

Kansanvalistusseuran Käkisalmen haaraosaston kirjasia N:o 3.

Teatterit ja Näytelmät



Sivistyshistoriallinen kuvaus



Kirjoittanut

V. Vesterdahl



Polstettu SKS:n kirjaston kokoelmista

Hinta: 40 p.

Teatterit ja Näytelmät



Sivistyshistoriallinen kuvaus



Kirjoittanut

V. Vesterdahl



Käkisalmi,
Kaakkois-Karjalan Kirjapaino O. Y. 1909.

66554

1. Näyttämötaide.

Näyttämötaiteen ja sen esittäjien, näyttelijäin, varsinaisena pohjana ja alkuperusteena on matkimisenhalu, mikä taasen ihmisessä on synnynnäistä.

Paraiten ja selvimmin tulee tämä näkyviin lapsessa. Lapsen leikithän eivät ole muuta kuin sen jäljentämistä, mitä lapsi on aikaisemmin nähnyt ja kuullut. Mitä vilkkaampi lapsen mielikuvitus on, mitä herkempi hänen jäljitystaitonsa, sitä todellisempia ja vaihtelevaisempia ovat myös hänen leikkinsä.

Kansatkin olivat kerran lapsia ja silloin he myös lasten lailla matkivat, jäljittelivät. Lapset matkivat isäään ja äitejään, kansat taas jumaliaan ja sankareitaan. Luulisipa, että tämän tähden edellämainittu ominaisuus olisi huomattavissa kaikilla kansoilla. Niin ei kuitenkaan ole asianlaita. Niinpä vanhimpina aikoina egyptiläiset, arabialaiset ja persialaiset, jotka kylläkin olivat perehtyneet moniin tieteisiin ja taiteisiin, eivät lainkaan tunteneet näyttämötaidetta ja teatteria. Sen sijaan on löytynyt monia villikansoja, joilla vanhanajan tutkijat ovat tavanneet jonkinlaista raakaa ja kehittymätöntä näyttämötaidetta. Hindostanissa taasen jo aikaisin kuokoisti eräs omituinen näytelmä, täynnä runollisuutta ja myös uskonnollisuutta. Kiinalaisilla niinkään on näytelmänsä, jotka ovat peräisin vanhimmista ajoista. Se

on niinkuin kaikki muutkin tässä vanhollisessa maassa säilynyt melkein sellaisenaan meidän päiviimme saakka.

Kreikkalaiset olivat se kansa, jotka suuresti suosivat näyttämötaidetta ja kehittivät sen hyvin korkealle. Tämä nuorekas kansa, jonka maailmankatsomus oli tyyni, onnellinen ja sopusointuinen, joka eli ihanassa luonnossa aina sinisen taivaan alla ja joka oli läheisessä yhteydessä jumaliensa ja sankariensa kanssa, se kansa ensimmäisenä tajusi asettaa oikeisiin suhteisiin ylluonnollisen ja ihmisen yläpuolella olevan, rikkomatta niiden lakeja. Heidän vanhimmissakin murhenäytelmässään, missä lahjomaton, kolkko kohtalo vääjäämättä vaatii uhrinsa, läpikuultaa sittenkin iloisempi maailmankatsomus, joka kohottaa katsojan katseen ja mielen. Roomalaisilla, tuolla ylpeällä maailmanvalloittajakansalla, ei ollut ominaista näyttämötaidetta. Heillä ei ollut aikaa sellaisen luomiseen ja enemmän he pitivät gladiaattoritaisteluista verisellä arenalla. Heidän näytöksensä olivat joko käännöksiä tai mukailuja kreikkalaisista. Sivumennen mainittakoon, että viime vuosisadalla ranskalaiset ja italialaiset ovat koettaneet jäljittellä kreikkalaisia mestariteoksia, mutta luonnollisestikin onnistumatta. Vanhanajan taide kuvasi näet yli-inhimillisiä luonteita; — uudemman taiteen tehtävänä taasen on kuvata puhtaasti inhimillistä.

Europän kansojen joukossa on nykyisin ainoastaan kolme, joilla voidaan sanoa löytyvän täysin kansallisen näyttämötaiteen, nim. englantilaiset, espanjalaiset ja tanskalaiset. Englantilaiset saavuttivat sen Shakespearen, espanjalaiset Calderonin ja tanskalaiset Holbergin kautta. Saksalaisilla on näyttämötaide kylläkin korkealle kehittynyt, mutta mitään kansallista se ei ole. Heidän suurimmat runoilijansa Goethe ja Schiller eivät

perustaneet mitään kansallista, saksalaista dramatiikkaa ja näytelmissään he — aniharvoja poikkeuksia lukuunottamatta — käsittelivät vieraita aiheita.

Viime vuosikymmenellä kaivettiin Ateenan Akropoliin eräällä päivänpaisteisella rinteellä esiin maailman vanhin teatteri, vaikka kylläkin — raunioina. Se oli vanha Dionysos-teatteri. Itse rinne muodostaa luonnollisen, melko jyrkän katsomon, jonka juurella on pienehläntä ja puoliympyräinen aukeama. On kaivettu esille katselijain marmoriset leveät istuimetkin, ja on laskettu, että tähän teatteriin sopi 30,000 katsojaa. Aukeamalle — orkestralle — asettui kreikkalainen kööri. Aukeaman takana on jäännöksiä kreikkalaisesta näyttämöstä.

Näyttämötaide johtaa alkunsa uskonnosta ja uskonnollisista menoista. Niin on laita kreikkalaisen, samoin myös myöhemmin keskiaikaisen draaman. Viimemainitusta ja myös meidänaikaisesta draamastamme kreikkalainen taasen eroaa voimakkaan plastillisuutensa kautta. Ensi alussa kreikkalainen draama muodosti osan noista suurista, julkisista ja vapaassa luonnossa vietetyistä juhlista jumalien kunniaksi. Ne olivat juhllaisia tilaisuuksia, joita valtio suojeli ja joita rikkaat taiteen ystävät runsailla lahjoituksilla avustivat. Lyriikka, doorialaisen heimon osallisuus yhteisessä sivistystyössä, oli jo kauan kuulunut mukaan jumalien kunnioitusta osoitettaessa, ja sentähden se myös muodostaa pääasiallisesti draaman. Voidaankin huomata sittemmin, että draama Kreikan loistavimpana kukoistusaikana on luonteeltaan lyyrillisempi kuin minkään muun maan. Lyyrillisissä kuorolauluissa Apollon ja Dionysoksen kunniaksi piilee draaman synty.

2. Näytelmän (draaman) synty.

Dionysos, viinin jumala, on se, jonka nimeen aurinkoa ja kauneutta rakastavan Hellaan draama erottamattomasti liittyy. Dionysos oli alkujaan itämaalainen jumala ja hänen palvelemisensa rajua ja raakaa, kuuluipa siihen ihmisuhrejakin. Hellaassa taasen häntä pidettiin lempeänä ja hyväatekevänä. Hän ei ollut ainoastaan nautinnon ja riemun, vaan myös kärsimysten jumala. Vanhat sadut kertovat, että Dionysos retkillään joutui jättiläisten käsiin, jotka hänet hakkasivat 7 palaseen, mitkä sitten multasivat maahan; hän nousi, jälleen pilkottiin ja uudelleen nousi. Dionysoksen kärsimykset maan päällä ja hänen voittonsa olivat hänen kunniakseen sepitettyjen vanhimpien laulujen sisällys. Näitä lauluja n. k. dityrambeja esitettiin seuraavalla tavalla. Dionysosalttarin ympärille kerääntyi 50-miehinen kööri. Miehet olivat pukinnahkoihin puetut ja olivat esittävinään jumalan seuralaisia n. k. satyryjä. Alttarin portaalalle astui laulaja, joka lausuen, ani harvoin laulaen, runon muodossa kertoi jumalan vaiheista. Silloin tällöin kööri yksiaanisesti laulaen uudisti hänen värssyjänsä. Samalla pukinnahkaiset miehet koettivat juhlallisella tanssillaan kuvata laulun sisällystä. Dityrambiin siis kuului: jonkun esittämä kertomus, köörilaulua ja kööritanssia.

Siis jo dityrambissa itsessään piili voimakas draamallinen aihe, sillä nämä satyryrithan suorittivat itse asiassa yhden osan eli roolin: he olivat esittävinään jumalan seuralaisia. Tässä satyryriköörissä on löydettävissä draaman alku. Eikä kauan kestänytkään ennenkuin draama jo alkoikin vähitellen kehittyä. Ensimmäinen askel oli hyvin luonnollinen ja se oli, ettei ainoastaan kööri, vaan myös köörin edessä seisova kertojakin sai jonkun osan suorittaakseen, lähinnä Dionysoksen itsensä tai jonkun hänen vainoojansa. Jos tämä näyttelijä sitten antautui vaihtamaan mielipiteitä köörin kanssa, niin olipa draama valmis, vaikka se liikkui hyvin ahtaissa puitteissa, käsitellen vielä vain Dionysostarua. Mutta tämä puute poistettiin pian; ei ollut Dionysos ainoa Kreikan taruston sankari, jota uskonnolliset köörit palvelivat. Vähitellen ruvettiin sitten dityrambeissa ylistämään useita muita jumalia ja sankareita. Mutta tähän tarkoitukseen eivät taaskaan sopineet vanhat satyryriköörit, jotka olivat omiansa vain Dionysoksen palvelukseen. Luonnollisena seurauksena tästä oli, että luovuttiin pukinnahoista ja että kööriläiset pukeutuivat sellaisiin pukuihin, jotka sopivat sen esityksen henkeen, joka nyt draaman muodossa tarjoutui katsojan nähtäväksi.

Tämä vanhin kreikkalainen draama, — aika lie-nee noin 500 v. e. Kr. — ei suurestikaan muistuta meidän aikuisiamme murhenäytelmiä. Toiminta, joka meidän draamassamme on niin suuri, oli supistettu mahdollisimman vähään. Sen pääasiallisimpana osana olivat näyttelijäin ja köörin kesken esitetyt valituslaulut. Ne eivät keskeytyneet jonkun tapauksen esittämiseksi, vaan kylläkin siksi, että näyttelijällä olisi tilaisuus esittää laulujen käsittämiseksi tarpeellinen ker-

tomus. Mitään eri kasvoniilmeitä ei käytetty, vaan olivat sekä näyttelijän että kööriläisten kasvot naamarien peittämät. Voisi olla mahdollista verrata tätä draamaa meidän oopperaamme, sillä kreikkalainen tragedia (murhenäytelmä) oli lähinnä laulunäytelmä, jossa erinäisillä kööreillä oli suuri merkitys, vaikka toisaalta tuo vertaus ontuu liiaksikin kun muistaa oopperan yhä vaihtuvaa ja rikasta toimintaa.

Tämän juhlallisen, uskonnollisen luonteensa tragediat säilyttivät halki koko kreikkalaisen runouden suurajan. Vain poikkeustapauksissa traagillinen runoilija alentui käsittelemään jotain aihetta, joka ei suoranaisesti kuulunut jumalais- tai sankaritarustoon. Jos hän ryhtyi käsittelemään jotain aihetta n. s. maallisesta historiasta, niin tapahtui se yhtä suurella uskonnollisella hartaudella kuin jos olisi ollut kysymyksessä kotimaan sankarikauden tarut.

Olemme maininneet jo useasti tragedian, jolla tarkoitetaan murhenäytelmää. Se on syntynyt sanoista tragos = pukki ja odo = laulu. Tragos tässä luonnollisesti tarkoittaen pukinnahkaisia kööriläisiä, satyyreja. Tragedia merkitsee siis satyyrilaulua ja viittaa siis kylläkin Dionysos-palvelukseen. Jo mainitsimme kuinka valtio itse huolehti Dionysos-juhlain arvokkaasta viettämisestä. Jokaisella kansalaisella oli niihin vapaa pääsy, sillä hallitus hänen puolestaan suoritti pääsymaksun, joka kannettiin näytännön aiheuttamien suurten kustannusten peittämiseksi. Kolme päivää aamusta iltaan jatkui näitä näytelmiä. Jotta nämä tilaisuudet muodostuisivat vieläkin suuremmoisemmiksi ja että ne kansan silmissä saisivat mitä suurimman merkityksen, jaettiin niillä kansallispalkintoja valtion puolesta eteville ja itsensä kunnostaneille miehille. Kirjailijaa, jonka näy-

telmä parhaiten oli täyttänyt tarkoituksensa, kohottanut juhla-iloa sekä synnyinmaan loistoa ja kunniaa, palkittiin julallisesti näytäntöjen lopussa. Hänen päänsä sepelöitiin ja ihastunut kansa juhli häntä juhlan sankarina. Näyttelijöitä, jotka olivat esittäneet hänen näytelmänsä, kunnioitettiin Ateenan etevimpinä kansalaisina ja nauttivat he kaikkien kunnioitusta ja osanottoa.

Moni ehkä ihmettelee kuinka Kreikan elämänhaaluinen kansa vietti Dionysos-juhliiaan surunäytelmillä. Selitys ei ole vaikea. Ei edes Kreikankaan taivaan alla vallinnut ikuinen kevät. Syksy surmasi kaiken sen, mikä vielä äsken kukoisti ja luontoa kaunisti. Niinpä surulaulut kajahtelivat riemun lomassa, siksi tragedia kehoitti vakavuuteen, siksi kolkon näytelmän veriset uhrit muistuttivat jumalan itsensä perikadosta, samalla kun julkituotiin luonnossa itsessään asuva jälleennousemisen toivo hauskoissa satyyrileikeissä, jotka juhlan päättivät.

Näin ovat nyt kaikki valmistukset päättyneet. Atikan draama, joka oli versonut kansan omasta itsetietoisuudesta ja yhdistetty yhtäältä sen korkeimpiin henkisiin harrastuksiin sekä toisaalta tärkeihin uskonnollisiin juhliin, odottaa vain tietäjää puhjetakseen esille kaikessa loistossaan ja anastaakseen itselleen maailmankirjallisuuden joukossa mitä kunnioitettavimman aseman.

3. Kreikan draama.

Ja pian ilmestyykin kolme miestä: Aischylos, Sofokles ja Euripides, joiden nimet ovat lähtemättömästi piirretyt inhimillisen sivistyksen muistotauluihin. Kun meidän ajatuksemme suuntautuu vanhan ajan kauneusmaailmaan, niin ne ehdottomasti pysähtyvät näihin kolmeen nimeen. Mutta ennenkuin ryhdymme tarkastamaan näiden kolmen miehen vaikutusta kreikkalaisen draaman kehityksessä, niin muutamain sanoin mainittakoon, miten näytelmätilaisuudet, jotka vähitellen olivat laadulleen muuttuneet myös kilpailutilaisuudeksi, olivat järjestetyt.

Attikan sivistyneen säädyn parissa näyttämö (draamaattinen taide) oli valtion valvonnan ja huolenpidon alainen. Se oli yksi maan tärkeimmistä harrastuksista. Sen mukaan millä kannalla se oli, arvosteltiin yleistä sivistystasoa, sen kunnia oli maankin kunnia, runoilijat ja näyttelijät olivat arvokkaimpia kansalaisia. Sekä valtio että yksityiset pitivät kunnia-asianaan kaikin tavoin tukea teatterin olemassaoloa ja edistymistä.

Arkontin tuli lähinnä valvoa juhlia. Kun kilpailuaika läheni, jättivät runoilijat hänelle teoksensa. Jos niitä oli useampia, valitsi hän kolme parasta, jotka kukin saivat oman kuoron ja kuoroa kustantavan henkilön, sillä kuoron kustannukset suoritettiin aina joku etevä

kansalainen. Jos se runoilija, jota hän avusti, sai palkinnon, niin tuli hänen osalleen yhtä suuri kunnia. Mutta eivätpä köörin kustannukset olleetkaan vähäiset, vaan nousivat 3,000 mkaan. Kun kööri oli muodostettu, alkoivat harjoitukset runoilijan itsensä johdolla. Köörejä ei hän taas johtanut. Näyttelijät samoin kuin runoilijakin saivat raha-apua valtiolta. Aina Sofokleen aikaan saakka näytteli runoilija mukana. Kööriäisten luku oli aluksi 50, sittemmin se supistettiin 15. Näyttelijöitä oli taasen kolme, joista kukin vuorostaan suoritti useampia osia. Pääasiallisena syynä näyttelijäin vähälukuisuuteen oli se, että oli vaikeata saada sellaisia henkilöitä, joilla oli niin voimakas ääni, että se saattoi kuulua kaikkialle suunnattomassa teatterissa. Naiset eivät näytelmissä esiintyneet. Kun kaikki oli valmista, valittiin palkintotuomarit. Kilpailut Dionysosteatterissa suoritettiin 31 p:nä maalisk. ja 2 p:nä huhtik. Ne alkoivat aamulla. Joka päivä esiintyi aamupäivällä runoilija kolmesta tragediasta yhdistetyllä tetralogialla, joilla alussa oli yhtenäinen, jatkuva sisällys. Samat kolme näyttelijää olivat mukana koko ajan 9 ä 10 tuntia. Iltapäivällä esitettiin joku huvinäytelmä, jota katsomassa ei ollut ainakaan kunniallisia naisia. Kilpailujen jälkeen jaettiin parhaimmille palkinto. Dionysosteatterissa vietetyt kilpailut olivat etevimmät; muuten niitä vietettiin neljästi vuodessa Dionysosjuhlain yhteydessä.

Kun näyttämöharrastus oli kansassa kasvanut, matkaili kautta maan vuoden läpeensä teatteriseurueita, joiden esityksillä ei ollut mitään yhteyttä uskonnon kanssa, vaan oli tarkoituksena pelkästään huvittaa kansaa. Mutta tämä aika on jo draaman rappio-aikaa eikä sillä ole mitään tekemistä klassillisen draaman kanssa.

Lienee nyt syytä jonkunverran tarkastaa näitä kreikkalaisia tragedioita. Niiden rakenne oli yleensä yksinkertainen, toiminta samoin rajoitettu. Euripides muodostaa tässä suhteessa poikkeuksen, sillä hänellä toiminta suuresti lähenee nykyaikaista kantaa. Sisällys on useimmiten vanhoista saduista saatu ja luonteet yksipuoliset: Aischyloksella sankari- ja jättiläisihmisiä, Sofokleella ihanneihmisiä ja Euripideellä kylläkin todellisuudesta otettuja ja ykstyiskohtaisemmin kuvattuja kuin toisilla, mutta silti puutteellisia. Perussäveleenä on ihmisen taistelu kohtaloa ja jumalia vastaan.

Aischylos, joka saavutti kuoleman siten, että kotkan kynsistä pudonnut kilpikonna osui hänen päähänsä, oli syntynyt 525 e. Kr. Hän on kirjoittanut 112 näytelmää, joista meille on säilynyt vain 7. Mutta nämäkin ovat täynnä mitä suurinta kauneutta ja ovat vanhan ajan murhenäytelmän parhaimpia runollisia mestariteoksia, niin ettei oikein tiedä mitä niissä ihailisi: sisällöksen suuruuttako, muodon jalouttako vaiko kummankin mitä täydellisintä sopusointua. Lisäksi ne ovat täynnä siveellistä vakavuutta. Mutta hänen seuraajansa ja voittajansa Sofokleen käsissä klassillinen tragedia sittenkin saavuttaa korkeimaan muotopuolisen kehityksensä, taiteellisimman muotokauneutensa. Hänen näytelmänsä ovat jalouden ja kauneuden ihanteita, vaikka ne ehkä kaipaavatkin Aischyloksen mahtavaa voimaa ja miehekästä käsitystä. Ne ovat kernaimmin naisellisen hentoa, samoin kuin niissä naisenkin alkaa saada huomattavamman sijan. Sofokleen 130 draamasta on meille säilynyt myös ainoastaan 7. Näistä on Antigone Suomessakin esitetty. Siinä näytelmässä on tragillinen syvyys suurin, samalla kun se on sekä kauneusvaatimuksen että myös siveellisen kauneuden ihanin

kukka, samoin kuin myös sen sankaritar Antigone on vanhan maailman, antiikin, jaloin naisluonne.

Euripideen aikana taasen — E. syntyi 480 — särkyi antiikkinen draama ja kulkee hävitystään kohden. Hänen elämänsä oli taistelua. Sitä eivät katkeroittaneet vain kotoiset huolet, vaan myös kovakourainen arvostelu. Hän kirjoitti 92 näytelmää, joista 18 on tallessa. Harvaa runoilijaa on niin paljon moitittu ja kiitetty. Hänen suurin vikansa lie ollut se, että hän kulki liian paljon aikansa edellä sekä käsitykseen että muotoon nähden, kun hän ei kuitenkaan kyennyt täyttämään tätä muotoa uusilla aineksilla.

Näiden kolmen mahtavan runoniekkan kautta saavutti Hellaan tragedia korkeimman kehityksensä. Mutta se olikin kalliisti ostettu, sillä siihen liittyi monia sen varsinaiselle olemukselle vieraita aineksia, niin että se kantoi povessaan sittenkin häviönsä siementä. Se ei suvainnut realismia, sillä sen olemus oli idealistista ja plastillista. Tämän ottaen huomioon on tunnustettava että Aischylos näistä kolmesta mestarista oli suurin. Sisällys ja muoto ja aiheen käsitys ovat keskenään mitä ihanimmassa sopusoinnussa. Hänen taiteensa on vaatimatonta, voimakasta, kunnioitettavaa, kaunista ja arvokasta. Hän luonnollisesti esittää ihmisen taistelun kohtalonsa kanssa, joka vallitsee kaikkea ja kaikkialla. Hänellä tämä voima aina esiintyy oikeutena, ja mahtavasti hänen kauniit kööriensä vakuuttavat, että ihmisen kohtalo on seurauksena hänen omista teoistaan. Jokainen teko kantaa luontaisen hedelmänsä. Ja kreikkalaisten käsityskannan mukaan rangaistus kohtaa vielä tuleviakin sukupolvia.

Sofokles kehitti draaman muodon täydellisyyteen, mutta monasti me emme voi ymmärtää, miksi hänen

sankareillaan on niin julma kohtalo. Me emme tajua traagillista oikeutta ja oikeutusta, sillä me emme ole tilaisuudessa jatkuvasti — kuten Aischyloksella — näkemään teon ja seurauksen suhdetta. Samoin eivät kohtalo ja jumalat hänellä ole oikeuden, vaan voiman edustajia. Sankarin onnettomuudet eivät myöskään ole seurauksia hänen omista teoistaan, vaan jonkun hänen ulkopuolellaan olevan vihamielisen voiman aiheuttamat.

Euripides, antiikin realisti, kehittyi vielä pitemmälle. Sofokles ei vielä epäillyt jumalien tekojen oikeutusta, vaan ainoastaan valitteli ihmisten onnetonta kohtaloa. Euripides jo epäilee ja esittää ihmiset sellaisina kuin ovat, eikä sellaisina, jommoisia heidän tulisi olla. Hänen muotonsa ja katsantokantansa on siis täysin nykyaikainen, mutta aiheiden valintaan nähden on hän vielä vanhalla kannalla.

Edellä olemme seuranneet antiikkisen tragedian kehitystä. Lyhyesti vielä saman ajan komediasta, huvinäytelmästä. Senkin juuret johtavat Dionysoksen palvelukseen. Arvellaan niiden saaneen alkunsa niistä lystillisistä lauluista, joita esitettiin viininpuristusjuhlissa. Sen suurin edustaja on Aristofanes, vaikkakin meidän aikanamme hänen huvinäytelmiään olisi mahdotonta esittää. Yleensä komedian vaikutus teatterin kehitykseen oli verrattain vähäinen.

4. Draaman esitys.

Roomalaisten teatterista puhuttaessa voimme olla lyhytsanaisempia. Se jäljenteli kreikkalaista. Enin soitaisia roomalaisia kuitenkin miellyttivät gladiaattoritaislut. Silti älköön sanottako, ettei näytelmätaidetta harastettu Roomassakin. Traagillisten kirjailijain joukossa mainitsevat aikakirjat filosofi Senecan. Runsastuotteisempi on huvinäytelmän ahkera kirjoittaja Plautus. Hän työskenteli kreikkalaisella pohjalla, mutta osasi silti antaa näytelmilleen n. s. paikallisen värikyksen, niin että yleisö heti tunsii niissä tarkoitettut henkilöt, tapahtumat ja puhettavan. Hänen näytelmänsä olivat hyvin suositut.

Ennenkuin ryhdymme sitten tarkastamaan kuinka draama ja näyttämötaide jälleen rupeaa elpymään keskiajan pimeiden usvien hälvettyä viivähtäkäämme hetkinen antiikin maailmassa tutustuaksemme draamojen esitykseen y. m. kummassakin maassa.

Näytelmän esitys ensi aikoina suoritettiin, ainakin kreikkalaisilla, yhtä painoa, ilman väliaikoja. Kreikkalainen teatteri ei lainkaan tuntenut esirippua, vaan esiintyy se vasta roomalaisessa teatterissa. Mutta sekään ei ollut kuten meillä nyt, joka joko nostetaan ylös tai vedetään syrjään, vaan vajotettiin se lattian läpi jonnekin alas. Kun tragedia alkoi, niin oli en-

siksi toimintaan kuuluva proloogi, jonka tavallisesti esitti 2 näyttelijää. Heillä oli naamio kasvoillaan; Kreikassa aina, Roomassa ensin ilman, mutta myöhemmin naamioituina. Näin ollen n. k. mimiikki ei tullut kysymykseen, vaan tuli näyttelijän mahdollisimman tarkasti, huolellisesti ja tuntehikkaasti lausua runoilijan säkeet. Alussa jo mainittiin, että tämän yksitoikkoisuuden tärkeimmissä kohdissa katkaisi todellinen laulu, — monasti vuorolaulu kööriin kanssa. Nämä kohtaukset olivat kappaleen loistokohdat. Vanhan ajan näyttelijän tehtävä oli siis aivan toinen kuin nykyaikaisen. Hän oli lukija ja lausuja, joka ei osaansa voinut luoda mitään erikoisempaa ja ominaista leimaa. Mutta sehän ei kuulunutkaan vanhan ajan draaman piiriin. Yhtä outo kuin hänen esiintymisensä on meille, yhtä outo on hänen pukunsakin. Hänen oli pakko keinotekoisella tavalla suurentaa itseään, ettei näyttäisi tuiki mitättömältä suuressa teatterissa. Tätä varten hän käytti m. m. erityisiä jalkineita n. k. koturneja. Ettei ruumiin pituus näyttäisi kovin luonnottomalta, oli sitä keinotekoisella tavalla myös paksunnettava. Tätä tapaa käytettiin ainoastaan Kreikassa ja sielläkin vain murhenäytelmissä ja oli se omiansa vaikeuttamaan näyttelijän liikkeitä, niin että ne tulivat jäykiksi ja juhlallisiksi. Hieman yli-inhimillistä leimaa sai hänen puheensakin sen kautta, että naamioon oli kiinnitetty jonkunlainen laite, joka teki hänen äänensä suunnattoman voimakkaaksi ja kaikuvaksi. Naamioita mainitaan löytyneen 36 eri lajia. Heidän pukunsa olivat kirjavat ja koreat. Eräissä osissa oli vielä lisäesineitä kuten Herkuleella nuija, Hermeksellä sauva, kuninkaalla valtikka ja miekka. Surevien puvut olivat vaaleaväriset. Tietäjillä oli pukunsa päällä verkkomainen verho. Roomalaisessa

komediassa taasen olivat ukot valko-, ja nuorukaiset mustapukuiset. Orjilla oli leveä vaippa, ylhäisillä purpurainen puku. Naisten naamiot ja puvut komedioissa olivat miesten kaltaiset. Naisten vähäisiä osia esittivät yleensä miehet tai kernaimmin nuorukaiset. Kun näin puetut näyttelijät olivat päättäneet proloogin astui kööri orkestralalle laulaen alkajaislaulun. Siellä se sitten yhdessä tai useammassa rivissä esittää tanssiliikkeitään ja huilujen säestyksellä laulujaan draaman eri osien välissä. Kööriäiset tavallisimmin esiintyivät yleisesti tavallisissa puvuissa, joskus vain kultainen seppelä päässä.

Tässä ulkonaisessa asussa esiintyi antiikkinen draama. Siinä on meille paljon vierasta ja uutta, mutta se oli myös hyödyllinen, joskin kova koulu runoilijan muotoaistille. Meistä tämä kaikki voi tuntua oudolta ja omituiselta, mutta me voimme kuitenkin mielessämme kuvitella kreikkalaisen teatterin. Melkein yliluonnollisten kokoiset ihmiset liikkuvat juhlallisesti koristetulla näyttämöllä ja heidän äänensä kuului etäisimpäänkin soppeen. Vaihtelevat kuorolaulut kajahtivat tuon tuostakin. Ja kaiken tämän yläpuolella kirkas auringonpaiste, joka tulvehti Hellaan sinitaivaalta, heijastui lattian ja seinämäin loistaviin marmorilaattoihin ja kimalteli pukujen kultaisissa koristeissa. Kreikassa nämä näytännöt olivat uhreja jumalille, mutta Roomassa se oli huvitusta kansalle. Siellä auringon pian peitivät telttakatot, jonka purppurassa loisteli kulta- ja hopeakirjausten keskellä keisarin muotokuva. Loisteliaisuus astui kauneuden sijalle. Tuoreet kukkaiseppeleet, jotka olivat koristaneet kreikkalaisen Dionysoksen alttaria Ateenan teatterissa, vaihtuivat kaikkialle singottuihin kukkasiin kun taas aistimia hyväili saframintuoksuinen, viinillä sekoitettu vesi, joka tihkusateen lailla

hiljaa putoili katsojien päälle. Siellä antiikkinen draama kuolee. Siellä katoaa myöskin sitä varten kehittynyt antiikkinen teatteri. Sijalle saavat gladiaattoritais-
telujen suunnattoman suuret amfiteatterit, sirkusrakennukset ja kilpa-ajojen hippodroomit.

5. Keskiajan teatterit ja draamat.

Kun sitten siirrymme keskiaikaan niin huomaamme, että meidän on nyt tarkastettava useampia kansoja, kun me edellä saatoimme tyytyä vaan kreikkalaisiin. Mutta siitä huolimatta, että teatteri keskiajalla esiintyy monen sekä luonteeltaan että maantieteelliseen asemaansa nähden suuresti eriävän kansakunnan keskuudessa, niin huomataan siinä sittenkin eräitä samallaisia perusteita. Samoin kuin vanhan ajan teatteri noilla kahdella Välimeren rannoilla asuvalla kansalla oli samalainen, niin on se keskiajallakin samansuuntainen sekä Ranskassa että Saksassa kuin myös Englannissa. Ja syy tähän on helposti löydettävissä. Uskonto, uskonnollinen palvelus oli kristillisen keskiaikaisen draaman äiti, aivan samoin kuin se oli ollut pakanallisen kreikkalaisen. Mutta kirkko keskiajalla oli kautta länsimaiden kaikkialla samallinen, niinpä sen keskuudesta elpyneet harrastuksetkin ovat suuresti toistensa laisia. Niinpä eri kansojen teatterirakennuksetkin keskiajalla ovat periaatteellisesti samallaiset: kaikkialla väliaikaiset ja puusta rakennetut.

Kuten kirkko oli draaman synnyttäjä niin oli myös kristillinen kirkko sen ensimmäinen koti. Mutta syy miksi katolinen kirkko huolehti draamasta oli kuitenkin aivan toinen kuin se, mikä Kreikassa draaman kohotti niin

korkealle. Kreikassa se oli uhri jumalalle, Dionysokselle, jonka elinvaiheita ja kärsimyksiä se ensi aluksi yksinomaan kuvasi. Kristillinen kirkko ei huolehtinut ja harrastanut draamaa ja näyttämötaidetta Jumalan, vaan ihmisten takia, ei niin paljon kunnioittaakseen Jumalaa kuin herättääkseen hartautta seurakunnassa. Ja tämä tapahtui kahdestakin syystä: osittain oli siihen syytä draaman oma suunnaton rappeutuminen vanhan ajan lopussa, osittain se, että ihmiset niin suuresti halusivat näytäntöjä. Kristillinen kirkko ei valtansa alkuaikoina osoittanut lainkaan suopeutta draamaa kohtaan, joka ei myöskään voinut sitä oikeastaan vaatiakaan, sillä siksi syvälle se oli jo langennut. Se oli niin alhaista ja rivoa, ettei moista vielä oltu tavattu. Klassillisen draaman kuoltua kärsi teatteri täydellisen haaksirikon, sillä siksi ala-arvoiset olivat sitten mitä enemmän vuosia kului näyttämölliset esitykset. On mahdotonta ruveta niistä sen tarkemmin kertomaan.

Kristillisen kirkon papit aluksi kaikin voimin vastustivat tätä draamaa, jota he pitivät paholaisen tekona. Pannakirous odotti sekä näyttelijöitä että katsojia. Mutta ei mikään auttanut „kansan tahtoa“ vastaan. Silloin kirkko päätti jättää vainoomisen ja kääntää pahan hyväksi. Se tapahtui siten, että se draaman tarjoamiin puitteisiin laati mielensä mukaisen sisällyksen. Se oli sitä helpompi, kun kirkon omassa jumalanpalveluksessa jo oli havaittavissa puhdas draamallinen aihe, messu, joka vain kaipasi hieman muutosta muodostuakseen puhtaaksi draamaksi.

Keskiajan vakava draama, koomillisesta draamasta ei sanottavasti kannata puhua, sillä se viihtyi pelkästään markkina-ilveilijän risaisella matolla tai häthätään kyhätyssä kojussa, oli alussa siis puhtaasti kirkollinen,

vähitellen siihen tuli maallisia aineksia ja lopulta se muuttui pelkästään maalliseksi.

Kristillisen draaman ensimmäinen muoto oli n. k. liturginen mysterio. Se oli mitä läheisemmässä yhteydessä itse jumalanpalveluksen kanssa ja esitettiinkin itse kirkossa. Sen suorittivat papit ja kuoropojat. Jo hyvin aikaiseen alettiin esittää tekstissä luettuja kertomuksia kuvaelmien muodossa. Niinpä esim. Kristuksen syntymä tehtiin havainnolliseksi asettamalla kirkkoon seimi, oli kuvia kolmesta itämaan viisaasta, Kaanaan häistä y. m. Kärsimysviikko sentään tarjosi kiitollisimman tilaisuuden. Niinpä pitkänä perjantaina laskettiin haudaksi muutettuun kappelihuoneeseen ristinkuva, mikä pääsiäisaamuna taas otettiin pois. Helatorstaina nostettiin Kristuksen kuva kirkon kattoon, mistä taas putosi alas helvetin herraa esittävä palava kuva tai esine. Laulajat, jotka suorittivat vielä lukuisia lyyrillisiä osia, saivat pian myös osan mukaisia esineitä. Niinpä oli esim. Mooseksella lain taulut käsissään ja kultaiset sarvet päässä. Daavidilla oli kruunu ja kuninkaallinen mantteli. Lisäksi he kulkivat kirkkoon juhlasaatossa. Bileamkin tuli kirkkoon ratsastaen aasin selässä, enkeli asettui hänen tielleen ja jossain piilossa oleva lapsi lausui aasin sanottavan. Tämä on todellakin näyttämöllinen kohta, jos kohtakin hyvin alkuperäinen. — Köörin keskuudesta on siis draama siirtynyt keskelle kirkkoa ja sieltä se vaeltaa kirkon ovelle, jolloin lukuisat katselijat oleskelivat ulkosalla, ja lopulta draamakin siirtyy kirkon rakennuksen ulkopuolelle.

Teksti kehitettiin siten, että ensin pappi julkiluki eri henkilöiden sanottavan, aina koettaen muuttaa ääntään. Sitten eri papit lukivat eri osat ja olivatkin jo siis näyttelijöitä. Lopulta johduttiin siihen, että erilai-

siin pukuihin puetut papit esittivät eri osat samalla tehden asiaankuuluvia liikkeitä ja kasvoniilmeitä. Kööri silloin tällöin otti osaa lauluillaan. Näinpä olikin „liturginen mysteriodraama“ kehittynyt valmiiksi. Uudemmat tutkijat arvelevat sen tapahtuneen noin v. 1100. Aluksi käytettiin latinaa, mutta lisättiin sitä kotimaisilla sanoilla ja lauseparsilla; lopulta latina jäi aivan syrjään, mutta silloin oli myös n. k. liturginen mysterio muuttanut luonnettaan.

Keskiajan alussa kristillinen draama oli vastustavalla kannalla vanhan ajan draamaan nähden ja sisällyksensä sai se raamatusta, mutta silti oli sen pakko, ja varsinkin alkuaikoinaan lainata paljonkin ja etenkin ulkoasuunsa, muotoonsa tuolta vihatulta edeltäjältään. Sen kieli muuttuu kotimaiseksi, raamatun sanoihin lisätään maallisia lauselmia, raamatun tapahtumiin liitetään niille aivan vieraita syrjätapauksia, mitkä vähitellen astuvat aivan etualaan. Alussa oli myös tyydytty yksinomaan Uuteen testamenttiin, mutta vähitellen otetaan avuksi Vanhakin testamentti, joka läpikäydään syntiinlankeemuksesta aina viimeiseen tuomioon saakka. Kun tämä ei riittänyt, niin ruvettiin käyttämään aiheena pyhimysten elämäkertoja ja ihmetöitä.

On luonnollista että kun draaman sisällys ja laajuus näin suuresti muuttuu, niin myös yhä enemmän vähenee sen yhteys kirkon ja sen menojen kanssa. Todisteena tästä on m. m. sekin, että näyttämö muuttuu ensin kirkon läheisyyteen esim. hautausmaalle, mutta vähitellen sitten torille, kadulle, jopa lopulta kedoille ja niityille. Myös on mainittava, että papit vähitellen luopuvat näyttelijätehtävistään, jotka joutuvat varsinaisten ammattinäyttelijäin huoleksi. Siitä

huolimatta hengen miehet pysyivät hyvin innokkaina draaman ystävinä, sillä sitä pidettiin Jumalalle ja ihmisille otollisena tekona. Jopa uskottiin niillä voitavan lepyttää taivaan vihojakin.

6. Mysteriot ja niiden esitys.

Mysteriot alkavat 1100-luvulla, ovat loistavimmillaan 1400-luvulla ja sitten lakkaavat seuraavalla vuosisadalla, jolloin n. k. renessanssidraama astuu voimakkaasti esiin. Loistoaikanaan mysteerit olivat hyvin suositut ja laajat. Monasti niiden esittäminen vaati päiviä, jopa viikkojakin. Ehkä huvittaa kuulla erään mysterion sisällys, joka esitettiin Englannissa kolmena helluntaipäivänä: 1) Luciferin lankeemus, 2) Luominen, syntiinlankeemus ja Abelin kuolema, 3) Noachin arkki, 4) Loth ja Abraham, 5) Bileam aasineen, 6) Pelastus ja Kristuksen syntymä, 7) Paimenten leikki, 8) Kolme kuningasta, 9) Heidän uhrinsa ja paluunsa, 10) Lastenmurha Bethlehemissä, 11) Kristus erämaassa, 12) Kiusaus, 13) Lazarus, 14) Kristuksen tulo Jerusalemiin, 15) Kristus petetään, 16) Kärsimykset, 17) Ristiin nautitseminen, 18) Alasastuminen kadotukseen, 19) Ylösnousemus, 20) Pyhiinvaeltajat Emauksesta, 21) Pyhän Hengen vuodatus, 22) Hezekiel, 23) Antikristus, 24) Viimeinen tuomio. Nämä näytännöt esitettiin milloin puulavalla, milloin taasen vaunuilla, jolloin katsojat saivat mukavasti istua kotonaan ja ikkunasta katsella juhlasaattoa. On huomattava, että mitään vakituista näyttämöä ja teatteria ei milloinkaan ollut. Niitä esitettiin aluksi jonakin suurena juhlena, pyhimyksen ja

marttyyrin muistopäivänä. Kun ne käsittelivät Kristuksen syntymää, niin ne luonnollisesti esitettiin jouluna, ja kärsimyshistoria taasen pääsiäisenä. Aina ne kuitenkin, kirkon helmasta erottuaankin, säilyttivät juhlanäytäntöjen leiman. Näyttelijöinä esiintyivät yleisimmin kaupungin porvarit, aatelismiehet aniharvoin. Naisia ei suvaittu lavalla, sillä pidettiin sopimattomana sitä, että nainen puhui julkisesti. Vasta 1500-luvun lopulla jokunen nainen alkaa esiintyä saavuttaen suurta menestystä. Me huomaamme kuinka näyttelijät ovat anastaneet draaman kirkolta ja kuinka naiset alkavat vaatia itselleen uusia toimialoja. Me olemmekin joutuneet rajalle, joka erottaa keskiajan ja nykyajan draaman toisistaan.

7. Erään mysterion esitys.

Ennenkuin ryhdymme tutkimaan nykyaikaista näytelmätaidetta ja teatteria, niin siirtykäämme ensin v. 1547, jolloin Ranskassa, kauniissa Valenciennen kaupungissa allekirjoitetaan kontrahti Kristuksen kärsimistä kuvaavan mysterion esittämisestä, joka tulee kestämään kokonaista 25 päivää.

Kaupungin pormestarin luvalla muodosti suuri joukko kaupunkilaisia yhdistyksen esittääkseen mainitun suuren draaman. Johtajiksi valittiin 13 ylhäistä kirkon miestä, jotka keskenään jakoivat tehtävät. Heidän tuli pitää huoli siitä, että sopu ja rauha vallitsi, rangaista sakoilla huolimattomia y. m. Sitten johtajat ja näyttelijät tekivät keskinäisen sopimuksen alkukustannusten korvaamisesta, jos näytelmä syystä tai toisesta jäisi esittämättä. Eräiden tuli valvoa teatterin rakentamista, eräiden hankkia musiikki, eräiden järjestää teatterikoneisto. Kolmemiehenen toimikunta, jonka muodostivat pappi, luostarin kirjuri ja porvari, kyhäsivät näytelmän ja jakoivat osat. Heidän työnsä tarkastettiin. Sopimuksen allekirjotti vielä 33 näyttelijää. Nämä sitoutuivat säännöllisesti käymään harjoituksissa, jotka näytäntöpäivinä alkoivat klo 7 aam.; itse näytäntö alkoi klo 12 päiv., ottamaan vastaan heille määrätyn osan, noudattamaan johtajien käskyjä ja määräyksiä, pysymään kaupungissa sekä olemaan juopotte-

lematta. Lisäksi jokainen suoritti määrätyn rahasumman sakkujen y. m. vakuudeksi, mikä kuitenkin näytäntöjen jälkeen suoritettiin takaisin, jos rahallinen tulos oli ollut edullinen. Voitto jaettiin erityisten säännösten mukaan.

Näyttelijät kokoon haalittiin sieltä täältä, ja se olikin tarpeen, sillä olihan mysteriossa 494 osaa. Siitä huolimatta, että kullakin näyttelijällä oli useampia osia, oli turvaututtava vielä toisiinkin apuneuvoihin, joille me epäilemättä nauramme. Niinpä tuli Jesuksen astua alas helvettiin, kuoleman valtakuntaan, ja vapauttaa siellä vangittujen sielut, jotka sitten seuraisivat häntä paratiisiin. Teatterissa ei kuitenkaan ollut mahdollisuutta asettaa oikeita näyttelijöitä kadotukseen. Senpätakia leikattiin paperista suuria ihmisen kuvia ja nämä kiinnitettiin Kristuksen mantteliin, niin että hänellä oli matkalla kuoleman valtakunnasta paratiisiin selässään y. m. suuri joukko paperiukkoja. Huomautimme, että kullakin näyttelijällä oli monia osia, mutta sattuiapa niinkin, että samaa osaa esittivät useat eri henkilöt. Siten oli esim. Kristuksen osan laita: syntyminen, lapsuus ja miehuus. Jotta saataisiin näyttelijöitä riittävästi pantiin toimeen oikein suuremmoiset kutsujaiset. Kokonainen saattue oli silloin liikkeessä. Etunenässä seitsemän ratsastavaa torvensoittajaa, sitten kaupungin valantehneet kuuluttajat, joita seurasi sota- ja jousimiehiä ratsain. Lopuksi vielä kaksi samettiin ja silkkiin puetua kuuluttajaa, näytelmän tekijät, näyttelijät y. m. kansaa. Saattue kulki juhlallisesti halki kaupungin ja kuuluttajat tekivät tunnetuksi runomittaisen tiedonantonsa. Turhaan ei yleisöön vedottu. Näyttelijöitä ilmestyi runsaasti: alemmaa papistoa, joka toi mukanaan kirkon pyhimysten kuvia teatteriin epäjumalan kuviksi, asianajajia, kirjureita, pikkuporvareita ja käsityöläisiä. Mo-

nasti aivan riideltiin osista, jopa kerran tarjottiin niitä huutokaupallakin. Niinpä piispan palvelija osti kuninkaan osan 7 1/2 markalla, kuningattaren osa arvioitiin 2 1/2 markan arvoiseksi j. n. e., sotamies ei ollut kuin 25 pennin arvoinen. Ja kuitenkin tuli näyttelijäin itsensä hankkia puvut. Suosituimmat olivat pirujen osat. Niinpä eräs veljeskunta oli sitoutunut näyttelemään vain näitä osia. Korvaukseksi tästä oli heillä lupa jo kolme kuukautta ennen näytännön antamista kulkea kaupungin kaduilla pirullisissa puvuissaan. — Osat olivat näin ollen erittäin hengenvaarallisia.

Kun oli hankittu näyttelijät ja näytelmä, niin oli rakennettava teatteri, sillä vakinainen teatteri löytyi ainoastaan Pariisissa, maaseudulla olivat ne aina tarvittaessa rakennettavat. Etelä-Ranskassa, missä roomalaisella sivistyksellä oli vanhat juuret, voitiin tarkoitukseen käyttää vanhoja amfiteattereita. Näiden puutteessa käytettiin kirkkojakin ja luostareita, poikkeustapauksessa aatelismiehen linnaa. Näyttämön rakenteesta ovat tutkijat eri mieltä. Vääräksi on kuitenkin osoitettu väite, että näyttämöllä olisi ollut useampia kerroksia riippuen siitä, mitä niiden tuli esittää; alinna olisi ollut helveti, sitten kiirastuli, maailma ja paratiisi ylimpänä. Varmaa liene, että näyttämö oli niinkuin meillä nyt, mutta tausta, kulissit y. m. sellaiset apulaitteet puuttuivat kokonaan, joten mitään näyttämömuutoksia ei tullut kysymykseen. Valenciennen teatterissa oli suuren näyttämön vasemmalla puolella neljän pylvään varassa paviljonki ja sen yläpuolella paratiisi, missä oleili Isä Jumala neljän päähyveen ympäröimänä. Mentäessä vasemmalta oikealle kohtasi kulkijaa portilla varustettu muuri. Portin yläpuolella oli kirjoitus Nazareth. Sitteen uusi paviljonki, jossa oli alttari. Se esitti tempe-

liä. Viereinen, tornilla varustettu muuri kuvasi Jerusalemiä. Keskellä näyttämöä oli paviljonki, portaita oikealle ja vasemmalle, ja sisällä valta-istuim. Se oli palatsi. Etempänä oikealla oli muuri, jonka takana yleni piispojen talon katto kultaisen portin luona. Se edustalla allas, jossa näkyi pieni laiva. Se oli meri. Kauimpana oikealla oli helveti.

Kaikki näkyi siis heti ja yhdellä kerralla. Väliaikoina sentään poistettiin tarpeettomat ja lisättiin tarpeelliset laitokset. Näytelmän alkaessa olivat kaikki näyttelijät lavalla, kukin tyyneesti ja rauhallisesti istuen omistamassaan talossa. Isä Jumala istui paratiisissa, Herodes palatsissa ja ylimmäinen pappi temppelissä. Ja niin he istuivat koko näytännön ajan. Esiintyjät nousivat sanoessaan sanottavansa ylös seisomaan. Matka Roomasta Jerusalemiin oli hyvin mukava. Matkustajat läksivät Roomaksi merkitystä rakennuksesta, kiersivät muutaman kerran näyttämön ja pysähtyivät sitten Jerusalemiin merkityn talon eteen. Yleensä olivat rakennuskustannukset suuret ja monasti näytännöt tuottivat tappiota. Pilettihinnat olivatkin halvemmat kuin nykyisin. Vajaus täytettiin valtion avustuksella, joka taasen puolestaan verotti kansalaisia vastaavalla summalla.

Näytäntöpäivän lähestyessä alkoi matkustavia maaseudulta ja lähipaikoilta virrata kaupunkiin, näyttelijät kokoontuivat, loistaviin pukuihin puettuina, ja kulkivat juhlallisessa saatossa pitkin kaupungin katuja. Näytäntöpäivän aamuna suljettiin kaupungin portit ja vahtien lukua lisättiin monenkertaisesti hyvän järjestyksen ylläpitämiseksi. Monasti kiellettiin kaikki työnteko. Kirkonkellotkaan eivät soineet, ettei näyttelijöitä häiritäisi. Näytännön aikana joskus katselijoille tarjottiin

viiniä ja huvitettiin soitannolla. Ja kyllähän katselijat saivat rahastaan höytyäkin. Eräässäkin Ranskan kaupungissa alettiin näytännöt klo 7 à 8 aamulla ja jatkuivat neljä tuntia. Tunnin pituisen päivällisloman jälkeen jatkui näytäntö klo 6:een illalla. Pariisissa esitettiin v. 1541 „Apostolien teot“, jota kesti 7 kuukautta. Totta kyllä näyteltiin vaan sunnuntaisin. Mutta tästä ylenpalttisuudesta oli huonot seuraukset. Väestö vierantui työnteosta, papit laiminlöivät tehtävänsä istuakseen teatterissa. Lisäksi kaupunkiin kerääntynyt joutoväki sai aikaan paljon rauhattomuutta. Valitukset alkoivat sentähden olla yhä lukuisimmat ja äänekkäämmät. Kun lopulta esiintyi renessanssi, joka tunsu vanhan ajan tarkoin rajoitetun ja taiteellisesti täysikelpoisen draaman, niin oli mysterioiden aika ohi.

8. Renessanssi ja nykyaikaisen draaman synty.

Tämä uudistusliike, joka tunnetaan renessanssin s. o. uudestisyntymisen nimellä, nousi voimakkaana ja mahtavana. Sen vaikutus näytelmätaiteen ja teatterin historiassa onkin kerrassaan suuremmin. Nyt syntyi varsinainen teatteri. Ennen ne olivat olleet avoimet ilman kaikille tuulille, nyt ne siirtyvät huoneisiin, jopa sellaisiin, jotka nimenomaan sitä tarkoitusta varten ovat rakennetut. Samoin tapahtuu näyttämöönkin nähdessä suuria muutoksia, joista myöhemmin.

Antiikin draama oli kuten tunnettua kauttaaltaan plastillinen eikä juonensa puolesta tarvinnut suuremmissa määrässä vaihtuvaa näyttämöä. Näyttämö saattoi siis koko ajan olla tuiki sama. Sen harvat koristukset olivat kiintonaisten ja kuuluivat itse asiassa jo itse rakennuksen ulkoasuun. Keskiajan draamassa toimintapaikka kylläkin tuon tuostakin vaihteli, mutta sen seikan vaatimat tarpeet tyydytettiin tavalla, josta edellä jo mainitsimme. Nykyaikainen draama näin ollen suuresti eroaa edeltäjistään. Se on läpeensä dramaattinen. Se tahtoo esittää yhä jatkuvan, vilkkaasti sykkäilevän, usein paikan vaatimuksista piittaamattoman tapahtumasarjan katsojalle, samalla kun se on vielä tarkoin keskitetty ja kehitetty. Senpätähden toiminnan puitteiden täytyy olla avarammat kuin antiikin draaman, mutta

ne eivät myöskään saa olla keskiajan draaman laajuiset niin että kaikki yhdellä kertaa näkyy katsojalle. Näin ollen täytyy sillä olla käytettävänään katsomosta erillään oleva näyttämö. Mutta vaan vähitellen tähän jouduttiin, hitaasti kävi kehityksen kulku. Sillan mysterioiden ja renessanssin välille muodostavat n. k. siveysnäytelmät ja laskiaispilat. Nämä siveysnäytelmät syntyivät Raamatun opettavaisten kertomusten pohjalle, mutta vähitellen muuttuivat uskonopillisiksi tai valtiollisiksi väittelytilaisuuksiksi. Ne kuten jo huomautimme ensimmäisinä välittävät siirtymistä keskiajan hengellisestä draamasta todelliseen renessanssidraamaan. Mutta ne säilyttävät, vieläpä menetettyään sisäisen yhteyden keskiajan draaman kanssa, sen ulkonaisen asun, näyttämölliset koristeet. Näistä siveysdraamoista kehittyi sitten draamoja, jotka horjuvat allegoorisuuden (vertauskuvauksellisten) ja realististen näytelmän välillä ja joissa aikasemmin personoidut hyveet ja paheet sotketaan yhteen tavallisten kuolevaisten kanssa. Mutta vielä on mainittava eräs välittäjä. Tarkoitamme noita Englannissa näihin aikoihin yleisiä ja suosittuja pantomiimeja, joita Ranskassa kutsuttiin maskeraadeiksi sen johdosta, että osanottajat verhosivat kasvonsa naamioilla. Nämä johtuivat keskiajan komediasta, jolla kuten edellä jo mainittiin, ei ollut suurtakaan merkitystä keskiajalla. Siveys- ja siitä johtuneet draamat kehittivät näytelmän n. s. sisäistä puolta kun taas pantomiimit, baletit ja maskeraadit kiinnittivät huomiota näytelmän n. s. ulkonaisiin varustuksiin. Näiden eri draamamuotojen yhdistyksestä kehittyi sitten — niin kummalta kuin se kuuluneekin — ooppera.

Nykyaikainen lyyrillinen draama, ooppera, ei ole suurestikaan sukua Hellaan lyyrilliselle tragedialle. Sen

taiteellinen syntyperähän on verrattain alhainen, sillä se ei ole syntynyt korkeita siveellisiä päämääriä tai täydellistä kauneutta tavoittavista taidetuotteista, vaan pelkästään ilveilyistä ja laskiaispiloista. Siinä syy, miksi ooppera asettaa niin suuren painon ulkonaisiin koristuksiin, loistoon ja komeuteen. Ja oopperasta on tämä ylellisyys vähitellen siirtynyt puhenäyttämöllekin.

Me olemme nyt tutustuneet perustukseen. Katsokaamme miten se tuottaa nykyaikaisen draaman, jonka tehtävänä on keskitettyssä muodossa kuvata henkilöllisiä taisteluita, voittoa tai tappiota yhtenäisissä, loppuunsaatetuissa, dramaattisesti yhä voimistuvissa kohtauksissa. Meidän aikamme tragedia siis opettaa, että kukin itse on oman onnensa seppä, että kaikki mikä tapahtuu, riippuu syyn ja seurauksen keskinäisistä suhteista, että kukin teko kantaa hedelmänsä. Mutta meillä on myös toinen näytelmälaaji, sillä inhimillisyys, ihminen tarjoaa ainakin kaksi puolta tarkastettavaksi, — komedia. Mutta draama ei tule tragediaksi, vaikka sankari kuolee, yltävähän komediaksi, vaikka loppu onkin onnellinen.

Italiassa oli 1500-luvulla huomattavissa osittain kansallinen, osittain antiikkinen draamallinen tuotanto. Sen sisällitys oli kumpaistakin, mutta muoto yksinomaan vanhan Hellaan. Kun se joutui yhteyteen muiden maiden näytelmän kanssa, niin se suuntautui takaisin vanhaan aikaan, sillä Italiassa oli alettu innolla tutkia sekä antiikin antimia että myös kotimaan historiaa. Se oli ennen ollut ventovieras kansalle, nyt se tuli sen omaksi. Uskonpuhdistus myös herätti eloon historiallista tuotantoa. Näissä oloissa kehittyi n. k. historiallinen kronikka, joka on historiallisen draaman perusteena. Enin käännettiin Senecan teoksia, ja hän määräsi tämän ajan kirjallisen maun. Seneca ja hänen esikuvansa Euripides miellyt-

tivät yleisöä enemmän kuin kirkas Sofokles tai salaperäinen Aischylos. Englannissa on huomattavissa varsinaisen, nykyaikaisen tragedian synty, ja sen synnyttivät antiikki (Seneca), Italia ja kansallinen historia. Me tapaamme kolmenlaisia tragedioja: sellaisia, jotka perustuvat suorastaan antiikin esikuviiin, tragedia-komedioja, Italian esikuvain mukaan laadittuja ja kansallisen aiheen pohjalle rakennettuja. Elisabeth-kuningattaren hallitessa alkaa draaman suuri aikakausi, minä vaikuttaa myös voimakas valtiollinen kehitys. Sen aiheetkin tulevat yhä enemmän kotimaisiksi. Ennen halveksitut, lakien polkemat ja virkamiesten vainoomat dramaattiset huvitukset saavuttavat yhä suurempaa tunnustusta ja kohoavat vihdoin korkeimmaksi taidekeinoksi, joka vetää suurimmat nerot puoleensa. Mies, joka Englannin renessanss draaman kohotti täydellisyyteensä ja samalla vapautti sen kaikesta kohtalo-orjuudesta oli Shakespeare. Se perustuu käsitykseen, että kukin yksilö on edesvastuullinen teoistaan ja että hänen kohtalonsa asuu hänen omassa povessaan. Jokunen sana Shakespearen merkityksestä sekä Englannissa että yleensäkin maailmankirjallisuudessa. Hänen koko kehityksensä ja toimintansa liittyy tarkoin niihin erityisiin muotoihin, joihin kirjallinen elämä hänen ajallaan oli pukeutunut Englannissa. Hän alkaa samalta asteelta, missä hän huomasi kirjallisuuden olevan, ja kulkee edelleen osotettuja teitä. Hänen ei oikeastaan saata sanoa olleen tienraivaajan missään kohden. Hänen sonettinsa liittyvät koko renessanssi-ajan englantilaiseen sonettirunouteen, osottaen monta sen kanssa yhteistä kirjallista piirrettä: konstikas ja monimutkainen kuvakoneisto, sanaleikkejä, eräitä alati toistuvia mielikuvia; — mutta niitä on kannattamassa suurempi ru-

nollinen kuvausvoima ja niistä puhuu paljoa syvempi intohimo. Sama on hänen draamallisen runoutensa laita. Hänen näytelmänrakentamistekniikkansa ja -tapansa on sama kuin koko sen ajan: se on draamalista kertomusta, tavallisesti hyvin tarkoin niitä lähteitä noudattavaa, joita hän käyttää, juoni tuskin koskaan omaa keksintöä. Kertomus on useinkin hyvin pitkäveteinen ja toisinaan varsin mahdollon. Aiheet ovat kertomuksia ja juttuja, joita hän saa italialaisista, ranskalaisista ja portugalilaisista novelleista, tai on hänellä pohjana joku vanhempi näytelmä, jota hän mukailee. Hän järjestelee ja muuttaa aiheitaan ja sepittää uutta lisäksi. Mutta hänen menettelytapansa on sama kuin se, mitä aikansa käytti. On kovin epäiltävää, onko Shakespeare oman aikansa silmissä näyttänyt erittäin alkuperäiseltä. Hän ei antautunut kulkemaan muita uria kuin hänen aikalaisensa; mutta hän näkee ja keksii äärettömän paljon enemmän kuin he; hänen neronsa sulkee piiriinsä paljon suuremman alan. Hänen nerollisuutensa on ensinnäkin siinä, että hänen luonteita muodostava kykynsä, osaksi noudattaen käyttämiensä lähteiden kuvauksia tai selviä viittauksia, osaksi omasta huomiosta luo ilmielöisiä olentoja kaikilta elämän aloilta, kuninkaasta kuorma-ajuriin asti, joissa elämän koko notkeus ja moniosaisuus ilmenee. Hän koskettaa kynällään, kuten skandinavialaisen tarun Thorjumala vasarallaan, kuivia luita ja elävä olento hypähtää esiin. Tämän ihmisiä muodostavan voiman rinnalla toimii hänen ihmeteltävä kykynsä syventää ja käyttää hyväkseen draamallista tiluatsioonia äärimpään asti: kaksi Shakespearen henkilöä, vastatuksin asetettuna, alkaa heti elää ja toimia yhdessä, ja heidän sisin olentonsa, heidän luonteensa syvyudet, „heidän salai-

suutensa sydän“, paljastuvat näkyviimme erä erältä vihladellen. Tämän ylitse Shakespeare sitten heittää runollisen mielikuvituksensa ihmeellisen värileikin. Hän näyttää tällä alalla olevan tyhjentyvätön, ja hänen kuvausvoimallaan on erityinen juhlallisuus ja joustavuus, joka on hänelle yksinomainen, se on ikäänkuin, käytäksämme G. Brandesin sanoja, viippolautaa, jonka hän asettaa sanan, repliikin alle; me astumme askeleen maassa ja seuraavalla lennämme. — Hänen runolliset lausepartensa ovat aina yllättävän uudet ja alkuperäiset. Hän asettaa yksinkertaisia lauseparsia rohkeihin ja sattuviin kuviin, hän liittää tavallisia sanoja syvämerkityksellisiin yhtymiin. Hänen mielikuvituksensa ei milloinkaan osoita velttoutta tai lamautumista, se kulkee aina ripeää vauhtia täysin purjein: siinä ei koskaan näe umpilaineita. Hänellä on ollut ne „kiehuvat aivot“, joista hän puhuu „Kesäyön unelmissa“ ja joista kuva kuvalta kuplehtii ilmoille. Ei ihme siis että hän itse on sanonut runoilijan olennon olevan kokonaan mielikuvitusta. Ja hänen runollinen ajatuksensa liitelee läpi maailman kaikkisuuden aiheita etsien, mikään ei ole hänelle liian kaukaista, ja ennen kaikkea mikään ei ole hänelle liian vähäpätöistä, ettei hän vetäisi sitä mielikuvituksensa taikapiiiriin, koskettaisi, kepeästi muodostellen, sitä sauvallaan ja saattaisi sen ainiaaksi elämään.

Siirrymme Ranskaan, jossa mysteerit olivat hyvin suosittu, jopa siinä määrin, että v. 1548 parlamentti ne kokonaan kielsi. Vanha draama oli siis loppunut, jotain uutta täytyi tulla sijaan. Niin mitättömiä ja heikkoja kuin liturgiset draamat olivatkin olleet, niin

melkoinen menestys niillä oli silti ollut. Ensi aluksi ne olivat uskonnollisia, mutta sitten muuttuivat yhä enemmän maallisiksi, niin että lopulta ne käsittelivät päivän tapauksiakin. Ne olivat myös kaikissa kansanluokissa herättäneet halua teatteriin ja sen kaipausta. Teatteri oli siis käynyt välttämättömäksi. Siveysnäytelmät olivat kuolemaan tuomitut, mutta ilveilyt ja luonnekomediat kehittyivät korkeimmilleen 17:lla vuosisadalla. V. 1578 mysteerit vetivät viimeisen hengenvetonsa ja luovuttivat Pariisiin ainoan teatterin ammattinäyttelijöille, jotka muodostivat vakinaisen teatterin, josta sitten kehittyi nykyinen tunnettu Comedia Francaise.

Ludvig XII, joka ei ollut papistolle erittäin suojea, monin tavoin kannatti sekä valtiollisia että uskonnollisia ivaesityelmiä. Hänen seuraajansa taas olivat toista mieltä mieltä. Mutta se ei auttanut. Yhä enemmän alkavat näytelmät käsitellä päivän tapahtumia.

Kun mysteerit olivat kuolleet sukupuuttoon, perustettiin kansallis-maallinen teatteri, joka käytti hyväkseen kaikkia mysteerioiden näyttämökeinoja ja kömpelöä koneistoa sekä näytelmissään kuljetti katsojansa maitten merien taa kaikellaisten seikkailujen kautta. Tämä taidesuunta, jossa pari askelta näyttämöllä siirsi toiminnan Roomasta Kartagoon ja jossa henkilö ensi näytöksessä on lapsi, mutta toisessa jo äiti, ei ajan pitkään tyydyttänyt niitä, joilla oli hyvä taiteellinen aisti. Tahdottiin sellainen näytelmä, joka säilyttää arvokkaan, vakavan perussävelen ja tapahtuu yhdessä paikassa ja järjellisen ajan kuluessa. Lisäksi tulee sen kiinnittää ymmärtäväistä mieltä sielutieteellisesti ja siveellisesti syventämällä aiheita ja kohtauksia. Tämä on säännöllisen ranskalaisen murhenäytelmän ohjelma. Sen tueksi otettiin Aristoteleen runoudenopista esille näytelmän „kolme

yhteyttä“: toiminta on oleva yksi, paikka on oleva yksi, toiminnan aika ei saa olla auringon kiertoa suurempi.

Näytelmän ja teatterin suuruuden aika alkaa Ranskassa 17:lla vuosisadalla rinnan Ranskan klassillisuuden ajan kanssa. Ja sen alkaa Pierre Corneille ensin julkaisten joukon huvinäytelmiä, joilla sitä ennen oli ollut hyvin huono maine. Corneillen juoni oli monimutkaisempi ja mieltäkiinnittävämpi kuin edeltäjiensä, lisäksi niiden sisältö oli melko säädyllinen. Tutustuttuaan Espanjan silloiseen kirjallisuuteen joutui hän varsinaiselle alalleen: murhenäytelmän sepittäjäksi. Hän onnistui niin hyvästi, että häntä kutsutaan Ranskan draaman isäksi. Hänen henkilönsä ovat kuitenkin vielä jonkun verran yli-inhimillisiä voidakseen täydelleen herättää meissä osanottoa, mutta ihmeteltävällä jaloudella ja hengen suuruudella ne kantavat osaksensa tulevat kauhut ja tuskat. Corneille kuoli 1684.

Herkempi, meltomielisempi, enemmän todellinen ihminen on Jean Racine, joka kuoli 1699. Hänen tragediansa kehittääkin toisenmoisen taiteen ja koskettaa toisia säveliä. Ensiksikin se tuottaa taidelajille sen lopullisen yksinkertaistuttamisen ja henkevoimisen, jonka Corneille oli alkanut. Racine rakasti näet kreikkalaisten yksinkertaisuutta ja kohtuutta, joten hän supisti toiminnan vähimpään mahdolliseen: yksinkertainen siveellinen ristiriita hyvin harvojen henkilöiden välillä, joka kehittyy, saa ratkaisunsa sisältäpäin ilman tai ainakin melkein ilman ulkopuolisia, väliintulevia tapauksia. Koska mielenkiinto on kokonaan sisälliseen puoleen kohdistettu, niin ei ole paljo mitään silmälle, ei mitään yllätyksiä, jännitystä tai vaihtelua. Ainoa mitä etsitään on ihmisten tunteita ja intohimoja, siveellisiä taisteluja, voittoja ja tappioita. Corneille oli „toimin-

nan toriksi“ asettanut julkisen valtiollisen elämän, Racine siirtää siksi yksityisen perhe-elämän. Corneillen sankarit olivat kovin usein puettut tahdon panssariin, joka heissä melkein tukahuttaa ihmisen; Racinella taas aaltoavat vapaasti ihmisriinnan intohimot ja tahdon taistelemisen on enemmän onnetonta ja vaivaloista. Mutta sittenkin: kuinka kovasti intohimot kuohuvatkin hänen henkilöissään, heidän sivistynyt makunsa, ylpeytensä ja arvontuntonsa hillitsee ne. Ja vanhuutensa päivinä Racine „Athalie“ssa kohosi itseään korkeammalle suuruusuntaisen ylevään juhlanäytelmään, raamatun ja kreikkalaisen draaman innostamaan, joka samalla kertaa oli lentoisampaa lyriikkaa kuin ranskalainen runous pitkiin aikoihin oli ollut ja tuli olemaan jo enemmän murhenäytelmää kuin ranskalainen klassillinen draama ennen tai jälkeen alentui tavoittamaan.

Seuraa sitten pitkä aika, jolloin Ranskan näytelmätaide tragedian alalla pysyy entisellään. Ei vallankumouksenkaan myrskyisinä aikoina esiinny mainittavampaa murhenäytelmän kirjoittajaa. Valtiollinen elämä oli liian kuumeista voidakseen suoda aikaa ja tilaisuutta runolliselle tuotannolle. Samoin oli laita keisarikunnan aikana. Vasta senjälkeen joukko suuria kirjailijoita astuu esiin vaatien muutosta ihmisten taidemakuun ja vanhan klassillisen muodon syrjään sysäämistä. On nousemassa n. s. u u s r o m a n t i i k k a. Näiden etunenässä draaman alalla kulki Victor Hugo, jonka näytelmä „Hernani“ ensi kerran esitettiin Pariisissa v. 1830 ja joka esitys oli esilletunkevan realismin ratkaiseva voitto vanhan idealistisen draaman yli.

Mikä oli ero?

Uudessa teatterissa vaihteli näyttämö alinomaa kuten Shakespearella, lukematon joukko henkilöitä esiin-

tyi, toiminta ulottui läpi pitkien ajanjaksojen, kaikellaista nähtävää silmille esiintyy näyttämöllä, juhlia, murhia ja komediakohtauksia sekä tasaista arkipakinaa, koomillista iloisuutta sekaantuu alinomaan traagillisuuteen, — kaikki siis jyrkästi vastoin klassillisen tragedian kauneussääntöjä. Mielikuvitus hekumoi outopäisessä värityksessä, ja ajan sekä paikan väritystä koetaan tarkoin noudattaa; näyttämöllä nähdään hovioloista ja hämäreitä hautaholveja, tikareja ja myrkyä, salaovia, luostarikammioita ja vankitorneja. Kaikkiällä on draamallisessa aiheessa vastakohta. Kaikki tunteet ja suhteet ovat kannustetut äärimmäisyyksiinsä. Seurauksena tästä luonnollisestikin on, että näytelmä kaiken kaikkiaan on teatteria, joka vaikuttaa kiihoittavalla jännityksellä, hämmästyttävillä käänteillä ja ulkonaisilla keinoilla. Hugon teatteri nopeasti osoittikin omistavansa ainoastaan heikon elinvoiman.

Myönnettävä kuitenkin on, että draama uusromantiikan kautta saavutti virkeämpää eloa ja todellisempaa elämää, mutta sen kävi kuten yleensä kaiken uuden: se meni liiallisuuksiin ja senkautta myöskin allekirjoitti oman kuolemantuomionsa. Hugon suuremmista seuraajista tällä alalla mainittakoon *Alexandre Dumas* vanhempi, joka on mainittava m. m. sentähden, että hän ensi kerran ottaa draaman toiminnan pohjaksi aviorikoksen.

Vallankumouksessa v. 1848 lyrismi ja romantiikka tekivät ratkaisevan haaksirikon, jolloin myös tuli vastaisku kaikilla aloilla. Niinpä teattereissakin alkoi parisilainen irralleen päässyt vallattomuus ilveensä kaiken romantillisen itkun ja traagillisuuden jälkeen. Loistelias pintapuolisuus on muotikirjallisuudelle ominaista: ohut ja rivomiellinen romantiikka päällä ja ei ylen hyvä

realismi alla, paljon hienoutta kaikkialla. Tämänlaatuisia kirjailijoita ilmestyi joukottain, kunnes *A. Dumas* nuorempi, joka isältään kylläkin oli perinyt hyvän joukon romantiikkaa eikä koskaan siitä päässyt vapautumaan, „Kamelianaisellaan“ v. 1852 osoitti uutta rohkeaa realismia, joka koetti murtautua romantiikasta eroon. Dumasin taiteen arvo ja voima on kiinteässä ja läheisessä suhteessa elämään. Näytelmänsä aihe on otettu ajan elävistä ja sykähtelevistä sydämen asioista. Herkkäkuuloisella huomiolla runoilija tarkkaa ajan siveellisen tietoisuuden ääniä, ja taiteellaan hän tarkasti tietää suunnata iskunsa, niin että se herättää vastakaikua.

Hetkiseksi siirtykäämme huvinäytelmiin. Ja silloinpa voidaan suuria erehtymättä sanoa, että sekä ranskalaisen että yleensäkin uudemman ajan komedian perustaja on *Moliere*, jonka oikea nimi oli Jean Baptiste Poquelin. Hän syntyi 1622 Pariisissa. Isänsä oli kuten muuten isoisänsäkin hovissa verhoilija sekä samalla kuninkaan kamaripalvelija, joka toimi silloin oli varsin arvokas. Pojasta piti tulla asianajaja, mutta kohtalo sääsi toisin. Hän „antoi sielunsa paholaiselle“, kuten siihen aikaan vakuutettiin ja rupesi 23 vuotiaana näyttelijäksi. Toistakymmentä vuotta hän sitten seurueen kanssa harhaili pitkin maaseutua samalla oppien tuntemaan elämää, maailmaa ja ihmisiä. Näiden vuosien kokemukset ovat tehneet hänen nimensä kuolemattomaksi, sillä ne antoivat aiheita hänen huvinäytelmiinsä. Kaikkiaan on hän kirjoittanut 29 näytelmää, niistä 13 komediaa. Hän kuvasi kaiken minkä näki ja hän kuvasi sentähden ihmisten puutteet ja heikkoudet. Olisi mitä huvittavinta viipyä hänen komedioissaan, mutta täytyy rientää.

Kun „Luulosairasta“ kolmannen kerran näyteltiin, tunsu Moliere, joka näytteli pääosaa, itsensä tavallista enemmän pahoinvoivaksi. Häntä kehoitettiin olemaan esiintymättä, mutta siihen hän ei suostunut. Näytelmän lopussa sai hän ankaran verensyöksyn. Hänet kannettiin pois näyttämöltä, ja muutaman päivän kuluttua saapui viikatemies. Papit ja piispat kielsivät häneltä ensin kirkollisen hautauksen. Ainoastaan armosta ja suosiosta saatiin hänet yön hiljaisuudessa, rikoksenteikijän tavalla, haudata kalmiston äärimmäiseen soppeen.

Ranskan nykyisellä näytelmätaiteella on monta kuuluisaa edustajaa. Heidän näytelmissään on erinomainen tekotapa, säihkyvä sukkeluus ja päivänpaisteinen hyvä tuuli. Mutta näitä hyviä puolia sementtaa melkoinen säädyttömyys, joka kääntyy turmeltuneen yleisön kehnon mielen puoleen. Ja aviorikokset ne edelleenkin ovat useimmiten näytelmän aiheina.

Kumma kyllä Ranskan kirjailijat kaikesta realismistaan huolimatta yhä edelleen turvautuvat vanhentuneihin teknillisiin apuneuvoihin. Niinpä esim. monologgi (yksinpuhelu), jonka Ibsen on kokonaan poistanut uudemmassa näytelmästä, vielä tänäpäivänä on hyvin yleinen ranskalaisilla.

Laskiaisnäytelmät ja mysteriorit. Draaman syntynä ovat Saksassa kuten kaikkialla muuallakin mysteriorit ja laskiaisnäytelmät, joista sitten kehittyivät moraliteetit ja latinalaiset kouludraamat. Lie-nee huvittava seuraava kohtaus, joka osoittaa, että pilaa-kin käytettiin muuten varsin vakavissa ja vaikuttavissa kohtauksissa. Niinpä eräässä laskiaisnäytelmässä, jossa kuvataan Vapahtajan vangitsemista ja jossa Pietari hak-

kaa ylimmäisen papin rengiltä, Malchukselta, korvan, tämä haikeasti valittaa:

Ah, voi, tapahtuman liesi!
Nyt olen vaaran, pilkan miesi.
Täällä korvani kadotin,
Narriksi joku kutsuukin.

J h e s u s sanoo:

Pietari, miekkas pois, min toit,
Mun sanoihini luottaa voit:
Ken miekoin koston saapi,
Sen miekka hukuttaapi.

J h e s u s a d J u d a c o s:

Tuo mies tänne! Ihmeen teen:
Kiinnitän hänen korvansa ennalleen.

M a l c h u s:

Mestari, mä rukoilen,
Paranna minut poloinen.

J h e s u s:

Sun korvasi kiinnitän ennalleen,
Niin parantaa mestari särkyneen.

M a l c h u s:

Toveri, ystävä, katsohan,
Taasen korvani omistan.
Liekö niin, katso, vedäkin,
Mulle pahasti tehtihin.

S o c i u s:

Toveri, minusta näyttävi,
Kiinni on korvasi varmasti.

M a l c h u s:

Jesus kunnan miesi on, oi,
Hän kiinnittää korvankin voi.

Yleensä moinen huvipuoli miellytti katsojia ja kansaa siinä määrin, että sitä siroteltiin kaikkein vakavim-

piinkin kohtauksiin. Piru, silloin kun hänellä oli osa mysteriossa, oli varsin nokkela herra. Lisäksi „lääkäri“ ja „kauppias“ saivat suorittaa ilveilijän osaa. Kun puoskaroiminen oli silloisilla markkinoilla hyvin yleistä, niin oli moinen henkilö hyvin tuttu katsojille ja aina herätti mitä suurinta riemua.

M e s t a r i l a u l a j a t j a k a n s a n d r a a m a.
Mestarilaulajain ammattikunta rakensi Nürnbergiin v. 1550 Saksan ensimmäisen vakituisen teatterin. Sen jäsenien joukkoon kuului myös mies, joka sittemmin saattoi dramaattisen runotaidon uusille urille ja oli sillä alalla aikansa suurimpia uudistajia. Se mies oli suutari ja mestarilaulaja **H a n s S a c h s**. Hän ensimmäisenä siirtyi kansandraamaan, niin ra'alta ja vähän kehittyneeltä kuin se meidän aikamme lapsista tuntuu neekin. Hän siirsi draaman uskonnolliselta ja siveysopin alalta siveellisen toiminnan aloille, sillä hän tajusi kansansa tarpeet.

Hans Sachs on näytelmissään käsitellyt melkein kaikkia vanhan ja uuden testamentin legendoja, aina Aatamista ja Eevasta kärsimyshistoriaan saakka; kaikkia vanhan ajan ja sankarikirjojen taruja, koko keskiajan rikasta, runoutta y. m. Hän on kirjoittanut 64 laskiaisnäytelmää, 52 maallista komediaa, 28 maallista tragediaa ja 52 hengellistä näytelmää. Tästä alusta kehittyi m. m. vakinainen näyttelijäjoukkue, samoin kuin muutenkin teatterioloihin tuli parempi järjestys. Pian sitten porvarillisen draaman ahtaat puitteet aukenivatkin. Oppineiden kouludraamojen tekijät alkoivat huomattuaan Sachs'n menestyksen, kirjoittaa suuren yleisön maun mukaan.

U u s i a s u u n t i a. Jesuiitat saapuessaan Alankomaista Saksaan toivat mukanaan runsaasti uusia aatteita. Heidän kauttaan saapui Saksaan espanjalaisten dramaattinen runous hedelmöittäen saksalaisen dramatiikan köyhä, raakoja, pinttyneitä tekeleitä. Mutta sittenkään se hedelmä, joka siitä syntyi, ei ollut kovinkaan herkullinen, sillä vastakohtat olivat liian suuret. Vasta **E f r a i m L e s s i n g i n** (1729—1781) onnistui vapauttaa Saksan draama sekä oppineen klassillisuuden että porvarillisen raakuuden vallasta. Lessing piti tällöin esikuvanaan Shakespearea, joka dramaattisessa tuotannossaan noudatti omia lakejaan. Ja häntä Lessing seurasi kaikessa. Vahinko vaan, että Lessing ei ollut mestarillinen runoilija, mestarillinen dramaturgi (näytelmänkirjoittaja) hän kylläkin oli. Lessing sanoi Saksan näytelmätaiteen kansallisen merkityksen syntysanat, jota toiset sitten kehittivät, ensin etupäässä **G o e t h e j a S c h i l l e r**.

Näiden miesten parhaansa mukaan valmistaessa Saksan näyttämöillä sijaa idealistiselle draamalle ja Kotzebuen y. m. kannattaessa vanhaa porvarillista, nostaa päätään myös romanttinen näytelmä, jonka aiheet ovat ritariajoilta ja satujen piiristä espanjalaisten malliin valmisteltuina. Mutta turhaan romantiikka pyrki rajan yli, vaikka myöntää täytyy, että sillä on ollut montakin etevää edustajaa. Ja aina viime aikoihin asti on isänmaallis-historiallinen suunta ollut vallalla. Epäilemättä Ibsenin ja Björnsonin vaikutuksesta ovat eräät kirjailijat kuten esim. Sudermann ja Hauptmann särkeneet kahleet ja ruvenneet kuvaamaan elämää elävin silmin. Nykyisellä Saksalla ei olekaan mitään suurempia nimiä esitettävänä. Syynä siihen lienee maassa valtiollisessa ja yhteiskunnallisessa suhteessa vallitseva hajaannus.

Kun teatteri lisäksi on muuttunut keinotteluksi niin on moinen heikkouden tila luonnollinen. Eräät myöhäisemmän ajan merkit kuitenkin ennustavat parempaa ja kirkkaampaa tulevaisuutta.



SISÄLLYS:

	Sivu
Näyttämötaide	3
Näytelmän (draaman) synty	6
Kreikan draama	10
Draaman esitys	15
Keskiajan teatterit ja draamat	19
Mysteriot ja niiden esitys	24
Erään mysterion esitys	26
Renessanssi ja nykyisen draaman synty	31





Bd!

Kausamulitis -
pena

3

Näköispainos, Kvs-säätiön Arkisivistyksen digikirjasto

Digitoitu Suomen tiedekustantajien liiton Kopiosto-korvauksista myöntämällä apurahalla.

Alkuperäinen julkaisu:

Teatterit ja näytelmät : sivistyshistoriallinen kuvaus / kirjoittanut V. Vesterdahl.
(Kansanvalistusseuran Käkisalmen haaraosaston kirjasia ; 3). [Käkisalmi : Kansanvalistusseuran Käkisalmen haaraosasto] (Käkisalmi : Kaakkois-Karjalan Kirjapaino O. Y., 1909)

YKL 77.19

näytelmät; teatterihistoria; teatteritaide

ISBN 978-952-7533-34-5

URN:ISBN:978-952-7533-34-5



Kvs-säätiö (Kansanvalistusseura sr)
Helsinki 2022