuden ajan, vuonna 1007 ensimmäistä kertaa käyttöön otetun *burgenses* käsitteen tieltä. Se levisi Ranskasta Flanderiin 1056, jatkoi Mosel joen yli Huyn kaupunkiin 1066 vallaten lopulta koko Euroopan.<sup>711</sup> Jonkun aikaa *porvarin* rinnalla kulki kaupunkilaista, kaupungin asukasta, merkitsemässä käsitteet *poortmanni*, *poorters* ja *portus*, jotka jäivät flaaminkielen *poorter* -sanaan, mutta *porvari* ja *porvaristo* löi itsensä läpi ennenkuulumattomalla tavalla. Sana löytyy lähes kaikista eurooppalaisista kielistä: *burgher*, *bourgeois*, *burgués*, *burger*, *borghese*, *burguesa*, *borgare*, *borgerlige*, *Bürger*, *burgès*, *burzuj*, *burzujs*, *burzuasinis*, *burghez*, *burjuva*, *borgjez*, *boujwa*, *burzso*, *buržoazní*, *burzsoá*, *buržoáznej* jne., jopa azerien *burjua* on samaa kantaa, bulgaarien *буржоа*, georgialaisten *ბურჟუაზი*, armeenialaisten *բուրժուազիա*, venäläisten *буржуазный*, makedonialaisten *буржоаската*, serbialaisten *буржуј*, jiddisin *הברגואזיע* ja arabiankielen *بورجوازية*. Kreikka, Slovenia ja Viro ovat poikkeuksia.



Kuva 38.

Theseus lähestyi remiläisten ”pyöreän linnakkeen” kaupunkia, roomalaisittain Durocortoriumia. Se on Reims, Theseus innostui, minä olen Champagnen alueella, Ardennessa. Olen jättänyt oluen...eeeeiiii, en ole, tähän on belgialaisten luostarimunkkien, vahvan oluen maata... minun on saatava jotakin juotava... Champagnen markkinat ovat täällä, suuret markkinat neljällä paikkakunnalla (*Lagny-sur-Marne, Provins, Troyes ja Bar-sur-Aube*), jotka elvyttivät keskiaikaisen torin: trubaduureja, ilveilijöitä, akrobaatteja, kiertäviä teatteriseurueita, joista kehittyi *commedia dell’arte*, joka kehittyi italialaisesta atellaanifarssista; elvytti kaupankäynnin: kankaita, vaateteollisuutta, nahkaa ja skandinaavien turkiksia, mausteita, jotka liikkuiivat etelästä pohjoiseen ja pohjoisesta etelään... Theseuksen takapuolta kutisi ja kirveli: *”ratamoon, nokkosiin ja raunioyrttiin, mutta siitä sain peräsuoleeni verisen punataudin, jonka paransin pyyhkimällä kalukukkarooni”*. Missä minun rahani ovat? Minun on ostettava jotakin juotavaa ja syötävää. *Tämän pitkän luettelon jokainen esine on täysin odottamaton: sen ilmestymistä ei valmistella mitenkään eikä mikään oikeuta sitä; pyllynpyyhkimiseen voisi yhtä hyvin kelvata mikä tahansa muu esine*. Mihin minä pyyhin perseeni, oi pieni Gargantua. Kerro se! Missä on *Minotauros*? Onko isäsi Grandgousier *Minotauros*, oi pieni Gargantua? Vai isoisäsi Mustakulliko se on? Vai hänen isänsä Hacquelebac? Onko hän *Minotauros*? Vai onko teistä jättiläisistä se ensimmäinen jättiläinen, jättiläisten esi-isä, se, jolla rupesi pullistuvan vatsan, pullistuvien hartioiden, pituutta kasvavan siittimen, kokoa kasvavien mulkkujen, pituutta kasvavien säärien, pituutta kasvavan nenän tai kokoa kasvavien korvien sijaan, kasvamaan koko ruumis, *Minotauros*? Hänhän oli nimeltään Khalbrod? Vai onko se äitisi Gargamel, joka on *Minotauros*? *Gargamel alkoi äkkiä valittaa ja huutaa.*<sup>72</sup> *Heti virtasi paikalle kättilöitä joka taholta. He tutkivat hänet ja tunnusteltuaan sormillaan vatsanalustaa he havaitsivat pahkuran, joka haiskahti aika pahalta, ja he arvelivat, että se oli lapsi. Mutta se olikin peräsuoleksi kutsuttu suora suoli, joka oli herpaantunut ja työntynyt ulos, koska hän [Gargamel] oli syönyt liikaa sisälmyksiä.* Reims, Theseus huokaisi, basilique Saint-Remi de Reims, minä tarviten leipää ja viiniä, Herra. Mutta ylimmät istukkalihakset herpaantuivat, ja sikiö siirtyi sen johdosta ylempään ontolaskimoon ja kiipesi pallean läpi aina hartioihin saakka, missä tämä laskimo jakautuu kahdella. Täältä se lähti kulkemaan vasemmalle ja tuli ulos vasemmasta korvasta. Kun lapsi [Gargantua] oli syntynyt, tämä ei parkunut muiden lasten tavoin ”ääääää” vaan huusi kovalla äänellä: *”Kippis, kippis, kippis”* aivan kuin olisi tarjonnut koko maailmalle ryyppyn, minä tarvitsen nyt!, Theseus ajatteli, sellaisen hunajaan ja lämpimään veteen laimennetun. Vihdoinkin saa viinaa!

Ja Theseus huusi:

Alain de Lille, *magister universalis*, sanoi, että ”*sydän* on ruumiin sielu” ja niin *sydän* ajoi keskiajalla pään ohi! Oi, tanssikkaa!

Ja Theseus huusi:

Augustinus sanoo, että ”sisäinen ihminen” asuu *sydämessä*! Oi, laulakaa!

Ja Theseus huusi:

Aristoteles, jota keskiaika kuuntelee, sanoo, että aistimme syntyvät *sydämessämme*! Oi, soittakaa!

Ja Theseus huusi:

Paavi on kirkon pää, uskovainen seurakunta on sen raajat, joihin päällä on hermoston kautta yhteys. Ruhtinas on yhteiskunnan *sydän*, joka pumppaa verta alaisiinsa. Ilman *sydäntä* olisi keskiaikainen ruumis kuollut. Joten oi, juopukaa!

Ja Theseus huusi:

Kuten voidaan todeta, niin sikiöllä kehittyy *sydän* ennen aivoja. Oi, Galenos!!<sup>713</sup>

Pysähdytään hetkeksi (”Ei pysähdytä”, Theseus tuskastui, ”minä tarvitsen...”) pyyhkimisvälineiden tähän osaan ja analysoidaan sitä. Jos tutkimme tarkkaan pyllynpyyhkimistapojen luetteloa, havaitsemme, ettei esineiden valinta ole sattumanvaraista, (”Minä en enää välitä, paskani on kuivunut!”) ja että valinnassa on oma, vaikkakin epätavallinen logiikkansa. (”Kuulitko...?”) Viisi ensimmäistä pyyhkimiseen käytettyä esinettä – huivi, hilkka, kaulaliina, (”Sen voi vuolla veitsellä!”) korvalaput ja myssy – on tarkoitettu kasvoja ja päätä varten, ts. ruumiin yläpuolta varten. Niiden ilmaantuminen pyllynpyyhkimisen välineeksi on *yläpuolen kirjaimellista siirtämistä ruumiin alapuolelle. Ruumis heittää kuperkeikkaa ja kärrynpyörää*. Theseus nousi ja jatkoi matkaansa. Hän oli kuin sumussa eikä ollut olenkaan varma suunnasta. Pariisiin...? Yksi groteskin kuvan perustendensseistä on, että se esittää *kaksi ruumista yhdessä*: toinen on synnyttävä ja kuihtuva, toinen sikiävä, kohdusta tuleva, syntyvä. Tämä ruumis on aina raskaana ja synnyttävä tai se on ainakin valmis hedelmöitykseen ja synnyttämiseen – se korostaa fallostai synnytyselimiä. Tavalla tai toisella yhdestä ruumiista työntyy aina esiin toinen, uusi ruumis.<sup>714</sup>

Pariisiin...? Theseus oli unohtanut miksi hän oli matkalla Pariisiin. Hän vain mekaanisesti jatkoi eteenpäin tässä Labyrintissa. Hän oli varma, että *Minotauros* ei olisi Pariisissa. Hän oli varma, että oli aivan turhaa käydä siellä. Hän oli varma, että *Minotauros* ei ollut edes tässä keskiajassa, eikä siis todellakaan siinä kelttiläisessä,

entisessä roomalaisessa, Julianus Luopion poisristimässä Lutetiassa, mihin hän askeleensa oli suuntaamassa. Hän ei välittänyt paskaakaan siitä oliko Kyrenessä, tuossa kaukaisessa Mustan meren kolkassa, teatteri jo 500-luvulla eaa., eikä siitä esitetä siellä vai ei Euripideen *Alkestis*, jossa harvinaisella tavalla yhdistyy tragedia ja satyyrinäytelmä, 400-luvulla eaa. alussa tai että mistä näyttelijä Kalendros tuli, miltä keikalta, miltä festivaalilta ja mihin. *Lutetia Parisiorum*, Pariisi, Montmartre, Eiffeltorni, Suomen paviljonki vuoden 1900 maailmannäyttelyssä, Seine, Notre Dame, Sacre Coeur, Hôtel Dieu, Saint Lazarre, Hôtel de Bourgogne, Louvre, 1789, Giljotiini. Millään näistä ei ollut mitään merkitystä. Adson Melk on täydellisen epäuskottava, anakronistinen hahmo, eikä Fra William tiedä mitään siitä, miltä tuntuu vaeltaa SISÄLLÄ Labyrintissa. Fra William AJATTELEE sen, ULKOISTAA sen itsestään. Ja he muka etsivät keskiaikaista, kreikkalaista, roomalaista, ihmisestä ja munaskuista kumpuavaa Naurua. Eco ei liene luotettava lähde jos on *Minotaurosta* metsästävässä.<sup>715</sup>

Päästyään vihdoin Pariisiin Theseus totesi, että kaupunki ei ollut saanut nimeään, kuten jotkut sivistymättömät taulapääät kuvittelevat, Hekuban ja Priamoksen pojan Parisin mukaan. Hänen serkkunsa Aeneas ”perusti” kyllä Rooman, mutta Pariisille antoi nimen nuori Gargantua, joka tympääntyneenä uteliaaseen väkijoukkoon alkoi suihkuttaa heitä virtsallaan: ”Luulenpa että nämä vintiöt tahtovat minun jollakin tavoin kiittävän heitä tuliaistervehdyksestä ja lahjasta. Hyvä on!” Ja hän avasi muhkean kalukukkaronsa, veti kalunsa esiin ja suuntasi heitä kohti niin voimakkaan suihkun, että hän näin hukutti kaksisataakusikymmentätuhattaneljäsatatakahdeksantoista pariisilaista, lukuun ottamatta naisia ja lapsia. Annan heille viiniä, mutta vain leikilläni (*pa ris*), nuori Gargantua hihkui.

\*



Tämä on Herakleitoksen leikkivä lapsi, jolle kuuluu ylin valta maailmassa tai, kuten filosofi toteaa: ”lapselle kuuluu kuninkuus”.<sup>716</sup>

Kuva 39.

\*

Kuivateltuaan itseään auringossa Theseus lähti Pariisista. Vähän ennen Rouenin kaupunkia, tuota Normandian pääkaupunkia - missä Vilhelm Valloittaja kuoli vuonna 1087 St Gervais'n luostarissa ja Jean d'Arc vuonna 1431 roviolla - hän koh-tasi kolme Mariaa. He katsoivat häntä kovin hämmästyneinä, kysyvinä, myötätun-toa tuntien ja puhtain sydämin. *Quem quaeritis in sepulchro, O Christicolae?* hän kysyi heiltä jotakin sanoakseen. He vastasivat yhteen ääneen: *Ihesum Nazarenum, crucifi-xum, o caelicola*. Täältäkö he häntä etsivät, Theseus ihmetteli itsekseen, mutta koska Mariat vaikuttivat niin kovin viattomilta, vastasi hän heille kohteliaasti: *Non est hic*. Mihin hän lisäsi, jotta tytöt eivät masentuisi: *Surrexit, sicut praedixerat*. Ja kehotti ja kannusti heitä: *Ite, nuntiate, quia surrexit a mortuis*. Tästä ilahtuneina Mariat päättivät laittautua oikein näteiksi kylän markkinoille. Maria-Sueree tiesi puute-rin, joka kostutettuna saisi heidän poskensa heleimmän punaisiksi. Tytöt päättivät laittaa hynttyyt yhteen ja hankkia ainetta. Maria-Brunatin sijoitti rahat, Maria-Sue-ree tarpoi punaa hakemaan Roueniin ja takaisin ja Maria-Agace sai kunnian antaa viimeisen silauksen eli lahjoittaa puuttuvan kosteuttavan ainesosan, tipan kus-taan. Maria-Brunatin asettui Maria-Agacen selän taakse pitelemään puuterirasiaa oikealla kohtaa. Maria- Sueree istuutui sillä aikaa matkasta väsyneenä antamaan ohjeita. Mutta Maria-Agacelta ei herunut tipan tippaa virtsaa vaikka hän pinnisti minkä pystyi. Vaan sitten, kun hän ponnisti oikein olan takaa, pääsi häneltä valtava pieru, joka tahri kaiken. Pieru lähti voimalla hänen persaukostaan ja puuteri lensi maailman tuuliin. "Voi Perkele, mitä toi oli, senkin typerä huora?" Maria-Brunatin sanoi, "Katala teko. Kaikki meidän puuteri on lentänyt ties minne. Minä olen saanut sitä jopa silmiini! Minä olen ihan siinä aineessa." Maria-Brunatin vaati rahansa takaisin, mutta Maria-Agace puolustautui ja syytti sen sijaan Maria-Brunatinia siitä, että tämä piti astiaa väärässä kulmassa niin, että se oli hänen perseensä eikä hänen pillunsa alla, niin kuin sen olisi pitänyt olla. Silloin kaikki kolme Mariaa kääntyivät kohti yleisöä, seurakuntaa päin, ja lauloivat: *Alleluia! Resurrexit Domini*. Ja he jatkoivat matkaansa. Theseuksella kävi mielessä ryöstää nämä kolme viatonta Mariaa. Nussia heitä heidän kolmeen aukkoon kolme päivää ja kolme yötä. Se tekisi kolme kertaa kolme, kolme kertaa. Mikä kaunis symmetrinen kokonaisuus, pyhien lukujen kasauma. Mikrokosmosten mikrokosmos. Mutta hän päätti säästää itsensä Ariadnelle ja vain hihkaisi heille: *Venite et vide locum*. Ja noudatti myös itse anta-maansa ohjetta ja jatkoi matkaansa kohti Englannin kanaalia.<sup>77</sup>

Aika päätti keskiajan. Elefantin ja shakkilaudan lisäksi Kaarle Suuri sai kalifi Harun al'Rashidilta lahjaksi kellon, laitteen, jonka olemassaolosta ei Euroopassa tiedetty juuri mitään vaikka vastaavia oli ollut niin Roomassa kuin jo muinaisessa Egyptissä. al'Rashidin lahjoittama kello oli messingistä. Se oli ihmeellinen mekaaninen härveli, vesikello eli *klapsydra*, joka laski vuorokauden kaksitoista tuntia. Tunnin välein kello pudotti messinkikuulan ja silloin pieni symbaali soi. Kellossa oli myös kaksitoista ratsukkoa, jotka aina tunnin vaihtuessa astuivat ulos pienistä ikkunoista samalla kun takana olevat sulkeutuivat. Arabien sivistys, taidot ja tiedot olivat ihailtavia, kadehdittavia. He kävivät kansainvälistä idänkauppaa, he tunsivat Aristoteleen, Platonin, kreikkalaisen kulttuurin läpikotaisin, heillä oli valtava tieteellinen ja kulttuurillinen pääoma. Kaarle Suuri totesi, että hänen Eurooppansa oli ajasta jäljessä. Nyt oli syytä panostaa aikaan ja niin luostarit ryhtyivät valamaan kelloja. Richard Hodges jatkaa:

Toisin sanoen nykyään tunnustetaan, että resurssien ryöstelyn sijaan karoliininen aatelisto vaihtoi taktiikkaa ja ryhtyi maatilojen ja tuotannon investoimiseen ja siten tietoisesti muuttamaan yhteiskuntaa.<sup>718</sup>

Kolmas kohta:

”Between 1387 and 1400”<sup>719</sup>

Kun hän saapui Englannin maaperälle, otti hän miekkansa ja lankakeränsä ja lähti reippaana kohti Lontoota. Ennen kuin hän huomasi aikaan, oli hän jo Canterburyssä ja päätti poiketa majataloon, niin on Canterburyssä tapana. Majatalossa oli pyhiinvaeltajien kirjava joukko juuri ryhtymässä tarinankerrontaan, Geoffrey Chaucerin mukaan ”suuri seurue – ei vähemmän kuin kaksikymmentä ja yhdeksän, väkeä monenlaista kaikkialta”.<sup>720</sup>

[K]eskiaikainen pyhiinvaellus oli aikansa seuramatka, jonka osallistujilla saattoi olla hyvinkin erilaisia taustoja [ - - - ], kuten abbedissa, kaksi nunnaa, näiden seurueeseen kuuluva pappi, munkki, kerjäläismunkki, pastori, sekä anekauppias ja haastemies. Porvaristoa edustavat esimerkiksi rouva Bahtin ja kauppias, lisäksi [ - - - ] kaupungin kiltojen edustajia (puuseppä, vaatealan kaupitsija, kutoja, värjäri ja verhoilija). [ - - - ] Ritari ja [ - - - ] junkkeri edustavat henkilögallerian ylintä kastia. Mukana kulkevat myös vapaamies, Oxfordin oppinut, lääketieteen tohtori, lakimies, mylläri, kippiari, metsänvartija, kokki, taloudenhoitaja ja työvouti, ja seremoniamestarina Southwarkin Asetakin isäntä, joka keksii koko tarinan-kertomiskilpailun.<sup>721</sup>

Asetakin isäntä toivotti Theseuksen tervetulleeksi ja kun seurue kuuli kuka oli liittynyt heidän joukkoonsa, itse Ateenan herttua, päätettiin tarinankerronta aloittaa mainitusta arvovieraasta. Ensimmäisen *Canterburyn tarinan* (joissa on ”löydettävissä lähes koko keskiaikainen genreen ja tekstilajien kirjo”<sup>722</sup>) kertoi Ritari. Se oli romanssi. Hän aloitti tarinan ”About Duke Theseus, lord of Athens, and his achievements”, seuraavalla tavalla: Heere bigynneth the Knyghtes Tale

Whilom, as olde stories tellen us,  
 Ther was a duc that highte Theseus;  
 Of Atthenes he was lord and governour,  
 And in his tyme swich a conquerour,  
 That gretter was ther noon under the sonne.  
 Ful many a riche contree hadde he wonne,  
 What with his wysdom and his chivalrie;  
 niin valloitti myös koko Naistenmaan,  
 nimeltä muinaiselta Skyytian,  
 ja sieltä vaimokseen hän kuuluisan  
 nai Hippolyte-kuningattaren, together with her younger sister Emily. And  
 so I leave this noble Duke and his armed host riding victoriously and with  
 music towards Athens. If it weren't too long to listen to I would certainly  
 describe in detail how the land of women was vanquished by Theseus and  
 his knights;  
 Minulla onhan, Jumala sen tietää  
 peräti paljon kyntömaata tässä  
 ja heikot härät auraa vetämässä:  
 tarinaa niiltäkin osin, mitkä  
 on kerrottava, riittävän on pitkä.  
 This duc of whom I make menciou,un,  
 Whan he was come almoost unto the toun,  
 In al his wele and in his mooste pride,  
 He was war, as he caste his eye aside,  
 Where that ther kneled in the hye weye  
 A compaignye of ladyes, tweye and tweye,  
 Ech after oother, clad in clothes blake;  
 But swich a cry and swich a wo they make,  
 That in this world nys creature lvyngye  
 That herde swich another waymentyngye;  
 And of this cry they nolde nevere stenten,  
 Til they the reynes of his brydel henten.<sup>723</sup>

Theseus kuunteli hartaana Ritarin tarinaa. Häntä ei harmittanut, että tarina eksyi pitkiksi ajoiksi kuvaamaan hänen tuhoamastaan Theeban kaupungista siellä vangittujen prinssien, serkusten Arciten ja Palamon, vaiheisiin. Heidän rakkautensa Hippolyten pikkusiskoon Emelieen ja häneen kohdistuva kilpakosinta tuntui olevan tarinan pääjuonne. Tästä huolimatta hän kuunteli hartaana, söi, joi ja nautti. Eri-

tyistä nautintoa hänelle tuotti kuvaus Ateenan herttuan jalomielisestä, mutta samalla päättäväisestä luonteenlaadusta, sekä herttuan järjestämistä anteliaista juhlista, niin turnajaisissa kuin Arciten hautajaisten yhteydessä. Hänen oli helppo samastua itseensä. Ritarin kertomuksen pitkät listat ja yksityiskohtaiset kuvaukset olivat täydellisiä: saivartelevan pikkutarkkoja, eksakteja ja seikkaperäisiä. Ne olivat juuri niin detaljirikkaita ja pitkiä kuin niiden tuli olla, kuten esimerkiksi hautarovion puut, joilla prinssi Arcite poltettiin:

pinossa oli: kuusta, vaahteraa  
tai tammea tai orapihlajaa  
tai koivua tai haapaa, jalavaa  
tai puksipuuta, leppää, myöskin poppelia  
tai pyökkiä tai pyhää laakeria  
tai saarnea tai lehtipuuta muuta  
tai mäntyä tai muuta havupuuta  
ja miten kaadettiin ja mistä niitä -  
en ryhdy tässä selontekoon siitä.

En kerro, miten seudun jumalat,  
dryadit, nymfit, faunit haipuivat  
pois[---]  
En kuvaa, miten sitten kreikkalaiset  
pitivät yöllä kuolinvalvojaiset  
ja peijaiskasit: kuka kilpaajista  
alastomista, öljy-ihoisista  
sai painivoiton tai muun palkinnon -  
en kuvaa, miten luota rovion  
kisojen jälkeen mentiin Ateenaan,  
vaan päädyn pelkästään pääasiaan  
ja kerron lopun aivan lyhyesti,  
kun kertomus jo ylen kauan kesti...<sup>724</sup>

Theseusta ei siis haitannut *Canterburyn kertomusten* saivarteleva ja varsinaisesta aiheesta eksyvä tyyli. Hän jäi majataloon ja kuunteli mielihyvällä kaikki kaksikymmentäkolme tarinaa prologeineen, epilogieineen, välikertomuksineen, -selvittelyineen ja sanaharkkoineen. Hän unohti *Minotauoksen*. Hän unohti Ariadnen. Hän unohti isänsä. Hän unohti poikansa. Hän unohti Hippolytan, Antiopen, tämän siskon ja Ariadnen siskon Faidran. Hän unohti Helenan. Hän unohti äitinsä Aithran. Hän unohti neidonryöstömatkan Hadekseen, mihin hän lähti ystävänsä Peirithoon kanssa ryöstämään Persefonea. Hän unohti Lontoon, hän unohti ajan, hän unohti lopun. Hän unohti petoksen ja hän unohti häpeän. Hän unohti, hän unohti.

Kaikki palaa samaan. Eurooppa on perustettu neidonryöstölle ja unohdukselle. Häränhahmoinen Zeus ryösti Europa neidon Libanonin hiekkarannalta. Tämä oli

ensimmäinen neidonryöstö. Se asetti eurooppalaisen fysiologian ja mytologian, sen perustan ja pohjan, mille kaikki muu asettui. Toinen neidonryöstö asetti kai-  
ken tämän muun, se on: eurooppalaisen kulttuurin ja ihmisen.

Toinen neidonryöstö oli: Prinssi Paris ryösti Helenan, tuon jo kertaalleen rais-  
katun ja ryöstetyn Zeuksen ja Ledan tyttären, Klytaimnestran sisaren, jonka Dios-  
kuurit olivat vapauttaneet Aithran hoivasta Theseuksen istuessa jumissa Hadeksen  
kivipaadella. Helenan ryöstöä seurasi Troijan sota, sen kymmenvuotinen piiritys ja  
tuho. Tämä Homeroksen meille kertoma neidonryöstö asetti eurooppalaisen kult-  
tuurin, sen taiteen, kirjallisuuden, teodikean, sodan, väkivallan, johtajuuden, san-  
karuuden ja ihanteet, älykkyuden ja rakkauden, velvollisuudentunteen, uhraukset  
ja uhrautumiset, veljeyden, uskollisuuden, naisen aseman, kodin ja perhesiteiden  
merkitykset. Kaiken tämän lisäksi, eikä lista tietenkään ole kattava, Helenan ryöstö  
asetti eurooppalaiseksi perustaksi moninkertaisen petoksen. Ryöstö sinänsä oli  
petollinen teko, myös troijalaisten mielestä, ei heiltä kysytty, heidät huijattiin pii-  
ritettäväksi ja tuhottaviksi. Sotaretken viekkain ja älykkäin sankari, ithakalainen  
Odysseus, petkutettiin mukaan. Akhaijit pääsivät matkaan vasta uhraamalla Aulii-  
seen petkutetun Ifigeneian, jonka äitiä Klytaimnestraa myös petkutettiin ja joka  
huijasi sodasta vasta kotiin palaneen Agamemnonin ammeeseen murhattavaksi.  
Troija vallattiin kaikkien tuntemalla petoksella ja tuhottiin väkivallalla. Odysseuk-  
sen paluumatka kotiin, missä uskollinen vaimo odottaa ja odottaa ja joutessaan pet-  
kuttaa kilpailevia kosijoita, on täynnä ihailtavaa petosta petoksen perään, puolin ja  
toisin. Mutta kaikkein suurin Helenan ryöstöön kätketty petos on Helenan itsensä  
tekemä. Häntä ei nimittäin koskaan ryöstetty, hän lähti vapaaehtoisesti, eikä hän  
ollut Troijassa, vaan Egyptissä. Akhaijit olivat itse kaksinkertaisen petoksen uhreja.  
He piirittivät Troijaa kymmenen vuotta puupalan, ”hengittävän kuvapatsaan”, joka  
oli Helena, vuoksi.<sup>725</sup>

Anatoliassa Ida vuoren juurella olevaa kaupunkia ei enää ole. Troija on myyttinen  
- moneen kertaan tuhottu ja uudelleen syntynyt - kaupunki. Eurooppa on perus-  
tettu Troijan perinnölle. Aeneas selvisi ainoana Dardanoksen perillisenä Troijasta.  
Vergilius, Danten opas läpi *Helvetin* ja *Kiirastulen*, kertoo meille niin Troijan tuhon  
kuin sen perillisen, Rooman Imperiumin, synnyn: *Aeneaan tarun*.

”Jos Eurooppa olisi valtio ja tarvitsisi kansalliseepoksen, se olisi *Aeneis*”, sanoo  
T.S. Eliot.<sup>726</sup>

Aeneakselle, tuolle Troijasta paenneelle sankarille, kuin Babyloniasta karkuun  
lähtevälle Abramille, lupasivat jumalat maan Hesperiasta, maakunnan nimeltä  
Latium, missä rutulien kuningas Turnus hallitsi. Aeneas tuli ja kukisti Turnuksen,  
nai tämän vaimon Lavinian ja perusti yhdessä poikansa Askaniuksen kanssa Alba

Longan. Näin Rooma sai alkunsa. Itse Ikuisen kaupungin perusti Aeneaksen perillinen, susinaaraan kasvattama Romulus yhdessä veljensä Remuksen kanssa. Troijan perilliset perustivat kaupungin, joka levittäytyi yli Euroopan ja Välimeren. Istanbul ja Moskova ovat molemmat eksplisiittisesti tälle perinnölle perustettuja. Siitä, että Romulus tappoi veljensä Remuksen, Vergilius vaikenee.

Vergilius luettelee Askaniuksen jälkeläisiä, Juliusten sukua, aina ”maailman ääriin” ja julistaa myös, että kun kreikkalaisen kulttuurin tehtävä oli:

- veistää marmoriset jalot kasvon piirteet,  
suuri on vallassaan puhetaito, he taivahan liikkeet  
sauvoim määräävät sekä tietävät tähtien nousut.

On roomalaisen tehtävä:

Kansoja hallita käskyillä sinä muistaos Rooma -  
tuo sinun taitosi on -<sup>727</sup>

Mutta luetellessaan Juliuksen sukua, Troijan perillisiä, Vergilius vaikenee myös eräästä Brutuksesta, josta 800-luvulla ilmestynyt Nenniuksen *Historia Britonum* ja 1100-luvulla ilmestynyt Geoffrey Monmouthilaisen kronikka *Historia Regum Britanniae* kertovat meille. (Tämä Oxfordin yliopistosta tutkinnon suorittanut teologi Geoffrey Monmouthilainen esittelee, sivumennen sanoen, ensimmäisenä sellaisia legendaarisia hahmoja kuin taikuri Merlin, kuningas Arthur ja kuningas Lear.) Yksi Brutus (kömpelö ja typerä) on meidän siis vielä kohdattava tämän Labyrintin sokeloissa. Tämä Brutus, Askaniuksen poika, ampui vahingossa isäänsä (”talon yli”, sanoisi Shakespeare monimielisesti<sup>728</sup>), Juliuksen suvun kantaisää, Aeneaksen ja Kreusan poikaa, Venuksen silmäterää, kuolettavasti nuolella. Tämän seurauksena poika sai lähteä Alba Longasta, Roomasta, Hesperiaista, ”Lännen iltatähdestä”, Italiasta ja koko kanonisoidusta sukukronikasta. Vaeltaessaan halki Eurooppaa Brutus Troijalainen, kuten hän itseään ryhtyi kutsumaan, perusti joukon kaupunkeja, muun muassa Toursin. Ranskasta hän jatkoi matkaansa meren yli nimettömälle mantereelle. Tämän maan hän nimesi itsensä mukaisesti Britanniaksi. Tälle uudelle mantereelle Brutus perusti kaupungin, jonka nimeksi hän pani Troija Nova. Ajan kuluessa nimi muuntui Trinovantumiksi. Kelttiläinen kuningas Lud, joka hallitsi aikojen alussa, ihastui joen rannalla olevaan Trinovantumiin ja jätti sille uuden etymologisen jäljen.

Vähitellen muutkin Troijan jälkeläiset - roomalaiset valloittajat - löysivät tämän Thames joen varrella olevan kaupungin tapaisen. Se oli heidän mielestään hyvällä paikalla. Joki ei ollut liian leveä, mutta riittävän syvä hyvälle satamalle. Roomalai-

set rakensivat kuningas Ludin kaupungista, entisestä Trinovantumista, varustus ja hallintokaupunki Londiniumin vuosina 43–50. Caludius oli silloin Rooman keisari. Sadassa vuodessa kaupunki saavutti kukoistuksensa. Aukkaita oli silloin yli viisikymmentätuhatta, julkisia rakennuksia lukuisia, muun muassa valtava basilika, kuvernöörin palatsi, temppeleitä, kylpylä, amfiteatteri, silta ja linnoitus. Londinium sai myös kokoansa suuremman viiden kilometrin mittaisen muurin. Vain pari sukupolvea myöhemmin, sen jälkeen kun roomalaiset olivat lähteneet, kaupunki autioitui. Londiniumissa ei asunut enää ketään 600-luvulla.

Neljäs kohtaus:

”Ei-missään”

Lontoo oli jossakin vaiheessa siirtynyt pois paikaltaan, ja samalla vaihtanut nimeä. Tästä syystä, Theseus päätteli, hänen oli niin vaikea hahmottaa missä ja milloin hän oli nyt? Syy ei voinut olla pelkästään hänen vahva ja pitkään jatkunut humalatila. ”*London is out of joint.*” hän totesi vitsikkäästi, ”*Denmark’s a prison*” ja jatkoi etsimistä. Hän oli joen rannalla, siitä ei ollut epäilystä. Mutta minkä joen? Toisaalta sillä ei ollut mitään merkitystä. Hänen täytyi, itse asiassa, välttämättä peseytyä ja siihen kelpasi mikä tahansa joki.

Londinium oli autio. Hylätty. Ei, hän ei ollut Londiniumissa, eihän sellaista kaupunkia ollutkaan. Sen sijaan hän oli Fleet joen länsirannalla kaupungissa nimeltä Lundenwic. Miksi? Miksi he olivat hylänneet Londiniumin? Hylänneet roomalaisen perinnön, roomalaisten hajun, kädenjäljen, käsityötaidon, kivipäällystetyt kadut, kulttuurin, kaikki jouti jäämään, niin kuin paha jätetään. Sen sijaan he perustivat tämän ”Non-Placen”: Lundenwic.<sup>729</sup> Ja sen jälkeen vielä toisen ”Non-Placen”, Lundenburgin, Fleet joen vastarannalle, entisen roomalaisen rauniokaupungin *viereen*.

”Non-Place” on vailla historiaa, vailla symboleja, vailla menneisyyden taakkaa. ”Non-Place” ei velvoita mihinkään, sen voi helposti jättää, unohtaa ja vaihtaa toiseen ”Non-Placeen”. Nämä keltit, piktit, skotit ja saksit valitsivat jostakin syystä ”Non-Placen” historiallisen, muistoja, tapahtumia ja elämää täynnä olleen kaupungin (roomalaisen kaupungin) sijaan.<sup>730</sup>

Theseus oli lähtenyt Canterburystä heti *Taloudenhoitajan tarinan* jälkeen. Tämä oli didaktiseen sävyyn lopettanut tarinansa varoituksen sanoihin: ”Pidätä, rakas poika, kieltäsi”, näin muistuttaen liian höpöttämisen vaaroista. Tämän jälkeen taloudenhoitaja oli viitannut, ikään kuin varmuuden vakuudeksi, vielä niin Jumalaan, Salomoniin, Daavidiin kuin Senecaan, jopa flaamilaisiin viisauksiin, jotka osaavat ”vähän puhumalla rauhaa rakentaa”.<sup>731</sup> Theseus oli lievän vainoharhaisen tuulah-

duksen vallassa kuvitellut, että taloudenhoitaja tarkoitti häntä ja katsoi parhaaksi suoriutua tien päälle. Mutta hän oli kuitenkin lähtenyt hyvässä nosteessa, päättäväisen omnipotenttina kohti Lontoota, varsinkin huomattuaan kuinka pitkään hän itse asiassa majatalossa oli aikaa kuluttanutkaan. Neljäsataa vuotta.

Neljäsataa vuotta sen jälkeen kun roomalaiset olivat häipyneet Englannista, päätti Kuningas Alfred, jonka esikuva oli eurooppalainen uudistaja, tuo norsulla ratsastanut Kellokalle Suuri, rakentaa ”Non-Place” Lundenburgista kaupungin, joka olisi ”Place”. Kuningas Alfred päätti rakentaa kaupungin, jolla on historia, identiteetti ja arvo. Rochester ja Canterbury olivat tämmöisiä kaupunkeja. Niissä oli rahapajat, joten Alfred aloitti perustamalla rahapajan, joka vuonna 886 löi rahan, jossa luki *Lyndonia*.<sup>732</sup>

Kun Theseus lähdettyään liikkeelle törmäsi Thamesiin sen alajuoksulla, jatkoi hän vasemmalle, länteen, vastavirtaan kaupunkia kohti samalla kun hän naukkaili viinaryyppyjä ja vihelteli ja hyräili keskiaikaisia ralleja ja madrigaaleja. Sitten hän tuli jossakin vaiheessa joenhaaraan... hän ei aivan muista, mutta hän ui yli. Ja jatkoi eteenpäin. Sitten hän tuli jossakin vaiheessa joenhaaraan... hän ei aivan muista, mutta hän kahlasii yli. Ja jatkoi eteenpäin. Sitten hän tuli jossakin vaiheessa... ui..., ei muista, ui ja kahlasii, oli lähes hukkuu ja jatkoi ja ui, eikä muista... ja ui ja kahlasii ja... jokia, jokia, jokia, jokia, niitä oli... niitä on tässä nyt (hän luki): Thames ja River Lea, Langbourne, Walbrook, River Fleet, Tyburn, Tyburn Brook, River Westbourne, Counter's Creek, Stamford Brook, River Brent, River Rom, River Peck, River Neckinger, River Effra, Falconbrook, Graveney River, Hackney Brook, River Moselle jne. jne. jne.<sup>733</sup> Theseus ei jaksanut enää. Häntä huimasi. Kaikkea oli jatkuvasti liikaa ja liikaa, ja *itse asia karkasi*. Jokia...!!! Miksi vielä tässä vaiheessa, kun hän vihdoinkin oli päässyt Lontooseen, sen piti olla täynnä jokia???? Eikä hänellä... ei... ei vieläkään ollut mitään mihin pyyhkiä Trie... trentre... trietroo... trooo, trooo, tro. No,... kylpylässä... siinä kaupungissa... *latrinaessa*... tullutjäännyttä paskaansa. Eikä siitä *Monitaurorunsta*... *sta*... jälkeäkään, mutta nyt olisi tuossa vettä, mihin voisi... pyyhkiä... pestä... tästä paskasta.

#### EPILOGI:

##### *Obscena*

Theseus seisoii paskassa. Hän oli joen rannalla, yritti riisua housujaan huonolla menestyksellä. Ranta oli mutainen, epätasainen, siinä oli vaikea pysyä pystyssä. Theseus huojui, otti tukea vaikka sitä ei mistään ollut otettavissa. Hän hengitti

äänekkäästi suun kautta sisään, nenän kautta ulos, kuten vahvassa, monta päivää, viikkokausia, vuosia, humalassa ollut hengittää. Hänen reisillään oli tuoretta ja kovettunutta ulostetta. Hän yritti riisua kusimutakakkaisia housujaan ja päästä veden ääreen itseään jotenkin siistimään. Housut jäkittivät. Hän oli oksentanut paidallensa, yrittänyt riisua sitä ja se oli repeytynyt selästä. Jostain oli valunut verta. Hänen katseensa oli sumean vakaa, keskittynyt. Kasvojen lihakset olivat jähmetyneet tuottamaan läsnäoloa. Theseus oli täysin vakuuttunut siitä, että tilanne oli täysin hallinnassa... kunhan hän vain saisi itsensä vähän siistimpään kuntoon, vähän tätä paskaansa pois pestyä, huudeltua itsensä tuossa raikkaassa jokivedessä... kastaa itsensä... tätä hän mutisi itsekseen: kastaa... kastaa itsensä, kasteen, ottaa kasteen, ripin, että tota noin, nyt housut... vittu... älä ny siinä, perkele... Puntit juuttuivat nilkkoihin. Ja hän kaatui: ”Jumalani, Jumalani, miksi minut hylkäsit?” Tämän kuullessaan muutamat paikalla olevista sanoivat: ”Kuulkaa, hän huutaa Eliaa.” Joku kävi kiireesti kastamassa sienen hapanviiniin, pani sen kepin päähän ja tarjosi siitä juotavaa sanoen: *Sitten pyyhin lakanoihin, peittoihin, ikkunaverhoihin, tyynyihin, pöytäliinoihin... Sitten päänauhaan, korvatyynyyn, aamutohveliini, metsästyslaukkuun, pikkuvasuun, mutta se vasta oli, sen voine uskoa, vihonviimeinen pyyhkimisväline! Lopuksi pyyhin hattuihin. Ottakaa huomioon, että muutamat hatut ovat lyhytkarvaisia, muutamat pitkäkarvaisia, toiset sametinhienoja, toiset pehmeitä ja kiiltäviä kuin tafti, jotkut taas silkkisiä. Parhaita ovat pitkäkarvaiset - niihin suoliston tuotteet tarttuvat erinomaisesti. Pyyhin myös kanaan, kukkoon, kananpoikaan, vasikanhaakaan, jänikseen, kyyhkyseen, merimetsoon, asianajajan salkkuun, huppukaulukseen, pitsimyyssyyn ja hahmalaan...*

Kärsiminen on vahingoittavaa ja tuskallista, sanoo Aristoteles, kuten näkyvillä tapahtuva kuoleminen, tuskatilat, haavoittuminen ja muu samanlainen.<sup>734</sup> Tästä syystä kaikki kammottava tapahtuu kreikkalaisessa tragediassa näyttämön ulkopuolella. Se, että katsoja näkisi kun Oidipus puhkoo silmänsä tai Medea lahtaa lapsensa, ei aiheuta *katharsista*. Säädöttömän näyttäminen on päinvastoin vahingoittavaa ja tuskallista ja siksi nämä tapahtumat on sijoitettu näyttämön ulkopuolelle. Kun Theseus seisoo paskassaan (sankari ei enää täytä aristotelisen sankaruuden kohtuullisuutta) ja huojuu täysin turtuneessa tilassa, sanoo Mihail Bahtin: Suhde nauruun on muuttunut perusteellisesti. Se on Modernin nihilistinen suhde.

Roomalainen kirjailija ja kielentutkija Marcus Terentius Varro (116–27 eaa.) kertoo meille, milloin muutos alkoi: ”*Obscaenum, quod nisi in scaena palam dici non debet*”. Varro toisin sanoen toteaa, että Roomassa, päinvastoin kuin Kreikassa, säädöttömistä (lat. *obscena*) asioista tulee puhua nimenomaan ja vain näyttämöllä, (lat. *ob scaenum*).<sup>735</sup>

Theseus on Troizenissa, äitinsä Aithran sylissä. Hmmmmm, hmmmmm, aaahmmmmmm.

Hän on isänsä Poseidonin sylissä ja keinuu, uinuu aalloilla, aaltojen rytmissä kei-  
nuu, uinuu aaltojen rytmissä. Uinuu. Keinuu.

Isä:

Seireenien kutsu, kaikuisassa luolassa, seitsenkertainen kaiku, Välimeren aallot,  
yö yön jälkeen.

Theseus on Troizenissa, äitinsä Aithran sylissä. Hmmmmm, hmmmmm,  
aaahmmmmmm.

Hän nukkuu, hengittää syvään. Sinä olet hereillä, olet herännyt ja kamppailut var-  
jojesi kanssa. Hän nukkuu, - sinä olet lapsi - hengität syvään, hengität kevyesti  
- minussa. Kuinka sinä kuohut, kuinka sinä laannut, äiti. Ja minä hengitän sinun  
rauhaasi, hengitän sinun rauhattomuuttasi.

Hän nukkuu ja sinun on myös nukuttava, mutta sinä heräät, huudat ja kamppai-  
let varjojesi kanssa.

Hän hengittää, hän hengittää, eikä tule koskaan heräämään, hän nukkuu ja sinä  
olet hänen lapsensa.<sup>736</sup>

Theseus näkee, että

Peitteeseen on kirjailtu ihmeenä muinaisuuden  
kuvia, menneisyyden sankareiden maineikkaita tekoja.  
Siihen on kuvattu Naksoksen ärjyvässä rannassa Ariadne,  
joka näkee Theseuksen nopean laivan pakenevan purjeen,  
sydämessä suru ja hulluus. Vielä hän ei voi uskoa  
näkyväksi näkemäänsä. Vasta nyt havahtuen pettävästä unesta  
hän näkee itsensä petettynä kurjuuden tyhjällä hiekalla.  
Pakeneva kuninkaanpoika pieksää airoilla vettä  
viskaten valansa tyhjiin tuuliin.

Tätä katsoo leväin keskeltä kuningas Minoksen tytär.  
Kivisin silmin kuin patsas hän katsoo sydämessä myrsky  
myrskyä suurempi. Ariadne riisuu kirjojen nauhan  
laskien valloilleen kultaiset hiukset, heittää pois

keveän kankaan, irrottaa liinan valkeilta rinnoilta. Vaatteet putoavat hänen yltään suolaisen veden suuhun. Hän ei halua päänauhaa, liinaa, ihovaatetta. Hän halua Theseuksen, ajatus, sydän ja hämärtynyt mieli. Ariadnea hakkaa Venus armottomin piikein.

Catullus<sup>737</sup>

\*

Siirryn tarkastelemaan viimeistä, Gargantuan mielestä parasta pyllynpyyhkimisvälinettä.

*Kaiken tämän lopuksi minun täytyy ilmoittaa ja vakuuttaa seuraavaa: ehdottomasti maailman paras pyllynpyyhkimisväline on untuvainen hanhenpoika, kunhan kääntää siltä pään jalkojen väliin. Peräaukkonne nauttii suunnattomasti, ensinnäkin siksi että hanhenpojan untuva on ihmeen pehmeää ja toiseksi koska hanhenpoika on ihanan lämmin, ja tämä lämpö kohoaa peräaukon ja suoliston kautta suoraan sydämen ja aivojen tienoille. Jos luulette, että sankarit ja puolijumalat Elysionin kentillä saavat kiittää autuuttaan affodilista, ambrosiasta ja nektarista, kuten vanhat eukot väittivät, niin erehdytte karkeasti. Minusta autuuden saa aikaan se, että he pyyhkivät takapuolensa hanhenpoikasiin, ja samaa mieltä on mestari Johannes Duns Scotus.*

Ja me näimme tämän ihmeellisen miehen, Hämärän, tanssivan.

\*

”Oletko sinä Elia?”, Theseus kysyi jaloilta, jotka seisoivat hänen vieressään. Muukalaisen jalkojen ympärille levittäytyi jonkinlainen kehä, niin kuin pieni puimattanner.

”Theseus.”, hän kuuli jonkun sanovan yläpuoleltaan.

”Oletko sinä Elia?”, Theseus toisti kysymyksensä.

”En.”, mies vastasi. Theseus nosti katseensa ja näki itselleen tuntemattoman miehen kruunu tai joku kehä päässään.

”Olethan.”, hän sanoi.

Mies sanoi: ”Minä olen William, Theseus, William Kempe, näyttelijä. Tavattiin tavernassa, etkö muista?”

Ympyrän muotoinen puimatanner, (kr. *halös*), on pyhä paikka. Se on maataloudella elävän yhteisön tärkein paikka, missä jyvät erotetaan akanoista. Puimatanner on kovaksi astuttu, tammattu alue, missä vilja puidaan. Viljaa lyödään vasten tannerta niin, että siemenet irtoavat. Tämän jälkeen oljet siirrettään talteen ja tantereelle jääneitä jyviä ja akanoita aletaan heittelemään ilmaan. Tuulen henkäys vie pahan, syötäväksi kelpaamattoman, mennessään.

*”Hänellä on kädessään viskain, ja sillä hän puhdistaa puimatantereensa viljan. Jyvät hän kokoaa aittaansa, mutta ruumenet hän polttaa tulesa, joka ei koskaan sammuu.”*  
(Matt. 3:12)

Puimatanner on paikka, minkä jumala on valinnut kohtaamiselle, uhraamiselle, elämän yllä pitämiseen.<sup>738</sup> Valerie Allen toteaa, että ”ympyränmuotoisesta puimatantereesta tulee pyhä paikka, millä näyttelijät, Dionysos jumalan nimissä, esiintyvät olettaen, loitsujen ja naamioiden avulla, saavuttavan jumalallisen henkäyksen”.<sup>739</sup> Sillä kreikan *halō* on myös henkäys (lat. *halare*). Se on pyhä uloshengitys, aura, joka ympäröi meidät kuin kruunu, *mandorla*, *aureola* tai *pyhimyskehä*.

”Mikä kapakka?”, Theseus kysyi. ”Apollo, mutta nouse nyt ylös niin mennään teatteriin.”, Kempe sanoi.

---

## *Minotauros*

Nyt on hyvä, Theseus ajatteli, hän tiesi olevansa lähellä nyt. Hän oli jo luullut nähneensä sen, *Minotauroksen*, jopa pariin otteeseen, mutta ne olivat olleet pelkkiä heijastuksia. Nyt hän tiesi olevansa lähellä, hän tiesi matkan kohta päättyvän, tehtävän olevan kohta suoritettu ja ohi. Hän eteni sokkelossa määrätietoisesti puristaen isänsä miekkaa kevyellä ja varmalla varo-otteella oikeassa kädessään. Ariadnelta saamansa punaisen lankakerän hän oli jättänyt parin kulman taakse painaen mieleensä sen sijainnin. Hän oli nyt niin lähellä epäsikiötä, että eksymisen vaaraa ei ollut. Hän tunsi hirviön tuoksun sieraimissaan, hän tunsi ilman värähtelevän, hän tunsi sen lämmön, hän kuuli sen hengityksen, kuinka se kantautui Labyrintin sydäimestä vain parin kulman takaa. Theseus tunsi olevansa valmis, virittäytynyt. Hän tunsi pulssinsa, joka oli selvästi nopea, mutta kuitenkin täysin tilanteen tasalla. Hän hengitti nenän kautta pitäen huulet ja poskihampaat kevyesti yhteen puristettuina. Pallea nousi ja laski, nousi ja laski, ilman kulkiessa keuhkoissa. Niskassaan, hartioissaan, ranteissaan, selässään, pakaroissaan ja askeleissaan hän tunsi valmiuden toimintaan. Hän tunsi kuinka ne odottivat toimintavalmiina hänen lähestyessä Asteriusta, jonka hän tiesi kohta tappavansa. Hän lähestyi sitä joka askeleelta, hänen katseensa näki hänen lähestyvän, näki kuinka hän eteni, kuinka maailma kulki häntä vastaan ja katosi jääden hänen selkensä taakse. Hän näki Labyrintin maa-lattian, sen korkeat seinämät ja katon, jonka päivä läpäisi. Hän erotti jokaisen yksityiskohdan aivan kuin ne, hänen silmänsä, olisivat muuttuneet jonkun saaliseläimen silmiksi. Ja kaiken sen, minkä hänen katseensa rekisteröi, hän oli jo nähnyt. Tämä ei ollut ensimmäinen kerta kun hän lähestyi *Minotaurosta*, ja silti tämä oli ensimmäinen kerta. Hän oli vain niin hyvin valmistautunut tähän, nähnyt tämän, ollut tässä, kuivaharjoitellut, mielikuvaharjoitellut, nähnyt unia ja päiväunia tästä hetkestä, tästä tilanteesta, missä hän nyt oli, missä hän on: parin käännöksen, parin kulman päässä siitä, siitä, siitä, että hän työntää miekkansa härkäpäiseen nuorukaiseen ja saavuttaa sankaruuden, mainetta ja kunniaa. Sen jälkeen hän lähtee Kreetalta kuninkaantytär kainalossaan ja kuningas Minos saa kärvistellä moninkertaisessa häpeässä.

Kun Theseus lähestyi sokkelon seuraavaa kulmaa, tiesi hän Asteriuksen odottavan sen takana. Nyt. Hän pysähtyi ja hengitti, vain hengitti. Hän seiso i ja lopetti näkemisen. Hän tiesi missä oli ja mikä häntä odotti kulman takana, hän ei juuri nyt tarvinnut silmiään. Sen sijaan hän tunsi miekan painon kädessään, hän tunsi

otteensa, sormiensa joka nivelen ja sormenpäät miekan kahvaa vasten. Hän tunsi kuinka otteen herkkyyks ja voima oli pikkurillin varassa. Hän tunsi kuinka miekka lepäsi käden kaarta vasten kämmenen sisäsyryjän ja peukalon juuren pohjukassa. Se oli hänen isänsä miekka, mutta sitä hän ei ajatellut. Sen sijaan hän kuuli *Minotauroksen* hengityksen, sen sydämen lyönnit, tunsi sen hajun, näki mielessään sen pienet ja pistävät silmät, sen petomaisen katseen ja silloin: hän iskisi miekkansa *Minotauroksen* rintaan upottaen sen syvälle, lävistäen sen sydämen niin, että se kuolisi nopeasti ja tuskattomasti. Theseus tunsi voimakkaan olemassa olon tunteen läpäisevän hänet, hän oli maailmassa, kuten soturi, joka ei koskaan kysy elämän tarkoituksen perään. Hän oli kolmen metrin - neljän viiden askeleen - päässä siitä kulmasta, joka erotti hänet *Minotauroksesta* ja hän lähti liikkeelle. Lähestyessään tuota kulmaa, sokkelon ratkaisevaa viimeistä kulmaa (hän oli, Herra yksin tietää, niin monta kulmaa, risteystä, umpikujaa, loputonta suoraa saanut tällä matkallaan kohdata), tiesi hän hirviön tietävän hänen tulevan, hän tiesi sen odottavan, sen seisovan tuon kulman takana juuri sopivan välimatkan päässä niin, että he voisivat nähdä toisensa, tervehtiä diskreetillä eleellä toisiaan ja sen jälkeen käydä taisteluun. Silloin Theseus tunsi katseen niskassaan. Juuri kun hän oli ottamassa viimeistä askelta, tunsi hän *Minotauroksen* katseen osuvan häntä takaraivoon, kallonpohjaan, lapaluiden väliin ja häntäluuhun. *Minotauros* olikin hänen takanaan. Theseus pysähtyi ja kääntyi.

Theseus kohtasi hirviön katseen, he katsoivat toisiaan silmiin ja Theseus ymmärsi välittömästi, että tehtävä, jonka hän oli itselleen ottanut, ei ollut helppo. Hän näki, että *Minotauros* ei tulisi olemaan helposti tapettava. Hän näki sen Asteriuksen silmistä. Theseus ei ollut milloinkaan nähnyt mitään niin pelottavaa, niin vaarallista, mitään niin tuhoavaa, itseensä imevää, kadottavaa. *Minotauros* ei tehnyt mitään, ei elettäkään, se vain seiso ja katseli Theseusta. Kaikesta näki, ettei se tulisi tekemäänkään mitään, se oli syytön. Se katseli ateenalaista sankaria ja se tiesi, että hänkään ei surmaisi sitä.

Olen tullut ylös vuorelle jättämään hyvästejä  
 runoudelle, täällä ne ovat, veistetyt patsaat  
 minun ei enää tarvitse mainita nimeltä  
 kirjoittivat kirjoja perustivat uskontoja käskivät  
 palsamoida itsensä ja heidät palsamoitiin

PS<sup>740</sup>

Lapsuudenkodissani oli kaksi isokokoista peiliä. Ne riippuivat päällekkäin niin, että alemmasta näki itsensä ja ylempi heijasteli jotakin ylempää maailmaa. Huone, missä peilit olivat, oli lähes viisi metriä korkea. Se oli isäni ateljee. Peileissä oli yksinkertaiset valkoiset kehykset. Ne olivat entisiä hotelli Kämpin peilejä, ostettu huutokaupasta 1960-luvun lopussa Kansallisosakepankin saneeratessa - käytän-

nössä peratessa - Carl Theodor Höijerin vuonna 1886 piirtämää ja vuotta myöhemmin käyttöön vihittyä rakennusta. Saneerattu rakennus rekonstruointiin alkuperäiseen käyttöönsä viime vuosituhannen lopussa, sen ”peililasi peilikuvana uuteen paikkaan”, kuten Antiloopin korttelin verkkosivu meille kertoo.<sup>741</sup> Sen jälkeen siinä oli sekä ulko- että sisäkuori. Meidän peilimme olivat oletettavasti hotellin huoneenpeilejä. Isä tutki ja tarkasteli usein taulujaan peilistä niitä maalatessaan, hän maalasi niitä lattialla nelinkontin.

Isäni kuoltua olen ajatellut hänen tulleen maailmaani peilistä. Hän astui ulos peilistä siihen maailmaan, missä minä elin. Jätti entisen taakseen peilin pinnan toiselle puolen. Kun hän katsoi peiliin, näki hän siinä itsensä lisäksi entisen itsensä entisessä maailmassa. Ja joskus - kuinka usein, sitä en osaa sanoa - hänen entinen itsensä katseli peilistä hänen nykyistä itseään tuosta entisestä maailmasta. Me, jotka olimme näissä maailmoissa, emme nähneet toisiamme. Kun minä katsoin peiliin, näin siinä itseni lisäksi veljeni, äitini, koiramme, kissamme ja kotini: maailmani. Kun isäni entinen maailma katseli peiliin, näki se siinä samalla tavoin oman maailmansa. Mutta tämä peili, johon me katselimme, ei oikeastaan ollut peili. Oikeasti se oli ovi, aukko, josta olisi voinut kulkea maailmasta toiseen. Isä oli peittänyt aukon heijastavalla pinnalla molemmin puolin jotta emme näkisi toisiamme. Isä oli itse tuo aukko. Hän heijasteli maailmaa, mutta häntä itseään tai hänen maailmaansa ei voinut nähdä. Isäni ei ollut tullut mistään minun maailmaani. Peilin toisella puolella oleville hän ei ollut mennyt mihinkään. Me peilin tällä puolen emme saaneet häntä luoksemme. Ne peilin toisella puolen eivät menettäneet häntä luotaan. Isää ei todellisuudessa ollut. Hän oli heijastus.

Isäni oli hyvin lempeä ihminen ja hieno, herkkä sekä humoristinen taidemaalari. Hän ei selvinnyt maailmasta ilman aukkoja, joten hän teki niitä ja meni niihin; tätä hänen pakonomainen matkustaminen oli. Hänen teoksensa olivat aukkoja jopa niin konkreettisesti, että hän yhdessä vaiheessa keräsi purettavaksi tuomittujen huviloiden ovia ja maalasi ne tauluiksi. Ne olivat ovia, joista pääsi pois, ne veivät samansuuntaisesti sekä sisään että ulos, siis aina johonkin muualle. Hän teki myös rekonstruktion vanhasta puuportista, teoksen, jota hän kutsui *Takaportiksi*. Hän sanoi minulle, että siitä kulkemalla pääsisi aina pois, pois *täältä*, kun siihen vain oli tarve. Käytin *Takaporttia Hiljaisuuden kaiku-Frånvarons tystnad* -esityksessä.<sup>742</sup>

Theseus katsoi *Minotaurosta* ja kohtasi sen katseen.

Hän päättää tappaa tytön sillä hän pelkää kuolemaa  
hän panee tälle ulkovaatteet  
ottaa puukon taskuunsa  
he lähtevät vuorelle  
karhunvatukat huurteessa ja tyttö sanoo

että olet jättänyt poimimatta  
 he nousevat vuorelle, Minotauros nukkuu, tyttö sanoo  
 hän ottaa tätä kädestä  
 he kävelevät alas Teorian tietä  
 tulevat roskapöntön luokse  
 ja näkevät jälleen tähdet, taivaan kappaleet  
 PS<sup>743</sup>

Ja Hera istui valtaistuimellaan raajarikkoisen poikansa, Hefaistoksen, siihen istuttamana. Ja Epimetheus katseli kaunista vaimoaan, Hefaistoksen hänelle takomaa Pandoraa, joka tanssi ja keimaili pitäen ruukun hyvässä tallessa, poissa silmistä. Ruukussa oli toivo, ei muuta. Ruukku Pandora ei luovuttaisi, kantta ei raottaisi, joten Epimetheuksen veli Prometheus antoi meille ihmisille tiedon toivon sijaan. Sitä emme osanneet käyttää. Tieto ei ollutkaan viisautta, vaikka voi siltä vaikuttaa. Ja Zeus - valta ilman vastuuta - oli poissa, jollakin monista neidonryöstömatkoistaan, mutta hän oli tallentanut molempiin poikiinsa, Apolloniin ja Dionysokseen, kokonaisuuden. Ja silloin Dionysos, joka on Apollon, joka on Orfeus, joka on Zeus, otti leilin viiniä, huilunsoittajan ja joukon tanssijoita ja lähti Lemnoksen saarelle hakemaan raajarikkoa velipuoltaan. Ja Hefaistos, tuo isätön raajarikko, äitinsä hylkäämä häpeä, ratsasti aasilla Dionysoksen johtamassa tanssivassa ja laulavassa juhlakulkeudessa jumalten pariin, omiensa luokse, Olympon vuorelle. Se oli Hefaistoksen, häpeän, hävetyn, raajarikon muukalaisen, paluu.

*Minotauros* katsoi Theseusta. Se tiesi, se hengitti, sen sydän löi, sen häränpää liikkui hieman, leuka nousi ja laski, huojui vähän, sen ihmisen kädet ja karvaiset käsivarret roikkuivat rentoina, hieman koholla, ruumiin molemmin puolin. Se seisoi tukevasti paino molemmilla jaloilla ja katseli Theseusta. Ja silloin Faidra, tuo petetty nainen, kirjoitti kirjeen, jonka seurauksena Theseuksen poika Hippolytos ”tunsi hajoamisen etenevän aivoissaan”. Ja silloin Theseuksen ja Faidran pojat Akamas ja Demophon istuivat Troijan puuhevosessa - kreikkalaisten petollisessa juonessa - odottamassa kunnes ”hepo sankarit laskee [- - -] kaupungin unen, viinin painaman kimppuun”.<sup>744</sup> Ja silloin teurastus alkaa.

”Siinä puhe, josta erityisesti pidin.”, Hamlet huudahtaa ja jatkaa, ”Aeneas puhuu Didolle. Paras on se kohta, jossa hän kertoo kuinka Priamus teurastettiin. Muistatko sen vielä? Se alkaa näin, ensimmäiset säkeet ovat - annas olla, annas, olla - Villi Pyrrhus, Hyrkanian peto - ei se niin ollut, mutta Pyrrhuksella se alkoi...

Villi Pyrrhus - hiilenmustassa panssarissa,  
 oli aikeensa mustat, keskiyön mustat kuin yö.”<sup>745</sup>

---

Theseus sulki portin jäljessään. Ariadnelta saamansa langan hän jätti Labyrinttiin, sitä hän ei tarvinnut sillä portti oli aivan hänen vieressään, aivan siinä, missä hän seisoi miekka kädessä ja katseli *Minotaurosta*, joka katseli häntä ja joka näki hänen kääntävän katseensa pois. *Minotauros* tiesi ja portti oli raollaan, joten Theseus astui Labyrintista ulos ja sulki veräjän perässään. Se narisi hieman. Labyrintin ulkopuolella hänelle tarjottiin ambrosiaa ja nektaria. Hän oli Eleusiin kaupungissa ja meininki oli sen mukaista. ”Eleusis oli tarkoitettu täydellisyys- ja sairastuneille, jotta he paranisivat sairaudestaan. Vain siellä oli tarjolla täydellisyys, joka ei kuole.”<sup>746</sup> Hänelle tarjottiin hyvää falernolaista vuosikertaviiniä, benediktiläisluostarin trappistolutta, Manchego-juustoa, arabialaisia oliiveja, meetvurstia, ruisleipää, borštskeittoa, Pays d’Auge calvadosia ja lämmintä, hunajavedellä jatkettua votkaa. Aaiihh. Kaiken kruunasi ähkyn olon korjaava Fernet-Branca. Ruokailun lomassa oli teatteriesitys, jota englantilaiset näyttelijät (*Enngelske lechttte*) olivat harjoitelleet. Näytelmäkirjailija astui näyttämölle ja aloitti: ”Hyvät ystävät, tervetuloa Helsingöriin. Hauska nähdä että olette noin hyvissä voimissa. Tervetuloa, rakkaat ystävät!” Tämän jälkeen Näytelmäkirjailija kääntyi erään erityisen näyttelijän puoleen, William nimeltään, ja sanoi: ”Oo, vanha veikko! Puhe, nyt heti. Näyttäkää, mihin pystytte, jos saan pyytää. Hep! Intohimoinen puhe.”<sup>747</sup> Ja näyttelijä lauloi ja tanssi sydämensä kyllyydestä. Ja orkesteri soitti.

*Paljon melua tyhjistä* jälkeen, missä William Kempe näytteli Dogberryn roolin, ei Shakespeare kirjoittanut pariin vuoteen merkittäviä narrin rooleja. *Julius Caesarissa* sen enempiä kuin *Henrik V:ssä* ei varsinaisia narreja ole. Oliko syynä Shakespearen kyllästyminen Kempen näyttelijänlaatuun, kuten asia usein on tulkittu, vai oliko kyse jostakin muusta, sitä emme tiedä, mutta Kempe joka tapauksessa jätti valtakunnan merkittävimmän seurueen *Chamberlainin miehet*. Hän jätti koko Lontoon ja siellä riehuvan ”kirjailijoiden sodan”, jota käytiin ennen kaikkea Ben Jonsonin ja John Marstonin, jota Thomas Dekker flankeerasi, välillä. Shakespeare osallistui ”sotaan” omilla kommentaillaan näytelmissään *Miten haluatte*, *Loppiaisaatto*, *Troilus ja Cressida* ja *Hamlet*. ”Kirjailijoiden sota” oli osaltaan vaikuttamassa uuden aikakauden taiteilijoiden, tekijyyden ja teosten syntyyn. Aika vaikutti myös tyyliin. *Hamletissa* saa ”vanhan” tyyliin narri kuulla kunniansa. Shakespeare oli esitellyt meille ”uutta tyyliä” edustavan narrin *Hamletia* edeltävässä näytelmässä *Miten haluatte*. Hän oli jo suurta suosiota nauttiva Robert Armin, joka teki ensiesiintymisensä *Chamberlainin miehissä* Touchstonena tuossa edellä mainitussa näytelmässä. Shakespearella on tyyliä. Hän kirjoittaa näytelmään kohtauksen, missä ”kaupunkilaisnarri” Touchstone (The Fool) ja ”maalaisnarri” William (The Clown) ottavat mittaa toisistaan. Rakastunut, mutta vastarakkautta vaille jäävä William (oletettavasti Shake-

speare näytteli itse roolin, kokonimeltä William of Arden), saa kunnan läksytyksen Touchstonelta ja kehotuksen kerätä luunsa ja häipyä näyttämöltä.<sup>748</sup> William Kempe oli kerännyt luunsa loppuvuodesta 1599, juuri kun uusi teatteri, *The Globe*, oli valmistumassa. Seurue (*The Lord Chamberlain's Men*) oli tehnyt sopimuksen rakentaja Peter Streetin kanssa 26. helmikuuta 1599. Samana vuonna, kuudestoista toukokuuta, oli teatterissa ”jo jonkinlaista toimintaa”, kuten Park Honan toteaa, ja syyskuussa Thomas Platter ”uskaltauu joen yli katsomaan *Julius Caesaria*”.<sup>749</sup>

Helmikuussa 1600, maanantaina yhdestoista päivä, Pääsiäispaaston alkaessa, William Kempe tanssii itsensä ”maailmasta pois”, kuten hän asian itse ilmaisee pamfletissaan *Nine Daies Wonder*:<sup>750</sup>

I haue without good help daunst my selfe out of the world.

”The World” on niin Kempen kuin Shakespearen usein käyttämä metafora teatterista.<sup>751</sup> Kempen yhdeksän päivän ”*Morris-dance*” alkaa Lontoon Whitechapelista Thomas Slyn huilun ja pikkurummun säestyksellä. Sieltä hän jatkaa tanssien Essexiin ja Stratfordiin, missä hän näkee karhuntappelun, Romfordissa hän leppää, Chelmsfordissa hän kerää paljon yleisöä, juuri ennen Brantreeta hänen seuralaisensa putoaa mutakuoppaan, mutta tanssi jatkuu Sudburyyn ja niin edelleen päätyen kuukauden kestettyään, yhdestoista maaliskuuta, Norwichiin.<sup>752</sup>

Theseus jättää Ariadnen Naksokselle, Ariadne ei ole häntä varten – myöhemmin hän hakisi Kreetalta tämä siskon Faidran. Tanssin jumalatar Ariadne, *Labyrinthio Potnia*, kuuluu Dionysokselle ja Theseus tietää sen. Dionysoksen ja Ariadnen häät ovat yksi yleisimpiä antiikin ruukuissa kuvatuista aiheista. Kuuluisassa Pronomosvaasissa 410-luvulta eaa. ovat Dionysos ja Ariadne satyyrikuoron, näyttelijöiden ja huilisti Pronomoksen ympäröiminä.<sup>753</sup> Vaasin toisella puolella Dionysos ja Ariadne kirmaavat onnellisina vuoren rinnettä toisensa löytäneenä ja saaneena. Vaasin koko koristelu ehdottaa, kirjoittaa Guy Hedreen<sup>754</sup>, että satyyrikuoron esitykset, jotka järjestettiin Dionysos Eleutheruksen pyhäkköön teatterifestivaalin aikana, olivat erityisiä lahjoja, uhrimenoja, Dionysoksen ja Ariadnen häiden kunniaksi. Mutta itse hääpari on Himeroksen vallassa, toistensa lumoamina, omassa sensuaalisessa maailmassaan.

Pudottuaan, Lykomedeksen tuuppaamana, Skyroksen kallioilta alas, jäi Theseus makaamaan kivenlohkareiden väliin. Hänen lasittunut katseensa ei nähnyt hänen omaa putoamistaan isänsä katkerana putoamisena Aigean mereen, ei nähnyt sitä Ikaroksen omnipotensian putoamisena Ikarianmereen, ei Luciferin kukistetun kumouksellisen kapinallisena putoamisena Helvettiin tai Indran inhimillisenä putoamisena Maan syliin, se ei nähnyt sitä kuningas Learin illusorisena putoamisena, joka oli todellista putoamista eikä se nähnyt sitä Hefaistoksen häpeällisenä

putoamisena. Theseuksen lasittuneessa katseessa heijastui Ardenin metsä, missä Mary Ardenin pieni poika samoili, aina uudestaan ja uudestaan, äitinsä metsässä, aina uudestaan ja uudestaan. Ja silloin Theseus hymyili.

\*

Syksyllä tai keväällä –  
Samantekevää.  
Nuoruudessa tai vanhuudessa –  
Entä sitten?  
Kuitenkin Sinä katoat  
Koknaisen kuvaan  
Sinä olet kadonnut, Sinä katosit  
nyt, äsken  
tai tuhat vuotta sitten  
Mutta itse Sinun katoamisesi  
jää.

GE



Kuva 40.

---

## Kuvaluettelo:

- Kuva 1: Pablo Picasso: *Hirviön loppu*. Pariisi 6. Joulukuuta 1937, lyijykynäpiirros, Roland Penrose -kokoelma, Lontoo, The Museum of Modern Art. (Postikortilla, jonka isäni lähetti äidilleni sopiakseen salaisesta tapaamisesta 1950-luvulla.)
- Kuva 2: Labyrinttipiirros pienellä savitalulla, Pylos (Baumann 1967, 93).
- Kuva 3: Flaamilaisia tanssijoita n. 1340 luvulla (Bartlett 2010, 230).
- Kuva 4: Helsingörin Panorama. Georg Braunin ja Franz Hogenbergin värikaiverrus teoksesta *Civitates Orbis Terrarum*, 1588 (Globe 2012, 6-7).
- Kuva 5: Richard Burbage, mahdollisesti omakuva, Dulwich Picture Gallery (Globe Theatre 2012, 5).
- Kuva 6: Teatteri Jurkka: William Shakespeare: *Hamlet* (Ville Sandqvist) (kuva: Yehia Eweis).
- Kuva 7: Shakespearen ensimmäisen koottujen kansi, 1623 (Ashton 1990, 21).
- Kuva 8: ”Shakespeare puutarhassaan.” Kuvitusta Victor Hugon kirjasta (Hugo 1864, 21), tekijää ei mainita.
- Kuva 9: Shakespearen ensimmäinen Quarto (First Quarto) vuodelta 1603 (Globe 2012, 3).
- Kuva 10: Saxo Grammaticuksen *Gesta Danorum*in vuoden 1514 painoksen kansi (Globe 2012, 4).
- Kuva 11: ”Isä syö keinutuolissa”, lyijykynäpiirros, Ville Sandqvist, 1969.
- Kuva 12: Harjoituskuva *Teatterikouluun pääsy* -esityksestä. Merimiehenkadun betonilattialla lämmittelevät vasemmalta Pekka Valkeejärvi, Esa Anttila, Sanna Majanlahti, Ville Sandqvist, Pauli Poranen ja Kati Outinen (kuva: Tone Arstila/Marjukka Vainio).
- Kuva 13: Harjoituskuva *Teatterikouluun pääsy* -esityksestä, kuvassa vasemmalta Sanna Majanlahti, Pauli Poranen, Kati Outinen, Ville Sandqvist ja Pekka Valkeejärvi (kuva: Tone Arstila/Marjukka Vainio).
- Kuva 14: Jouko Turkka ohjaa *Teatterikouluun pääsy* -esitystä (kuva: Tone Arstila/Marjukka Vainio).
- Kuva 15: Hefaistoksen paluu. Korinttilaisvaasi n. 595–570 eaa. (Csapo & Miller 2009, 200).
- Kuva 16: Komast -tanssija opastaa Hefaistosta. Korinttilaisvaasi n. 595–570 eaa. (Csapo & Miller 2009, 200).
- Kuva 17: Kolme nuorta komast -tanssijaa punaisissa mekoissa. Attikalaisvaasi n. 580–570 eaa. (Csapo & Miller 2009, 55).
- Kuva 18: Sarah Bernhardt Hamletina Adelphi -teatterissa, 1925 (Ashton 1990, 134).
- Kuva 19: Theseus ja *Minotauros*. Attikalaisvaasi n. 500–480 eaa. Vatikaanin museo (kuva: Ville Sandqvist).
- Kuva 20: Antonin Artaud, omakuva (Percival 1981, 25).
- Kuva 21: Ina Colliander: *Sininen enkeli*, 1959, puupiirros, Ateneumin kokoelma. (Ahtola-Moorhouse ym. 2005, 90).
- Kuva 22: Inan mosaiikinpalsasia Oulunkylän ateljeessa 1960-luvulla (kuva: Helena Nikkanen) (Ahtola-Moorhouse ym. 2005, 149).
- Kuva 23: David Garrick Hamletina Drury Lanella 1754. (Maalaus: Richard Wilsonin) (Ashton 1990, 130).

- Kuva 24: Isän hylly. Kallo ja risti ovat rintamalta. Tarinan mukaan kyseessä on Ilja Repinin rakastajattaren pääkallo, jonka isä otti mukaansa ennen kuin Repinin huvila Kannaksella poltettiin. (Kuva Rolf Sandqvist).
- Kuva 25: Gunnar Ekelöfin piirros teoksessa *En Mölna-elegi* (Ekelöf 1960, 46).
- Kuva 26: Yksityiskohta silkkifragmentista: elefantti ja ”kynttiläpuu”. Laitettu Kaarle Suuren hautaan 1000- tai 1100-luvulla, löydetty 1843 (Evans 2012, 130).
- Kuva 27: Wittenberg 1536. Vasemmalla kohoaa Kaikkien Pyhien kirkko, jonka oveen Luther teesinsä iski (Globe 2012, 9).
- Kuva 28: Avicennan (980–1037) hermojärjestelmän diagrammi, joka pohjautuu Hippokrateksen ja Galenoksen lääketieteellisille periaatteille, 1200-luku (Bartlett 2010, 240.).
- Kuva 29: *Ristiinnaulitseminen*, puupiirros, n. 580–600. (Bartlett 2010, 47).
- Kuva 30: Piru 1204–30 (Bartlett 2010, 80).
- Kuva 31: Bernt Notke: *Pyhä kolminaisuus*, Lübeckin Mariankirkon alttarimaalaus, n. 1475 (Mänd 2010, 28).
- Kuva 32: Remiet: *Pèlerinage de vie humaine* (Camille 1996, 223).
- Kuva 33: Remiet: *Julius Caesarin syntymä* (Camille 1996, 95).
- Kuva 34: *Nero antaa avata äitinsä nähdäkseen, mistä hän on tullut*. Ranskalainen miniatyyri, n. 1450 (Camille 1996, 94).
- Kuva 35: *Yksityiskohta Berni Notken Kuolemantanssista, 1463, Nigulisten kirkko, Tallinna* (Mänd 2010, 24).
- Kuva 36: Attikalainen *Pronomos vaasi*, Dionysos ja Ariadne kuoron ympäröiminä, n. 410 (Csapo & Miller, 2009, 152).
- Kuva 37: Kohtaus attikalaisesta ”vanhasta komediasta”, apulialainen vaasi, n. 400 eaa. (Csapo & Miller 2009, 43).
- Kuva 38: Akrobaatteja, Englanti, 1400-luku (Bartlett 2010, 230).
- Kuva 39: Flaamilainen tanssija ja luutunsoittaja, n. 1340-luku (Bartlett 2010, 230).
- Kuva 40: Attikalainen *Pronomos vaasi*, Dionysos ja Ariadne kirjaavat pitkin rinnettä, n. 410 eaa. (Csapo & Miller 2009, 176).

---

# *Liitteet*

## LIITE 1

Muistiinpanoja vuodelta 2006 tutkimukseni toisesta näyttämötaiteellisesta työstä:

### 1. Pandoran lipas

Löydän itseni jälleen kysymästä, mitä tämä taiteen tutkimus oikein minun kohdallani on? Löydän itseni tilanteesta, missä olen ehdoin tahdoin halunnut tutkijana rajata jotkut tietyt taiteelliset työt osaksi tutkintoani, en kuitenkaan kykene tyhjentävästi perustelemaan tätä. Miksi alun perin halusin käydä tiukkaa periaatteellista vääntöä taiteellisten töiden lukumäärästä kun taiteen- ja teatterin tekeminen ei ole minulle kysymys siitä, että tuleeko ensi-iltoja? Miksi en suosiolla taipunut vaadittuihin viiteen taiteelliseen työhön? Miten nämä kaksi toteutunutta taiteellista työtä puolustavat asemaansa osana tätä tutkimusta?

Kun luen suunnitelmaani, ennakkoon asettamia haasteita, koskien tätä toista taiteellista työtäni, olen hämmentynyt. Kirjoitan olevani sitoutunut *tutkimaan* asioita. Kun katson taaksepäin ja yritän hahmottaa, mitä olen tehnyt, eivät suunnitelmat ja käytäntö tunnu kohtaavan. Tarjouksessani Näyttelijäntyyön koulutusohjelmalle runsas vuosi sitten ilmoitin tutkivani:

- näyttelijän ja roolin välistä suhdetta
- roolin rakentumista
- roolin käsitettä
- roolityötä
- roolin asemaa kokonaisuudessa (näytelmässä, näyttämöllä, prosessissa, esityksessä, maailmassa)

Lisäksi täsmennän asetelmaa seuraavalla tavalla:

Haluan paneutua tähän ensisijaiseen kysymykseen, tarkastella näyttelijyyttä asetelmasta: miten luon teokseni?, mitä se tarkoittaa, edellyttää?, miten se tapahtuu? Jopa kysyä, missä se tapahtuu?, kun näyttelijä ja rooli ovat niin lähellä toisiaan?<sup>1</sup>

1 Tässä kohdin voi myös asettaa kysymyksen, miten tarkastella, toimia tutkijana, kun tutkija ja tutkimuskohde ovat niin lähellä toisiaan?

Kirjeessäni näyttelijäopiskelijoille, tarjotessani mahdollisuutta yhteistyöhön, korostin kahta tutkimukseeni liittyvää kysymystä:

- 1) Mitä se merkitsee kun taiteilijan teos on niin lähellä itseä kuin rooli on näyttelijäänsä?
- 2) Miten se vaikuttaa luovaan prosessiin, tekijän ja teoksen väliseen tapahtumaan, kun se tapahtuu niin monen muun tekijän (teksti, ohjaaja, vastaanättelijät, pukusuunnittelija, lavastaja, yleisö) läsnä ollessa?

Ensi-illasta on nyt runsas viikko, esityksiä jäljellä neljä ja vaikka minä kykenen jäljittämään kaiken edellä kuvatun tutkimuksellisen intohimon itse prosessista, jää moni asia vaivaamaan.

*Lulun* käsiohjelmaan kirjoitin:

Minä tutkin tätä näyttelijän, roolin ja ohjaajan välistä vuorovaikutusta, sen tapahtumista ja lihaksi tulemistä. Sitä, mitä tämä teatterin tekeminen on. Miten ja missä puitteissa näyttelijä teoksensa, joka on rooli, valmistaa. Se on tämä teatterin arki. Se on tämä taiteellinen innostus.

Ei tämä *Lulu*, toivon mukaan, ole tästä tutkimuksessa mukana olemisesta mitään vaikutteita saanut. Mitä tutkija on saanut jää nähtäväksi tutkimuksen edetessä.

Pariin otteeseen olen puhunut [työryhmälle] näyttelijäntyöstä tyyliin, ”kun tässä on tämä tutkimusaspektikin” ja olemme pitäneet lyhyen ”seminaarin”. Uskoakseni olisimme käyneet nämä keskustelut joka tapauksessa. Ainakin ne olisi ollut hyvä käydä koska ne liittyivät olennaiseen.

Itse prosessin aikana, joka oli riittävän pitkä (vaikka esitys ei aivan ensi-iltaan mennessä valmistunutkaan), en kertaakaan eksplisiittisesti nostanut tutkimukseeni liittyviä kysymyksiä keskusteltaviksi. Puhumattakaan siitä mahdollisuudesta, että olisimme näitä kysymyksiä käytännössä tarkastelleet. Huomaan hämmästeleväni esityksiä kuten Takomossa esitettyä Viipurin taiteellisen teatterin *Opetusnäytelmä*, jossa on selvä teatteria, esitystä ja esittämistä koskeva kysymyksenasettelu. Miksi minä en lähtökohtaisesti rakenna asetelmaa, jossa tutkimuksessani esille nostamani kysymykset ovat varsinaisen tarkastelun fokuksessa? Miksi minä ikään kuin väistän tutkittavaa aihetta prosessin aikana?

Muistan pohtineeni tätä kysymystä viime keväänä etsiessäni sopivaa tekstiä toiseksi taiteelliseksi työksi. Luin mm. Luigi Pirandellon näytelmän *Kahdeksan roolia etsii tekijää*, joka käsittelee juuri roolin ja näyttelijyyden teemaa. En syttynyt vaikka kuvittelin olevani innostunut.

Ongelma ei ole minulle uusi. Muistan pohtineeni tätä asiaa vuonna 1999 julkaisussa ”Taide, kertomus ja identiteetti” (Acta Scenica, 3 toim. Paavolainen/Houni) artikkelissani. Kirjoitan siinä aikaisemmista esityksistäni, jotka jollakin tapaa ovat liittyneet tähän tutkimusprosessiini:

Ne eivät ehkä ole halunneet tuoda julki osallisuuttaan tutkimukseen, koska tutkimus ei itse asiassa ole koskenut niitä.<sup>2</sup>

Löydän itseni aina uudestaan siitä tutkijan ja taiteilijan puunjakuoren välistä, josta kirjoitan tuossa mainitussa artikkelissa. Mitä tutkimukseni oikeastaan koskee?

## MIKSI PANDORAN LIPAS

Uskoakseni päädyin Frank Wedekindin näytelmään *Pandoran lipas* pääosin kahdesta syystä, kumpikin syy liittyy rooleihin. Ensimmäkin siinä oli henkilöitä äärimmäisissä tilanteissa. Läsä olivat kuolema, murhat ja itsemurha, pakkomielteinen intohimo, seksuaalinen ja taloudellinen hyväksikäyttö ja väistämätön tuhoutuminen lähes kaikkien henkilöiden osalta. Roolityön tutkimisen kannalta se tuntui hyvältä. Toisaalta tiesin, että näyttelijäopiskelijoilla oli suuri halu näyttellä itsensä ikäisiä henkilöitä. *Pandoran lipas* vastasi tähän tarpeeseen kaikkien paitsi yhden roolin osalta.

Luin paljon näytelmiä etsiessäni sopivaa. Lähtökohta ei ole kovin hedelmällinen, taiteellisesti inspiroiva tai luova: jotain olisi nyt tehtävä! Mitä? Kertomisen tarvetta, joka on taiteellisen työskentelyn perusta, ei ensisijaisesti ollut. Tutkimisen tarve oli, mutta kertominen ja tutkiminen ovat kaksi eri asiaa. Tutkimustuloksista kertominen voisi olla, tässä minun tutkimusasetelmassa, myös taiteellisesti perusteltu. Sen aika ei vielä ollut. Alun perin olen ajatellut, että kolmannen taiteellisen työni (joka aikoinaan oli minun ainoa taiteellinen työni) yksi kantava teema olisi tämä tutkimustyö. Toisaalta voimme nähdä tässä sen tilanteen missä näyttelijä usein on, mutta ohjaaja harvemmin. Näyttelijän yleensä saa tai hänelle tarjotaan jotakin

2 Sandqvist. 1999, 73–74.

tehtävää kun ohjaaja useammin tekee aloitteen jostakin, johon hän haluaa ryhtyä. Kertomisen tarve, motiivi, taiteellisen työn ja innoituksen perusta, on kuitenkin löydettävä. Ilman sitä ei voi taiteilijana toimia.

Oppilaiden kanssa tehtävää produktiota silmällä pitäen olin rajannut pois klassikot, absurdit näytelmät ja lasten näytelmät. Etsin oikeastaan nykynäytelmää, maailmaa, joka olisi tunnistettava ja meitä tekijöitä lähellä. Lopputulos oli tässä mielessä surkea.

Luin *Pandoran lippaan* jo keväällä. Se ja Wedekindin *Kevään herääminen* olivat mielestäni molemmat kiehtovia, mutta eivät tuntuneet istuvan hakuuni. Loppukeksästä luin *Pandoran lippaan* uudestaan. En ollut löytänyt mitään mihintarttua ja *Lulu* oli jäänyt minua vaivaamaan. Se oli outo, epäyhtenäinen, fragmentaarinen ja julma. Luin myös Hilda Hellvigin tekemän sovituksen, joka esitettiin Svenska Teaternissa 1997, mutta Liisa Urpelaisen sovitus oli kiehtovampi (ja valmiiksi käännetty). Se perustuu itse asiassa kahteen Wedekindin *Lulu* -näytelmistä (*Das Erdgeist* (1895) ja *Die Büchse der Pandora* (1904)). Frank Wedekind ja hänen *Lulu* -näytelmänsä olisi oman pitkän artikkelin aihe sinänsä.<sup>3</sup> Palatessani *Pandoran lippaaseen* olin sitä mieltä, että suurin syy olla tarttumatta siihen on Lulun rooli. Se oli yksinkertaisesti aivan liian massiivinen. Halusin ehdottomasti näyttelijöillä olevan aika tasapainoiset roolit, varsinkin heillä, jotka tekisivät produktiossa taiteellisen oppinäytteensä. Mielessäni kävi, että roolin voisi ehkä jakaa. Tätä ajatusta kehitellessäni avasi se minulle uusia mahdollisuuksia koskien koko näytelmää. Näytelmän keskushenkilö *Lulu* ja hänen hyvin voimakkaasti pirstoutunut identiteetti, joka konkretisoituu mm. siinä, että kaikki miehet antavat hänelle nimen, käyttävät hänestä eri nimeä, voisi ikään kuin saada perustan ja hahmon sitä kautta, että näyttelijöitä olisi kaksi. *Lulu* olisi vielä selvemmin ei-kukaan. Ja toisaalta prosessin aikana ilmeni, että kahden Lulun läsnäolo antoi välineitä rakentaa Lulun sisäistä – tai Lulujen välistä – dialogia. Käsiohjelmaan kirjoitin, että ”Kahden Lulun mahdollisuus avasi minulle tämän *Pandoran lippaan*.” Niin se varmasti oli.

Mutta myös näytelmä, teksti, sen maailma, kiinnostoi. Tässä päästään tapaani asetua ohjaajaksi. Olen huono ennakkosuunnittelussa. Tapani asettua ohjaajaksi pitää sisällään riskin, ennalta arvaamattomuuden, kyvyttömyyden suunnitteluun, ennakointiin ja näkemiseen. Minusta näytelmän lukeminen on ylipäänsä erittäin vai-

3 Liisa Urpelainen teki sovituksen nimellä *Pandoran lipas* Joensuun kaupunginteatterille 1990. Ilona tietokannan mukaan se oli Wedekindin *Lulu* -näytelmien kantaesitys Suomessa. Näytelmää on esitetty sen jälkeen, mainitun Svenska teaternin lisäksi, -94 Kokkolassa ja Imatralla vuonna 2000. Huhtikuussa 2006 saa Cilla Backin ohjaama *Lulu* ensi-iltansa Vaasan kaupunginteatterissa. Sovitus on hänen omansa.

keata. Se, mikä jossakin näytelmässä herättää kiinnostuksen, halun tarttua siihen, voi minulla olla jokin muu tekijä kuin että se olisi taiteellisesti laadukas, dramaturgisesti jäntevä tai sisältäisi itselleni merkittäviä samaistuksen kohteita tai maailmankatsomuksellisesti jaettavaa. Kirjoitin vuonna 1999 kahdesta ohjauksestani (Strindbergin *Lukko-Pekan matka* ja Tšhehovin *Ivanov*):

Näissä näytelmissä kiehtoo jokin särö, särmä, joka niissä on. Ne ontuvat, hakevat vielä ilmaisua, samalla kun niistä jo aistii, mitä ne myöhemmin tulevat synnyttämään. Ne ovat matkalla, liikkeessä. Teksti herättää kysymyksiä, henkilöitä ei aivan käsitä, dialogit ovat suttuisia ja ristiriitaisia. [- - -] Kun tekstistä ei saa lukemalla selvyttä, kiihottaa se näyttelemään: kokeilemaan ja hakemaan.<sup>4</sup>

Muistan, että *Lulussa* oli paljon juuri tästä kysymys. Ohjaajana en toimi niin, että minulla olisi jonkinlainen näkemys tekstistä ja suunnitelma sen näyttämölepanosta. En osaa nähdä esitystä, jota olen mukana tekemässä, kuin preesensissä ja aavistuksina tulevasta. Koen olevani suunnattoman riippuvainen työryhmästä ja prosessin kulusta. Valtaosa ohjauksratkaisuista syntyvät ohjaustilanteissa. Prosessin kypsyydessä sen maailma alkaa toki vallata tilaa mielessä ja ideoita, eri ratkaisuvaihtoehtoja kokeiltavaksi syntyy milloin missäkin myös itse harjoitustilanteen ulkopuolella, mutta silloin ollaan jo pitkällä harjoitusvaiheessa. Luonnollisesti minulla on jokin lähtöasetelma, jonkinlainen visio tai näkemys tai haku siitä, mihin suuntaan lähteä. *Lulussa* esimerkiksi halu käyttää ja kokeilla dialogia nauhalta, kahden Lulun mahdollisuudet, näyttämölliset leikkaukset ja tyyllilajien runsaus ym. Mutta en osaa nähdä esitystä ennen kuin se lihallistuu näyttämöllä. Tämä on toisaalta arvokas ominaisuus, jota yritän tietoisesti vaalia: pyrkimys nähdä se, mikä tapahtuu eikä sitä, minkä haluaisi nähdä. Tämä on yksi keskeisistä kysymyksistä näyttelijän ja ohjaajan välisessä työskentelyssä. Ohjaaja on näyttelijän yleisö, näyttelijän palaute ja peili. Näyttelijän työ, roolityö, tulee olevaksi, manifestoituu, ohjaajan katseen kautta. Mitä ohjaaja näkee ja miten hän sen näyttelijälle palauttaa, on tässä työsuhteessa oleellisinta. Mitä ohjaaja näkee, mitä hän haluaa nähdä, mitä hän luulee näkevänsä ja miten hän tulkitsee näkemänsä, ovat niitä kysymyksiä, joita ei voi ohittaa ja unohtaa. Tulkinta, varsinkin kun ollaan keskellä prosessia, keskeneräisen työn äärellä, on vaikeata ja äärimmäisen määrittävää.

*Pandoran lipas* oli luettuna raju, jopa hirvittävä, mutta se maailma, jonka tämä lipas eteeni avasi, oli yllättävän vastenmielinen. Esityksen katsominen oli minulle aina raskasta. Aina uudestaan ihmettelin, että miksi olin tähän ryhtynyt.

4 Sandqvist. 1999, 77.

## ENNEN HARJOITUKSIA

Kuten sanottua, olin keskustellut tulevasta produktiosta näyttelijäopiskelijoiden kanssa jo edeltävänä keväänä tietämättä siinä vaiheessa mitä tekisimme. Esittelin heille omia lähtökohtiani ja heillä oli tiettyjä toiveita. Eero Saarisen kanssa olin sopinut hänen osallistumisestaan kevään aikana. Halusin opiskelijoiden kanssa tehtävään taiteelliseen työhöni ehdottomasti pitempään näyttelijäntyötä tehneen ammattilaisen. Näyttelimme Eeron kanssa yhdessä keväällä 2005 Teatteri Jurkan *Westendissä* ja ajatuksemme näyttelijäntyöstä olivat hyvin samansuuntaisia, tuntuu luontevalta pyytää häntä mukaan. Syy ammattilaisen mukaan pyytämiseen liittyy tutkimusasetelmaani. Mikä on kokemuksen sija ja seuraus näyttelijäntyössä? Minusta tuntuu mielekkäältä tarkastella roolityöhön liittyviä kysymyksiä kuten herkkyyt, intuitio, kokemuksen myötä tuleva ymmärrys, maneerit, näyttämöllä olemisen tavat, roolin omaksuminen, sen nopeus ja toisto. Nämä kysymykset ovat mahdollisesti hyvin riippuvaisia siitä, mikä on tekijän kokemus ja tausta. Myös tässä tarkastelussa olivat suunnitelmani, aiheeni ja mielikuvat siitä, miten kysymystä voisi lähestyä aivan erilaiset kuin mitä sitten käytännössä tapahtui.

Lopullisen työryhmän kasaaminen ei ollut aivan mutkatonta. Halusin työryhmään mahdollisimman monta lopputyön tekijää, se nostaisi sekä tekijöiden asennoitumista että lisäisi produktion arvostusta niin talousarvion puitteissa kuin yleisestikin. Näyttelijäopiskelijoista ilmoittautuivat opinnäytettään tuotannossa tekemään neloskurssin oppilaat Antti Launonen, Pete Lattu ja Elena Leeve. Pamela Tola oli halukas olemaan mukana, mutta ei halunnut sitoutua tekemään jutussa taiteellista lopputyötään, saman vuosikurssin opiskelija Aku Hirviniemi ilmoittautui myös mukaan. Kahden hieman pienemmän roolin osalta oli miehitysongelmia. Toiseen ilmoittautui opinnäytettään Teatterikorkeakouluun tekemään palannut näyttelijä Rinna Paatso ja toiseen viidennen vuosikurssin opiskelija Mikko Paananen.

Lavastaja ja valosuunnittelija tulivat Taideteollisesta korkeakoulusta. Raisa Kilpeläinen ja Tiina Hauta-Aho olivat molemmat ensin opiskelleet VÄS:llä valosuunnittelua ja nyt TAIK:ssa lavastusta. Puvustuksen suunnittelusta vastasi Susanna Suurla, jolle tämä oli hänen lopputyönsä EVTEK:lle. Äänisuunnittelija oli Petteri Mård, jonka oli myös tarkoitus tehdä *Lulussa* taiteellinen opinnäyte.

Harjoitukset alkoivat marraskuun lopulla 2005. Ensi-iltaan mennessä (22.2.2006) oli Petteri luopunut ajatuksesta tehdä tässä tuotannossa opinnäyte, Pamela Tola päättänyt sittenkin tehdä siinä opinnäytteensä ja Rinna Paatso jäänyt pois koko tuotannosta. Hänen tilalleen tuli joulutauon jälkeen neljännen vuosikurssin opiskelija Malla Malmivaara.

## PROSESSI

Kaikki nämä vuodet olen aloittanut ohjaukseni painottamalla työryhmää ja sen dynamiikka sen sijaan, että olisimme tarttuneet näytelmään ja tekstiin. Ensi sijaisen tärkeältä on tuntunut saada ryhmä tutustumaan toisiinsa, löytää yhteinen luottamuksellinen, rento sekä luova maaperä. Rakentaa kieli ja tila, jossa toimia. Tämä on usein vaikeata. Käytettävissä oleva aika antaa herkästi ymmärtää, että on välittömästi *tartuttava itse aiheeseen*. Tekijänä tulee sellainen olo, että näytelmän maailma on *omaksuttava*. Sitä paitsi tämä ryhmän kieli, tila, dynamiikka, maaperä, luottamus, vuorovaikutuskenttä ym., sehän *syntyy siinä juttua väentäessä*. Vai syntyykö se sittenkään?

Kysymys palautuu perustaansa: ketkä tekevät, mitä tekevät ja kenen ehdoilla? Ehtojen pääasiallisia määrittelijöitä on käsitykseni mukaan kaksi: ohjaaja ja aika. Vaikka aika määrittelee paljon sitä, mitä teemme ja miten prosessi etenee, on ohjaajalla, työnjohtajan asemassa, aikaakin suurempi määrittelyvalta. Jos on tärkeitä *tarttua itse aiheeseen*, voi myös kysyä, että onko vailla merkitystä *miten siihen tartutaan*. Jos *näytelmän maailma on omaksuttava*, eikö ole tärkeitä mieltä *ketkä menevät ja mistä lähtökohdista* tähän maailmaan. Kun ryhmä joka tapauksessa aina muodostuu, prosessi aina lähtee liikkeelle ja synnyttää jonkinlaisen lopputuloksen, niin onko sillä merkitystä, että itse prosessiin, sen laatuun, erityisesti panostetaan?

Itselleni tämä kysymys liittyy ennen kaikkea luottamukseen, hyväksytyksi tulemiseen ja suorittamiseen. Raadollisimmillaan näyttelijä suorittaa (itse asiassa pykälää raadollisempana: selviytyy) ohjaajan antamia ohjaukskäskyjä roolia tehdessään. Normaalityttilanne on se, että näyttelijä enempi tai vähempi varoo karikkoja, joissa voisi tulla negatiivista palautetta turvautuen – enempi tai vähempi – omiin vahvuuksiinsa ja roolityö rantautuu – enempi tai vähempi – turvalliseen ja tutunoliseen satamaan. Työryhmä, jossa ilmapiiri sallii paljon, löytää enemmän. Keinot, joilla sellainen ilmapiiri luodaan, ovat varmasti moninaiset, mutta mikäli aiheeseen tartutaan välittömästi ja sen maailma on omaksuttava nopeasti, tilanteessa, missä ohjaaja aina harjoitusten alkaessa on vähintään puoli korttelia näyttelijöitä edellä, on tämän työnjohtajan oltava taitava tasapainoisen ja vuorovaikutteisen työryhmän synnyttämisessä.

Minä olen jo vuosia aloittanut harjoitukset pelaamalla jotakin, yleensä jotakin jalkapallon sisätilasovellusta. Pelaamisen yksinkertainen tehtävä on tehdä jotakin yhdessä jossa ruumis on aktiivinen ja ryhmä toimii yhdessä. Yleensä peliin kannattaa kehittää sen tyypiset säännöt, että tasoerot hämärtyvät. Lahdessa, ohjatesani Tšhehovin *Ivanovia*, kehitimme työryhmän kesken ”aulapallon”, jota joskus

pelasimme puolet harjoitusajasta. *Lukko-Pekan matkan* yhteydessä kehittyi ”keppilätkästä” huimia turnauksia. *Hamletissa* pelasimme ”perspalloa” kunnes paikat rupesivat menemään rikki. Olen yhdistänyt lämmittelyyn myös muita keskittymiseen tai ryhmäytymiseen liittyviä harjoitteita. Tärkeätä tuntuu olevan näiden alkulämmittelyjen yksinkertaisuus ja itsestäänselvyys, sekä tapa, jolla ne linkitetään itse tekstiin ja näytelmään.

Myös *Lulun* harjoitukset aloitimme pelaamalla jalkapalloa. Studio 1:een saa hyvän pienen kentän, missä löysällä pienellä futiksella saa yksinkertaista ja nopeata peliä aikaan. Aloitimme kaikki syyskauden harjoitukset noin 20–30 minuutin pelillä. Jalkapallon ongelma on usein, että miehet ovat naisiin nähden sekä parempia että siksi motivoituneempia. Niin tälläkin kertaa. Lämmittelyn jälkeen teimme välillä joitakin keskittymisharjoituksia tai kävimme heti tekstiin käsiksi. ”Tekstiin käsiksi käyminen” merkitsee omaan tekstimassaan ryhtymistä. Siihen, mikä on näyttelijän ja hänen tekstinsä välinen suhde ja toimintakenttä, ei tässä yhteydessä nyt ole mahdollista paneutua, mutta olennaista minusta on, että näyttelijä saa tekstin haltuunsa. Olen kehittänyt erilaisia ”höpöttämiseen” liittyviä tekstin harjoittamisen keinoja. Pääperiaatteena kulkee toisaalta täysin tekninen tai mekaaninen puheen ja ruumiin käyttö ja toisaalta toiminta, joka ei sisällä onnistumisen ja epäonnistumisen vaihtoehtoja. Tavoitteena on tehdä asioita yhdessä. Arvioida ja tarkastella asioita yhdessä. Löytää yhdessä jotakin yhteistä.

Ohjaajan vastuu ja asema on vaativa. Ohjaaminen on hyvin erilaista kuin näytteleminen. (Toisaalta, koska prosessi aina käynnistyy ja juna kulkee, voi ohjaajana myös aika helposti sanoutua irti vastuista ja velvoitteista, jotka liittyvät ryhmän psykodynaamiseen johtamiseen.) *Lulun* prosessi oli monella tapaa raskas. Työryhmän jäsenten useat sitoumukset muihin töihin rasittivat perinteiseen tapaan työskentelyä aivan kohtuuttomasti. Tunnelma oli aivan liian usein, vastakkaisista ponnisteluistani huolimatta, että läsnä ollaan minun, ohjaajan (ja tässä tapauksessa vielä tutkijan), vuoksi. Kysymys liittyy teoksen ”omistajuuteen”, johon ei myöskään tässä yhteydessä voi paneutua, mutta joka karkeasti ottaen asetetaan jo Teatterikorkeakoulussa. Me näyttelijät emme ole harjoituksissa teoksen vuoksi, vaan ohjaajan tai näytelmäkirjailijan tai työnantajan/tuottajan vuoksi. Tällä on suuri merkitys tapaan, jolla me sitoudumme ja asetumme työmme ääreen. Olisi tärkeätä keskustella siitä, kuka teoksen omistaa. Kenen vuoksi tätä näytelmää tässä harjoitellaan? Miksi se haluaa tulla näyttämölle? Näyttelijöiden sitoutumisen keveys, kuten sen koin, jota itse olin vielä lisännyt pelaamalla jalkapalloa, yllätti minut. Keveys ei johtunut edes ensisijaisesti siitä, että heillä oli niin paljon muita sitoumuksia (vaikka sekin viestii jotakin), vaan se läsnäolon laatu, joka harjoituksissa aika ajoitiin.

Mutta tämä on vaikea asia. Toisaalta, kuten sanoin, olin itse ollut synnyttämässä tiettyä välittömyyttä ja keveyttä ja sekä keskustelumme että taiteellinen työskentelymme oli tästä syystä hyvin välitöntä, raikasta ja suorittamisesta vapaata. Kysymys on hyvin hankalasta tasapainoilusta tosissaan tekemisen ja keveyden, jopa huoltomuuden, välinpitämättömyyden, säilyttämisen välillä. Keveys on huomattava voimavara.

## NÄYTTELIJÄNTYÖN PAINO

Näyttelijäntyöhön liittyy keskeisesti painon olemus. Näyttelijän on kyettävä hahmottamaan ero näyttelemisen tai esittämisen keveyden ja roolin, roolityön, painon välillä. Kun näyttelemisen on oltava kevyttä, mikä merkitsee sitä, että se on herkkää, avointa, näkevää ja kuulevaa, on roolilla aina joku paino. *Rooli pyrkii asettumaan.* Kevytkin rooli on paljon raskaampi kuin näyttelijä roolinsa äärellä.

Keveys on ilmapiirin keveyttä. *Lulussa* asiat olivat pinnassa, niin helpot, arkiset ja vitsailevat kuin vaikeat, huonovointiset ja väsyneetkin asiat. Ne olivat näkyvillä, saivat ja ottivat tilaa. Keveys antaa lupaa, se sallii ja herättää täten luottamusta. Ilmapiirin raskaus tai kiinteys peittää ja piilottaa helposti asioita. Niiden vaikutusta se ei poista, mutta vähentää mahdollisuuksia ottaa niitä huomioon, olla niiden kanssa vuorovaikutuksessa. *Lulun* purkutilaisuudessa puhuimme tästä keveydestä.

Vaikeus tässä painon olemuksessa liittyy rajanvetoon. [. . .]

## JÄLKISANAT

Tähän loppuvat muistiinpanoni. Yllä olevan tekstin olen kirjoittanut kahdessa jaksossa, noin viikko *Lulun* ensi-illan jälkeen, helmikuun lopulla 2006 ja kuukautta myöhemmin, maaliskuun lopulla samana vuonna. Tämän jälkeen en ole *Luluun* tämän tutkimuksen tiimoilta palannut vaikka kysymykset, jotka siinä nousevat esille, ovat jatkuvasti olleet ajankohtaisia ja tarkastelun alaisia. Kysymys näyttelijän ja roolin painosta, mihin en muualla tutkimuksessani erityisesti paneudu, vaikuttaa mielenkintoiselta ja siihen voisi olla syytä palata jossakin toisessa yhteydessä.

## LIITE 2

Liitteenä molemmat (1993/2003) tutkimussuunnitelmani tiivistettyinä versioina:

TUTKIMUSSUUNNITELMA

## TUTKIMUSASETELMA

Tutkimuksen tarkoituksena on tutkia näyttelijää ja näyttelijäntyötä. Erityisenä tutkimuskohteena on näyttelijän eläytyminen.

Mitä on eläytyminen? Mitä tapahtuu kun näyttelijä eläytyy rooliinsa? Mikä on eläytymisen ja tekniikan suhde? Syövätkö vai tukevatko toisiaan?

Länsimaisessa kulttuurissamme on antiikista saakka kiistelty tunteen ja tekniikan suhteesta. Platon kirjoitti, ettei esittäville taiteilla ollut asiaa hänen ihannevaltioonsa koska ne olivat epätodellisia ja valheellisia. Me voimme kysyä, että mitä Platonin filosofia edustaa, varsinkin nykyisessä esineellistyneessä maailmassamme, josta-kin todellista vai epätodellista?

Tultaessa 1700-luvulle saa kiista eläytymisestä uutta potkua valistuksen ja romantiikan ristiaallokossa. Vastakkain olivat ns. emotionalistit ja ei-emotionalistit. Asetelema on periaatteessa säilynyt tähän päivään saakka.

## TUTKIMUSKOHDE

Keskeinen tutkimuskohde ja väline on näyttelijä. Minkälaisia vaatimuksia esitys ja sen valmistaminen asettaa näyttelijälle? Missä vaiheessa harjoituksia näyttelijä alkaa eläytyä? Eläytyykö näyttelijä aina läpi koko esityksen vai sääteleekö hän eläytymistään jollakin tavoin? Minkälaista tekniikkaa mahdollinen ”eläytymisen säätely” vaatii?

Tarkoituksena on myös tutkia miten ns. eri tekniikat toimivat yhdessä. Yleensä-  
hän esityksen ristiriita on tekstissä ja näyttelijät pyrkivät ”pelaamaan yhteen”. Mitä tapahtuu esitykselle jos näyttelijät ovatkin ”eri paria”? Minkälainen on harjoitusprosessi, työmetodit, näyttelijöiden kontakti ja valmis esitys?

Määräävä tekijä esitystä rakentaessa on ohjaaja, joka toimii myös eräänlaisena katsojan edustajana. Tarkoituksena on kiinnittää huomiota ohjaajan merkitykseen näyttelijän eläytymistä ja tekniikkaa arvioitaessa. On erittäin oleellista missä puitteissa ja kokonaisuudessa näyttelijä esiintyy.

Tutkimuskohteen ikäänkuin toisessa päässä on katsoja, joka viime kädessä arvioi eläytymisen määrän ja laadun.

Tutkittava asia on huomattavan abstrakti ja perustuu hyvin pitkälle yksinomaan subjektiivisiin arvioihin. Mikä tai mitkä tekijät luovat tunteen voimakkaasta eläy-

tymisestä? Mikä saa katsojan haltioihinsa? Varsinainen tutkimuskohde sijaitsee esiintyjän ja katsojan välissä, heidän kontaktissaan - näkymättömänä, mutta ole-massaolevana, käsinkosketeltavissa.

Koska tutkittava asia on näin abstrakti, jopa metafyyssinen, on eräs tärkeä kiinne-kohta tutkija itse. Tarkoituksenani ei ole etäännyttä itseäni teoreettiseksi ulkopuo-liseksi tarkkailijaksi, vaan olla kiinteästi mukana käytännön työssä ja asettaa myös itseni tutkimuksen kohteeksi. Oma näyttelijäntyöni, sen kehitys tähän päivään ja tästä eteenpäin, tulee olemaan eräänlainen suhdeluvun antaja tutkimukselle.

## TUTKIMUSKEINOT

Yhdessä näyttelijäntyön oppilaiden kanssa, erinlaisin harjoitustehtävin, tutkia sitä mistä eläytyminen syntyy, mitä sillä ymmärretään ja mitä se tuottaa. Tutkia mitä välineitä (mielikuvia, tunnemuistia, loogista ajattelua, improvisointia) näyttelijä milloinkin käyttää ja tarvitsee. Miten kukin näyttelijä ymmärtää annetun tehtävän ja kuinka paljon esiintyminen samassa, tarkkaan rajatussa tehtävässä, vaihtelee esiintyjästä riippuen. Yrittää kartoittaa se rajamaailma missä tekniikka, esiintyjä itse ja eläytyminen kohtaavat.

Tutkia näyttelijän läsnäoloa määrätyn kohtauksen ja myöhemmin kokonaisen näytelmän puitteissa. Tarkoituksena on käyttää myös ammattinäyttelijöitä jotka mahdollisesti myös edustavat jotakin tiettyä näyttelijänlaatua. Harjoitustöistä on tarkoitus pitää julkisia demonstraatioita.

Kyseeseen voi myös tulla ammattiteatterin ohjelmistoon tulevan näytelmän val-mistumisprosessin seuraaminen ja näyttelijöiden haastattelut harjoitusten sekä esitysten aikana.

Lopuksi valmistaa esitys tai sarja esityksiä joka olisi tutkimuksen yhteenveto sekä taiteellinen esittely.

Alan kirjallisuuteen perehtyminen.

## TUTKIMUSONGELMA

Näyttelijän instrumentti on hän itse, psykofyyssinenä kokonaisuutena. Näyttelijä on jatkuvasti sekä sosiaalisen ympäristönsä että menneisyytensä vaikutuksen alaisena. Tämä vaikutus ”virittää” näyttelijän, hänen soittimensa. Näyttelijän työ ei kuiten-kaan ole oman itsensä esittämistä vaan roolihenkilön luomista. Näyttelijän täytyy kyetä ”virittämään” itsensä joka kerta uudestaan ja uudella tekniikalla, jotta hän ei esittäisi omaa itseään. Tämä vaatii näyttelijältä sekä suurta teknistä osaamista että huomattavaa itsetuntemusta. Se vaatii kykyä ns. nollata itsensä ja aina alusta aloittaen luoda uusi roolihaamo.

Yleinen käsitys on, että tekniikka tappaa luovuuden. Tutkimuksen tavoitteena on osoittaa että asia on päinvastoin. Mitä monipuolisemmin ja hallitummin näyttelijä välineensä hallitsee, sen riippumattomampi hän siitä on ja sen vapaammin hän voi antautua itse näyttelemiseen.

Helsingissä 13.9.93 Ville Sandqvist

### Näyttelijä ja näyttelijän työ: roolityö

#### **Teatteritaiteen tohtorin taiteellisen työn suunnitelma**

#### **TUTKIMUSASETELMA ELI TUTKIMUSONGELMA**

Tutkimukseni kohde on näyttelijä, oma ammattini; oman alan taiteilijuuden harjoittamisen puitteet ja olosuhteet. Mitä erityistä merkitsee olla näyttelijä luovan työn tekijänä.

Näyttelijäntyössä on tekijän ja teoksen välinen suhde erityinen. Se on yhtä kuin näyttelijän ja roolin välinen jännite ja suhde. Näyttelijä on taiteilija ja hänen taiteellinen ilmauksensa on hänen roolityönsä. Tutkimukseni tulee käsittelemään mitä erityistä tässä prosessissa ja tapahtumassa on koskien juuri näyttelijän työtä ja näyttelijän taiteilijuutta.

Esille nousevat kysymykset eroista ja yhtäläisyyksistä tekijän ja teoksen välisessä syntyprosessissa ja kohtaamisessa verrattuna muihin taiteellisiin ammatteihin. Miten luomisprosessi mahdollisesti poikkeaa näyttelijän kohdalla, joka aina työskentelee välittömässä vuorovaikutussuhteessa. Mitä on olla itsenäinen taiteilija, roolityöntekijä, ensemblessa, jota joku ohjaa ja johtaa ja jossa yleensä on mukana lukuisia joukko tekijöitä.

Omakohtaiset taiteelliset, pedagogiset ja taiteellis-pedagogiset prosessit ja produktiot nousevat merkittäväksi aineistoksi tutkimuksessani. Tulen tarkastelemaan näyttelijän työtä niin näyttelijän kuin pedagogin ja ohjaajan näkökulmasta.

Näyttelijän ammatin ja siihen vaikuttavien muiden tekijöiden tutkimisen kautta tulee teatteri kokonaisuudessa taiteen ja ilmaisun lajina osittain myös tutkimukseni kohteeksi.

Kysymykseni on siis:

### Mitkä tekijät vaikuttavat näyttelijän luovaan työhön

#### 1. Näyttelijän ammatin yhteisöllisyys

Näyttelijä joutuu ammatissaan toimimaan ja luomaan kiinteässä vuorovaikutuksessa sekä vastaanäyttelijöiden että ohjaajan kanssa. Suhde ohjaajaan on lisäksi hierarkkinen, joka aina omalla tavallaan vaikuttaa luovaan prosessiin ja lopputulokseen ja sitä kautta niin taiteelliseen ilmaisuun, taiteilijuuteen kuin taitelijaidentiteettiin.

Tästä nousee tarve kysyä: Miten se vaikuttaa? Mitä se merkitsee?

Näyttelijäntaiteen lopullinen manifestaatio tapahtuu yleisökontaktissa, välittömässä vuorovaikutuksessa, se on pitkälti analoginen näyttelijä-ohjaaja -suhteen kanssa. Mikä on tämän, näyttelijäntaiteelle ominaisen piirteen - luomistyön interaktiivisuus ja sen presensluonne - merkitys ja vaikutus?

#### 2. Näyttelijän instrumentti on hänen ruumiinsa

Mikä on tekijän (näyttelijän) ja teoksen (roolin/roolityön) välinen suhde, vuorovaikutuskenttä ja välimatka näyttelijän työssä? Miten tämä matka taitetaan? Miten se taittuu? Minkälainen on ajattelun (kognition), ruumiin sekä kokemuksen välinen vuorovaikutus? Miten kartesiolainen dualismi on vaikuttanut ja vaikuttaa näyttelijän ammatissa? Miten länsimainen näyttelijäntaide on kehittynyt nykyisenkaltaiseksi?

Rakenteellinen asetelma, jota kannattaa pohtia, on: näyttelijä shamaanina – tarinankertojana ja retorina – valistaja/kasvattajana. Tähän liittyy oleellisena kysymyksenä näyttelijäntyön ja tekstin (draamakirjallisuuden) välinen suhde.

### 3. Läsä olevan merkitys ja määritelmä näyttelijäntyössä

Mistä tekijöistä uskottava (tässä hyvän näyttelijäntyön määritelmänä) roolityö syntyy? Mikä tuo ja asettaa tai vie/johdattaa näyttelijän roolin ääreen ja sisään? Ja kääntäen, miten määritellä (ja näin pyrkiä välttämään) ei-läsäolevaa, ”ulkokoh-taista”, näyttelijäntyötä? Mikä on tiedon/taidon, kokemuksen ja toisaalta itsetun-non ja hybrisen merkitys?

### 4. Näyttelijä ja kohde/lähtökohta

Mikä on näyttelijän suhde tekstiin tai muuhun liikkeelle-panevaan voimaan? Mistä (kaikesta) materiaalista näyttelijä työstää teoksensa? Mikä on suhde ympäröivään yhteiskuntaan, maailmaan, ihmisiin? Mikä häneen itseensä?

Lopuksi voimme lyhyesti ja yksinkertaistaen todeta, että näyttelijä joutuu työssään ottamaan huomioon neljä eri vaikuttavaa tekijää.

Hänen on oltava suhteessa:

- 1) Vastanottajaan      a) ohjaaja/katsoja  
   b) vastanäyttelijä

2) Itseensä

3) Rooliinsa

4) Materiaaliinsa eli niihin faktuaalisiin osatekijöihin (teksti, taustamateriaali, puvustus, lavastus, maskit, peruukit, ym.), joista rooli rakentuu

Tutkimukseni käsittelee:

”Näyttelijänä olemisen ehtoja taiteellisen työn tekijänä”.

## TUTKIMUKSEN ETENEMINEN

Taiteellisia töitä on kolme:

### **1. William Shakespeare: Hamlet**

*Hamletin* kautta olen ajatellut purkaa ja jäsentää niitä kysymyksiä, jotka tutkimuksessani ovat nousseet keskeisimmiksi. Taiteellisena produktiona *Hamlet* Teatteri Jurkassa Samuli Reunasen ohjauksessa sovitun työryhmän puitteissa, antaa mahdollisuudet sekä itsenäiseen taiteelliseen prosessiin että riittävän ja motivoivan, mutta ei liian ohjaavan tai lukitsevan tutkimusasetelman läsnäoloon. *Hamlet* Teatteri Jurkkaan on monivuotisen suunnittelun ja kypsyttylyn tulos.

Produktio jatkaa tilan, näyttelijäntöön ja yleisön välisen suhteen tutkimista (ks. Kytömaa, 2003). Tila on fyysisesti ja konkreettisesti erityinen. Teatteri Jurkka (sen kautta myös erityinen läsnäolon ja mielen tila), mutta kuitenkin yleistettävissä. Teatteri Jurkka on muodostanut merkittävän foorumin ja paikan tutkia näyttelijäntöitä.

Oleellista *Hamletissa* tulee olemaan kerronnan tapa. Tarkoituksena on nostaa Horatio eräänlaiseksi keskushenkilöksi - ikuisen tehtävän saaneena - Hamletin tarinan kertojaksi. Hamletiksi Hamletin paikalle. Esitys muodostaa luupin, non-stopin, alkaen lopusta, jolloin Hamlet juuri ennen kuolemaansa pyytää Horatiota kertomaan tarinansa. Näin Horatiosta tulee Hamlet. *Horatio on Hamlet*. Näyttelijäntöössä tämä merkitsee läsnä olemista sekä kertojana että roolien, henkilöiden ottamista ja esittämistä (myös kertoja on luonnollisesti ”rooli” ja ”henkilö”). Näyttelijän on vietävä tarinaa ja oltava siinä vietävänä. Näyttelijä/Horatio on sekä toimija että toiminnan kohde.

Työryhmätyöskentely, ohjaajan ja näyttelijän roolit, ovat odotettavissa erittäin vuorovaikutteisiksi.

Näytelmän valinnalla on tässä myös temaattinen merkityksensä; *Hamlet* on ikuisen tarina: sillä on ikää, se on salaperäinen ja avautumaton, kuolematon. Se nousee aina uudestaan kerrottavaksi. Se myös pitää itse sisällään tarinan kertomisen ja toiston elementtejä: Horation saama tehtävä on sellainen, samoin näytelmässä oleva näytelmäseurue ja murhan rekonstruktio, tekstissä olevat useat viittaukset ja lainaukset antiikin veljen- ja isänmurhiin, Norjan, Tanskan ja Puolan sota, joka ikuisesti jatkuu ja jatkuu, ja lopuksi isä-Hamletin paluu tuonpuoleisesta ja vaatimus kostonkierteen jatkamisesta (myös Laertes kostaa isänsä murhan).

Toinen mieltä innostava teema näytelmässä on isän ja pojan suhde, joka luonnollisesti myös kytkeytyy juuri jatkumoon ja aikaan. Tässä astuu kuvaan *Hamletin*, näytelmän, suhde sen kirjoittajaan: Shakespearen oman, lapsena kuolleen pojan nimi oli Hamnet; Shakespeare näytteli perimätiedon mukaan itse isä-Hamletin, haamun, roolin näytelmän kantaesityksessä; näytelmän lopullinen versio valmistui joitakin vuosia sen jälkeen kun Shakespearen oma poika ja isä olivat kuolleet. Nämä ovat tietysti triviaaleja ja osittain vahvistamattomiakin kytkeviä, mutta taiteessa ovat ne asiat merkityksellisiä, joille antaa merkityksen, joille se täten lankeaa.

## 2. Taiteellis-pedagoginen projekti

Yhteistyössä Teatterikorkeakoulun Näyttelijäntönlaitoksen kanssa valmistettava produktio. Tavoitteena on luoda olosuhteet, jossa on mahdollista asettua näytelmän valmistamisen prosessiin, pyrkien kohti julkista ensi-iltaa ja samalla tutkia näyttelijäntönhön liittyviä kysymyksiä avoimina ja haastavina kysymyksenasetteluina.

Työ tulee pitämään sisällään tutkijan alustamia, aiheeseen liittyviä keskusteluseminaareja sekä työpajatyöskentelyä. Pääosa työskentelystä tulee kuitenkin olemaan ohjaajan vetämiä näytelmäharjoituksia.

Yksi oleellinen tarkasteltava asia on näyttelijäntönhön liittyvät pedagogiset kysymykset: Miten ja millä tavoin näyttelijäopiskelija omaksuu asioita? Mitä näyttelijäntönessä tulee ja voi opettaa?

Varsinainen haaste liittyy roolityön ja harjoitusprosessin autonomian ja omalaksisuuden säilyttämiseen samalla kun roolityön eteneminen ja näyttelijöiden sekä ohjaajan työskentely on erityisen tarkastelun ja tutkimuksen kohteena.

Työryhmä koostuu alan opiskelijoista (3/4 vsk), ammattiohjaajasta sekä allekirjoittaneesta. Valittava teksti/materiaali sovitaan myöhemmin, mutta lähtökohtaisesti on tavoitteena työskennellä suhteellisen perinteisen materiaalin kanssa. Produktio valmistuu ensi-iltaan arviolta syksyn 2004 aikana.

## 3. Gunnar Ekelöf: Tammilehvän tarina (työnimi)

Tutkimukseni kolmannen taiteellisen työn tavoitteena on tavallaan manifestoida ja lihallistaa kirjallinen ja teoreettinen väittämäni. Se valmistuu siis kronologisesti vasta kirjallisen työn jälkeen ja pyrkii kommentoimaan sitä. Kirjalliseen työhön on tarkoitus liittää raportti kolmannesta taiteellisesta työstäni.

Työ tulee perustumaan ruotsalaisen runoilijan Gunnar Ekelöfin runoista koostamaani esitykseen. Pääosa teksteistä on Ekelöfin viimeiseksi jääneestä trilogi-

asta, jonka Caj Westerberg on suomentanut. Esityksestä on jo olemassa käsikirjoitusversio (vuodelta 1994, jolloin isäni kuoli ja esitys jäi tekemättä). Esityksessä (työnimeltä *Tammilehvän tarina*) on mies ja nainen. Temaattisesti, sekä tekstin että käsittelytavan osalta, se käsittelee nimenomaan läsnäolon, läsnä olevan ja jumalan olemukseen liittyviä kysymyksiä.

Esitys on peruslähtökohdaltaan monologi, naisen rooli on ajateltu mykäksi tai ei-puhuvaksi. Hänen merkityksensä on kuitenkin suuri. Ekelöfin ajattelussa on keskeisessä asemassa eräänlainen ”kolmas”. Tämä ”kolmas” on ”joku muu”, ”toisaalla”, ”ei-läsnäoleva”, ”jumala” tai ”neitsyt”. Se on mysteeri, myytti. Se on paradoksi - siis mahdottomuus - joka on mahdollisuus ja vaihtoehto tai aukeama tässä polarisoiduneessa maailmassamme. Ekelöf kutsuu sitä joskus myös viattomuudeksi. Tämä ”joku muu” vastaa, jollakin tapaa, Heideggerin ajattelussa olevaa *olevan* määritelmää.

## KIRJALLINEN TYÖ

Tarkoitus on purkaa ja analysoida yli kahdenkymmenen vuoden kokemukseni teatterialalta mitä moninaisimmissa tehtävissä. Suodatinpapereina ovat ensisijaisesti Konstantin Stanislavski ja Martin Heidegger, mutta kulmakiviä tulee olemaan muitakin niin teatterin, taiteen, kirjallisuuden kuin filosofian ja sosiologian alueilta.

Empiirisenä materiaalina ovat omat kokemukseni ja muistiinpanoni näyttelijänä, pedagogina ja ohjaajana. Tämän jo kertyneen ja tutkimukseeni liittyvistä taiteellisista töistäni vielä kertyvän kokemukseni katson erittäin merkittäväksi osaksi tutkimustani.

Erityisenä tarkastelun kohteena ja tutkimukseni materiaalina ovat Shakespearen *Hamlet* sekä Teatterikorkeakoulun taiteellis-pedagoginen projekti.

Tavoitteena on löytää ja käyttää kirjoittamisen tapaa, joka on teoreettisen ja ammattimaisen asiantuntijuuden lisäksi sekä runollinen että konkreettinen. Taiteesta, luovuudesta ja taiteellisesta ilmaisusta kirjoittaessa on löydettävä kirjallisen ilmaisun tapa, jolla on kyky avata ja paljastaa (mahdollisuuksien mukaan), tuoda lukija maailmamme ratkaisemattomien arvoitusten äärelle. On löydettävä ilmaisu, joka myös koskettaa. Tekstillä on oltava myös taiteellinen kvaliteetti. Tieteellinen diskurssi ja referenssi on kyettävä murtamaan ja hämmentämään. Näen taiteellisen tohtorintutkintoni kirjallisessa työssä mahdollisuuksia nimenomaan tähän: tuoda julki ja asettaa tieteellisiä propositioita ja huuhtoa ne artaudlaisella alkemialla. Hyvässä lykyssä vaskiastiasta löytyy kultaa.

”Vi framkallar inte själva inspirationen, utan vi bereder bara en förmånlig jordmån för den, ett själsligt tillstånd, som gör det så lätt som möjligt för den att komma

till oss. Och detta arbete, dvs. att bereda en förmånlig jordmån för inspirationen, det är helt tillgängligt för vårt medvetande och kan styras av oss. Det är därför vi säger: det omedvetna via det medvetna.”

(Konstantin Stanislavskij: Arbetet med rollen, s. 219)

”Taide ja taideteos kuuluvat näin olennaisesti käytännöllisen viisauden ja alettettisen katseen alueelle, jossa taiteilijan menettelytapa on samansuuntainen kuin filosofin: antaa kehonsa todellisuudelle niin, että todellisuus puhuu ja ilmenee meissä ilman pakottamista.”

(Reijo Kupiainen: Heideggerin ja Nietzschen taidekäsitysten jäljillä, s. 35)

## LOPUKSI

Kuinka taiteen auki purkaminen paljastaa taiteen sisimmän olemuksen - siis on sen paljastavinaan. Kuinka näyttelemisen demystifiointi sekä avaa että konkretisoi ja samalla kätkee ja säilyttää salaisuuden.

Johdata minua, ruhtinatar, kädestä pitäen  
Tule, menkäämme nyt  
pois Hedelmällisen Puolikuun kautta  
kotiin omaan maahamme

Kukaan ei voi vahingoittaa meitä  
emmekä me vahingoita ketään

Sokaistuminen voimistaa näön  
valoon asti.

Gunnar Ekelöf (suom. Caj Westerberg)  
Helsingissä 19.11.2003

## LIITE 3

Esitystiedot tutkimuksen näyttämöteoksista:**1. Näyttämöteos**

William Shakespeare: Hamlet

Ohjaus: Samuli Reunanen

Suomennos: Veijo Meri

Musiikki, äänisuunnittelu: Iiro Ollila

Valosuunnittelu: Harri Kejonen

Sovitus, lavastus ja puvustus: Työryhmä

Valokuvat: Yehia Eweis

Graafinen suunnittelu: Elina Vilpakka

Näyttämöestari: Lea Lappalainen

Kuiskaaja, avustaja: Virve Suorsa

Ompelutyöt: Outi Juopperi

Toimisto: Raija Korhonen, Markku Taalikka

Näyttämöllä

Ville Sandqvist: Horatio – esittää Hamletin

Elsa Saisio: Tyttö – esittää Ofelian, Gertruden ja haudankaivajan

Tuomo Holopainen: Ukko – esittää Claudiuksen ja Poloniuksen

Iiro Ollila: Narri – esittää Laerteksen

Kiitos: Markus Tsokkinen

Ville Sandqvistin roolityö on osa Teatterikorkeakoulun tohtorintutkintoa. [Millään muulla tavalla ei tutkimusta käsiohjelmassa kommentoitu.]

Ensi-ilta Teatteri Jurkassa 26.2.2004

**2. Näyttämöteos**

Teatteritaiteen laitos / näyttelijäntyön koulutusohjelma esittää

Frank Wedekind

LULU (Pandoran Iipas) suom. ja sov. Liisa Urpelainen

ohjaus: Ville Sandqvist (vier.) osa taiteellista tohtorintutkintoa

lavastus, juliste:	Raisa Kilpeläinen (vier /TaiK)
valosuunnittelu:	Tiina Hauta-aho (vier.)
äänisuunnittelu:	Petteri Mård (VÄS)
pukusuunnittelu:	Susanna Suurla (EVTEK, opinnäyte)
pukujen toteutus:	opetusteatterin puvusto / Anne Lehto, Aila Grönfors, Hannele Kekkonen, Kati Rantalainen, Sirpa Sauros, Sirpa Mustonen
näyttämö:	Seppo Aapro
tarpeisto:	Johanna Hannikainen
muotokuvat:	Laura Uusitalo, Tiina Hauta-aho
valokuvaus:	Kari Hakli (vier.)
maskisuunnittelu:	Ansu Karvonen (vier.) ja työryhmä
tuottaja:	Jetta Kuitunen
Rooleissa:	
Lulu	Elena Leeve (N <sub>4</sub> , opinnäyte) Pamela Tola (N <sub>4</sub> , opinnäyte)
Schwarz, taidemaalari	Aku Hirviniemi (N <sub>4</sub> )
Tri. Schöning,	
päätoimittaja	Pete Lattu (N <sub>4</sub> , opinnäyte)
Goll, lääkintäneuvos	Eero Saarinen (vier.)
Alwa Schöning,	
kirjailija	Antti Launonen (N <sub>4</sub> , opinnäyte)
Schigolch	Eero Saarinen
Kreivitär Geschwitz	Malla Malmivaara (N <sub>4</sub> )
Rodrigo	Mikko Paananen (N <sub>5</sub> )
Ferdinand Armand	Mikko Paananen
Aku Hirviniemi	
Pelaajavieras	Pete Lattu
Madeleine Marelle	Anna Paavilainen (nauhalla, N <sub>4</sub> )
Hopkins	Pete Lattu
Kungu Poti	Aku Hirviniemi
Jack	Mikko Paananen
<i>An Tilly</i> sekä <i>Je jouirai</i>	
-kappaleiden sävellykset	Markku Luuppala
Tanssiliikkeiden avusta	
kuuluu kiitos	Anna- Mari Karvoselle.
Kiitos myös:	Opten valo, näyttämö, Tepa Torkkola ja puvusto, Kordelinin säätiö, TeaKin jatkotutkintojen johtoryhmä

Kenraali 20.2. klo. 19

ENSI-ILTA 22.2.2006 klo 19

Muut esitykset

25.2. klo 19

27.2. klo 19

28.2. klo 14

2.3. klo 14

3.3. klo 14

6.3. klo 19

7.3. klo 19

Ville Sandqvist:

Edellisen tohtorintutkintooni liittyvän taiteellisen työni kohdalla (näyttelin nimi-roolin Shakespearen Hamletissa) kysyttiin, miten työ liittyi tutkimukseeni. En asiaa millään tavoin alustanut käsiohjelmassa. Siihen ei tuntunut olevan tarvetta. Turhien tulkintojen ja väärinkäsitysten poistamiseksi sanon nyt jotakin.

Minä tutkin tätä näyttelijän, roolin ja ohjaajan välistä vuorovaikutusta, sen tapahtumista ja lihaksi tulemista. Sitä, mitä tämä teatterin tekeminen on. Miten ja missä puitteissa näyttelijä teoksensa, joka on rooli, valmistaa. Se on tämä teatterin arki. Se on tämä taiteellinen innostus.

Ei tämä Lulu, toivon mukaan, ole tästä tutkimuksessa mukana olemisesta mitään vaikutteita saanut. Mitä tutkija on saanut jää nähtäväksi tutkimuksen edetessä.

Pariin otteeseen olen puhunut näyttelijantyöstä tyyliin, ”kun tässä on tämä tutkimusaspektikin” ja olemme pitäneet lyhyen ”seminaarin”. Uskoakseni olisimme käyneet nämä keskustelut joka tapauksessa. Ainakin ne olisi ollut hyvä käydä koska ne liittyivät olennaiseen.

Luulen, että päädyin tähän Pandoran lippaaseen koska se tuntui sekä näyttämölliseltä, dramaattiselta, että siinä oli ihmisiä äärimmäisissä tilanteissa. Äärimmäiset tilanteet ovat dramaattista.

Käsikirjoitus tuntui rosoiselta, fragmentaariselta, ja antavan luvan leikkauksiin, runsauteen ja teatterinomaisuuteen.

Halusin Eeron mukaan koska kokemuksella on merkitystä. Mutta mikä? Eero on ollut tärkeä.

Kahden Lulun mahdollisuus avasi minulle tämän liippaan.

Seksuaalisuus oli minulle keskeisenä, kantavana, teemana uusi. Uuteen on mentävä.

Välillä hävettää. Välillä huvittaa. Välillä surettaa. Välillä kauhistuttaa.

Pandoran lippaan kantaesityksessä 1905 (Wedekind oli kehittänyt näytelmänsä Erdgeist (1895) teemaa eteenpäin), Lulua esitti nuori näyttelijätär Tilly Newes.

Vuotta myöhemmin Tilly yritti itsemurhaa hyppäämällä Berliinissä Speer-jokeen Frankin loukattua häntä. Frank pelasti Tillyn, kosi ja he menivät naimisiin. Avio-  
liitto ei ollut helppo. Tilly sai näytellä ainoastaan Frankin kanssa ja hänen näy-  
telmissään. Vuotta ennen Frankin kuolemaa, vuonna 1917, Tilly Wedekind yritti  
uudestaan itsemurhaa. Toisen maailmansodan aikana Tillyn seurapiiriin kuului ”Ich  
bin nur ein Schauspieler” -näyttelijä Gustaf Gründgens sekä Emily Göring. Frank  
ja Tilly saivat kaksi tytärtä. Vanhempi heistä, Kadidja, syytti sodan jälkeen äitiään  
ja sisartaan Pamelaa natsimielisiksi pelkureiksi. Tilly Wedekind kuoli 20.4.1970.

Kaksitoista päivää ennen poismenoaan (9.3.1918) Frank Wedekind kirjoitti yli  
kaksikymmentä vuotta nuoremmalle vaimolleen kolmisäkeisen runon. Joka säe  
päättyy:

*Tilly gib mir noch ein Küss  
Es kommt ja doch, wie es kommen müss.*

### 3. Näyttämöteos

Esittävien taiteiden tutkimuskeskus / Tutke esittää  
Gunnar Ekelöf / Ville Sandqvist: 3

Esitys perustuu Gunnar Ekelöfin runoihin ja Ville Sandqvistin tohtorintutkimuk-  
sen kirjalliseen työhön.

Näyttämöllä: Ville Sandqvist  
Äänisuunnittelu ja sävellykset: Iiro Ollila (vier.)  
Visualinen suunnittelu: Carolus Enckell (vier.)  
Valosuunnittelun konsultaatio: William Iles (vier.)  
Liikekonsultaatio: Laura Lehtinen (vier.)  
Nainen ääninauhalla: Johanna af Schultén (vier.)

Näyttämömestari: Selmeri Saukkonen  
Valotuki: Janne Björklöf  
Äänituki: Heikki Laakso  
AV-tuki: Jyrki Oksaharju  
Puvusto: Terttu Torkkola  
Tarpeisto: Tarja Hägg  
Esitysten tekninen ajo: Mirva Jantunen

Juliste: Carolus Enckell  
Käsiohjelma: Jaana Forsström  
Valokuvat: Henri Tuomi (Aalto ARTS)  
Tuottaja: Sanna Suonsyrjä  
Gunnar Ekelöfin tekstien oikeudet:  
ALIS - Administration av Litterära Rättigheter i Sverige

Kiitos: Hyvinkään Tieluiska Oy, Niilo Helanderin säätiö  
Esitykset: 27.11. (ennakko), 29.11. (ensi-ilta) ja 1.12. (viimeinen)

#### LIITE 4

Suppeat esitystiedot muista tässä teoksessa mainituista näyttämöteoksista, joissa tekijä on ollut mukana:

Teatterikorkeakoulun puitteissa tehdyt työt:  
Aleksandr Volodin: *Kaksi nuolta*  
Ohjaus: Oleg Tabakov  
Roolityö: Korvakas  
TEAK / Opetusteatteri, Merimiehenkadun näyttämö, 1981

Jouko Turkka: *Teatterikouluun pääsy*  
Ohjaus: Jouko Turkka  
Näyttämöllä: Ville Sandqvist, Pekka Valkeejärvi, Kati Outinen, Pauli Poranen,  
Sanna Majanlahti ja Esa Anttila  
TEAK / Opetusteatteri, Merimiehenkadun näyttämö, 1982

William Shakespeare: *Romeo ja Julia*  
Ohjaus: Kurt Nuotio  
Roolityö: Romeo  
Intimiteatteri, 1982

Calderón: *Elämä on unta*  
Ohjaus: Hannele Rubinstein  
Roolityö: Clarin, narri  
TEAK / Opetusteatteri, Merimiehenkadun näyttämö, 1983

Hannu Salama (sov. Jorma Kairimo): *Juhannustanssit*

Ohjaus: Olli Saaristo

Roolityö: Veijo Saloranta

KOM-teatteri, 1983

Esko Salervo: *Hämärän kosketus*

Ohjaus: Hanno Eskola

Roolityö: Wille Zicowiz (taiteellinen lopputyö)

TEAK / Opetusteatteri, Helsinginkadun näyttämö, 1984

Ammatissa tehdyt tässä teoksessa mainitut työt:

Jack London: *Vain lihaa*

Näyttämösovitus novellin pohjalta: Työryhmä

Ohjaus: Olli Saaristo

Lavastus: Risto Karhula

Näyttämöllä: Ville Sandqvist ja Pekka Valkeejärvi

Teatteri Jurkka, 1984

William Shakespeare: *Titus Andronicus*

Ohjaus: Laura Jäntti

Roolityö: Saturninus ym.

Skolteatern, 1984

Ekelöf-Björling-Parland: *Frånvarons tystnad - Hiljaisuuden kaiku*

Näyttämödraamaturgia: Ville Sandqvist

Musiikki: Elmer Diktonius

Näyttämöllä: Ville Sandqvist

Svenska Teatern, Mini-scenen (vierailu), 1986

William Shakespeare: *En midsommarnatts dröm*

Ohjaus: Ralf Långbacka

Roolityö: Demetrius

Viiros, Kalvholmen (Vasikkasaari, kesäteatteriesitys), 1994

Anton Tsehov: *Ivanov*

Ohjaus: Ville Sandqvist

Roolityö: Tohtori Lvov

Lahden kaupunginteatteri, 1997

Eugen O'Neill: [*Pitkän päivän*] *Matka Yöhön*

Ohjaus: Kimmo Kahra

Roolityö: Edmund

Teatteri Jurkka, 1999

Aiskhylos: *Agamemnon*

Ohjaus: Ville Sandqvist

Musiikki: Harri Setälä.

Teatteri Jurkka, 2001

Anton Tšehov: *Vanja eno*

Ohjaus: Kaisa Korhonen

Roolityö: Vanja

Hämeenlinnan kaupunginteatteri, 2005

## LIITE 5

Kaksi William Shakespearen teosten kronologiaa.

### **Kronologia 1**

The Oxford Shakespeare: *The Complete Works* on yksi mahdollinen Shakespearen teosten kronologia. Wikipedia viittaa tähän alla olevaan Oxfordin kronologiaan:

1. *The Two Gentlemen of Verona* (1589–1591)
2. *The Taming of the Shrew* (1590–1591)
3. *Henry VI, Part 2* (1590–1591)
4. *Henry VI, Part 3* (1591)
5. *Henry VI, Part 1* (1591)
6. *Titus Andronicus* (1591–1592)
7. *Richard III* (1592–1593)
8. *Edward III* (1594)
9. *The Comedy of Errors* (1594)
10. *Love's Labour's Lost* (1594–1595)
11. *Love's Labour's Won* (1595–1596)
12. *Richard II* (1595)
13. *Romeo and Juliet* (1595)
14. *A Midsummer Night's Dream* (1595)
15. *The Life and Death of King John* (1596)

16. *The Merchant of Venice* (1596)
17. *Henry IV, Part 1* (1596–1597)
18. *The Merry Wives of Windsor* (1597–1598)
19. *Henry IV, Part 2* (1596–1597)
20. *Much Ado About Nothing* (1598–1599)
21. *Henry V* (1598–1599)
22. *Julius Caesar* (1599)
23. *As You Like It* (1599–1600)
24. *Hamlet* (1599–1601)
25. *Twelfth Night* (1601)
26. *Troilus and Cressida* (1602)
27. *Measure for Measure* (1603–1604)
28. *Othello* (1603–1604)
29. *King Lear* (1605–1606)
30. *Timon of Athens* (1605–1606)
31. *Macbeth* (1606)
32. *Antony and Cleopatra* (1606)
33. *All's Well That Ends Well* (1606–1607)
34. *Pericles, Prince of Tyre* (1607)
35. *Coriolanus* (1608)
36. *The Winter's Tale* (1609–1610)
37. *Cymbeline* (1610–1611)
38. *The Tempest* (1610–1611)
39. *Cardenio* (1612–1613)
40. *Henry VIII, or All is True* (1613)
41. *The Two Noble Kinsmen* (1613)

### **Kronologia 2.**

Harold Bloom on laatinut kronologian, joka joiltakin osin merkittävästi poikkeaa edellisestä. Bloom viittaa kronologiassaan Peter Alexanderin tutkimuksiin erityisesti koskien *Hamletin* päivittämistä (Bloom 1998, xiii–xv). Bloom ei myöskään ota luettelonsa kolmea kiistanalaista näytelmää (*Edward III*, *Love's Labour's Won* ja *Cardenio*). Kiistanalaisia, myöhemmin ”löydettyjä” Shakespeareja, on muitakin. Sen sijaan Bloomin luettelossa ovat, sonetit ja runoelmat mukaan lukien, kaikki Shakespearen teokset:

1. *Henry VI, Part 1* (1589–90)
2. *Henry VI, Part 2* (1590–91)

3. *Henry VI, Part 3* (1590-91)
4. *Richard III* (1592-93)
5. *The Two Gentlemen of Verona* (1592-93)
6. *Hamlet* (first version) (1589-93)
7. *Venus and Adonis* (1592-93)
8. *The Comedy of Errors* (1594)
9. *Sonnets* (1593-1609)
10. *The Rape of Lucrece* (1593-94)
11. *Titus Andronicus* (1593-94)
12. *The Taming of the Shrew* (1594-95)
13. *Love's Labour's Lost* (1594-1595)
14. *King John* (1594-95)
15. *Richard II* (1595)
16. *Romeo and Juliet* (1595-96)
17. *A Midsummer Night's Dream* (1595-96)
18. *The Merchant of Venice* (1596-97)
19. *Henry IV, Part 1* (1596-1597)
20. *The Merry Wives of Windsor* (1597)
21. *Henry IV, Part 2* (1598)
22. *Much Ado About Nothing* (1598-1599)
23. *Henry V* (1599)
24. *Julius Caesar* (1599)
25. *As You Like It* (1599)
26. *Hamlet* (1600-01)
27. *The Phoenix and the Turtle* (1601)
28. *Twelfth Night* (1601-02)
29. *Troilus and Cressida* (1601-2)
30. *All's Well That Ends Well* (1602-03)
31. *Measure for Measure* (1604)
32. *Othello* (1604)
33. *King Lear* (1605)
34. *Macbeth* (1606)
35. *Antony and Cleopatra* (1606)
36. *Coriolanus* (1607-08)
37. *Timon of Athens* (1607-08)
38. *Pericles* (1607-08)
39. *Cymbeline* (1609-10)

40. *The Winter's Tale* (1610-11)
41. *The Tempest* (1611)
42. *A Funeral Elegy* (1612)
43. *Henry VIII* (1612-13)
44. *The Two Noble Kinsmen* (1613)

## VIITTEET:

- 1 Ks. Sandqvist 1999.
- 2 Ks. tämä teos 121, 125.
- 3 Colli 2008, 46.
- 4 Haastattelu löytyy suomennettuna teoksesta: Steiner 1997, 190; ks. myös Heidegger 1966.  
Olen täsmäntänyt suomennosta lisäämällä siihen sanan ”jokin”, jotta se viittaisi mihin tahansa jumalaan. Alkuperäinen: *Nur noch ein Gott kann uns retten. – Enää vain jokin jumala voi meidät pelastaa.*  
Heidegger kuoli toukokuussa 1976, haastattelu ilmestyi postuumisti sopimuksen mukaan.
- 5 1. Moos. 1:1
- 6 Arp.
- 7 Miles 1998.
- 8 Job 38:3-4.
- 9 Mt. 40:4-5.
- 10 Mt. 13:18-19.
- 11 Mt. 42:3-6.
- 12 Mt. 42:7.
- 13 Tarkempaa tietoa tästä ks. Miles 1998, luku 10 huomautuksineen sekä esim. Kamal Salibi 1987.
- 14 Laulujen laulu 8:6.
- 15 Mt. 2:4-7
- 16 Herakleitos 1997. Mainitussa teoksessa ovat kaikki Herakleitoksen fragmentit kronologisessa järjestyksessä.
- 17 Herakleitos 1971, 7.  
Pentti Saarikosken suomennos on nimeltään *Yksi ja sama, aforismeja*. Tässä yhteydessä on syytä huomauttaa, että Herakleitoksen fragmentit eivät minusta ole aforismeja, minkä toteaa myös H.K Riikonen jälkisanoinaan teoksessa Saarikoski 2002, 253.
- 18 Calasso 2001, 166.
- 19 Herakleitos 1997, 216.
- 20 Saarikoski 1971, 43.
- 21 Colli 1997, 67.
- 22 Mt. 47.
- 23 Calasso 2001, 370.
- 24 Mt. 10.
- 25 Herakleitos 1997, 126.
- 26 Mt. 96.
- 27 Saarikoski 1971, 26.
- 28 Colli 1997, 60-61.
- 29 Philodemus 2011, 471-473; Philodemus 2000, 141-142.
- 30 Kyseessä on Herakleitoksen fragmentti 91.
- 31 Colli 1997, 59-65.

- 32 Herakleitos 1997, 227.
- 33 Mt.
- 34 Saarikoski 1971, 45.
- 35 Colli 1997, 66.
- 36 Herakleitos 1997, 102.
- 37 Saarikoski 1971, 22.
- 38 Herakleitos 1997, 90.
- 39 Saarikoski 1971, 20.
- 40 Pindaroksen kuvaus Sfinksistä ja arvoituksesta (fragm. 177d); ks. esim. Colli 2008, 110 ja loppuviite 281.
- 41 Calasso 2001, 371.
- 42 Colli 1997, 16.
- 43 Calasso 2001, 340.
- 44 Aristoteles 1994, 46 (19a:28–32).
- 45 Colli 1997, 80.
- 46 Mt. 96.
- 47 Colli 2008, 88.
- 48 Colli 1997, 93; ks. myös Nordin 1999, 46.
- 49 Colli 1997, 93.
- 50 Tämä Hippolytoksen kopioima fragmentti, joka on kokonaisuudessaan kaksiosainen, on hyvin tulkinnanvarainen.  
 Rehnberg/Ruin: Guden är dag natt, vinter sommar, strid fred, mättnad hunger, förändras som <elden>, som då den blandas med rökelse uppkallas efter vars och ens väldoft.  
 Ks. tarkemmin Hans Ruinin kommentaari teoksessa Herakleitos 1997, 148–49.  
 ὁ θεὸς ἡμέρη εὐφρόνη, χειμῶν θέρος, πόλεμος εἰρήνη, κόρος λιμός (τάναντία ἅπαντα· οὐτος ὁ νοῦς), ἀλλοιοῦται δὲ ὄκωσπερ (πῦρ), ὅποταν συμμιγῆ θυώμασιν ὀνομάζεται καθ' ἡδονὴν ἐκάστου.
- 51 Colli 1997, 17.
- 52 Mt. 37.
- 53 Mt. 22.
- 54 Colli 2008, 30.
- 55 Nietzsche 2007, 37.
- 56 Colli 1997, 39.
- 57 Saarikoski 1971, 23. Saarikoski huomauttaa alaviitteessä myös jousen ja lyyran samankaltaisesta kirjoitusasusta.
- 58 Colli 1997, 40.
- 59 Saarikoski 1971, 24.
- 60 Herakleitos 1997, 29–30, 116–117. (Ks. Hans Ruinin kommentit)
- 61 Saarikoski 1971, 9.
- 62 Colli 1997, 65.
- 63 Saarikoski 1971, 25.
- 64 Colli 1997, 53.

- 65 Saarikoski 1971, 48.
- 66 Saarikoski 1983.
- 67 Nietzsche 2007, 159.
- 68 Diogenes Laertios 2003, 16, 302; ks. myös Lång 2005.
- 69 Herodotos 1964: i, 355–356 (IV:93–94).
- 70 Colli 1997, 34.
- 71 Varto 2008, 12.
- 72 Homeros 1990, 268 (*Ilias* XIV:200–22).
- 73 Kattava kuvaus antiikin Kreikan kosmologiasta on esim. teoksessa: Kirk 2007; ks. myös Hesiodos 2002; Herodotos 1964:i, ii; Varto 2008.
- 74 Calasso 2001, 44.
- 75 Apuleius 1957, 20, 35.
- 76 Calasso 2001, 329–330.
- 77 Mt. 222–223.
- 78 Mt. 14.
- 79 Mt. 327
- 80 Mt. 11–12.
- 81 Stern 1992, 28; ks. myös Sandqvist 1999, 67–68
- 82 Ovidius 1997, 259.
- 83 Ibid.
- 84 Calasso 2001, 61–62. Theseusta kuvaava teksti lainaa myös paljon Calassoa.
- 85 Mt. 62.
- 86 Catullus 1990, 87. Alla alkukielinen:  
*namque ferunt olim, classi cum moenia divae*  
*linquentem gnatum ventis concrederet Aegeus,*  
*talia complexum iuveni mandata dedisse:*  
*'gnate mihi longa iucundior unice vita,*  
*gnate, ego quem in dubios cogor dimittere casus,*  
*reddite in extrema nuper mihi fine senectae,*  
*quandoquidem fortuna mea ac tua fervida virtus*  
*eripit inuito mihi te, cui languida nondum*  
*lumina sunt gnati cara saturata figura,*  
*non ego te gaudens laetanti pectore mittam,*  
*nec te ferre sinam fortunae signa secundae,*  
*sed primum multas expromam mente querellas,*  
*canitiem terra atque infuso pulvere foedans,*  
*inde infecta uago suspendam lintea malo,*  
*nostros ut luctus nostraeque incendia mentis*  
*carbasus obscurata dicet ferrugine Hibera.*  
*quod tibi si sancti concesserit incola Itoni,*  
*quae nostrum genus ac sedes defendere Erecthei*

annuit, ut tauri respergas sanguine dextram,  
 tum vero facito ut memori tibi condita corde  
 haec uigeant mandata, nec ulla obliteret aetas;  
 ut simul ac nostros invisent lumina collis,  
 funestam antennae deponant undique vestem,  
 candidaque intorti sustollant vela rudentes,  
 quam primum cernens ut laeta gaudia mente  
 agnoscam, cum te reducem aetas prospera sistet.’

Catulluksen kaikki 116 säilynyttä runoa löytyvät alkuperäisinä, latinakielisinä: Catullus 2011.

Kemppisen suomennosten lisäksi verkossa on Catullusta käännettynä yli neljällekymmenelle kielelle.

- 87 Catullus 1990, 87.
- 88 Seuraavat luvut (*Labyrinthin* ns. ensimmäinen osa) on kirjoitettu pääosin Mihail Bulgakovin *Teatteriromaanin* (1971) päälle. Lainaukset ovat sivuilta (tässä kronologisessa järjestyksessä): 74–77, 89, 115–117, 121–122, 130–132, 133–134, 156–160, 192–194. Lisäksi olen vapaasti ja pääosin ulkomuistista lainannut Stanislavskia (*Elämäni näyttämötaiteen parissa* (1966), *Näyttelijän työ, Luonteen kehittäminen* (1970) ja *Arbetet med rollen* (1997)), sekä Toporkovin *Toiminnasta tunteeseen* (1984) ja Benedettin *Johdatus Stanislavskiin* (1993). Moniin jaksossa oleviin yksityiskohtiin palataan teoksessa myöhemmin tarkoin lähdeviittein.
- 89 Calasso 2001, 20.
- 90 Mt. 70.
- 91 Herodotos 1964:i, 362 (IV:110).
- 92 Plutarch 2011, luku XXVI.
- 93 Plutarch 2011.
- 94 *Kesäyön uni* I.i.
- 95 Brook 1972, 136.
- 96 Ks. esitystiedot: *En midsommarnatts dröm*.
- 97 *Kesäyön uni* I.i
- 98 Mt. II.i.
- 99 Chambers: ii 1974, 90, 85–88.
- 100 Mt. 355.
- 101 Edwards 2003; Dodsley 1642.
- 102 Farmer MCMVI.
- 103 Tapaus on päivätty 10. maaliskuuta 1583. Ks. Chambers 1974: ii, 104.
- 104 Greenblatt 2008, 125.
- 105 John ja Mary Shakespearen esikoistyttären Joanin kastoi katolinen pappi Roger Dyos, ks. Greenblatt 2008, 16, 96.
- 106 Chambers 1974: ii, 90–91.
- 107 Lainattu Sir Philip Sidneyyn kirjeestä, Utrecht 24.3.1586, ks. Chambers 1974: ii, 90. Tapahtuma on myös kirjattuna, John Stow: *Annales, or a Generale Chronicle of England from Brute until the present year of Christ 1580* -kronikassa. Kuningatar Elisabethin hovimaalari William Segar oli festivaalin seremoniamestari ja John Stow viittaa kirjassaan häneen.

- 108 Saxo Grammaticus 2007.
- 109 *Hamlet* IV. iv.
- 110 *Dansk Teaterhistorie* 1992, 42.
- 111 Andersen 1971, 58 (#104).
- 112 Pariisiin, väkiluku oli jo 1500-luvun alussa yli 300 000, jolloin se oli selvästi Euroopan suurin kaupunki. Vuonna 1637 Pariisiin väkiluku oli jo 415 000. Muut kaupungit Euroopassa jäivät 1600-luvulla kaikki alle 200 000, ks. Demographia, 2001.
- 113 Yritys liittyy Shakespearen kuuluisiin ”kadonneisiin vuosiin”. Shakespeare ”katoaa” 1583 ja ”löytyy” Lontoosta 1592.
- 114 Chambers: ii 1974, 386
- 115 Mt. 380.
- 116 Chambers: iv 1974, 161.
- 117 Chambers: ii 1974, 101.
- 118 Anthony Burgess on kirjoittanut tapahtumista romaanin: *A Dead Man in Deptford*. Ks. Burgess 1996.
- Christopher Marlowen viimeisiksi näytelmiksi jäivät *The Jew of Malta*, *Edward the Second*, *The Massacre of Paris*, sekä yhdessä Thomas Nashen kanssa kirjoitettu *Dido Queen of Carthage* sekä saksalaisen *Faustbuchin* pohjalta kirjoitettu *Dr Faustus*.
- 119 Chambers: ii 1974, 314.
- 120 Mt. 111.
- 121 Mt. 77.
- 122 Nashe 1846, 3.
- 123 Chambers: ii 1974, 342-343.
- 124 Chambers: iii 1974, 497.
- 125 *Richard III* V. iv. Thomas More (1478-1535) pitää lähteenään Robert Honorrin teosta *Tragic Deunfall of Richard II, Sovereign of Britain* (1485).
- 126 Chambers: ii 1974, 122; ks. myös tämä teos, 68, 102; ks. myös liite 5.
- 127 Greenblatt 2008, 170; ks. myös Burgess 1972, 69; Chambers: ii 1974, 107.
- 128 *Vetus Chronica Sialandie* (”Själlannin vanhempi kronikka”, noin vuodelta 1250) käyttää tästä tanskalaisesta logograafista nimitystä *Saxo, cognomine Longus*. Myöhempi kronikka, *Chronica Jutensis*, (”Juuttien kronikka” noin 1300-luvun puolesta välistä), käyttää Saxosta lisänimitystä *Grammaticus*.
- 129 Lähteinä tapahtumille Knut Suuresta Knut VI:een: Saxo Grammaticus 2007, sekä useita muita lähteitä; ks. esim. Tennant.
- 130 Saxo Grammaticus, 1898/1908-12; Netarkivet, 2007. Alla tanskankielinen käännös:  
 Dan og Angel, Humbles Sønner, fra hvem de Danske har deres Oprindelse, var vort Folks Grundlæggere, om end den franske Krønikerskriver Dudo vil vide, at Danskerne stammer ned fra Grækerne eller, som de ogsaa kaldtes, Danaerne og har faaet deres Navn fra dem. Dan og Angel var ogsaa de første, som herskede I vort Land,...
- [ - - - ]
- Angel, fra hvem Anglerne siges at stamme, gav den Del af Landet, han raadede for, sit navn, hvorved han paa en let Maade gjorde det uødeligt. Hans Efterkommere underlagde sig nemlig senere Britannien og gav dette Rige Navn Efter deres Fædreland i Steden for det Navn, det

fra gammel Tid af havde været kaldt med, hvilken Bedrift i Oldtiden holdtes for saare anselig. Dette vidner den navnkundige gejstlige Skribent Beda ....

[ - - ]

Fra Dan nedstammer efter de gamles Vidnesbyrd vor Kongeslæggt, som fra denna ypperlige Begyndelse har siddet paa Danmarks Trone lige ned til vore Dage. Han havde med en højbaaren tysk Kvinde Grytha Sønnernerne Humble og Loter.

Saxo Grammaticus 2007, 5-6; ks. myös Tennant (*English version*)

Now Dan and Angul, with whom the stock of the Danes begins, were begotten of Humble, their father, and were the governors and not only the founders of our race. (Yet Dudo, the historian of Normandy, considers that the Danes are sprung and named from the Danai.) And these two men, though by the wish and favour of their country they gained the lordship of the realm, and, owing to the wondrous deserts of their bravery, got the supreme power by the consenting voice of their countrymen, yet lived without the name of king; the usage whereof was not then commonly resorted to by any authority among our people.

Of these two, Angul, the fountain, so runs the tradition, of the beginnings of the Anglian race, caused his name to be applied to the district which he ruled. This was an easy kind of memorial wherewith to immortalise his fame: for his successors a little later, when they gained possession of Britain, changed the original name of the island for a fresh title, that of their own land. This action was much thought of by the ancients: witness Bede, no mean figure among the writers of the Church, who was a native of England, and made it his care to embody the doings of his country in the most hallowed treasury of his pages; deeming it equally a religious duty to glorify in writing the deeds of his land, and to chronicle the history of the Church.

From Dan, however, so saith antiquity; the pedigrees of our kings have flowed in glorious series, like channels from some parent spring. Grytha, a matron most highly revered among the Teutons, bore him two sons, Humble and Loter.

131 Lähteenä käytetty: Saxo Grammaticus 2007, 85–114, tässä vapaasti kerrottuna.

132 *Macbeth* V.v (1983, 111)

133 Vuosina 1598–1601 kirjoitettiin Saint John's Collegessa, Cambridgessa, kolme opiskelijasatiiria: *The Pilgrimage to Parnassus*, *The Return from Parnassus (Part 1)*, ja *The Return from Parnassus (Part 2)*. Kirjoittaja(t) on tuntematon. Dialogi Burbagen, Kempin ja kahden opiskelijan välillä on kolmannelta satiirista; ks. Cole & Chinoy 1970, 84; ks. myös Arber, 1879.

134 Hamletin repliikit ovat *Hamletista* (III.ii), missä Hamlet antaa ohjeita näyttelijöille. Oletetaan, että Shakespeare viittaa nimenomaan William Kempeen kun hän antaa Hamletin julistaa:

Speek the speech, I pray you, as I pronounc'd it to you, trippingly on the tongue. But if you mouth it, as many of players do, I had as live the town crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and (as I may say) whirlwind of your passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwigged fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who (for the most part) are capable of nothing but inexplicable dumb shows and noise. I would have such a fellow whipp'd for o'er doing Termagant. It out-herods Herod. Pray you avoid it... Be not too tame neither; but let your own discretion be your tutor. Suit the action to the word, the word to the action; with this special observance, that you o'erstep not the modesty of nature: for anything so overdone is from the purpose of playing whose end, both at the first and now, was and is, to hold, as t'were, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. Now this overdone, or some tardy off, though it make the unskilful laugh, cannot but make the judicious grieve; the censure of the which one must in your allowance o'erweigh a whole theatre of others. O, there be players

that I have seen play, and heard others praise, and that highly (not to speak it profanely), that, neither having the accent of Christians, nor the gait of Christian, pagan, nor man, have so strutted and bellowed that I have thought some of Nature's journeymen had made men, and not made them well, they imitated humanity so abominably... And let those that play your clowns speak no more than is set down for them. For there be of them that will themselves laugh, to set on some quantity of barren spectators to laugh too, though in the meantime some necessary question of the play be then to be considered. That's villainous and shows a most pitiful ambition in the fool that uses it.

- 135 Bloom 2003, 16.
- 136 Rabindranath 2008, 36.
- 137 Sandqvist 2003, 358–59.
- 138 Kott 1984, 67.
- 139 Nordling, 1982.
- 140 Hamlet sanoo näyttelijöistä: Heitä on kohdeltava hyvin, kuulitteko, he ovat ajan kronikan lyhyt yhteenveto. Parempi saada kuolemansa jälkeen hautakiveen kelju teksti kuin joutua elävänä heidän pilkattavakseen. *Hamlet* II.ii (1982, 75).
- 141 Ks. esim. Burgess 1972, 193–198; Greenblatt 2008, 339; Bloom 1998, 390.
- 142 *Hamlet* V.ii (1982, 177–78). Käytimme esityksessä Veijo Meren suomennosta. Näytelmässä on noin kolmekymmentä nimettyä roolia. Me esitimme sen neljän näyttelijän voimin. Tämä realiteetti, sekä valitsemamme näkökulma, luonnollisesti edellytti tekstin sovittamista, vaikka pyrimmekin olemaan tekstille ja suomennokselle mahdollisimman uskollisia. Artikkelissani käyttämät *Hamlet*-sitaatit ovat, mainittuja poikkeuksia lukuun ottamatta, esityksessämme käyttämästämme sovituksesta. Sovituksen teki ohjaaja Samuli Reunanen työryhmän jatkaen sen muokkaamista; ks. myös liite 3, esitystiedot.
- 143 *Hamlet* V.ii (1982, 179). Edellisen repliikin alkuesittely: ”Minä olen Horatio. Nuoren prinssi Hamletin ystävä. Edesmenneen prinssi Hamletin ystävä. Tämän tarinan kertoja.”, ei ole alkuperäisestä Shakespearen *Hamletista*. Loppu sen sijaan on Horation Fortinbrasille ja muille norjalaisille osoittamaa puhetta.
- 144 Kekäläinen 2004, 24.
- 145 *Hamlet* I.ii (1982, 23).
- 146 Bloom 2003, 13.
- 147 Ks. esim. Bloom 2003, 11.
- 148 Vuosituhannen vaihtuessa käytiin niin kutsuttua kirjailijoiden sota. Shakespeare osallistui tähän pääasiallisesti näyttämöiltä (*The Chamberlains' Men*, *The Globessa* ja *Children of Paul's The Balckfriarissa*) käsin käytyyn sotaan Hamletin lisäksi näytelmillä *Miten haluatte*, *Loppiaisaatto* ja *Troilus ja Cressida*. Myös edellä mainitun kolmiosaisen opiskelijasatiirin *Return from Parnassus* katsotaan kommentoineen kirjailijoiden sota.
- 149 *Hamlet* I.v (1968, 92).
- 150 Brook 2007, 19–22.
- 151 Hussein 2004, 29.
- 152 *Hamlet* I.v (1982, 45).
- 153 ”... siellä on nyt lapsilauma, pienet kukonpojat alkanet kiekua täyttä kurkkua niin että muut eivät saa ääntään kuuluville. Saavat valtavat suosionosoitukset. Ne ovat nyt muodissa ja kaklattavat niin paljon 'tavallista kansanteatteria' vastaan...” *Hamlet* II.ii (1982, 67); ks. myös Smith 1964, 179–180; Bednarz 2001, 226; Wickham 1992, 118; Bloom 2003, 22; Bentley 1984, XIII.

- 154 "Se [näyttämötaide] on varhaisimmasta alusta saakka pitänyt peiliä luonnon edessä, kuten se tekee nytkin, näyttänyt hyveelle sen omat piirteet, hulluudelle sen todet kasvat ja kaikkina aikoina yhteiskunnalle sen muodon ja luonteen." *Hamlet* III.ii (1982, 88).
- 155 *Hamlet* III.ii (1982, 90).
- 156 Mt. V.ii (1982, 161–64).
- 157 Ks. esim. Benedetti 1993, 107 tai Stanislavski 2011 ja 1970.
- 158 *Hamlet* II.ii (1982, 177).
- 159 Mt V.ii (1982, 171).
- 160 Mt. I.v (1982, 46).
- 161 Schyberg 1954, 139.
- 162 Lehmann 2009.
- 163 Mt. 2009, 94.
- 164 Wickham 1992, 116.
- 165 Bednarz 2001, 16.
- 166 Ks. tämä teos 142–143 ja loppuviite 193.
- 167 Bednarz 2001, 26.
- 168 Sanaa "draama" käytti tietävästi ensimmäisenä Ben Jonson ja sanaa "dramaatikko" John Dryden 1600-luvun alussa; ks. Wickham 1992, 116.
- 169 Bednarz 2001, 14.
- 170 Mm. Schyberg 1954, 147.
- 171 Ibid.
- 172 Cole & Chinoy 1970, 131.
- 173 Mt. 136 (kursivointi minun).
- 174 Zakharov 2003.
- 175 Tässä Talma saa huutaa englanniksi, suora lainaus on Cole & Chinoy 1970, 179.
- 176 Ibid.
- 177 Green 1968. (Oma käännös.)
- 178 Hugo 1864, 26.
- 179 Mt. 64 (oma vapaa käännös englanninkielestä).
- 180 Ks. esim. Greenblatt 2008, 59–63.
- 181 Ks. esim. Greenblatt 2008, 282; Shapiro 2010, 279.
- 182 Hugo 1864, 7–22 (oma vapaa käännös).
- 183 Campell 2011, 77.
- 184 Greenblatt 2008, 328.
- 185 Bloom 1998, 383.
- 186 *Hamlet* III.ii (1982, 88); ks. myös tämä teos, 103 ja loppuviite 134.
- 187 Ks. mm. Burton 1989, 61; Burgess 1972, 77; Greenblatt 2008, 171; Bloom 1998, xiii.
- 188 Ks. tämä teos, 68, 101; ks. myös liite 5.
- 189 Burton 1989, 74 (kursiivit ja hakasulut alkuperäisessä): ks. Myös Greenblatt 2008, 226–227; Chambers: iv 1974, 241–42; Shakespeare: *Henrik VI. Kolmas osa*. I.iv.
- 190 Shakespeare 2007, 56 (I.iv:146); "Sinä naisen nahkaan pantu tiikerin sydän."

- 191 Chambers: ii 1974, 193 (Alkuperäisessä lähteessä on "...*A Shrew*", mutta näytelmän otaksutaan olleen Shakespearen *Taming of The Shrew*).
- 192 Mt. 395; ks. myös Bloom 1998, 388.
- 193 Bloom 1998, 387.
- 194 a) Greene 1589, 6 (kursivointi alkuperäisessä tiedostossa); ks. myös Chambers: iv 1974, 234; Greenblatt 2008, 215. Greenblatt olettaa Nashen kohteena olevan Thomas Kyd; Chambers sitä vastoin toteaa: "...the inference that Kyd was its [*Ur-Hamlet*] author becomes extremely thin."
- 194 b) Bloom 1998, 391.
- 195 Greenblatt 2008, 128–29; ks. myös Bloom 1998, 398.
- 196 Bednarz 2001, 11, 275–76; ks. myös tämä teos 81, 100, 280.
- 197 Michell 1996, 259–260.
- 198 Tätä Shakespearen runoelmaa (*Lucretian raiskaus*) ei ole vielä suomennettu. Shakespearelta on joitakin pidempiä runoelmia (*Venus and Adonis*, *A Lover's Complaint*, *The Passionate Pilgrim* ja *The Phoenix and Turtle*) ja kaikki ovat toistaiseksi suomentamatta. *The Rape of Lucrece* ja *Venus and Adonis* löytyvät uusina ruotsinnoksina, ks. Shakespeare 2007.
- 199 Lauring 2007, VI.
- 200 Olson 2005.
- 201 McCarthy 2007, 244–45.
- 202 *Hamlet* IV.vii (1982, 145–46).
- 203 Ibid.
- 204 Pressley 2012 (yliviivaukset ovat alkuperäisessä), ks. myös Greenblatt 2008, 332–335; Burton 1989, 143–151.
- 205 Vrt. James Joyce sitaatti tämä teos 162.
- 206 Sandqvist 1997, 57.
- 207 Mt. 9.
- 208 Mt. 57–60.
- 209 Mt. 10.
- 210 Brook 2007, 41.
- 211 *Hamlet* V.i (1982, 150).
- 212 Fortinbrasin repliikki upseereille. *Hamlet* V.ii (1982, 180).
- 213 Mt. V.ii (1982, 200).
- 214 Mt. II.ii (1982, 78).
- 215 Mt. I.ii (1982, 21).
- 216 *Hamlet* I.ii (1968, 66).
- 217 Bloom 2003, 8.
- 218 *Hamlet* I.ii (2001, 24).
- 219 *Hamlet* I.ii (1968, 63).
- 220 *Richard III* I.i. (1996, 98).
- 221 Ks. esim. tämä teos 35–39 kuinka mm. Homeros kuoli etsiessään epätoivoisesti vastausta arvoitukseen.
- 222 Calasso 2001, 370 (kursiivi minun); ks. myös tämä teos, 38.
- 223 *Hamlet* IV.iv (1982, 126).

- 224 Mt. I.ii (1982, 24).
- 225 Mt. I.iv (1982, 34).
- 226 Mt. I.v (1982, 38).
- 227 Meri 1992, 122.
- 228 *Hamlet* V.i (1982, 155).
- 229 ”Se merkitsee: ’Jumalani jumalani miksi sinä hylkäsit minut?’” (Saarikoski 1969, 116); ks. myös Matt. 27:46; Mark. 15:34.
- 230 Obama 2008, 5.
- 231 Mt. 190 (kursiivi minun).
- 232 Mt. 394–395 ja 388.
- 233 Luvun lopun olen kirjoittanut Joyce 1991 ja 2012 päälle; alku on Joyce 1991, tekstissä hyppien 5–205 (tarkemmat kohdat suurelta osin mainittu leipätekstissä); jakson loppu (alkaen ”Kirjastossa, hieman syvemmällä Labyrintin uumenissa.”) on Joyce 2012, tekstissä hyppien 219–243; alaviitteet ovat suomentaja Leevi Lehdon, olen halunnut jättää ne tähän teokseen lisäarvoa tuomaan.
- Stephen Dedalusta pidetään Joycen alter egona; nimi Dedalus oletetaan viittaavan Minoksen labyrintin suunnittelija Daidalokseen. Lehdon käyttämästä (feminiini)pronomiinista ”hen” (aiivan lopussa), katso ”suomentajan sana” teoksessa Joyce 2012, 8.
- Hamlet* ja *Ulysses*, ks. myös Bloom 2003, 129–130.
- 234 Saarikoski käyttää tässä ilmaisua ”lihallselle pojalleen”.
- 235 Kohtaus löytyy: Shakespeare 2008, 116–117 (*Kuningas Juhana IV.iii*); Prinssi Arthur kuolee tavallaan kaksinkertaisen kuoleman: tekee itsemurhan välttääkseen murhatuksi tulemisen.
- 236 Kallinen 2001, 61.
- 237 Ruotsinkielisellä kentällä oli oma hegemoniansa. Svenska Teaterns elevskola aloitti toimintansa 1908. Nicken Rönngren oli sen palveluksessa alusta saakka ja sen johtajana 1910–54. *Svenska Teaternin* johtajana hän toimi 1919–54.
- 238 Kivimaa ajoi läpi, Ilmarin vastustuksesta huolimatta, Teatterikoulun Korkeakouluosaston (ohjaaja- ja dramaturgikoulutus) vuonna 1962.
- 239 Kallinen 2001, 274–75; Kumpulainen 2012, 96.
- 240 Kallinen 2001, 80–81.
- 241 Ensimmäiset stanislavskisuomennotkset ilmestyivät vasta koulun perustamisen jälkeen: *Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa* (1946) ja *Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi* (1951).
- 242 Kansallisteatterin johtaja Eino Kalima oli toinen venäläisen teatterin ja erityisesti Anton Tšehovin asiantuntija.
- 243 Kallinen 2001, 71.
- 244 Ilmari vuonna 1941 puheessaan teatterikoulutuksen uusista haasteista; ks. Kallinen 2001, 83; ks. myös Stanislavski 2011, 54: ”Sillä kaikkein parasta on, kun näyttelijä joutuu kokonaan näytelmän valtaan. Silloin hän tahdostaan riippumatta elää roolin elämää huomaamatta *miten* tuntee, ajattele *mitä* tekee, ja kaikki syntyy spontaanisti, alitajuisesti.”
- 245 Kumpulainen 2012, 175.
- 246 Mt. 175–183.
- 247 Kallinen 2001, 241.
- 248 Spolin 1999.

- 249 Kumpulainen 2012, 91.
- 250 Ollikainen 1988, 211 (kursivointi minun; Spolinin ei itse tiedetä tunnustautuvan ”Stanislavskin heimolaisiin”).
- 251 Kallinen 2001, 275.
- 252 Kallinen 2004, 29.
- 253 Ibid.
- 254 *Svenska Teaternin* arkistotietojen mukaan on *Nalle Puhia* esitetty teatterissa talvella 1969–70. Nimiroolia esitti Paul Budsko.
- 255 Ollikainen 1988, 212.
- 256 Kumpulainen 2012, 108; Turkan radiohaastattelu: Lindfors 2005.
- 257 Kumpulainen 2012, 108–09.
- 258 Jullien 2001, 68.
- 259 *Romeo ja Julia* V.iii.
- 260 Diderot 1987.
- 261 Sandqvist 1986, 112.
- 262 Mt. 115.
- 263 Mt. 116.
- 264 London 1982, 38.
- 265 Sandqvist 1986, 118–119.
- 266 Mt. 1.
- 267 Ollikainen 1988, 46.
- 268 Sandqvist 1986, 113.
- 269 Mt. 118; ks. myös Cohen 1986, 60.
- 270 Ollikainen 1988, 102.
- 271 Mt. 115.
- 272 Suzuki 2002, 163–164.
- 273 Zarilli 2002, 183–184.
- 274 Mt. 92.
- 275 Ollikainen 1988, 125.
- 276 Mt. 109 (kursivointi minun).
- 277 Suzuki 2002, 165.
- 278 Calasso 2001, 55.
- 279 Herodotos 1964: i, 429 (V:59).
- 280 Gladstone 1869, luku 74.
- The name Pelasgic is, then, evidently an archaic name of Zeus; and it is not easy to see how he could have received it, unless the inhabitants of the country from Dodona, at least as far as the kingdom of Peleus, had been known as Pelasgoi. The concurrent evidence of this passage with that of the line in which all Thessaly is called Pelasgic Argos, appears to demonstrate that Thessaly had formerly been known as a country of Pelasgoi, and that these Pelasgoi were worshippers of Zeus.*
- 281 Pindar 1997, 42 ja 358 (Olympia 6:90; fragmentti 83)
- 282 Pickard-Cambridge 1927, 117, 90.
- 283 Pickard-Cambridge 1927, 129; Csapo & Miller 2009, 155.

- 284 Seaford 2009, 388–390.
- 285 Aristoteles 2009, 163 (1149: 36–37).
- 286 Calasso 2001, 14.
- 287 Mt. 29, 305.
- 288 Mt. 304.
- 289 Euripides 1967, 24–25.
- 290 Calasso 2001, 330.
- 291 Nietzsche 2007, 47–48.
- 292 Colli 2008, 128.
- 293 Saarikoski 1977, 9 (runo V).
- 294 Calasso 2001, 46–47.
- 295 Euripides 1967, 3.
- 296 Pindar 1997, 387 (fragm. 148); "Dancer, lord of brightness, Apollo of the broad quiver." (Käännös englannista minun.); ks. myös Schroeder MCM, 450.
- 297 Rutherford 2001, 3 (käännös minun).
- 298 a) Mt. 11–17; sekä 27.
- 298 b) Homeros 1990, 104 (*Ilias* v: 900)
- 299 Mt. 24 (käännös englannista minun).
- 300 Ks tämä teos 215, 227.
- 301 Rutherford 2001, 5.
- 302 Platon 1999, 115 (*Ion* 534d)
- 303 Platon 1999, 221 (*Timaios* 72a–b)
- 304 Platon 1999, 123 (*Ion* 542b)
- 305 Pindar 1997, 357.
- 306 Rutherford 2001, 382–383; Pindar 1997, 385–386; olen tehnyt käännöksen yhdistelemällä Rutherfordin ja Conwayn englanninkielisiä käännöksiä ja tehnyt siitä oman tulkintani; Rutherfordilla (2001, 382) on myös alkukielinen sekä kattava selvitysosa tästä Pindaroksen fragmentista 140b.
- 307 Monni 2012, 13; ks. myös esim Varto 1992, 43, 48–50, 83–84.
- 308 Ibid.
- 309 Heidegger 2009, 54.
- 310 Mt. 55.
- 311 Colli 1997, 90; ks. myös 84–91 ja esim. Colli 2008, 27, 28, sekä tämä teos 33.
- 312 Varto 1992, 72.
- 313 Monni 2004, 144.
- 314 Ibid
- 315 Varto 1992, 80–81.
- 316 Monni 2004, 194.
- 317 Lehmann 2009, 236.
- 318 Monni 2012, 12.
- 319 Colli 2008, 56.

- 320 Mt. 90.
- 321 Lehmann 2009, 184.
- 322 Ks. Csapo & Miller 2009, mm. *General Introduction*; Seaford 2009, *From Ritual to Drama: A Concluding Statement*.
- 323 Colli 2008, 113–114.
- 324 Mt; lainaus koottu: 79, 115–116; ks. myös mt. 128–129.
- 325 Wilamowitz-Möllendorf 1950, 179.
- 326 Nietzsche 2007, 109.
- 327 Aiskhylos 2003, 193, 200 (*Raivottaret* 900, 1040).
- 328 Colli 2008, 89.
- 329 Nietzsche 2007, 37.
- 330 Colli 1997, 103–106.
- 331 Ks. esim. Varto 1992, 78–79.
- 332 Else 1957, 155.
- 333 Aristoteles 2012, 184 (1449a:10–12).
- 334 Else 1986, 126–27; ks. myös Depew 2009, 127–128.
- 335 Aristoteles 2009, 161 (1448b:4); ks. myös Aristoteles 2012, 182 (Korhonen & Korhonen kääntävät luvun alun: Runouden syntyyn näyttää...); ks. myös: Else 1986, 75 (sekä erityisesti luku *Mimesis*).
- 336 Pickard-Cambridge 1927, 219.
- 337 Heinonen ym. 2012, 418–419.
- 338 Philodemus 2011, 318, 369.
- 339 Ks. esim. Csapo & Miller 2009, 9; Philodemus 2011, 429.
- 340 Pindar 1997, 367; säkenöivä Leto oli Apollonin, tuon säkenöivän (*foibos*), aurinkoon verratun, äiti; Apollonin sisko Artemis vertautui kuuhun.
- 341 Otteessa on lainattu Euripideen näytelmää *Bakhantit* 1967.
- 342 Euripides 1967, 13.
- 343 Mt. 44.
- 344 Mt. 52–54 (Henkivartijan repliikkiä mukaillen).
- 345 Ks. esim. Philodemus 2011, 367.
- 346 Corrêa 2009, 107; ks. myös Pickard-Cambridge 1927, 5.  
*For I know how to lead off the beautiful song of Lord Dionysus, the dithyramb, once my wits have been blasted with wine.*
- 347 Aristoteles 2009, 162–163 (1449a:10–21).
- 348 Aristoteles 1994, 18.
- 349 Korhonen 2012, 185. (1449a: 19–21)
- 350 Rutherford 2001, 102.
- 351 Nietzsche 2007, 51–52 (sitaatti koottu näiltä sivuilta).
- 352 Saarikoski 1980, 53 (Runo XLIII).
- 353 Rutherford 2001, 3.
- 354 Herodotos: ii 1964, 604 (VII:170).

- 355 Homeros 1990, 364 (*Ilias* 18: 458).
- 356 Nietzsche 2007, 47.
- 357 Hesiodos 2004, 20–22.
- 358 Ibid.
- 359 Nietzsche 2007, 150.
- 360 Ks. esim. Csapo & Miller 2009, 200–201.
- 361 Foucault 2000, 275.
- 362 Calasso 2001, 327.
- 363 Mt. 16.
- 364 Herodotos: ii 1964, 446 (V:92); ks. myös Csapo & Miller 2009, 394.
- 365 Nietzsche 2007, 61.
- 366 Herodotos: i 1964, 210 (II:144).
- 367 Mt. 134 (II:13).
- 368 Mt. 213 (II:149).
- 369 Mt. 211–12 (II:148).
- 370 Csapo & Miller 2009, 274–276.
- 371 Brockett 1991, 9.
- 372 Calasso 2001, 291.
- 373 Herodotos: i 1964, 155–56 (2:47–49).
- 374 Ibid.
- 375 Mt. 156 (II:49).
- 376 Mt. 196 (II:122).
- 377 Herakleitos 1997, 42 (fragm. 15).
- 378 Egyptin ja keskiaikaisen liturgian yhteyksistä ks. Patton 2009, 364; ks. myös Lepohon 2009 ja Petersen 2009.
- 379 Saarikoski 1983, 9–10.
- 380 Ks. esim. Green 2009.
- 381 Homeros: *Ilias* 18: 590–594
- 382 Plutarchi MDCCCLVI, 6–11.
- 383 Plutarch 2009, Book IX, Question XV. (Käännös on minun)
- 384 Platon 1999, 209 (*Lait* 816a).
- 385 Pindar 1915, 573–574.
- 386 Smyth 1900, LXXI.
- 387 Fischer-Lichte 2001, 11.
- 388 Csapo and Miller 2009, 4–5.
- 389 Brechtin kaava löytyy esim. teoksesta Heinonen ym. 2012, 417.
- 390 Platon 1997, 97 (*Valtio. Kolmas kirja* 3.394d).
- 391 Aristoteles 2009, 160 (3:1448a20–23).
- 392 Nietzsche 1995, 316.
- 393 Sisennetty ja kursivoitu teksti on Eugene O’Neillin näytelmästä *Pitkän päivän matka yöhön*, sen neljännen näytöksen loppupuolelta.

- 394 Tortsovin suuhun laitettut lauseet ovat lähtöisin Stanislavskilta ellei toisin mainita. Teksti on koottu seuraavista teoksista: Stanislavski 2011 ja Stanislavskij 1997.
- 395 Bernhardtin ja Coquelinin dialogi on koostettu teoksesta Cole & Chinoy 1970, 190–209 (käännös on minun).
- 396 Ks. Kristiina Revon määritelmä ”etydille” Stanislavski 2011, 922; ks. myös mt. esim. 817–824.
- 397 Seuraavassa jaksossa on käytetty lähteinä: Bulgakov 1971, Stanislavksi 1966 sekä William Shakespearen näytelmää *Otello*.
- 398 Stanislavski 1951, 358; Stanislavski 2011, 399.
- 399 Lehmann 2009, 176.
- 400 Mt. 190.
- 401 Aristoteles 2009, katso erityisesti luvut 1–5 ja 24–26; ks. myös Heinonen ym. 2012, luku 8 (*Aristoteleen estetiikasta ja taidefilosofiasta.*) sekä luku: *Runousopin käännös*.
- 402 Aristoteles 1990, 120 (VII kirja, *Metafysiikka* 1032b1–2).  
εἶδος δὲ το τί ἦν εἶναι ἑκαστοῦ καὶ τὴν πρῶτην οὐσίαν. (*Eidos de lego to ti en einai hekastou kai ten proten ousian.*)
- 403 Heinonen 2012, 182 (*Runousoppi* 1448b:6).
- 404 Varto 1992, 35.
- 405 Seuraavassa kohtauksessa olen hieman soveltaen lainannut Willy Kyrklundin teosta *Minotauros*’ *regering*, teoksessa Kyrklund 1982 (suom. minun).
- 406 Genet 1987, 65.
- 407 Heidegger 1998, 24–25.
- 408 Ibid.
- 409 Luoto 2002, 33.
- 410 Ibid.
- 411 Varto 1992, 48.
- 412 Mt. 43.
- 413 Heidegger 1998, 64.
- 414 Mt. 65.
- 415 Mt. 39.
- 416 Mt. 69.
- 417 Mt. 62.
- 418 Mt. 28.
- 419 Varto 1992, 48–49.
- 420 Vähämäki 1997, 10.
- 421 Hölderlin 2001, 67.
- 422 Mt. 79.
- 423 Aiskhylos 2003, 172 (*Oresteia*; *Raivottaret*, rivi 471).
- 424 Mt. 176 (rivit 567–9).
- 425 Colli 1997, 33.
- 426 Hölderlin 2001, 61.
- 427 Ibid.
- 428 Mt. 99.

- 429 Mt. 89.  
 430 Mt. 81.  
 431 Eagleton 2009, 159 (Käännös minun, olen alun perin kääntänyt sen teoksen Sandqvist 2011, 44).  
 432 Platon 1999, 189 (*Faidros*, 265b).  
 433 Delgado 1996, 140–141.  
 434 Ks. tämä teos 255.  
 435 Pöysti 1991, 260.  
 436 Lehmann 2009, 109.  
 437 Kirby 2002, 40–53; ks. myös esim. Arlander 2011.  
 438 Lehmann 2009, 78.  
 439 Kumpulainen 2011, 225.  
 440 Helavuori 2011.  
 441 Mt. lainaukset H-P Björkmanilta, ks. Helavuori 2011.  
 442 Ks. tarkemmin tämä teos 125–126, 275, 313.  
 443 Meyerhold 1981, 51.  
 444 Colli 2008, 100.  
 445 Brook 1972, 151.  
 446 Cole & Chinoy 1988, 119 (käännös minun).  
 447 Pavis 1996, 302; Pavis viittaa myös Peter Szondiin.  
 448 Szondi 1959, 14.  
 449 Artaud 1983, 61.  
 450 Brook 1972, 151; Brook 1996, 139.  
 451 Oida 2004, 107.  
 452 Mt. 106.  
 453 Colli 1997, 40–41.  
 454 Tämä lainaus on teoksesta Colli 1997, 41; ks. myös Platon 1999, 221 (*Timaios* 72a).  
 455 Colli 1997, 18.  
 456 Varto & Attar 2006, 43.  
 457 Weil 2007, 307.  
 458 Jonson 2007, 27 (II.iii); ks. myös Jonson 1948, 315 (II.i), kohtausjako on englanninkielisessä eri, alla englanninkielinen.

*Subtle.* What's the complexion?

*Face.* [*within*] Whitish.

*Subtle.* Infuse vinegar,

To draw this volatile substance and his tincture:

And let the water in glass E be filtered,

And put into the gripe's egg. Lute him well;

And leave him closed in balneo.

*Face.* [*within*] I will, sir.

*Surley.* What a brave language here is! Next to canting.

*Subtle.* I have another work you never saw, son.

That three days since past the philosopher's wheel,  
 In the lent heat of Athanor; and's become  
 Sulphur of Nature.  
*Sir Epicure Mammon.* But 'tis for me?  
*Subtle.* What need you?  
 You have enough in that is perfect.  
*Sir Epicure Mammon.* O, but –  
*Subtle.* Why, this is covetise!  
*Sir Epicure Mammon.* No, I assure you, I shall employ it all in pious uses,  
 Foundings of colleges and grammar schools,  
 Marrying young virgins, building hospitals,  
 And now and then a church.

459 Ks. tämä teos 7; ks. myös liite 3, näyttämöteos 3.

460 Ekelöf 1994, 196 (runon *Xoanon* kaksi ensimmäistä riviä).

461 Tolstoi 2000, 63.

462 Stanislavski 1966, 154.

463 Hauser 1992, 279.

464 Stanislavski 1966, 322.

465 Hängoncasino, historia.

466 Stanislavski 1966, 322.

467 Mt. 306.

468 Mt. 307.

469 Stanislavski 2011, 448.

470 Bablet 1981, 143.

471 Stanislavski 1966, 310.

472 Meyerhold 1981, 78.

473 Stanislavski 2011, 803.

474 Meyerhold 1981, 78.

475 Eagleton 2009, 158.

476 Stanislavski 2011, 785, 450; ks. myös Toporkov 1984, 87.

477 Stanislavskij 1997, 156.

478 Stanislavski 2011, 787.

479 Stanislavskij 1997, 206–207.

480 Mt. 412.

481 Stanislavski 2011, 785.

482 Ibid.

483 Toporkov 1984, 12.

484 Silde 2011.

485 Brook 1972, 118.

486 Silde 2011, 209–220.

487 Stanislavski 2011, 784.

488 Ks. tämä teos 169.

- 489 Ks. tämä teos, luku *Läsnäolo*.
- 490 Sandqvist 2003.
- 491 Silde 2011, 212, 214–215.
- 492 Sandqvist, 2003, 365.
- 493 Silde 2011, 214.
- 494 Sandqvist 2003, 366.
- 495 Benedetti 1993, 107.
- 496 Stanislavski 2011, 738.
- 497 Silde 2011, 212.
- 498 Mt. 217.
- 499 Mt. 218–219.
- 500 Mt. 219.
- 501 Stanislavski 2011, 789–790.
- 502 Toporkov 1984, 12.
- 503 Niemi 1975, 163.
- 504 Silde 2011, 213.
- 505 Hethmon 1966, 390.
- 506 Brecht 1965, 63.
- 507 Hethmon 1966, 393.
- 508 Diogenes Laertios 2003, 329.
- 509 Ks. tämä teos 205; Lehmann 2009, 54.
- 510 Lehmann 2009, 54.
- 511 Ks. esim. Stanislavskij 1997, 133.
- 512 Numminen 2011, 30.
- 513 Diderot 1987, 14–15, 70 sekä mt. alaviitteet 1 ja 4; ks. myös tämä teos, 125.
- 514 Ks. tämä teos, 243.
- 515 *Pina* 2011.
- 516 Merleau-Ponty 1993, 67; ks. myös tämä teos, 253.
- 517 Lehmann 2009, 176.
- 518 Stanislavski 2011, 922–926.
- 519 ”Jos” ja ”Annetut olosuhteet” ks. erityisesti mt. 78–104.
- 520 Tarkoitin lähinnä Stanislavskin ”luomistyön prosessin kaaviossa” -listaamia tekijöitä, mutta listaa pitää mielestäni soveltaa; ks. Stanislavksi 2011, 733–738.
- 521 Stanislavski 2011, 922; teoksen lopussa on Stanislavskin esimerkkejä harjoituksista ja etydeistä: ”Treenausta ja drillejä”, 811–825 ja ”Harjoitteita ja etydejä”, 826–921.
- 522 Mt. 415.
- 523 Silde 2011, 211.
- 524 Ks. Stanislavski 2011, 53–66; kursiivi ja lainausmerkit minun; Repo 2011, 16–17 avaa ansiokkaasti käsitteiden ”eläytyminen” ja ”kokeminen” eroja, ”kokemisen” synonyymina voi käyttää käsitettä ”roolin läpieläminen”, Repo huomauttaa kuinka ”eläytyminen” on väärällä tavalla johdattanut näyttelijäntyön kohti ”tunteilevaa” ilmaisua.
- 525 Stanislavski 2011, 57.

- 526 *Hamlet* V.ii (1982, 178).
- 527 Mt. V.ii (1982, 177–78).
- 528 Mt. V.ii (1982, 149).
- 529 Mt. V.i. (1982, 155).
- 530 Ekelöf 1981, 72.
- 531 *Gilgamesh* 2000.
- 532 Swedenborg 1986. Lainaus on kirjan alaotsikko: ”*Om Himlen och dess under och om Helvetet enligt vad jag hört och sett*”. (Käännös on minun.)
- 533 Ekelöf 1983, 279.
- 534 Joh. 19:25.
- 535 *Hamlet* IV.iii (1982, 124).
- 536 Mt. V.ii (1982, 161).
- 537 Ekelöf 1994, 68 (Runo on kokoelmasta *Dīwān Emgīónin ruhtinaasta*).
- 538 Westö 2011 (suom. minun).
- 539 Ibid.
- 540 Puhdistautumislähde eli *Ayiasma*.
- 541 Kuvaus koottu seuraavista teoksista: Westerberg 1994, 7–8; Sommar 1989, 560–61 (suom. minun).
- 542 Macrobius 2011, 11.
- 543 Kaster 2011, xi–xxxv. Luetelluista henkilöistä Kaster (Macrobius) ei mainitse ateenalaista sankaria nimeltä Theseus. Hän on minun lisäämä.
- 544 Pearse 2006, osa 6.
- 545 *Julius Caesar* III.i.
- 546 *Hamlet* III.ii (1982, 91).
- 547 Plutarkhos 1989, 103.
- 548 Dante 1991, 181–182 (*Jumalainen näytelmä, Helvetti Neljäseljättä laulu*).
- 549 Montefiore 2011, 121, 143.
- 550 Mt. 168.
- 551 Le Goff 2011, 9.
- 552 Kaster 2011, XIV.
- 553 Pearse 2006, osa 12, 15.
- 554 Ks. esim. Macrobius 2011, 93–95.
- 555 Mt. 243–45.
- 556 Mt. 247.
- 557 Mt. 251–53.

Orfeus:

*Melting the bright ether that was before now unmoved,  
 he revealed to the gods the fairest sight to be seen,  
 the one they now call both Phanês and Dionysus,  
 sovereign Eubolês and Antangês seen from afar:  
 among men who dwell on earth, some give him one name, others another.  
 First he came into the light, and was named Dionysos,  
 because he whirls along the limitless length of Olympos;*

*but then he changed his name and took on forms of address of every sort from every source, as suits the alternating seasons.*

Ks. myös Macrobian 2006, XXIII.

- 558 Mt. 251–253.
- 559 Bahtin 2002, 9 (kursivointi minun).
- 560 Ks. esim. Rutherford 2001, 31.
- 561 Montefiori 2011, 39; historioitsija Josefuksen mukaan juutalaisia oli toista miljoonaa, *ibid.*
- 562 Pearse 2006, osa 13.
- 563 Montefiore 2011, 39.
- 564 Mt. 198.
- 565 Mt. 203
- 566 1. Sam. 17:48–51; ks. myös Montefiori 2011, 203.
- 567 Ap. t. 9:3–9.
- 568 Lista on koostettu eri lähteistä. Kattavin lahjalista löytyy Martialis 2000, 53 (Seitsemäs kirja epigrammi); ks. myös Martialis 2002, 19.
- 569 Catullus 1990, 27 (runo XIV); ks. myös Catullus 2011.
- 570 Ladurie 1990, 184–85.
- 571 Colli 2008, 73.
- 572 Ladurie 1990, 117–117.
- 573 Ladurie 1990, 189.
- 574 Aurelius 2004, VIII:24.
- 575 Mt. XII:31.
- 576 Mt. VI:8.
- 577 Mt. VII:61.
- 578 Glover 1931.
- 579 Tertullian 1931, 137; Dio Cassio mainitsee Aureliuksen kuolinpäivän, ks. seuraava loppuviite.
- 580 Ks. Cassius 2012, LXXII:33.
- 581 Weil 2007, 304.
- 582 Luuk. 12:25; ks. edellisessä esim. Tertullian 1931, 259, 275, 287.
- 583 Tertullian 1931, 201.
- 584 Tertullian 1931, 277–79.
- 585 Gaarder 1998, 63–67.
- 586 Mt. 103.
- 587 Montefiore 2011, 221 (käännös minun).
- 588 Bahtin 2001, 67.
- 589 Macrobius 2011, 333 (vapaamuotoinen käännös minun).
- 590 Mitterauer 2010, 171. Jo Tertullianus hehkuttaa Uuden Jerusalemin puolesta: *Qualis civitas nova Hierusalem!* (Tertullian 1931, 296.).
- 591 Macrobius 2011, 337.
- 592 Aurelius 2004, VI:13.
- 593 Catullus 1990, 48.

- 594 Pirenne 1980, 82–83.
- 595 Hodges 2000, 55–56.
- 596 Mitterauer 2010, 14.
- 597 Pirenne 1980, 17–20.
- 598 Suurista kielistä ranskassa on vielä käytössä vanha roomalainen *servus*: orja on ranskaksi *serf*. Eurooppalaisista kielistä ei slaavilaisissa eikä Suomen, Viron, Unkarin ja Turkin kielissä ole ”orja” sanan kantana latinan *slave*.
- 599 Cook 1991, 28.
- 600 Hämeen-Anttila 1999, 26.
- 601 Mitterauer 2010, 197.
- 602 Armstrong 2007, 259–260.
- 603 Hodges 2000, 36.
- 604 Ennen 1972, 131.
- 605 Mitterauer 2010, 224.
- 606 Mt. 159. Listaa on jatkettu mm. Zacour ja Hazard 1985, 440.
- 607 Vuorinen 2011, (ks. Thukydides II.49).
- 608 Bahtin 2001, 318.
- 609 Forsius 2011.
- 610 Ks. tämä teos 93.
- 611 Ks. tämä teos, luku *Labyrintti*.
- 612 Hodges 1990, 36–37; ks. myös Wikipedia 2012.
- 613 Campell 2011, 13.
- 614 Csapo & Miller 2009, 336–336.
- 615 Le Goff 2011, 35, 37–39, 64, 67, 70–71, 74, 81.
- 616 Dante 1991, 325 (*Jumalainen näytelmä, Kiirastuli, Kolmasneljättä laulu*).
- 617 Ap. t. 1:18.
- 618 Le Goff on esittänyt, että keskiaika tulisi määritellä jatkuneeksi aina 1700-luvun loppuun, Ranskan vallankumoukseen ja teollistumiseen saakka. Hänen mukaansa renessanssia ja myöhäisrenessanssia tulisi kutsua ”keskiaikaiseksi renessanssiksi”. (Le Goff 2011, 12, 34.)
- 619 Bahtin 2001, 75.
- 620 Korhonen 2009, 16.
- 621 Pearse 2006, osa 14 (käännös englannista /latinasta minun).
- 622 Mitterauer 2011, 291.
- 623 Catullus 1990, 42 (runo XXVII).
- 624 Allen 2010, 50.
- 625 Bahtin 2001, 195.
- 626 ”Niin alun alkaen taivaan, maan veden välkkyvät aavat, / kehrää loistavan kuun sekä tähteä hehkuvan päivän / ruokkii henkinen voima [*spiritus intus alit*] ja tunkeutuu joka soppeen / sieluna massaa liikuttaa näin täyttäen kaiken” (Vergilius: *Aeneis* 6:725) *Spiritus intus alit* (lat.) - ”ruokkii henkinen voima”.)
- 627 Akseli Gallen-Kallelan maalauksessa *Symposion* Kämpin ravintolasalissa ovat ikuistettuna Oskari Merkikanto, Robert Kajanus, Jean Sibelius sekä Axel Gallén itse.

- 628 Eco 1990, 63.
- 629 Catullus 1990, 70.
- 630 Matt. 26: 26–28.
- 631 *Hamlet* V.i (1982, 154); ks. myös Camille 1996, 177.
- 632 *Hamlet* IV.iii (1982, 123).
- 633 Mitterauer 2011, 286.
- 634 Le Goff 2011, 123.
- 635 Ladurie 1990, 128.
- 636 Mt. 108.
- 637 Rabelais 2009, 85.
- 638 Mt. 51.
- 639 Mt. 50–51.
- 640 Mt. 83.
- 641 Mt. 100.
- 642 Le Goff 2011, 36.
- 643 Camille 1996, 222–23.
- 644 Augustinus, N PSALMUM CXX.
- 645 2. Moos. (*Exodus*) 33:18–23.
- 646 Allen 2010, 79–80.
- 647 Mt. 58; ks. myös 1. Moos.3:1–10.
- 648 Pakkala-Weckström 2011, 15.
- 649 Chaucer 2011, 416–417.
- 650 Allen 2010, 130.
- 651 Colli 1997, 53.
- 652 Weil 2007, 197–98.
- 653 Der Spiegelin tekemä Heideggerin haastattelu: *Enää vain jokin jumala voi meidät pelastaa*. Ks. loppuviite 4.
- 654 Numminen 2011, 30.
- 655 1. Moos.3:1–13.
- 656 Allen 2010, 136.
- 657 Silde 2011; ks. erityisesti Tervo 2011, 63–70.
- 658 Colli 1997, 79.
- 659 Mitterauer 2011, 236–237.
- 660 Lammenranta 2010, 112.
- 661 Kaitaro 2010, 159 (kurs. minun).
- 662 Weimann 1996, 67; ks. myös Bednarz 2001, 17; sekä tämä teos 81, 122.
- 663 Johansson 2010, 203.
- 664 Mt. 204–204; Holbeinin teos on kuuluisa myös anamorfoosistaan, maalauksen etualalla olevasta pääkallosta, jonka voi erottaa ainoastaan katsomalla teosta määrätystä kulmasta.
- 665 von Zabern 1984, 68.
- 666 Mitterauer 2011, 21.

- 667 Martialis 2000, 135–36, 141 .
- 668 Mitterauer 2011, 28–144 (luvut 2–4).
- 669 Hodges 1990, 69–71.
- 670 Mt. 120.
- 671 Spofford 1988, 48.
- 672 Ekelöf 1994, 267.
- 673 Ks. tämä teos, 351.
- 674 Hodges 1990, 70–71.
- 675 Hodges 2000, 72; ks. myös Weber 1989, 118–19 .
- 676 von Zabern 1984, 68.
- 677 ”Keskiajalta, luultavasti 1460-luvulta, on peräisin nimeltä tuntemattoman ranskalaisen tekijän kirjoittama *La farce de maistre Pierre Pathelin*”, kirjoittaa suomentaja Otto Manninen näytelmän *Mestari Patelin* jälkipuheessa 1937.
- 678 Seneca 1913; ”Hän kuitenkin kuoli koomikoita kuullessaan, joten näitä on syytä pelätä, ettäs tiedätte” (suom. minun); ks. myös Seneca 2003.
- 679 Csapo 2010, 96–97 ja 117.
- 680 Mt. 90.
- 681 Ks. tämä teos, ”Tanssilattia vuorella” erityisesti ”Tanssiin kutsu” sekä ”Keskiäika”, ”Näyttelijä on heti vaarallinen”; ks. myös Rutherford 2001, 12.
- 682 Mt. 92. (Käännös englanninkielestä on minun. Sofokleen *Telepheia* on arvioitu olevan joko trilogia tai sitten yksittäinen, erillinen, näytelmä.); ks. mm. Webster 1936, 180.
- 683 Csapo 2010, 83.
- 684 Mt. 103.
- 685 Aristoteles 2009, 161 (1448a:33–34).
- 686 Mt. 2009, 163 (1449b:7–8).
- 687 Csapo 2010, 39.
- 688 Mt. 162.
- 689 Mt. 101–103.
- 690 Platon 1999, 201–202 (*Valtio* Viides kirja 474d).
- 691 Csapo 2010, 105.
- 692 Mt. 13.
- 693 Mt. 18–21, 106.
- 694 Mt. 86–87.
- 695 Ibid; ks. myös mt. 174.
- 696 Plutarch 1994–2009; Csapo 2010, 173–175.
- 697 Mt. 107.
- 698 Aristoteles 2009, 190–91 (1461b:35; 1462a:9–10).
- 699 Csapo 2010, 104, 119–120.
- 700 Csapo 2010, 120–126; Aristoteles 2009, 188 (1460b:33–34).
- 701 Csapo 2010, 129–130.
- 702 Platon 1999, 45 (*Lait* 659 a–c).

- 703 Plutarch 2009, Book IX, Question XV (käännös on minun).
- 704 Olen kopioinut Bodinin luettelon teoksesta Ladurie 1990, 122–123.
- 705 Csapo 2010, 100.
- 706 Plutarkhos 1989, 406.
- 707 *Shakespeare in Love* 1998.
- 708 Allen 2010.
- 709 *Hamlet* II.ii (1982, 77).
- 710 Sekä Pienen Gargantuan että Bahtinin repliikit ovat teoksesta Bahtin 2010, 329–335.
- 711 Pirenne 1980, 150–152.
- 712 Bahtin 2001, 200 (Gargantuan syntymä).
- 713 Le Goff 2011, 156–173 (kaikki huudot).
- 714 Bahtin 2001, 331, 26.
- 715 Adson Melk ja Fra William ovat *Ruusun nimen* päähenkilöt (Eco 1990).
- 716 Ks. esim. Bahtin 2001, 75.
- 717 Quem quaeritis in sepulchro, O Christicole?  
 Jesum Nazarenum crucifixum, O caelicolae.  
 Non est hic, surrexit sicut praedixerat.  
 Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro.

Whom seek ye in the sepulchre, O Christian women?  
 Jesus of Nazareth, the crucified, O heavenly one.  
 He is not here; He is risen, as he foretold.  
 Go, announce that He has risen from the sepulchre.

Jakso koostuu osittain: Cole & Chinoy 1970, 38; lainaus: The Latin question *Quem quaeritis?* (Latin for “Whom do you seek?”) refers to four lines of the medieval Easter liturgy that later formed the kernel of the large body of medieval liturgical drama, which is also known as *Visitatio sepulchri* (“Visit to the tomb”). It was introduced into the liturgy in the tenth century, as a new genre of liturgical ceremony. (Ibid.) Jeesuksen hautaa etsivää kolme Mariaa oli yksi varhaisimpia keskiaikaisten mysteerinäytelmien aiheita. Tekstissä olevat repliikit löytyvät esimerkiksi piispa Ethelwoodin ohjeista esiintyjille (Ibid.)

Ks. myös Murtomäki 2010: Lähtökohtana toimi 900-luvun lopun pääsiäisaamun dialogi: “Quem quaeritis in sepulchro, o Christicole?” (Ketä etsitte haudasta, oi kristityt?), johon vastaus kuului “Ihesum Nazarenum crucifixum, o celicolae” (Ristiinnaullittua Jeesus Nasaretilaista, oi taivaallinen). Vanhin säilynyt käsikirjoitus siitä löytyy Winchester-tropariumista (n. 980), vaikkakin Limoges’n Pyhän Martialis’n luostarin käsikirjoitus (n. 920) sisältää jo enkelin ja Marian keskustelun musiikin kera.

Olen yhdistänyt *Quem quaeritis* tekstin keskiaikaisen *Les Trois Mechine* trilemman, missä kolme nuorta neitoa esiintyy (ks. Allen 2010, 26).

- 718 Hodges 2000, 96–97 (suom. minun).
- 719 Kyseessä ovat vuodet, jotka Chaucerin pyhiinvaeltajat viettivät canteburylaisessa majatalossa ruttoa paossa tarinoita kertoillen.

- 720 Chaucer 2011, 32.
- 721 Pakkala-Weckström 2011, 10.
- 722 Mt. 8.
- 723 Chaucer 1997, *Canterbury tales. Knight's Tale*. Ensimmäiset rivit. Tästä teksti jatkuu suoraan Chaucer 2011 (Toivo Lyyin suomennos vuodelta 1962), josta suorana jatkona David Wrightin klassikkotulkinta *A Prose Version in Modern English* vuodelta 1964, 19. Tästä palataan suorana jatkona Chaucer 2011, 70, jonka jälkeen Caucher 1997.
- 724 Chaucer 2011, 160–161.
- 725 Ks. Calasso 2001, esim 361.
- 726 Vergilius 1999 (*Aeneis. Aeneaan taru*). Eliotin lainaus löytyy kirjan takalieveestä. Eliot toteaa myös Vergiliuksen henkilöhaahmojen käytöstavoista, että ne eivät ”milloinkaan noudata pelkästään jotakin paikallista käytöskaavaa: se on jo omana aikanaan yhtä aikaa roomalaista ja eurooppalaista”. (Vergilius 2011, 378).
- 727 Vergilius 1999, 154 (*Aeneis. Aeneaan taru* 6:848–852).
- 728 Shakespeare 1982, 171 (*Hamlet* V.ii)
- 729 Hodges 2000, 107–125.
- 730 Mt. 69–92.
- 731 Chaucer 2011, 554.
- 732 Hodges 2000, 112.
- 733 Talling 2011. Paul Talling on kartoittanut kaksikymmentäkaksi jokea Lontoon kokoisella pläntillä. Nyt ne virtaavat - enemmän tai vähemmän padottuina - kätkeytyinä kaupungin alla.
- 734 Aristoteles 2009, 170 (1452b:10).
- 735 ”Siitä, mistä ei pidä avoimesti puhua, paitsi näyttämölä.” Ks. Varro MCMXXXVIII, VII:96; sekä mm. Allen 2010, 154; Allen 2010 alaviite 145. *Obscena* -sanana (ransk. *obscène*; eng. *obscene*; saks. *obszön*) varrolaista etymologia pidetään kansanomaisena.
- 736 Olen sovittanut tekstiin Gunnar Ekelöfin runon *Seireenien rannikko* (Ekelöf 1981, 45). Alkuperäinen *Sireenernas kust* löytyy kokoelmasta *Strountes* (Ekelöf 1951, 76) tai vaihtoehtoisesti: Ekelöf 1983, 261–62.
- 737 Catullus 1990, 81 (ote runosta LXIX).
- 738 Ks. esim. 2. Sam. 24; myös paikka, missä Aabraham on uhraamassa poikaansa Iisakia, on puimatanner. ks. esim. Milbum 2012.
- 739 Allen 2010, 40 (käännös minun).
- 740 Saarikoski 1983, 6–7.
- 741 Antilooppi kortteli, ks. ”historia”.
- 742 Koskien *Hiljauspuuden kaiku-Frånvarons tystnad* -esitystä ks. tämä teos 108–110.
- 743 Saarikoski 1983, 37.
- 744 Vergilius 1999, 42–43 (*Aeneas. Aeneaan taru* 2:259–264 1999).
- 745 *Hamlet* II.ii (1982, 72).
- 746 Calasso 2001, 263.
- 747 Ibid.
- 748 *Miten haluatte* VI.i; ks. myös Bednarz 2001, 106, 115–121.
- 749 Mt. 115.

- 750 *Nine Days Wonder* ja muuta William Kempeen liittyvää materiaalia ks. Kemp 2007; Clarke 2005. Jotkut tutkijat kyseenalaistavat sekä sen, että onko Kempe itse kirjoittanut pamfletin ja että onko hän koskaan ylipäänsä tanssinut Morris-tanssia Lontoosta Norwichiin. Moni asia tuolta ajalta on helppo kyseenalaistaa jääden historiallisina tosiasioina ikuisesti hämärän peittoon.
- 751 Ks. esim. Bednarz 2010, 268.
- 752 Joissakin lähteissä Kempen tanssi ajoitetaan vuodelle 1599. Useimmiten tähän on syynä Englannissa tuohon aikaan käytössä ollut vanhan juliaanisen sekä uuden gregoriaanisen kalentereiden päällekkäisyys. Gregoriaaninen kalenteri otettiin Englannissa virallisesti käyttöön vasta 1725, jolloin vuosi alkoi 25. maaliskuuta. Katolisissa maissa siirryttiin gregoriaaniseen kalenteriin jo 1582.
- 753 Ks. tämä teos 390.
- 754 Hedreen, Guy 2009, 176–177 (käännös minun).

---

## Lähteet:

- Ahtola-Moorhouse, Leena, Sinisalo, Soili, Ojanperä, Riitta, Lammassaari, Taina, Hovinheimo, Petja, Kotkavaara, Kari ja Nikkanen, Helena. 2005. *Ina Colliander*. Helsinki: Ateneum Art Museum.
- Albers, Josef. 1985. *Taito nähdä, runoja, arvioita ja muita kirjoituksia*. Suom. Pentti Saaritsa. Helsinki: Vapaa taidekoulu.
- Al-Ghazali ja Avicenna. 2001. *Kaksi filosofia: Avicennan ja al-Ghazalin omaelämäkerrat*. Toim. Jaakko Hämeen-Anttila ja Taneli Kukkonen. Pieksämäki: Basam books.
- Allen, Valerie. 2010. *On Farting. Language and Laughter in the Middle Ages*. USA: Palgrave Macmillan.
- Apuleius. 1957. *Kultainen aasi*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: Tammi.
- Arendt, Hannah. 1996. *Den banala ondskan*. Översättning: Barbro Lundberg och Ingemar Lundberg. Uddevalla: Daidalos.
- Arendt, Hanna. 2002. *Vita activa. Ihmisenä olemisen ehdot*. Suom. Riitta Oittinen ja työryhmä. Tampere: Vastapaino.
- Aristoteles. 1990. *Metafysiikka*. Suom. Tuija Jataskari, Kati Näätäsaari ja Petri Pohjanlehto. Helsinki: Gaudeamus.
- Aristoteles. 2009. *Retoriikka*. Suom. Paavo Hohti ja Päivi Myllykoski. Tampere: Gaudeamus.
- Aristoteles. 1994. *Runousoppi*. Suom. Pentti Saarikoski. Keuruu: Otava.
- Aristoteles. 2009. *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Tampere: Gaudeamus.
- Aristoteles. 2012. "Runousoppi." Suom. Tua ja Kalle Korhonen. Teoksessa: Timo Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen, Heta Reitala (toim.). *Aristoteleen runousoppi. Opat aloittelijoille ja edistyneille*. Helsinki: Teos, 179–235.
- Aristoteles. 1994. *Tulkinnasta*. Suom. Lauri Carlsson. Jyväskylä: Gaudeamus.
- Arlander, Annette. 1998. *Esitys tilana*. Vantaa: Acta Scenica 2.
- Arlander, Annette. 2011. *Tekijä esiintyjänä – esiintyjä tekijänä*. Teoksessa Annukka Ruuskanen (toim.): *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*.
- Armstrong, Karen. 2007. *Jumalan historia. 4000-vuotta juutalaisuutta, kristinuskoa ja islamia* Suom. Markku Päckilä. Jyväskylä: Ajatus kirjat
- Armstrong, Karen. 2005. *Myyttien lyhyt historia*. Suom. Marja Haapio. Keuruu: Tammi.
- Armstrong, Karen. 1997. *In the Beginning. A New Interpretation of Genesis*. USA: Ballantine Books.
- Armstrong, Lawrin, Elbl, Ivana & Elbl, Martin M. (edited). 2007. *Money, Market and Trade in Late Medieval Europe. Essays in Honour of John H.A.* Leiden – Boston: Munro, Brill.
- Artaud, Antonin. 1983. *Kohti kriittistä teatteria*. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Keuruu: Otava.
- Artaud, Antonin. 1958. *The Theater and its Double*. Transl. Mary Caroline Richards. New York: Grove Press Inc.
- Artaud, Antonin. 1981. *Artaud av Artaud*. Sammanställt av Percival. Värnamo: AWE/Gebbers.
- Artaud, Antonin. 1988. *Korvit ja auringonkukka*. Suom. Kimmo Pasanen. Hanko: Taide.
- Ashton, Geoffrey. 1990. *Shakespeare, the Man. His Life and Work in Paintings and Prints*. Singapore: Studio Editions Ltd.

- Aurelius, Marcus. 2004. *Itselleni*. Suom. Marke Ahonen. Helsinki: Basam Books.
- Bablet, Denis. 1981. *The Theatre of Edward Gordon Craig*. Transl. by Daphne Woodward. London: Eyre Methuen – London.
- Bahtin, Mihail. 2002. *François Rabelais - keskiajan ja renessanssin nauru*. Suom. Tapani Laine ja Paula Nieminen. Keuruu: Otava.
- Bakhtin, M.M. 1999. *Toward a Philosophy of the Act*. Austin: Univ. of Texas Press.
- Barba, Eugenio ja Savarese, Nicola. 1991. *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. London: Routledge.
- Bartlett, Robert (ed.). 2010. *The Medieval World Complete*. London: Thames & Hudson.
- Baumann, Hans. 1967. *Løveport og labyrint*. Oversat fra tysk af Illa og Niels Steensgaard. København: P.Haase & Søns forlag.
- Bednarz, James P. 2001. *Shakespeare & the Poets' War*. New York: Columbia Univ. Press.
- Benedetti, Jean. 1993. *Johdatus Stanislavskiin*. Suom. Martin Kurtén ja Heikki Mäkelä. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 16.
- Bentley, G.E. 1984. *The Profession of Player in Shakespeare's Time 1590–1642*. Princeton University Press.
- Bloom, Harold. 2003. *Hamlet: Poem Unlimited*. Denmark: Canongate.
- Bloom, Harold. 1998. *Shakespeare – The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books.
- Bogart, Anne 2004: *Ohjaaja valmistautuu. Seitsemän kirjoitusta taiteesta ja teatterista*. Suom. Annette Arlander. Jyväskylä: Like.
- Brecht, Bertolt. 1965. *Aikamme teatterista. Epäaristoteelisesta dramatiikasta*. suom. Max Rand. Helsinki: Tammi.
- Brecht, Bertolt. 1991. *Kirjoituksia teatterista*. Helsinki: VAPK-Kustannus.
- Brecht, Bertolt. 1966. *Liten hjälpreda för teatern*. Stockholm: Aldus.
- Brecht, Bertolt. 1975. *Om teater*. Texter i urval av Leif Zern. Stockholm: Pan/Norstedts.
- Bremen, Adam af. 1978. *Beskrivelse af øerne i Norden*. Övers. Allan A. Lund. Wormianum
- Brockett, O.G. 1991. *History of the Theatre*. USA: Allyn and Bacon.
- Brook, Peter. 2007. *Evoking (and Forgetting!) Shakespeare*. London: Nick Hern Books.
- Brook, Peter. 1996. *The Empty Space*. USA: Touchstone.
- Brook, Peter. 1993. *The Open Door, Thoughts on Acting and Theatre*. New York: Pantheon Books.
- Brook, Peter. 1989. *The Shifting Point. Forty years of theatrical exploration 1946-1987*. Reading: Methuen Drama.
- Brook, Peter. 1972. *Tyhjä tila. Nykyteatterista ja sen mahdollisuuksista*. Suom. Raija Mattila. Porvoo: WSOY.
- Bulgakov, Mihail. 1971. *Teatteriromaani*. Suom. Esa Adrian. Porvoo: Werner Söderström osakeyhtiö.
- Burgess, Anthony. 1996. *A Dead Man in Deptford*. London: Random House Ltd.
- Burgess, Anthony. 1972. *Shakespeare*. GB: Penguin Books
- Burton, S.H. 1989. *Shakespeare's Life and Stage*. Edinburgh: Chambers.
- Calasso, Roberto. 2001. *Kadmoksen ja Harmonian häät*. Suom. Elina Suolahti. Helsinki: Loki-kirjat.
- Camille, Michael. 1996. *Master of Death*. New Haven & London: Yale Univ. Press.
- Campell, Gordon. 2011. *Bible. The Story of the King James Version*. Oxford Univ. Press.
- Catullus. 1990. *Kaikki runous*. Suom. Jukka Kemppinen. Juva: WSOY.

- Chambers, E.K. 1974. *The Elizabethan Stage, Vol II*. Oxford: The Chalendar Press.
- Chambers, E.K. 1974. *The Elizabethan Stage, Vol III*. Oxford: The Chalendar Press.
- Chambers, E.K. 1974. *The Elizabethan Stage, Vol IV*. Oxford: The Chalendar Press.
- Chaucer, Geoffrey. 2011. *Canterburyn tarinoita*. Suom. Toivo Lyy. Juva: WSOY.
- Christoffersen, Erik Exe. 1993. *The Actor's Way*. USA: Routledge.
- Cohen, Robert. 1991. *Acting in Shakespeare*. USA: Mayfield Publishing Company.
- Cohen, Robert. 1986. *Näyttelämisen mahti, johdatus näyttelemiseen*. Suom. Maija-Liisa Márton. Kuusamo: TeaK.
- Cole, Toby & Chinoy, Helen Krich (ed.). 1988. *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*. New York: Macmillan Publishing Company.
- Cole, Toby & Chinoy, Helen Krich (ed.). 1970. *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*. New York: Crown Publishers, Inc.
- Colli, Giorgio. 1997. *Filosofian synty*. Suom. Jussi Vähämäki. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Colli, Giorgio. 2008. *Nietzschen jälkeen. Miten tullaan filosofiksi*. Suom. Antti Kajas. Tampere: niin&näin.
- Cook, Michael. 1991. *Muhammed*. Suom. Otso Kantokorpi. Jyväskylä: Nostromo.
- Cory, I.P. and Richmond Hodges, E. (ed.). 1876. *Cory's Ancient Fragments of the Phoenician, Carthaginian, Babylonian, Egyptian, and Other Writers*. Kessinger Publishing (faksimili julkaisu).
- Craig, Edward Gordon. 1962. *On the Art of the Theatre*. London: Mercury Books.
- Csapo, Eric. 2010. *Actors and Icons of the Ancient Theatre*. Malaysia: Wiley-Blackwell.
- Csapo, Eric and Miller, Margaret C. (ed.). 2009. *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. USA: Cambridge University Press.
- Dansk Teaterhistorie 1. Kirkens og kongens teater*. 1992. Denmark: Gyldendal.
- Dante Alighieri. 1991. *Jumalainen näytelmä*. Suom. Eino Leino. Hämeenlinna: Karisto Oy.
- Deleuze, Gilles ja Guattari, Felix. 1993. *Mitä filosofia on*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Gaudeamus.
- Delgado, Maria M. & Heritage, Paul (ed.). 1996. *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*. Manchester University Press, first published.
- Depew, David. 2007. "From Hymn to Tragedy. Aristotel's Genealogy of Poetic Kinds." Teoksessa Csapo & Miller: *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. USA: Cambridge University Press, 126-150.
- Diderot, Denis. 1987. *Näyttelijän paradoksi*. Suom. Marjatta Ecaré. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Djateau, Tarja (toim.). 2011. *Voisitko nähdä näin? Se så här? See like this?* Hämeenlinna: Vapaa Taidekoulu.
- Diogenes Laertios. 2003. *Merkittävien filosofien elämät ja opit*. Suom. Marke Ahonen. Helsinki: Summa.
- Donnellan, Declan. 2002. *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books.
- Duncan, David Ewing. 1999. *Kalendern. Människans 5000 åriga kamp för att fastställa ett sant och riktigt år*. Övers. Gunnar Rydström. Borgå: Wahlström & Widstrand.
- Eagleton, Terry. 2009. *Reason, Faith, and Revolution – Reflections on the God Debate*. USA: Yale Univ. Press.
- Eagleton, Terry. 2001. *En essä om kultur*. Övers. Svenja Hums. Uddevalla: Daidalos.
- Eco, Umberto. 1990. *Ruusun nimi*. Suom. Aira Buffa. Juva: WSOY.

- Ekelöf, Gunnar. 1981. *Epätasaiset runot*. Suom. Pentti Saarikoski. Keuruu: Otava.
- Ekelöf, Gunnar. 1983. *Dikter*. Ungern: Albert Bonniers förlag.
- Ekelöf, Gunnar. 1994. *Trilogia*. Suom. Caj Westerberg. Keuruu: Otava.
- Ekelöf, Gunnar. 1965. *Dīwān över Fursten av Emgion*. Stockholm: Bonniers.
- Ekelöf, Gunnar. 1966. *Sagan om Fatumeh*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Ekelöf, Gunnar. 1961. *En natt i Otočac*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Ekelöf, Gunnar. 1955. *Strountes*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Ekelöf, Gunnar. 1960. *En Mólna-elegi*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Else Gerard. 1957. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Harvard Univ. Press.
- Else, Gerald. 1986. *Plato and Aristotle on Poetry*. Univ. of North Carolina Press. ....
- Ennen, Edith. 1972. *Die europäische Stadt des Mittelalters*. Germany: Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen.
- Evankeliumi Matteuksen mukaan*. 1969. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Evans, Helen C. ja Ratliff, Brandie (ed.). 2012. *Byzantium and Islam. Age of Transition*. Italy: The Metropolitan Museum of Art.
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre*. New York: Routledge.
- Foucault, Michel. 2000. *Tarkkailla ja rangaista*. Suom. Eevi Nivanka. Keuruu: Otava.
- Gaarder, Jostein. 1998. *Vita Brevis. Flavia Aemilian kirje Aurelius Augustinukselle*. Suom. Katriina Savolainen. Hämeenlinna: Tammi.
- Genet, Jean. 1987. *Giacomettin ateljeessa*. Suom. Sirkka Suomi. Jyväskylä: Taide.
- Gilgamesh. Kertomus ikuisen elämän etsimisestä*. 2000. Suom. Jaakko Hämeen-Anttila. Jyväskylä: Basam Books.
- Le Goff, Jaques & Truong, Nicolas. 2011. *Kroppens historia under medeltiden*. Övers. från franska Pär Svensson. Agerings bokförlag, Scandinavian Book.
- Goldman, Michael. 1985. *Acting and Action in Shakesperian tragedy*. Princeton: Princeton University Press, cop.
- Green, J. Richard. 2009. "Let's Hear it for the Fat Man. Padded Dancers and the Prehistory of Drama." Teoksessa Csapo & Miller: *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. USA: Cambridge University Press, 96-108.
- Green, V.H.H. 1971. *Medieval Civilization in Western Europe*. New York: St. Martin's Press.
- Greenblatt, Stephen. 2008. *Shakespeare – Kuinka Williamista tuli Shakespeare?* Suom. Kaisa Sivenius. Keuruu: Otava.
- Grotowski, Jerzy. 1993. *Hän ei ollut kokonainen*. Suom. Martti Puukko. Helsinki: Painatuskeskus.
- Grotowski, Jerzy. 1968. *Towards a Poor Theatre*. Holsterbro: Odin Teatrets forlag.
- Guadalupi, Gianni. 2006. *La Sacra Bibbia. Luogi e storie del Vecchio e del Nuovo Testamento*. Cina: White Star S.p.A.
- Haapala, Arto (toim.). 1998. *Heidegger – Ristiriitojen filiofi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hauser, Thomas (With the Cooperation of Muhammad Ali). 1992. *Muhammad Ali, His Life and Times*. New York: A Touchstone Book, Published by Simon & Scuhster.
- Hedreen, Guy. 2009. "Myths of ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens." Teoksessa Csapo & Miller: *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. USA: Cambridge University Press, 150-196.

- Heidegger, Martin. 1996. *Brev om humanismen*. I översättning av Daniel Birbaum och Sven-Olav Wallenstein. Otta, Norge: Bokförlaget Thales.
- Heidegger, Martin. 2009. *Esitelmiä ja kirjoituksia osa II*. Suomentaneet Vesa Jaaksi, Reijo Kupiainen, Miika Luoto ja Tere Vadén. Tallinna: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Heidegger, Martin. 2002. *Silleen jättäminen*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: niin & näin lehden filosofinen julkaisusarja.
- Heidegger, Martin 2007. *Tekniikka ja käänne*. Suom. Vesa Jaaksi. Tallinna: Niin&Näin.
- Heidegger, Martin. 1998. *Taideteoksen alkuperä*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Heinonen, Timo, Kivimäki, Arto, Korhonen, Kalle, Korhonen, Tuija ja Reitala, Heta (toim.). 2012. *Aristoteleen runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille*. Juva: Teos.
- Herakleitos. 1997. *Fragment*. Övers. Håkan Rehnberg & Hans Ruin. Malmö: Kykeon.
- Herakleitos. 1971. *Yksi ja sama, aforismeja*. Suom. Pentti Saarikoski. Keuruu: Otava.
- Herodotos. 1964. *Historiateos osa 1*. Suom. Edvard Rein. Porvoo: WSOY.
- Herodotos. 1964. *Historiateos osa 2*. Suom. Edvard Rein. Porvoo: WSOY.
- Hesiodos. 2002. *Jumalten synti (Theogonia)*. Suom. Päivi Myllykoski. Jyväskylä: Tammi.
- Hesiodos. 2004. *Työt ja päivät*. Suom. Paavo Castrén. Jyväskylä: Tammi.
- Hethmon, Robert More (Toim.). 1965. *Strasberg at the Actors' Studio*. New York: New York Theatre Communication Group.
- Hethmon, Robert H. (ed.). 1966. *Strasberg at the Actors Studio – Tape-Recorded Sessions*. London: Jonathan Cape, Thirty Bedfords Square.
- Hodges, Richard. 2000. *Towns and Trade in the Age of Charlemagne*. Great Britain: Gerald Duckworth & Co.
- Hodges, Richard. 2012. *Dark Age Economics. A New Audit*. UK: Bristol Classical Press.
- Homeros. 1990: *Ilias*. Suom. Otto Manninen. Juva: WSOY.
- Homeros. 2002. *Odyseia*. Suom. Otto Manninen. Juva: WSOY.
- Homeros. 1985. *Odyseia*. Suom. Pentti Saarikoski. Keuruu: Otava.
- Hotinen, Juha-Pekka. 2002. *Tekstuaalista häirintää – kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta*. Jyväskylä: Elektra Like.
- Houni, Pia. 2000. *Näyttelijäidentiteetti. tulkintoja omaelämäkerrallisista puhenäkökulmista*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Houni, Pia ja Paavolainen, Pentti (toim.). 1999. *Taide, kertomus ja identiteetti*. Helsinki: Acta Scenica 3.
- Hugo, Victor. 1864. *William Shakespeare*. Transl. by A. Baillot. USA: Estes and Lauriat. Faksimilipainos: Univ. Press Cambridge, ([www.wildsidebooks.com](http://www.wildsidebooks.com)).
- Hussein, Adrian A. 2004. *Politics and Genre in "Hamlet"*. Karachi: Oxford University Press.
- Hämeen-Anttila, Jaakko. 1999. *Islamin monimuotoisuus*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hölderlin, Friedrich. 2001. *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*. Suom. Esa Kirkkopelto. Helsinki: Loki-kirjat.
- Johansson, Hanna. 2010. "Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio." Teoksessa: Tarja Knuutila ja Aki Petteri Lehtinen (toim.): *Representaatio. Tiedon kivijalsta tieteen työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 196–217.
- Joyce, James, 1991. *Odyseus*. Suom. Pentti Saarikoski. Juva: Tammi.

- Joyce, James. 2012. *Ulysses*. Suom. Leevi Lehto. Tallinna: Gaudeamus.
- Jullien, François. 2001. *En vis är utan idé - eller det andra hos filosofin*. Övers. Lars Fyhr. Uddevalla: Anthropos.
- Kaitaro, Timo. 2010. "Miten esittää vihreä ajatus? Representaatio surrealismissa." Teoksessa: Tarja Knuutila ja Aki Petteri Lehtinen (toim.): *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus, 158–172.
- Kallinen, Timo. 2001. *Näyttämötaiteilijasta teatterityöntekijäksi. Miten moderni tavoitti suomalaisen teatterikoulutuksen*. Helsinki: Acta Scenica 7, TeaK.
- Kallinen, Timo. 2004. *Teatterikorkeakoulun synty. Ammattikoulusta akatemiaksi 1971–1991*. Jyväskylä: Like.
- Kandinsky, Wassily. 1994. *Om det andliga i konsten*. Uddevalla: Vinga press.
- Kaster, Robert A. 2011. "Introduction." Teoksessa: Macrobius: *Saturnalia. Volume I, Books 1–2*. London, England: Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, .
- Kerrigan, William. 1996. *Hamlet's Perfection*. USA: The John Hopkins University Press.
- Kiljunen, Satu ja Hannula, Mika (toim.). 2001. *Taiteellinen tutkimus*. Helsinki: Kuvataideakatemia.
- Kirby, E.T. 1975. *Ur-Drama: The Origins of Theatre*. New York Univ. Press.
- Kirby, Michael. 2002. "On Acting and Not-Acting." Teoksessa: Philip Zarilli (ed.): *Acting (Re) Considered. A Theoretical and Practical Guide*. New York: Routledge.
- Kott, Jan. 1984. *Shakespeare tänään*. Juva: WSOY.
- Kumpulainen, Seppo. 2011. *Hikeä ja harmoniaa. Liikunnan ja fyysisen ilmaisun opetus Suomen Teatterikoulun ja Teatterikorkeakoulun näyttelijäkoulutuksessa vuosina 1943–2005*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu/Acta Scenica.
- Kirk, G.S., Raven, J.E. ja Schofield, M. 2007. *The Presocratic Philosophers*. Cambridge Univ. Press. (Second edition).
- Knuutila, Tarja ja Lehtinen, Aki Petteri (toim.). 2010. *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Koraani*. 1997. Suom. Jaakko Hämeen-Anttila. Jyväskylä: Basam Books.
- Korhonen, Kuisma. 2009. "Rabelaisin Kolmas kirja: matka kohti ruumiin tietoa." Teoksessa François Rabelais: *Pantagruelin kolmas kirja*. Juva: WSOY, 5–24.
- Kupiainen, Reijo. 1997. *Heideggerin ja Nietzchen taidekäsitysten jäljillä*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kyrklund, Willy. 1982. *Minotauros' regering*. (Kokoelmassa 8 variationer). Malmö: Alba.
- Kytömaa, Kaarina (toim.). 2003. *Jurkka – Teatteri huoneessa*. Keuruu: LIKE.
- Ladurie, Emmanuel Le Roy. 1990. *Karnevaalit. Kynntelinpäivästä 1579 pünnaviikolle 1580*. Suom. Inkeri Tuomikoski. Juva: Art House.
- Lammenranta, Markus. 2010. *Taiteiden kielet ja maailmojen tekeminen*. Teoksessa Tarja Knuutila ja Aki Petteri Lehtinen: *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*.
- Lauring, Palle. 2007. "Om Saxos krønike." Teoksessa: Saxo Grammaticus: *Danmarks Krønike*. Nørhaven: Dansk Forlag, V-XXV.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Keuruu: Like.
- Leprohon, Ronald J. 2009. "Ritual Drama in Ancient Egypt." Teoksessa Csapo & Miller: *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. USA: Cambridge University Press, 259–293.
- Lewes, George Henry. 1875. *On Actors and the Art of Acting*. London: Smith Elder & Co.
- Lindqvist, Frej. 1989. *Den dubbla rollen: Ett samtal om skådespelarens verklighet*. Stockholm: Bonniers.

- Lindqvist, Frej. 1993. *Det magiska ögonblicket*. Helsingfors: Söderströms.
- London, Jack. 1982. *Debsin uni – novelleja*. Suom. Heikki Kaskimies. Hämeenlinna: Love Kirjat.
- Luoto, Miika. 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Lång, Fredrik. 2005. *Mitt liv som Pythagoras*. Pieksämäki: Schildts.
- Långbacka, Ralf. 1981. *Bland annat om Brecht*. Ekenäs: Söderströms.
- Macrobius. 2011. *Saturnalia. Volume I, Books 1-2*. Ed. and transl. Robert A. Kaster. London, England: Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts.
- Mamet, David. 1999. *Tosi ja epätosi*. Suom. Vuokko Kellomäki. Helsinki: Terra Cognita.
- Mamet, David. 2002. *Three Uses of the Knife. On the Nature and Purpose of Drama*. Great Britain: Methuen Drama.
- Martialis. 2002. *Insikter och smädelser II*. Övers. Per Erik Wahlund. Symposion.
- Martialis, Marcus Valerius. 2000. *Venus, viini ja vapaus: epigrammeja*. Suom. Marja-Liisa Polkunen. Otava.
- Meri, Veijo. 1992. *Amléth ja muita Hamletteja*. Keuruu: Otava.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1993. *Silmä ja mieli*. suom. Kimmo Pasanen. Jyväskylä. Taide.
- Meyerhold, Vsevolod. 1981. *Teatterin lokakuu*. Suom. Marja Jänis. Jyväskylä: Love kirjat.
- Michell, John. 1996. *Who Wrote Shakespeare?* London: Thames and Hudson.
- Miles, Jack. 1998. *Gud. En biografi*. Övers. Eva Strömberg Krantz. Nørhaven: Rabén Prisma.
- Mitterauer, Michel. 2010. *Why Europe. The Medieval Origins of its Special Path*. Transl. Gerald Chappel. Univ. of Chicago Press.
- Monni, Kirsi. 2012. "Koreografian poliittiset ulottuvuudet." Teoksessa: André Lepecki: *Tanssitaidet ja liikkeen politiikka*. Vantaa: Like Kustannus Oy.
- Monni, Kirsi. 2004. *Olemisen poeettinen liike*. Helsinki: Acta Scenica 15, Teatterikorkeakoulu.
- Montefiore, Simon Sebag. 2011. *Jerusalem biografia*. Övers. Ulf Gyllenhak. Stockholm: Norstedts.
- Mustakallio, Katariina. 2008. *Uskonto ja yhteisö antiikin Roomassa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Mänd, Anu. 2010. *Bernt Notke. Uuenduste ja traditsioonide vahel*. Tallinn: Eesti Kunstimuseum. Nigvliste.
- Nancy, Jean-Luc. 1998. *Heideggerin "Alkuperäinen etiikka"*. Suom. Kaisa Sivenius. Helsinki: Loki-kirjat.
- Niemi, Irmeli. 1975. *Nykyteatterin juuret*. Helsinki: Tammi.
- Nietzsche, Friedrich. 1993. *The Birth of Tragedy*. London. Penguin Books.
- Nietzsche, Friedrich. 2007. *Tragedian synty*. Suom. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Nietzsche, Friedrich. 1989. *Iloinen tiede*. Keuruu. Otava.
- Nietzsche, Friedrich. 2006. *Kirjoituksia kreikkalaisista*. Suom. Pekka Seppänen. Helsinki: Summa.
- Nietzsche, Friedrich. 1995. *Näin puhui Zarathustra – Kirja kaikille eikä kenellekään*. Suom. J.A. Hollo. Keuruu: Otava.
- Nordin, Svante. 1999. *Filosofian historia. Länsimaisen järjen seikkailut Thaleesta postmodernismiin*. Suom. Jukka Heiskanen. Jyväskylä: Pohjoinen.
- Numminen, Katariina. 2011. "Tekstin ja esityksen suhde nykyteatterissa." Teoksessa: Annukka Ruuskanen (toim.): *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Keuruu: LIKE, 22–40.
- Obama, Barack. 2008. *Dreams from My Father*. Canongate Books.
- Oida, Yoshi & Marshall, Lorna. 2004. *Näkymätön näyttelijä*. Suom. Lauri Sipari. Jyväskylä: Like.

- Ollikainen, Anneli. 1986. *Haaveesta vai pakosta? Näkökulmia teatteriohjaajan työhön*. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.
- Ollikainen, Anneli. 1988. *Lihat ylös*. Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisusarja n:ro 9.
- Oranen, Raija (toim.). 1995. *Esiintyjä – taiteen tulkki ja tekijä*. Porvoo: WSOY.
- Ovidius. 1997. *Muodonmuutoksia (Metamorphoses)*. Suom. Alpo Rönty. Juva: WSOY.
- Paavolainen, Pentti. 1986. *Turkan pitkä juoksu: Jouko Turkan ohjaukset*. Gaudeamus.
- Paavolainen, Pentti ja Ala-Korpela, Anu (toim.). 1995. *Knowledge is a Matter of Doing*. Helsinki: Acta Scenica 1.
- Pakkala-Weckström, Mari. 2011. ”Jo yli 600 vuotta Canterburyn tiellä.” Teoksessa Geoffrey Chaucer: *Canterburyn tarinoita*. Juva: WSOY.
- Pakkanen, Outi. 1984. *Rakas Emmi*. Keuruu: Otava.
- Patton, Kimberley C. 2009. ”Discussion.” Teoksessa Csapo and Miller: *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. USA: Cambridge University Press, 361-379.
- Pavis, Patrice. 1996. *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Dunod.
- Percival (red.). 1981. *Antonin Artaud*. Värnamo: Almqvist & Wiksell Förlag AB.
- Petersen, Nils Holger. 2009. ”Representation in European Devotional Rituals: The Question of the Origin of Medieval Drama in Medieval Liturgy.” Teoksessa Csapo & Miller: *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. USA: Cambridge University Press, 329-361.
- Philodemus. 2000. *On Poems, Book I*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary by Richard Janko. Oxford Univ. Press.
- Philodemus. 2011. *On Poems. Books 3-4 with the Fragments of Aristotle On Poets*. Edited with Introduction, Translation, and Commentary by Richard Janko. Oxford Univ. Press.
- Pickar-Cambridge, A.W. 1927. *Dithyramb Tragedy and Comedy*. Oxford at the Clarendon Press.
- Pindar. 1997. *The Odes and Selected Fragments*. Translated by G.S. Conway and Richard Stoneman. Edited by Richard Stoneman. London: Everyman, J.M. Dent.
- Pirenne, Henri. 1980. *Medieval Cities. Their Origins and the Revival of Trade*. Transl. from the French by Frank D Halsey. Princeton: Princeton Univ. Press, (1925, 1952, 1969, 1974).
- Platon. 1999. *Faidros*. Suom. Pentti Saarikoski. Keuruu: Otava.
- Platon. 1999. *Lait Suom*. Marja Itkonen-Kaila, Holger Thesleff, Tuomas Anhava ja A.M. Anttila. Keuruu: Otava.
- Platon. 1999. *Timaios Suom*. A.M. Anttila. Keuruu: Otava.
- Platon. 1997. *Valtio. Kolmas kirja Suom*. Marja Itkonen-Kaila., Keuruu: Otava.
- Plutarkhos. 1989. *Kuuluisien miesten elämäkertoja*. Suom. Kalle Suuronen., Juva: WSOY.
- Pöysti, Lasse. 1990. *Lassen oppivuodet.*, Keuruu: Otava.
- Pöysti, Lasse. 1991. *Jalat maahan.*, Keuruu: Otava.
- Pöysti, Lasse. 1992. *Lainatakki.*, Keuruu: Otava.
- Raamattu*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos.
- Rabelais, Francois. 2009. *Pantagruelin kolmas kirja*. Suom. Ville Keynäs. Juva: WSOY.
- Reiners, Ilona. 2001. *Taiteen muisti*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Repo, Kristiina. 2011. ”Suomentajan alkusanat”. Teoksessa: Konstantin Stanislavski: *Näyttelijän työ*. (Suom. Kristiina Repo.) Falun. Tammi.
- Roach, Joseph R. 2002. *The Player's Passion, Studies in the Science of Acting*. Univ. of Michigan Press.

- Rutherford, Ian. 2001. *Pindar's Paeans – A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Great Britain: Oxford University Press
- Ruuskanen Annukka (toim.). 2011. *Nykyteatterikirja. 2000-luvun alun uusi skene*. Keuruu: Like.
- Rynell, Erik. 2008. *Action Reconsidered. Cognitive Aspects of the Relation between Script and Scenic Action*. Helsinki: Acta Scenica 22.
- Saarikoski, Pentti. 2002. *Antiikin runoutta ja Draamaa. Suomennoksia*. Keuruu: Otava.
- Saarikoski, Pentti. 1983. *Hämärän tanssit*. Keuruu: Otava.
- Saarikoski, Pentti. 1980. *Tanssiinkutsu*. Keuruu: Otava.
- Saarikoski, Pentti. 1977. *Tanssilattia vuorella.*, Keuruu: Otava.
- Salama, Hannu. 1964. *Juhannustanssit*. Helsinki: Otava.
- Salibi, Kamal. 1987. *Missä Raamattu syntyi?* Suom. Marja Kyrö. Kirjayhtymä.
- Salmelainen, Eino ja Lahti, Ilmari (toim.). 1937. *Teatteri ja näyttelijä, välähdyksiä Suomen teatterien viimeaikaisesta toiminnasta*. Jyväskylä: Gummerus.
- Sandqvist, Rolf. 1980. *Himmelsberget*. Lovisa: Söderströms.
- Sandqvist, Rolf. 1967. *Mitt kära krig*. Lovisa: Söderströms.
- Sandqvist, Tom. 2011. *Helig, helig är bilden. Kring bilder och helighet, död och uppståndelse*. Värnamo: Symposium
- Sandqvist, Tom. 1997. *Pappa min pappa. En bok om konstnären och författaren Rolf Sandqvist*. Bjärnum: Söderströms.
- Sandqvist, Ville. 2003. "Antaa jonkin antautua sisään läheisyyteen." Teoksessa Kaarina Kytömaa (toim.): *Jurkka – Teatteri huoneessa*. Helsinki: LIKE, 342–366.
- Sandqvist, Ville. 1999. "Miten olen taiteen tutkimuksessa." Teoksessa Pia Houni ja Pentti Paavolainen (toim.): *Taide, kertomus ja identiteetti*. Helsinki: Acta Scenica 3, 66–82.
- Saxo Grammaticus. 2007. *Danmarks Krønike*. Oversat af Fr. Winkel Horn. Nørhaven: Dansk Forlag.
- Schiller, Friedrich. 2008. *Naiivista ja sentimentaalista runoudesta*. Suom. Henriikka Tavi. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Schroeder, Otto (rec.). MCM. *Pindari Carmina. Poetae Lyrici Graeci. Part I Vol. I*. Lipsiae: B.G. Tevneri
- Schyberg, Frederik. 1954. *Skuespillerens Kunst*. Denmark: Gyldendal.
- Schyberg, Frederik. 1949. *Skådespelarkonst* (övers. Bertil Ströhm). Schildts, Malmö
- Shakespeare, William. 2010. *Sonetit. Nautintojen ajan aarre*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Tallinna: Gaudeamus.
- Shakespeare, William. 2007. *Sonetter och versberättelser*. Tolkning Martin Tegen. Falun: Themis.
- Shapiro, James 2010. *Contested Will. Who Wrote Shakespeare?* London: Simon and Schuster; New York: Faber and Faber.
- Sider, David. 1997. *The Epigrams of Philodemos – Introduction, Text, and Commentary*. Oxford Univ. Press.
- Silde, Marja (toim.). 2011. *Nykyntelijän taide - horjuttuksia ja siirtymiä*. Teatterikorkeakoulu ja Maahenki Oy.
- Sjöström, Kent. 2007. *Skådespelaren i handling. Strategi för tanke och kropp*. Kristianstad: Carlssons.
- Smith, Irwin. 1964. *Shakespeare's Blackfriars Playhouse. Its History and Its Design*. New York: New York Univ. Press.
- Sommar, Carl Olov. 1989. *Gunnar Ekelöf. En biografi*. Stockholm. Bonniers.

- Spofford, Peter. 1988. *Money and its Use in Medieval Europe*. Cambridge Univ. Press.
- Stanislavski, K.S. 1966. *Elämäni näyttämötaiteen parissa*. Suom. Eino Westerlund. Porvoo: WSOY.
- Stanislavski, Konstantin. 2011. *Näyttelijän työ*. Suom. Kristiina Repo. Falun. Tammi.
- Stanislavski, Konstantin. 1951/2001. *Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi – Oppilaan päiväkirja*. Suom. Juhani Konkka. Jyväskylä/Helsinki: Työväen Näyttämöiden Liitto; Lasipalatsi, Faksimilipainos.
- Stanislavski, Konstantin. 1970. *Luonteen kehittäminen. Näyttelijän työ II*. Suom. Ulla-Liisa Heino. Helsinki: Tammi.
- Stanislavskij, K.S. 1997. *Arbetet med rollen*. Övers. Martin Kurtén. Tallinn. Sahlgrens.
- Steiner, George. 1997. *Heidegger*. Suom. Tere Wadén., Tampere: Gaudeamus.
- Stern, Daniel N. 1992. *Maailma lapsen silmin – miten lapsi näkee, kokee ja tuntee* Suom. Eeva-Liisa Jaakkola, Juva: WSOY.
- Suzuki, Tadashi. 2002. "Culture is the Body." Teoksessa Phillip Zarilli (ed.): *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*. New York: Routledge, 163-168.
- Swedenborg, Emanuel. 1986. *Om Himlen och Helvetet* Översatt från latin av Björn A.H. Boyesen. Stockholm: Proprius förlag.
- Szondi, Peter. 1959. *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Tagore, Rabindranath. 2008. *Tähtitaivaan runot*. Suom. Hannele Pohjanmies. Tallinna: Memfis Books.
- Talling, Paul. 2011. *London's Lost Rivers*. Random House Books.
- Tertullian. 1931. *Apologeticus – De Spectaculis*. With an English Translation by T.R. Glover. Harvard Univ. Press.
- Tervo, Petri. 2011. "'Verta käsiin ja naama löysänä!': Turkan pedagogisen kaskysanan ruumiillistumia". Teoksessa: Marja Silde (toim.). 2011. *Nykyäyttelijän taide - horjutuksia ja siirtymiä*. Teatterikorkeakoulu ja Maahenki Oy.
- Thoreau, Henry David. 1997. *Kävelemisen taito*. Helsinki: jack-in-the-box.
- Tolstoi, Leo. 2000. *Mitä on taide?* Suom. Martti Anhava. Vammala: Kustannusosakeyhtiö Taide.
- Toporkov, V.O. 1984. *Toiminnasta tunteeseen. Stanislavski-muistiinpanoja*. Suom. Martin Kurten ja Heikki Mäkelä. Teatterikorkeakoulun julkaisuja No 1.
- Trepte, Curt (ausgewählt). 1949. *Puschkin und das Theater. Eine Sammlung von Aufsätzen über das dramatische Werk Alexander Puschkins*. Leipzig: Verlag Kultur und Fortschritt Berlin.
- Varto, Juha. 2008. *Tanssi maailman kanssa - Yksittäisen ontologiaa*. Tampere: Niin&Näin.
- Varto, Juha. 1995. *Laulu maasta. Luennot etiikasta*. Tampere. Taju.
- Varto, Juha. 1996. *Lihan viisaus (kirjoituksia halusta, katseesta ja puheesta)*. Tampere: Taju.
- Varto, Juha. 1995. *Tästä jonnekin muualle. Polkuja Heideggerista*. Tampere. Taju.
- Varto, Juha. 2005. *Mitä Simone Weill on minulle opettanut*. Jyväskylä. Kirjastudio.
- Varto, Juha. 1992. *Kannettava filosofinen sanakirja*. Tampereen yliopisto, jäljennepalvelu.
- Varto, Juha ja Attar, Hakim. 2006. *Syvä laulu*. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Varto, Juha. 2008. *Ajattelemisen alku ja loppu. Kreikkalaista eetosta etsimässä*. Lahti: Elan vital.
- Vergilius. 1999. *Aeneis. Aeneaan taru*. Suom. Päivö ja Teivas Oksala. Juva. WSOY.
- Vernant, Jean-Pierre. 2009. *Kreikkalaisen ajattelun alkuperä*. Suom. Tuomas Parsio. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Vähämäki, Jussi. 1997. "Suomentajan alkusanat." Teoksessa Giorgio Colli: *Filosofian synty*. Helsinki: Tutkijaliitto, 7-12.

- Watson, Ian. 1996. *Towards a Third Theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret*. London: Routledge.
- Weber, Max. 1989. *The Protestant Ethic and the spirit of Capitalism*. London: Fontana.
- Webster, T. B. L. 1936. *An Introduction to Sophocles*. Oxford: Clarendon Press.
- Weill, Simone. 2007. *Juurttuminen. Alkusoitto ihmisvelvollisuuksien julistukselle*. Suom. Kaisa Kukkola. Tampere: niin&näin.
- Weimann, Robert. 1996. *Authority and Representation in Early Modern Discourse*. The Johns Hopkins University Press.
- Westerberg, Caj. 1994. "Suomentajan esipuhe." Teoksessa Gunnar Ekelöf: *Trilogia*. Keuruu: Otava.
- Weston, Judith. 1999. *Näyttelijän ohjaaminen*. Jyväskylä: Nemo.
- Wickham, Glynne. 1992. *Teatterihistoria*. Suom. Kalevi Nytytäjä. Helsinki: Teak, nro 24.
- Wright, David. 2011 (1964). *A Prose Version in Modern English. (Of Canterbury Tales)*. USA: Vintage Classics.
- Wu-Men. 1995. *Portiton portti – Zenkertomuksia*. Helsinki: Basam Books.
- Zabern, Philipp von. 1984. *Trier Kaiserresidenz und Bischofssitz*. Verlag Philipp von Zabern, Mainz Rhein, Selbsverlag des Rheinischen Landesmuseum.
- Zacour, N. P. ja Hazard, H. W. (ed.). 1985. *The impact of the Crusades on the Near East*. Colophon.
- Zarilli, Phillip (ed.). 2002. *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*. New York: Routledge.
- Zarilli, Philip. 2002. "'On the edge of a breath, looking': Cultivating the actor's bodymind through Asian martial/meditation arts". Teoksessa: Philip Zarilli (ed.): *Acting (Re)Considered. A Theoretical and Practical Guide*. New York: Routledge.
- Ödeen, Mats. 1991. *Den upplysta scenen: om konsten att se teater*. Stockholm: Carlsson.
- Ödeen, Mats. 2005. *Dramatiskt berättande, om konsten att strukturera ett drama*. Carlsson.

#### Näytelmät:

- Aischylos. 2011. *Den fjättrade Prometheus*. Övers. Jan Stolpe och Lars-Håkan Svensson. Polen: Ellerströms.
- Aiskhylos. 2003. *Oresteia*. Suom. Kirsti Simonsuuri. Jyväskylä: Tammi.
- Aristofanes. 2000. *Pilvet*. Suom. V. Arti. Vantaa: WSOY.
- Aristophanes. 1928. *Fåglarna*. Tolkat av Hjalmar Gullberg och Ivar Harre. Stockholm: Hugo Gebers förlag.
- Euripides. 1967. *Bakhantit*. Suom. Mauno Manninen. Porvoo: WSOY.
- Euripides. 1967. *Herakles*. Suom. Pentti Saarikoski. Helsinki: Otava.
- Jonson, Ben. 1948. *The Alchemist*. London: Ernest Benn Limtied.
- Jonson, Ben. 2007. *Alkemisti*. Suom. Kari Tuomi, sovitus Fiikka Forsman ja Kari Tuomi. Käsikirjoitus.
- Mestari Patelin. 1937. Suom. Otto Manninen. Porvoo: WSOY.
- O'Neill, Eugene. *Pitkän päivän matka yöhön*. Suom. Juha Siltanen. Käsikirjoitus.
- Shakespeare, William. 1996. *The Complete Works of William Shakespeare*. Wordsworth Editions.
- Shakespeare, William. *En midsommarnatts dröm*. Övers. Göran O. Eriksson. Käsikirjoitus.
- Shakespeare, William. 1968. *Hamlet*. USA: Minster Classics.
- Shakespeare, William. 1968. *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark*. Lancer Books, Inc.
- Shakespeare, William. 1982. *Hamlet – Tanskan prinssi*. Suom. Veijo Meri. Keuruu: Otava.

- Shakespeare, William. 2001. *Hamlet* Suom Eeva-Liisa Manner. Juva: WSOY.
- Shakespeare, William. 2007. *Henrik VI. Kolmas osa*. Suom. Matti Rossi. Juva: WSOY.
- Shakespeare, William. 2006. *Julius Caesar* Suom. Lauri Sipari. Juva: WSOY.
- Shakespeare, William. 1989. *Kesäyön uni*. Suom. Lauri Sipari. Jyväskylä: Gummerus/LOVE.
- Shakespeare, William. 2008. *Kuningas Juhana*. Suom. Matti Rossi. Juva: WSOY.
- Shakespeare, William. 1983. *Macbeth*. Suom. Matti Rossi. Jyväskylä: Love-kirjat.
- Shakespeare, William. *Miten haluatte*. Suom. Esko Elstelä. Käsikirjoitus.
- Shakespeare, William. 1989. *Otello*. Suom. Lauri Sipari. Käsikirjoitus.
- Shakespeare, William. 2004. *Richard III*. Suom. Matti Rossi. Helsinki: WSOY.
- Shakespeare, William. *Romeo ja Julia*. Suom. Lauri Sipari. Käsikirjoitus.
- Strindberg, August. 1949. *Lycko-Pers resa*. Stockholm: Bonniers.

#### Painamattomat lähteet:

- Monni, Kirsi. 2010. *Ideaalinen, käsitteellinen vai performatiivinen koreografia?* Julkaisematon esitelmä Teatterin tutkimuksen syyspäivillä.
- Sandqvist, Ville. 1986. *Näyttelijän paradoksi*. Opinnäytetyö. Teatterikorkeakoulu.
- Salervo, Esko. 1984. *Commedia dell'arte*. Teatterikorkeakoulu.

#### Lehdet ja muut vastaavat:

- Globe Theatre. 2012. *Hamlet by William Shakespeare*. Käsiohjelma. Shakespeare's Globe Friends.
- Green, John A. 1968. *French Reaction to Shakespeare*. BUY- studies. VOLUME 8 (1967-Winter 1968).
- Helavuori, Hanna. 2011. *Runollinen & groteski*. Näyttelijä Hannu-Pekka Björkmanin haastattelu. Teatteri-lehti 1/11.
- Kekäläinen, Hanna. 2004. *Hamletina Hamletin paikalla*. Tohtorinesitys Jurkan huoneteatterissa. Teatteri-lehti 3/2004.
- Nordling, C.O. 1982. Särtryck ur Horisont #4.
- Sandqvist, Ville. 2011. "... ja puhalsi hänen sieraimiinsa elämän henkyyksen". Tiedepolitiikka -lehti 4/2011.
- Westö, Märten. 2011. *Ekelöfi Sigtuna*. Hufvudstadsbladet 16.10.2011.
- Wilamowitz-Möllendorf. 1950. *On Nietzsche's Birth of Tragedy*. Journal of the History of Ideas Vol. 11, No. 2, April.

#### Elokuvat:

- Pina. 2011. Ohjaus ja käsikirjoitus: Wim Wenders. Kuvaus: Hélène Louvart. Esiintyjät: Regina Advento, Malou Airaudo, Ruth Amarante, Pina Bausch ym. Tuotanto: Neue Road Movies, Eurowide Film Production, Zweites Deutsches Fernsehen.
- Shakespeare in Love. 1998. Ohjaus: John Madden. Käsikirjoitus: Marc Norman ja Tom Stoppard. Kuvaus: Richard Greatrex. Näyttelijät: Joseph Fiennes, Gwyneth Paltrow, Geoffrey Rush ym. Tuotanto: Universal Pictures, Miramax Films, Bedford Falls Productions.

Internet lähteet:

Andersen. 1971. (Det gothisk gamle Kronborg i Maanelyset staaer; Saml. Skr. XII, 123; Bibliografisk kilde: HCAH 1971/257.) Holger Danske.

<http://www.andersen.sdu.dk/vaerk/register/info.html?vid=1548>

Antilooppi kortteli. s.a. *Kotisivut*.

<http://www.antilooppi.fi/index.php?page=hotelli-kamp>

Arber, Edward. 1879. *The Return from Parnassus: Or, The Scourge of Simony*

<http://archive.org/details/returnfromparnao1arbegoog>

Arp, Halton C. *The Official Website*.

<http://www.haltonarp.com/articles>

Augustinos. *Enarrationes in Psalmos*.

<http://monumenta.ch/latein/text.php?table=Augustinus&rumpfid=Augustinus.%20Enarrationes%20in%20Psalmos.%20120&level=&domain=&lang=o&links=&inframe=1&PHPSESSID=fa7a5dfcf5b2380a6501efd1354ee945>

<http://www.monumenta.ch>

Cassius, Dio. 2012/1914/27. *Roman History. Epitome of Book LXII*. Transl. Earnest Cary.

[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius\\_Dio/72\\*.html#ref23](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Cassius_Dio/72*.html#ref23)

Catullus. 2011.

<http://rudy.negenborn.net/catullus/?l=1>

Caucher, Geoffrey. 1997. *The Knight's Tale*.

<http://www.librarius.com/canttran/knighttrfs.htm>

Clarke, Andrew. 2005. *Hysterical Historian. The Original Nine-days Wonder*

<http://www.foxeath.org.uk/blog/2005/01/original-nine-days-wonder.html>

Corrêa, Paula da Cunha. 2009. *Musical Instruments and the Paeon in Archilochus*.

<http://www.scielo.org.ar/pdf/synth/v16/v16a05.pdf>

Demographia. 2001.

[www.demographia.com/dm-par90.htm](http://www.demographia.com/dm-par90.htm)

Dodsley, Robert (ed.). 2003. *The Project Gutenberg eBook, A Select Collection of Old English Plays, Vol. VIII (4th edition)*

<http://www.gutenberg.org/dirs/1/0/4/6/10467/10467-8.txt>

Edwards, Richards. 1642. *Damon and Pithias*

<http://www.bartleby.com/215/0526.html/>

Farmer, John S. MCMVI. *The Dramatic Writings Of Ulpian Fulwell – Comprising Like Will To Like*.

<http://archive.org/stream/dramaticulpianoofulwuoft#page/n5/mode/2up>

Forsius, Arno. 2011. *Ergotismi eli Pyhän Antoniuksen tuli*.

<http://www.saunalahti.fi/arnoldus/ergotism.html>

Gladstone, William Ewart. 1869. *Juventus Mundi. The Gods and Men of the Heroic Age*.

[http://www.archive.org/stream/juventusmundigo2gladgoog/juventusmundigo2gladgoog\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/juventusmundigo2gladgoog/juventusmundigo2gladgoog_djvu.txt)

Glover, T.R. 1931. *Preface*. Teoksessa Tertullian 1931.

<http://www.archive.org/stream/apologydespectacootertuoft#page/n5/mode/2up>

Greene, Robert. 1589. *Menaphon; Camilla's Alarum to Slumbering Euphues*.

[http://www.oxford-shakespeare.com/new\\_files\\_jan\\_07/Menaphon.pdf](http://www.oxford-shakespeare.com/new_files_jan_07/Menaphon.pdf)

Hangoncasino. Kotisivu.

<http://www.hangoncasino.fi>

Heidegger, Martin. 1966. *Interview*.

[http://www.menschenkunde.com/pdf/ballmer/heidegger\\_spiegelinterview\\_1966.pdf](http://www.menschenkunde.com/pdf/ballmer/heidegger_spiegelinterview_1966.pdf) - 26KB - 05 May 2007

Kemp, William. 2007. *Kemps Nine Daies Wonder. Performed in a Daunce from London to Norwich*

<http://www.gutenberg.org/files/21984/21984-h/21984-h.htm>

Lindfors, Jukka ja Lehtimäki, Helena (toim.). 2005. *Turkan koulu*.

[http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/turkan\\_koulu\\_10880.html#media=10882](http://yle.fi/elavaarkisto/artikkelit/turkan_koulu_10880.html#media=10882)

Macrobii. 2006. *Saturnalia*.

[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Macrobius/Saturnalia/1\\*.html#23](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Macrobius/Saturnalia/1*.html#23)

McCarthy, Dennis. 2007/1991. *Thomas North Was the "T.N." Who Prefaced Belleforest's "Tragicall Histories"*. Ontario. Published by Oxford University Press.

[www.4threvolt.com/files/TNTN.pdf](http://www.4threvolt.com/files/TNTN.pdf)

Milbum, Daniel. 2012. *The Threshing Floor*.

<http://www.threshingfloor.org/>

Murtomäki, Veijo. 2010. *Laulun vapaiden muotojen kehitys ennen ars antiquaa*. Musiikinhistoriaa verkossa. Artikkelisarjat: Gregoriaaninen eli franko-roomalainen kirkkolaulu.

[http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/SibaPublicCode/ShowRecordDetails?xpage=s\\_muhi\\_article&link=xwikishared:NodeMuhiArticle.kesk\\_franko4](http://muhi.siba.fi/xwiki/bin/view/SibaPublicCode/ShowRecordDetails?xpage=s_muhi_article&link=xwikishared:NodeMuhiArticle.kesk_franko4)

Nashe, Thomas. 1846. *An Almond for a Parrot*.

<http://archive.org/stream/almondforparrotboonash#page/n3/mode/2up>

Netarkivet. 2007.

<http://wayback.kb.dk:8080/wayback-1.4.2/wayback/20100107153228/>

Olson, Oskar Ludvig. 2005. *The Relation of the Hrolfs Saga Kraka and the Bjarkarimur to Beowulf A Contribution To The History Of Saga Development In England And The Scandinavian Countries*.

<http://www.gutenberg.org/files/14878/14878-8.txt>

Pearse, Roger. 2006. *The Chronography of 354*.

[http://www.tertullian.org/fathers/chronography\\_of\\_354\\_06\\_calendar.htm](http://www.tertullian.org/fathers/chronography_of_354_06_calendar.htm)

Pindar. 1915. *The odes of Pindar, including the principal fragments*. With an introduction and an English translation by Sir John Sandys.

<http://archive.org/details/odesofpindarsandooopinduoft>

Plutarch. 1994-2009. *Alexander*. (Transl. by John Dryden). The Internet Classics Archive by Daniel C. Stevenson, Web Atomics.

<http://classics.mit.edu/Plutarch/alexandr.html>

Plutarch. 2009. *Symposiacs*. Text derived from *The complete works of Plutarch: essays and miscellanies*, New York: Crowell, 1909. Vol.III. Web edition published by: eBooks@Adelaide, The University of Adelaide Library, University of Adelaide, South Australia 5005.

<http://ebooks.adelaide.edu.au/p/plutarch/symposiacs/chapter9.html#section103>

- Plutarch. 2011. *Lives Vol. I*. (Translated by Perrin, Bernadotte.) Loeb Classical Library Volume 46. Cambridge, MA. Harvard University Press. London. William Heinemann Ltd. 1914.  
<http://www.theoi.com/Text/PlutarchTheseus.html>
- Plutarchi. MDCCCLVI. *De Musica*. Edidit Rikardus Volkmann. Lipsiae.  
<http://archive.org/stream/demusicaoplut#page/n11/mode/2up>
- Pressley, J.M. 2012. *Shakespeare's Last Will & Testament*.  
<http://www.bardweb.net/will.html>
- Saxo Grammaticus. 1898/1908-12. Det Kongelige Bibliotek - en del af Danmarks Elektroniske Forskningsbibliotek  
<http://www2.kb.dk/elib/lit//dan/saxo/lat/or.dsr/>
- Seneca. 1913. *Apocolocyntosis Divi Claudii*. Scanned by William L. Carey from the Loeb edition.  
<http://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.apoc.shtml>
- Seneca, Lucius. 2003. *Apocolocyntosis*. With an English Translation by W.H.D. Rouse.  
<http://www.gutenberg.org/files/10001/10001-h/10001-h.htm#f2>
- Smeaton, Oliphant. 1905. *The Return from Parnassus or Scourge of Simony*.  
<http://archive.org/stream/returnfromparnasosmea#page>
- Smyth, H.W. 1900. *Greek Melic Poets*. MacMillan and Comp., Limited.  
<http://archive.org/stream/greekmelicpoetsosmytgoog#page/n14/mode/2up>
- Spolin, Viola. 1999. *Improvisation for the Theatre*. Evanston, Illinois: Northwestern UP,  
<http://www.spolin.com/violabio.html>  
<http://www.spolin.us/>
- Tennant, Roy. *The Danish History, Books I-IX*  
<http://omacl.org/DanishHistory/introduction1.html>
- Tertullian. 1931. *Apology. De spectaculis*. (With an English translation by T.R. Glover.)  
<http://www.archive.org/stream/apologydespectacootertuoft#page/n5/mode/2up>
- Varro. MCMXXXVIII. *On the Latin Language*. With an English Translation by Roland G. Kent. Harvard Univ. Press.  
[http://archive.org/stream/onlatinlanguageovarruoft/onlatinlanguageovarruoft\\_djvu.txt](http://archive.org/stream/onlatinlanguageovarruoft/onlatinlanguageovarruoft_djvu.txt)
- Vuorinen, Heikki S. 2011. *Tautien historia*.  
[www.snhistory.net/Vuorinen.pdf](http://www.snhistory.net/Vuorinen.pdf)
- Wikipedia. 2012. *Abul-Abbas*.  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Abul-Abbas>
- Zakharov, Nikolai. 2003. *Sekspir v tvortseskoi evoljutsii Puskina* (Shakespearean vaikutus Puskinin taiteelliseen kehitykseen) Väitös, University of Jyväskylä. Studies in The Arts.  
<http://www.zpu-journal.ru/en/articles/detail.php?ID=287>





TEATTERIKORKEAKOULU  
TEATERHÖGSKOLAN  
THEATRE ACADEMY HELSINKI

*Minä, Hamlet* tarkastelee eurooppalaista perintöämme kriittisesti. Länsimaisen demokratian sekä teoreettisen filosofian ja taiteen, erityisesti tragedian kehto on hellenistisessä Kreikassa. Teos pyrkii avaamaan teatterin ja näyttelijäntyön suhdetta tragedian rituaalistiseen perinteeseen, ruumiin suhdetta juutalaiskristilliseen eetokseen antiikista renessanssiin sekä kuvaamaan sen jatkumoa valistuksen ja modernin läpi myös nykynäyttämöillä.

Samalla *Minä, Hamlet* on tekijän oman näyttelijyyden ja henkilöhistorian tarkastelua isäsuhteen sekä Shakespearen Hamletin kautta. Teoksessa paneudutaan myös Konstantin Stanislavskin ”järjestelmään” ja sen merkitykseen. Teos esittää järjestelmän tarkempaa lukemista niin, että lainausmerkit saisivat suuremman ja järjestelmä pienemmän arvon.

*Minä, Hamlet* on kudosmainen kuvaus teoksen rakentumisesta. Se pyrkii murtautumaan akateemisen tieteellisen argumentaation ja kaunokirjallisen, fiktiivisen sekä myyttisen kuvauksen tiukkaan väliin. Teos on näyttelijä, ohjaaja ja Teatteri korkeakoulun lehtori Ville Sandqvistin väitöstyön kirjallinen osa.



JULKAISUSARJAN ILME: HAHMO