

**TRAGEDIA KATHARIKSEEN TÄHTÄÄVÄNÄ TOIMINTANA JA  
DIONYYSIS-APOLLONISTEN VOIMIEN PARIUTUMISENA  
– Aristoteleen ja Nietzschen tragediakäsityksistä**

**Henna Vainio  
Pro gradu -tutkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Yhteiskuntatieteiden ja  
filosofian laitos  
Filosofia  
13.5.2016**

# TIIVISTELMÄ

## TRAGEDIA KATHARSIKSEEN TÄHTÄÄVÄNÄ TOIMINTANA JA DIONYYSIS- APOLLONISTEN VOIMIEN PARIUTUMISENA – Aristoteleen ja Nietzschen tragediakäsityksistä

Henna Vainio  
Filosofia  
Pro gradu -tutkielma  
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Ohjaaja: Olli-Pekka Moisio  
Kevät 2016  
Sivumäärä: 99 sivua

Tämän pro gradu -työn päätarkoituksena on tarkastella Aristoteleen (384–322 eaa) ja Friedrich Nietzschen (1844–1900) käsityksiä tragediasta sekä vertailla niitä keskenään. Lisäksi sivuan tragedian kuolemasta käytävää keskustelua pohtimalla näiden kahden ajattelijan kautta sitä, onko tragedia mahdollinen nykypäivän teatterissa. Aristoteleen *Runousoppi* (n. 330–320-luku eaa) on länsimaisen draaman klassikkoteos, joka käsittelee tragediaa ennen kaikkea poetiikan näkökulmasta. Sen juonta korostavalla tragedian määritelmällä ja katharsiksen käsitteellä on ollut kauaskantoinen vaikutus. Aristoteleen määritelmän ydin on, että tragedia on esitys loppuunsaatetusta ja kokonaisuudesta toiminnasta, joka sääliä ja pelkoa herättämällä synnyttää katharsiksen. Mikäli *Runousoppia* tulkitaan Aristoteleen teleologian näkökulmasta, tragedia tähtää viime kädessä eettiseen päämäärään, joka on eudaimonia eli hyvä elämä. Nietzschen esikoisteos *Tragedian synty* (1872) on yksi kuuluisimpia tragedian filosofiaa käsitteleviä teoksia, jolla usein perustellaan väite tragedian kuolemasta. Teoksessa Nietzsche tutkii tragedian syntyä ja kehitystä genealogiaa muistuttavalla tavalla. Nietzsche palauttaa tragedian alkuperän käsitepariin dionyysinen ja apolloninen, jotka symboloivat inhimillisen tilan muuttumatonta perusolemusta ja kaksinaisuutta. Taiteessa dionyysinen vertautuu musiikkiin ja apolloninen kuvaan. Dionyysinen huuma ja apolloninen uni ovat vastakkaisia voimia, jotka tarvitsevat silti toisiaan. Nietzsche kuvailee tätä järjestyksen ja kaaoksen vuorovaikutusta tragediassa esimerkiksi dionyysisen viisauden kuvallistukseksi apollonisten taidekeinojen avulla. Apolloninen näennäisyys tekee elämän dionyysisen tulvinnan ylipäättään siedettäväksi. Alkuperäinen tragedia oli luonteeltaan pessimististä, mikä tarkoittaa elämän myöntämistä kaikissa muodoissaan ja siten myös kärsimyksen hyväksymistä. Pessimistinen tragedia kuitenkin kuoli jo antiikin aikana. Syynä oli paitsi Euripideen attikalainen komedia, myös ennen kaikkea sen taustalla vaikuttanut Sokrateen ajattelusta lähtöisin oleva tieteen optimistinen henki. Väite, että Nietzsche julistaisi tragedian kuolemaa, ei kuitenkaan ole täysin perusteltu, sillä Nietzsche pitää tragedian jälleensyntymistä mahdollisena ja jopa välttämättömänä. Vaikka Aristoteleen ja Nietzschen tragediakäsitykset ovat monessa mielessä vastakkaiset, myös yhteisiä piirteitä löytyy. Tragedian kuoleman kannalta tärkein niistä on se, että molempien käsityksen mukaan tragedialla on tietty määriteltävissä oleva olemus tai muoto. Nykydraama ei siten täytä kummankaan vaatimuksia, mikä ei kuitenkaan tarkoita tragedian mahdollisuuden periaatteellista kieltämistä.

**Avainsanat:** Aristoteles, Friedrich Nietzsche, tragedia, dionyysinen, apolloninen, katharsis, juoni

## SISÄLLYSLUETTELO

1 JOHDANTO.....	5
2 ARISTOTELEEN <i>RUNOUSOPPI</i> LÄNSIMAISEN DRAAMAKÄSITYKSEN MUOVAAJANA	
2.1 <i>Runousopin</i> lähtökohdista ja myöhemmistä tulkinnoista.....	13
2.2 Tragedian suhde Aristoteleen teleologiaan, etiikkaan ja tunneteorian.....	18
2.3 Monitulkintainen mimesiksen käsite ja tragedia toiminnan jäljittelynä.....	24
3 KOKONAINEN JUONI ON TRAGEDIAN SIELU.....	28
3.1 Alku, keskikohta ja loppu: tapahtumat välttämättömyyden tai todennäköisyyden ketjuna.....	28
3.2 Suljettu konfliktikeskeinen rakenne tuottaa eheyden ja järjestyksen illuusion.....	32
3.3 Myytistä muotoon – Aristoteleen tragediakäsityksen antroposentrisyydestä.....	34
4 KALTAISEMME EREHDYS SYNNYTTÄÄ KATHARSIKSEN.....	37
4.1 Kärsimyksestä ja epäonnesta tragediassa.....	37
4.2 ”Ei liian huono eikä liian hyvä”: luonteiden merkityksestä.....	40
4.3 Onnettomuuden syynä sankarin hamartia.....	44
4.4 Pelon ja säälin synnyttämä katharsis.....	46
5 <i>TRAGEDIAN SYNTY NIETZSCHEN AJATTELUSSA</i> .....	55
5.1 Teoksen lähtökohdista ja vaikutteista.....	55
5.2 Elämä esteettisenä ilmiönä ja tragedia sen dionyysisenä ilmentymänä.....	58
6 TRAGEDIAN SYNTY.....	60
6.1 Alussa oli myytti ja musiikki.....	60
6.2 Dionyysinen huuma ja apolloninen uni.....	61
6.3 Alkuperäinen pessimistinen tragedia.....	67
7 TRAGEDIAN TRAAGINEN KUOLEMA.....	72
7.1 Musiikin hengen häviäminen ja uusi attikalainen komedia.....	72
7.2 Sokraattisen ajattelun antitraaginen henki.....	76

8 OOPPERAKULTTUURISTA KOHTI TRAGEDIAN JÄLLEENSYNTYMÄÄ.....	78
8.1 Sokratismien perintö, kristinusko ja moderni dialektiikka.....	78
8.2 Toivo tragedian jälleensyntymästä.....	80
8.3 Nietzschen traagisesta ajattelusta <i>Tragedian synnyn</i> jälkeen.....	83
9 ARISTOTELEEN JA NIETZSCHEN TRAGEDIAKÄSITYKSEN VERTAILUA.....	87
10 KYSYMYS TRAGEDIAN MAHDOLLISUUDESTA.....	92
LÄHDELUETTELO.....	96

# 1 JOHDANTO

KUORO:

Tuska kauhea ihmisen nähdä,  
kaikista tuskista tuskallisin,  
näkemistäni. Millaiseen raivoon  
sinä suistuitkaan. Mikä daimoni  
hyppäsi pisimmällä loikallaan  
onnettomuutesi niskaan?  
Onnettoman tuskaa! Sinua en  
tahdo kestää. Kuitenkin tahdon  
kysyä paljon, oppia, tietää.  
Sellaisen annat tuskan ja kauhun.  
(Sofokles: *Kuningas Oidipus* 1988, 85.)<sup>1</sup>

Toden totta, tunnen kyllä tuskaa, mutta en kärsivän sankarin puolesta. Istun hikoillen teatteri N:n katsomossa, vaihdan vähän väliä asentoa ja vilkuilen kelloa peläten, ettei kärsimystä aiheuttava esitys ikinä lopu: edessäni esitetään antiikin kuuluisinta tragediaa, Sofokleen *Kuningas Oidipusta*, mutta näytelmä ei onnistu koskettamaan lainkaan. Päinvastoin, se jättää minut kylmäksi ja tunnen myötähäpeää koko työryhmän puolesta. Kyse ei ole pelkästään ohjaustyön epäonnistumisesta tai falskista näyttelemisestä, vaan näytelmän kuvaama maailma ja korkeatyylinen dialogi tuntuvat kertakaikkiaan vieraalta 2000-luvun katsojalle.

Kyseinen pitkästyttävä teatterikokemus vahvisti omalta osaltaan käsitystäni tai ennakkoluuloani siitä, että nykydraama ja sen katsojat ovat vieraantuneet tragedian ihanteista. Samalla se sinetöi tämän pro gradu –työn alkuperäisen aiheen. Nykyteatterissa tragedia tuntuu elävän vain tekohengitettyinä epookkiversioina tai ironisen naurun etäännyttämänä. Meille äitinsä naiseen ja isänsä surmanneen jalosukuisen sankarin kärsimys kumisee tyhjiyttään ja aiheuttaa helposti haukotuksia katharsiksen sijaan, saatamme nähdä näyttämöltä huokuvassa paatoksessa jopa tahatonta komiikkaa.

Tragedia on kiehtonut monia ajattelijoina Aristoteleesta lähtien, aina näihin päiviin saakka

---

<sup>1</sup> Suom. Veijo Meri.

(Felski 2008, 1). Ajatus tragedian kuolemasta ei ole uusi, vaan väite on puhuttanut niin draamakirjailijoita, teatteriteoreetikkoja kuin filosofejakin viimeistään romantiikasta alkaen. Tuolloin alettiin etsiä syytä traagisen taidemuodon hiipumiseen sen loiston uudelleenpalauttamiseksi. (Steiner 1961, 110–111.)

Monet tragedian kuolemasta käytyyn keskusteluun osallistuneista ovat olettaneet, että tragedialla olisi jokin alkuperäinen luonto tai olemus, joka olisi myöhempien aikojen draamasta kadonnut tai kuihtunut. Näin väittää esimerkiksi Nietzsche'n filosofiasta inspiraationsa saanut kirjallisuudentutkija George Steiner. Paljon huomiota saaneessa teoksessaan *Death of Tragedy* (1961) hän esittää teesin, jonka mukaan aito tragedia veti viimeiset henkäyksensä jo antiikin aikakauden päättyessä. Steiner katsoo, että tragedia on sidoksissa ”orgaaniseen maailmankuvaan ja siihen kuuluvaan mytologisen, symbolisen ja rituaalisen merkityksen kontekstiin” (Steiner 1961, 292). Tragedia merkitsee siten Steinerille erityistä taidemuotoa, joka on syntynyt ja kukoistanut tiettyinä aikakautena ja sittemmin rappeutunut tiettyjen kehityskulkujen, kuten juutalais-kristillisen optimistisen maailmankatsomuksen leviämisen seurauksena. Steiner ei kiistä, etteikö kaikilla ihmisillä olisi tietoisuus elämän traagisuudesta, mutta teatterimuotona tragedialla ei hänen mukaansa ole universaalia asemaa. Steinerin johtopäätös on, että valtaosaa antiikin jälkeen kirjoitetuista, tragedioiksi kutsutuista näytelmistä tulee nimittää ”tragediaa lähellä oleviksi”, ei tragedioiksi. (Steiner 1961, 3-4, 133.)

Modernin tragedian mahdottomuutta onkin perusteltu mitä moninaisimmin tavoin: jumalan kuolema ja uskon mureneminen metafyyssiseen todellisuuteen, länsimaisen kulttuurin rationaalisuus ja skeptisyys, porvarillinen demokratia ja tasa-arvo sekä länsimaisen ihmisen yksilöllisyys ja subjektiivisuus ovat vain osa kirjallisuudessa esitetyistä syistä (Pohjola 2001, 75).

Perehtyessäni aiheeseen lähemmin nämä kovaääniset väitteet tragedian kuolemasta alkoivat kuitenkin vaivata mieltäni. Heräsi epäily, ovatko tragedia ja moderni jo jotenkin käsitteellisesti toisensa poissulkevia, vai olisiko tragedialle sittenkin tilaa myös nykyteatterissa ja -maailmassa? Alunperin kunnianhimoisena tavoitteenani oli yhdistää filosofia ja teatterintutkimus sekä löytää poikkitieteellisen lähestymistavan avulla vastaus

kysymykseen, onko tragedia todellakin taiteenlajina kuollut vai onko sillä elinmahdollisuuksia vielä tänä päivänä. Tarkoitukseni oli tarkastella mahdollisimman laajasti eri teoreetikkojen näkemyksiä tragedian reunaehdoista, eli mitä ominaisuuksia näytelmältä vaaditaan, jotta sitä voidaan kutsua tragediaksi, sekä tutkia, toteutuvatko nämä reunaehdot nykyteatterissa. Olin myös kiinnostunut rakenteen ja sisällön suhteesta, erityisesti siitä, miten dramaturgia ja maailmankatsomus kietoutuvat lähes erottamattomalla tavalla yhteen tragediassa.

Näin lavealta pohjalta lähdin siis valmistelemaan tätä työtä. Nyt jälkikäteen on sanottava, että se oli tämän tarinan ”hamartia”, tietämättömyydestä kumpuava suuri erehdykseni, joka johti käytännössä siihen, että työn loppuunsaattaminen kesti pidempään kuin ikinä olisin voinut etukäteen kuvitella. Kymmenen vuoden tragikoomisiakin piirteitä saaneeseen antisankarimaiseen odysseiaani on sisältynyt mitä moninaisimpia vaiheita, sivupoluille eksymisiä ja täydellisiä umpikujia, epätoivon hetkiä ja luovuttamisen tunteita. Graduprosessini juoni ei tältä osin todellakaan täytä aristoteelisen dramaturgian ankaraa ihannetta, jonka mukaan kokonaisuus ei saa sisältää yhtäkään turhaa tai irrallista elementtiä, toisin sanoen mitään, mikä ei ole välttämätöntä seurausta alkutilanteesta. Pikemminkin se muistuttaa eeposta, joka pyrkii tavoittelemaan homeerista laajuutta, mutta päättyy ajelehtimaan eksyneen Odysseuksen tapaan loputtomiin saarelta toiselle.

Ennen pitkää olikin pakko myöntää, että alkuperäinen tavoitteeni oli suorastaan suuruudenhullu opinnäytetyön kokoon ja akateemiseen osaamiseen nähden. Oli siis tunnustettava oma ”hybrikseni”, laskeuduttava takaisin tavallisten kuolevaisten joukkoon maan pinnalle ja nöyryyttävä rajaamaan aihetta järkevämpään muotoon. Lopulta päätin keskittyä gradussani Aristoteleen (384–322 eaa) ja Friedrich Nietzschen (1844–1900) tragediakäsityksiin sekä niiden vertailuun. Aristoteleen valitsin siksi, että hänen *Runousoppinsa* on draaman estetiikan ehdoton klassikkoteos, johon kaikki myöhemmät teoriat ovat väistämättä tulleet verratuksi. Länsimaisen teatteritaiteen ja laajemminkin koko kulttuurin näkökulmasta katsottuna aristoteelisella tragediaihanteella on ollut kauaskantoiset seuraukset, jonka vaikutukset näkyvät yhä tänäkin päivänä. Nietzschen vuonna 1872 ilmestynyt esikoisteos *Tragedian synty* on taas yksi kuuluisimpia ja arvovaltaisimpia tragedian filosofiaa käsitteleviä teoksia, johon usein Steinerin tapaan

viitataan kun halutaan perustella väite tragedian kuolemasta. Muun muassa tästä syystä Nietzsche näkemykset ansaitsevat lähemmän tarkastelun. Väite siitä, että Nietzsche julistaisi yksiselitteisesti tragedian kuolemaa, ei nimittäin ole kaikilta osin perusteltu kyseisen teoksen perusteella.

Tutkimusasetelma on yksinkertaisuudestaan ja väljyydestään huolimatta riittävän vaativa jo siitä syystä, että Nietzsche ajattelu ja kirjoitustyyli ovat systematisointia pakenevia kaikessa aforistisuudessaan ja metaforisuudessaan, mikä tekee hänen tragediakäsityksensä syvällisen ymmärtämisen väistämättä haastavaksi. Aristoteleen osalta ongelmia tuottaa puolestaan jo se, että *Runousoppi* jäi häneltä keskeneräiseksi työksi. Viimeistelemättömyys näkyy esimerkiksi siinä, että suurin osa aristoteelisen tragedian peruskäsitteistä on vailla eksplisiittistä määritelmää. Myös näiden kahden ajattelijan ajallinen ja henkinen etäisyys on valtava, mikä on tietenkin omiaan herättämään kysymyksen, onko heidän vertailussaan mitään todellista mieltä. Uskon kuitenkin, että lopputulos voi olla yllättävän hedelmällinen, sillä vaikka Nietzsche ja Aristoteleen tragediakäsitykset ovat hyvin erilaiset, monessa mielessä jopa vastakkaiset, ja he operoivat myös filosofisesti ja kielellisesti pitkälti erilaisilla käsitteillä, heidän ajattelunsa taustalta löytyy silti joitakin yhteisiä ”metaoletuksia”, kuten esimerkiksi käsitys tragediasta taiteenmuotona, jolla on tietty rajattavissa oleva muotonsa ja alkuperänsä suhteessa ei-traagisiin näytelmiin.

Jotta tutkimus pysyisi opinnäytteen mitoissa, pitäydyn työssäni Aristoteleen (luvut 2–4) ja Nietzsche (5–8) tragediakäsitysten pääpiirteiden esittelyssä sekä niiden keskinäisessä vertailussa (luku 9), mutta luvun 10 yhteenvedossa en malta olla ottamatta lyhyesti kantaa myös tämän työn alkuperäiseen ideaan tragedian mahdollisuudesta tänä päivänä. Hyödynnän siinä yhteydessä paitsi nykytutkimusta, myös hiukan runoilija-filosofi Friedrich Hölderlinin (1770–1843) ajattelua.

Tässä vaiheessa joku voi hyvällä syyllä kysyä, miksi meidän myöhäismodernissa maailmassa elävien ihmisten pitäisi olla kiinnostuneita niinkin ”antiikin aikaisesta” ilmiöstä kuin tragedia. Taidemuotoja tulee ja menee, eikä dityrambi-lauluperinteen, falloskulkueiden sen enempää kuin keskiaikaisen ritarromaani tai jonkun muun historiallisen taidemuodon kuihtuminen herätä meissä sen kummempia tunteita. Miksi



pitäisi siis välittää tragedian mahdollisesta kuolemasta?

Perustan työni oikeutuksen näkemykseen, jonka mukaan tragedia ei merkitse pelkkää teatterimuotoa tai draamakirjallisuuden lajia, vaan siihen tiivistyy monta filosofisesti kiinnostavaa aspektia. Tragediassa kyse ei ole ”vain” esteettisestä elämyksestä, vaan kuten kaikki taideteokset, myös tragedia ottaa aina jollain tavoin kantaa ympäröivään maailmaan, jossa sitä esitetään tai luetaan, ei vain teeman kaltaisilla sisältökysymyksillä, vaan jo lähtökohtaisesti esteettisellä muodollaan. Rita Felskin (2008, 3) ajatusta seuraten tragediaa voi kuvata prismaksi, jonka läpi suodattuu tai heijastuu keskeisiä eettisiä, ontologisia ja epistemologisia kysymyksiä, kuten pahan ja kärsimyksen olemassaolo, vapaan tahdon problematiikka jne. Myöskään yhteiskunnallista ulottuvuutta ei voi ohittaa, sillä jo antiikin Kreikassa tragediaan ja ennen kaikkea sen esittämiskulttuuriin sisältyi poliittisia merkityksiä. NykYTEatterin tutkimuksen uranuurtaja Hans-Thies Lehmannin (2009, 79) mukaan ”taide synnyttää elämismaailmojen todellisuuden”, se muovaa havaintojamme ja tunteitamme. Lehmann lainaa ajatuksensa antropologi Victor Turnerilta, jonka mukaan ns. esteettinen draama heijastaa sosiaalisen todellisuuden piilorakenteita, mutta toisaalta myös kantaa osaltaan vastuuta sosiaalisiin rakenteisiin liittyvien ideologisten mallien tuottamisesta.

Lähtökohtani tragediasta eräänlaisena filosofisen ajattelun prismana tai tiivistymänä saa tukea myös muilta ajatteliijoilta. Tragedian mahdollisuuksien pohdiskelu on kulttuurin diagnoosia, toteaa muun muassa Susan Sontag (Sontag 1967, 132, Pohjola 2001, 75 mukaan). Jacques Lacan ja hänen Antigone-luentojaan tutkinut Philippe Lacoue-Labarthe puolestaan katsovat, että teatteri, etiikka ja filosofia kietoutuvat enemmän tai vähemmän erottamattomasti yhteen (Hirvonen 2009, 60). Tragedia on Kantista lähtien ollut filosofian ratkaiseva koetinkivi, jonka tulkinnessa on kyse filosofian itsensä mahdollisuudesta: joko vahvistuksen tai täyttymyksen saavuttamisesta tai päinvastoin toiveesta filosofian ylittämistä, kohti toisenlaista ajattelua. Tämä pätee yhtäläillä esimerkiksi Nietzscheen, Hegeliin kuin Hölderliniin ja Heideggeriin. (Lacoue-Labarthe 1993, 22.)

Lacan ja Lacoue-Labarthe pitävät tragediaa tärkeänä sen vuoksi, että se on tietystä mielessä edeltänyt filosofiaa, ”toisin sanoen Platonia, joka pystyttää sen tragediaa

vastaan”. Siksi tragediaan saattaa kätkeytyä filosofian hämärtämää tai unohtamaa ajattelua. Sillä ei loppujen lopuksi ole väliä, tulkitaanko tämä edeltäjän rooli dialektisesti filosofian kehkeytymisen mahdollisuutena vai yksinkertaisesti siten, että tragedia on filosofiaa vanhempi ja arkaaisempi (oma huom. ajattelun) muoto. (Lacoue-Labarthe 1993, 22.) ”Tragediassa piilee ei-ajateltu (siis ajattelu), joka nimenomaan siksi, ettei sitä ole ajateltu, odottaa ajatelluksi tuloaan ja hahmottaa siten jotain tulevaa”, Lacoue-Labarthe (1993, 22) kirjoittaa. Varsinkin etiikka tarvitsee teatteria, mutta ikävä kyllä samanaikaisesti etiikka ei halua tietää siitä mitään. Filosofia onkin sortunut vähätteleämään teatteria, mukaanlukien Heideggerin kaltaiset tragediaasta aidosti kiinnostuneet filosofit. (Lacoue-Labarthe 1993, 17, 28). Felski (2008, 1) pitää Lacanin ja Lacoue-Labarthen näkemyksiä hyvänä esimerkkinä modernin filosofian järkeen, analyttiseen metodiin ja perimmäisiin arvoihin liittyvästä itse-epäilystä, joka saa sen kääntymään tragedian puoleen.

Myös Martha C. Nussbaumin vuonna 2001 ilmestyneen massiivisen *Fragility of Goodness* -teoksen kantavana ajatuksena on, että filosofia voi oppia tragedioista. Antiikin tragedioiden juonet kuvaavat hyvyyden ja hyvän elämän välillä ammottavaa kuilua. Se syntyy siitä mitä olemme luonteeltamme, intentioiltamme, arvostuksiltamme ja arvoiltamme suhteessa siihen, kuinka hyvin pystymme inhimillisesti katsottuna elämään. (Nussbaum 2001, 382). Aristoteleen etiikkaan pohjautuvassa näkemyksessään Nussbaum korostaa, kuinka tragedia voi laajentaa ymmärrystämme siitä, miten inhimilliset arvomme ovat haavoittuvaisia muutokselle ja samalla kyseenalaistaa pyrkimyksemme poistaa sattuman vaikutus elämästämme (Nussbaum 2001, xxix–xxx).

Oikeastaan tragedian läpi heijastuu filosofisesti mielekkäitä kysymyksiä niin monelta suunnalta, että kaikkien pohtiminen tai edes mainitseminen yhdessä gradun kaltaisessa opinnäytteessä olisi täysin mahdotonta. En siksi luonnollisestikaan käsittele kaikkea, mitä Aristoteles ja Nietzsche ovat sanoneet tragediaasta, vaan keskityn oman työni kannalta olennaisiin näkökulmiin. Aristoteleen osalta jätän kokonaan pois esimerkiksi runouden tyylikysymykset, sillä nykylukijalle runomittojen pohtiminen ja vertailu tuskin on yhtä relevanttia kuin se antiikin aikana oli. Yksi tärkeimpiä huomion kohteita tässä työssä on tragedia kokonaisuutena, toisin sanoen dramaturgia ja sen ideologiset seuraukset. Dramaturgialla viitataan usein ensisijaisesti draaman juonirakenteeseen ja siihen liittyviin

tekijöihin, mutta tässä yhteydessä käsite on ymmärretty laajemmin ”tapana ajatella teatteria”, kuten teatterintutkija Timo Heinonen (2009, 11) sen määrittelee: kyse on esteettisestä logiikasta, jolla näytelmän tai esityksen osatekijät on järjestetty tilaan, aikaan ja suhteeseen yleisön kanssa.

Itse tragedian käsitteen monimuotoisuus on ongelma, joka liittyy olennaisena osana tragedian kuolemasta käytävään keskusteluun. Tragedian ja ei-tragedian välinen rajanveto vaikuttaa puhuttavan teoreetikkoja huomattavasti enemmän kuin vastaavasti jonkin toisen taidemuodon sisällä. Tässä yhteydessä rikonkin tietoisesti tieteellistä konventiota jättämällä työni kannalta kaikkein keskeisimmän käsitteen, tragedian, toistaiseksi tarkkaan määrittelemättä, sillä juuri koko määrittelypyrkimykseen liittyvä problematiikka on tärkeä osa tätä pro gradua. Arkiajatteluun nojaava käyttömääritelmä on toivottavasti riittävä työkalu tässä vaiheessa: tragedialla tarkoitetaan yleensä vakavaa näytelmää, johon sisältyy kärsimystä ja/tai kuolemaa. Teatterimuotona se syntyi ja koki kukoistusvaiheensa antiikin Kreikassa, mutta tragedioiksi kutsuttuja näytelmiä on sittemmin arvostettu, kirjoitettu ja esitetty aina näihin päiviin asti.

Sekaannusten välttämiseksi on kuitenkin hyvä huomata, että käsitteet tragedia ja traaginen voidaan hahmottaa kolmella päätavalla: kaunokirjallisessa, filosofisessa ja arkikielissä merkityksessä (Felski 2008, 2). Antiikin Kreikassa tragediaan suhtauduttiin ennen kaikkea kaunokirjallisesti, tiettyjä konventioita käyttävänä runouden muotona. Aristoteleen tragediakäsityksen voi laskea tähän joukkoon, vaikka siihen sisältyykin myös filosofisia elementtejä. Sen sijaan erityisesti saksalaiselle romantiikalle keskeinen oli filosofinen suuntaus, joka irtautuu tragediasta taidemuotona ja korostaa sen sijaan inhimillisen kokemuksen essentiaalisesti traagista olemusta. Tätä näkökulmaa edustaa Schillerin ja Schopenhauerin lailla tietenkin myös Nietzsche. (Felski 2008, 2–3.) Kolmas käyttötapana on arkikielinen, jolloin ”tragedioiksi” tai ”traagiseksi” nimitetään muun muassa uutislähetysissä näytettäviä tuhoisia onnettomuuksia ja luonnonkatastrofeja. Tällöin ihmiset tarkoittavat sanalla yksinkertaisesti vain ”jotain todella surullista”. (Felski 2008, 3.) Vaikka tämä työ sivuuttaakin arkikielisen merkityksen, sen olemassaolon tiedostamisesta ei ole haittaakaan, sillä se on omiaan lisäämään tragediaan liittyvää käsitteellistä sekavuutta.

Tragedian ja traagisuuden käsitteiden yhteydet ja erot olisi kokonaan erillisen tutkimuksen aihe sinänsä. Itse pyrin tässä työssä lähestymään tragediaa ennen kaikkea tragediaa näyttämötaiteena, eli Peter Szondin (1961, 7–9) erottelua käyttäkseni keskityn tragedian poetiikkaan traagisen filosofian sijaan. Sen vuoksi käsittelen traagisuuden tunnetta tai kokemusta ja laajempaa traagista ajattelua lähinnä vain silloin kun sillä on jotain tekemistä draaman kanssa, joskin Nietzchen kohdalla näitä ulottuvuuksia on välillä vaikea, ellei jopa mahdoton erottaa toisistaan.

Vielä lopuksi muutama huomio tutkimuskirjallisuuteen liittyvistä valinnoista. *Runousoppi* on saatavilla yleensä joko Pentti Saarikosken (1967), Paavo Hohdin (1997/2012) tai Kalle Korhosen ja Tua Korhosen (2012) suomennoksena. Valitsin pääasiallisimmaksi lähteekseni Hohdin käännöksen yksinkertaisesti siksi, että siihen viitataan useammin. Korhosen käännös on kuitenkin ollut apunani esimerkiksi muinaiskreikan termien selvittämisessä. Saarikosken suomennoksen olen tässä yhteydessä ohittanut, koska sitä moititaan usein liiallisten taiteellisten vapauksien ottamisesta.

Työn laajuudesta, aikataulusta sekä vähäisestä saksankielen taidostani johtuen olen tehnyt myös Nietzschen osalta tiettyjä tulkintaa väistämättä kapeuttavia, mutta silti välttämättömiltä tuntuvia rajauksia. Olen tietoisesti keskittynyt *Tragedian syntyyn* Nietzschen ajattelussa, joten siksi tämän työn ulkopuolelle on jäänyt esimerkiksi vain vuosi esikoisteoksen jälkeen kirjoitettu *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* (1873), jossa Nietzsche käsittelee niin ikään traagista kulttuuria antiikin Kreikassa. Viittaamissani kommentaareissa saattaa kuitenkin olla ajatuksia, jotka ovat peräisin juuri tästä teoksesta. Nietzschen myöhempiä traagista ajattelua käsittelen niin ikään vain hyvin kursorisesti lähinnä luvun 8.3 yhteydessä.

## 2 ARISTOTELEEN *RUNOUSOPPI* LÄNSIMAISEN DRAAMAKÄSITYKSEN MUOVAAJANA

### 2.1 *Runousopin* lähtökohdista ja myöhemmistä tulkinnoista

”Siinä missä länsimaisen filosofian on sanottu olevan vain sarja reunahuomautuksia Platonin kirjoituksiin, voisi vastaavalla tavalla kärjistäen koko kirjallisuuden tutkimuksemme yleisesti ja draamateorian erityisesti sanoa suhtautuvan Aristoteleen (384–322 e.a.a.) *Runousoppiin*.” (Heinonen & Reitala 2001, 13.)

Timo Heinosen ja Heta Reitalan esittämä luonnehdinta tiivistää kärjistyneisyydessäänkin osuvasti Aristoteleen valtavan merkityksen draaman ja koko kirjallisuuden teorialle. Halusi tai ei, jokainen tragediaasta kirjoittava teoreetikko yhtä hyvin kuin käytännön teatterintekijäkin joutuu tavalla tai toisella ottamaan kantaa hänen *Runousoppiinsa* (n. 330–320-luku eaaa) ja siitä kumpuaviin tulkintoihin. Itse asiassa Aristoteleen auktoriteetti ulottuu paljon laajemmalle kuin pelkkään teatteritaiteseen, sillä voimme yhä nähdä hänen poetiikastaan poimittuja vaikutteita oikeastaan kaikenlaisissa länsimaisissa tarinankerrontaan perustuvissa kulttuuriobjekteissa ja viihdeteollisuuden tuotteissa tänä päivänä.

Kokonaan toinen kysymys on se, kuinka paljon meidän käsityksillämme ja oletuksillamme itse asiassa on tekemistä sen kanssa, mitä Aristoteles todellisuudessa ajatteli tragediaasta. Tässä luvussa esittelen Aristoteleen *Runousopin* kuuluisan tragedian määritelmän, jonka sisältöön palaan yksityiskohtaisemmin luvuissa 3 ja 4. Lisäksi käsittelen *Runousopin* lähtökohtia, erityisesti sen suhdetta Platonin taidekriittisiin, sekä valotan teoksen myöhempää normatiivista tulkintaperinnettä, jonka ”aristoteelisuuteen” on syytä suhtautua tietyllä varauksella.

*Runousoppia* on useimmissa kommentaareissa pidetty Aristoteleen vastauksena kritiikkiin, jonka Platon kohdisti *Valtiossa* ja *Ionissa* taidetta, erityisesti runoutta ja tragediaa vastaan (mm. Sihvola 2012, 238; Kivimäki 2012, 46; Segal 1998, 156). Paul Woodruff kuitenkin huomauttaa, että *Runousopista* ei ole löydettävissä selkeää tukea tälle väitteelle. Ainakaan

Aristoteles ei mainitse Platonia nimeltä, toisin kuin yleensä kritisoidessaan oppi-isänsä ajatuksia. Sen sijaan Aristoteles tyytyy puhumaan yleisellä tasolla siitä, miten paljon runoilijoita hänen aikanaan parjataan ja tragediaa pidetään vulgaarina. (Runousoppi, 178, 190; Woodruff 2009, 621.)

Vaikka varmuutta yhteydestä ei olekaan, lienee silti perusteltua tarkastella Platonin ajattelun ja *Runousopin* suhdetta. Keskityn tässä työssä *Valtioon*, jonka kymmenennessä kirjassa Platon julistaa, että tragediarunoilijat ja muut jäljittelyä harjoittavat kirjailijat on suljettava pois ihannevaltiosta. Perusteluna on se, että heidän tuotoksensa ovat turmiollisia mielelle, ”ellei kuulijalla ole vastalääkkeenä tietoa todellisuudesta” (Platon 2012, 347). Miksi Platon ottaa näin jyrkän kannan runouteen, vaikka myöntääkin samassa yhteydessä ihailevansa suuresti Homerosta?

Simon Blackburnin mukaan Platonin kritiikki perustuu taiteen etäisyyteen totuudesta ja tapaan, jolla taide tuottaa sekundaarisia asioita. Platonin ideaopin mukaisesti taideobjekti on tosiolemukseen verrattuna vasta kolmannen asteen tuote: taiteilija jäljittelee maalauksessaan esimerkiksi puusepän sorvaamaa sänkyä, joka on vain hämärä varjo todellisesta sängyn ideasta. Toisin sanoen taide jäljittelee näennäisyyttä, sitä miltä asiat näyttävät. Siksi se on kuvitelman jäljittelyä ja siten kaukana totuudesta. Taiteella on kuitenkin kyky tuottaa uusia mielenkiinnon kohteita, jotka vetävät huomion itseensä, siis toisin sanoen sillä on salakavala taipumus ”vietellä” ihmisten mieliä pois totuuden parista. (Platon 2012, 348–351, 355; Blackburn 2007, 180–181.)

Taiteen hyödyttömyys tulee ilmi myös siinä, että jäljittelijä ei tiedä juuri mitään siitä mitä hän jäljittelee: jos hän todella hallitsisi jäljittelyn kohteena olevat asiat, hänen tulisi keskittyä todellisiin tekoihin, esimerkiksi valtion johtamiseen (Platon 2012, 352–353, 357). Vielä kannattaa erikseen mainita myös taiteeseen liittyvä psykologinen uhka: runous vaarantaa ihmisen sisäisen valtiojärjestyksen vetoamalla järjen sijasta tunteisiin, eli alhaiseen sielunosaan, joka on helposti kuohahtava. Platonin mukaan tragedian vaarallisuus näkyy varsinkin siinä, että se vaikuttaa muutamia harvoja poikkeuksia lukuunottamatta voimakkaasti myös hyveellisiin ihmisiin, jotka katsoessaan näyttämön tapahtumia tuntevat nautintoa ja eläytyvät niihin. Tämä on ristiriidassa yleisenä ihanteena

pidetyn rauhallisuuden ja itsehillinnän kanssa. Tragedia ruokkii katsojan säälintunnetta, mikä vaikeuttaa oman sielun kurissa pitämistä silloin kun joutuu itse kärsimyksiin. (Platon 2012, 358–359, 362–363.) Martha C. Nussbaumin mukaan Platonin kritiikin perusta onkin hänen etiikassaan. Paitsi, että suuri osa tragedian toiminnasta vaikuttaa hänen silmissään eettisesti arveluttavalta, tragedia näyttäytyy ennen kaikkea tarpeettomalta hyvän elämän kannalta. Hyvyys on näet ihmisen sisäinen luonteen tai sielun tila, joka on pohjimmiltaan riippumaton ulkoisista olosuhteista. (Nussbaum 2001, 381.)

On silti muistettava, että kaikesta kritiikistään huolimatta Platon myöntää runouden lumousvoiman, sen vuoksi hän on valmis harkitsemaan runoilijoiden päästämistä valtioon, mikäli runous osoittautuu tarpeelliseksi ja pystyy puolustautumaan perustellusti kritiikkiä vastaan. Sitä hetkeä odotellessa hyväksynnän saavat kuitenkin ainoastaan ”jumalhymnit ja jalojen miesten ylistyslaulut”. (Platon 2012, 364–365.)

Aristoteleen näkemys tragediasta ja runoudesta ylipäättään sen sijaan on päinvastainen kuin Platonin. Aristoteleen suuri arvostus taidetta kohtaan tulee ilmi paitsi *Runousopissa*, myös *Politiikassa* hänen käsitellessä nuorten kansalaisten kasvatukseen liittyviä kysymyksiä (Nussbaum 2001, 378). Ensinnäkin Aristoteles ei pidä Platonin tapaan runoutta vastakkaisena totuudelle, vaan runous on hänen mukaansa filosofian kaltaista ainakin siinä mielessä, että se käsittelee asioita enemmän yleisten totuuksien tasolla kuin esimerkiksi yksittäistapauksiin perustuva historiankirjoitus (Runousoppi, 168; Sihvola 2012, 245). Runouden eduksi on laskettava myös se, että se antaa kaikille ihmisille, ei vain filosofeille, mahdollisuuden ymmärtää asioita mielihyvää tuottavalla tavalla (Runousoppi, 161; Hall 1998, 295). Nussbaumin (2001, 378) mukaan Aristoteleen etiikan ihmiskeskeisyys, Platonin idealismin hylkääminen sekä tunteiden arvostaminen osana hyveellistä luonnetta ja tiedonlähteenä oikeasta toiminnasta johtivat hänet toisenlaiseen tulkintaan tragediasta. Etiikan ja tunteiden merkitykseen palaan tarkemmin seuraavassa luvussa.

Aristoteles määrittelee *Runousopin* tehtävän heti ensi riveillä: tarkoituksena on käsitellä runouden taitoa ja sen lajeja, millaisia mahdollisuuksia niihin sisältyy, millä tavalla hyvä kertomus on muodostettava ja millaisista osista se koostuu (Runousoppi, 159; Hiltunen 1999, 29). Runouden lajeista pääosan saa ennen kaikkea tragedia, sen yleiset ehdot ja

mekanismit. Alussa määritelty lähtökohta heijastelee paitsi Aristoteleen filosofian yleistä käytännönläheisyyttä, myös hänen järjestettyä tietoa koskevaa jakoaan toimintaan ('praksis') ja tuotantoon ('poiēsis'). Runous kuuluu jälkimmäiseen, jossa lopputulos on erillinen aktiviteetista, mikä tieteen kannalta tarkoittaa valmistustaitojen keskeisyyttä tutkimuksen kohteena. *Runousopin* tavoitteena onkin paitsi puolustaa tragediaa taidemuotona, myös tutkia runouden taitoa, toisin sanoen vastata kysymykseen, millainen on hyvä tragedia ja miten se ”valmistetaan”. (Sihvola 2012, 238; Kivimäki & Korhonen 2012, 19; Knuuttila 1999, 67.)

Tragedian olemuksen, sen toimintatavan, vaikutusmekanismin ja päämäärän Aristoteles tiivistää *Runousopin* kuudennessa luvussa. Kuuluista määritelmä kuuluu Paavo Hohdin kääntämänä seuraavasti:

”Tragedia on esitys sellaisesta toiminnasta, joka on vakava ja joka muodostaa kokonaisuuden ja jossa on laajuutta. Tragedia on toimivien puhetta, eikä se ole kertovassa muodossa, ja synnyttämällä sääliä ja pelkoa se saa aikaan näiden tunnetilojen puhdistumisen.” (Runousoppi, 164.)<sup>2</sup>

Selkeäsanaiselta vaikuttavan määritelmän yksinkertaisuus on petollisen näennäistä, sillä jälkipolvien silmissä se on osoittautunut haastavan monitulkintaiseksi (Sihvola 2012, 238). Yksi tärkeimpiä syitä ymmärtämisvaikeuksiin on se, että *Runousoppi* on tekstinä viimeistelemätön. Todennäköisesti käsikirjoitus jäi Aristoteleelta joko keskeneräiseksi tai osa siitä kuten komediaa käsittelevä luku on kadonnut aikojen saatossa, siksi suurin osa keskeisistä käsitteistä joko selitetään liian suppeasti tai ne jäävät jopa kokonaan vaille määritelmää. Woodruff vertaakin *Runousoppia* arkeologiseen kaivauspaikkaan, josta on löydettävissä enimmäkseen vain ajan vaurioittamia jäänteitä. (Hiltunen 1999, 29; Kivimäki & Korhonen 2012, 9, 19; Woodruff 2009, 623.) Tulkinnalliset ongelmat johtuvat myös siitä, että *Runousoppi* on ns. akroamaattinen teos, eli sitä ei todennäköisesti ole edes tarkoitettu suuren yleisön luettavaksi, vaan Aristoteleen johtaman Lykeion-koulun luentomateriaaliksi tai muuten nuorten filosofien koulutuksellisiin tarpeisiin (Halliwell 1987, 1; Hiltunen 1999, 29).

---

2 Vrt. Kalle ja Tua Korhosen käännös: ”Tragediassa kuvataan merkityksellisen toiminnan kokonaisuutta, joka on sopivan mittainen. Sen kullakin eri osalla on kielellisesti sulava muotonsa. Toimintaa ei kerrota, vaan esitetään. Myötätunnon ja kauhunsekaisen pelon myötä tragedia saavuttaa näiden tunnetilojen puhdistuksen.” (Aristoteles 2012, 187.)



Myös myöhempi kommentaari- ja tulkintatraditio on aiheuttanut väärinkäsityksiä. Syynä on ennen kaikkea se, että *Runousoppiin* alettiin uudella ajalla suhtautua ajattomasti pätevänä normatiivisena ihanteena, joka määrittelee tragedian universaalina olemuksena. Tässä mielessä varsinkin 1600-luvun ranskalaisella uusklassismilla ja sen pseudoaristoteelisella kolmen ykseyden vaatimuksella oli vääristävä vaikutus. Sekaannusta aiheutti lisäksi se, että *Runousopin* sisältö pyrittiin sovittamaan yhteen antiikin muiden merkittävien ajattelijoiden kanssa. (Halliwell 1987, 18, 20; Lehmann 2009, 330; Reitala & Heinonen 2001, 14.)

Heinosen ja Reitalan (2012, 100) mukaan *Runousoppia* ei kuitenkaan tule pitää poetiikan sääntökirjana tai käytännön käsikirjoitusoppaana. Aristoteleen tavoitteena on ennen kaikkea löytää oman aikansa tragedioista niille tyypilliset ja yleistettävissä olevat piirteet, mutta hän ei missään vaiheessa väitä, että hänen johtopäätöksensä olisivat päteviä kaikkina aikoina ja kaikissa olosuhteissa (Heinonen & Reitala 2001, 14). Vaikeaselkoisuuteensa ja ristiriitaisuutensa vuoksi *Runousopista* onkin nähdäkseni liki mahdoton johtaa yhtä ainoaa, eksaktia tragedian ihannetta. Puhuessamme ”aristoteelisesta tragediasta” on siten hyvä pitää mielessä, että viittaamme silloin ideaaliin, jota ei todellisuudessa ole olemassa, vaan käsitteeseen sekoittuu aina myös tulkitsijan omat teoreettiset taustaoletukset ja kulttuurisidonnaiset käsitykset suhteessa alkuperäistekstiin ja tragedian käsitteeseen. Stephen Halliwell (1987, 25) antaa tästä hyvän esimerkin eritellessään modernissa tutkimuskirjallisuudessa esiintyvää katharsistulkintojen kirjoa.

Normatiivisen tulkinnan historiallinen dominoivuus tuntuu silti ymmärrettävältä, sillä se löytää kyllä tiettyä kaukupohjaa Aristoteleen omasta ajattelusta. Ensinnäkin Aristoteles ei tyydy *Runousopissa* vain analysoimaan tragediaa ja epiikkaa, vaan hän antaa myös ohjeita hyvästä runoudesta, eli tässä suhteessa deskriptiivinen ja preskriptiivinen metodi sekoittuvat hänen työssään ainakin jossain määrin (Kivimäki & Korhonen 2012, 15). Aristoteleen mukaan tragedialla on oma olemuksensa, toisin sanoen tietyt osatekijät ja tavoitteet tekevät draamasta tragedian ja erottavat sen muista runouden muodoista (Heinonen & Reitala 2001, 30–31). Se, että draama on vakava ja sisältää kärsimystä tai kuolemaa, tai se esitetään Dionysos-juhlien yhteydessä, ei vielä tee siitä automaattisesti tragediaa aristoteelisessa mielessä. Aristoteles tekee hyvin selväksi esimerkiksi sen, että

tragediaa ei pidä sekoittaa kauhun tuottamiseen (Aristoteles 2012, 172).

Usein unohtuu myös se seikka, että pragmaattisuudestaan huolimatta *Runousopin* näkökulma on pohjimmiltaan filosofinen (Halliwell 1987, 3; Heinonen & Reitala 2012, 100). Halliwellin mukaan Aristoteleen tragediakäsitys on teoreettisista premisseistä ja järkeilystä syntynyt systeemi, joka sisällyttää itseensä empiiristen havaintojen kautta tulleet ideat, mutta perustuu kuitenkin filosofiseen näkemykseen runouden olemuksesta. Siinä määrin kuin Aristoteles poikkeaa omalle ajalleen tyypillisistä tragediaa koskevista käsityksistä ja käytänteistä<sup>3</sup>, hän tekee sen tietoisin valinnan seurauksena eikä siksi, että olisi vieraantunut tutkimastaan aihepiiristä (Halliwell 1987, 7, 10.)

## 2.2 Tragedian suhde Aristoteleen teleologiaan, etiikkaan ja tunnetoriaan

Aristoteleen tragediakäsitykseen sisältyvää normatiivisuuden taakkaa lisää myös se, että *Runousopin* taustalla vaikuttaa olevan tietynlainen, teleologiaan perustuva maailmankatsomus (Heinonen & Reitala 2001, 62; Sihvola 2012, 242). Teleologia on Aristoteleen luonnonfilosofiaan liittyvä ajattelutapa, jonka keskeisenä periaatteena on luonnon päämäärähakuisuus. Sen mukaan luonnossa ja sen toiminnassa kaikki on tarkoituksenmukaista ja siten kaikki oliot pyrkivät toteuttamaan omaa lajiolemustaan mahdollisimman täydellisesti. (Knuutila 1980, 196; Knuutila 1989, 208.) Runous kuuluu taitoihin, jotka Aristoteles määrittelee muodosta ja aineesta koostuvan luonnon jäljittelyksi (Aristoteles 1992, 27, 29). Siten hän tulee väistämättä rinnastaneeksi taidon luonnon teleologiaan:

”Niissä asioissa, jotka syntyvät ja ovat luonnostaan, on päämääräisyys. Edelleen kun asioilla on jokin päämäärä, ne tehdään toteuttamalla aikaisemmat vaiheet järjestyksessä päämäärää silmällä pitäen. Asioiden tekeminen on samanlaista kuin toteutuminen luonnossa ja toteutuminen luonnossa samanlaista kuin tekeminen, ellei jokin estä. Asiat tehdään päämääräisyyn vuoksi. Esimerkiksi jos talo kuuluisi niihin, jotka ovat syntyneet luonnostaan, se olisi syntynyt samalla tavalla kuin se olisi nyt syntynyt taidon kautta, ja jos toisaalta luonnolliset asiat eivät syntyisi vain luonnostaan vaan myös taidon kautta, ne syntyisivät samalla tavalla kuin ne toteutuvat luonnostaan.” (Aristoteles 1992, 40.)

---

3 Esimerkkinä vaikkapa Aristoteleen tragediakäsityksen ihmiskeskeisyys, kts. luku 3.3.

*Runousopissa* ei ole mitään suoria mainintoja teleologian ja tragedian suhteesta, mutta muun muassa edellä siteerattu *Fysiikan* kohta antaa perusteita olettaa, että jonkinlainen yhteys on olemassa. Jos siis tragedia käsitetään teleologisesti, silloin sen historia voidaan ymmärtää kehityksenä kohti luonnollista täydellistymistä. Teleologisesti tulkittuna se on mahdollista käsittää myös välineeksi, jonka tehtävänä on palvella varsinaisesta toiminnasta erillistä päämäärää, 'telosta'. Tällöin tragedian arvon määrittäisi viime kädessä se, kuinka hyvin se palvelee tarkoitustaan. (Heinonen & Reitala 2012, 99; Sihvola 2012, 242.)

Aineesta ja muodosta ensisijaisena Aristoteles pitää *Fysiikassa* jälkimmäistä, joten tässä mielessä tragedian muoto olisi tulkittavissa päämääräsyiksi, josta käsin sen ”aineelliset” osatekijät, kuten juoni, määrittäisivät välttämättömyyden periaatteen mukaisesti (Aristoteles 1992, 41–43). *Nikomakhoksen etiikassa* Aristoteles (1989, 7) kuitenkin toteaa, että kaikki taidot, tutkimus ja toiminta tähtäävät jonkin hyvän saavuttamiseen. Runoutta ei voine pitää tässä suhteessa poikkeuksena säännöstä, joten tragedian päämäärää täytynee tarkentaa kysymällä, mihin hyvään tragedia tähtää (Woodruff 2009, 612).

*Runousoppi* ei anna tähän mitään yksiselitteistä vastausta, vaikka Aristoteles puhuukin sekä tragedian tehtävästä ('ergon') että myös sen päämäärästä ('telos') (Woodruff 2009, 612). Teoksesta onkin löydettävissä useita kilpailevia vaihtoehtoja: pelkästään luvussa 6 Aristoteles nimeää tragedian päämääräksi ensin katharsiksen, ja toisaalta heti perään tapahtumat ja juonen (Runousoppi, 164–165; Heinonen & Reitala 2012, 99). Tämän lisäksi hän esimerkiksi toteaa tragedian tähtäävän esityksenä kauneuteen tai erinomaisuuteen ('kalon') (Runousoppi, 164; Woodruff 2009, 612). Todennäköisesti kyse on kuitenkin näennäisestä ristiriidasta, sillä kuten tämän työn seuraavissa luvuissa käy ilmi, tragedian kauneus on kytköksissä tietynlaiseen juoneen, joka taas on osa katharsiksen tuottamista, joten tämän perusteella katharsis vaikuttaisi olevan näistä kolmesta perustavin tragedian syy.

Tragedian toiminta pyrkii siis kohti katharsista, mutta sekään ei välttämättä riitä tragedian päämääräksi teleologisessa mielessä. ”On aina etsittävä kunkin asian tarkinta syytä”, kuten Aristoteles (1992, 32) *Fysiikassa* toteaa. Monet tutkijat ovatkin tulleet siihen lopputulokseen, että tragediassa ei ole kyse puhtaasti esteettisistä arvoista, vaan sen

päämäärä tarkentuu vasta Aristoteleen muun filosofisen tuotannon avulla (Heinonen & Reitala 2012, 100). Muun muassa Nussbaum (esim. 2001, 378–379) ja Juha Sihvola (2012, 238) korostavat Aristoteleen tragediakäsityksen yhteyttä hänen etiikkaansa ja tunneteoriaansa. Sihvolan mukaan Aristoteles pitää tunteisiin vaikuttamista draaman keskeisenä, moraalisesti kasvattavana tehtävänä, mikä määrittää myös tragedian arvoa viime kädessä (Sihvola 2012, 235; ks. myös Segal 1998, 156). Nussbaum puolestaan korostaa, että tragediat voivat jalostaa havaintojamme inhimillisestä elämästä ja sen haavoittuvuudesta (Nussbaum 2001, 378). Tulkintaa tragedian moraalikasvatuksellisesta tehtävästä vahvistaa osaltaan sekin, että Aristoteles käyttää *Nikomakhoksen etiikassa* ja *Retoriikassa* tragediaista poimimiaan esimerkkejä havainnollistamaan hyvän elämän periaatteita (Hall 1998, 303–304).

Se, että Aristoteles pitää kasvatusta ylipäätään mahdollisena ja tarpeellisena, selittyy hänen psykologiallaan, jossa sielu jakautuu Platonin ajattelua seuraten rationaaliseen ja irrationaaliseen osaan. Spontaaneina ja psykofyysisiä muutoksia tuottavina reaktioina tunteet ovat osa jälkimmäistä. (Knuutila 1989, 208–209.) Tunteita Aristoteles tarkastelee ennen kaikkea *Retoriikassa*. ”Tunteita ovat ne, joiden johdosta muuttuneina ihmiset päätyvät erilaisiin ratkaisuihin ja joihin liittyy tuska ja nautinto, esimerkiksi suuttumus, sääli, pelko ja muut vastaavat sekä niiden vastakohtat”, Aristoteles (*Retoriikka*, 60) määrittelee. Edellä mainitussa määritelmässä on tragedian kannalta kiinnostavaa se, että Aristoteles korostaa myös tunteiden yhteydessä toiminnan merkitystä, tunne johtaa johonkin ratkaisuun.

Aristoteleen komponentiaalisessa tunneteoriassa tunteilla on oma kognitiivinen perustansa, vaikka ne eivät olekaan varsinaisia järkipäisiä uskomuksia. Platonin tapaan Aristoteles uskoo, että järjen tulee ohjata tunteita. Aristoteleen suhtautuminen on kuitenkin paljon myönteisempi kuin edeltäjällään Platonilla, sillä hän näkee tunteet tärkeänä osana inhimillistä hyvää elämää. (Knuutila 2012, 212–214.) Tunteet kuuluvat hyveelliseen luonteeseen ja ne antavat myös tietoa oikeasta toiminnasta (Nussbaum 2001, 378). Aristoteleen mielestä myös tunteiden vähyys voi olla paljouden ohella ongelma, joten oikean keskivälin löytäminen on parasta pelkän tunteiden hillitsemisen tai tukahduttamisen sijasta. Aristoteleen tavoitteena onkin tunteiden kehittäminen kasvatuksen avulla hyvää

elämää edistäviksi luonteenpiirteiksi, ihminen siis ikään kuin oppii tuntemaan tunteita eri tilanteissa ”oikein”, jolloin ihmisen olemus toteutuu parhaalla mahdollisella tavalla käytännöllisessä elämässä. (Knuuttila 2012, 212–214; Knuuttila 1999, 75; Knuuttila 1989, 209–210.) Kasvatusprosessi tapahtuu järjen ja sielun alempien osien vuorovaikutuksessa: alemmat sielunosat oppivat haluamaan käytännöllisen järjen näkemystä hyvästä elämästä, intosielu jalona ja himosielu nautinnollisena tavoitteena. Aristoteleen myönteinen suhtautuminen tunteisiin johtuu osaltaan myös siitä, että toisin kuin Platon ja stoalaiset, hän myöntää inhimillisen onnellisuuden haavoittuvaisuuden järjen hallitsemasta elämästä huolimatta. Siksi tunteet ovat osa hyveellisenkin ihmisen elämää. Tunteiden arvostus on luonnollisesti myös omiaan johtamaan hänet ottamaan myönteisen kannan tragediaan. (Knuuttila 2012, 213–214; Nussbaum 2001, 378.)

Tunnekokemukset voivat siis olennaisesti edistää hyvää elämää ('eudaimonia'), joka taas edustaa Aristoteleelle *Nikomakhoksen etiikassa* kaikkien tavoittelemaa korkeinta päämäärää (Knuuttila 1989, 207). Onkin loogista ajatella, että tragedia palvelee Aristoteleen filosofiassa pohjimmiltaan tätä eettistä tehtävää, joka antaa samalla oikeutuksen draaman koko olemassaololle. Toisin sanoen tragedian arvo riippuu siitä, miten hyvin se edistää hyvää elämää (kaupunkivaltiossa). (Heinonen & Reitala 2001, 30; Heinonen & Reitala 2012, 99.)

Aristoteles mieltää hyvän elämän toiminnaksi, jolloin päämäärän toteutumiseen johtavat yksittäiset toimet ovat samalla osa itse päämäärää. *Nikomakhoksen etiikassa* Aristoteles päätyy johtopäätökseen, että hyvä elämä on onnellisuutta. Se on korkein hyvä ja päämäärä, koska ”valitsemme sen aina itsensä vuoksi, emmekä koskaan valitse sitä minkään muun takia”, eikä ”siitä puutu mitään, vaan se on itsessään riittävää”. (Aristoteles 1989, 14, 194; Knuuttila 1989, 207.)

Kyse ei ole hedonistisesta onnellisuuden metsästyksestä, jota itsekäs nautintojenhalu ohjaa, sen enempää kuin sattumaankaan perustuvasta onnesta, vaan onnellisuus merkitsee ennen kaikkea hyveen mukaista toimintaa (Aristoteles 1989, 194–196). Se tarkoittaa inhimillisten kykyjen kuten järjen oikeaa käyttämistä ja harmonista toteutumista osana yhteisöä. Edellytyksenä on, että halut ja tunteet toimivat oikeanlaisesti eri tilanteissa. (Aristoteles

1989, 85; Knuutila 1999, 67.) Ihmiselle on ominaista valita mielihyvää tuottava ja karttaa tuskallista, joten luonteen hyveen kannalta tärkeintä on, että iloitsee oikeista asioista ja vihaa oikeita asioita (Aristoteles 1989, 185). Keskeisenä periaatteena on kohtuullisuus: ”tulee valita keskiväli eikä liikaa eikä liian vähän ja että keskiväli on se, minkä oikea järki lausuu” (Aristoteles 1989, 34, 107).

Sihvola (2012, 238) tulee siihen johtopäätökseen, että Aristoteleen tragediahanteen noudattaminen edellyttää hänen eettis-kognitiivisten käsitystensä pääpiirteiden hyväksymistä. Nussbaumin mukaan juuri eudaimonia selittää, miksi tragedian esittämät asiat ovat ylipäättään oppimisen arvoisia. Nussbaum menee jopa niin pitkälle, että väittää *Runousopin* tiivistävän Aristoteleen etiikan perustelut sille, miksi pelkkä luonteen tai sielun hyvyys on riittämätön hyvän elämän tavoittelussa (Nussbaum 2001, 380–381.) Uskallan kuitenkin väittää, että puhtaasti *Runousopin* luennan perusteella tällaista tiivistystä on vaikea löytää, vaan se tarvitsee tuekseen kokonaisvaltaisemman kuvan Aristoteleen filosofiasta.

Niin kuin edellä tuli jo ilmi, hyveellisyys ei rajoitu vain henkilökohtaiseen elämään eikä Aristoteleen etiikka ole muutenkaan individualistista modernissa mielessä. Ilman poliittista osallistumista eudaimonian toteutuminen olisi epätäydellistä (Nussbaum 2001, 349–350). Sen vuoksi onkin hämmentävää, että Aristoteleen tragediakäsityksestä tuntuu puuttuvan kokonaan yhteiskunnallinen näkökulma. Kuten Edith Hall (1998, 306) toteaa, *Runousopissa* ei ole polista, sen enempää konkreettisenä kuin abstraktina instituutiona. Hallin selitys on, että Aristoteles pyrkii teoksessaan luomaan tietoisesti ylihistoriallista ja epäpoliittista tulkintaa tragediasta (Hall 1998, 305). Runous on Aristoteleelle itsenäinen taito, jonka paikkaansapitävyys on immanenttia ja sisäistettyä. Siksi hän ei suostu arvioimaan runoutta ulkoisilla standardeilla kuten Platon, vaan päinvastoin toteaa, että runouteen ei päde sama täsmällisyyden vaatimus kuin muihin taitoihin. Toisin sanoen samat oikeellisuuden kriteerit eivät päde runouteen ja esimerkiksi politiikkaan, koska niiden piirit ovat erit. (Runousoppi, 187; Hall 1998, 302; Halliwell 1987, 26.) Paradoksaalista kyllä, Hallin (1998, 302) tulkinnan mukaan *Runousopin* ”epäpoliittisuus” palvelee kuitenkin loppujen lopuksi Aristoteleen tavoitetta todistaa, että runous on paitsi nautinnollista, myös hyödyllistä poliittisille yhteisöille.

Vielä lopuksi on muistutettava, että moraalikasvatuksellista tai muuten tragedian ulkoista päämäärää korostavia näkemyksiä, on myös kritisoitu yksipuolisiksi ja anakronistisuudessaan vääristäviksi tulkinnoiksi (Halliwell 1987, 28; Heinonen & Reitala 2012, 132). Tragedian merkitys ei *Runousopissa* typistykään pelkäsi etiikan nöyräksi palvelijaksi, vaan esiin tulee myös esimerkiksi se, että tragedialla on myös viihdyttävä vaikutus jäljittelyyn liittyvän nautinnon takia (Runousoppi, 161). Tosin tämäkään seikka ei nähdäkseni suoraan kumoa ajatusta tragedian ja etiikan läheisestä suhteesta, sillä voihan olettaa, että nautinnon tehtävänä on osaltaan palvella moraalista kasvatusta, oppi menee ikään kuin paremmin perille kun se on viihdyttävää. Kuten Aristoteles *Nikomakhoksen etiikassa* toteaa, ”nautinto täydellistää ihmisten toiminnot” (Aristoteles 1989, 191).

Ottaen huomioon Aristoteleen etiikalle luonteenomaisen tavan tarkastella elämää kokonaisuutena, jonka mm. Knuutila (1999, 67–68) tuo esiin, tuntuisi intuitiivisesti oikealta korostaa Heinosen ja Reitalan (2001, 30) tavoin estetiikan ja etiikan, rakenteen ja sisällön syvää yhteenkietoutuneisuutta Aristoteleen tragediakäsityksessä. Samaan hengenvetoon on toki tunnustettava, että tragedian eettinen puoli jää *Runousopissa* väistämättä hämärän peittoon, joten emme voi olla täysin varmoja siitä, mitä Aristoteles ajatteli tragedian ja etiikan suhteesta, miten tragedia voisi olla käytännössä hyvän elämän kannalta hyödyllinen tai oliko hän ylipäätään edes vakavasti kiinnostunut koko kysymyksestä poetiikassaan. Paul Woodruffin (2009, 613) mukaan kenties kaikkein aristoteelisin vastaus tragedian päämäärän kysymykseen olisikin todeta, että tragedia pyrkii toteuttamaan oman olemuksensa, tulemaan oman laatunsa mukaiseksi hyväksi tragediaksi. Aristoteleen tragediakäsitystä tuskin kuitenkaan kannattaa rajata puhtaasti itseensä viittaavaan esteettiseen tulkintaan.

### 2.3 Monitulkintainen mimesis ja tragedia toiminnan jäljittelynä

”Runous näyttää syntyneen yleisesti tarkastellen kahdesta syystä, joista kummatkin ovat luonnollisia. Ensinnäkin jäljittely on ihmisille luontaista heti lapsesta pitäen. Ihmiset eroavat muista eläimistä olemalla innokkaimpia jäljittelemään ja he oppivat ensimmäiset asiat jäljittelemällä. Toiseksi kaikki ihmiset nauttivat jäljittelyistä.” (Runousoppi, 161.)

Aristoteleen tragediakäsityksen keskiössä on katharsiksen ohella 'mimesis', jota voi pitää yhtenä estetiikan historian tärkeimpänä ja samalla kiistellyimpänä käsitteenä (Heinonen & Reitala 2001, 31). Kuten Heinonen ja Reitala (2012, 99) muistuttavat, sen kääntäminen on vaikeaa ja osin jopa mahdotonta. Yllä olevassa *Runousopin* lainauksessa suomentaja Hohti on kääntänyt mimesiksen jäljittelyksi, mikä on eurooppalaisen käännöstradition vallitseva tapa. On kuitenkin huomattava, että mimesiksen ja jäljittelyn pitäminen synonyymeina toisilleen kapeuttaa väistämättä tulkintaa (Korhonen 2012, 71; Santanen 2009, 132.) Jäljittely, sen enempää kuin representaatio tai ilmaisu eivät käsitteinä tavoita likikään kaikkia niitä kontekstisidonnaisia merkityksiä, joihin Aristoteles mimesiksellä viittaa teksteissään (Woodruff 2009, 615).

Yksi syy siihen, miksi mimesis on tulkittu jäljittelyksi, löytyy Platonin tuotannon vaikutuksesta Aristoteleen teoksiin ja niiden kommentaareihin (Korhonen 2012, 71). Yhteistä heidän mimesis-käsityksilleen on esimerkiksi se, että molemmat pitävät jäljittelyä ja jäljittelyn tarkastelua ihmiselle luontaisena, nautintoa tuottavana toimintana (Heinonen & Reitala 2001, 31). Aristoteleen ajattelussa mimesis on kuitenkin paljon laajempi käsite kuin Platonilla: jäljittelyn lisäksi se voi merkitä esimerkiksi esittämistä, ilmaisemista, kuvaamista tai representaatiota, matkimista, tuottamista, jopa uskottelua tai hyväntahtoista huijaamista. Muissa Aristoteleen teoksissa mimesis on saanut joskus syy-seuraus -suhteen tai visuaalisen samankaltaisuuden merkityksen, lisäksi se voi tulla myös lähelle ymmärtämisen käsitettä. (Heinonen & Reitala 2012, 99; Korhonen 2012, 77.) Muitakin tulkintamahdollisuuksia löytyy. Esimerkiksi Lacoue-Labarthe käsittää mimesiksen esiintuomisena, jolloin se viittaa johonkin, joka ilman sitä jäisi kätköön. Tällöin mimesis irtautuu representaation merkityksestä, jonkin valmiiksi esillä olevan imitaatiosta, muuttuen epäeideettiseksi käsitteeksi (Santanen 2009, 132–133). Korhosen (2012, 77) mukaan laajan tulkinnallisen spektrin vuoksi ei olekaan mielekäästä käyttää vain yhtä ja



samaa termiä mimesiksestä, vaan joskus koko sanan kääntämättä jättäminen voi olla jopa paras mahdollinen vaihtoehto. Selkeyden vuoksi tulen kuitenkin tässä työssä käyttämään jäljittelyä mimesiksen synonyymina, ellei ilmene erityisiä perusteita toimia toisin.

Mimesis pohjautuu ajatukseen, että taiteen ja todellisuuden välillä on suhde. Kuten jo tragedian filosofiankaltaisuus osoittaa, Aristoteleelle taide merkitsee mahdollisuutta kertoa tai esittää jotakin yleispätevää. Mimesis ei kuitenkaan tarkoita hänelle todellisuuden jäljittelyä peilin kaltaisesti, vaan siihen liittyy keskeisenä osana taito, jonka avulla havaittavan tai mahdollisen todellisuuden ilmiöt esitetään. (Korhonen 2012, 76, 79).

Kuten alun lainauksesta käy ilmi, mimesikseen sisältyy myös nautinto ja oppiminen (Runousoppi, 161; Korhonen 2012, 78; Segal 1998, 155). Mimesistä voidaan siten pitää yhtenä mathesiksen muodoista, joka sisältää tietoa ihmisistä, toiminnasta ja maailmasta sekä saa kokijansa ajattelemaan (Hirvonen 2009, 88; Lehmann 2009, 84). Lacoue-Labarthen mukaan teatteri on ajattelun harjoittamista, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että Aristoteles painottaa tragedian näyttämöllepanoa visuaalisuuden kustannuksella (Lacoue-Labarthe 2001, 182–183, Santanen 2009, 134 mukaan). Kyse ei kuitenkaan ole intellektuaalisen eliitin eksklusiivisesta kokemuksesta, vaan mimesikseen tuottamasta nautinnollisesta oppimisesta pääsevät osalliseksi muutkin kuin ”viisauden rakastajat”, joskin rajoitetusti. ”Siksi he mielihyvin katsovat näitä kuvia, sillä nähdessään he oppivat ymmärtämään ja päättämään, mitä mikin on, esimerkiksi, että tämä on tuo”, Aristoteles (Runousoppi, 161) kirjoittaa.

Toisaalta mimesistä ei pidä yksinkertaistaa kasvatuksen välineeksi tai ymmärryksen avartajaksi, kuten nykytutkimus tuntuu Woodruffin mukaan usein tekevän. Mimesikseen näet sisältyy myös aina kyky petokseen ja harhautukseen. (Woodruff 2009, 617.) On hyvä myös muistaa, että mimesis ei tarkoita pelkästään kauniiden ja hyvien asioiden jäljittelyä, vaan Aristoteleen mukaan epämiellyttävätkin asiat, kuten vastenmieliset pedot ja ruumiista tehtyjen tarkkojen kuvien näkeminen voivat tuottaa mielihyvää. Jos taas jäljittelyn kohde ei ole entuudestaan tuttu, mielihyvä aiheutuu tekemistavasta, väristä tai muusta vastaavasta syystä. (Runousoppi, 161.)

Mimesis toteutuu parhaiten tragediassa, joten se on Aristoteleen arvoasteikolla runouden lajeista korkein (Runousoppi, 191; Kivimäki & Korhonen 2012, 13). Se myös saavuttaa päämääränsä epiikkaa menestyksekkäämmin ja tiivistetympin (Runousoppi, 191). Tragedian paremmuutta tukee lisäksi se, että tietyt perusosat ovat tragediassa ja epiikassa samoja, mutta osa on vain tragedialle ominaisia, kuten musiikki ja esitys (Runousoppi, 163, 191). Arvostuksesta puhuttaessa on kuitenkin muistettava se seikka, että Aristoteles jättää avoimeksi sen, onko tragedia kehittynyt jo riittävästi, joko itsessään tai suhteessa katsojiin. *Runousopin* pohjalta ei voi myöskään väittää, etteikö tulevaisuudessa voisi periaatteessa ilmetä vielä jokin vastaava, nykyistä tragediaa parempi taidemuoto (Runousoppi, 162.)

Jäljittelyn lajina tragedialle on ominaista ennen kaikkea toiminnan ('praksis') jäljittely rytmin, melodian ja runomitan keinoin (Runousoppi, 159–160). Olennainen piirre on se, että tapahtumia jäljitellään toimivien ihmisten kautta, ei kertomalla (Runousoppi, 165). Tragedian ja epiikan ero runomuotoina tulee ilmi juuri tässä, sillä jälkimmäinen on luonteeltaan kertovaa, sen lisäksi se on ajan suhteen rajoittamaton ja käyttää vain yhtä runomittaa (Runousoppi, 163). Lisäksi epiikan jäljittely on epäyhtenäisempää (Runousoppi, 191). Aristoteles korostaa *Runousopissa* useaan otteeseen toiminnan keskeisyyttä tragedian määritelmässä viitaten sillä niin henkilöiden yksittäisiin tekoihin kuin juonirakenteeseen sisältyvään laajempaan toiminnan kaavaan (Halliwell 1987, 14). Toiminnan keskeisyys tuntuu johdonmukaiselta kun asiaa tarkastellaan hänen muun tuotantonsa valossa: esimerkiksi *Metafysiikassa* Aristoteles toteaa, että hyvä ilmenee aina toiminnassa (Aristoteles 1990, 233; Heinonen & Reitala 2012, 102).

Kun puhutaan draamalle ominaisesta jäljittelystä, ei voi luonnollisestikaan ohittaa esityksen ja tekstin suhdetta. *Runousopissa* Aristoteles erottaa toisistaan traagisen draaman ja esityksen (Halliwell 1987, 8). Merkillepantavaa on, että hän näkee tragedian ennen kaikkea sanataiteena, siis runoutena. Hän perustelee tragedian paremmuutta taidemuotona muun muassa sillä, että se ei vaadi näyttelijöitä esittämään tekstiä, vaan se synnyttää elävän vaikutelman myös luettaessa (Runousoppi, 166, 191; Kivimäki & Korhonen 2012, 65). Aristoteleelle esitys ei siis ole yhtä tärkeä osatekijä kuin juoni. (Korhonen 2012, 94). Vaikka nähdyllä voi olla suuri vaikutus sieluun, tragedia on pohjimmiltaan riippumaton

siitä, esitetäänkö se vai ei (Heinonen & Reitala 2001, 33–34).

Aristoteleen tragediarunouden ja esityksen erottavalla näkemyksellä on ollut kauaskantoiset seuraukset, sillä aina 1900-luvulle asti draamaa on lähestytty aristoteelisessa hengessä ennen kaikkea kirjallisuuden lajina, ei niinkään teatterina. Hall (1998, 297) kritisoikin Aristotelesta siitä, ettei tämä huomioi millaista lisäarvoa esityksen ulottuvuudet, kuten visuaalisuus ja musiikki tuovat tragediaan. Heinonen ja Reitala (2001, 33–34) kuitenkin korostavat, että kyse ei ole Aristoteleen esityskielteisyydestä sinänsä, vaan tavasta hahmottaa tragedian ontologiaa. Näyttämötoteutuksen vaikuttavuus perustuu enemmän lavastajan kuin runoilijan taitoon, siksi sitä ei myöskään käsitellä *Runousopissa* (Runousoppi, 166). Aristoteles ei kuitenkaan aivan kokonaan sivuuta runouden ulkopuolisia elementtejä, sillä hän nostaa tragedian paremmuudesta puhuttaessa yhdeksi vahvuudeksi juuri mielihyvän, jonka musiikki ja nähtävä esitys synnyttävät (Runousoppi, 191).

### 3 KOKONAINEN JUONI ON TRAGEDIAN SIELU

#### 3.1 Alku, keskikohta ja loppu: tapahtumat välttämättömyyden tai todennäköisyyden sitomana ketjuna

Elisabeth Belfiore jakaa tragedian kvantitatiivisiin ja kvalitatiivisiin osatekijöihin. Ensimmäisiin kuuluvat prologin kaltaiset puhekohtausten ja kuorolaulujen vaihtelua jäsentävät osat, joiden käsittelyn jätän tämän työn ulkopuolelle, sillä huomioni on ennen kaikkea tragedian laadullisissa ominaisuuksissa. *Runousopissa* mainitaan kuusi Belfioren kvalitatiivisiksi nimeämää osatekijää, jotka Aristoteles itse ryhmittelee jäljittelyn kohteen, välineen ja tavan perusteella. Niistä jäljittelyn kohteisiin lukeutuvat juoni, luonteet ja ajatus, välineisiin tyyli ja lyyrinen runous ja tapaan näyttämötoteutus tai nähtävä esitys. Tässä luvussa käsitelen osatekijöistä tärkeintä eli juonta. Toiminnan jäljittelyn myötä syntyvä juoni on Aristoteleen mukaan tragedian sielu. (Runousoppi, 164–165; Belfiore 2009, 630; Heinonen & Reitala 2001, 33.)

Paitsi esitys, myös luonteenkuvaus on juonelle alisteista. Tämä kuulostaa hieman yllättävältä, sillä jos oletetaan tragedian olevan moraalisesti ja psykologisesti merkityksellinen taidemuoto, tuntuisi hyvin luonteelta korostaa myös henkilöhahmojen inhimillistä syvyyttä. Aristoteles perustelee tärkeysjärjestystä kuitenkin siten, että ihmisen onnellisuus yhtä lailla kuin onnettomuuskin perustuvat aina toimintaan. Toiminta myös paljastaa henkilön luonteen parhaiten. Siksi tragedia ei voi syntyä ilman toimintaa, mutta ilman luonteita se olisi mahdollista, joskaan ei kovin toivottavaa. (Runousoppi, 164–165; Nussbaum 2001, 379.) Juonen suhde luonteeseen avautuu kenties parhaiten analogialla maalaustaiteeseen: tragedia on mahdollista hahmottaa jo pelkästään juonen piirtämistä ääriäriivoista, mutta luonteenkuvaus ”värittää” tarinasta vielä elävämmän (Sihvola 2012, 243).

Voiko juonena sitten pitää mitä tahansa tapahtumia, jotka on yhdistetty toisiinsa? Vaikka nykydraamassa näin periaatteessa voi olla ja ylipäätään koko juonen käsite on monin tavoin problematisoitu, Aristoteleen tragediakäsityksessä pelkkä jokin tapahtumasarja ei muodosta vielä juonta, vaan sillä on tietyt tarkat ominaispiirteensä. *Runousopin*

määritelmän mukaan toiminnan tulee olla loppuunsaatettua, kokonaista ja sillä on oltava jokin laajuus (Runousoppi, 164).

Kokonaisuus rakentuu kolmesta perusosasta: alusta, keskikohdasta ja lopusta. Alun ei itsessään tarvitse olla seurausta jostakin aiemmin tapahtuneesta, sen sijaan keskikohdan ja lopun tulee perustua välttämättömästi tai todennäköisesti alkuun ja siitä seuranneisiin tapahtumiin. Tämän vuoksi juoni ei voi alkaa mistä tahansa eikä päättyä miten tahansa. Aristoteleen määritelmä kumoaa samalla myös käsityksen siitä, että yhdelle henkilölle tapahtuneiden asioiden jäljittely riittäisi täyttämään juonen yhtenäisyyden vaatimuksen: yhdelle henkilölle voi näet tapahtua monia ja rajoittamattomia asioita, joista ei muodostu kokonaisuutta eikä siten myöskään yhtenäistä toimintaa. Tämän vuoksi tragedian juonen on jäljiteltävä yhtä kokonaista toimintaa. (Runousoppi, 166–167.)

Tragedian rakenne on siis olemukseltaan kausaalinen, looginen ja usein myös ajallisesti varsin lineaarisesti etenevä. Tämä ei silti yksin vielä riitä, vaan oikeanlaiseen juoneen tarvitaan myös tapahtumien myötä syntyvä ongelmien vyyhti, joka ratkaistaan lopuksi. Aristoteles määrittelee ongelman ja ratkaisun seuraavasti:

”Aikaisemmin tapahtuneet ja jotkut juoneen sisältyvät seikat muodostavat ongelman, loppu on ratkaisua. Ongelmalla tarkoitan jaksoa alusta siihen saakka, josta alkaa muutos menestykseen tai onnettomuuteen. Ratkaisulla tarkoitan jaksoa muutoksen alkamisesta loppuun.” (Runousoppi, 177.)

Toiminnan ykseyden edellytyksenä on selkeärajainen konflikti, mikä aiheuttaa sen, että tragedian koko dramaturgia näyttäytyy vahvasti konfliktikeskeisenä. Lisäksi sitä voi kutsua suljetuksi draamamuodoksi, mikä tarkoittaa, että alussa asetetut ongelmat ratkaistaan lopussa kokonaan, eikä uusia ongelmia ilmesty näyttämölle. (Heinonen & Reitala 2001, 38; Heinonen & Reitala 2012, 108; Kinnunen 1985, 105–106.)

Konfliktiin ja sen ratkaisuun liittyvät läheisesti 'peripeteian' ja 'anagnorisiksen' käsitteet. Peripeteia, eli käänne kuten termi yleensä suomennetaan, on nimensä mukaisesti juonen käännekohta, jolloin toiminta muuttuu vastakkaiseen suuntaan välttämättömyyden tai todennäköisyyden mukaisesti (Runousoppi, 169). Anagnorisis tarkoittaa tunnistamista totuuden paljastumisen muodossa: se on ”muutos tietämättömyydestä tietämiseen ja sen

mukaisesti ystävyteen tai vihaan sellaisten henkilöiden osalta, joiden kohtalo on onnellinen tai onneton” (Runousoppi, 170). Tunnistamisen lajeja on erilaisia, joista huonoimpana Aristoteles pitää ulkoisiin tuntomerkkeihin pohjautuvaa (Runousoppi, 175). Eniten Aristoteles arvostaa itse tapahtumiin tai toimintaan perustuvaa tunnistamista, etenkin jos siihen yhdistyy myös peripeteia. Vaikutus on nimittäin tehokkain silloin, kun tunnistaminen ja käänne johtuvat loogisesti toisistaan ja ovat samalla lisäksi odottamattomia ja yllätyksellisiä. Hyvää esimerkkiä tällaisesta tunnistamisesta edustaa Sofokleen *Oidipus*. Toisella sijalla on päätelmiin perustuva tunnistaminen. (Runousoppi, 170, 176; Heinonen & Reitala 2001, 34–35.)

Käänteeseen ja tunnistamiseen liittyy myös Aristoteleen jako yksinkertaisiin ja monimutkaisiin juoniin. Molemmat muodostavat yhtenäisen kokonaisuuden, mutta yksinkertaisessa juonessa muutos tapahtuu ilman käännettä tai tunnistamista. Sen sijaan monimutkaisiin juonissa muutokseen sisältyy aina joko peripeteia, anagnorisis tai molemmat. Aristoteles arvostaa enemmän monimutkaista juonta, kun taas heikoin on kohtausittainen yksinkertainen juoni, koska silloin todennäköisyys tai välttämättömyys ei muodostu episodien yhdistäväksi tekijäksi. Sillä on suuri merkitys, tapahtuvatko asiat yksinkertaisesti vain toistensa jälkeen vai nimenomaan toistensa vuoksi, Aristoteles painottaa. (Runousoppi, 169; Heinonen & Reitala 2001, 34–35.)

Tragedian loppuratkaisujen määrittelyn suhteen *Runousopin* esitys on sisäisesti ristiriitainen. Aristoteleen suosimaksi vaihtoehdoksi on yleisimmin tulkittu luvussa 13 esitetty ratkaisu, jonka mukaan onnettomuus ja tuho koituvat lopussa ehdottomasti ja yhtäläisesti kaikkien kohtaloksi (Runousoppi, 171–172). Heti seuraavassa luvussa Aristoteles kuitenkin pitää parhaana vaihtoehtona loppuratkaisua, jossa tunnistaminen viime hetkellä estäisi tuhon, toisin sanoen pelkkä kärsimyksen mahdollisuus ilman toteutumista olisi riittävä herättämään pelkoa ja myötätuntoa. On esitetty, että jälkimmäinen vaihtoehto johtuisi Aristoteleelle tyypillisestä eettisestä optimismista, mutta vastaavasti ensinmainittu ratkaisu olisi paremmin linjassa hänen yleisen ajattelunsa kanssa. Se, että Aristoteles ei näytä sitoutuvan selkeästi yhteen ratkaisuun, voi Stephen Halliwellin mukaan olla myös merkki hänen pyrkimyksestään toisaalta kapeampaan ja preskriptiivisempään tragedian määritelmään ja toisaalta avoimempaan

tragediakäsitykseen, joka tekisi laajemmin oikeutta genren monipuolisille saavutuksille. (Runousoppi, 171–173; Halliwell 1987, 135; Heinonen & Reitala 2012, 120–122.)

Tragedian rakenne on onnistunut silloin kun siihen ei voi lisätä eikä poistaa mitään kokonaisuuden kärsimättä. Tragedian rakenteen mallina toimii tässä yhteydessä luonnon järjestys, jossa jokaisella olennolla ja asialla on paikkansa. (Runousoppi, 167; Sihvola 2012, 244; Heinonen & Reitala 2001, 32–33). Todellisessa elämässä havaitaan kuitenkin vain harvoin edellämainitun kaltaisia kokonaisia tapahtumaketjuja, joten runous läheneekin tässä mielessä filosofista yleistä totuutta kiinnittäessään Sihvolan sanoin ”huomion todennäköisiin ja välttämättömiin yhteyksiin konkreettisten yksittäistapahtumien välillä” (Runousoppi 168; Sihvola 2012, 245). Tuntuukin perustellulta tulkita tragedian suljettu, ”täydellisyyttä” tavoitteleva rakenne jo itsessään eräänlaiseksi aristoteelisen teleologian esteettiseksi huipentumaksi: se näyttää heijastavan maailmankuvaa, jossa jokaisella osalla on paikkansa ja tarkoituksensa ja kaikella väistämättä syynsä ja seurauksensa. Tähän maailmankuvaan ja sen seurauksiin palaan tarkemmin seuraavassa alaluvussa.

Yhtenäistä kokonaisuutta on pidettävä juonen tärkeimpänä ominaisuutena, mutta kuten luvussa 2.1 siteeratusta tragedian määritelmästä käy ilmi, kysymystä laajuudesta ei myöskään voi ohittaa. Aristoteles pitää juonen laajuutta sinänsä arvokkaana, sillä ”suurempi on aina kauniimpi suuruutensa johdosta”. Laajuutta ei kuitenkaan saa painottaa selkeyden tai ymmärrettävyyden kustannuksella. Tähän on käytännöllinen syy, eli juonen tulee olla sen pituinen, jonka voi hyvin muistaa. (Runousoppi, 166.) Toisaalta laajuus liittyy myös nautintoon: kohtausten on hyvä olla lyhyitä, koska keskitettynä tragedia tuottaa suuremman nautinnon (Runousoppi, 191). Aristoteleen mukaan riittävä laajuus on sellainen, joka tarvitaan siihen, että peräkkäiset tapahtumat todennäköisesti tai välttämättä kääntyvät onnettomuudesta menestykseen tai menestyksestä onnettomuuteen (Runousoppi, 167).

### 3.2 Suljettu konfliktikeskeinen rakenne tuottaa eheyden ja järjestyksen illuusion

Seuraavaksi käsittelen sitä, millaista maailmankuvaa ja -katsomusta Aristoteleen tragediakäsitys tulee rakentaneeksi suljetun konfliktikeskeisen muotonsa avulla. Pidän kysymystä tärkeänä, sillä kuten muun muassa Lehmann (2009, 331) on korostanut, aristoteelinen<sup>4</sup> tragedia ja siihen pohjautuva 'draamallinen teatteri' ei ole viatonta, ideologiasta vapaata, vaan se tuottaa esimerkiksi aikarakenteillaan tietynlaisen vaikutusvaltaisen ajattelumatriisin. Tässä luvussa seuran pitkästi Lehmannin sekä Heinosen ja Reitalan näkemyksiä aristoteelisen draamakäsityksen vaikutuksista.

Tragedian ehdoista juonen yhtenäisyyden vaatimuksella on ollut historiallisesti ja filosofisesti kauaskantoisimmat seuraukset. Aristoteleelle tragedia merkitsee johdonmukaista ja kausaalista konstruktiota, jonka kauneus rinnastuu väistämättä järjestykseen ja rationaalisuuteen. Tämä tulee ilmi myös *Metafysiikassa*, jossa Aristoteles nimeää kauniin päämuodoiksi järjestyksen, symmetrian ja määräytyneisyyden. (Aristoteles 1990, 233; Heinonen & Reitala 2012, 106–107.) Yhtenäinen kokonaisuus ei ole vain kaunis, vaan se luo myös ideaalimaailman, jota hallitsee tiukka syy-seuraussuhteiden loogisuus. Tragedian rakenne tuo eksistentiaaliseen kaaokseen ja moninaisuuteen loogisen järjestyksen samalla eristäen sen ulkoisesta todellisuudesta omaksi, sisäisesti aukottomaksi kokonaisuudeksi. (Lehmann 2009, 83, 329.) Heinonen (2009, 19) kutsuu tätä draaman ja logiikan kaksoissidokseksi, joka on hallinnut teatteria antiikista asti ja näkyy keskeisesti teatterikäsitteessämme yhä vieläkin. Tämä tuntuu varsin luonnolliselta kun muistetaan, että Aristoteles itse systematisoi logiikan tieteenä. Esimerkiksi antiikin tragedioiden rakenteesta ja aristoteelisen syllogismin kaavasta löytyy tiettyä samankaltaisuutta. (Wimsatt-Brooks 31–32 1970, Kinnunen 1985, 146 mukaan.)

---

4 Tässä, kuten joissain muissakin yhteyksissä tarkoitan aristoteelisella paitsi Aristoteleen omaa tragediakäsitystä, myös *Runousopista* polveutuvaa laajaa teoria- ja esitystraditiota, vaikka niiden niputtaminen yhteen onkin käsitteellisesti ongelmallista, sillä niin kuin jo alaluvussa 2.1 ilmeni, Aristoteleen tragediakäsitys ja aristoteelinen tragedia eivät ole läheskään aina synonyymejä toisilleen.



Yksi tärkeä yhtenäisyyttä tuottava tekijä tragediassa on aika. ”Draama tarkoittaa hallittua, havaittavaksi tehtyä ajan virtaa”, Lehmann (2009, 83) kirjoittaa. Nimenomaan ajan yhtenäisyys on vastuussa siitä, että logiikan yhtenäisyys toteutuu ilman poikkeamia tai murtumia. Vaikka *Runousoppi* ei todellisuudessa vaadikaan niin puhdasta ajan ja paikan ykseyttä kuin esimerkiksi ranskalaisessa klassismissa tulkittiin, Aristoteles ei hyväksy sellaisia juonellisia hyppyjä, poikkeamia ja keskeytyksiä, jotka saattavat hämärtää ymmärtämistä. (Lehmann 2009, 328–329.) Lehmannin näkemyksen mukaan aristoteelinen draamatraditio on pyrkinyt kieltämään ”ajan ilmenemisen aikana”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että aika pysyttelee tragediassa huomaamattomana elementtinä, jonka pääasialliseksi tehtäväksi jää draamallisen illuusion eheyden ja jatkuvuuden tunteen tukeminen. (Lehmann 2009, 332.) Aika ja tarina kulkevat aristoteelisessa draamassa käsi kädessä, mikä ei ole vain sisäistä koherenssia luova ominaisuus, vaan vetää myös jyrkän rajan draaman ja sen ulkopuolisen todellisuuden välille (Lehmann 2009, 329). Tähän liittyen on kuitenkin huomattava se ristiriita, että mimesikseen perustuva aristoteelinen draama toisaalta on mitä syvimmin riippuvainen tästä ulkoisesta maailmasta ja siinä toimivien ihmisten jäljittelystä. ”Tämä toinen todellisuus toimii aina teatterin kopion alkuperänä”, Lehmann (2009, 78) kirjoittaa.

Loogisesta ja temporaalisesta yhtenäisyydestä on seurauksena paitsi jatkuvuuden, eheyden ja yleispätevyyden illuusio, myös implisiittinen oletus siitä, että tragedia käsittelee ikuisia ja muuttumattomia kysymyksiä. Tällä on ollut kauaskantoinen ideologinen ja esteettinen vaikutus paitsi teatteriin, myös laajemmin kulttuuriin. (Heinonen & Reitala 2012, 109.)

Aristoteeliseen tragediaan pohjautuvaan 'draamalliseen teatteriin'<sup>5</sup> liittyikin eettisiä ongelmia, jotka Timo Heinonen tiivistää osuvasti esipuheessaan Lehmannin teokseen *Draaman jälkeinen teatteri* (2009). Draamallisen teatterin ongelmana on kykenemättömyys problematisoida sen enempää teatteria kuin maailmaakaan. Ensinnäkin se alistaa esityksen tekstile, jonka syvyyksistä ohjaaja etsii tulkittavakseen ”ikuista ja alkuperäistä” merkitystä. Draamallisen teatterin taustalla vaikuttaa todenkaltaisuuden illuusio, jossa ei anna sijaa epäilyille tai ristiriidoille eikä sen dramaturgiassa ei ole tilaa toiseudelle tai todelliselle moniäänisyydelle. (Heinonen 2009, 16–17.)

---

5 Lehmannin käyttämä termi

Heinonen jatkaa kritiikkiään seuraavasti:

”Tällä kaavalla syntyy merkityksen teatteria, joka ei piittaa sen enempää teatterin lähtökohtaisesti rajattomista ilmaisumahdollisuuksista kuin ”todellisuuden” pääsemättömällä tavalla ristiriitaisesta, pirstaloituvasta, monikollisesta, ratkeamattomasta ja loputtomiin uudelleen jäsenyvästä luonteesta.” (Heinonen 2009, 17).

Paitsi draamallisen teatterin eetos, myös sen dramaturgian oletettu yleispätevyys voidaan haastaa. Lehmannin (2009, 403) vastaväite Aristoteleen juonikäsitteelle on, että ei ole olemassa alkua, jolla ei olisi ennakkoehtoja eikä loppua, josta ei seuraisi enää mitään. Vaikutusvaltaisuudestaan huolimatta aristoteelista dramaturgiaa ei tulekaan pitää universaalina mallina, vaan ainoastaan yhtenä tapana hahmottaa draamaa ja kerrontaa. Kyse on ennen kaikkea länsimaisen kulttuurin vallitsevasta skeemasta, jolle olemme tietyllä tavalla sokeita. Suljettu muoto palvelee toisaalta ihmiselle ominaista tarvetta nähdä syy-seuraussuhteita sekä luoda eheyttä ja järjestystä maailmaan, toisaalta se tuottaa itsessään niitä. (Heinonen & Reitala 2012, 108, 110.) Kuten Heinonen ja Reitala (2012, 110) toteavat: ”Johdonmukainen, lineaarinen kerronta on ikään kuin ehdollistanut tähän kerrontamuotoon tottuneet vastaanottajat olettamaan jopa satunnaisten elementtien välille loogis-kausaalisen suhteen, jos nuo elementit seuraavat ajallisesti toisiaan.”

### **3.3 Myytistä muotoon – Aristoteleen tragediakäsityksen antroposentrisyydestä**

Kuka tai mikä sitten lopulta oikein ohjailee tapahtumia? Tragediasta puhuttaessa ei voi kokonaan ohittaa kohtaloa, jumalten vaikutusta ja muita metafysiikkaa lähellä olevia teemoja. Tähän liittyen klassiseen tragediaan näyttää sisältyvän mielenkiintoinen ristiriita: vaikka todennäköisyys ja välttämättömyys läpäisevät juonen suorastaan olympolaista jumalallisuutta tavoitellen ja tekevät siitä dramaturgialtaan deterministisen, samalla tragediassa on aina läsnä sisällön tasolla myös pimeä ja arvaamaton ulottuvuus, joka ruumiillistuu muun muassa ihmisten onnettomina kohtaloina.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Toisaalta tämänkin piirteen voi nähdä tukevan viime kädessä todennäköisyyden ja välttämättömyyden sääntöä: vaikka ihmiset pyristelevät kohtalooaan vastaan, lopputulos on ennalta määrätty.

Edellä mainittuun välttämättömyyden ja hallitsemattomuuden jännitteeseen en löytänyt kuitenkaan tutkimuskirjallisuudesta mitään suoraa selitystä, joten kysymys jää toistaiseksi auki. Oma näkökantani on, että myytti saattaa olla edellämainittua ristiriitaa selittävä tai silloittava tekijä. Perustelen tätä Halliwellin näkemyksellä, jonka mukaan myytin yksi tärkeä ominaisuus on juuri inhimillisten ja jumalallisten maailmojen lävistyminen toisiinsa. Myytit ja uskonto kuuluivatkin erottamattomasti kreikkalaiseen kulttuuriin ja ne olivat myös olennainen osa antiikin näytelmien rikasta kuvastoa ja kieltä. Perinteisessä kreikkalaisessa tragediassa, mukaan lukien Aristoteleen *Runousopin* esimerkkeinä käyttämät näytelmät, inhimillinen toiminta ei ole koskaan täysin autonomista. Siksi tragedian ymmärtäminen tuntuu vaativan ainakin jollain tasolla jumalallisten voimien huomioimista. (Halliwell 1987, 12–13.)

Tätä taustaa vasten onkin suorastaan hämmästyttävää, ettei *Runousoppi* mainitse juuri sanaakaan uskonnosta. Aristoteleen tragediakäsitystä voi luonnehtia uskonnottomaksi, tai paremminkin antroposentriseksi, sillä se mitätöi oikeastaan täysin jumalien merkityksen eikä ole myöskään kiinnostunut genrelle keskeisistä kuoleman ja kohtalon kysymyksistä. (Hall 1998, 296; Belfiore 2009, 631; Price & Kearns 2004, 172). Halliwellin mukaan myytin ja uskonnon sivuuttaminen johtuu yksinkertaisesti siitä, että Aristoteleen maailmankuva ei ole perinteisessä mielessä uskonnollinen, vaan hän hahmottaa tragedian toimintaa rationaalisin ja sekulaarein periaattein, kuten inhimillisen uskottavuuden ja kausaalisen ymmärrettävyyden kriteerein. Tämä jos mikä oli tuon ajan tragediakirjailijoille vierasta. (Halliwell 1987, 12–13 & 15). Käytännössä ihmiskeskeisyys näkyy Aristoteleen tragediakäsityksessä esimerkiksi kielteisenä suhtautumisena uskomattomista tapahtumista tai jumalhahmojen väliintulosta johtuviin loppuratkaisuihin, koska ne eivät ole johdonmukaista seurausta toiminnasta ja tapahtumien kulusta (Runousoppi, 174; Halliwell 1987, 12; Heinonen & Reitala 2012, 122.) Aristoteelisessa tragediassa ihmiset eivät jää ylempien voimien marioneteiksi, sillä jumalilla ei ole pohjimmiltaan mitään valtaa, vaan henkilöiden toimintaa tarkastellaan puhtaasti inhimillisten tekijöiden pohjalta (Heinonen & Reitala 2012, 122; Sihvola 2012, 236).

Aristoteleen tragediakäsityksen juonikeskeisyys liittyy läheisesti sen antroposentrismiin.

Halliwellin mukaan juoni ei ole välttämätön vain draaman rakenteen jäsentämiseksi, vaan sen korostuminen kuvastaa juuri Aristoteleen suuntautumista pois myytistä, kohti neutraalimpaa ja abstraktimpaa muodon käsitettä. Lisäksi Aristoteles katsoo, että perinteiset myytit ja tarinat eivät ole välttämättömiä hyvän juonen punomisessa. (Halliwell 1987, 11–12.)

On kuitenkin huomattava, että Aristoteleellakin on oma jumalakäsityksensä. Edellä esitetyn lisäksi antroposentrismiä saattaakin osaltaan selittää juuri tähän jumalakäsitykseen liittyvät ominaispiirteet, kuten esimerkiksi se, ettei jumalilla ole moraalisia hyveitä (Nussbaum 2001, xxxii). Siten voisi käsittääkseni ajatella, että jumalien aktiivinen toimiminen tragediassa olisi omiaan heikentämään sen laatua, ainakin jos tarkastellaan asiaa moraalikasvatuksen valossa. Herää myös aiheellinen kysymys, onko Aristoteleen kosmologiassa hierarkian ylimpänä olevan ”liikkumattoman liikuttajan” ja draamallisen toiminnan mahdollisuuden välillä jo lähtökohtaisesti jokin ylitsepääsemätön ristiriita, sillä onhan kyseessä olento, ”joka on hyveellinen ilman toimintaa” (Nussbaum 2001, 373).

Tulkitsijasta riippuu, näyttäytyykö Aristoteleen tragediakäsityksen ihmiskeskeisyys sen vahvuutena vai heikkoutena. Hall (1998, 296) vaikuttaa olevan jälkimmäisellä kannalla, sillä hänen mukaansa se sulkee pois keskeiset ihmisen tilaa määrittävät ominaisuudet, joita tragedia tutkii, toisin sanoen kuolevaisuutemme ja sen, että kohtalo on pohjimmiltaan ihmisen kontrollin tuolla puolen. Vasta-argumenttina Hallin kritiikille voi kuitenkin todeta, ettei uskonnottomuus tietenkään poissulje oman kuolevaisuuden hyväksymistä ja elämään kuuluvan hallitsemattomuuden tunnustamista, joten se ei tee Aristoteleen tragediakäsityksestä tässä mielessä heikompaa. Varteenotettavampana haasteena pitäisin edellisessä alaluvussa esitettyjä kriittisiä huomioita sen dramaturgian tuottamasta eheydestä ja yleispätevyydestä, sillä ne voidaan hyvinkin nähdä ristiriidassa Hallin peräänkuuluttaman ”inhimillisyyden” kanssa.

## 4 KALTAISEMME EREHDYS SYNNYTTÄÄ KATHARSIKSEN

### 4.1 Kärsimyksestä ja epäonnesta tragediassa

Tragedian juonessa ei ole kyse minkä tahansa loppuunsaoritetun kokonaisen toiminnan jäljittelystä, vaan siihen liittyy elimellisesti 'pathos', kärsimys. Aristoteleen mukaan kärsimys synnyttää pelon ('fobos') ja säälin ('eleos') tunteet ja saa aikaan 'katharsiksen', mikä on tragedian välttämätön ehto. Juuri kärsimyksen ja katharsiksen avulla voimme paremmin ymmärtää poetiikan ja etiikan sidettä Aristoteleen ajattelussa. (Runousoppi, 164; Heinonen & Reitala 2012, 126; Heinonen & Reitala 2001, 35–36.) Keskityn tässä alaluvussa käsittelemään kärsimystä tragediassa ja Aristoteleen etiikassa. Katharsiksen käsitteeseen sekä säälin ja pelon tunteisiin palaan tarkemmin luvussa 4.4.

Belfiore (2009, 633) pitää kärsimystä juonen keskeisimpänä osana. Hän perustelee tätä sillä, että kärsimys kuuluu osana jokaiseen tragediaan, oli kyse sitten yksinkertaisesta tai monimutkaisesta juonesta. Lisäksi se on tietenkin tärkeä tragediaa ja komediaa erottava tekijä. Niin keskeinen käsite kärsimys kuin onkin tragedialle, Aristoteles tuntuu kuitenkin ottavan sen melko lailla annettuna *Runousopissa*, todeten vain lakonisesti: ”Kärsiminen on vahingoittavaa ja tuskallista, kuten näkyvillä tapahtuva kuoleminen, tuskatilat, haavoittuminen ja muu samanlainen” (Runousoppi, 170).

Tämän lisäksi Aristoteles toteaa, että läheisten aiheuttamat kärsimykset ovat ”toivottavia”, sillä silloin tragedian vaikutus on tehokkain. Hän perustelee tätä sillä, että vihamiesten tai vieraiden ihmisten tuottamat kärsimykset eivät herätä sääliä samalla tavalla kuin perheen tai läheisten ystävien kesken tapahtuvat rikokset ja vääryydet, esimerkkinä vaikkapa isänsurma. (Belfiore 2009, 633; Runousoppi, 173; Heinonen & Reitala 2012, 126.) Belfiore tulkitsee *Runousoppia* siten, että viime kädessä tehokkain kärsimyksen side olisi verisukulaisuus. Tämä perustuu Aristoteleen näkemykseen sukulaissuhteiden tärkeydestä ihmisluonnolle ja yhteiskunnalle. (Belfiore 2009, 633–634). Oidipus onkin tässä mielessä varoittavan hyvä esimerkki kärsimyksen maksimoinnista: ei riitä, että hän tappaa oman isänsä, vaan hän myös nai oman äitinsä.

Mielenkiintoista on se, että Aristoteles mainitsee kärsimyksestä puhuessaan erikseen näkyvillä tapahtuvan kuoleman, vaikka antiikin teatterissa kuolemaa ei juuri koskaan esitetty näyttämöllä. Kärsimyksen ei välttämättä tarvitsekaan tapahtua katsojien silmien edessä, vaan sen käsite kattaa oletettavasti myös tapahtumat, jotka kerrotaan elävästi. Lisäksi säälin ja pelon herättämiseen voi riittää se, että kärsimys on tapahtumaisillaan, sen ei tarvitse tapahtua oikeasti. (Belfiore 2009, 633.)

Aristoteleen *Runousopissa* mainitsevat vähälukuiset esimerkit kärsimyksestä edustavat fyysistä tuskaa eikä hän mainitse mitään henkisestä kärsimisestä. Nykytutkimuksessa korostetaan kuitenkin juuri pathoksen henkistä ulottuvuutta. Antiikin tragedioissa pahinta ei loppujen lopuksi ollut fyysinen kipu, vaan henkinen kärsimys: läheisten menetys, kodista poisjoutuminen ja maastakarkotus kauhistuttivat Aristoteleen aikalaisia. Tämä ilmenee myös Aristoteleen suuresti arvostamasta *Oidipuksesta*, joten siinä mielessä olisi perusteltua olettaa, että hänen ajattelunsa ei suuresti poikkea aikansa tavasta arvottaa erilaisia kärsimyksen tapoja. (Runousoppi, 170; Heinonen & Reitala 2012, 127–128.) Tätä tulkintaa tukee myös *Retoriikan* määritelmä sääliä herättävistä tapahtumista. Aristoteles näet lukee sääliä herättävän kärsimyksen piiriin kuuluvaksi fyysisesti tuskallisten ja tuhoisten asioiden (kuolema, pahoinpitelyt, ruumiilliset kärsimykset, vanhuus, taudit ja ravinnon puute) lisäksi myös suuret menetykset ja sattuman aiheuttamat pahat asiat, kuten ystävien puuttumisen tai sukulaisten menettämisen. Näiden lisäksi sääliä herättää esimerkiksi myös se, että siitä, mistä piti koitua jotakin hyvää, syntyykin pahaa, tai se, että hyvä toteutuu vasta kun kaikki paha on kärsitty tai ettei henkilö voi lainkaan nauttia hyvästä sen tapahtuessa. (Retoriikka, 79.)

Lieneekin viisasta etsiä aiheeseen lisävalaistusta Aristoteleen muista teoksista. *Nikomakhoksen etiikassa* Aristoteles toteaa ihmisten pitävän kärsimystä pahana ja vältettävänä. Jokin kärsimys on ilman lisämääreitä pahaa ja jokin taas sellaista, josta on meille haittaa. (Aristoteles 1989, 141.) Tragedian kärsimyksen kannalta olennaista on se, että Aristoteles myöntää onnen vaihteluiden ja ulkoisten olosuhteiden merkityksen. Esimerkiksi *Fysiikassa* hän toteaa, että onnellisuus tarkoittaa hyvää toimintaa ja kaikkiin toimintoihin liittyy välttämättä sattuma (Aristoteles 1992, 37). Hyvää onnea taas on

perusteltua kutsua epävakaksi, ”sillä sattuma on epävakaa, eikä mikään sellainen, mikä tapahtuu sattumalta, voi esiintyä aina eikä enimmäkseen” (Aristoteles 1992, 36).

Aristoteleen mukaan suuri epäonni kuten menestyskin vaikuttavat suoraan onnellisuuteen. Edellisen tapauksessa vaikutus on rajoittava ja turmeleva, sillä epäonni aiheuttaa murhetta ja estää monia toimintoja esimerkiksi vakavan sairauden kohdatessa. Siksi pelkkä luonteenhyvyys ei ole mikään onnellisuuden tae, vaan hyvyyden ja hyvän elämän välille repeää epäonnen mentävä kuilu. (Aristoteles 1989, 21, 142; Knuutila 2012, 214; Nussbaum 2001, 332, 334).

Aristoteles asettuu näin vastakkaiselle kannalle kuin esimerkiksi Platon ja stoalaiset, joiden mukaan ulkoiset olosuhteet eivät voi pohjimmiltaan vahingoittaa moraalista hyvettä (Knuutila 2012, 214; Nussbaum 2001, 329). Aristoteles perustelee poikkeavaa kantaansa sillä, että onnellisuus kuuluu täydellisiin asioihin: ”mikään toimiminen ei ole täydellistä jos jokin haittaa sitä”. Onnellinen tarvitsee siis moraalisen ja intellektuaalisen hyvän lisäksi myös ulkoista hyvää ja onnea esimerkiksi ruumiin hyvinvointia ajatellen. (Aristoteles 1989, 142.)

Aristoteles tekee silti selvän eron onnellisuuden ja hyvän onnen välille. Jälkimmäisen kohdalla kohtuullisuus on valttia, sillä ”liiallinen” onnikin voi muodostua onnellisuuden esteeksi (Aristoteles 1989, 142). Nussbaumin (2001, 319) mukaan Aristoteleen käsitys sijoittuu loppujen lopuksi onnen merkitystä korostavien ja ulkoisten olosuhteiden merkityksen kiistävien näkemysten välimaastoon. Tätä hän perustelee sillä, että vaikka Aristoteles hyväksyy hyvän elämän haavoittuvaisuuden, hän samalla uskoo eudaimonian olevan suhteellisen vakaata hyveellisen luonteen ja käytännöllisen viisauden tukemana myös vastoinkäymisten sattuessa (Nussbaum 2001, 322, 333–334). Luonteenhyveen ansiosta on mahdollista kantaa raskaitakin vastoinkäymisiä tyynesti, mikä ei tarkoita tunteettomuutta, vaan ”sielun jaloutta ja suuruutta” (Aristoteles 1989, 21–22). Voisi olettaa, että tällaista hyveellisyyttä odotetaan myös onnettomuuksien piinaamalta tragedian sankarilta, jota tarkastelen lähemmin luvussa 4.2.

Aristoteleen etiikkaan liittyen Nussbaum nostaa esiin tärkeän huomion, joka selittää

osaltaan Aristoteleen arvostusta tragediaa kohtaan. Aristoteleen mukaan keskeisille inhimillisille arvoille on luonteenomaista riskin ja materiaallinen rajoittuneisuuden konteksti, mikä myös tekee näistä arvoista ylipäättään mahdollisia ja arvokkaita (Nussbaum 2001, 341). Esimerkkeinä tällaisista arvoista ovat muun muassa rakkaus, ystävyys ja poliittinen toimiminen, kyse on siis suhteista toisiin ihmisiin. Jumalallisen tai muuten rajoittamattoman elämän näkökulmasta katsottuna monet tämäntapaisista arvoista menettävät merkityksensä. (Nussbaum 2001, 341, 343.)

Palataan vielä hetkeksi takaisin kärsimykseen tragediassa ylipäättään. Kärsimystä ei pidä pitää itsetarkoituksena, vaan sen tehtävänä on palvella dramaturgisesti katharsiksen syntyä, mutta sen voi tulkita myös ennen kaikkea oireena maailman epävakaudesta, jota onnen ja menestyksen sekä tuskan ja kärsimyksen vaihtelut ilmentävät. Näin ajattelee muun muassa Halliwell, jonka mukaan kohtalon käännteiden aiheuttama tunne maailman epävakaudesta määrittää loppujen lopuksi tragediaa enemmän kuin pathos. (Halliwell 1987, 120; Heinonen & Reitala 2012, 128.) Päteekö tämä ajatus täsmällisesti myös Aristoteleen tragediakäsitykseen, siihen on tämän työn pohjalta vaikea vastata, mutta ainakin luvussa 4.3 esiin tulevan hamartian käsitteen pohjalta näin voisi ajatella. Jokseenkin ironiselta tuntuu joka tapauksessa se, minkä toin jo edellisessä luvussa esiin: maailman epävakautta kuvataan aristoteelisessa tragediassa selkeän deterministisesti, se ei jätä dramaturgian tasolla mitään sattuman varaan.

## **4.2 ”Ei liian huono eikä liian hyvä”: luonteiden merkityksestä**

Vaikka Aristoteles korostaa juonen ensisijaisuutta tragediassa, päähenkilöiden ominaisuudet eivät silti ole lainkaan yhdentekeviä. Päinvastoin, niillä on suuri merkitys juuri tragediaan sisältyvän katharsiksen synnyttämisessä. Luonteet syntyvät kuitenkin toiminnasta, eli ennen kaikkea tekojensa perusteella. (Runousoppi, 165; Heinonen & Reitala 2001, 33.) Tämä periaate ei koske vain fiktiivisiä henkilöitä, vaan Aristoteles (1989, 28) korostaa *Nikomakhoksen etiikassa* toiminnan merkitystä myös todellisten ihmisten luonteenpiirteiden ja niiden kehittymisen suhteen.



Toiminnan määräävästä asemasta on tiettyjä seurauksia. Yleisellä tasolla voi sanoa, että psykologisoiva lähestymistapa ja keskittyminen henkilöhahmon subjektiivisiin mielenliikkeisiin on vierasta *Runousopille*. Antiikin tragedioissa luonteet eivät olleetkaan psykologisia tutkielmia samassa mielessä kuin modernissa draamassa. (Heinonen & Reitala 2012, 134; Heinonen & Reitala 2012, 136–137.) Belfioren mukaan koko luonteen käsite oli ylipäättään nykyistä kapeampi. *Runousopissa* se viittaa erityisesti eettiseen valintaan, esimerkiksi selittää ihmisen valintoja ja karttamisia tilanteissa, joissa ratkaisut eivät ole selviä. Ihmisten luonteiden erot ilmenevät juuri paheissa ja hyveissä. (Runousoppi, 160, 165; Belfiore 2009, 630–631.)

Lisäksi toiminnan korostuminen vaikuttaa siihen, ettei henkilön luonteen sisäinen ristiriita ole Aristoteleen mielestä mahdollinen (Heinonen & Reitala 2012, 136). Aristoteellisessa tragediassa ei myöskään esiinny kasvukertomuksia, vaan henkilöt pysyvät melko samanlaisina (Kivimäki & Korhonen 2012, 17). Näkemys poikkeaa myöhemmin vakiintuneesta draaman ihanteesta, joka korostaa henkilöhahmon kehittymisen keskeisyyttä hyvässä luonteenkuvauksessa (Heinonen & Reitala 2012, 136). Henkilöt eivät myöskään ole samalla tavalla individualistisia sankareita tai protagonisteja kuten myöhemmässä draamassa, vaan Aristoteleen tragediakäsityksessä he näyttäytyvät ennen kaikkea suhteessa toisiinsa: veljenä tai sisarena, äitinä tai isänä, ja niin edelleen (Belfiore 2009, 632).

Millainen tragedian päähenkilön on sitten oltava, ennen kaikkea eettisessä mielessä? Aristoteles tekee selväksi, ettei hän voi olla moraalisesti keho, varsinkaan jos henkilö päätyy onnettomuudesta menestykseen, mutta vaatimus pätee yhtä lailla myös silloin, kun henkilö joutuu menestyksestä onnettomuuteen. Aristoteles myöntää, että jälkimmäinen vaihtoehto olisi kyllä inhimillisestä näkökulmasta ymmärrettävä, mutta se ei onnistu herättämään sääliä eikä pelkoa eikä siten ole traaginen. Yhtä lailla Aristoteles kuitenkin vieroksuu tragedioita, joissa hyvät joutuvat menestyksestä onnettomuuteen. Moinen kohtalo on hänestä vastenmielinen, sillä se herättää pikemminkin äärimmäistä kauhua ja inhoa pelon ja säälin sijaan, eikä myöskään tue tragedian moraalikasvatuksellista tehtävää (Runousoppi, 171; Sihvola 2012, 23, 247.) Kuten edellisessä luvussa tuli ilmi, että Aristoteles pitää kyllä mahdollisena, että hyveellinenkin voi menettää onnellisuutensa

ulkoisten tekijöiden johdosta, mutta hän näkee sellaisen tilanteen loppujen lopuksi kuitenkin varsin harvinaisena. Sen vuoksi tämäkään ratkaisu ei täytä tragedian ykseysihanteen vaatimaa todennäköisyyden tai välttämättömyyden suhdetta tapahtumien välillä. (Nussbaum 2001, 329; Sihvola 2012, 247.)

”Liian” hyvät tai huonot sulkee tragedian päähenkilöiden joukosta ennen kaikkea heidän erityisyytensä, sillä pelon ja säälin tunteminen edellyttää, että koitunut kohtalo on jollain tavalla ansaitsematon ja säälin kohde tunnistetaan itsemme kaltaiseksi. Ainoaksi vaihtoehdoksi jää siksi ihminen, joka ei ole luonteeltaan poikkeuksellisen hyveellinen sen enempää kuin huonokaan, vaan jota voi pitää katsojan kaltaisena. (Runousoppi, 171.) Tässä yhteydessä on tosin huomattava, että Aristoteles korostaa samanaikaisesti tragedian henkilöiden olevan jossain määrin meitä parempia: heidän tulee olla arvokkaita heikkouksineenkin ja luontevikoineenkin. Tämä paljastaa tragedian ja komedian välisen olennaisen eron, sillä komediassa ihmiset kuvataan meitä huonompina. (Runousoppi, 160; Heinonen & Reitala 2001, 33.) Komedia ei kuitenkaan jäljittele pahuuden kaikkia muotoja, vaan kytkeytyy häpeään kuuluvaan naurettavuuteen, joten viallisuus ja rumuus eivät aiheuta tuskaa ja harmia muille (Runousoppi, 163). Tämä on oma tulkintani samankaltaisuuden ja paremmuuden jännitteisyydestä, mutta voisi ajatella, että tragedian sankarin ”hyvyys” on Aristoteleen mukaan ennen kaikkea sellainen ominaisuus, johon meidän jokaisen tulisi pyrkiä, ja joka on myös inhimillisesti saavutettavissa.

Luonteiden on siis oltava hyviä. Tämä vaatimus on Aristoteleen ajattelussa ylitse muiden ja sen on näyttävä myös tragedian toiminnassa ja puheessa. Luonteen hyvyys on mahdollista kaikille ihmisryhmille, myös naisille ja orjille, vaikka Aristoteleen mukaan nainen on miestä alempiarvoisempi ja orja ”täysin arvoton”. Kolme muuta vaatimusta asettavat kuitenkin lisää rajoitteita luonteenkuvaukselle. Luonteiden on ensinnäkin oltava sopivia ja tässä törmätäänkin rajoituksiin esimerkiksi naisten suhteen, sillä heitä ei Aristoteleen mukaan pidä esittää miehekkäinä tai tarmokkaina. Kolmantena kriteerinä on se, että luonteen on vastattava henkilöä. Aristoteles toteaa, että tällöin on kyse eri asiasta kuin luonteen hyvydestä tai sopivuudesta kahden edellisen kriteerin merkityksessä, mutta ei selitä tätä vaatimusta sen enempää. Kenties Aristoteles tarkoittaa, että luonteen on sovittava juuri kyseisen henkilön persoonaan? Neljäs luonteen vaatimus on

johdonmukaisuus. Tämä koskee myös epäjohdonmukaisesti toimivaa henkilöä, sillä hänen tulee olla epäjohdonmukaisuudessaankin johdonmukainen. Toisin sanoen luonteenkuvaukselta vaaditaan samankaltaista yhtenäisyyttä ja loogisuutta kuin juonelta: tietynlainen henkilö puhuu tai tekee välttämättä tai todennäköisesti tietynlaisia asioita. (Runousoppi, 174; Heinonen & Reitala 2001, 33; Heinonen & Reitala 2012, 134.) Woodruff (2009, 618) kuitenkin painottaa, että luonteen johdonmukaisuus Aristoteleella ei tarkoita sitä, että henkilö typistyy tyypiksi tai universaaliksi, vaan se merkitsee enemmänkin kaltaisuudesta syntyvää elämänmakuisuutta. Tyypeiltä ja universaaleilta näet puuttuu kyky herättää sääliä ja pelkoa sekä vaikuttaa toimintaan, toisin sanoen olla henkilöinä tragedian toiminnan edellyttämiä agenteja.

Tragedian päähenkilön ominaisuuksia on edellä määritelty pitkälti arvottavasti, hyvän ja huonon kategorioiden avulla. Belfiore tekee kuitenkin tähän liittyen tärkeän havainnon: vaikka Aristoteles käyttääkin hyvän ja huonon määreitä *Runousopissa*, hän ei silti identifioi tai määrittele henkilöitään eettisin termein. (Belfiore 2009, 632; Heinonen & Reitala 2012, 136). Aristoteleen tragediakäsityksessä ei näytä olevan selkeää dualistista jakoa hyvään ja pahaan eikä myöskään konfliktia niiden välillä. Tätä näkemystä puoltaa myös se, että hyvän ja pahan asetelma on ylipäätään harvinainen kreikkalaisessa mytologiassa. Runousopista ei löydykään tukea sen enempää kristillisen tragediakäsityksen personifoidulle pahalle sen enempää kuin konfliktin määrittelylle päähenkilön ja vastavoiman mittelöksi. Pikemminkin Aristoteleen tragediakäsityksessä on kyse eturistiriitojen törmäyksestä sekä oikeaa ja väärää koskevista käsityksistä. (Kivimäki & Korhonen 2012, 17.)

### 4.3 Onnettomuuden syynä sankarin hamartia

Silkka pahuus tai turmeltuneisuus ei siis voi olla syynä tragedian henkilöä tai henkilöitä kohtaavaan onnettomuuteen. Toisaalta onnettomuus ei voi myöskään tapahtua hyveelliselle sankarille aivan syyttä, sillä se ei olisi traagista, vaan herättäisi pelkästään vastenmielisyyttä. Onnettomuuden onkin oltava seurausta päähenkilön omasta toiminnasta, joka johtuu 'hamartiasta'. (Runousoppi, 171; Heinonen & Reitala 2001, 37–38.)

Hamartian kohdalla ongelmana on jälleen kerran tarkan määritelmän puuttuminen, sillä käsite jää *Runousopissa* vain lyhyeksi maininnaksi ilman sen tarkempaa erittelyä, eikä Aristoteles luonteita käsitellessään puhu siitä sanaakaan, toisin kuin voisi olettaa (Heinonen & Reitala 2012, 129, 131). Hamartia käännetään yleensä erehdykseksi, usein vielä kohtalokkaaksi sellaiseksi, mikä toisaalta avaa käsitettä, mutta samalla myös sisältää yksinkertaistamisen riskin (Heinonen & Reitala 2012, 129). Tässä yhteydessä noudatan kuitenkin vakiintunutta käännöstapaa, eli kutsun hamartiaa erehdykseksi.

Jos hamartia on erehdys, millainen se on luonteeltaan? Antiikin ajan jälkeiset *Runousopin* kommentaarit ovat painottaneet joko käsitteen moraalista ulottuvuutta eli henkilön syyllisyyttä ja vastuullisuutta tai sitten hamartiaa osana tragedian rakennetta (Heinonen & Reitala 2012, 129).

Hamartian moraalinen tulkintatraditio pitää sisällään kaksi päälinjaa, joista toinen korostaa henkilön moraalista syyllisyyttä ja toinen erehdyksen virheluonnetta. Ensimmäisessä hamartia liittyy henkilön negatiivisiin luonteenpiirteisiin, joiden vuoksi häntä on pidettävä syyllisenä kohtaloonsa. Tulkinta perustuu nk. poeettisen oikeudenmukaisuuden ajatukseen, jonka mukaan hyvä aina voittaa ja paha saa palkkansa. Taustalla voi kuulla kaikuja muun muassa kristillisestä teologiasta ja stoalaisesta moraaliopista. Moraalisen syyllisyyden näkökulmaa korostettiin etenkin 1600-luvulla klassismin kauden Ranskassa, mutta käsitykseni mukaan voi väittää, että yhtä lailla siitä polveutuu myös tämän päivän Hollywood-elokuvissa varsin yleinen hyvän ja pahan mustavalkoista eroa korostava eetos. Moraalista vastuuta painottaa myös ajatus hamartian ja 'hybrikseen' yhteydestä. Hybris

voidaan käsittää ylimielisyydeksi tai uhmaksi, joka saa sankarin uhmaamaan jumalia ja kohtaloa. Tällöin henkilö asettuu itse jumalan asemaan tai jopa sen yläpuolelle, mistä on väistämättä seurauksena 'nemesis' eli rangaistus. Hybriksen osalta on kuitenkin todettava, että Aristoteles ei puhu käsitteestä mitään *Runousopissa*, sillä se ei kuulu varsinaisesti poetiikkaan. Lisäksi hybriksen voidaan katsoa olevan vastoin Aristoteleen tragediakäsityksen antroposentrisyyttä. Ylipäätään koko syyllisyyttä korostava tulkinta on Aristoteleelle vieras. (Heinonen & Reitala 2012, 131–133.)

Moraalisen tulkinnan toiselta laidalta löytyy nykytutkimuksessa suosittu käsitys hamartiasta virheenä. Tällöin käsite saatetaan rajata puhtaasti tietämättömyydestä johtuvaksi, ei-moitittavaksi virheeksi, mikä tuntuu sekin jossain määrin harhaanjohtavalta tragediaa ajatellen. Esimerkiksi Belfioren näkemyksen mukaan tällainen ”viaton” virhe ei täytä tyydyttävästi välttämättömyyden tai todennäköisyyden vaatimusta, eikä siihen siten sisälly riittävää dramatiikkaa (Belfiore 2009, 637).

Sihvolan mukaan pienikin virhe voi johtaa vahingossa suureen katastrofiin, joten erehdyksen moraalinen moitittavuus ei ole tragedian kannalta välttämätöntä (Sihvola 2012, 237). Sihvola ja Nussbaum kuitenkin sisällyttävät hamartiaan myös ne virheet, joista henkilö on jollain tavalla moraalisesti vastuussa. Belfiore tosin muistuttaa, että jos hamartia käsitetään näin laajasti, jää epäselväksi, miten se tarkalleen ottaen eroaa niistä teoista, joita Aristoteles vieroksuu paheellisina (Belfiore 2009, 637). Tulkintaa puoltaa kuitenkin esimerkiksi se, että Aristoteleen mukaan hyvä ihminen voi pyrkiä toimimaan niin hyvin kuin pystyy ja silti tehdä tahtomattaan jotain pahaa, jopa käyttäytyä häpeällisellä tavalla esimerkiksi rakkauteen liittyvissä ristiriitatilanteissa (Nussbaum 2001, 335.) Siksi Nussbaumille hamartia merkitsee erilaisten ”erheiden ja epäonnistumisten moninaisuutta”<sup>7</sup>, joka on kausaalisesti ymmärrettävä ja jossain mielessä itse aiheutettu, mutta johon ei liity tietoista pahuutta tai luonteenheikkouden ilmenemistä sen enempää kuin ulkoista sattumanvaraista onnettomuuttakaan (Nussbaum 2001, 382–383).

Niin ikään Heinonen ja Reitala (2012, 132) korostavat, että hamartian termi ei missään mielessä ole yksiselitteinen, vaan liikkuu laajassa jonkinasteisen syyllisyyden,

---

7 ”variety of important going-wrongs”

haavoittuvuuden ja satunnaisen onnettomuuden välille aukeavassa tilassa. Traaginen erehdys on kuitenkin vapaaehtoinen ja henkilön tulee olla ainakin jossain mielessä tietoinen tekoonsa liittyvistä olosuhteista, vaikka erehdykseen liittyikin jonkinlaista tietämättömyyttä seurauksista. Tästä on hyvänä esimerkkinä kuningas Oidipuksen tapaus, jonka traagisuus kumpuaa ihmisen kykenemättömyydestä ymmärtää moraalisten valintojensa taustoja ja ennakoita niiden vaikutuksia. (Heinonen & Reitala 2001, 35–36.)

On olemassa vielä ainakin yksi tapa ymmärtää hamartia, nimittäin se voidaan mieltää myös puhtaasti dramaturgiseksi tekijäksi, joka on osa toimintaa. Silloin sen tarkoitus on yksinkertaisesti antaa ymmärrettävä selitys 'metabasikselle', onnen kääntymiselle. (Heinonen & Reitala 2012, 131.) Itse ajattelen, että hamartia voidaan käsittää yhtä aikaa sekä jonkinlaiseksi erehdykseksi tai virheeksi että rakenteen osatekijäksi, nämä kaksi eivät ole mitenkään toisiaan poissulkevia vaihtoehtoja. Tätä näkemystä tukee sekin, että antiikin aikana moraalisen ja rakenteellisen ero ei ollut samalla tavalla eriytynyt kuin myöhempinä vuosisatoina (Heinonen & Reitala 2012, 129).

#### **4.4 Säälin ja pelon synnyttämä katharsis**

Edellämainitut juonta ja henkilöiden luonteita koskevat tragedian piirteet aikaansaavat katsojassa säälin ('eleos') ja pelon ('fobos') tunteiden heräämisen, jota ilman tragedia ei voi toimia (Halliwell 1987, 8). *Runousopissa* Aristoteles käsittelee sääliä ja pelkoa kuitenkin vain epäsuorasti juonen yhteydessä (Hiltunen 1999, 30). Sen vuoksi tarkastelen aluksi näiden kahden tunteen ominaispiirteitä Aristoteleen *Retoriikassa* esittämän tunneteorian pohjalta.

Aristoteles (Retoriikka, 70) määrittelee pelon tuskaksi tai rauhattomuudeksi, jonka aiheuttaa mielikuva uhkaavasta tuhosta tai tuskaa tuottavasta pahasta. Kaikki pahat asiat eivät herätä pelkoa, vaan pelkoon sisältyy olennaisena osana vaara, esimerkiksi kuoleman läheisyys. Vielä pelottavammaksi asian tekee se, jos apua ei ole saatavilla, tilanteesta pelastuminen on mahdotonta tai ei ole omassa vallassa, vaan vastustajien armoilla. Jos ihminen ei tunne pelkoa, se johtuu siitä, ettei hän usko kärsivänsä. Tähän voi Aristoteleen

mukaan olla syynä joko se, että ihminen on menestynyt elämässään erittäin hyvin ja on siksi ylimielinen, tai hän on päinvastoin joutunut kokemaan niin paljon pahaa, että hän on alkanut suhtautua elämäänsä kylmän välinpitämättömästi. Puheopissa pelon tavoitteena on saada kuulijat harkitsemaan, siksi pelkoa tuntevalla täytyy olla jokin pelastuksen toivo, sillä kukaan ei Aristoteleen mukaan harkitse toivottomassa tilanteessa. (Retoriikka, 71–72.) Aristoteles tiivistää pelon päämäärän tavalla, jota voinee soveltaa myös tragediaan, jossa pelkoa niin ikään käytetään tarkoituksellisesti:

”Niinpä aina kun asialle on eduksi, että kuulijat pelkäävät, heidät on johdatettava ajattelemaan, että he tulevat kärsimään, koska toiset suuremmatkin ovat kärsineet, ja on osoitettava samankaltaisten nyt kärsivän tai aiemmin kärsineen odottamattomia asioita odottamattomilta tahoilta odottamattomana hetkenä.” (Retoriikka, 72).

Se, mikä herättää pelkoa itseä uhkaavana, herättää muille tapahtuessa sääliä (Retoriikka, 72, 79). Kenties voisi siis väittää, että Aristoteleen sääli tiettyssä mielessä sisällyttää pelon itseensä? Ainakin niiden uskomusrakenne on samankaltainen ja ne esiintyvät usein yhdessä (Nussbaum 2001, 385). On tosin huomattava, että *Retoriikassa* Aristoteles poikkeaa *Runousopin* esityksestä todetessaan, että sääli ja pelko eivät sovi yhteen (Knuuttila 2012, 217). Tällä Aristoteles ehkä viittaa kuitenkin lähinnä tunteen intensiteettiin, kysymyksen sen hallitsevuudesta. Ainakin Aristoteleen kielteinen suhtautuminen kauhuun perustuu juuri tähän: kauhistuneet eivät tunne sääliä, koska ovat täysin tunteensa vallassa, eivätkä kykene siksi ajattelemaan tulevaisuutta (Retoriikka, 79). Tätä tulkintaani puoltaa ”kultaisen keskitien” korostus, joka koskee sääliä samalla tavoin kuin pelkoakin, toisin sanoen liian paljon kärsineet sen paremmin kuin itseään ylen onnellisina pitävät eivät tunne sääliä (Retoriikka, 78).

*Retoriikassa* Aristoteles kuvailee sääliä tuskalliseksi tunteeksi, jonka ihminen kokee huomattaessaan, että joku hänen itsensä kaltainen on joutunut ilman omaa syytään vakavaan onnettomuuteen, toisin sanoen saanut ”osakseen ilmeistä ja tuhoisaa ja kärsimystä tuottavaa pahaa, jonka voi odottaa kohtaavan myös itseä tai omaisia ja joka ei tässä mielessä ole etäinen asia.” Säälin tunne edellyttää siis tiettyä samaistumista kärsivään. Iän, luonteen, taipumusten, arvonannon ja syntyperän samankaltaisuus puolestaan edesauttavat samaistumista, sillä silloin on todennäköisintä, että meille itsellemme voisi käydä samoin.

(Retoriikka, 78–79; Nussbaum 2001, 152–153; Sihvola 2012, 237.)

Samaistumisen herättämä sääli tulee hyvin lähelle myötätunnon käsitettä. Esimerkiksi Nussbaum onkin useimmissa teksteissään kääntänyt eleoksen myötätunnoksi. Hän perustelee valintaansa sillä, että modernien ihmisten mielissä sääli assosioituu helposti alentuvuuteen ja ylemmydentunteeseen, mikä ei kuulunut siihen antiikin kontekstissa (Nussbaum 2008, 152). Aristoteles liittyy myötätunnon *Nikomakhoksen etiikassa* ymmärtäväisyyteen, joka on kohtuunmukaisen oikeaa erottamista. Nämä kaksi kulkevat käsikädessä, kuten Aristoteles määrittelee:

”Tämä näkyy siinä, että sanomme kohtuunmukaisen ihmisen olevan ennen muuta myötätuntoinen ja kohtuunmukaisuuden olevan myötätuntoisuutta tiettyjen asioiden suhteen. Myötätuntoisuus on ymmärtäväisyyttä, joka taas erottaa oikein kohtuunmukaisen. 'Oikea' tarkoittaa tässä totuudenmukaista.” (Aristoteles 1989, 117.)

Aristoteleen etiikan pohjalta Nussbaum hahmottaa tietyt reunaehdot säälin käsitteelle. Ensinnäkin sääli vaatii uskomuksen, että joku todellakin kärsii ja että tällä kärsimyksellä on todellista merkitystä. Lisäksi se edellyttää oman haavoittuvaisuuden myöntämistä onnen vaihteluiden edessä ja tämän mahdollisuuden ulottamista kaikkiin ihmisiin. (Nussbaum 2001, 283–384.) Säälin merkityksellisyys avautuu jos uskomme Aristoteleen tapaan, että hyveellisyys itsessään ei vielä riitä täyttämään inhimillisen hyvän elämän kriteerejä (Nussbaum 2001, 358). Nussbaum mukaan tragedian kaltaisten sääliä ja pelkoa herättävien tapahtumien tarkasteleminen ja niihin vastaaminen voivat näyttää meille jotain inhimillisen hyvän tärkeydestä. Toisin sanoen inhimillinen itseymmärryksemme näitä tunnepohjaisia vastauksia kannattelevista arvoista ja sitoumuksistamme kasvaa. (Nussbaum 2001, 388, 390.)

Toisessa yhteydessä Nussbaum (2008, 153) liittyy aristoteeliseen säälin käsitteeseen vielä ajatuksen, jota hän kutsuu ”eudaimonistiseksi arvostelmaksi”. Tällä hän tarkoittaa sitä, että säälin kohteena oleva henkilö on tärkeä osa omaa käsitystämme eudaimoniasta, sen päämäärien ja tarkoitusten muodostamaa skeemaa. Tämä ei suinkaan merkitse henkilön näkemistä pelkkänä välineenä henkilökohtaisille eettisille tavoitteillemme eikä myöskään estä tuntemasta sääliä elämästämme kauempana olevia ihmisiä kohtaan. ”Se tarkoittaa sitä,



että ihmiset, joita kohtaan tunnemme sääliä, siinä missä muitakin voimakkaita tunteita, ovat kudottuina meidän oman elämämme kankaaseen, osaksi käsitystämme siitä, mikä on siinä kaikkein tärkeintä”<sup>8</sup>, Nussbaum (2008, 153) kuvailee.

Onko siis tragediassa kyse pohjimmiltaan eudaimoniaa tukevasta myötätuntoisuuteen ja kohtuunmukaisuuteen kasvattamisesta? Valitettavasti vastaus ei ole aivan näin yksinkertainen, siitä pitää huolen säälin ja pelon aikaansaama 'katharsis', joka keskeisyydestään huolimatta jää yhdeksi ainoaksi, hädin tuskin rivin mittaiseksi maininnaksi *Runousopissa*.<sup>9</sup> (Runousoppi, 164; Heinonen & Reitala 2012, 99). Aristoteles ei selitä termiä missään vaiheessa eikä viittaa sillä mihinkään teoksen aiempaan kohtaan (Nussbaum 2001, 388; Woodruff 2009, 618). Hämäräksi jää paitsi itse katharsiksen määritelmä, myös esimerkiksi se, onko sillä jokin korkeampi päämäärä ja onko kyseessä kenties ainoastaan tragedialle ominainen piirre (Hiltunen 1999, 30; Kivimäki & Korhonen 2012, 13). On mahdollista, että katharsiksen määritelmä on voinut olla teoksen kadonneessa osassa. Todennäköisemmin Aristoteles on kuitenkin saattanut olettaa, että lukija ymmärtää käsitteen merkityksen, esimerkiksi jo pelkästään juonen rakenteen kuvauksen perusteella (Hiltunen 1999, 30).

Aristoteles käsittelee katharsista kyllä esimerkiksi *Politiikassa*, jossa hän tuo esiin musiikin homeopaattisesti toimivan terapeuttisen vaikutuksen tunnetiloihin (Aristoteles 1991, 214–215; Hiltunen 1999, 30; Santanen 2009, 137). Samassa yhteydessä hän sanoo selittävänsä katharsiksen merkityksen runoutta käsittelevässä teoksessaan, mikä näyttäisi viittaavan *Runousoppiin*, mutta tästä ei kuitenkaan ole varmuutta (Woodruff 2009, 620). Oli niin tai näin, meidän päiviimme asti säilyneessä *Runousopissa* ei kuitenkaan puhuta mitään katharsiksen ominaisuuksista, vaan käsite esiintyy kontekstissa, jossa keskeisenä kysymyksenä on, miten yleisö saadaan liikuttumaan toiminnan avulla (Kivimäki & Korhonen 2012, 13). Vastaus on tunnetusti sääliä ja pelkoa synnyttämällä, joten emme ole päässeet lähtöasetelmasta mihinkään.

---

<sup>8</sup> ”Is does mean that the people who will be singled out for pity, as for other strong emotions, are those who are woven into the fabric of one's own life, a part of our sense of what is most important in it.”

<sup>9</sup> Hohti (Runousoppi, 164) on kääntänyt katharsiksen puhdistumiseksi ja Korhonen & Korhonen (2012, 187) puhdistamiseksi, joten kummastakaan suomennoksesta sanaa ei itse asiassa edes löydy, jos aivan tarkkoja ollaan.

Ei siis ihme, että katharsiksen käsite on aiheuttanut vuosisatoja jatkuneen, ratkeamattomalta vaikuttavan debatin filosofien ja klassistien sekä kirjallisuuden- ja teatterintutkijoiden kesken (Heinonen & Reitala 2001, 36). Tarkastelemassani lähdekirjallisuudessa tuntuu olevan juuri katharsiksen käsitteeseen liittyen eniten tulkinnallista hajontaa.

Kenties Aristoteles käyttikin termiä juuri sen monimerkityksellisyyden vuoksi. Antiikin Kreikassa katharsiksella oli näet varsin laaja käyttöalue: sillä saatettiin viitata esimerkiksi lääketieteelliseen puhdistamiseen tai rituaaliseen puhdistautumiseen yhtä lailla kuin jonkin asian selkiytymiseen tai seestymiseen (Segal 1998, 155; Woodruff 2009, 619).

*Runousopin* käsitteenä katharsis on yleensä ymmärretty jonkinlaiseksi puhdistumiseksi tai selkiytymiseksi (Sihvola 2012, 237). Jos tämä hyväksytään lähtökohdaksi, herää heti kysymys mikä oikein puhdistuu tai selkiytyy katharsiksessa? Onko kyse ennen kaikkea katsojan tunnekokemuksesta vai paremminkin tragedian tapahtumista? Tämä on yksi hyvä esimerkki peruskysymyksistä, joihin Woodruffin mukaan jokainen Aristoteleen katharsista koskeva teoria joutuu vastaamaan (Woodruff 2009, 619–620). Lisäksi on otettava kantaa ainakin siihen, onko katharsiksen merkityksen lähtökohtana itse *Runousoppi*, jolloin on tutkittava Aristoteleen argumentaatiota tragedian juonesta ja luonteista. Toinen vaihtoehto on, että tarkastelua laajennetaan esimerkiksi hänen politiikkaa, psykologiaa ja etiikkaa koskevien kirjoituksiinsa. Woodruffin mukaan kiinnostavimmat tulkinnat nousevat juuri jälkimmäisestä tutkimustavasta, vaikka molemmissa tapauksissa näytämmekin päätyvän umpikujaan, joka johtaa katharsis-käsitteen venyttämiseen tavalla tai toisella. (Woodruff 2009, 619, 622.)

Woodruff (2009, 622) jakaa katharsista koskevat lukuisat teoriat Halliwellin (1986, 350–355) esitystä seuraten didaktisiin, eettisiin, terapeutisiin, intellektuaalisiin ja dramaattisiin. Samalla kun ne pyrkivät määrittelemään mikä katharsis oikein on, ne tulevat myös vastanneeksi omalla tavallaan kysymykseen tragedian päämäärästä.

Didaktisen katharsiksen teorian mukaan tragediassa piilee moraalinen opetus. Eettisistä teorioista stoalaistyyppinen tulkinta lähtee ajatuksesta, että tragedia auttaa kestämään

vaikeuksia, kun taas kohtuullisuusteoriat näkevät katharsiksen tuovan tunteemme lähemmäs aristoteelisen etiikan vaatimuksia. Intellektuaaliselle tulkinnalle on ominaista älyllisen selkiytymisen korostaminen, jolloin tragedia selkiyttää yleisön ymmärrystä esitetyistä tapahtumista. Kompleksisissa eettisissä teorioissa tähän mielen selkiytymiseen yhdistyy yhtäaikaaisesti eettisen luonteen puhdistaminen. Katharsis on mahdollista tulkita myös terapeuttisesti nautintoon tähtäävänä ”lääkkeenä”<sup>10</sup>, jolloin se on Woodruffin sanoin vapaa ”eettisistä sivuvaikutuksista”. Jaotteluun kuuluu vielä dramaattinen vaihtoehto, jossa katharsis ymmärretään tapahtumien järjestämisenä, joko yksinkertaisesti sääliä ja pelkoa herättäviksi, tai siten, että yleisö vapautuu esitettyihin tapahtumiin liittyvästä ”kirotun tai moraalisesti epäilyttävän” mielikuvasta. (Woodruff 2009, 622–623.)

Valtaosa tutkimuksesta on keskittynyt katharsikseen katsojan näkökulmasta. Katharsiksen ja tunteiden välistä yhteyttä ei voikaan ohittaa ihan jo siitä syystä, että tragedian mimesikselle on ominaista nautinto, kuten jo aiemmin on tullut esiin (Runousoppi, 161). Monien muiden tapaan Charles Segalin (1998, 150) näkemys on, että kyse on katsojan emotionaalisesta vastauksesta tapahtumiin. Tragedian perustuminen tunteisiin paljastuu selvimmin juuri katharsiksen käsitteessä (Segal 1998, 154).

Katsojan tunteiden sekä tragedian rationaalisen rakenteen ja filosofisen luonteen välillä vallitsee kuitenkin mielenkiintoinen ristiriita, johon Lehmann on kiinnittänyt huomiota. Samassa yhteydessä Lehmann tulee käyttäneeksi paljastavaa sijamuotoa puhuessaan siitä, miten tragedian on aiheutettava katsojassa ”eräänlainen puhdistautuminen säälin ja pelon tilasta”. Hänen ja lukuisten muiden teoreetikkojen käsityksen mukaan kyse on siis joko tunteista poispääsemisestä tai niiden ylittämisestä. (Lehmann 2009, 357.) Lehmannille katharsis merkitsee ennen kaikkea säälin ja pelon kesyttämistä tai kehystämistä järjen avulla. Asettamalla esteettisen nautinnon järjestyksen alaiseksi se ehkäisee rituaalisen ekstaasin tai muun tunnepitoisen sulautumisen vaaraa. (Lehmann 2009, 229–330, 357.) Lacoue-Labarthen tulkinta Aristoteleen katharsiskäsityksestä onkin, että tragedian aiheuttamat affektit on purettava niiden tuottaman perustavanlaatuisen sosiaalisen uhan vuoksi (Santanen 2009, 138). Myös esimerkiksi Segal (1998, 156) katsoo, että katharsis neutralisoi pelon ja säälin, tehden ne hyödyllisiksi haitallisuuden sijaan.

---

10 Ymmärrettynä joko homeopaattisesti (esim. ”pelko hoitaa pelkoa”) tai allopaattisesti (esim. ”pelko auttaa voittamaan vihan”) (Woodruff 2009, 620).

Tunteisiin keskittyvät teoriat painottavat usein joko eettistä tai terapeutista näkökulmaa katharsikseen. Yleisimmin puhutaankin joko moraalista puhdistautumisesta tai lääketieteellisestä puhdistamisesta (Nussbaum 2001, 388).<sup>11</sup> Tunnekokemusta painottaa myös Sihvola, jonka mukaan katharsis herättää mielihyvää katsojan tunnistaessa kertomuksen koskettavan myös itseään ja omaa elämäänsä. Sihvolan kuvaus kokemuksesta perustelee samalla myös sen, miksi tragedia on paitsi inhimillisen itsetuntemuksen, myös moraalikasvatuksen kannalta niin tärkeä:

”Hänen [oma huom. katsojan] käsityksensä vastaavien asioiden, sattumien, erehdysten ja onnettomuuksien merkityksestä omassa elämässään selkiytyy ja hän oppii tuntemaan säälin ja pelon tunteita entistä asianmukaisemmalla tavalla. Hän oppii jotakin olennaista siitä, millainen ihminen hän pohjimmiltaan on.” (Sihvola 2012, 237.)

Sihvolan näkemys on kuitenkin nähdäkseni lähempänä Woodruffin jaottelun mukaista kompleksista eettistä teoriaa kuin didaktista. Lisäksi ainakin Nussbaumin näkemys katharsiksesta vaikuttaa olevan malliesimerkki ensinmainitusta. Etymologia ja Platonin oppimiseen viittaava katharsiskäsitys johdattavat Nussbaumin kannattamaan käsitystä, jossa katharsis merkitsee selkiytymistä paitsi psykologisessa, epistemologisessa ja kognitiivisessa, myös eettisessä mielessä. Hän korostaa, että kyse ei ole puhtaasti älyllisestä tapahtumasta, vaan selkiytyminen tapahtuu tunteiden kautta, aivan kuten tragedian määritelmäkin sanoo. Sääli ja pelko eivät myöskään ole vain selkiytymistä palveleva väline, vaan ne ovat arvokkaita myös itsessään ja kirkastavat osaltaan sitä, keitä me oikeastaan olemme. (Nussbaum 2001, 390–391.)

Katharsista ei kuitenkaan ole välttämätöntä käsittää katsojan kokemuksesta käsin, vaan se voidaan ymmärtää myös esimerkiksi juonen selkiytymisenä (Segal 1998, 153). Tällöin se näyttäytyy ennen kaikkea tragedian sisäisenä, rakenteellisena ominaisuutena. Esimerkiksi Heinonen ja Reitala (2001, 36) edustavat näkemystä, joka irrottaa katharsiksen yksilön psykologisesta tunnekokemuksesta. He perustelevat tätä ensinnäkin Aristoteleen filosofian epäindividualistisuudella, joka näkyy myös *Runousopissa*: ihminen on tutkimuksen

---

<sup>11</sup> Puhdistukseen sanana liittyy väistämättä tietynlaisia konnotaatioita, mutta Woodruffin (2009, 619) mukaan on kuitenkin huomattava, että säälin ja pelon tunteissa itsessään ei ole sinänsä mitään väärää tai liikaista sen enempää kuin niitä kokevassa yleisössäkään.

kohteena joko lajiolemuksen tai yhteisön kannalta, ei yksittäisenä ihmisenä. Lisäksi he katsovat, että katharsis sisältyy tragediassa jo itse tapahtumien rakenteeseen. ”Katharsis ei ole seurausta maailmankatsomuksesta vaan maailmankatsomus ja sen tapahtumat itsessään sisältävät katharsiksen: tragedian maailmankatsomuksen ja sen emotionaalisen rakenteen välinen yhteys ei ole siten kausaalinen vaan looginen ja konseptuaalinen”, Heinonen ja Reitala (2001, 37) korostavat. Heinosen ja Reitalan kanssa samoilla linjoilla on myös Arne Kinnunen (1985, 166–167), jonka mukaan katharsiksen kannalta ei ole pohjimmiltaan merkitystä sillä, kokeeko joku aktuaalinen katsoja sen vaiko ei. Kirjallisuustieteen termein ilmaistuna katharsis koskee ennen kaikkea draaman sisäislukijaa (tai -katsojaa).

Väite siitä, että katharsis on pohjimmiltaan tragedian dramaturginen ominaisuus eikä todellinen katsojan tunnekokemus, saa tukea ainakin kohdasta, jossa Aristoteles kirjoittaa:

”Pelko ja sääli voivat syntyä nähtävästä esityksestä, mutta ne syntyvät myös tapahtumien rakenteesta, mille on annettava etusija ja mikä on paremmalle runoilijalle ominaista. Juonen tulee olla näet rakennettu niin, että näkemättäkin jokainen, joka kuulee tapahtumat, kokee pelkoa ja sääliä tapahtuneesta.” (Runousoppi, 172.)

Oma oletukseni on, että kenties jonkinlainen kompromissi katharsiksen ongelmaan olisi löydettävissä, jos katharsis hyväksyttäisiin yhtä aikaa sekä dramaturgiseksi ominaisuudeksi että katsojan kokemukseksi, jolloin ne olisivat myös vuorovaikutuksessa keskenään: katharsis juonirakenteena saisi aikaan katsojan kokemuksen, vastaavasti katsojan kokemus olisi merkki juonessa ilmenevästä katharsiksesta.

Tosin sekään ei ratkaisisi katharsiksen arvoitusta nimenomaan *Runousopin* kontekstissa. Itse asiassa käsitteen kuuluminen teokseen on aika ajoin kyseenalaistettu ja jopa sen poistamista tekstistä on ehdotettu (Lehmann 2009, 357; Woodruff 2009, 622). Woodruff (2009, 620) toteaaakin, ettei ole olemassa todisteita katharsiksen määritelmän sisällyttämisestä alkuperäiseen käsikirjoitukseen. ”Sana katharsis seisoo yksin, orpona, ilman tekijää tai selittävää tekstiä tukemassa sitä. Jos Aristoteles tarkoitti sen siihen, hän epäonnistui integroimaan sen laajempaan tekstiin, jota meidän velvollisuutemme on valaista”<sup>12</sup>, hän

<sup>12</sup>”The word *katharsis* stands alone, orphaned, with no author or explanatory text to support it. If Aristotle meant to put it here, he failed to integrate it into the larger text that it is our duty to elucidate.”

kirjoittaa (Woodruff 2009, 619). Woodruff ehdottaakin, että meidän olisi parasta jättää tuo yksinäinen sana syrjemmälle yrittäessämme ymmärtää *Runousoppia*, kuten esimerkiksi Halliwell tekee. Katharsikseen liittyviä hypoteeseja voidaan kyllä arvioida, mutta ei ole tieteellisesti perusteltua väittää, että *Runousopista* olisi löydettävissä vastaus katharsiksen kysymykseen. (Woodruff 2009, 622–623.)

## 5 TRAGEDIAN SYNTYNIETZSCHEN AJATTELUSSA

### 5.1 Teoksen lähtökohdista ja vaikutteista

Draamallista metaforaa käyttäkseni Friedrich Nietzschen esikoisteosta *Tragedian synty* (2008[1872]) voi pitää eräänlaisena prologina hänen myöhemmälle ajattelulleen. Kyse ei ole ”vain” tragediaksi kutsutun taidemuodon tutkimuksesta, vaan paljon laajemmasta, erityisesti tieteeseen ja saksalaiseen moderniin filosofiaan kohdistuvasta kritiikistä. (Burnham & Jesinghausen 2010, 17, 45). Tästä eteenpäin työni väistämättä laajeneekin käsittelemään myös traagista ajattelua ja siihen sidoksissa olevaa kulttuuris-historiallista dynamiikkaa, vaikka pyrinkin yhä keskittymään tragediaan ensisijaisesti draaman kontekstissa.

*Tragedian synty* lietsoi omalta osaltaan tragedian kuolemasta käytyä debattia, joka oli virinnyt jo aiemmin romantiikan myötä. Samalla se toimi edelläkävijänä ja inspiraation lähteenä monille vuosisadan vaihteen tai sen jälkeen vallinneille kulttuurisille ja intellektuaalisille virtauksille, kuten eurooppalaisille symbolismille ja estetismille, jotka olivat vastareaktioita taiteen ja kirjallisuuden naturalistiselle valtavirralle. (Burnham & Jesinghausen 2010, 8.)

Teos ei luonnollisestikaan syntynyt tyhjästä, vaan Nietzsche sai siihen monia hedelmällisiä vaikutteita paitsi filosofiasta, myös aikansa ajattelusuuntauksista. Burnham ja Jesinghausen jakavat nämä vaikutteet kolmeen ryhmään. Osan esikuvistaan Nietzsche tunnustaa jo suoraan *Tragedian synnyssä*. Tähän ryhmään kuuluvat esimerkiksi Schopenhauer, Kant, Wagner sekä Weimarin klassismin ajattelijat kuten Schiller ja Goethe. Pyrkimyksessään luoda taiteen metafysiikka *Tragedian synty* onkin oikeastaan malliesimerkki saksalaisesta filosofiasta. (Burnham & Jesinghausen 2010, 2, 5–8.)

Eniten Nietzschen traaginen ajattelu on velkaa Schopenhauerille, jonka kautta taustalla häämöttää Kantin transsendentaalisen idealismin jaottelu ilmiöihin ja olioihin sinänsä (noumeenit). Schopenhauer pyrki irtautumaan tästä jaottelusta tahdon käsitteellään, mikä yksinkertaistettuna tarkoittaa sitä, että toimintamme ja representaatiomme ovat

kietoutuneet dynaamiseksi ymmärrettyyn todellisuuteen. Schopenhauerin mukaan havainto on määritelmältään noumenaalisen käsittämistä oman aktiivisuutensa kautta. Tämän näkemyksen innoittamana Nietzsche hahmottaa *Tragedian synnyssä* kulttuurissa vaikuttavat voimat erityisiksi objektivaation tai taustalla vaikuttavan tahdon ilmentymiksi. (Burnham & Jesinghausen 2010, 11; Cazeaux 2000, 12.)

Suoraan mainittujen ajattelijoiden lisäksi taustalle jää suuri joukko vaikutteita, jotka Nietzsche jättää eri syistä nimeämättä. Osa suodattuneesta aineksesta on piilevää, ”osmoosinkaltaista” kuten Burnham ja Jesinghausen kuvailevat, mistä esimerkkinä vaikkapa saksalaisen romantiikan ja transsendentaalisen idealismin sekä Friedrich Creuzerin symbolisaation teorian vaikutus. Toisista teoksen syntyä inspiroineista elementeistä, esimerkiksi Ralph Waldo Emersonin filosofiasta ja Friedrich Hölderlinin antiikkia koskevista käsityksistä, on löydettävissä konkreettisempia vihjeitä myös itse tekstistä. Antagonistisena esikuvana, jos näin voi sanoa, on ehdottomasti mainittava Hegel, jonka vaikutus näkyy ennen kaikkea hänen logiikkansa ja historiallisen teleologiansa vastustamisena. Ajattelullaan Nietzsche pyrkii haastamaan Hegelin dialektiikan, joka on hänelle todiste sokraattisen kulttuurin tuhoisuudesta. Nietzschen varhaiseen ajatteluun vaikuttaneista hahmoista kannattaa vielä muistaa ainakin myös Charles Darwin ja hänen evoluutioteoriaansa. (Burnham & Jesinghausen 2010, 5–8, 21).

*Tragedian synnyssä* näkyy monin tavoin se, että Nietzsche oli alunperin filologi ja antiikin tutkija. Hän sai esimerkiksi vaikutteita varhaiskreikkalaisesta runoudesta, Theogniilta, yli-ihmisajatukseensa, joka on jo ”hedelmöityneenä” hänen esikoisteoksessaan, vaikka itse käsite edustaakin hänen myöhempää ajatteluaan. Niin ikään Nietzschen näkemystä Sofokleen Oidipuksesta voi ehkä pitää merkkinä yli-ihmisen tulevasta astumisesta näyttämölle. (May 1990, 61; Riikonen 1980, 257.) *Tragedian synnyssä* on Keith M. Mayn (1990, 28) mukaan kuitenkin vain aavistus Nietzschen myöhemmästä ajattelusta, joka koskee tahtoa valtaan. Sen sijaan hän irrottautuu jo varhaisteoksessaan paitsi teleologiasta, myös tyypillisistä edistykseen liittyvistä ideoista, vaikka pyrkiikin toisaalta säilyttämään ”suuruuden” jossain muodossa (May 1990, 179).

Nietzsche kysyy *Tragedian synnyssä* kantilaisen kriitikin hengessä, millaiset antropologiset



ja historialliset olosuhteet ovat tehneet tragedian mahdolliseksi ja miksi se on tietyssä mielessä välttämätön (Burnham & Jesinghausen 2010, 80). Teoksessa on nähtävissä jo selviä viitteitä strategiasta, josta muovautuu myöhäiskauden moraalikritiikissä hänen genealogiana tunnettu metodinsa. Teoksessaan *Moraalin alkuperästä* (1887) Nietzsche määrittelee tavan, jolla käsitteiden, ilmiöiden ja arvojen alkuperää ja historiallista muodostumista tutkitaan tällä menetelmällä. Genealogia pyrkii osoittamaan, että tietyt yksinkertaisilta ja perustavilta vaikuttavat arvot, käsitteet ja ilmiöt kuten esimerkiksi moraalit, ovat itse asiassa kehittyneet ja saavuttaneet validiteettinsa tietynlaisen inhimillisen kulttuurin tuloksena. Kyse on pohjimmiltaan erilaisten elementtien yhteenkasautumista, joille on ominaista pyrkimys arvojen peittämiseen, kompensoimiseen ja suojelemiseen. Nietzscheille genealogia on väline totuttujen arvojen itsevarmuuden ja viattomuuden murentamiseen, mutta samalla se on myös itsessään arvokas filosofinen lopputulos. (Burnham & Jesinghausen 2010, 50–51.)

Genealogia liittyy Nietzscheen ajattelussa läheisesti perspektivismiin, jonka piirteitä on havaittavissa myös *Tragedian synnyssä*. Totuuden ja tiedon arvon kyseenalaistaminen näkyy teoksessa ennen kaikkea tieteellisen optimismin ja kielen täsmällisyyden epäilynä (Nehamas 1985, 42–43). Olennainen osa Nietzscheen tragedian filosofiaa onkin järjen ja elämän välinen konflikti, joka heijastaa laajempaa, modernille ominaista järjen rajoittuneisuuden kokemusta, joka ei johdu ulkopuolisesta tekijästä, vaan järjestä itsestään (Figal 2000, 139–140, 142).

*Tragedian synnyssä* perspektivismi on kuitenkin vain osittaista, sillä Schopenhauerin ajattelun myötävaikutuksesta Nietzsche näyttää vielä uskovan, että on olemassa joitakin maailman todellista luonnetta koskevia perustavia tosiasioita, jotka eivät ole tulkinnallisia. Yksi sellainen totuus on näkemys maailmasta perimmältään kaaoksena, josta ei ole löydettävissä lakeja, järkeä sen enempää kuin tarkoitustakaan. Järki, tiede ja kieli eivät ikinä kykene ilmaisemaan tätä faktaa, vaan ainoa sen paljastamiseen pystyvä on dionyysinen tragedia. (Nehamas 1985, 42–43.)

## 5.2 Elämä esteettisenä ilmiönä ja tragedia sen dionyysisenä ilmentymänä

*Tragedian synty* -teoksen uusintapainoksen esipuheessa Nietzsche (2008, 15) toteaa, että hänen ”sadasti tottuneemmat, mutta lainkaan kylmenemättömämmät silmät eivät vieläkään vierasta teoksen tehtävää *katsoa tiedettä taiteilijan optiikalla, mutta taidetta elämän optiikalla...*” Mitä tämä optiikka tässä yhteydessä tarkoittaa?

Jo alkuperäisissä, Richard Wagnerille omistetuissa alkusanoissa Nietzsche asettaa taiteen ihmisten varsinaiseksi metafyyksiseksi toiminnaksi moraalin sijaan. Koko teoksen lävistää väittämä, jonka mukaan olemassaolo ja maailma saavat oikeutuksensa ainoastaan esteettisenä ilmiönä. (Nietzsche 2008, 19, 29, 55–56, 174.) May toteaa, että Nietzschen radikaali avainteesi kehottaa meitä kohtelemaan esteettisenä asiana sitä, mitä emme tavallisesti laske lainkaan esteettisen piiriin kuuluvaksi, kuten esimerkiksi moraalia. Vastavuoroisesti taide ei merkitse enää ”vain” taidetta, vaan prosessia, jonka avulla muovaamme maailmaa. Toisin sanoen koko representaation ja todellisuuden erillisyyt, subjektin ja objektin vastakohtaisuus kyseenalaistuu kun maailma rakentuu inhimillisessä representaatioissa. (Nietzsche 2008, 55; Cazeaux 2000, 12; May 1990, 12, 176–177.)

Tämä esteettisyyden periaate pätee luonnollisesti myös tragediaan, jolle on aikain saatossa säilytetty moraalista vastuuta kenties enemmän kuin muille taidemuodoille yhteensä. Nietzsche lähtee purkamaan tätä vastuuntaakkaa seuraavasti:

”Perään esteettistä nautintoa tietäen oikein hyvin, että monet näistä kuvista synnyttävät toisinaan moraalista kiihkoa, esimerkiksi myötäkärsimystä tai siveellisyyden voitonriemua. Mutta älköön se, joka tahtoi johtaa traagisuuden vaikutuksen yksinomaan moraalista lähteestä, kuten toki on ollut estetiikassa tapana jo aivan liian pitkään, uskotelko tehneensä siten mitään taiteen hyväksi. (Nietzsche 2008, 174.)

Nietzschen mukaan elämän välittömään ilmaukseen ei sisälly moraalia, toisin sanoen elämä on pohjimmiltaan amoraalista. Moraali on ymmärrettävä inhimilliseksi suojelumekanismiksi kuten tiedekin. Kristinusko ja tiede nousevat siten puhtaan esteettisen maailman tulkinnan ja oikeuttamisen vastustajiksi *Tragedian* synnyssä. Niiden

maailmankatsomukselle on yhteistä ”kyvyttömyys elää, ymmärtää ja ajatella traagista”. *Tragedian synnyssä* on vain vähän suoria viittauksia kristinuskoon, mutta joitakin mainintoja silti löytyy. Nietzsche kirjoittaa esimerkiksi siitä, kuinka kristillinen oppi tahtoo olla ”*yksinomaan* moraalista ja sellaisissa absoluuttisissa mitoissa, että totuudellisuudellaan se esimerkiksi siirtää Jumalan taiteen, *kaiken* taiteen *valheen* valtakuntaan, - toisin sanoen kieltää, kiroaa, tuomitsee.” (Nietzsche 2008, 20; Burnham & Jesinghausen 2010, 20–21; Deleuze 2005, 22–23.)

Vastapainoksi kristillisyydelle Nietzsche haluaa löytää artistisen opin ja arvottamisperiaatteen. Hän nimeää *Tragedian synnyssä* tämän antiikin Kreikkaan jäljittämänsä periaatteen dionyysiseksi luonnehtien samassa yhteydessä omaa filosofiaansa ”dionyysiseksi pessimismiksi”. Nietzsche pessimismi ja optimismi eivät ole vastakkaisina asenteina samanarvoisia, vaan pessimismi on vanhempi ja alkuperäisempi. (Nietzsche 2008, 21–22; Dienstag 2008, 107.) Nietzsche ei kuitenkaan reduktionistisesti palauta taiteen ja tragedian alkuperää yhteen ainoaan periaatteeseen, vaan kyse on ennen kaikkea kahden voiman tai vietin monimutkaisesta vuorovaikutuksesta: dionyysisyyttä ei nimittäin voi ymmärtää oikein ilman apollonista, nämä kaksi käsitettä kulkevat käsikädessä (Nietzsche 2008, 118). Palaan dionyysiseen ja apolloniseen käsitteeseen tarkemmin luvussa 6.2.

## 6 TRAGEDIAN SYNTY ANTIIKIN KREIKASSA

### 6.1 Alussa oli myytti ja musiikki

Antiikin Kreikan historiasta Nietzsche erottaa kaksi päävirtausta, joiden mukaisesti kieli on jäljitellyt joko ilmiö- ja kuvamaailmaa tai musiikkimaailmaa. Tragedia pohjautuu näistä jälkimmäiseen (Nietzsche 2008, 58). Nietzschen keskeisenä ajatuksena on, että tragedia syntyi musiikin hengestä ja myös tarvitsee sitä elääkseen. Musiikki on hänen mielestään varsinainen maailmanidea, draama taas pelkkä erillinen heijastus siitä (Nietzsche 2008, 158). Musiikki synnyttää traagisen myytin, ”merkityksellisimmän esimerkin”, josta dionyysinen tieto puhuu vertauksin (Nietzsche 2008, 123). Myytti merkitsee Nietzschelle eräänlaista tiivistynyttä, yhteenvedettyä maailmankuvaa, johon liittyy ihme. Se pelastaa ”mielikuvituksen ja apollonisen unen voimat umpimähkäseltä ryntäilyltään sinne tänne” (Nietzsche 2008, 166).

Musiikki ilmenee tragediassa tahtona, joka tulee ymmärtää schopenhauerilaisessa merkityksessä ”esteettisen, puhtaasti näkevän tahdottoman virittyneisyyden vastakohtana” (Nietzsche 2008, 59). Sen henkeä tarvitaan, jotta ymmärtäisimme tragediaan sisältyvän yksilön kiellon ja tuhon ilon (Nietzsche 2008, 123). Pelkkä puhedraama ei koskaan voi yltää samalle tasolle kuin musiikki, jossa soi kokonainen kosmos ja sen ykseys:

”Musiikki antaa traagiselle myyttille vastalahjaksi niin viiltävää ja vakuuttavaa metafysisistä merkityksellisyyttä, jota sana ja kuva eivät kykene koskaan saavuttamaan ilman tätä ainutlaatuista avitusta.” (Nietzsche 2008, 153; kts. myös Nietzsche 2008, 157).

Kuten edellä esitetyistä sitaateista käy ilmi, myyttiä ja musiikkia koskeva pohdinta tai pikemminkin runollinen ylistys on ehkä *Tragedian synnyn* kaikkein vaikeimmin avautuvimpia puolia, ainakin nykylukijalle. On vaikea ymmärtää, mitä Nietzsche todella tarkoittaa traagisella myytillä ja mikä on musiikin yhteys siihen. Se tulee kuitenkin varsin selväksi, että myytin ja musiikin kohtalo ovat sidoksissa toisiinsa: jos toinen niistä rappeutuu ja kuihtuu, myös toinen surkastuu, sikäli kuin myytin heikkeneminen johtuu ”dionyysisen kyvyn heikentymisestä” (Nietzsche 2008, 175). Myytti on elinehto koko

kulttuurille, sillä ilman sitä se kadottaa terveen luovan luonnonvoimansa (Nietzsche 2008, 166). Nietzschen mukaan myytti ei ole kuitenkaan koskaan toteutunut täydellisesti, vaan jopa antiikin tragediassa sen toteutus jäi tietyllä tapaa vajaaksi: runoilijoiden sankarit puhuvat tietyllä tavalla pinnallisemmin kuin toimivat, myytti ei siis tavoita ”asianmukaista objektivointiaan sanana”, kuten Nietzsche itse asian ilmaisee (Nietzsche 2008, 125).

## 6.2 Dionyysinen huuma ja apolloninen uni

Dionyysinen ja apolloninen ovat *Tragedian synnyn* keskeisimmät käsitteet, joiden ympärille koko Nietzschen tragedian filosofia kietoutuu. Niiden vaikutus ei rajoitu pelkästään vain taiteeseen, vaan kyse on kaikkein perustavimmista elämänvoimista. (Burnham & Jesinghausen 2010, 28; May 1990, 1.) Nietzsche kutsuu käsitteitä usein myös Dionysoksen ja Apollonin nimellä, mikä alleviivaa sen myyttistä alkuperää. Lyhyt katsaus näiden kahden kreikkalaisen jumalan mytologiaan lienee siis paikallaan.

Dionysosta voi pitää antiikin jumalista kaikkein muuttuvaisimpana ja mysteerisimpänä. Tunnetuimmassa syntymämyytissä Dionysos saa alkunsa valepukuisen Zeuksen ja Theban kuninkaan tyttären Semelen rakkauden hedelmänä. Mustasukkaisen Heran juonen seurauksena Zeus joutuu kuitenkin paljastamaan itsensä Semelelle, mikä johtaa tämän tuhoutumiseen, sillä kukaan kuolevainen ei voi kestää Zeusta koko voimassaan ja kirkkaudessaan. Hermes pelastaa kuitenkin syntymättömän Dionysoksen ja ompelee kiinni Zeuksen reiteen. Myytin moninaiset versiot ovat paljon puhuvia Dionysoksen luonteen suhteen: niissä toistuvat jumalallisen ja inhimillisen kohtalokas yhtyminen, erilaiset eläimelliset metamorfoosit, väkivaltainen mustasukkaisuus palasiksi repimiseen ja elävältä syömiseen, mutta myös jälleensyntymä ja kuolleista palaaminen yhä uudelleen. Ei siis mikään ihme, että Dionysosta pidettiin muun muassa viinin, huumaantumisen, naamioitumisen ja draaman jumalana, jolla oli elinvoimaisuudestaan huolimatta myös yhteys kuoleman maailmaan. Yhteistä edellämainituille piirteille tuntuu olevan tietynlainen eksistentiaalisten rajojen ylitys. (Leeming 2005; Price & Kearns 2004, 169–172.)

Oikeudenmukainen Apollon taas vaikuttaa velipuolensa vastakohtalta, hän on

”kreikkalaisista kreikkalaisimpana” yksi tärkeimmistä jumalista. Hänet tunnettiin parhaiten nimellä Foibos Apollon, eli valon, auringon, kauneuden, järjestyksen, terveyden ja harmonian jumala. Delfoin oraakkelin hallitsijana hän oli kuulu viisaista, mutta kryptisistä ennustuksistaan ja hänet tunnettiin myös Asklepioksen, lääketieteen jumalan, isänä. Lisäksi Apollon oli musiikin suojelija ja kreikkalaisen kauneuden ihanne. Tämä harmonisuus ja valoisuus ei kuitenkaan ole täysin rikkumatonta, vaan myytit paljastavat, että myös Apollonilla on pimeämpi, vaarallisempi puolensa. (Leeming 2005; Price & Kearns 2004, 38–40; Sivenius 2009, 167–168.)

Myytit kuvastavat omalta osaltaan dionyysisen ja apollonisen luonnetta, mutta loppujen lopuksi ne eivät kuulu Nietzschen tragediakäsityksen ytimeen. May painottaakin, että Dionysos ja Apollon eivät edusta Nietzschen ajattelussa niinkään jumalhahmoja, vaan ”kaiken inhimillisen jumalia”. Toisin sanoen ne symboloivat tiettyjä psykologisia periaatteita sekä inhimillisen tilan muuttumatonta perusolemusta ja kaksinaisuutta. (May 1990, 1.)

Nietzsche rinnastaa dionyysisen ja apollonisen vietin huuman ja unen kaltaisiin fysiologisiin tiloihin (Nietzsche 2008, 31). Näiden kahden keskeisimmät ominaisuudet voidaan käsittää esimerkiksi seuraavasti: dionyysisuutta luonnehtii parhaiten kauhun ja riemun täyttämä huuma, juhlinta ja itsensä unohtaminen, kun taas unen kaltainen apolloninen antaa järjestyksen, muodon ja ”välttämättömän illuusion” näille vieteille. (Nietzsche 2008, 36; Burnham & Jesinghausen 2010, 38; Cazeaux 2000, 13.)

Mayn (1990, 3) mukaan Dionysos voidaan ymmärtää maailmaksi ”sellaisena kuin se on”, inhimillisen arvioinnin ja laskemisen tuolla puolen. Apollon taas merkitsee sitä millaiseksi me selitämme maailman. Burnham ja Jesinghausen (2010, 32) katsovat, että apollonista ja dionyysistä voi olla syytä lähestyä paitsi psykologisten ja antropologisten metaforien kautta, myös biologisessa mielessä Darwinin vaikutuksesta johtuen. Dienstag (2008, 114) kuitenkin huomauttaa, että dionyysinen ei ole palautettavissa freudilaiseksi puhtaaksi seksuaalisuudeksi, vaan pikemminkin seksuaalisuuden tukahduttaminen on vain yksi oire ”pelottavan ja kyseenalaisen” repressiosta. Lisäksi itselleni yksi mieleentuleva analogia on luonnon ja kulttuurin välinen erottelu, mutta herää heti myös aiheellinen kysymys, viekö se

tulkintaa väärille urille, perinteisiin dikotomioihin, joita Nietzsche nimenomaan yrittää purkaa.

Joka tapauksessa, dionyysistä tuntuu olevan vaikeampi kuvailla, sillä se pakenee jo luonteensa mukaisesti määrittelyitä ja rajoja. Dionyysisessä on kyse kuvien tulvasta, selkeän rajan kadottamisesta sekä ekstaattisesta itseidentiteetin ja tietoisien kontrollin menettämisestä. (Burnham & Jesinghausen 2010, 38–39). Apollonista on pinnalta katsottuna helpompi lähestyä, sillä se antaa muodon ja järjestyksen dionyysiselle. Apolloniselle on ominaista tietynlainen tyyneys ja ”auringokkuus”, kuten Nietzsche (2008, 33) asian ilmaisee. Se asettaa esteettisen kauneuden välttämättömyyden rinnalle kaksi vaatimusta yli muiden: kohtuuden ja sitä edellyttävän itsetuntemuksen. Apolloninen ylevyys näyttää kivun ja kärsimyksen maailman tarpeellisuuden, ”jotta yksilöt sen myötä ajettaisiin luomaan vapauttavan näyn ja pysymään tyyneesti aloillaan, uppoutuneena sen näkemiseen viipperässä haahdessaan keskellä valtamerta.” (Nietzsche 2008, 47).

Tragedian kannalta apollonisen tärkeimpänä ominaisuutena voi kuitenkin pitää näennäisyyttä, johon liittyy yksilöityminen (Burnham & Jesinghausen 2010, 41). Nietzsche (2008, 34) luonnehtii Apollonia ”*principium individuationis*in ihanaksi jumalkuvaksi, jonka eleistä ja katseista meille puhuu ”näennäisyyden” koko ilo ja viisaus sekä kauneus.” *Principium individuationis* -periaatteella Nietzsche viittaa Schopenhauerin käyttämään käsitteeseen, jonka mukaan yksilölliset entiteetit ovat olemisen yhdistelmiä ja entiteettien suhteita edeltävä perusmuoto, mikä tekee kaikesta järjestyksessä olevaa ja käsitettävää. Yksilöityminen on pohjimmiltaan ”mayaa”, harhaa, mutta tämä totuus on kuitenkin meiltä verhottu. Nietzschen mukaan apolloninen taide ei ole vain illuusiota, vaan juuri tämän todellisuuden näennäisyyden tiedostamista ja oikeuttamista. Se nostaa pohjimmiltaan illuusion kauneuden oikeutuksen ainoaksi kriteeriksi. (Burnham & Jesinghausen 2010, 42.)

Nietzschen mukaan apollonisen kulttuurin huippua edustavat olympolaiset jumalhahmot, joiden syntyminen mahdollisti ylipäättään elämisen olemassaolon kauhusta ja kammottavuuden tiedostamisesta huolimatta (Nietzsche 2008, 42). On kuitenkin huomattava, että olympolaiset jumalhahmot poikkeavat olennaisesti kristillisestä jumalakäsityksestä. Nietzsche kuvailee eroa näin:

”Joka lähestyy olympolaisia toinen uskonto sydämessään ja etsii heistä vain siveellistä korkeutta, pyhyyttä, epäruumiillista henkistyneisyyttä, lapeudentäyteisiä lemmensilmäyksiä, hän lannistuu ja joutuu pian kääntämään heille selkänsä pettyneenä. Mikään täällä ei muistuta askeesia, henkisyttä ja velvollisuutta. Meille puhuu vain yletön, riemujuhliva täälläolo, jossa kaikki käsillä oleva on jumalallistettua katsomatta hyvyyteensä tai pahuuteensa.” (Nietzsche 2008, 41.)

Sovinnainen kristillinen orjamoraali on siis vierasta olympolaisille jumalille, jotka oikeuttavat ihmiselämän elämällä sitä itse. Vastaavasti ”täälläolo tällaisten jumalien kirkaassa auringonpaisteessa” koetaan tavoittelemisen arvoiseksi sinänsä; toisin kuin kristinuskossa, antiikin ihmisen katse on kiinnittyneenä tuonpuoleisesta tämänpuoleiseen. (Nietzsche 2008, 43.)

Itsensä ylittämistä ja liioittelua pidettiin antiikin aikana esi-apollonisen titaaniajan ja ulko-apollonisen barbaarimaailman karsastettavina ominaisuuksina, mutta Nietzschen mukaan kreikkalaiset eivät kuitenkaan voineet salata itseltään sitä, että he olivat sukua titaanisille Prometheuksen ja Oidipuksen kaltaisille syöstyille sankareille (Nietzsche 2008, 47). Titaanisouden ja barbaarisuuden taustalla vaikuttava dionyysisuus on siis apollonisuudelle välttämätön vastavoima, jonka esiinmurtautumisesta Nietzsche kirjoittaa seuraavasti:

”[--] Schopenhauer on eritellyt meille sitä suunnatonta *kauhua*, joka tarttuu ihmiseen, kun hän äkisti harhaantuu ilmenevän tietomuodoissa, koska jossakin perusteenlain hahmossa näyttää esiintyvän poikkeama. Kun lisäämme tähän kahuun riemuntäyteen haltioitumisen, joka *principium individuationis*in murtuessa kumpuaa ihmisen, suorastaan luonnon sisimmästä perustasta, silloin saamme kurkistaa *dionyysisyyden* olemukseen: sitä lähimmäksi vie *human* analogia. Joko päihdyttävien juomien, joista kaikki alkuperäiset ihmiset ja kansat puhuvat hymneissään, tai koko luonnon täynnä iloa läpäisevän lähestyvän kevään vaikutuksesta heräävät nuo dionyysiset liikahdukset, joiden kiihtyessä subjektiivisuus unohtaa tyystin itsensä.” (Nietzsche 2008, 34.)

Edelleen:

”Tuo pyrky päättymättömään, kaipuun siivenisku korkeimmassa nautinnossa, kun todellisuus havaitaan selvästi, muistuttaa siitä, että meidän on tunnistettava kummassakin tilassa dionyysinen ilmiö, joka paljastaa meille uudestaan ja uudestaan yksilömaailman leikkisän rakentumisen ja raunioitumisen yhtenä alkunautinnon virtaamana, samaan tapaan kuin Herakleitos Hämärä vertasi maailmaa muodostavaa voimaa lapseen, joka asettelee leikkiessään kiviä sinne



tänne ja rakentaa hiekkakekoja kumotakseen ne jälleen.” (Nietzsche 2008, 175).

Nietzschen mukaan nämä kaksi periaatetta, dionyysinen ja apolloninen, hallitsivat helleenistä olemusta ja synnyttivät toinen toistaan kiihdyttämällä peräperää uutta. On tärkeää muistaa, että aluksi apolloninen ja dionyysinen eivät näyttäytyneet puhtaasti toisistaan erottuvina, vaan ainoastaan vastakkaisina tendensseinä. Dionyysinen ja apolloninen eivät siten ole täysin vieraita toisilleen, vaan niiden välillä vallitsee symbolinen veljesliitto. (Nietzsche 2008, 48–49, 159.) Burnham ja Jesinghausen korostavatkin dionyysisen ja apollonisen duaalisuutta Nietzschen ajattelussa: vastakohtaisuudestaan huolimatta nämä kaksi voimaa eivät ole erotettavissa, vaan ne ovat alkuperäisesti sidoksissa toisiinsa. Valitettavasti tämä piirre on jäänyt kuitenkin monilta myöhemmiltä tulkitsijoilta huomaamatta ja varsinkin apollonisen luonne on ymmärretty usein väärin, samoin merkitystä on vähätelty. Syynä tähän saattaa olla Apollonin puuttuminen Nietzschen myöhemmistä kirjoituksista. (Burnham & Jesinghausen 2010,–3334, 44.)

Kenties parhaiten dionyysisen ja apollonisen suhdetta kuvaa Nietzsche (2008, 30) vertaus sukupuolten pariutumiseen, varsinkin kun ottaa huomioon hänen tunnetusti ristiriitaisen suhtautumisensa naisiin. Tällöin voimien kaksitaitteisuus näyttäytyy jatkuvasti kamppailevien ja vain ajoittain keskenään sopivien sukupuolten kakseutena. Nietzsche kuvaa dionyysisen ja apollonisen vuorovaikutuksen dynamiikkaa seuraavasti:

”[–] rinnatusten kulkevat nuo kaksi niin erilaista viettymystä, useimmiten avoimen hajaantuneina ja alati uusiin, voimakkaampiin syntyihin kiihottaen pitääkseen näissä yllä vastakohtaa, jonka yhteinen sana ”taide” vain näennäisesti silloittaa; kunnes ne viimein, helleenisen ”tahdon” metafysisen ihmetyön kautta, näyttävät pariutuvan ja synnyttävän pariutumisessaan attikalaisen tragedian yhtä lailla dionyysisen kuin apollonisenkin taideteoksen.” (Nietzsche 2008, 30–31.)

Nietzsche ei siis millään tavalla väheksy apollonista tai tavoittele puhtaasti dionyysistä, vaikka korostaakin toisaalta tragedian dionyysistä luonnetta. Toisiaan täydentävinä voimat ovat syvästi riippuvaisia toisistaan: apollonista ei voi olla ilman dionyysistä eikä dionyysistä ilman apollonista. Aito attikalainen tragedia syntyi siksi näiden kahden periaatteen vuorovaikutuksessa. Siten se merkitsee vastakkaisten impulssien hetkellistä sovintoa tai sovitusta, joka ei kuitenkaan ole ”pohjia myöten silloitettu”. (Nietzsche 2008,

38; May 1990, 3.) Burnham ja Jesinghausen kutsuvat tätä suhdetta bifokaaliseksi: ”Apolloninen ja dionyysinen ovat kaksi puolikasta, jotka täydentyvät kokonaisuudeksi, mitä ei tule ajatella enää klassisen täydelliseksi pyöristettynä, vaan paremminkin venytettynä epätäydellisenä kehänä, kuten kahden keskiön ellipsinä”<sup>13</sup>. Suhteen luonne kirkastuu myös musiikillisen kontrapunktin analogian avulla. (Burnham & Jesinghausen 2010, 34.) On myös huomattava, että edes apolloninen itsessään ei ole täysin eheä, vaan jo sillä on kaksoisluonne toisaalta traagista tietoa peittävänä ja toisaalta paljastavana periaatteenä (Sivenius 2009, 163).

Taiteessa dionyysinen vertautuu musiikkiin ja apolloninen kuvaan (May 1990, 3). Apollonista edustavat vahvasti formaalit taiteet kuten kuvanveisto ja arkkitehtuuri. Joskus myös musiikki voi olla apollonista, jolloin se on metristä ja rytmistä, ja niin ikään Homeroksen tuotannon kaltaisessa eepillisessä runoudessa on apollonista henkeä. Dionyysistä voimaa puolestaan ilmentävät musiikin ja tragedian lisäksi tanssi ja jotkin runouden muodot kuten lyriikka. (Burnham & Jesinghausen 2010, 38–39.)

Dionyysinen musiikki on tragediassa siinä mielessä ensisijainen, että sana ja kuva eivät pysty saavuttamaan samaa metafyyssistä merkityksellisyyttä, vaan jäävät vertauksiksi (Nietzsche 2008, 153). Apolloninen näennäisyys tai harhautus on kuitenkin välttämätön osa tragediaa, sillä tekee dionyysisen tulvinnan ja kohtuuttomuuden inhimillisesti ylipäättään kestettäväksi ja eheyttää hajonneen yksilöyden ”parantavalla balsamillaan” (Nietzsche 2008, 155, 157–158). Toisin sanoen apollonisuuden tehtävä on pelastaa välittömältä yhtymiseltä dionyysisyyteen, joka voisi olla meille liikaa (Nietzsche 2008, 172). ”Tässä voi tuosta kaiken eksistenssin perustasta, maailman dionyysisestä pohjasta, yltää inhimilliseen tietoisuuteen vain tarkalleen niin paljon kuin minkä apolloninen kirkastamiskyky saa taas taltutetuksi”, Nietzsche (2008, 177) korostaa.

Toisin sanoen kyse on järjestyksen ja kaaoksen vuorovaikutuksesta. Nietzsche itse kuvailee sitä dionyysisen viisauden kuvallistukseksi apollonisten taidekeinojen avulla, dionyysisen latauksen purkautumiseksi apollonisessa kuvamaailmassa sekä dionyysisten tietojen ja

---

13 ”The Apolline and the Dionysiac are two halves that complete the whole which needs to be thought of as no longer perfectly classically rounded, but more like an elongated, imperfect circle, like an ellipse, with two foci.”

vaikutusten apolloniseksi aistillistamiseksi. (Nietzsche 2008, 72, 161, 171; Cazeaux 2000, 13). Mayn (1990, 36) sanoin tragedia syntyy kahden voiman puristuksissa ainutlaatuisiksi taidemuodoksi, kontrolloimattoman maailmankaikkeuden kontrolloiduksi imitaatioksi. Jos anakronistinen tulkinta sallitaan, dionyysisen ja apollonisen vuorovaikutukselle voisi hakea vertailukohtaa esimerkiksi freudilaisesta psykologiasta: ”apolloninen” yliminä säätelee ”dionyysisen” alitajunnan tuottamaa luovaa kaaosta antaen sille sosiaalisesti hyväksyttävämmän muodon. On kuitenkin muistettava, että apolloninen ei vain taltuta dionyysisen raakaa voimaa ja anna muotoa sille, vaan siihen sisältyy myös tietoisuus omasta luonteestaan illusiona, aivan kuten unessa joskus tiedostamme uneksivamme. Juuri tämä on osa sen kauneutta ja nautinnollisuutta. (Burnham & Jesinhausen 2010, 39.)

Dionyysisen ja apollonisen vuorovaikutuksen tarkastelussa piilee vaara, että niiden hetkellinen sovinto tulkitaan niiden yhdistymiseksi tai jonkin kolmannen taidemuodon syntymiseksi. Tällöin tullaan turhan lähelle hegeliläistä dialektiikkaa, mitä Nietzsche kuitenkin jo esikoisteoksessaan pyrkii vastustamaan. Kuvataiteen vastakohtana tragediassa on kuitenkin kyse paremminkin jatkuvasta metamorfoosista kuin täydellisestä, loppuunsuoritetusta muodonmuutoksesta. Figal kuvailee siksi nietzscheläistä sovintoa hedelmällistä konfliktia ilmentävänä näytöksenä: apolloninen esiintyy dionyysisessä musiikin vitaalisuudessa, kun taas dionyysisuus voidaan esittää apollonisina kuvina. (Figal 2000, 145, 147.)

### **6.3 Alkuperäinen pessimistinen tragedia**

Burnham ja Jesinhausen (2010, 72) katsovat, että tragedia on Nietzschele eräänlainen historiallisten kerrosten palimpsesti. Sen vanhin ja keskeisin elementti on kuoro, jonka ympärille myöhemmät osatekijät ovat kiertyneet ja kasautuneet. Käytännössä attikalainen tragedia siis syntyi traagisesta kuorosta, joka oli Nietzschen mielestä alunperin vain kuoro, ei mitään muuta. Hän kiistää esimerkiksi Schlegelin näkemyksen kuorosta ”ideaalisena katsojana”, samoin kuin kaikenlaiset yhteiskunnalliset tulkinnat. Kuoro ei edusta sen enempää demokraattista henkeä tai kuin kansan pysyvää moraalikäsitystä suhteessa kuninkaaseen. Nietzschen mukaan alkuperäisellä tragedialla oli uskonnollinen

alkuperä, joten siitä puuttui kansan ja hallitsijan vastakkainasettelu, ylipäättään koko poliittis-sosiaalinen ulottuvuus. (Nietzsche 2008, 61–63; Burnham & Jesinghausen 2010, 72.)

Sen sijaan Nietzsche arvostaa Schillerin tulkintaa kuoron tehtävästä. Schillerin mukaan kuoro on elävä muuri, joka ympäröi tragediaa eristääkseen sen todellisesta maailmasta sekä suojatakseen sen ideaalisen pohjan ja poeettisen vapauden. Tällä tavalla ymmärrettynä tragedia näyttäytyy ennen kaikkea taidemuotona, joka vastustaa mimesikseen liittyvää luonnollisuuden illuusiota ja naturalismia. Se hylkii draamalle ominaista esittävyttä ja ilmaisee ainoastaan universaalia ykseyttä, ”ei mitään”. Näyttämöllä tapahtuva toiminta on ennen kaikkea metafora, dionyysisen kokemuksen apollonista symbolisaatiota. (Nietzsche 2008, 63-64; Burnham & Jesinghausen 2010, 78; May 1990, 72.)

Nietzsche nimittää kuoroa alkutragedian primitiivisessä kehitysvaiheessa dionyysisen ihmisen itsepeilaukseksi (Nietzsche 2008, 69). Itsepeilaus tapahtuu luopumalla yksilöydestä:

”Tragediakuorosta lähtevä tapahtumakulku on *dramaattinen* alkutilmiö: nähdä silmiensä edessä itsensä muuttuvan ja sitten toimia ikään kuin olisi astunut toiseen kehoon, toiseen henkilöhaamoon. Kuvattu prosessi avaa draaman kehityksen. Toisin kuin rapsodin kohdalla, joka ei sulaudu kuviinsa, vaan maalarin tapaan näkee ne tarkastelevin silmin itsensä ulkopuolella, tässä luovutaan yksilöydestä majoittumalla vieraaseen luonteeseen.” (Nietzsche 2008, 71.)

Varhaisin tragedia oli epäyksilöllistä ja käsitteli pelkästään Dionysoksen kärsimystä (Nietzsche 2008, 83). Nietzsche perustelee tätä piirrettä seuraavasti:

”Noiden maineikkaiden hahmojen usein ihmetelty tyypillinen ”ideaalisuus” perustuu olennaisesti siihen, että naamioiden taakse kätkeytyi jumaluus. Ties kuka on otaksunut, että kaikki yksilöt ovat yksilöinä koomisia ja siten epätraagisia: tästä voisi päätellä, että kreikkalaiset eivät ylimalkaan *olisi kestäneet* yksilöitä näyttämöllä. Itse asiassa näin he näyttävät kokeneenkin: kuinka tuo Platonin erottelu ja arvottelu ”idean” hyväksi ”idolin” tai eduskuvan tappioksi istuukaan niin tiukasti helleenisessä olemuksessa.” (Nietzsche 2008, 83.)

Itse asiassa Dionysos oli pitkään jopa ainoa tragedian näyttämösankari. Dialogi tuli mahdolliseksi vasta kun Aiskhylos kasvatti henkilöiden määrän kahteen. Henkilöiden

lisääntymisestä huolimatta kreikkalaisen tragedian sankarit Prometheuksesta Oidipukseen säilyivät kuitenkin pohjimmiltaan Dionysoksen naamioina. Jos varhaisin alkudraama oli satyyrisen kuoron näky tämän jumaluuden kärsimyksistä, täyteen kukoistukseen kehittynyt tragedia lisäsi tähän asetelmaan vain uuden kerroksen muuttamalla alkuperäisen vision representaatioksi. (Nietzsche 2008, 83; Burnham & Jesinghausen 2010, 79; Tuusvuori 2008, 193.)

Dionyysisen tragedian merkittävä vaikutus on, että ihmisiä erottavat yhteiskunnalliset, sosiaaliset ja historialliset kuilut väistyvät ja tekevät tilaa luontoon palautuvalle yhtenäisyyden tunteelle (Nietzsche 2008, 65). Dienstagin mukaan Nietzschen näkemys tragediaasta ei olekaan elitistinen, kuten usein on tulkittu, vaan päinvastoin tragedia vaatii toimiakseen koko kansan jakamaa pessimististä eetosta. Tähän suuntaan viittaa hänen nähdäkseen ainakin Nietzschen toinen varhainen tragediaa käsittelevä kirjoitus, *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen*. (Dienstag 2008, 110.)

Yhtenäisyyden tarjoamaa metafyyssistä lohtua tragediassa Nietzsche kuvailee seuraavasti:

”Metafyyssinen lohtu, - jota, kuten jos tässä vihjaan, tarjoaa meille jokainen tosi tragedia – että elämä olioiden pohjia myöten on kaikesta ilmiöiden vaihteluista huolimatta rikkumattoman mahtavaa ja nautinnollista, tämä lohtu näyttäytyy elävässä ilmeisyydessään satyyrien kuorona, luonnonolentojen, jotka elävät nitistymättömissä olevaa elämäänsä kaiken sivilisaation taustalla ja pysyvät ikuisesti samoina läpi kaikkien sukupolvien vaihdosten ja kansojen historioiden käännteiden.” (Nietzsche 2008, 65).

Juuri tässä kiteytyy alkuperäisen tragedian pessimismi, joka on jotain aivan muuta kuin negatiivista lohduttomuutta, joksi se arkikielessä usein ymmärretään. Tragedia ja pessimismi eivät ole sama asia, mutta niiden välillä on voimakas yhteys. Dienstagin mukaan pessimismi kuvaa ”inhimillisen tilan perustavaa ontologiaa, radikaalia turvattomuutta ja mahdollisuutta, vapautta ja terroria” (Dienstag 2008, 120.)

Nietzsche tiivistää pessimistisen tragedian maailmankatsomuksen kolmeen peruseriaatteeseen: tietoisuus kaiken käsillä olevan ykseydestä, yksilöitymisen pitäminen pahan alkusyynä sekä taide iloisena toiveena yksilöitymisen lumouksen murtumisesta ja ykseyden eheytymisestä. Se perustuu ennen kaikkea ajatukseen siitä, että kärsimys on

olennainen ja täysin väistämätön asia elämässä, joten kreikkalaiset tekivät tietyllä tavalla välttämättömyydestä hyveen suhtautumalla siihen myönteisesti. Kuten Nietzsche toteaa: ”Meidän pitää tietävän, kuinka kaiken, mikä syntyy, täytyy olla valmis kärsimyksentäyteiseen perikatoon.” (Nietzsche 2008, 124; May 1990, 14.) Kärsimyksen myötä tragediaan kuuluu väistämättä myös väkivalta, jolla on Nietzschen (2008, 152) mukaan liikuttava, puhdistava ja laukaiseva vaikutus, mutta ei kuitenkaan aristoteelisen katharsiksen mielessä.

Aiskhyloksen Prometheus on hyvä esimerkki alkuperäisestä pessimistisestä tragediasta. Prometheuksen kaksoisolemusta, samanaikaista dionyysistä ja apollonista luonnetta Nietzsche kuvaa Goethen *Faustista* peräisin olevilla sanoilla: ”Kaikki käsillä oleva on oikeudenmukaista ja epäoikeudenmukaista ja kummassakin yhtäläisesti oikeutettua”. Aiskhyloksen tragediat perustuvat Nietzschen mukaan nimenomaan juuri tähän kahtalaisuuden ja yhteismitattomuuden vaikutelmaan. (Nietzsche 2008, 82, 94.)

Nietzsche arvostaa Aiskhyloksen ohella myös Sofoklesta. May korostaa, että Sofokles ei puoltanut kultaista keskitietä, vaan hänen henkilöhahmonsa rikkovat muista kuin ”halveksittavista” syistä sosiaalisia ja eettisiä normeja. Nietzsche katsoo, että tämänkaltainen hybris liittyy luonnostaan jokaisen yksilön itseilmaisuuksiin, sen vuoksi sosiomoraalisen käytöskoodin liittäminen tragediaan on usein virheellistä. (May 1990, 10, 55.) On tärkeää huomata, että pessimistisen tragedian maailma on kyllä täynnä tahtoa, mutta siihen ei sisälly henkilöitä, joiden tahto olisi vapaa. Mayn mukaan traaginen maailmankuva sopiikin yhteen Nietzschen moraalipsykologiaan liittyvien havaintojen kanssa (May 1990, 53.)

Nietzschen tulkinta Sofokleen Oidipuksesta hahmona ja myyttinä voidaan Mayn mukaan muotoilla seuraavasti:

“Oidipus näkee tiedon liiallisuuden läpi luonnon sydämeen ja löytää sieltä täydellisen mustuuden ja julmuuden. Mustuus mitätöi kaiken tiedon, julmuus kuluttaa kaiken säädyllisyyden. Joten Oidipus rikkoo 'menneen ja tulevan kirouksen' ja todellakin musertaa kaikki merkitsevät erottelut. Kuten Nietzsche sanoo Hamletista, hänestä tulee se, joka tietää totuuden, että hänen toimintansa ei voi muuttaa mitään 'asioiden ikuisessa luonnossa'. Tämän vuoksi hän on ylevän

passiivisuuden hahmo, maailman tapahtumien kärsijä. Hän on tämä kärsijä koska hän on korkein tietäjä: tietää kaikki on kärsiä kaikki. Oidipuksen tieto on kaikkea muuta kuin teoreettista.”<sup>14</sup> (May 1990, 183.)

Kuten Oidipuksen ja Hamletin kohtalot osoittavat, dionyysisessä tietämyksessä on myös vaaransa: liiallinen määrä äärimmäistä tietoa tappaa viime kädessä toiminnan, sillä toiminta vaatii illuusiota suojaakseen.<sup>15</sup> Dionyysisen tilan haltioituneisuus totuttujen rajojen tuhoutuessa sisältää Nietzschen mukaan letargisen osatekijän, jossa kaikki henkilökohtainen uppoaa menneisydessä koettuun. Tässä unohduksen tilassa leikkautuvat erilleen arkipäiväinen maailma ja dionyysinen todellisuus. (Nietzsche 2008, 66; May 1990, 183; Nehamas 1985, 119.) Kun tämän kaiken jälkeen palaamme ns. maan tasalle ja tiedostamme taas arkitodellisuuden, se koetaan epämiellyttävän arkiseksi:

”[---] askeettinen, tahdonkieltävä virittyneisyys on tuon tilan hedelmä. Tässä mielessä dionyysinen ihminen muistuttaa Hamlettia: molemmat ovat kerran luoneet toden katseen olioiden olemukseen, ovat *tienneet*, ja se tekee toimimisesta inhottavaa; sillä heidän tekonsa eivät voi muuttaa mitään olioiden ikuisesta olemuksesta, he kokevat naurettavaksi tai häpeälliseksi sen, että heidän oletetaan taas asettavan nyrjähtäneen maailman sijoilleen.” (Nietzsche 2008, 66.)

Tämä välähdys totuuden todellisen luonnon ja kulttuurin näennäisyyteen kietoutuneen ”totuuden” välillä vallitsevasta ristiriidasta on tragedialle luonteenomainen. Jälleen kerran törmäämme kantilaiseen eroon asioiden ikuisen ytimen, olioiden itsensä ja koko ilmenemisen maailman välillä. Samalla tämä tuskallinen prosessi tarjoaa kuitenkin metafysisistä lohtua lääkkeeksi haavaan, jonka se on itse tuottanut, toisin sanoen negatiiviseen ja epätoivoiseen reaktioon. (Nehamas 1985, 43.)

Mayn mukaan Nietzschen tragediakäsitys ei johdakaan epätoivoiseen nihilismiin, päinvastoin se on vastamyrkkyä sille (May 1990, 163). Samaa tähdentävät myös Dienstag (2008, 112, 120) ja Deleuze (2005, 55), joiden mukaan Nietzschen traaginen pessimismi

---

14 “Oedipus, through an excess of wisdom, sees into the heart of nature and there discovers utter blackness and ferocity. The blackness annihilates all knowledge, the ferocity consumes all decency. So Oedipus breaks the 'spell of past and future' and indeed overwhelms all significant distinctions. He becomes one who, as Nietzsche says of Hamlet, knows the truth that his actions can change nothing 'in the eternal nature of things'. Therefore he is a figure of noble passivity, the sufferer of the world's actions. He is that sufferer because he is the supreme knower: to know all is to suffer all. For the knowledge of Oedipus is anything but theoretical.”

15 Tosin Nehamasin (1985, 119) tulkinta on, että tämä toiminnan lannistaminen on näennäistä, sillä tragedian tarkoitus on todellisuudessa vastakohtainen sille, mitä se pinnalta näyttää olevan.

on ymmärretty perustavalla tavalla väärin.

”Ei ole ymmärretty, että traaginen on puhdasta ja moninkertaista myönteisyyttä, dynaamista iloisuutta. Traaginen on myöntämistä: se on myöntämistä, koska se myöntää sattuman ja sattumasta välttämättömyyden; koska se myöntää moninaisen ja moninaisesta yhden. Nopanheitto on traaginen. Kaikki muu on nihilismia, dialektista ja kristillistä paatosta, traagisuuden ivamukaelmaa, huonon omantunnon komediaa.” (Deleuze 2005, 55).

Mitä sitten tarkoittaa sanoa ”kyllä” pessimistin lailla? On ensinnäkin tunnustettava, että olemme täydesti osa luontoa (Nehamas 1985, 43). Dienstagin mukaan se vaatii myös luopumista onnellisuuden arvostamisesta ja tavoittelusta elämän korkeimpana päämääränä. Kärsimys on ainoa muuttumaton asia muuttumattomassa elämässä, joten meille ei jää muita vaihtoehtoja kuin joko hyväksyä se kokonaan tai kieltää se optimismin avulla. Dionyysinen pessimismi myöntää, että kärsimyksestä voi myös nauttia, mikä ei tarkoita sadistista toisten vahingoittamista, vaan iloa jatkuvassa tulemisen tilassa olevasta maailmasta ja alati tapahtuvasta muutoksesta, tulevaisuuden tulemisesta ja nykyisyyden katoamisesta. Dienstagin mukaan juuri tätä Nietzsche tarkoitti ikuisella paluullaan. (Dienstag 2008, 114.)

Tragedian perustana on siis näkemys universumista, joka on jatkuvassa muutoksen tilassa. Tähän liittyvää kärsimystä ei voi parantaa tai kompensoida, vaan ainoastaan ymmärtää tragedian avulla, joka antaa julkisen tunnustuksen sen syvyydelle ja voimalle. Tragedia merkitsee siten Nietzscheille paljastavaa inhimillisen eksistenssin kauheuden esitystä, jota mieleemme muutoin pakenisi. (Dienstag 2008, 108-109). Katsojaan se tekee ristiriitaisen vaikutuksen, jota kuvaa hyvin musikaalisen dissonanssin eli riitasoinnun käsite: hän kokee yhtäaikaan pakkoa katsomiseen ja toisaalta halua kääntää katse toisaalle (Nietzsche 2008, 172).



## 7 TRAGEDIAN TRAAGINEN KUOLEMA

### 7.1 Musiikin hengen häviäminen ja uusi attikalainen komedia

”Pakostikin näytti siltä, että kreikkalaisen tragedian perikato aiheutui kahden taiteellisen alkuviettymyksen merkillisestä riuhtautumisesta eroon toinen toisistaan. Tähän tapahtumaan sointui kreikkalaisen kansanluonteen suvustaan huonontuminen ja muuksi muuntuminen, mikä velvoittaa meidät vakavasti miettimään, kuinka välttämättömästi ja tiiviisti ovat perusteissaan kiinni kasvaneet taide ja kansa, myytti ja tavat, tragedia ja valtio. Tragedian perikato oli samalla myytin perikato.” (Nietzsche 2008, 168.)

Toisin kuin muut rauhallisemmin hiipuneet vanhat sisartaiteenlajit, kreikkalainen tragedia koki väkivaltaisen kuoleman ratkaisemattoman konfliktin seurauksena eli traagisesti. Nietzsche kutsuu tätä kuolemaa itsemurhaksi, millä hän viittaa siihen, että tuho alkoi taidemuodon sisältä. Ratkaisematon konflikti taas liittyy dionyysisen ja apollonisen kamppailuun, joka on väärinymmärryksille altis. (Nietzsche 2008, 87; Burnham & Jesinghausen 2010, 88.) Nietzschen mielestä tragedian häviäminen, siinä missä sen syntyminenkin, selittyy yksinomaan musiikin hengestä ja nyt siis tuon hengen katoamisesta (Nietzsche 2008, 117). Deleuzen (2005, 23) mukaan tragedia koki itse asiassa peräti kolminkertaisen kuoleman: ”ensimmäisen kerran tragedia kuolee sokraattisen dialektiikan toimesta, tämä on sen ”euripidinen” kuolema. Toisen kerran tragedian tappaa kristillisyyt. Kolmannen kerran tragedia kuolee iskuihin, jotka moderni dialektiikka ja Wagner<sup>16</sup> henkilökohtaisesti antavat.”

Nietzschen syyttävä sormi osoittaa ensimmäisenä näytelmäkirjailija Euripideeseen, joka pilasi tragedian kadottamalla sen hengestä dionyysisen. Tuloksena oli ”uusi attikalainen komedia”. Euripides pyrki erottamaan tragedian taustalla vaikuttavat voimat toisistaan ja korvaamaan dionyysisen pysyvästi apollonisella, mikä Nietzschen mukaan oli vakava erehdys, sillä *Tragedian synnyssä* korostuu moneen otteeseen, että apolloninen ei voi elää ilman dionyysistä, tragediaan tarvitaan molempia voimia. Oikea tragedia ei voi olla koskaan puhtaasti apollonista, vaan yritys sivuuttaa dionyysinen johtaa väistämättä

---

16 Ilmeisesti Deleuze viittaa tällä Nietzschen myöhempään välirikoon Wagnerin kanssa ja siihen liittyviin syytöksiin. *Tragedian synnyn* aikoihin ja vielä pitkään sen jälkeenkin Nietzsche kuitenkin ihaili säveltäjäystäväänsä suuresti.

nihilismiin. (Nietzsche 2008, 86–88; May 1990, 21.)

Nietzschen mielestä yksi Euripideen ratkaisevista virheistä oli se, että hän toi katsojan näyttämölle. Tämä tarkoittaa käytännössä sitä, että hän arkipäiväisti henkilöt ja toiminnan antamalla heille tavallisten ihmisten ominaisuudet suurten ja uljaiden luonteiden sijaan. (Nietzsche 2008, 88; Burnham & Jesinghausen 2010, 88.) Kyse oli siirtymästä yleiseen, kaikille tutun esittämiseen, minkä arviointiin pystyi kuka hyvänsä, toisin sanoen porvarilliseen keskinkertaisuuteen. Burnham ja Jesinghausen huomauttavat, että tarkkaan ottaen Euripideen näytelmät eivät heijastaneet elämää sellaisenaan, vaan idealisoitua tai normatiivista kuvaa siitä. Niihin sisältyi aina opetus katsojille, kuinka ajatella ja puhua. (Nietzsche 2008, 89; Burnham & Jesinghausen 2010, 89.)

Nietzsche näki, että tulevasta teoreettisesta maailmasta, jossa tieteellinen tieto on korkeampaa kuin ”maailmansäännön taiteellinen peilaus”, oli häivähdys jo ihailemansa Sofokleen tragedioissa, joissa henkilöhahmojen tietoinen esittäminen ja psykologisointi oli alkanut vallata jalansijaa. Nietzsche näkee tämän teoksissa myös jonkinlaista neuvottomuutta kuoron kanssa. Sofokles loi kuitenkin kokonaisia henkilöhahmoja ja ”jännitti myytin näiden raffinoituneisiin kehyksiin”, kun taas Euripides kuvaa yksittäisiä luonteenpiirteitä, jotka saavat ilmaisunsa kiivaissa intohimoissa. (Nietzsche 2008, 109, 129–130.)

Ilmeisesti Nietzsche käsittää euripideläisen draaman realistisesti jäljitteleväksi ja samanaikaisesti jotenkin liioitteleväksi, vääristeleväksi:

”--- euripideläinen draama on yhtä aikaa viileää ja tulista, se taipuu yhtä hyvin jähmetykseen kuin karrelle palamiseenkin; sille on mahdotonta saavuttaa epiikan apollonista vaikutusta ja toisaalta se on irtautunut dionyysisistä ainesosista, joten voidakseen vaikuttaa edes jotenkin se tarvitsee uusia liikuttamisen välineitä noiden kahden ainoan taidevietin, apollonisen ja dionyysisen ulkopuolelta. Nämä yllytyskeinot ovat viileän paradoksaaliset *ajatukset* – apollonisten havaintojen sijaan – ja tuliset *affektit* – dionyysisen hurmaantumisen sijaan – ja ne ovat nimenomaan mitä realistisimmin jäljiteltäviä, taiteen eetterissä liottamattomia ajatuksia ja affekteja.” (Nietzsche 2008, 98.)

Erotaessaan dionyysisen ainesosan tragediasta Euripides ei kyennyt rakentamaan draamaa yksinomaan apollonisuuden varaan, vaan hänen oli imettävä vaikutteita suunnasta, jota Nietzsche kutsuu naturalistiseksi ja epätaiteelliseksi. Kyse on jonkinlaisesta apollonisuuden ja tragedian ulkopuolisten vaikutteiden ”epäpyhästä liitosta”. Nietzsche väittää, että tällainen tragedia on olemukseltaan pohjimmiltaan komedia: samanaikaisesti kuin näyttelijät tuottavat eksperttimäisesti tunteiden merkkejä, he vieraannuttavat yleisön kaikesta, mikä on enemmän okkultista ja kuvailematonta kuin puhdasta näennäisyyttä. (Nietzsche 2008, 95, 98; May 1990, 76.)

Tragedian kuolemaa enteili paitsi näytelmien naturalismi, myös juonten epädionyysiset lopetukset. Burnhamin ja Jesinghausenin (2010, 90) mukaan Euripideen näytelmissä epätraagisuus ilmeneekin osaltaan pyrkimyksenä eliminoida tragedialle luonteenomainen dramaturginen jännite. Siinä missä vanhassa tragediassa tunnettiin lopussa metafyyssistä lohtua, uusissa näytelmissä tilalle ilmestyivät *deus ex machina* -tyyliset lopetukset. Tällä Nietzsche viittaa paitsi lavastuksen takana olevien koneiden käyttöön osana esitystä, myös ennen muuta tapaan, jolla juoni tuottaa sankarin kärsimyksistä huolimatta onnellisen lopun jumalallisen väliintulon siivittämänä. (Nietzsche 2008, 130; Burnham & Jesinghausen 2010, 94.) Nietzsche kirjoittaa tästä vaikutuksesta seuraavasti:

”Kun musiikin henki pakenee pois tragediasta, tragedia ankarimmassa mielessä on kuollut, sillä mistä nyt ammennettaisiin metafyyssistä lohtua? Etsittiin sen sijaan latteasti maallista ratkaisua traagiseen riitasointuun: jahka sankaria oli riittävästi kiusattu kohtalolla, hän sai ansaituksi palkakseen uhkeat häät ja jumalalliset kunnianosoitukset. Sankarista tuli gladiaattori, joka kunnan räähkin jälkeen yltä päältä haavoissaan saavutti vapautensa. Metafyyssisen lohdun sijaan astui *deus ex machina*. En tahdo sanoa, että päällekkäyvä epädionyysinen henki rikkoi traagisen maailmankatsomuksen kaikkialla ja täysin: tiedämme vain sen, että sen täytyi karata maan alle ja surkastua taiteesta salamenoksi.” (Nietzsche 2008, 130.)

## 7.2 Sokraattisen ajattelun antitraaginen henki

Euripideen tuotanto on hyvä esimerkki traagisen taiteen rappeutumisesta. Varsinainen syyllinen tragedian kuolemaan on kuitenkin Sokrates, jonka ääni kaikuu Euripideen näytelmien taustalla. Sokrateen tarkoituksena tuskin oli tietoisesti tuhota tragediaa, mutta käytännössä hänen ajattelutapansa oli lopun alku tragedialle, koska se oli periaatteeltaan epätraagista. (Nietzsche 2008, 96; Burnham & Jesinghausen 2010, 91.) Nietzsche perustelee väitettään sokraattisen metodin luonteella, joka väistämättä tulee vaurioittaneeksi tragedian takana vaikuttavaa arvojärjestelmää: mitkään arvot eivät kestä jatkuvaa kyseenalaistamista, jota Sokrates sinnikkäästi harrasti. Sokrates on teoreettisen ihmisen prototyyppi, traagisen ihmisen vastakohta, joka asettaa idean elämää vastaan ja arvostelee sen perusteella elämää. (May 1990, 24; Deleuze 2005, 26.) Nietzsche vertaa Sokrateen antitraagisuutta euripidelaisiin sankareihin:

”Platonin draaman dialektinen sankari, Sokrates, muistuttaa euripidelaisista sankareista, joiden täytyi puolustaa tekojaan perustein ja vastaperustein ja ajautua vaaraan menettää siinä samassa traagisen myötäkärsimyksemme: sillä kuka voisi erehtyä dialektiikan olemukseen kuuluvasta *optimistisesta* ainesosasta, joka viettää juhlaa jokaisen päätelmän kohdalla ja hengittää vain viileää kirkkautta ja tietoisuutta [---].” (Nietzsche 2008, 108–109.)

Keskeistä tässä antitraagisessa kehityssuunnassa on, että filosofia ylittää taiteen ja pakottaa sen dialektiikan muotoon. Dialektiikan olemukseen kuuluu olennaisena optimistinen ainesosa, joka pesiydyttyään pessimistisen tragediaan peittää alleen dionyysisen ja lopulta tuhoaa sen. (Nietzsche 2008, 108–109.)

Sokraattisen optimismin henki voidaan tiivistää seuraavasti: ”Hyve on tietoa; vain tietämätön tekee syntiä; hyveellinen on onnellinen”. Hyveen ja tiedon, uskon ja moraalin välille muodostuu siis välttämätön side. Estetiikkaan sovellettuna se merkitsee, että kaiken kauniin täytyy olla ymmärrettävää. Nämä periaatteet sotivat tragedian henkeä vastaan. (Nietzsche 2008, 98, 109.) Tältä pohjalta Sokrates kritisoi traagista taidetta siitä, että se ei näytä kertovan totuutta, eikä se siten sovellu sellaiselle, joka ”ei paljon mitään ymmärrä”, toisin sanoen filosofille: siinä kaksinkertainen syy pysytellä erossa turhanpäiväisestä

tragediasta, jonka Platon luki Sokrateen suulla ”mielisteleviin taiteisiin, jotka esittävät vain miellyttävyyksiä eivätkä lainkaan hyödyllisyyksiä” (Nietzsche 2008, 106).

Korkea-arvoisin tragedian vastustaja on siis pohjimmiltaan tiede (Nietzsche 2008, 118). Kaiken selittämään pyrkivä tieteenhenki tuhosi myytin, eikä käsittämättömälle jäänyt enää tilaa taiteessa. Nietzsche käyttää euripidelaisen näytelmän puhkiselittäviä prologeja eli esipuheita esimerkkinä Sokrateen rationalistisen menetelmän tuhoavuudesta: draamallinen jännite lässähtää väkisinkin, kun alussa esiin astuva henkilö kertoo, kuka hän on, mikä toimintaa edeltää, mitä on tapahtunut siihen mennessä ja mikä on juonen tuleva kulku. Uusi sokraattis-optimistinen draama on Nietzschen mukaan siten vain satunnainen, harhaanjohtava muistuma tragedian alkuperästä. (Nietzsche 2008, 98–99, 109, 127).

Jälkitraagisen ajattelun perusta on vapaa tahto, mikä on väistämättömässä ristiriidassa tragedian pessimistisen maailmankatsomuksen kanssa (May 1990, 53, 97). Nietzschen hyökkäys Sokratesta kohtaan on usein tulkittu irrationalismin puolustukseksi. Nietzsche kääntää kuitenkin tässä suhteessa Platonin tragediakritiikin pääläelleen: taiteen sijasta tiede on kaukana todellisuudesta. Nietzschen näkökulmasta vastapuoli on kääntänyt selkänsä maailman perimmäiselle kaaokselle, epäoikeudenmukaisuudelle ja tuhoisuudelle. (Burnham & Jesinghausen 2010, 99; Dienstag 2008, 111.)

On kuitenkin huomattava, että Nietzsche tuntuu tiettyssä mielessä arvostavan Sokratesta huolimatta tämän merkittävästä osuudesta tragedian joutsenlauluun. Hän mainitsee Sokrateen harrastaneen runoutta vankilassa, mikä saa hänet jopa esittämään kysymyksen, ”onko Sokrateen ja taiteen välillä *välttämättä* yksinomaan vastanapasuhde ja onko ”taiteellisen Sokrateen” syntyminen ylipäänsä jotakin itsessään ristiriitaista” (Nietzsche 2008, 110). Sokrates vaikuttaa olevan siten Nietzschen uljas vastustaja, jota on kunnioitettava.

## 8 OPPERAKULTTUURISTA KOHTI TRAGEDIAN JÄLLEENSYNTYMÄÄ

### 8.1 Sokratismien perintö, kristinusko ja moderni dialektiikka

”Ajateltakoon kulttuuria, jolla ei ole mitään kiinteää ja pyhää alkusijaa, vaan joka on tuomittu ehdyttämään kaikki mahdollisuutensa ja ravitsemaan itsensä mitenkuten kaikilla muilla kulttuureilla. Tätä on nykyaika tuloksena sokraattisuudesta, joka tähtää myytin tuhoamiseen.” (Nietzsche 2008, 166–167.)

Seuraavat kuoliniskut tragedialle tulivat kristinuskon ja modernin dialektiikan muodossa. Deleuzen mukaan Sokrates ei vienyt elämän kieltämistä loppuun asti, vaan Nietzschen traagisen ajattelun todellinen arkkivihollinen on kaunamoraalista syntynyt kristinusko. Dionyysista ja apollonista vieroksuva kristinusko kieltää esteettiset arvot, jotka *Tragedian synty* ainoana tunnustaa. Se edustaa syvintä mahdollista nihilismia, kun taas dionyysisuus on myöntämistä äärimmillään. Mielenkiintoinen huomio on se, että Dionysoksen ja Kristuksen kärsimyshistoriassa on tiettyä samankaltaisuutta, mutta niiden lopputulema on vastakkainen. Kristinuskon johtopäätös elämään sisältyvästä kärsimyksestä on se, että elämä on epäoikeudenmukaista ja sen tulee maksaa siitä kärsimyksellään. Siksi elämä täytyy oikeuttaa tai pelastaa tuon samaisen kärsimyksen toimesta: elämän on kärsittävä, koska se on syyllinen. Tätä piirrettä Nietzsche kutsuu huonoksi omaksitunnoksi tai kärsimyksen sisäistämiseksi. Dionysoksen ja Kristuksen vastakohtaisuus kehittyy siten päinvastaisiin suuntiin, elämän äärimmäiseksi arvostamiseksi eli elämän myöntämiseksi ja elämän äärimmäiseksi halveksumiseksi eli elämän kieltämiseksi. (Nietzsche 2002, 71; Deleuze 2005, 27–29.)

Sokratismista kumpuavassa modernissa dialektiikassa puolestaan tuhoisaa on se, että se yhdistää traagisen negatiiviseen, vastakohtiin ja ristiriitaan, mitkä ovat sille alunperin vieraita. ”Kärsimyksen ja elämän ristiriita, äärellisen ja äärettömän ristiriita itse elämässä, yksittäisen kohtalon ja universaalien hengen ristiriita ideassa; ristiriidan liike ja ratkaisu; tällaisena esitetään traaginen”, Deleuze (2005, 23) kirjoittaa. Eagletonin (2003, 18) mukaan tragedian kuolema olikin valistuksen voitto.

Kristinuskko ja tiede ovat siis sovittamattomassa ristiriidassa tragedian kanssa. Koska länsimaisen kulttuurin kehitys on ollut antiikin jälkeen antitraagista, myös myöhemmät uudet ”tragediat” ovat harhautuneet alkuperäisen tragedian juurilta. Tragedian tuhon jälkeiset väärinkäsitykset ilmenevät muun muassa myytin tulkitsemisena logokseksi, dionyysisen ekstaasin väärinymmärtämisenä yksilön affekteiksi ja apollonisen koteloitumisena loogiseen kaavamaisuuteen. (Burnham & Jesinghausen 2010, 99–100). Nietzsche (2008, 162) katsoo, että modernin ajan esteetikot eivät ymmärrä mitään apollonisen ja dionyysisen veljessiteestä, sillä he näkevät tragedian sankarin kamppailuna kohtalon kanssa, siveellisen maailmanjärjestyksen voittona tai yksinkertaisesti affektien purkautumisena.

Kristinuskon vaikutus näkyy käytännössä muun muassa siinä, että alkuperäinen tragedia on korvautunut draamamuodolla, jossa yksilölliset katastrofit ymmärretään seurauksiksi vapaan tahdon erehdyksistä (May 1990, 12, 128). Traagisen ajan jälkeinen ”aleksandrianismi” pitää jokaisen onnellisuutta todellisena, joskin vaikeasti saavutettavana mahdollisuutena. Toisin sanoen se ei hyväksy kärsimystä sellaisenaan, vaan siihen pitää olla jokin syy, sen pitää olla ”ansaittua”. (May 1990, 161.) Steinerin mukaan tämän kristilliselle elämäntavalle ominaisen optimismin takia kristillinen ”tragedia” jää väistämättä osittaiseksi tai episodiseksi, jolloin se muistuttaa hengeltään euripidelaista näytelmää: epätoivon hetkiä voi toki olla, julmia takaiskuja voi esiintyä matkalla kohti armoa, mutta piinattu ihminen saa kuitenkin viimein lopullisen varmuuden ja rauhan Jumalassa (Steiner 1961, 332).

Nietzschen silmissä tragedian kuoleman jälkeinen ”kreikkalainen seesteisyys” näyttäytyy vanhuudenheikkona, tuottamattomana olemassaolonautintona:

”[--] se taistelee dionyysisestä viisautta ja taidetta vastaan, se koettaa purkaa myytin, se asettaa metafysisen lohdun sijaan maallisen sopusoinnun, vieläpä oman *deus ex machinansa* eli koneiden ja sulatuspatojen jumalan eli luonnonhenkien voimat korkeamman itsekkyuden palvelukseen pantuina. Se uskoo maailman oikaisemiseen tiedoitse, elämän ohjaamiseen tieteitse ja kykyynsä kahlita yksilö kaikkein ahtaimpaan ratkeavien tehtävien piiriin, jossa tämä seestyneenä sanoo elämälle: ”Tahdon sinua: sinua olet tiedetyksi tulemisen väärti ”.” (Nietzsche 2008, 131.)

Jälkitraagisessa maailmassa ei siis ole tilaa myytile. Ihanteeksi kohoaa tiedemies, jonka täälläolon muoto on ennen kaikkea teoreettinen ja jota miellyttää loputtomasti käsilläoleva (Nietzsche 2008, 113, 132). Modernin ajan teoreettisen ihmisen ominaisuudet tiivistyvät Goethen luomassa tiedon viettelykselle antautuvassa Faustin hahmossa, jonka osaksi koitui pohjaton tyytymättömyys. Teoreettinen ihminen jää nälkäiseksi ”kriitikoksi”, vailla iloa ja voimaa. Hän ei myöskään kestä kipua, vaan pitää sitä maailmassa olevana pahana tai virheenä, josta hänen on vapauduttava. (Nietzsche 2008, 133, 136–137; May 1990, 152.)

Ennen pitkää teoreettinen ihminen päätyykin umpikujaan:

”[---] tyytymätön teoreettinen ihminen kammoaa johtopäätöksiään eikä enää uskalla antautua täälläolon pelottavaan jäävirtaan, vaan ryntäilee eestaas töyräällä ahdistuksissaan. Hän ei tahdo enää mitään täysin ja kokonaan, asioiden luonnollisine julmuuksineen kaikkineen. Niin läpeensä on hänet hemmotellut optimistinen katsanto.” (Nietzsche 2008, 136.)

Taiteen saralla modernin ajan mädännäisyys ilmenee muodossa, jota Nietzsche nimittää oopperakulttuuriksi (Nietzsche 2008, 137). Sille ominainen naiivius näkyy muun muassa siten, että tragedian satyyrin on korvannut oopperassa idyllinen paimen. Näitä kahta erottaa esimerkiksi se, että ensinmainitusta puuttuu kulttuurin illuusio. (Nietzsche 2008, 67–68.)

Nietzsche kuvailee eroa seuraavasti:

”Satyyri ja uuden aikamme idyllinen paimen syntyivät samasta kaipauksesta alkuperäiseen ja luonnolliseen; mutta millä lujalla otteella tarttuikaan kreikkalainen säpsähtelemättä metsäihmiseensä ja miten häveliäästi ja heiveröisesti liehakoikaan moderni ihminen hellittelykuvaansa hellämielisestä huilistipaimenestaan!” (Nietzsche 2008, 67).

”Oopperan idyllisessä suuntauksessa” kadotettu luonto ja tavoittamaton ideaali ovat joko suremisen kohteena tai niihin kohdistuu ilo, jolloin ne mielletään todellisiksi. Olennaista on, että oopperassa ideaalia ei kuitenkaan koeta saavuttamattomaksi eikä luontoa menetetyksi. Ero tragediaan tulee ilmi myös siinä, että oopperassa musiikki vertautuu palvelijaan ja ruumiiseen, teksti puolestaan isäntään, sieluun. Tällainen alisteisuus on vierasta tragedialle. (Nietzsche 2008, 141.)



## 8.2 Toivo tragedian jälleensyntymästä

Niin purevasti kuin Nietzsche kritisoikin länsimaisen kulttuurin antitraagista kehitystä, hän on kuitenkin samanaikaisesti toiveikas tragedian mahdollisuuden suhteen. Juuri tässä on yksi tärkeä syy esikoisteoksen kirjoittamiseen. (Dienstag 2008, 117.). Tämä piirre usein kuitenkin unohdetaan tai ohitetaan, vaikka se on olennainen osa hänen tragediakäsitystään. Nietzsche tuo myös näkemyksensä esiin useassa kohtaa *Tragedian synnyssä*, vaikka suhtautuukin sen uusintapainokseen kirjoittamassaan esipuheessa kielteisesti alkuperäisteoksen aikaiseen optimismiin ”saksalaisesta olemuksesta” (Nietzsche 2008, 23). Hän julistaa suoraan tragedian jälleensyntymää esimerkiksi seuraavasti:

”Tragedia asettuu keskelle tätä elämän, kärsimyksen ja nautinnon ylitsevirtaamista, ylevässä heikossa se kuuntelee etäistä raskasmielistä – joka kertoo olemisen äideistä nimeltä Harha, Tahto, Tuska. – Niin ystäväni, uskokaa kanssani dionyysiseen elämään ja tragedian jälleensyntymään. Sokraattisen ihmisen aika on ohi.” (Nietzsche 2008, 150.)

Jälleensyntymään vaikuttaa useita tekijöitä. Nietzscheen mukaan väistämätön ilmiö on se, että liian apolloninen ”tragedia” tulee murtumaan ennemmin tai myöhemmin, sillä dionyysisen voima on loppujen lopuksi sitä mahtavampi (Nietzsche 2008, 158–159).

Paradoksaalista kyllä, eräs tragedian uudelleensynnyn siemen piilee sen vihollisen eli tieteen kehityksessä, tarkemmin sanottuna sen itsetuhoisessa pyrkimyksessä kohti ääri rajojaan, mikä johtaa lopulta tieteellisen optimismin murtumiseen ja traagisen tiedon esiinmurtautumiseen. (Nietzsche 2008, 116). Nietzsche kuvailee tätä prosessia:

”Sillä tieteen piirin kehällä on äärettömän monta pistettä, ja vaikkei tuota piiriä voitaisi milloinkaan täydellisesti mitata, jalo ja lahjakas ihminen ei voi olla kohtaamatta hyvän matkaa ennen täälläolonsa puoliväliä sellaisia kehän pisteitä, joissa hänen kulkunsa pysähtyy valottamattomissa olevaan. Kun hän tuolloin kauhukseen huomaa, kuinka logiikka alkaa kiemurrella itsensä ympäri purrakseen lopulta itseään hänestä – silloin murtautuu esiin uusi tiedon muoto, *traaginen tieto*, joka tarvitsee taidetta suojaksi ja pelastuskeinoksi ollakseen kestävässä.” (Nietzsche 2008, 116.)

Nietzsche näki enteitä tästä käänteestä jo oman aikansa kulttuurin ilmiöissä. Ennen kaikkea hän pani toivonsa tragedian jälleensyntymästä saksalaiseen musiikkiin ”sellaisena kuin sen

ymmärrämme ennen muuta mahtavana aurinkokiertona Bachista Beethoveniin, ja Beethovenista Wagneriin”. (Nietzsche 2008, 144–145, 176.) Myös saksalaisen filosofian kehitys, kirkkaimpina helminä Kantin ja Schopenhauerin ajattelu, antaa Nietzschen mukaan viitteitä tulevasta traagisesta vallankumouksesta. Nietzsche kiittelee Kantia ja Schopenhaueria siitä, että he osoittivat tiedon rajallisuuden ja siten ottivat voiton tieteen logiikan olemukseen kätkeytyneestä optimismista. Eagletonin mukaan tästä näkökulmasta katsottuna tragedia näyttäytyykin vastavallistuksena. (Nietzsche 2008, 135; Eagleton 2003, 18.)

”Kant paljasti, kuinka näillä varsinaisesti kohotetaan pelkkä ilmenevä *mayan* työ, ainoaksi ja korkeimmaksi realiteetiksi, asetetaan se olioiden sisimmän tosiolemuksen tilalle ja tehdään mahdottomaksi todellisen tiedon saavuttaminen siitä, toisin sanoen erään Schopenhauerin lausuman mukaan tuuditetaan uneksija vielä sikeämpään uneen. Tämä tietämys johtaa kulttuuria, jota rohkenen kuvata traagiseksi: sen tärkein tunnusmerkki on se, että korkeimmaksi maaliksi siirtyy tieteen sijaan viisaus, joka tieteitten viekoittelevien harhaanjohtumien pettämättä kiinnittää katseensa maailman kokonaiskuvaan ja pyrkii tässä käsittämään sympaattisen rakastavasti ikuisen kärsimyksen omana kärsimyksenään”. (Nietzsche 2008, 135.)

Nietzsche katsoi oman aikansa ihmisen seisovan kahden erilaisen olemassaolonmuodon leikkauksessa, jossa historiallinen kehityskulku vaihtaa suuntaa ja ”helleenisuuden suuret pääepookit” koetaan käänteisessä järjestyksessä. Tästä näkökulmasta katsottuna ihminen näyttää olevan siirtymässä aleksandrialaiselta aikakaudelta taaksepäin tragedian kauteen. Tragedian jälleensyntymässä vaanii kuitenkin ”vaara olla tietämättä, mistä se tulee” ja ”mitä se tahtoo”. Siksi saksalaiset tarvitsevat oppia kreikkalaisilta, joilta oppiminen on Nietzschen mukaan poikkeuksellisen harvinaista. (Nietzsche 2008, 146–147.)

Kuten kaikista edellämainituista esimerkeistä käy ilmi, Nietzsche siis selvästi uskoo tragedian uuteen tulemiseen. Mayn mukaan hän ei kuitenkaan varsinaisesti hio väitettään argumentiksi asti: hän vain yksinkertaisesti julistaa kirjoituksissaan, että näin on tapahtuva. Nietzschen profetian voi tiivistää seuraavasti: tragedian täytyy palata takaisin taiteena, filosofiana ja kielen rakenteena meidän hyväksytyä ensin, että muut vaihtoehdot eivät voi kestää. (May 1990, 160, 164.) Sitä ennen vaaditaan kuitenkin tieteen universaalin pätevyysvaateen tuhoamista.

”Jos dialektinen viettymys tietoon ja tieteen optimismiin kamposi antiikin tragedian raiteiltaan, tästä tosiasista voitaisiin päätellä ikuinen kamppailu *teoreettisen ja traagisen maailmankatsomuksen* välillä. Ja vasta kun tieteen henki on ajettu rajoilleen ja tuhottu sen universaali pätevyysvaade nuo rajat osoittamalla, voidaan toivoa tragedian jälleensyntymää, jota kulttuurimuotoa varten olemme asettaneet symboliksi, edellä eritellyssä merkityksessä, *musiikkia harjoittavan Sokrateen*. Tässä vastakkainasettelussa ymmärrän tieteen hengellä tuon ensinnä Sokrateen persoonassa päivänvaloon tulleen uskon luonnon perusteltavuuteen ja tietämisen kaikkivoipaan parannuskykyyn.” (Nietzsche 2008, 127.)

### 8.3 Nietzschen traagisesta ajattelusta *Tragedian* synnyn jälkeen

Myöhemmässä ajattelussaan Nietzsche suhtautui kriittisesti *Tragedian* syntyyn. Vuonna 1886 julkaistuun uusintapainokseen kirjoitetusta esipuheesta ”Itsekritiikin koetus” käy kuitenkin ilmi, että Nietzsche tunnusti silti nuoruudentyönsä ansiot kriittisestä suhtautumisestaan huolimatta: teoksen asettamat kysymykset olivat hänestä yhä oikeita, vaikka niiden muotoilussa olikin paljon vikoja. (Nietzsche 2008, 15; Burnham & Jesinghausen 2010, 2, 4.) Burnhamin ja Jesinghausenin mukaan itsekriittisyys on Nietzscheelle tässä yhteydessä tietoinen strategia, joka mahdollistaa sen, että hän voi säilyttää jotain pinnan alla olevista totuuksista. ”Se [oma huom. *Tragedian* synty] on kuitenkin se alkiollinen solu, josta hänen koko myöhempi tuotantonsa on lähtöisin sekä temaattisesti että tyylillisesti”<sup>17</sup>, he kirjoittavat. (Burnham & Jesinghausen 2010, 14.)

*Tragedian* synnyn suurin puute on se, ettei Nietzsche löytänyt siinä omaa kieltä, vaan yritti omien sanojensa mukaan ”schopenhauerilaisin ja kantilaisin muotoiluin työläästi ilmaista vieraita ja uusia arvoarviointeja, jotka perinpohjin kävivät vasten Kantin ja Schopenhauerin henkeä, kuten myös heidän makuaan.” Tällä Nietzsche viittaa esikoisteoksen taustalla yhä vaikuttavaan kantilaiseen jaotteluun ilmiöiden ja olioiden sinänsä välillä, minkä hän kieltää myöhemmässä filosofiassaan. (Nietzsche 2008, 22; Eagleton 2003, 32; Nehamas 1985, 43.)

Tästä seuraa, että myös hänen tragediakäsityksensä asettuu tiettyssä mielessä kyseenalaiseksi. Deleuzen (2005, 23, 32) mukaan Nietzsche pitikin myöhemmin

---

17 ”It is after all the embryonic cell from which all his future works are spawned, both thematically and stylistically.”

*Tragedian syntyä* vain ”ristiriidan kristillisenä paatoksena”, joka ristiriidan ja ratkaisun periaatteeseen yhä nojautuvana haisee ”varsin ruokottomalta hegeliläisyydeltä”.

Deleuzen mukaan Nietzsche ei loppujen lopuksi pääse eroon oikeutuksen, sovituksen ja pelastuksen kaltaisista kristillissävytteisistä dialektisista kategorioista varhaisessa tragediakäsityksessään, vaikka kovasti yrittääkin. *Tragedian synnyssä* vallitsee yhä ristiriita alkuperäisen ykseyden ja yksilöllistymisen, tahtomisen ja ilmenemisen, elämän ja kärsimyksen välillä. Tästä on seurauksena se, että elämällä on yhä tarve tulla oikeutetuksi, toisin sanoen lunastetuksi kärsimykseltä ja ristiriidalta. (Deleuze 2005, 23–24.) Dionyysisen ja apollonisen vastakkainasettelu ilmentää tätä ongelmaa:

”Apollon jumalallistaa yksilöllistymisen periaatteen, muodostaa ilmenemisen ilmenemisen, kauniin ilmenemisen, plastisen unen tai kuvan, ja vapautuu näin kärsimyksestä: ”Apollon voittaa yksilön kärsimyksen sähkövällä kunnialla, jolla hän ympäröi ilmenemisen ikuisuuden”, hän *pyyhkii pois* kärsimyksen. Dionysos sitä vastoin palaa alkukantaiseen ykseyteen, rikkoo yksilön, vetää tämän mukanaan suureen haaksirikkoon ja nielee tämän alkuperäisen olemiseen: näin hän tuottaa ristiriidan uudelleen yksilöllistymisen tuskan muodossa, mutta *ratkaisee* sen korkeimpana ilona saadessaan meidät ottamaan osaa ainutkertaisen olemisen tai universaalisen tahdon ylenpalttisuuteen.” (Deleuze 2005, 24.)

Tragediaan sisältyy yhä antiteesi, joka odottaa ratkaistuksi tuleamista. Dionyysinen ja apolloninen näyttäytyvät siten kahtena toisilleen vastakkaisena ristiriidan ratkaisemisen tapana. (Deleuze 2005, 24.) Deleuze (2005, 23) toteaaakin, että *Tragedian synny* Schopenhauerilta vaikutteita saanut tragediakäsitys eroaa dialektiikasta loppujen lopuksi ”vain sen *tavan* suhteen, jolla ristiriita ja ristiriidan ratkaisu siinä ymmärretään”.

Kriittisyydestään huolimatta Nietzsche ei pääse kokonaan irrottautumaan nuoruutensa teemasta, vaan kysymys riivaa häntä vielä myöhäisfilosofiassakin. Hän palaakin tragedian äärelle esimerkiksi teoksissa *Ecce Homo* (1888) ja *Näin puhui Zarathustra* (1883-1885). *Ecce homossa* Nietzsche löytää esikoisteoksestaan kaksi säilyttämisen arvoista ajatusta, jotka ylittävät sen dialektis-schopenhauerilaiset rajoitukset. Ensimmäinen ”uutuus” on ymmärrys elämän myöntävästä dionyysisestä ilmiöstä, sen psykologisesta selittämisestä ja näkemisestä koko kreikkalaisen taiteen alkujuurena. Toinen aikaa kestänyt piirre on Dionysoksen ja Sokrateen syvä vastakkainasettelu, joka esittää Sokrateen ensimmäistä kertaa filosofian historiassa ”dekadenttina kreikkalaisten häviön välineenä”. Näiden lisäksi

kolmas piirre, jota Nietzsche vaikuttaa arvostavan, on syvä vaikeneminen, jolla teos ohittaa koko kristinuskon. (Nietzsche 2002, 70-71; Deleuze 2005, 26.)

Myös suhtautuminen tragedian jälleensyntymään säilyy niin *Ecce Homossa* kuin *Hyvän ja pahan tuolla puolen* (1886) -teoksessa myönteisenä, huolimatta Nietzschen pettymyksestä Wagnerin kykyihin traagisen hengen musiikillisena ilmentäjänä. Kyse ei ole vain toiveikkudesta tulevaisuuden suhteen, vaan Nietzsche korostaa toistuvasti, että *Näin puhui Zarathustra* täyttää esikoisteoksessa asetetut tavoitteet. Tämä tarkoittaa, että sitä voi pitää sokratismien voittamisen alkusoittona. (Nietzsche 2002, 737–5; Brogan 2000, 156; Dienstag 2008, 117.) Filosofian ja tragedian suhdetta Nietzschen myöhäisajattelussa ei kuitenkaan pidä käsittää niin vastakohtaisena kuin *Tragedian synnyssä*, Walter Brogan huomauttaa. Broganin tulkinta on, että filosofian ja tragedian välinen sovinto dionyysisen hallitsemana on Nietzschen mukaan lopulta mahdollinen. Filosofiaa ei pidä kuitenkaan samaistaa sokratismiin eikä myöskään hegeliläiseen dialektiikkaan. Kuten Brogan itse nimittää, ”se on väkivaltainen, hirviömäinen sovinto, groteski loukkaus”. (Brogan 2000, 153–154.)

*Zarathustrassa* ei ole pohjimmiltaan kyse nihilismin kokemuksesta, Jumalan kuolemasta, vaan uudesta mahdollisuudesta, uudesta alusta, joka näyttäytyy tragedian jälleensyntymänä (Brogan 2000, 157). Draaman näkökulmasta se saa kuitenkin *Zarathustrassa* piirteitä, jotka erottavat sen *Tragedian synnyssä* ihannoidusta alkuperäisestä kreikkalaisesta tragediasta. Metafysiikan lopun jälkeisen tragedian uudelleenajattelussa esimerkiksi inhimillinen vastakkainasettelu jumalien ja kuoleman kanssa väistyy, ja niiden tilalle tärkeäksi nousee suhde maahan. Tragedian jälleensyntymässä traaginen sankari on myöskin fragmentoitunut, eikä häntä voi sisällyttää enää yhteen ääneen. Olisikin harhaanjohtavaa pitää *Zarathustraa* puhtaasti traagisena työnä. Esimerkiksi teoksen neljäs osa muistuttaa satyyrinäytelmää ja antaa sen liukua traagisesta kirjallisuudesta komediaksi kyseenalaistaen siten näiden kahden lajin perinteisen erottelun mielekkyyden. (Brogan 2000, 156–157, 160, 164.)

Ero näkyy radikaaleimmillaan *Zarathustraan* sisältyvässä ikuisen paluun ajatuksessa. Ikuinen paluu on toisaalta traaginen näkemys, toisaalta jotain sen ylittävää: se sumentaa

apollonisen ja dionyysisen välisen rajan, kuten se tekee itse asiassa kaikille Jumalan ja ihmisen, elämän ja kuoleman kaltaisille erotteleville dualismeille, jotka ylipäätään mahdollistavat jonkun nimeämisen traagiseksi. Tässä mielessä ikuinen paluu on tragedian tuolla puolen, samoin kuin toinen Nietzschen myöhäisfilosofian keskeinen käsite tahto valtaan: tahto valtaan on kaikkien arvojen lähde, mutta samalla myös kaiken arvottamisen tuolla puolen, joten sen pohjalta loputonta kosmista näytelmää ei voi pitää sen enempää traagisena kuin koomisenakaan. (Brogan 2000, 160; Eagleton 2003, 55.)

## 9 ARISTOTELEEN JA NIETZSCHEN TRAGEDIKÄSITYSTEN VERTAILUA

Edustavatko edellä esitellyt Aristoteleen ja Nietzscheen tragediakäsitykset kahta ääripäätä, joilla ei ole mitään yhteistä, vai onko sittenkin heidän näkemystensä välille rakennettavissa nietzscheläisesti ilmaistuna jonkinlaista ”veljesliittoa” tai ”pariutumista”? Tämän työn etenemisen myötä olen itse taipunut jälkimmäiselle kannalle, joten tässä luvussa tarkoitukseni on vertailla paitsi heidän teorioidensa olennaisia eroja, myös etsiä mahdollisia ”silloittavia” yhtymäkohtia.

Heti aluksi on toki myönnettävä se tosiasia, että Aristoteleen ja Nietzscheen intressit tragedian suhteen poikkeavat monelta osin toisistaan, joten vertailu ei välttämättä tee täyttä oikeutta kummallekaan. Vaikka tragedia palveleekin oletettavasti korkeampaa eettistä päämäärää, hyvää elämää, Aristoteleen lähestymistapa *Runousopissa* on esteettinen: hänen huomionsa on ennen kaikkea tragediaksi kutsutussa taideobjektissa itsessään, toisin sanoen tragedian poetiikassa. Sen sijaan Nietzscheen *Tragedian synty* keskittyy pessimistiseen maailmankatsomukseen, jota tragedian henki ilmentää. Tarkastelun kohteena ei siten lopultakaan ole itse tragedia draamamuotona, vaan Nietzscheen ihannoima ja poikkeuksellisenä pitämä kulttuuri, jonka tuotos se on. Toisin kuin Aristoteles, Nietzsche ei myöskään vaikuta kovinkaan kiinnostuneelta juonesta tai muista tragedian rakenteellisista osatekijöistä, vaikka ottaakin kyllä kantaa dramaturgisiin kysymyksiin esimerkiksi tuomitsemalla onnellisen lopun tuottavat *deus ex machina* -ratkaisut. Nietzscheen ehdoton päähuomio on tragedian ilmentämässä kulttuurihistoriallisessa dynamiikassa, ei draaman sisäisissä laeissa ja ominaisuuksissa.

Tästä kaikesta seuraa, että Aristoteleen ja Nietzscheen tragedian teoriat ovat monin paikoin jokseenkin yhteismitattomat. Kuten alun johdannossa toin esiin, Aristoteleen *Runousoppi* näyttää edustavan ensisijaisesti kaunokirjallista tai poeettista lähestymistapaa tragediaan ja traagisuuteen. Nietzscheen *Tragedian synty* on puolestaan malliesimerkki saksalaisesta idealismista ja romantiikasta juurensa juontavasta filosofisesta suuntauksesta, joka on keskittynyt nimenomaan traagisen käsitteen ympärille, ja jolla ei välttämättä ole paljoakaan tekemistä teatterin kanssa. (Felski 2008, 2; Szondi 1961, 7–9.)

Ilmiselvä yhteinen piirre on kuitenkin se, että molemmat ajattelijat puolustavat voimakkaasti tragediataidemuotona ja asettuvat siten samaan rintamaan vastustamaan Platonin ja hänen kauttaan Sokrateen alullepanemaa filosofista kriitikkii. Sen vuoksi tuntuukin erikoiselta, että Nietzsche mainitsee Aristoteleen vain muutamia kertoja ohimennen *Tragedian synnyssä* käsitellessään musiikkia, kuoron merkitystä ja tragedian vaikutusta (Nietzsche 2008, 58, 109, 162). Tämä on hämmentävää varsinkin kun ottaa huomioon, miten valtava vaikutus *Runousopilla* ja siitä johdetulla aristoteelisella tragediakäsityksellä on ollut kulttuuriimme. Nietzsche ei myöskään käytä juuri lainkaan aristoteelisiä tragedian käsitteitä. Pakostakin herää epäily, että tämänkaltainen sivuuttaminen ei ole sattumaa: joko Nietzsche ei yksinkertaisesti ole kiinnostunut Aristoteleen tavasta ajatella tragediaa tai hän kokee, että se ei liity hänen teoksensa ydinkysymyksiin, tai sitten on kyse tietoisesta, ”antiaristoteelisestä” kannanotosta. Ainakin hän pyrkii selkeästi luomaan oman traagisen kielensä, joka poikkeaa vahvasti Aristoteleen käyttämästä käsitteistöä. Antiaristoteelista pyrkimystä puoltaa sekin, että Nietzsche niukat maininnat Aristoteleesta ovat kielteisen sävyisiä.

Tragedian syntymään liittyen Aristoteleella ja Nietzscheillä tuntuu kuitenkin olevan jonkinlaista kosketuspintaa. Molemmat nimittäin suhtautuvat tragediaan taidemuotona, jolla on tietty historiallisesti määriteltävissä oleva alkuperänsä ja kehityskulkunsa. Keskeisin ero tulee esiin siinä, mikä painoarvo tragedian alkuperälle annetaan ja miten tätä kehitystä arvioidaan.

Aristoteles käsittelee *Runousopissa* melko pintapuolisesti tragedian syntyä, joka hänen mukaansa pohjautuu improvisoituihin dityrmbien johtajien kehitelmiin. (Runousoppi, 162). Tragedian alkuperä sen enempää kuin tulevaisuudenvisiotkaan eivät siten ole teoksessa olennaisia, vaan Aristoteles on kiinnostunut ennen kaikkea tragedian ilmenemisestä omana aikanaan. Tragedian ”rappiosta” tai ”kuolemasta” hän ei puhu lainkaan. Tämä on tietysti hyvin ymmärrettävää ajattelijalta, joka eli heti tragedian luovimman kukoistuskauden jälkeen, taidemuodon ollessa yhä elinvoimainen osa antiikin kulttuuria. (Halliwell 1987, 3; Kivimäki 2012, 65.) Toisaalta asia paljastaa myös jotain Aristoteleen filosofian teleologisesta luonteesta. Sen pohjalta voisi väittää, että



*Runousoppiin* sisältyy optimistinen oletus tragedian kehittymisestä vuosisatojen aikana yhä paremmaksi (Kivimäki 2012, 49). ”Tragedia laajeni vähitellen, kun siinä ilmeneviä ominaisuuksia kehitettiin uudelleen, ja monia muutoksia koettuaan se jäi muotoonsa täyden kasvunsa saavutettuaan”, Aristoteles (Runousoppi, 162) kirjoittaa. Vaikuttaa siis siltä, että Aristoteles katsoo tragedian saavuttaneen jo täyden muotonsa. *Runousopin* esitys on kuitenkin ristiriitainen, sillä samassa yhteydessä hän jättää auki kysymyksen, onko tragedia kehittynyt itsessään tai suhteessa katsojaan riittävästi (Runousoppi, 162).

Aristoteleen näkemys on varsin erilainen kuin myöhempiä vuosisatoina. Esimerkiksi romantiikan aikana varhaisten taidemuotojen ihailu perustui juuri niiden aitouteen, alkuperäisyyteen ja tunnevoimaisuuteen (Kivimäki 2012, 50). Nietzsche voi lukea romantikkojen hengenheimolaiseksi ainakin sillä perusteella, että hän etsi alkuperäisen tragedian henkeä ja pyrki luomaan sen uudelleen saksalaisen hengen tarpeisiin. Nietzscheille tragedian synty ja kehitys ovat koko traagisen ajattelun keskipisteessä. On kuitenkin huomattava, että vaikka Nietzsche puhuu tragedian kypsästä muodosta antiikkiin viitattaessa, hän eroaa romantikoista siinä, että hän ei pidä sitä täydellistyneenä tai loppuunsaatettuna, vaan genealogiansa mukaisesti muotona, joka on jatkuvassa muutoksessa. (Burnham & Jesinghausen 2010, 80).

Yhteinen taiteen lähtökohta Aristoteleelle ja Nietzscheille on jäljittely. Heidän käsityksensä eroavat kuitenkin varsin suuresti siinä, millaiseksi tämä jäljittely ymmärretään. Aristoteles ei käytännössä problematisoi mitenkään todellisuuden ja taiteen välistä suhdetta. Lisäksi hänen filosofiansa käytännöllinen luonne johtaa hänet keskittymään tragedian poetiikkaan käsityönomaisena tragedian valmistamisena, toisin sanoen runoilijan taitoon liittyviin kysymyksiin. Nietzsche tekee tässä suhteessa radikaalin ”kopernikaanisen käänteen”: taide ei jäljittele vain elämää, vaan elämä itsessään on representaatiota, jota tulee lähestyä kuin taideteosta. Nietzsche ei olekaan kiinnostunut mimesiksestä taiteen yleisenä periaatteena sen enempää kuin yksittäisten taiteilijoiden käytäntönä. (May 1990, 27). Luonnollisesti hän myös suhtautuu kielteisesti käsitykseen mimesiksestä todellisuuden illuusiona.

Kuvaavaa onkin, että Aristoteles ja Nietzsche arvottavat tragediakirjailijoita täysin päinvastaisesti. Aristoteles (Runousoppi, 172) arvostaa Euripidesta kaikkein

korkeammalle. Nietzsche taas pitää Euripidestä tragedian tuhoajana ja nostaa jalustalle hänen tilalleen varhaisen draaman edustajan, Aiskyhloksen.

Nietzschen traaginen ajattelu poikkeaa Aristoteleen jalanjäljiltä tietenkin myös suhteessa etiikkaan ja tunteisiin. Yksi merkittävimmistä eroista on suhtautuminen katharsikseen, jonka Nietzsche tuo itse suoraan esiin tragedian vaikutuksesta puhuessaan. Hän torjuu ajatuksen siitä, että tragedia tarjoaisi jonkinlaisen säälin ja pelon tunteiden puhdistumisen. Nietzsche kutsuu aristoteelista katharsista ”patologiseksi purkaukseksi” ja asettaa sen tilalle Goethelta lainatun ajatuksen, jonka mukaan ”korkeimmin pateettinen on esteettistä leikkiä”. Myös Nietzschen asenne katharsiksen edellyttämään säälin tunteeseen on kielteinen, sillä orjamoraalin ilmentymänä sääli on itse asiassa läheisissä yhteyksissä koston ja vihaan. (Nietzsche 2008, 162–163; Nussbaum 2008, 156–157). Luonnollista onkin, että Nietzsche kiistää tragedian moraalikasvatuksellisen merkityksen (Dienstag 2008, 108). Aristoteleen ja Nietzschen näkemykset onnellisuudesta näyttäytyvät myös mitä vastakkaisimpina: siinä missä Aristoteleen etiikan korkeimpana päämääränä on onnellisuuteen johtava hyvä elämä, nietzscheläisen pessimistin on luovuttava tällaisesta tavoitteesta voidakseen sanoa ”kyllä” elämälle kaikessa sen moninaisuudessa. Elämän ”tarkoituksen” ymmärtäminen näin eri tavoilla onkin keskeinen ero Aristoteleen ja Nietzschen tragediakäsityksissä. Samalla se ilmentää myös heidän erilaista suhtautumistaan kärsimykseen: Aristoteleelle kärsimys merkitsee varteenotettavaa eettistä uhkaa eudaimonialle, kun taas Nietzsche näkee sen välttämättömänä osana elämää.

Edellämainittujen erojen vuoksi onkin yllättävää, että yksi Aristotelesta ja Nietzscheä lähentävistä piirteistä liittyy kuitenkin juuri etiikkaan: molempien tragediakäsityksestä puuttuu dualistinen hyvän ja pahan välinen konflikti, toisin sanoen kumpikaan heistä ei moralisoi henkilöitään nykyajan kristillisessä mielessä. Nietzschen sanoutuminen irti laajemmasta henkilöhahmojen määrittelystä eettisin termein lienee selvää, mutta Belfioren (2009, 632) mukaan sama kokee myös Aristotelesta. Hiukan epäselväksi jää kuitenkin, miten Belfioren näkemys on perusteltavissa, sillä toisaalla hän (2009, 630–631) toteaa, että henkilöiden luonteet kytkeytyvät *Runousopissa* eettisiin valintoihin, toisin sanoen luonteet syntyvät teoista.

Toinen merkittävä samankaltaisuus liittyy tragedian antroposentrisyyteen: molempien katse on kiinnittyneenä tuonpuoleisuuden sijasta tämänpuoleiseen, olkoonkin, että Nietzschen tragediakäsitys vaikuttaa huomattavasti metafyyisemmältä keskittyessään Dionysoksen ja Apollonin moninaiisiin ilmenemismuotoihin. Aristoteles sen sijaan ei ole kiinnostunut lainkaan Dionysoksen ilmenemisestä tragediassa, hän ei itse asiassa mainitse sanallakaan teatterinjumalaa *Runousopissaan*. Sen sijaan voisi ehkä ajatella, että apolloninen ei ole täysin vierasta Aristoteleen tragediakäsityksen eetokselle, sillä onhan kyse kohtuuden ja sitä edellyttävän itsetuntemuksen korostamisesta.

Kiinnostava yhteinen tekijä on myös se, että sekä *Runousoppi* että *Tragedian synty* ohittavat tragedian poliittisen ulottuvuuden, joka kuitenkin oli kiinteä osa antiikin teatterikontekstia. Tähän on nähdäkseni syynä kuitenkin erilaiset motiivit. Kuten jo aiemmin tuli esiin, Hallin (1998, 302) mukaan Aristoteleen epäpoliittiselta vaikuttava yleispätevyyden tavoittelu on saattanut todellisuudessa palvella sen todistamista, että tragedialla on merkitystä myös poliittisen yhteisön kannalta. Siten Aristoteleen tragediakäsitystä voi pitää demokraattisena. Nietzschen tragedianäkemyksen osalta tutkimus on painottanut erilaisia aristokraattisia ja antidemokraattisia käsityksiä, mutta toisenlaisiakin tulkintoja on olemassa, kuten esimerkiksi Dienstagin (2008) emansipatorinen luenta osoittaa.

Musiikin suhde tragediaan on elimellinen Nietzsshellä, mutta myös Aristoteles pitää musiikin ja kuoron vaikutusta tärkeänä tragediassa. Nietzsche ei kuitenkaan hyväksy Aristoteleen näkemystä kuorosta yhtenä näyttelijöistä, joka ilmentää ”demokraattista henkeä” (Nietzsche 2008, 61, 109).

Vielä haluaisin nostaa esiin Aristoteleen ja Nietzschen tragediakäsityksille yhteisen piirteen, jota voisi kutsua täsmällisemmän käsitteen puuttuessa ”eksklusiiviseksi” tai ”essentialistiseksi metaoletukseksi”. Tarkoitan tällä sitä, että molempien tragediakäsitykset näyttävät pohjautuvan ajatukseen tragediasta taidemuotona, jolla on tietty määriteltävissä oleva olemus tai luonto. Tällöin heidän rajaamansa määritelmä (tai määritelmät, kuten ristiriitainen *Runousoppi* osoittaa) väistämättä poissulkee siihen sopimattomat draamateokset tragedian genren ulkopuolelle.

## 10 KYSYMYS TRAGEDIAN MAHDOLLISUUDESTA

Lopuksi haluan sulkea ympyrän palaamalla vielä hetkeksi takaisin työni alkuperäiseen, kertaalleen jo hylkäämäni tutkimusaiheeseen, eli kysymykseen tragedian kuolemasta. Kuten jo alussa toin esiin, Steiner suhtautuu oman tragedian määritelmänsä perusteella kielteisesti modernin tragedian mahdollisuuteen. Hänen mukaansa aito tragedia kuvastaa ennen kaikkea maailmankuvaa, jossa elämää muovaavat ja tuhoavat voimat sijaitsevat järjen tai oikeuden ulkopuolella. Sen vuoksi tragediassa tapahtuva katastrofi on korvaamaton, kärsimyksiä ei voi hyvittää oikeudenmukaisesti ja materiaalisesti. (Steiner 1961, 6–8.) Lisäksi tragediaan liittyy tietynlainen julkinen konteksti ja sen henkilöiden on oltava jalosukuisia. Myös säemuoto on olennainen ominaisuus, joka ”suojelee poettista totuutta empirismin kritiikkiä vastaan” ja erottaa tragedian maailman ja arkipäiväisen eksistenssin toisistaan. Tragediassa ei siten ole mitään demokraattista, Steiner väittää. (Steiner 1961, 194–195, 238–239, 241.)

Steinerin varsin elitististä näkemystä voi pitää malliesimerkkinä essentialistisesta ajattelusta, jossa tragedialta vaaditaan tiettyjä selkeitä ja muuttumattomia ominaisuuksia. Tämän työn pohjalta olen tullut siihen johtopäätökseen, että myös Aristoteleen ja Nietzscheen käsitykset näyttävät asettavan tragedialle siinä määrin tarkat vaatimukset, ettei nykyaikana kirjoitettu vakava draama kykene käytännössä niitä täyttämään, joko rakenteensa, sisältönsä tai molempien puolesta. Vaikka Steiner pyrkiikin toisin todistamaan, ”elävän” uuden tragedian mahdollisuus on silti yhä ainakin teoreettisella tasolla olemassa, sitä ei voi kieltää edes Nietzscheen ajatusten pohjalta. Muun muassa Dienstag painottaa vahvasti Nietzscheen tragediakäsityksen avoimuutta siihen sisältyvästä pessimismistä huolimatta. ”Vaikka pessimistinen tragedian käsitys voi säilyä vihamielisenä helpon pelastuksen teoksille, ei ole olemassa estettä sille, etteikö tragedia voisi ilmetä meidän aikanamme tai teatterin ulkopuolella”<sup>18</sup>, Dienstag summaa näkemyksensä (2008, 117, 120).

---

<sup>18</sup> ”So, while the pessimistic conception of tragedy may remain hostile to works of easy redemption, there is no barrier to tragedy's appearing in our time or outside of the theater”

Nähdäkseni tragedian kriteerit täyttävän vakavan draaman syntyminen vaatisi kuitenkin Nietzschen tapauksessa koko kulttuurin, ei vain pelkästään teatterin, perustavaa muutosta dionyysiseen suuntaan. Myöskin Aristoteleen näkökulmasta katsottuna tragedian olisi täytettävä ennen kaikkea tietyt dramaturgiset vaatimukset, esimerkiksi juonen olisi oltava yhtenäinen kokonaisuus, mihin harvoin, jos enää koskaan nykydraama tuntuu edes pyrkivän, kaikessa tietoisuudessaan aristoteelisen tradition painolastista.

Tragedian kuoleman kysymystä voi kuitenkin lähestyä myös toisenlaisesta, joustavammasta näkökulmasta. Kuten Simon Goldhill tuo esiin, tragedian ongelman ydin on osaltaan juuri sen yleinen ja abstrakti määritelmä, jota monet ajattelijat, Nietzsche mukaanlukien ovat tavoitelleet (Goldhill 2008, 45). Kulttuurihistoriallinen tarkastelu kuitenkin paljastaa, että jo antiikin Kreikassa traagisen käsitettä käytettiin varsin epämääräisesti, eikä Aristoteles ollut Goldhillin mukaan tässä suhteessa poikkeus. *Runousopissa* termi ei tunnu viittaavan mihinkään tarkasti määriteltyyn tai teoreettisesti eksplisiittiseen kategoriaan, eikä teoksesta sen vuoksi tulekaan etsiä ”täydellistä” näkemystä traagisesta. (Halliwell 1987, 126; Goldhill 2008, 46–48.) Tämä tuntuu olevan linjassa sen tulkinnallisen moninaisuuden kanssa, mitä aiemmin on tullut tässä työssä esiin esimerkiksi katharsiksen yhteydessä. Oikeastaan *Runousoppiin* sopiikin hyvin se, mitä Terry Eagleton (2003, 8) sanoo tragedian määrittelyn vaikeudesta: ”Eräs tragedian määrittelyn ongelma on se, että termi kelluu 'luonnon' tai 'kulttuurin' tapaan monitulkintaisesti deskriptiivisen ja normatiivisen välillä.”

Eagleton ja myös esimerkiksi Raymond Williams edustavat näkökantaa, joka suhtautuu avoimesti tragedian määritelmään. Williamsin mukaan tragedian käsitteellä on edelleenkin tänä päivänä mielekästä kuvata vaikeasti rajattavissa olevaa teosryhmää, joka keskittyy kuoleman, äärimmäisen kärsimyksen ja hajoamisen ongelmiin (Williams 1981, 212, Pohjola 2001, 75 mukaan). Eagleton puolestaan katsoo tragedian olevan hyvä esimerkki Wittgensteinin perheyhtäläisyyksistä, jotka rakentuvat pikemminkin limittäisten ominaisuuksien yhdistelmistä kuin muuttumattomista muodoista tai substansseista. Vaikka tragedian luokan jäsenillä ei olisi yhteistä olemusta, se ei silti tarkoita, ettei niillä olisi mitään yhteistä. (Eagleton 2003, 3.)

Silti tragedialle voi ja tuleekin käsittääkseni asettaa myös tiettyjä ehtoja. Kuten Felski aiheellisesti huomauttaa, jos kaikkia surun ja kärsimyksen kuvauksia pidettäisiin traagisina, tragedian määritelmä laajenisi kattamaan liki koko kirjoittamisen kaanonin. Tragediassa ei ole kyse vain kärsimyksestä sinänsä, vaan nimenomaan tietynlaisen muodon saavasta kärsimyksestä. (Felski 2008, 10.) Felskin mukaan tragedian mahdollisuuden hahmottamista helpottaa, jos tragedia käsitetään moodina<sup>19</sup> rajatun genren sijaan. Elastisempänä ja adjektiivisempänä käsitteenä se auttaa ymmärtämään paremmin traagisen taiteen monimutkaista historiaa ja vaiheita, lipsahtamatta kuitenkaan yleistyksiin, joita filosofinen käsitystapa hänen mielestään usein viljelee. (Felski 2008, 14.)

Eagletonin (2003, 69) esittämä tragedian ehto liittyy etiikkaan: ”niin kauan kuin on olemassa arvo, voi olla myös tragediaa.”<sup>20</sup> Tällä perusteella moderni tragedia näyttäisi olevan mahdollinen, mutta postmoderni ei. Samaan tapaan ajattelee myös Lehmann (2009, 86), jonka mukaan draamallisesta perinteestä irtautuneessa draaman jälkeisessä teatterissa ei ole tragiikkaa. Päinvastaisiakin kantoja on olemassa, muun muassa Michel Maffesoli (2008) uskoo, että traagisuus on mahdollista myös postmodernissa kulttuurissa, ja nimenomaan juuri siinä. Tällöin sillä ei kuitenkaan ole välttämättä enää mitään tekemistä teatterin kontekstin kanssa, josta työni on ennen kaikkea kiinnostunut.

Edellä esitettyyn arvon ehtoonkin liittyy varteenotettava varaus, joka pakottaa katsomaan tragediaa uudesta näkökulmasta: voi nimittäin myös ajatella, että modernissa maailmassa traagista on juuri traagisuuden menettäminen, missä osaltaan piilee tragedian uuden mahdollisuuden siemen. Tästä paradoksista kumpuaa Friedrich Hölderlinin sekä aristoteelisen että nietscheläisen tragediakäsityksen ylittävä ajattelu. (Tatari 2009, 127–128.) Hölderlinin mukaan tietty erilläänolo luonnehtii välttämättä kaikkea tietoisuutta: inhimillinen subjekti ei voi koskaan samaistua ”maailman kaikkisytyteen” ja kommunikoida välittömästi sen kanssa. Traagiseksi modernin ihmisen tilanteen tekee se, ettei hän periaatteessa voi tunnistaa välillisyyden lakia mistään, vaan hänen kohtalokseen jää kohtalon puute, joka johtuu tästä perustavasta etäisyydestä. (Kirkkopelto 2001, 23, 25, 35–36, 42.) Modernin tragedian kannalta ratkaisevaa on se, että Hölderlinin mukaan ei ole olemassa mitään yksiselitteistä alkuperää tai suhdetta. Siksi antiikin jäljittely ei kannata,

---

19 ”Mood”, suom. tunnetila.

20 ”As long as there is value, there can be tragedy.”

koska tragedian juurille palaaminen sen enempää kuin synteetin tai dialektisen ylityksen luominen antiikin ja modernin välille ei ole mahdollista, vaan meidän on opittava ennen kaikkea ”oman” vapaa käyttö. (Hölderlin 2001, 111; Kirkkopelto 2001, 38.) Se, mikä meille on traagista, ei ole samaa kuin kreikkalaisille: ”Sillä meillä traagista on se, että me häivymme elävien valtakunnasta vaivihkaa, epämääräiseen laatikkoon pakattuna, emmekä liekeissä riutuen sovita liekkiä, jota emme kyetneet taltuttamaan”, Hölderlin (2001, 111) kirjoittaa.

Vielä lopuksi on syytä riisua teatterin ja filosofian kaltaiset esteettiset ja älylliset naamiot ja palata tragedian kaikkein paljaimmille alkujuurille, nimittäin kärsimykseen sen aktuaalisessa, jokapäiväisessä merkityksessä. Mitkään tähänastiset tieteelliset, tekniset, yhteiskunnalliset, sosiaaliset tai kulttuuriset edistysaskeleet eivät nimittäin muuta sitä tosiasiaa, että myös 2010-luvun ihminen kärsii fyysisesti ja henkisesti, monessa mielessä jopa samankaltaisesti kuin antiikin kreikkalainen. Ilmiön todistamiseksi ei tarvita filosofista jargonia, vaan riittää, että avaa silmänsä tai vaihtoehtoisesti television uutislähetyksen. Siksi väitänkin, että inhimillistä kärsimystä koskettavalla taiteella on yhä tilausta ja tulee aina olemaan, muodossa tai toisessa. Juuri siinä piilee myös tragedian kaikkein perustavin mahdollisuus, jota kukaan teoretikko ei siltä voi riistää.

**KUORO:**

Siksi älkää kuolevaista ennen viime hetkeään  
arvioiko, ylistäkö, onnen vuoksi ainakaan,  
ennen kuin on loppuun päässyt kärsimättä kertaakaan.  
(Sofokles 1988, 96).

## LÄHDELUETTELO

Aristoteles (1989): Nikomakhoksen etiikka. Helsinki: Gaudeamus. [Alkuteos Ēthika Nikomakheia 300-luku eaa]

Aristoteles (1990): Metafysiikka. Helsinki: Gaudeamus. [Alkuteos Metafysika 300-luku eaa]

Aristoteles (1991): Poliitiikka. Helsinki: Gaudeamus. [Alkuteos Politika 340–330 -luku eaa]

Aristoteles (1992): Fysiikka. Helsinki: Gaudeamus. [Alkuteos Fysika 300-luku eaa]

Aristoteles (2012): Retoriikka ja Runousoppi. Helsinki: Gaudeamus. [Alkuteokset Rhētorikē 300-luku eaa ja Peri poiētikēs n. 330–320 -luku eaa]

Aristoteles: Runousoppi. Teoksessa Heinonen Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala (toim.): Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Teos 2012, 176–235.

Blackburn, Simon (2007): Platonin Valtio. Jyväskylä: Ajatus kirjat, Gummerus.

Belfiore, Elizabeth: The Elements of Tragedy. The Aim of Tragedy. Teoksessa Anagnostopoulos, Georgios (toim.): Companion to Aristotle. Malden (MA), Wiley-Blackwell 2009, 628–642.

Brogan, Walter: Zarathustra: the tragic figure of the last philosopher. Teoksessa Beistegui de, Miguel & Simon Sparks (toim.): Philosophy and Tragedy. Lontoo, Routledge 2000, 152–166.

Burnham Douglas & Jesinghausen Martin (2010): Nietzsche's The Birth of Tragedy a Reader's guide. New York: Continuum.

Cazeaux, Clive (2000): Continental Aesthetics Reader. Lontoo: Routledge.

Deleuze, Gilles (2005): Nietzsche ja filosofia. Helsinki: Summa.

Dienstag, Joshua: Tragedy, Pessimism, Nietzsche. Teoksessa Felski, Rita (toim.): Rethinking Tragedy. Baltimore, The John Hopkins University Press 2008, 104–123.

Eagleton, Terry (2003): Sweet Violence the Idea of the Tragic. Padstow, Cornwall: Blackwell.

Felski, Rita: Introduction. Teoksessa Felski, Rita (toim.): Rethinking Tragedy. Baltimore, The John Hopkins University Press 2008, 1–25.

Goldhill, Simon: Generalizing About Tragedy. Teoksessa Felski, Rita (toim.): Rethinking



Tragedy. Baltimore, The John Hopkins University Press 2008, 45–65.

Hall, Edith: Is There a Polis in Aristotle's Poetics? Teoksessa Silk, M.S (toim.): Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond. Oxford, Clarendon Press 1998, 295–309.

Halliwell, Stephen (1986): Aristotle's Poetics. London: Duckworth.

Halliwell, Stephen. Introduction. Teoksessa Aristoteles: Poetics of Aristotle. Lontoo, Duckworth 1987, 1–29.

Heinonen, Timo: Draamallisen teatterin jälkinäytös? Teoksessa Lehmann, Hans-Thies: Draaman jälkeinen teatteri. Keuruu, Like 2009, 11–34.

Heinonen, Timo & Reitala, Heta: Dramatisoitua todellisuutta. Teoksessa Heinonen Timo & Heta Reitala (toim.): Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin. Helsinki, Palmenia-kustannus 2001, 9–74.

Heinonen, Timo & Reitala, Heta: Aristoteleen dramaturgia. Teoksessa Heinonen Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala: Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Teos 2012, 97–156.

Hiltunen, Ari (1999): Aristoteles Hollywoodissa. Tampere: Gaudeamus.

Hirvonen Ari: Traagisen esityksen jäljillä. Teoksessa Hirvonen Ari ja Susanna Lindberg (toim.): Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri. Helsinki, Tutkijaliitto 2009, 59–94.

Hölderlin, Friedrich (2001): Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä. Helsinki: Loki-Kirjat.

Kinnunen, Aarne (1985): Draaman maailma Villiintynyt puutarha. Juva: WSOY.

Kirkkopelto, Esa (2001): Johdanto. Teoksessa Hölderlin, Friedrich: Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä. Helsinki: Loki-Kirjat.

Kivimäki, Arto: Aristoteleen elämä ja filosofia. Teoksessa Heinonen Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala: Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Teos 2012, 24–51.

Kivimäki, Arto & Korhonen, Kalle: Johdanto. Teoksessa Heinonen Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala: Aristoteleen Runousoppi Opas. aloittelijoille ja edistyneille. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Teos 2012, 9–21.

Kivimäki, Arto & Korhonen, Tua: Tragedia, Ateena ja Aristoteles. Teoksessa Heinonen Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala: Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Teos 2012, 52–68.

Knuuttila, Simo. Usko ja filosofia. Lilius, Henrik ym. (toim.): Antiikin kulttuurihistoria. Helsinki, WSOY 1980, 182–213.

Knuuttila, Simo. Selitykset. Teoksessa Aristoteles: Nikomakhoksen etiikka. Helsinki, Gaudeamus 1989, 207–266.

Knuuttila, Simo: Aristoteles. Teoksessa Korkman Petter & Mikko Yrjönsuuri (toim.): Filosofian historian kehityslinjoja. Helsinki, Gaudeamus 1999, 57–76.

Knuuttila, Simo. Selitykset Retoriikka. Teoksessa Aristoteles: Retoriikka ja Runousoppi. Helsinki, Gaudeamus 2012, 193–233.

Korhonen, Kalle. Aristoteleen mimesis: runous, mielihyvä ja ymmärrys. Teoksessa Heinonen Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen & Heta Reitala: Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Teos 2012, 69–96.

Lacoue-Labarthe, Philippe (1993): Etiikasta: Lacan ja Antigone. Helsinki: Loki-Kirjat.

Leeming, David (2005): The Oxford Companion to World Mythology. Hakusana ”Apollo”. Saatavilla <http://www.oxfordreference.com.ezproxy.jyu.fi/view/10.1093/acref/9780195156690.001.0001/acref-9780195156690-e-110?rskey=70LjYS&result=1>, luettu 9.5.2016.

Leeming, David (2005): The Oxford Companion to World Mythology. Hakusana ”Dionysos”. Saatavilla <http://www.oxfordreference.com.ezproxy.jyu.fi/view/10.1093/acref/9780195156690.001.0001/acref-9780195156690-e-433?rskey=UDs9cN&result=1> luettu 9.5.2016.

Lehmann, Hans-Thies (2009): Draaman jälkeinen teatteri. Keuruu: Like.

Maffesoli, Michel: The Return of the Tragic in Postmodern Societies. Teoksessa Felski, Rita (toim.): Rethinking Tragedy. Baltimore, The John Hopkins University Press 2008, 319–336.

May, Keith M. (1990): Nietzsche and the Spirit of Tragedy. Basingstoke: Macmillan Press.

Nehamas, Alexander (1985): Nietzsche Life as Literature. Lontoo: Harvard University Press.

Nietzsche, Friedrich (2002): Ecce homo. Helsinki: Summa. [Alkuteos Ecce homo 1888]

Nietzsche, Friedrich (2008): Tragedian synty. Tampere: Niin & Näin -lehden filosofinen julkaisusarja. [Alkuteos Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik 1872]

Nussbaum, Martha C. (2001): The Fragility of Goodness Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. New York: Cambridge University Press.

Nussbaum, Martha C.: The ”Morality of pity” Sofokles *Philoctetes*. Teoksessa Felski, Rita

(toim.): *Rethinking Tragedy*. Baltimore, The John Hopkins University Press 2008, 148–169.

Platon (2012): *Valtio*. Keuruu: Otava. [Alkuteos *Politeia* 370-luku eaa]

Pohjola, Riitta. Yksinäisiä tekstejä, jotka odottavat historiaa. *Moderni tragedia – vallankumouksen tragedia?* Teoksessa Heinonen Timo & Heta Reitala (toim.): *Dramaturgioita. Näkökulmia draamateorian, dramaturgian ja draama-analyysin ongelmiin*. Helsinki, Palmenia-kustannus 2001, 75–104.

Price, Simon & Emily Kearns: *Apollo*. Teoksessa Price & Kearns (toim.): *The Oxford Dictionary of Classical Myth & Religion*. New York, Oxford University Press 2004, 38–41.

Price, Simon & Kearns, Emily: *Dionysus*. Teoksessa Price & Kearns (toim.): *The Oxford Dictionary of Classical Myth & Religion*. New York, Oxford University Press, 169–174.

Riikonen, Hannu: *Antiikin vaikutuksesta kirjallisuuteen*. Teoksessa Lilius, Henrik ym. (toim.): *Antiikin kulttuurihistoria*. Helsinki, WSOY 1980, 248–259.

Sami Santanen: *Mimesis ja teatterinautinto*. Teoksessa Hirvonen Ari ja Susanna Lindberg (toim.): *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Helsinki, Tutkijaliitto 2009, 132–160.

Segal, Charles: *Catharsis, audience and Closure*. Teoksessa Silk, M.S: *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*. Oxford, Clarendon Press 1998, 295–309.

Sihvola, Juha: *Selitykset Runousoppi*. Teoksessa Aristoteles: *Retoriikka ja Runousoppi*. Helsinki, Gaudeamus 2012, 234–257.

Sivenius, Hannu: *Kuva ja kiertotie Nietzschen kuvakäsityksestä teoksessa Tragedian synty*. Teoksessa Hirvonen Ari ja Susanna Lindberg (toim.): *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Helsinki, Tutkijaliitto 2009, 161–186.

Steiner, George (1961): *Death of Tragedy*. Lontoo: Faber and Faber.

Szondi, Peter (1961): *Versuch über das Tragische*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag.

Tatari, Marita: *Draaman ekstiimi*. Teoksessa Hirvonen Ari ja Susanna Lindberg (toim.): *Mikä mimesis? Philippe Lacoue-Labarthen filosofinen teatteri*. Helsinki, Tutkijaliitto 2009, 120–131.

Tuusvuori, Jarkko S: *Suomentajan huomautukset*. Teoksessa Nietzsche, Friedrich: *Tragedian synty*. Tampere, Niin & Näin -lehden filosofinen julkaisusarja 2008, 180–210.

Woodruff, Paul: *Aristotle's Poetics: The Aim of Tragedy*. Teoksessa Anagnostopoulos, Georgios (toim.): *Companion to Aristotle*. Malden (MA), Wiley-Blackwell 2009, 612–627.