



Bysanttilaista tanssia? Daavid ja Israelin naisia Pariisin Psalter -käsikirjoituksessa, Pariisi, Bibliothèque Nationale de France, MS. gr. 139, 5v. Kuva: gallica.bnf.fr / BnF.

Pia Houni & Kalle Knaapi

Teatterin asema bysanttilaisessa kirjallisuudessa

Aluksi

Teatterin historiaa käsittelevissä teoksissa Bysantin valtakuntaa koskeva ajanjakso jätetään lähes poikkeuksetta hyvin vähälle huomiolle. Sikäli tämä on ymmärrettävää, että sellaisten kulttuuri-ilmioiden, jotka me ymmärrämme teatteriksi, asema oli Bysantissa ainakin meille säilyneiden lähteiden perusteella marginaalinen ja monin tavoin epäselvä. Teatteriin, kuten kirjallisuuteen laajemminkin, liittyen bysanttilaisen kulttuurin suurimmaksi saavutukseksi esitetään usein antiikin kirjallisen aineiston säilyttäminen ja välittäminen uudempien aikojen tarkasteltavaksi. Tämä näkemys vähättelee bysanttilaisten omaa tuotantoa, vaikka sinänsä onkin totta, että Bysantin merkitys antiikin käsikirjoitusten säilyttämisessä, editoinnissa, kommentoinnissa ja kopioimisessa on valtava. Ilman bysanttilaisia ei meillä olisi todennäköisesti ainoatakaan antiikin näytelmää luettavanamme. Aivan niin yksinkertainen asia ei kuitenkaan ole, että teatteri merkitsi Bysantissa vain antiikin tekstien kopiointia, tai että ”Bysantin teatterin” suhteen tarvitsisi tyytyä toteamukseen, ettei sitä ikinä ollut olemassakaan. Kysymys Bysantin ajan teatterin olemassaolosta oli, ja on, Bysantin varhaisvaiheen tutkimuksen keskeinen tutkimuskysymys.

Kiinnostus Bysantin ajan teatteria kohtaan on virinnyt hitaasti. 1900-luvun alkupuolella muutamat tutkijat julkaisivat artikkeleita aiheesta. Sathas julkaisi vuonna 1878 kirjan teatterin ja musiikin historiasta Bysantissa. Krumbacher käsitteli aihetta 1897 julkaistussa kirjassaan Bysantin kirjallisuudesta, asettuen Sathasin kanssa vastakkaiselle kannalle bysanttilaisen teatterin olemassaolosta. Myös La Piana (1936) kritisoi artikkelissaan Sathasin kirjaa epäkypsäksi ja valitti sen sekoittavan folklorea, historiaa ja

kirjallisia lähteitä. Sittemmin La Pianan lisäksi aiheesta ovat kirjoittaneet muun muassa Bréhier (1913), Papadopoulos (1925), Cottas (1931), Velimirović (1962) ja pitkä lista muita. Varsinaisen, laajemman kysymyksen (”teatterin asema ja luonne Bysantissa”) ohella yksittäiset tekstit ovat saaneet osakseen huomiota, osa merkittävästi, osa hyvin vähän.

Esimerkinomaisesti yksi tällainen enemmän huomiota osakseen saanut teksti tunnetaan nimellä ”Kyproksen kärsimysnäytelmä”.¹ Teksti liittyy Maria ja Jeesus -teemaan, josta on löydettävissä erilaisia tekstivariaatioita. Tässä yhteydessä mainittua tekstiä on esitetty ainakin ennen vuotta 1320 ja vaikka varhaiset tutkijat pitivät sitä tyypillisenä bysanttilaisen kärsimysnäytelmän edustajana, nytemmin on painotettu sen irrallisuutta muusta bysanttilaisesta kirjallisuudesta.² Näytelmästä ovat kirjoittaneet muun muassa Vogt (1931), Mahr (1947) ja Tsangaridis (2001). Nykyaikaisempia yleiskatsauksia Bysantin teatteriin ovat tehneet Puchner (1980-luvulta 2000-luvun alkuun) ja Solomos (1987). Heidän lisäksi Marciniak, White ja Vivilakis (2000–2010-luvuilla) ovat kirjoittaneet aiheesta. Suomessa teatterista Bysantissa ei juurikaan ole kirjoitettu. Tämän artikkelin kirjoittajien toimesta aihepiiristä on julkaistu yksittäisiä aihetta käsitteleviä tekstejä.³

Teatterin näkökulma bysanttilaiseen kirjallisuuteen

Draamateksti on lähtökohtaisesti tarkoitettu esitettäväksi. Vaikka draama on kirjallisuuden laji ja sitä voidaan lukea ja tulkita tekstilähtöisesti, sen erityinen luonne liittyy kuitenkin esittämisen käytäntöihin. Tästä syystä bysanttilaisen teatterin tarkastelun kiinnostava kysymys esityskäytännöistä linkittyy tietoihimme antiikin kreikkalaisen tragedian ja komedian esitystraditiosta. Ensimmäisenä herää kysymys siitä, mitkä tekstit siirtyivät ja jatkoivat antiikin perintöä Bysantin aikakautena ja toisekseen, mitä tekstejä

¹ Kyseisestä näytelmätekstistä löytyvät ainakin seuraavat editiot: Lambros 1916, Vogt 1931 ja Mahr 1947.

² Puchner 2002, 319.

³ Knaapi 2012, Knaapi 2013, Houni 2018.

ja miten niitä esitettiin tällä ajanjaksolla. Vastausta näihin kysymyksiin ei ole helppoa löytää, koska kulttuurinen ajanjakso on ollut erityinen antiikin ja varhaiskristillisyyden välissä, lähdeaineistot ovat hajanaisia ja aihetta on tutkittu satunnaisesti eri aikoina. Draamallisen tekstin ja esityksen välistä suhdetta sekoittaa Bysantissa vielä omaksi lajikseen kehittynyt liturginen ja uskonnollinen draama. Tämä on merkittävä sisällöllinen murros draamakirjallisuuden ja sen esityskäytäntöjen suhteen. Antiikin monijumalaisen maailman rinnalle syntyy teologista aiheistoa käyttävä draama vai pitäisikö asia nähdä toisin päin. Kuten Marciniak kysyykin, onko kyseessä uskonnollinen draama vai draama uskonnollisessa tekstissä.⁴ Kysymys on varsin relevantti, etenkin kun monet teatterihistorian kirjoittajat tunnistavat uskonnollisen draaman tai uskontoaiheisen draaman keskiajan teatterillisena muutoksena, mutta huomaamatta jää bysanttilaisen eli idän suunnan vaikutus ja merkitys tässä mielessä. Bysanttilainen kulttuuri joka tapauksessa sisältää elementtejä antiikin draamakirjallisuudesta, uskonnollisesta draamasta ja kirkollisen liturgian performatiivisuudesta.

Ilmeinen vertailukohta Bysantin teatterille on teatteri kreikkalais-roomalaisessa antiikissa. Kun ajattelemme antiikin teatteria, ajattelemme kenties Dionysia-teatteria Ateenan Akropoliin juurella, verrattain hyvin säilyneitä klassisen kauden suuria traagikkoja Aiskhylosta, Sofoklesta ja Euripidesta, komedian puolelta kreikkalaista Aristofanesta ja roomalaisia Plautusta ja Terentiusta sekä teatteria kommentoivan kirjallisuuden suhteen ennen kaikkea Aristoteleen *Runousoppia*. Nämä sinänsä poikkeuksellisen merkittävät antiikin teatterin edustajat ovat kuitenkin vain pieni otos siitä monimuotoisesta elämän kirjosta, joka perinteisesti rajataan teatterin käsitteen sisäpuolelle. Yhtä lailla antiikin teatteritaiteen piiriin kuuluivat vähemmän tunnetut genret kuten nykyisen Etelä-Italian alueella jo ennen roomalaisaikaa esitetyt paikalliseen perinteeseen pohjautuvat farssinäytelmät sekä roomalaisaikana suuren yleisön suosimat miimi ja pantomiimi. Miiminäyttelijät esiintyivät ilman maskeja joko yksin tai ryhmässä. Myös naisnäyttelijöitä oli mukana. Miimiesitykset saattoivat olla koomisia tai jopa vulgaareja ja niiden aiheet saattoivat olla peräisin arkipäivän elämästä tai

⁴ Marciniak 2004, 24–30.

mytologiasta. Pantomiimiesitykset olivat kuoron ja/tai muusikoiden säästämiä, useimmiten mytologiaan pohjautuvia tanssiesityksiä, joissa miespuolisella soolotanssijalla oli maski, eikä hänellä ollut lainkaan vuorosanoja.⁵

Jos haluamme löytää antiikin Kreikan klassisen kauden tapaisia esityksiä ja tekstejä Bysantista, emme onnistu. Teatterin perinne ei kuitenkaan säilytä genrejä ja esitystapoja joko sellaisenaan tai ei ollenkaan, vaan varhaisemmat tavat ja ilmiöt vaikuttavat monin erilaisin tavoin myöhempiin teksteihin – toisinaan niin, että ei ole aivan yksiselitteistä, mihin laajan yläkäsitteen ”teatteri” rajat pitäisi asettaa, tai onko niiden selkeä asettaminen aina edes mahdollista.

Tässä artikkelissa emme keskity ottamaan kantaa moneen kertaan muualla käsiteltyyn aiheeseen, oliko Bysantissa teatteria vai ei, vaan luomme katsauksen siihen, millä tavalla teatterin perinne ja teatterin erilaiset osa-alueet vaikuttivat bysanttilaisessa maailmassa. Väistämättä nämä kaksi kysymystä kietoutuvat toisiinsa sikäli, että ei ole yksiselitteistä, mikä on teatteria tai teatterin perinteeseen kuuluvaa ja mikä ei.

Draamakirjallisuuden kohdalla perinnön, jatkuvuuden ja epäjatkuvuuden kysymykset liittyvät antiikin draamatekstien traditioon. Useimmissa tutkimuksissa on tuotu esille juuri tragediakirjailijat, ja heidän rinnallaan komediakirjailijat, jotka loivat esitettävän tekstin muodon ja saattoivat ikään kuin tekstin näyttämölliseksi, ääneen esitettäväksi ja kuvitettavaksi. Millaisia uusia draamatekstejä syntyi ja millaisia versioita aiemman perinteen teoksista laadittiin, ovat draaman historian peruskysymyksiä kaikissa konteksteissa. Bysantin kohdalla lähteiden vähyyks mutkistaa aiheen käsittelyä. Se ohjaa helposti tulkitsemaan lähteiden vähyyden merkitsevän teatteriperinteen vaikutuksen kokonaan kuihtumista. Pikemmin lähteiden hajanaisuus pitäisi ymmärtää vaikeutena muodostaa yhtenäistä kuvaa draamakirjallisuuden ja esitysten käytännöistä, saati muodostaa näistä pitkän historiallisen ajanjakson kronologiaa. Lisäksi on hyvä muistaa, että vaikka eri lähteissä tuleekin vastaan kreikkalaisia teatteriin viittaavia termejä kuten teatteri (*theatron*), draama (*drama*) ja näyttelijä (*hypokrites*), eivät ne tarkoi-

⁵ Miimi- ja pantomiimiesityksistä ks. esim. Beacham 1991, 117–153 ja Dumbabim 2016, 85–137.

ta jokaisessa yhteydessä samoja, helposti määriteltäviä asioita, mikä oleellisesti hankaloittaa kuvan muodostamista teatterista Bysantissa. Yhtenä esimerkkinä voisi myös mainita käsitteen ”kirjallinen teatteri”. Tiedetään, että bysanttilaiseen kulttuuriin liittyi ihmisten kiinnostus kuunnella retorisia puheita, harjoitella puheita ja hyvin usein myös kirjeitä. Näitä kirjallisia lukupiirejä kutsuttiin käsitteellä teatteri (*theatron*) ja näiden tarkoituksena oli korvata vanhaa näyttämöteatteria, joka oli tänä aikana kuollut.⁶

Bysantissa ja lännessä, nimenomaan Italian varhaishumanistien keskuudessa, heräsi 1300-luvulla kiinnostus antiikin tragedioita kohtaan. Antiikin kreikkalaisia käsikirjoituksia kerännyt sisilialainen historioitsija Giovanni Aurispa toi vuonna 1417 Euripideen ja Sofokleen käsikirjoituksia Italiaan ja lähetti vuonna 1423 Aiskhylos-käsikirjoituksen Konstantinopolista italialaiselle ystävälleen Firenzeen.⁷ 1400-luvulla ympäri Eurooppaa alkoi levitä kulttuurivirtaus, joka nosti antiikin ihailun kohteeksi ja esikuvaksi ja jota alettiin kutsua renessanssiksi. 1500-luvun Italian ja 1600-luvun Ranskan kirjallisuuskriittisissä keskusteluissa tarkasteltiin Aristoteleen *Runousoppia*, joka oli kirjoitettu 300-luvun eaa. Ateenassa. Kirjapainotaidon keksiminen edisti kreikkalaisen kirjallisuuden leviämistä Euroopassa. Ansio ja Houni (2016, 41–41) toteavat, että tieto ensimmäisestä kreikkalaisen tragedian esityksestä ammattiteatterissa Euroopassa on vuodelta 1585 Vicenzasta, Italiasta. Sofokleen *Kuningas Oidipus* esitettiin Teatro Olimpico-teatterin avajaisnäytelmänä Vitruviuksen teoksesta löydetyn mallin mukaan.⁸ Jo aiemmin oli kreikkalaisia tragedioita esitetty Euroopassa opiskelijänäytöksissä.⁹ Kuningas Oidipus oli valittu esitettäväksi Vicenzassa siksi, että Aristoteleen *Runousopissa* sitä pidetään tragedioista täydellisimpänä. Kaikissa esityksen piirteissä ei kuitenkaan tavoiteltu antiikin esityksen re-

⁶ Marciniak 2004, 33–36.

⁷ Sandys 1908, 1926.

⁸ Ks. esim. Gallo 1973; Migliarsi 2013 ja Riccoboni 2014.

⁹ Esimerkiksi Euripideen *Hekabe* esitettiin Leuvenissa vuosien 1506 ja 1514 välillä sekä Wittenbergissä vuonna 1525. Molemmat esitykset ohjasi Wittenbergissä opettanut saksalainen tutkija Philipp Melanchthon, ks Dugdale 2015, 128. *Hekaben* suosiosta Euroopassa 1500-luvulla, ks. Pollard 2012, 1064.

konstruktiota. Esimerkiksi esityksessä ei käytetty naamioita ja näyttelijöinä oli sekä miehiä että naisia. Näytelmän nimihenkilö nousi esitystulkinnassa keskeiseksi. Vaikka näyttämöllä oli myös kuoro, sen tehtävänä oli lähinnä toimia sankarin kokemusten peilinä ja sen laulut muodostivat eräänlaisia musiikillisia välinumeroita puhekohtausten välille. Kuoro ei tanssinut. Jo Vicenzan *Kuningas Oidipuksessa* tehdyt näyttämölliset ratkaisut kiinnittivät huomion niihin perustaviin eroihin, joita antiikin esityskulttuurissa oli verrattuna modernin ajan teatteriin. Bysanttilaista teatteria ajatellen on oleellista ymmärtää, että antiikin ilmiöllä voi olla yhteys bysanttilaisen maailman ilmiöön, vaikka yhteys ei olisikaan kaikkein ilmeisin: bysanttilainen teksti tai esitystapa voi poiketa esimerkiksi antiikin tekstistä tai esitystavasta suuresti, mutta yhteys voi silti olla olemassa.

Teatteri ja kirkko

Bysantin teatterista kirjoitettaessa on vaikea täysin sivuuttaa teatterin ja kirkon välistä suhdetta. Teatterin ja kirkon välinen jännite alkoi muodostumaan varhaiskirkon aikana ja se säilyi pitkään. Helen Saradi kirjoittaa 500-luvun bysanttilaisista kaupungeista ja näkee teatterin keskeisenä osana kaupunkikulttuuria.¹⁰ Kiinnostavaa on se, että useimmissa aikalaiskaupungeissa teatterilla oli oma paikkansa temppelien ja kirkkojen vieressä. Saradi huomioi, että noin 100-luvulla jaa. teatteriesitykset olivat kuihtuneet pantomiimiksi ja mimiikaksi. Viihteen keskiöön olivat nousseet tämänkaltaisen teatteri ja urheilu, erityisesti miimin ja akrobatian kautta. Pantomiimia käytettiin erityisesti mytologisten tarinoiden kertomiseen. Esimerkiksi Libanios (314–394) näki tässä tärkeän kasvatuksellisen hyödyn.¹¹

Kirjallisuus tarjoaa muutamia näkökulmia aiheeseen, muun muassa sekä idän puolelta kirkkoisä Khrysostomoksen (347–407), että lännessä Augustinuksen (354–430) tekstien kautta. Kirkkoisä Khrysostomos oli tun-

¹⁰ Saradi 2006, sivulta 310 alkaen.

¹¹ Libanios, *Or.* 64.

nettu hienoista saarnoistaan ja häntä kutsuttiin ”kultasuuksi”. Kirkkoisä oli paikoitellen huolestunut siitä, että ihmiset halusivat mennä teatteriin, sen sijaan että olisivat tulleet kuuntelemaan hänen saarnaansa kirkkoon. ”Heitä vastaan, jotka ovat jättäneet kirkon ja hyljänneet sen hippodromien ja teatterien vuoksi” -nimisessä tekstissä Khrysostomos kirjoittaa teatterin ja sirkuksen vaikutuksista:

Mitä sanoisin teatterista? Usein, kun tapaamme torilla naisen, joudumme hämmennykseen. Mutta ylärivillä istuessasi, tapahtuu suoranainen kutsu moraalittomaan käytökseen. Näet naisen, prostituoidun, saapuvan avopäin ja ilman mitään häpeää, pukeutuneena kultaisiin vaatteisiin, flirttailevan keimailevasti ja laulaen riettaita lauluja viettelevällä äänellä ja päästäen suutaan häpeällisiä sanoja. Hän käyttäytyy niin häpeällisesti, että katsoessasi häntä ja suodessasi hänelle huomiota, kumartaa pääsi alas häpeästä. Kehaatko sanoa, ettei kärsisi inhimillisestä reaktiosta? Ei kai kehosi ole tehty kivistä? Raudasta?

En tahtoisi pidäytyä sanomasta samaa asiaa uudelleen. Ethän ole parempi filosofi kuin nuo suuret ja nöyrät miehet, jotka tämä näky heittää alas. Oletko kuullut kuningas Salomon sanovan: ”Voiko kukaan kävellä tulisilla hiilillä ilman että jalat kärventyvät? Voiko kukaan pitää sylissään hehkuvia kekäleitä ilman että vaatteet syttyvät tuleen? Samoin käy sen, joka lähestyy toisen vaimoa.” [Sananlaskut 6:27–29] Vaikka sinulla ei olisi intiimiä suhdetta prostituoidun kanssa, himosi yhdistää sinut häneen, ja ajatuksesi ajavat sinut syntiin. Eikä ainoastaan tuolla hetkellä, vaan teatterin sulkeutumisen jälkeen, kun nainen on mennyt pois, hänen kuvansa muistuu mieleesi, hänen sanansa, ulkomuotonsa, askeleensa, rytmensä, persoonallisuutensa ja hänen riettaat laulunsa ovat kärsimystä lukuisissa haavoissasi kotiin mennessäsi.

Eikö tämä johda kodin sekasortoon? Eikö tämä johda sotiin ja taisteluihin, ja kauheaan käytökseen ilman syytä? Eikö tämä johda itsehillinnän tuhoutumiseen ja avioliiton rikkoutumiseen? Kun sitten tyydyttyneenä naisesta, palaat kotiin hänen vankinaan, ilmestyy vaimosi entistä epämieluisampana, lapsesi entistä rasittavampina, ja palvelijasi ongelmallisempina ja kotisi

tarpeettomampana. Tavanomaiset taloutesi hoitoon liittyvät välttämättömät asiat herättävät sinussa ärsytystä ja jokainen vierailija on sinulle rasittava riesa.¹² (PG 56, 274–275, suom. artikkelin kirjoittajat ja Vesa Vahtikari)

Nalpantis kirjoittaa teatterin haasteista kirkon näkökulmasta. Hänen näkemyksensä mukaan juuri maallistunut teatteri joutui kirkon alistamaksi siinä määrin, että sen perinteeseen tuli katkoksia.¹³ Bysantin ensimmäisellä vuosisadalla teatterilla oli voimakas paikkansa: erityisesti miimi, lyhyiden mytologisten dialogien esittäminen, musiikki, tanssi, laulu jne. kuuluivat elinvoimaisen kulttuurin piiriin. Erityisesti miimi ja pantomiimi korvasivat perinteisiä antiikin draaman esityksiä. Miimi vastasi komediaa ja pantomiimi tragediata.¹⁴ Erityisen kiinnostavaksi näissä leikkauskohdissa tulee paitsi kirkon ja teatterin risteytyvät performatiiviset käytännöt myös draaman ja esityksen välinen suhde. Draaman käsitettä käytetään yleisesti kuvaamaan teatteria, mutta tarkemmin ottaen se on kirjallisuuden laji – tässä yhteydessä siis näytelmäkirjallisuus. Vastaavasti taas esityskäytännöt ovat niitä esityksellisiä ratkaisuja, joilla tätä draamatekstiä esitetään. Miimi ja pantomiimi ovat näitä esityksellisiä elementtejä. Teatterin vaikutuksia kirkkoon voidaan tarkastella paitsi arkkitehtuurin¹⁵ myös liturgisten käytäntöjen kautta. Esimerkiksi liturgiaan kuuluvassa kontaktirunoudessa on draamallinen rakenne, dialogit ja monologit, jotka esitetään ihmisille kirkossa. Selkeänä erotuksena teatterille esitys ei toteudu fyysisesti tai imitointina.¹⁶

Tilanne kuitenkin muuttui 6. vuosisadalla ja kirkollisten draamatekstien asema vahvistui suhteessa sekulaariseen teatterilliseen kulttuuriin. Toki on mahdollista, että kristilliset lähteet saattoivat voimakkaan kristillisessä ympäristössä tulla paremmin kopioituiksi ja säilyneiksi myöhemmille ajoille.

¹² Ks. aiheesta lisää esimerkiksi Barnes 2010.

¹³ Nalpantis 1984, 44–52.

¹⁴ Marciniak 2004, 32–33; Houni 2018.

¹⁵ White 2006.

¹⁶ Marciniak 2004, 25–27. Kontaktirunoudesta ks. myös White 2015 ja Pappismunkki Damasinos (Olkinuora) Ksenofontoslaisen artikkeli ”Bysanttilainen hymnirunous Neitsyt Marialle” (sivut 236–238) tässä teoksessa.

Kirkon ja teatterin väliseen suhteeseen liittyy paitsi kirjallinen traditio, myös arkkitehtuurinen perinne. White huomioi väitöskirjassaan arkkitehtuurisia rakenteita teatterin ja kirkon välillä.¹⁷ Performatiivisesta näkökulmasta katsottuna on olennaista nähdä antiikin teatterin näyttämön ja sivukäytävien (*parodos*, mon. *parodoi*) muodostavan samankaltaisen rakenteen varhaiskirkkojen alttarin kanssa. Tämä rakenteellinen seikka on suorassa yhteydessä myös esityksellisyyteen. Antiikin kreikkalaisessa teatterissa dialogia oli joko roolihahmojen tai roolihahmojen ja kuoron välillä, kun taas varhaiskirkon liturgisessa käytännössä dialogisuus muodostui papiston ja kuoron väliseksi resitaatioksi.

Käsikirjoitusten keräily, editointi ja kommentointi

Bysanttilaisen kulttuurin suurimmaksi saavutukseksi esitetään usein antiikin kirjallisen aineiston säilyttäminen ja välittäminen uudempien aikojen tarkasteltavaksi. Tämä näkemys vähättelee bysanttilaisten omaa tuotantoa, mutta on kuitenkin totta, että Bysantin merkitys antiikin käsikirjoitusten säilyttämisessä, editoinnissa, kommentoinnissa ja kopioimisessa on valtava. Teatterihistorian kannalta voidaan todeta, että ilman bysanttilaisia ei meillä olisi todennäköisesti ainoatakaan antiikin näytelmää luettavanamme. Bysanttilaiskaudelta peräisin olevien käsikirjoitusten reunahuomautukset (eli ns. *skholion*-merkinnät) ovat merkittävä lähde antiikin teatterin suhteen, ja ovat merkittävä luku jo antiikista alkaneelle perinteelle ei ainoastaan tuotata teatteritekstejä, vaan myös kommentoida niitä. Reunahuomautuksissa selitetään ja kommentoidaan antiikin näytelmätekstejä itsejään, ja antiikin teatterin maailmaa yleisemmin. Dickey nostaa esille muun muassa sen, että etenkin myöhäisen bysanttilaiskauden Aristofanes-komentointi keskittyi näytelmiin *Rikkaus*, *Pilvet* ja *Sammakot*.¹⁸ Vaikka aina ei ole varmuudella mahdollista ajoittaa yksittäistä *skholion*-merkintää, voidaan kuitenkin ylei-

¹⁷ White 2006.

¹⁸ Dickey 2007, 30. Dickeyn kirja tarjoaa oivan johdatuksen reunahuomautusten maailmaan.

sesti ottaen huomata, mitkä meille säilyneistä näytelmistä olivat erityisen kiinnostuksen kohteita bysanttilaiskaudella. Varsinaisten reunahuomautusten ohella meille on säilynyt ns. hypoteesejä, eli lyhyitä tiivistelmiä näytelmistä, jotka kertovat jotakin siitä, mitä näytelmissä nähtiin olennaiseksi. Joitakin maininnan arvoisia teatteritekstien bysanttilaisia kommentoijia ovat mm. Thomas Magistros, Demetrios Triklinios, Johannes Tzetzes, Manuel Moskhopoulos ja Maksimos Planudes.

Teatterillisiä bysanttilaiskauden tekstejä

Bysantin omat säilyneet ”kaunokirjalliset” alkuperäistekstit eivät kenties anna vastinetta antiikin Sofokleelle tai Plautukselle, mutta voimme silti selvästi huomata antiikin teatterin perinteen vaikutuksen useissa eri bysanttilaisen kirjallisuuden genreissä ja yksittäisissä teksteissä. Kysymys bysanttilaisen teatterin olemassaolosta voidaankin halutessaan tiivistää kysymykseen siitä, mikä lasketaan teatteriksi – teatteri eli ja muuttui jatkuvasti, antiikissakin, eikä rajanveto ole ongelmaton.

Bysanttilainen kirjallisuus sisältää eri tavoin antiikin teatterin perinteeseen liittyviä tekstejä, olipa kyse draamaviittauksista selvästi ei-teatterillisissa teksteissä (kuten vaikka Anna Komnenen ”Aleksiaassa”) tai kontaktirunoista (joiden suhteen viime aikoina etenkin Romanos Melodoksen tuotanto on saanut huomiota osakseen).¹⁹ Yksi keskeisiä tapoja on dialogisuus. Meille on säilynyt hyvin eriluonteisia tekstejä, joissa dialogi on osa laajempaa tekstuaalista kokonaisuutta, tai vaihtoehtoisesti teksti on pelkkää dialogia. Monenlaiset bysanttilaistekstit sisältävät dialogia, ja näiden tekstien käsitteleminen yhtenä ryhmänä on lähtökohtaisesti haastavaa.

Paitsi ryhmänä, tekstit itsessään eivät ole aivan yksiselitteisiä lähteitä bysanttilaisen teatterin tarkastelussa. Tässä yhteydessä mainitsemisen arvoinen teos on tuntemattoman kirjoittajan ”Kristuksen kärsimys” (joka usein ajoitetaan vuoteen 1239). Tekstin suhde antiikin tragedioihin sekä drama-

¹⁹ Muun muassa Uffe Holmsgaard Eriksenin ja Thomas Aretzenin tutkimusten kautta. Ks. esim. Aretzen 2017 ja Eriksen 2013.

turgisesti että rakenteeltaan on kiinteä. Teksti muodostuu kolmesta osasta: ensimmäinen käsittelee Kristuksen kärsimystä ja kuolemaa, toinen Kristuksen hautaamista ja kolmas ylösnousemusta. Tekstissä on suoria katkelmia useista antiikin tunnetuista näytelmistä (mm. Aiskhylokselta, Lykofronilta ja Euripideelta). Marciniak muistuttaa kuitenkin siitä, että tekstistä on liikkinut erilaisia versioita eri aikoina. Alkuperäisen käsikirjoituksen aika voi olla myös 1621, jos otetaan huomioon erilaiset tekstisäykset.²⁰

Pelkästään dialogisten tekstien suhteen, etenkin kun kyse toisinaan on fiktiivisistä, juonellisista kertomuksista, saattaisi olla houkutus tulkita tekstit draamateksteiksi: ne yksinkertaisesti näyttäisivät draamoilta. Luettaessa tarina kulkee vuorosanojen kautta. Tällaisia kirjoituksia ovat mm. Theodoros Prodromoksen *Katomyomakhia* (”Kissan ja hiirten taistelu”)²¹ ja Mikael Haplukheirin *Dramation* (”Pikkudraama”). *Dramation* on nimensä mukaisesti pieni teksti. Se sisältää ainoastaan 123 säettä, vertailukohtana vaikkapa klassiset tragediat voivat helposti olla kymmenen kertaa pidempiä. Juonen keskiössä on kouluttautunut mies, joka valittaa omaa kurjaa taloudellista tilannettaan, ja tapaa mm. muusat ja Tykhe-jumalattaren. Tekstin nimi on pieni arvoitus, koska sitä ei ole sisällytetty tekstiin, vaan nimi on tullut käyttöön Frédéric Morellin editiossa vuonna 1593. Kirjoittajasta ei myöskään tiedetä paljon. Mikael Haplukheir mainitaan *De capta Thessalonicassa* ja hän on oletettavasti ollut senaatin jäsen 1100-luvulla.²²

Kuoro:

Sinulla on viisauden rikkaus siitä [koulutuksesta] itsellesi.

Sofos:

He eivät ota sanoja torilla [maksuksi].

²⁰ Marciniak 2004, 89.

²¹ Ks. Tua Korhosen kirjoitus tässä teoksessa.

²² Marciniak 2004, 101–105.

Kuoro:

Etkö saa osaksi ihailuja varallisuuden sijasta?

Sofos:

Ja ylistys tietää kuinka täyttää vatsan?

(Mikael Haplukheir, *Dramation* 61–64, suom. artikkelin kirjoittajat)

On jossain määrin tulkintakysymys, kuinka teatterillisiksi haluamme tällaiset tekstit nähdä. Merkittävä lähtökohtainen haaste tulkitsemisessa on se, että meillä on vain rajallinen määrä aineistoa, jolla kontekstualisoida tällaisia tekstejä. Emme tiedä kovinkaan paljoa, kuinka tekstejä käytettiin ja esitettiin, eikä ole olemassa riittävästi säilyneitä tekstejä, jotta olisi muodostunut selkeä ”bysanttilaisen draaman” kirjallinen genre. Vertailun vuoksi voimme todeta, että yksittäisen antiikin draamatekstin tulkintaan vaikuttaa voimakkaasti se, mitä muita teoksia (draamoja) on säilynyt, ja se, että tiedämme esityskäytännöistä nykyisin jo hyvin paljon.

Dramation on hyvä esimerkki teatterin monipuolisesta vaikutuksesta bysanttilaiseen kirjallisuuteen. Teoksen tulkinta on dialogimuodon vuoksi pakotettu nojaamaan ainakin osittain draaman tulkinnan tapoihin: ”näyttämölle tulot” ja poistumiset merkitsevät, hahmoja karakterisoidaan repliikkien, ei kertojan kautta. Samoin tapahtumat etenevät ilman ulkopuolista selittäjää, ja lukijan tulkinnan ohjailu on kirjoitettu repliikkien sisään, ei erillisen kertojan suuhun.

Antiikin teatteria mukaillen yksi tarinan hahmoista, tai paremmin hahmoryhmistä, on palvelijoiden kuoro, jota päähenkilö kutsuu ”kuoroksi” – tällä yksinkertaisella valinnalla auktori alleviivaa tekstin kuulumista teatterin perinteeseen eikä vain kirjallisten kertomusten traditioon. Tekstin antaman informaation suhde esityksen tarinasta antamaan tietoon on oma, olennainen kysymyksensä, mutta koska emme tiedä paljoakaan, miten tekstiä tarkkaan ottaen esitettiin, on tulkinta hankalaa. Joka tapauksessa on hyvä muistaa, että Bysantssakin suuri osa kirjallisuudesta liittyi kiinteästi tietynlaiseen esittämisen tapaan ja esittämistilaisuuteen, eikä kaikkia tekstejä luettu nykyajan tapaan yksin ääneti.

Dramationin teksti nojaa paitsi draaman perinteeseen yleisesti, myös useisiin yksittäisiin teksteihin joko kerrontakeinojen tai tematiikan vuoksi: Aristofaneen *Rikkaus*, Hipponaks, Theodoros Prodromos ja Lukianoksen teksteistä useampikin ovat tutkimustraditiossa useimmin mainittuja *Dramationiin* suoraan vaikuttaneita tekstejä. ”Bysanttilaisen teatterin” genren epämääräisyys puolestaan vaikeuttaa *Dramationin* tulkintaan melkoisesti: siinä missä vaikka Sofokleen tuotanto vaikuttaa siihen, miten Euripideen tuotantoa tulkitaan, on Haplukheirin henkilön ja tuotannon suhde muihin ”bysanttilaiseen teatteriin” liittyviin auktoreihin avoimempi kysymys. Theodoros Prodromoksen nimi kyllä nostetaan esille, mutta tarkempi suhde jää mysteeriksi, ja kenties on parasta olla olettamatta kovin voimakasta sidettä. *Dramationia* on mielenkiintoisesti verrattu myös läntisemmän Euroopan keskiaikaisiin minidraamoihin: tällaiset vertaukset vahvistavat käsitystä teatterin asemasta Bysantissa jonakin sellaisena, joka tavallaan oli olemassa, mutta ei kuitenkaan aivan täysin. Dialogikertomukset ovat tavallaan draamaa, mutta jotenkin ero ”oikeisiin” draamoihin on tehtävä, ja se tehdään tällaisissa tulkinnoissa pohjautuen tekstien pituuteen. Kirjallisuuden ulkopuolella se saatetaan tehdä vaikka esitystapoihin liittyen. Tekstin esitystavan suuri merkitys teoksen tulkinnalle on teatterin perinteelle tyypillistä: *Dramation* voidaan nähdä traagisena, komediallisena tai muulla tavoin riippuen siitä, miten tekstiä tulkitaan. Repliiikit jättävät tulkinnan ja esitystavan päätettäväksi, minkä luonteisesta teoksesta on kyse.

Kuvamme bysanttilaisten jossakin määrin teatterillisten tekstien esityskäytännöistä on monin tavoin epäselvä. Hyvin pitkään aihetta ei juuri pidetty syventymisen arvoisena, mutta viime vuosina on tapahtunut selvä muutos. Tavat, joilla tekstejä esitettiin, ovat alkaneet kiinnostaa – eikä tämä muutos koske ainoastaan dialogeja, vaan muunkinlaisia tekstejä. Se liittyy laajempaan esityksellisyyden tarkastelun kasvuun, ilmiöön, joka ei rajoitu vain bysanttilaisen kirjallisuuden tutkimukseen. Onkin mielenkiintoista nähdä, miten kuvamme teatterista Bysantista muuttuu ajan mittaan erilais- ten uusien kysymysten ja lähestymiskulmien ansiosta.

Kirjallisuutta

- Ansio & Houni 2016 = Heli Ansio & Pia Houni, *Murhaa! Antiikin tragediat suomalaisessa teatterissa* (Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 46), Helsinki 2016 [<https://helda.helsinki.fi/handle/10138/160177>].
- Aretzen 2017 = Thomas Aretzen, *The Virgin in Song. Mary and the Poetry of Romanos the Melodist*, Philadelphia 2017.
- Bakker 1991 = Wim Bakker, ”Religious Drama”, teoksessa David Holton (toim.), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991, 179–204.
- Barnes 2010 = Timothy Barnes, ”Christians and the Theater”, teoksessa Ingo Gildenhard & Martin Revermann (toim.), *Beyond the Fifth Century*, Berliini & New York 2010, 313–334.
- Beacham 1991 = Richard C. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, Lontoo 1991.
- Bréhier 1920 = Louis Bréhier, ”Le théâtre religieux à Byzance”, *Journal des Savants* 11 (1920), 357–361, 395–404.
- Cottas 1931 = Vénétia Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Pariisi 1931.
- Dugdale 2015 = Eric Dugdale, ”Hecuba”, teoksessa Rosanna Lauriola & Kyriakos N. Demetriou (toim.), *Brill’s Companion to the Reception of Euripides*, Leiden & Boston 2015, 100–142.
- Dunbabin 2016 = Katherine M. D. Dunbabin, *Theater and Spectacle in the Art of the Roman Empire*, Ithaca, New York 2016.
- Eriksen 2013 = Uffe Holmsgaard Eriksen, *Drama in the Kontakia of Romanos the Melodist. A Narratological Analysis of Four Kontakia*, Aarhus 2013.
- Gallo 1973 = Alberto Gallo, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Milano 1973.
- Houni 2018 = Pia Houni, ”Haparoiva teatteritaide Bysantin valtakunnassa”, *Σχόλιον* 2018.1 (2018), 6–11 [<http://www.protsv.fi/bts/Skholion%202018-1.pdf>].
- Hunger 1978 = Herbert Hunger, ”On the Imitation (Mimēsis) of Antiquity in Byzantine Literatur”, *Dumbarton Oaks Papers* 23–24 (1969/70), 15–38.
- Knaapi 2012 = Kalle Knaapi, ”Bysantilaisen teatterin jäljillä”, *Helikon* 2012.2 (2012), 2–5.

- Knaapi 2013 = Kalle Knaapi, "Teatteria Bysantissa", *Σχόλιον* 2013.2 (2013), 2–5
[\[http://www.protsv.fi/bts/Skholion%202013-2.pdf\]](http://www.protsv.fi/bts/Skholion%202013-2.pdf).
- Krumbacher 1897 = Karl Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur von Justinian bis zum Ende des oströmischen Reiches (527–1453)*, München 1897.
- Lambros 1916 = Σπυρίδων Λάμπρος, "Βυζαντιακή σκηνοθετική διάταξις των Παθών του Χριστού", *Νέος ελληνομνημων* 13 (1916), 381–408.
- La Piana 1936 = George La Piana, "The Byzantine Theatre", *Speculum* 11/2 (1936), 171–211.
- Mahr 1947 = August C. Mahr, *The Cyprus Passion Cycle* (Publications in Mediaeval Studies 9), Indiana 1947.
- Marciniak 2004 = Przemyslaw Marciniak, *Greek Drama in Byzantine Times*, Katowice 2004.
- Migliarsi 2013 = Anna Migliarsi, "Staging Ritual all'Italiana: *Edipo tiranno* at Vicenza (1585)", *Italica* 90.4, 532–547.
- Nalpantis 1984 = Δημήτρης Ναλπάντης, "Τό Βυζαντινο Θέατρο", *Αρχαιολογία* 12 (1984), 44–52.
- Papadopoulos 1925 = Άνθιμος Παπαδόπουλος, *Το θρησκευτικόν θέατρον των βυζαντινών*, Ateena 1925.
- PG = Jacques Paul Migne (toim.), *Patrologia Graeca*, Pariisi 1857–1866.
- Ploritis 1999 = Μάριος Πλωρίτης, *Το θέατρο στο Βυζάντιο*, Ateena 1999.
- Pollard 2012 = Tanya Pollard, "What's Hecuba to Shakespeare?", *Renaissance Quarterly* 65.4 (2012), 1060–1093.
- Puchner 2002 = Walter Puchner, "Acting in the Byzantine Theatre: Evidence and Problems," teoksessa Pat Easterling & Edith Hall (toim.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, 304–324.
- Riccoboni 2014 = Antonio Riccoboni, "Letter Describing the Performance of *Oedipus Rex* at Vicenza in 1585", teoksessa Roger Dawe (toim.), *Sophocles. The Classical Heritage* (Routledge Revivals), New York 2014, 1–12.
- Sandys 1908 = John Edwin Sandys, *A History of Classical Scholarship II. From the Revival of Learning to the End of the Eighteenth Century (in Italy, France, England, and the Netherlands)*, Cambridge 1908.
- Saradi 2006 = Helen G. Saradi, *The Byzantine City in the Sixth Century. Literary Images and Historical Reality*, Ateena 2006.

- Sathas 1878 = Κωνσταντίνος Ν. Σάθας, *Ιστορικών δοκίμιον περί του θεάτρου και της μουσικής των Βυζαντινών*, Ateena 1878 [uusintapainos 1979].
- Solomos 1987 = Αλέξης Σολομός, *Ο Άγιος Βάκχος ή άγνωστα χρόνια του ελληνικού θεάτρου 300 π.Χ. – 1600 μ.Χ.*, 3. painos, Ateena 1987.
- Tsangaridis 2001 = Christophoros Tsangaridis, "Η Κυπριακή διδασκαλία των Παθών", *Επετηρίδα Κέντρου Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου* 5 (2001), 259–296.
- Velimirović 1962 = Miloš M. Velimirović, "Liturgical Drama in Byzantium and Russia", *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), 349–385.
- Vermes 2012 = Mark Vermes (käänt.), Chrysostom, *Against the Circuses and the Theatre /Contra ludos et theatra*, verkkojulkaisu [https://www.tertullian.org/fathers/chrysostom_against_theatres_and_circuses.htm].
- Vivilakis 2003 = Ιωσήφ Βιβιλάκης, *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Ateena 2003.
- Vogt 1931 = Albert Vogt, "Études sur le théâtre byzantine", *Byzantion* 6 (1931), 37–74.
- Wellesz 1947 = Egon Wellesz, "The Nativity Drama of the Byzantine Church", *Journal of Roman Studies* 37 (1947), 145–151.
- Wellesz 1961 = Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 2. painos, Oxford 1961.
- White 2006 = Andrew Walker White, *The Artifice of Eternity. A Study of Liturgical and Theatrical Practices in Byzantium*, väitöskirja, Marylandin yliopisto 2006 [<https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/3894>].
- White 2015 = Andrew Walker White, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*, Cambridge 2015.