



Kai Mikkonen

Tragedia ja tulkinta Jean Anouilh'n *Antigonen* poliittinen merkitys miehitysajasta nykypäivään

Artikkelissa tutkitaan poliittista moniselitteisyyttä strategiana Jean Anouilh'n versiossa Sofokleen *Antigonest*a, jonka ensi-ilta oli miehityssä Pariisissa helmikuussa 1944, ja strategian yhteyttä näytelmän vastaanottohistoriaan. Tutkimus osoittaa kuinka monitulkintaisuusstrategia vaikutti edelleen kriitikko- ja yleisöreaktioihin syksyllä 1944 vapautuksen jälkeen sekä kuinka näytelmän poliittisen tulkinnan mahdollisuuksia pyrittiin suitsimaan myöhemmissä englanninkielisissä käännöksissä, produktioissa ja tutkimuksissa. Artikkelissa arvioidaan näytelmän ristiriitaista vastaanottohistoriaa suhteessa teatterintekijöiden poliittista neutraaliutta tavoitteleviin aikomuksiin sekä näytelmän keskeisten rakenteiden monitulkintaisuuteen. Erityisen huomattava kysymys tältä kannalta on tragedian pessimistisen lopun merkitys. Katsojien taipumus projisoida Anouilh'n näytelmään vaihtuvia poliittisia allegorioita ei kuitenkaan selity tyhjentävästi tekstin ja produktion piirteiden tai teatteritaiteilijoiden sensuuria pakoi-levien pyrkimysten kautta. Artikkelissa nimetään ymppääväksi tulkinnaksi teoksen ideologinen omaksuminen olosuhteissa, jotka ikään kuin vaativat yleisöä nojautumaan poliittisesti merkityksellisiin tulkintakehyksiin.

Ranskan miehitysaikaa 1940–1944 on usein kutsuttu ranskalaisen teatterin uudeksi kultakaudeksi.¹ Huolimatta sota-ajan yleisestä niukkuudesta, sähkökatkoksista, lämmitysongelmista, pommituksista ja sensuurista Pariisin teatterielämä kukoisti niin teattereiden ja tuotantojen määrässä kuin lipputuloissa laskien.² Miehityksen aikana nousi esiin uusi sukupolvi kirjailijoita, ohjaajia ja näyttelijöitä sekä syntyi uusia liikkuvia teatteriryhmiä. Näytelmäkirjailijoista Henry de Montherlant, Jean-Paul Sartre ja Albert Camus debytoivat, Jean Anouilh vakiinnutti asemansa ja vanhemmat tekijät, kuten Jean Cocteau ja Jean Giraudoux, jatkoivat monipuolista uraansa. Ajanjakso tuotti myös joukon moderneja

1 Ks. esim. Added 1992, 15; Guérin 2011.

2 Bradby 1984, 16–17. Pariisissa oli miehitysvuosina 30–40 kiinteää teatteria. Fuchs 1977, 251. Glasterin mukaan saksalaisten valvonnassa oli kesällä 1943 46 kiinteää ja 236 liikkuvaa teatteria. Glaster 2001, 74. Teattereiden lipputulot kolminkertaistuivat vuodesta 1938 vuoteen 1944. Le Boterf 1974, 222.

draamaklassikoita, jotka ovat pysyneet ohjelmistossa tähän päivään asti.

Suotuisan kehityksen taustalla vaikutti useita selittäviä seikkoja. Miehitysaikana toteutui teatterimaailman pitkäaikainen haave yksityisten teatteritalojen tuesta.³ Samalla teatterissakäynti kasvoi huomattavasti. Yleisömenestystä selitti yhtä lailla halu paeta todellisuutta kuin pyrkimys sopeutua siihen.⁴ Miehittäjien tavoitteena taas oli pitää yllä kulttuurielämän normaaliuden vaikutelmaa, jonka nähtiin tukevan Ranskan vakauttamista ja vahvistavan liennytyksen ilmapiiriä.⁵ Natsi-Saksa halusi samalla luoda Pariisista joukkojensa viihdekeskuksen. Tosin kielikynnyksen vuoksi tavoite koski lähinnä musiikkia sisältäviä esityksiä kuten kabaree- ja revyyteatteria sekä oopperaa.

Sensuuri valvoi tuotantoja tarkasti. Valvonnan paineessa teatteritalot joutuivat mukauttamaan ohjelmistojaan. Monimutkainen lupa- ja sensuurikäytäntö, jossa tuli ottaa huomioon sekä miehitysvallan että Vichyn hallinnon vaatimuksia,⁶ rohkaisi eskapistisia sisältöjä kuten historiallisia pukudraamoja. Sensuuri ja valvonta kannustivat myös klassisen tragedian muokkaamiseen, klassikkokirjallisuuden sovitukseen ja lyyriseen draamaan, joka pohjautui myytteihin, legendoihin ja etäiseen historiaan.⁷ Aikakauden kärsijänä taas olivat kaavoihin kangistuneet, vuosisadan alussa menestyneet *boulevard*-viihdeteatterit, joiden ”dekadenssi” ohjelmisto joutui Vichyn hallinnon kritiikin kohteeksi.⁸ Nykypäivään sijoittuvia esityksiä toteutettiin vähän ja vielä niukemmin näytelmissä saattoi olla viittauksia sotaan tai miehitykseen. Sensuroijat etsivät tiuhalla kammalla myös kielikuvallisia viittauksia ajankohtaiseen poliittiseen tilanteeseen.⁹ Kiellettyjä olivat tekstit, jotka olisivat voineet vahingoittaa miehityshallintoa, luoda jännitteitä ranskalaisten ja saksalaisten välille tai viitata Ranskan armeijaan. Yhteiskuntarauhaa korostava linja johti jopa joidenkin yhteistoimintaa propagoivien näytelmien kieltämiseen.¹⁰ Toisaalta suoran propagandistisia näytelmiä tuotettiin vähän, koska ne menestyivät heikosti.¹¹ Tarve välttää sensuuri vahvisti näytelmien sisällön monitulkintaisuutta. Tässä yhteydessä kirjallisuudentutkija Jeanyves Guérin on määritellyt monimielisyyden (*ambiguïté*) miehitysjan ”pakotetun sopeutumisen lunnaiksi”.¹² ”Pakotettu sopeutuminen” (*l’adaptation contrainte*) on historioitsija François Marcot’n termi, joka viittaa miehitysjalle ominaiseen toimintaan, joka ei ollut vastarintaa, yhteistoimintaa tai passiivista sivustakatsomista, vaan kompromissien tekemistä miehittäjän kanssa, jotta voitiin selviytyä eteen tulevista

3 Aikaisemmin oli tuettu vain suuria kansallisia teattereita Opéra, Opéra-Comique, Comédie-Française, Odéon ja TNP (Théâtre National Populaire).

4 Ks. esim. Added 1992, 24.

5 Fuchs 1977, 252; Flüge 1982a, 109–126; Galster 2001, 72–83.

6 Vichyn vaikutus Pariisin teattereihin oli kuitenkin vähäinen. Ks. Added 1992, 89–90.

7 Ks. Forkey 1949, 303; Added 1992, 334–335.

8 Added 1992, 33. Saksan sensuuri saattoi jakaa tuotantolupia kevyemmille viihdenäytelmille, välittämättä Vichyn moraalista ryhtiliikkeestä, joka pyrki edistämään perhearvoja, työn ja isänmaan arvostusta sekä tukemaan klassikoiden esittämistä. Ks. Added 1992, 39–42; Guérin 2011.

9 Added 1992, 99, 255; Guérin 2011.

10 Ks. Added 1992, 109–10.

11 Added 1992, 277–279; Guérin 2011.

12 Guérin 2015, 16.

tilanteista.¹³ Tämä saattoi tarkoittaa, että sama henkilö seurusteli miehittäjien kanssa edistääkseen asemaansa, mutta samalla toimi heitä vastaan esimerkiksi auttaen juutalaisia. Toisaalta se saattoi tarkoittaa antisemitismin myötäilyä teatteritoiminnan ja esitysoikeuksien varmistamiseksi.

Monimielisyyden kysymystä kannattaa tarkastella näytelmäkirjailijoiden ja ohjaajien päämäärien ohella myös näytelmien vastaanoton näkökulmasta. Huomattavina esimerkkeinä voidaan nostaa esiin Claude Vermorelin *Jeanne avec nous* (1942, kirjoitettu 1938), Paul Claudelin *Soulier de Satin* (1943, kirjoitettu 1929) ja Sartren *Kärpäset* (1943). Kaikkiin näihin näytelmiin nähtiin kätkeytyvän vastarintaa tukevia sanomia, mutta niiden koettiin myös sopivan yhteen yhteistoimintalinjan kanssa.¹⁴ Kenties tunnetuin esimerkki miehitysajan teatterin poliittisesta monimielisyydestä on kuitenkin Jean Anouilh'n (1910–1987) versio Sofokleen klassisesta tragediasta *Antigone* (1944). Keskityn tässä artikkelissa Anouilh'n tragedian monitulkintaisuuteen teatteritaiteellisena strategiana sekä näytelmän vastaanottohistoriaa hallitsevana piirteenä. Kysymyksen käsittely etenee *Antigonen* tuotanto- ja vastaanottohistorian tarkastelusta tekijöiden tarkoituksiin ja monitulkintaisuutta tuottaviin tekstin piirteisiin kuten sen metadraamallisuuteen. Yhdistämällä teatterihistoriaa, vastaanoton tutkimusta ja draamatekstin analyysiä pyrin osoittamaan, kuinka Anouilh'n tragedian saamat merkitykset heijastelevat miehitysajan Ranskan jakautunutta ideologista tilannetta ja kuinka miehitysajan teatterin merkitys haluttiin nähdä sodan jälkeen. Anouilh'n tragedian ristiriitainen vastaanottohistoria kiteyttää myös kysymyksen katsojien vapaudesta heijastaa esitykseen haluamiaan poliittisia merkityksiä tekijöiden pyrkimyksistä huolimatta. Kyseinen vapaus nimetään artikkelin lopussa ymppääväksi tulkinnaksi, jossa draamatekstin huomionarvoiset, mutta merkitykseltään moniselitteiset piirteet mahdollistavat yleisön ajankohtaisiksi kokemien poliittisten valintojen käsittelyn.

Uudelleenkirjoitus ja tuotanto

Jean Anouilh'n laajassa tuotannossa *Antigone* on hänen eniten esitetyn, sovitetuin ja tutkituin näytelmänsä.¹⁵ Teksti on Sofokleen (n. 497/496–406 eaa.) tragedian tarkka uudelleenkirjoitus siinä mielessä, että se säilyttää merkittäviä osia mallistaan, mukaan lukien Kreonin ja Antigonen välisen poliittisesti latautuneen jännitteen, joka syntyy Antigonen veljen Polyneiken hautaamisesta. Kreon näkee Antigonen veljen Polyneikeen petturina, joka on yrittänyt anastaa veljelleen Eteokleelle kuuluvan vallan, ja jättämällä Polyneikeen hautaamatta kuningas haluaa tehdä hänestä esimerkin thebalaisille. Kuningas asettaa hautauskiellon kuolemantuomion uhalla, mikä taas kieltä siinä, ettei hän kykene hallitsemaan Thebaa pelkällä vaikutusvallallaan. Sofokleella Kreonin hautauskielto rikkoo kuitenkin

13 Marcot 2006, 52.

14 Vermorelin näytelmän vastaanotosta miehitysaikana ks. Jacobs 1985, 117–118; Added 1992, 263–265; Witt 1993, 66n4; Krauss 2003, 112. Claudelin näytelmästä Dussane 1951, 44; Fuchs 1977, 255; Lécroart 2015, 36–40. Sartren *Kärpästen* vastaanotosta Marsh 1981, 257–262; Galster 2001, 190–192; 2005.

15 Beugnot 2007, 1345.

jumalaista lakia, Anouilh’lla se taas sotii kunniantuntoa ja inhimillisyyttä vastaan. Anouilh häivyttää uskonnollisen merkitystason näkyvistä ja korostaa sen sijaan vastakohtaa yksilönvapauden ja yhteiskunnallisen velvollisuudentunnon välillä. Hautaamalla veljensä Antigone haluaa puolustaa tämän ihmisarvoa ja kunniaa. Sen ohella häntä ajaa halu vastustaa keskiluokkaisen maailman arvoja ja sovinnaisuuksia. Anouilh’n version lopussa Antigone tuo lisäksi esiin epävarmuuden vaikuttimistaan.¹⁶

Tärkeimmät muutokset liittyvät päähenkilöiden kuningas Kreonin ja hänen sis-kontyttärensä Antigonen kuvaukseen. Anouilh muokkasi Kreonista sympaattisemman, moniulotteisemman ja arkisemman hahmon sekä antoi Antigonelle näkyvämmän roolin. Henkilöiden modernisoidut elementit ulottuvat ulkonäöstä tunnetilan realistisiin piirteisiin, kuten väsymyksen ja yksinäisyyden merkkeihin. Myös Antigonen ja Kreonin välinen dialogikohtaus saa lisää tilaa ja Anouilh vahvistaa vaikutelmaa päähenkilöitä yhdistävistä piirteistä. Näytelmän lukuisia ironisia anakronismeja ovat esimerkiksi, että Antigone nauttii aamiaiseksi kahvia ja sanelee vartijalleen kirjettä, hänen veljensä polttavat savukkeita, ajavat autoilla ja käyvät baareissa tai että hänen vartijansa pureskelevat tupakkaa ja pelaavat korttia. Sofokleen henkilöistä tietäjä Teiresias on jätetty pois, tilalle ovat tulleet Antigonen Imettäjätar ja Kreonin Hovipoika. Kuoron roolia on rajattu ja profiloitu uudella tavalla. Suoria lainauksia Sofokleen kielestä (tai ranskannoksesta) on vähän. Anouilh’n *Antigonessa* puhutaan modernia kirjakieltä.

Tekstitason muutokset heijastavat uudelleenkirjoituksen tekniikkaa ja uushellenistisen virtauksen poetiikkaa, mutta ne vahvistavat myös merkityksen avoimuuden vaikutelmaa. Ranskalainen maailmansotien välinen uushellenistinen teatteri, kuten Anouilh’n lähimmät esikuvat Jean Cocteau (1889–1963) ja Jean Giraudoux (1882–1944),¹⁷ löysi antiikin draamasta käyttökelpoisen mallin aatedraamalle. Kari Salosaari on hahmottanut Sofokleen näytelmien tärkeäksi suosion syyksi tässä yhteydessä niiden moninäkökulmaisuu- den, jossa toiminta valottuu useammalta puolelta samanaikaisesti ja saa siten monia merkityksiä. Tästä syystä, päättelee Salosaari, ”todellisuuden kuvaaminen ei ole hänelle [Sofokleelle] karakterististen pikkupiirteiden esittämistä, vaan olennaisen kuvaamista, syvällistä ja kirkasta samalla kertaa”.¹⁸ Klassisten mallien uudelleenkirjoituksen taustalla

16 Myös Sofokleella epäily Antigonen teon perusteesta herää kun Antigone pohtii, ettei olisi yrittänyt haudata puolisoaan tai lastaan: ”Jos lasten äiti oisin, mutta puolison/Tai lapsikullan multa kuolo kuihduttais,/En kansan uhall’ oisi tuohon ryhtynyt./Mitähän tarkoitan-kaan noilla lauseilla?/Jos kuolis puolisoin, ma uuden saisin taas,/Jok’ uuden lapsen lois, jos yhden hukkaisin,/Vaan Tuonen kätkiessä isän’, äiti./Ei mulle uutta veljeä voisi versoa”. Sofokles 1910, 53.

17 Cocteaun näytelmien mytologista aihepiiriä edustavat esimerkiksi *Antigone* (1922), *Orphée* (1926), *La Machine infernale* (1934) ja *Oedipe-Roi* (1937). Giraudoux’n uushellenistiseen tuotantoon kuuluvat esimerkiksi *Ampithryon 38* (1929), *La Guerre de Troie n’aura pas lieu* (1935) ja *Electre* (1937), jota on pidetty Anouilh’n *Antigonen* yhtenä esikuvana. Ks. Guérin 2009; 2010.

18 Salosaari 1964, 21–22. Salosaari tutki lisensiaatintyössään Sofokleen suosion syitä valikoimassa maailmansotien välistä ranskalaista uushellenististä teatteria, mukaan lukien Saint-Georges de Bouhélierin *Oedipe, roi de Thèbes* (1919), Cocteaun *Antigone* ja *Oedipe-Roi*, André Giden *Philoctète* (1898, esitetty 1919; *Oedipe*, 1932) ja Giraudoux’n *Électre*.

vaikutti edelleen 1600-luvun klassismin perintö. Ranskalainen teatteriyleisö tunsi hyvin mytologisia aiheita esimerkiksi Jean Racinen ja Pierre Corneillen näytelmien kautta, joita esitettiin laajasti myös miehityksen aikana.¹⁹

Miehitysajan uushellenistisissä tuotannoissa yhdistyivät sekä Natsi-Saksan propagandistiset tavoitteet että teatteritaitelijoiden tarve luoda aatedraamaa sensuurista huolimatta. Euripideen tragediaa *Ifigeneia Auliissa* esitettiin miehityksen aikana useassa produktiossa, mukaan lukien Goethen ja Gerhart Hauptmannin versiot.²⁰ Giraudoux'n *Elektra* tuotiin takaisin ohjelmistoon ja Sartren *Kärpäset* oli Elektra-myytin adaptaatio. Lucien Fabre loi oman Oidipus-versionsa draamassa *Dieu est innocent* (1942) ja Maurice Druonin vastarintahenkiseksi koettu näytelmä *Mégarée* perustui Aiskhyloksen tragediaan *Seitsemän Thebaa vastaan* (1942).

Kevään 1944 Pariisissa voidaan puhua jopa eräänlaisesta *Antigone*-ilmiöstä. Ohjelmistoihin kuuluivat Sofokleen alkuperäisversion ohella Thierry Maulnierin sovitus Robert Garnierin renessanssiajan *Antigone*-versiosta sekä Jean Cocteaun ja Arthur Honeggerin oopperaversio, joka palasi Pariisiin Oopperan ohjelmistoon toukokuussa 1944 edellisen vuoden yleisö- ja kriitikkomenestyksen jälkeen.²¹ Anouilh'n tragedian suosio rohkaisi kevään 1944 muita *Antigone*-tuotantoja, mutta Sofokleen tragedian versioiden levinneisyys kielii myös tekstin soveltuvuudesta miehitysajan olosuhteisiin.²²

Anouilh kirjoitti *Antigonen* omien sanojensa mukaan kolmessa viikossa.²³ Tarkempi kirjoitusaika ei ole tiedossa, mutta joka tapauksessa syyskuussa 1942 käsikirjoitus oli siinä määrin valmis, että kirjailija lähetti sen tarkistettavaksi ohjaaja André Barsacqille.²⁴ Anouilh oli tässä vaiheessa erityisen huolissaan sensuurin mahdollisesta reaktiosta ja pyysi ohjaajaa etsimään tekstistä vaarallisia yksityiskohtia: ”lue käsikirjoitus uudelleen sensuuria ajatellen ja jos huomaat vaarallisia lauseita (ilmoitukset, Kuoron puhe lopussa), lähetä se minulle. On parempi, ettei tätä peukaloida käsikirjoituksessa, jonka sitten lähettämme eteenpäin”.²⁵ Hieman arvoituksellinen maininta ”affiches” (suom. juliste, ilmoitus,

19 Racinen tuotannosta huomattava osa perustuu antiikin mytologiaan (mm. *Andromaque*, 1667; *Iphigénie*, 1674; *Phèdre*, 1677). Suuri osa Corneillen tunnetuimmista tragedioista sijoittuu antiikin Roomaan (*Horace*, 1640; *Polyeucte*, 1641; *Cinna*, 1643; *Héraclius*, 1647; *Nicomède*, 1654). Hän kirjoitti myös osittain Antigoneen vertautuvan *Suréna*-tragedian (1674).

20 Krauss 2003, 110.

21 Vuonna 1927 oopperaa oli esitetty vain Brysselissä, koska Pariisin *Opéra* oli pitänyt sitä liian modernina. Fulcher 2006, 666.

22 Myös Cocteaun *Antigone*-versiota oli esitetty Pariisissa 1941 ja Vichyn Ranskassa esitettiin Léon Chancerelin Ranskan partiolle vuonna 1934 kirjoittamaa *Antigone*-versiota suunnattuna puolimilitaarisen nuorisjärjestö Chantiers de la jeunesse nuorille. Ks. Fraisse 1974, 118; Flügge 1982a, 255–259; Witt 1993, 58; 2001, 2019.

23 Anouilh 2007b, 1341.

24 Barsacq tuotti vuosina 1940–1953 peräti kahdeksan Anouilh'n näytelmää johtamassaan Atelier-teatterissa. *Antigonen* kirjoitusajankohdasta ks. Flügge 1982a, 242–246; Beugnot 2007, 1346. Anouilh'n ja Barsacqin yhteistyöstä Barsacq 1959.

25 ”relisez le manuscrit en pensant à la censure et si vous repérez des phrases dangereuses (les affiches, le discours du chœur à la fin), envoyez-le moi. Il vaut mieux que cela ne soit pas tripatouillé sur le manuscrit qu'on enverra”. Visdei 2010, 97.

pääesiintyjä) viitannee tässä yhteydessä sensuurin säädöksiin.²⁶ Senuurin hyväksyntä produktiolle saatiin kuitenkin nopeasti, todennäköisesti jo ennen marraskuuta 1942.²⁷ Anouilh'n mukaan luvan myöntänyt *Oberleutnant* olisi leimaa lyödessään sivumennen huomauttanut, että ”*Antigone* Sofokleen mukaan, täytyy olla tylsä”.²⁸ Näytelmätuotanto siirtyi loppuvuoteen 1943 työkiireiden sekä näytelmäkirjailijan ja ohjaajan väliaikaisesti takkuilevan yhteistyön vuoksi.²⁹ *Antigone*-projektin verkkaiseen edistymiseen saattoi vaikuttaa pettymys edellisen yhteistyön eli *Eurydice*-tulkinnan taloudelliseen menestykseen.³⁰ Anouilh on kertonut, että Barsacq olisi ajatellut hänen saaneen vuosina 1941–1943 liiaksi tilaa teatterissaan ja halunneen keskittyä muihin produktioihin.³¹

Antigonen kenraaliharjoitus toteutui lopulta 15. helmikuuta 1944 samaisessa Pariisin Théâtre de l'Atelier:ssa, jossa Cocteaun *Antigone* oli ollut merkkitapaus kaksi vuosikymmentä aikaisemmin.³² Nimiroolissa esiintyi Anouilh'n puoliso Monelle Valentin, joka oli saanut hyvät arvostelut Anouilh'n ja Barsacqin aiemmista yhteisproduktioista.³³ Anouilh kertoo kenraaliharjoituksen sujuneen hermostuttavassa hiljaisuudessa, jota oli esiripun laskeuduttua seurannut vielä minuutin syvä hiljaisuus ennen vapauttavia suosionosoituksia.³⁴ Kirjailija oli pannut merkille, kuinka Kreonia esittänyt Jean Davy oli hikoillut levottoman kalpeana ja Barsacq väännellyt nenäliinaa kosteissa käsissään.³⁵ Yleisössä oli saksalaisen sensuurin ja armeijan edustajia.

Lavastuksella Barsacq pyrki tavoittamaan ajattoman neutraaliuden vaikutelman ilman kuvallisuutta – ”neutraalit lavasteet” on myös mainittu näyttämöohjeissa.³⁶ Lavastukseen kuului vain muutama ovi tyhjässä tilassa. Kaikilla hahmoilla oli päällään modernit iltapuvut, kuninkaalla ja Haimonilla frakki ja Antigonella ja Ismenellä pitkät mustavalkoiset iltapuvut. Kiinnostava yksityiskohta olivat kolmen vartijan smokin päälle puetut mustat sadenahkatakkit, jotka muistuttivat joidenkin katsojien mielestä Ranskan miliisiä tai Gestapoa. Mielleyhtymä ei ollut kuitenkaan ohjaaja Barsacqin tavoittelema. Barsacq haki omien sanojensa mukaan pukujen värikontrastin ja yksinkertaisen moderniuden kautta ”sinfonista” suhdetta, joka vahvistaisi näytelmän yhtenäisyyden ja tapahtumien suuruuden vaikutelmaa.³⁷

26 Ks. Flügge 1982a, 244. Mahdollisista Barsacqin muutosehdotuksista ei kuitenkaan ole jäänyt todisteita.

27 Flügge 1982a, 244.

28 Anouilh 1987, 163–164.

29 Vuosina 1942–1943 Anouilh työsti *Antigonen* ohella Shakespeare-mukaelmaa *Roméo et Jeannette* sekä elokuvaversiota näytelmästä *Le Voyageur sans bagage*.

30 Ks. Flügge 1982a, 243, 246.

31 Anouilh 1987, 163.

32 Toisinaan kenraaliharjoituksen ajaksi mainitaan 14.2.1944, joka tosin oli maanantai ja teatterin vapaapäivä. Ks. Flügge 1982a, 270.

33 *Le Rendez-vous de Senlis* ja *Eurydice* (ensi-illat Atelier-teatterissa tammikuussa ja joulukuussa 1941). *Antigonen* muissa päärooleissa esiintyivät Suzanne Flon (Ismène), Jean Davy (Créon) ja André Le Gall (Hémon).

34 Anouilh 1987, 164.

35 Anouilh 1987, 164.

36 Anouilh 2007a, 629.

37 Barsacq 1959, 34-5; 1978, xxv; Beugnot 2007, 1351.

Tekijöiden neutraalisuutta tavoittelevista pyrkimyksistä huolimatta esitys synnytti alusta asti poliittisia tulkintoja. Sofokleen poliittinen tematiikka selittää tästä osan. *Antigone* on selvästi poliittisin Sofokleelta säilynyt näytelmä, tragedia tyranniasta. Kreonin yksinvaltaisuus saa esimerkiksi Haimonin huudahtamaan isälleen: ”Ei valtakuntaa oo, jok’yhden oisi vaan”.³⁸ Anouilh säilytti Sofokleelle tärkeän kysymyksen poliittisen vallan moraalisuudesta, mutta jätti pois yksinvaltaa suoraan kritisoivan kannanoton. Anouilh’n versiossa Haimonin tilanne hahmottuu henkilöpsykologisella tasolla epätoivoisen rakkaussuhteen (*Antigone*) ja ristiriitaisen isäsuhteen (Kreon) kautta. Haimon haluaisi ihailaa isäänsä, kun taas Kreon ei halua olla ihailun kohteena, vaan tehdä pojastaan miehen.

Antigonen vastaanotto vuonna 1944

Antigone oli kevään 1944 teatteritapaus, yksi miehitysajan menestyneimpiä näytelmiä. Kaikki Pariisin lehdet julkaisivat kevään teatteri-ilmioistä arvionsa, monet jopa useamman kerran. Selvä enemmistö kritiikeistä oli ylistäviä.³⁹ Sen sijaan ainoa keväällä julkaistu *Antigonen* arvio maanalaisessa lehdistössä, Claude Royn ”Notre Antigone et la leur”, oli kriittinen ja jopa vihamielinen.⁴⁰

Lehtikritiikeissä näytelmää pidettiin yleisesti miehitystä ja Vichyn *Révolution nationale* -ideologiaa myötäilevänä. Tragedian poliittinen merkitys nousi kuitenkin yleensä esiin ilman suoria kytköksiä ajankohtaisuuteen, yhteydessä Anouilh’n tapaan luoda uudenlainen Kreonin hahmo, joka on vahva ja oikeutettu johtaja.⁴¹ Jotkin yhteistoimintalehdistön kriitikot tosin kokivat, että kuninkaan muotokuva sopi Vichyn hallinnon politiikkaan ja toiset näkivät, että molemmat tragedian vahvatahtoiset hahmot, Kreon ja hänen siskontyttärensä Antigone, olivat oikeassa yhteistoiminnan ja fasistisen ideologian näkökulmasta.⁴² Neljäsosa kritikoista näki Kreonin olevan tragedian vahvin hahmo.⁴³ Kreoniin kohdistunut arvostus tosin lienee osittain myös näyttelijä Jean Davyn ansioita, sillä jopa ne muutamat kriitikot, jotka eivät pitäneet näytelmästä, ylistivät näyttelijää.⁴⁴ Antigoneen suhtauduttiin ymmärtävästi, hänen arvokkuuttaan ja kiehtovaa vetovoimaansa arvostettiin, mutta hänen rooliaan ei ensisijaistettu.

Huomattavia olivat myös viittaukset näytelmän poliittiseen puolueettomuuteen, sillä asian korostaminen oli myös tapa käsitellä näytelmän poliittista merkitystä. Esimerkiksi kriitikko Alain Laubreaux kehui (*Je suis partout*, 25.2.1944) Anouilh’n kykyä kuvata ihmisen tilanteen tragediaa ja tätä kautta ylittää poliittinen teesinäytelmä, jossa Kreon nähtäisiin fasistisena kuninkaana ja Antigone antifasistina. Samoin Pierre Clémenti, fasistisessa

38 Sofokles 1910, 43.

39 Flügge 1982a, 272, 276.

40 *Les Lettres Françaises*, maaliskuu 1944. Anouilh epäili tekstin kirjoittajan olleen André Breton. Anouilh 1987, 166). Roy syytti näytelmää myötäilyn, alistumisen ja pessimismin lietsomisesta sekä Anouilh’ta Hitlerin ”naiiviksi ja naismaiseksi ihailijaksi” (”un admirateur naïf et femmelin du Führer et de son génie”). Flügge 1982b, 71.

41 Flügge 1982a, 273–275.

42 Witt 2001, 219–220, 226–227.

43 Flügge 1982a, 276, 298.

44 Flügge 1982a, 296, 298.

lehdessä *Le Pays Libre* (5.3.1944), arvosti Anouilh'n kykyä olla ottamatta kummankaan päähenkilönsä puolta.⁴⁵ Robert Brasillach (*La Chronique de Paris*, maaliskuu) taas piti kritiikissään näytelmän tärkeänä poliittisena merkityksenä sitä, kuinka Anouilh puolueettomasti protestoi näytelmänsä avulla aikansa valheellisuutta.⁴⁶ Brasillach, joka edusti ranskalaista fasismia ja yhteistoimintaa, tarkoitti puolueettomuudella todennäköisesti, että tragedian poliittista tematiikkaa saattoi arvioida myös yhteistoiminnalle myönteisestä näkökulmasta. Viittaus aikamme valheisiin jäi avoimeksi. Myös näytelmäkirjailija Thierry Maulnier piti *Antigonen* menestyksen syynä sen poliittista ulottuvaisuutta, halusi Anouilh sitä tahi ei. Maulnier tarkensi arviossaan (*L'Action Française*, 14.4.1944), ettei Anouilh'n tragedia puolustanut mitään poliittista sanomaa, vaan se: ”tuo esiin ongelmia, herättää pohdiskelua, kuvaa mielentilaa, jotka ovat erottamattomia maailman yleisestä tilanteesta ja liittyvät nykyihmisiä vaivaaviin huoliin”.⁴⁷ Näistä pohdinnoista Maulnier, joka edusti oikeistolaista kansallismielisyyttä, mutta suhtautui kriittisesti fasismiin ja yhteistoimintaan, eteni tuomitsemaan Anouilh'n näytelmän hänen mielestään edustaman vastuuttoman filosofisen nihilismin.

Antigonen ominaisuudet, kuten puhtaus ja uhrautuvaisuus, hänen ylpeytensä ja nuoruutensa, jotka muistuttavat ehkä kansallismielistä marttyyriä Jeanne d'Arcia,⁴⁸ ja Kreonin vahvakätinen järjestys – hänen ainoa vakaumuksensa on yhteiskunnallisen järjestyksen ylläpitäminen – näyttäytyivät monissa kritiikeissä siis ikään kuin fasistisina tai Vichyn ideologian mukaisina ominaisuuksina.⁴⁹ Antigonen maailmankuvan liitti fasistiseen ideologiaan mahdollisesti myös hänen tapansa haastaa keskiluokkaiset onnen, vapauden ja materialismin arvot. Antigone torjuu Kreonin hänelle tarjoaman näkemyksen onnesta, jota Kreon vertaa hyvään kirjaan, jaloissa leikkivään lapseen, työkaluun, jota on mukava käsitellä, sekä penkkiin, jolla voi levätä illalla kotinsa edustalla.⁵⁰

Kaikki katsojat eivät kuitenkaan löytäneet näytelmästä tukea yhteistoiminnan ideologialle tai puolueettomuudelle. Yleisö saattoi esimerkiksi kokea Kreonin Vichy-hallinnon pääministerin Pierre Lavalin tai marsalkka Philippe Pétainin kaltaisena kielteisessä mielessä.⁵¹ Sen lisäksi myöhemmin julki tulleissa teatterikävijöiden muistelmissa ja kirjeenvaihdossa löytyy kuvauksia eräänlaisesta vastarintaluennasta, jossa Antigonen

45 Flügge 1982b, 56, 61.

46 Flügge 1982b, 65.

47 ”elle soulève des problèmes, éveille des réflexions, utilise un état d'esprit qui sont inséparables de la situation générale du monde et des préoccupations qui hantent nos contemporains”. Flügge 1982b, 69.

48 Witt 1993, 58; 2001, 220. Tosin myös vastarintaliike omaksui Jean d'Arcin symbolikseen. Jacobs 1985, 107–108, 120; Witt 1993, 58. Anouilh loi version Jean d'Arcin oikeudenkäynnistä draamassa *L'Alouette* (1952, suom. *Leivonen*).

49 Tai ylipäätään autoritaarisen valtion piirteinä. Beugnot viittaa *Antigonen* esitykseen Moskovassa 1965, jossa Kreonille aplodeerattiin hänen puolustaessaan järjestystä ja Antigonelle huudeltiin koska hän lietsoi levottomuuksia. Beugnot 2007, 1349.

50 ”la vie c'est un livre qu'on aime, c'est un enfant qui joue à vos pieds, un outil qu'on tient bien dans sa main, un banc pour se reposer le soir devant sa maison”. Anouilh 2007a, 662.

51 Ks. Flügge 1982a, 266–268, joka lainaa katsojien päiväkirjoja ja kirjeitä.

hahmon uhmakas kapinallisuus on erityisen sympatian kohteena.⁵² Myös ohjaaja Barsacq yhdisti menestyksen myöhemmin Antigonen edustamaan kapinallisuuteen, jonka hän näki asettuvan Kreonin rumuutta ja tekopyhyttä sekä Vartijan keskinkertaisuutta, egoismia ja tyhmyyttä vastaan.⁵³

Sensuurin kiinnostus *Antigoneen* heräsi näytelmän suosion myötä. Ainakin Anouilh esittää muistelmissaan, että saksalainen kirjailija Friedrich Sieburg olisi väittänyt tragedian voivan vaikuttaa tuhoisasti saksalaisten sotilaiden moraaliin.⁵⁴ Anouilh'n mukaan Barsacq kutsuttiin tästä syystä Pariisiin *Propagandastaffeliin* kuultavaksi. Häntä syytettiin näytelmän esittämisestä ilman asianmukaista lupaa, joka sille oli kuitenkin myönnetty syksyllä 1942, ja pyydettiin vetämään se pois ohjelmistosta. Anouilh kertoo ohjaajan esittäneen kuulustelussa viatonta hölmöä, ja että tämä teeskentely, leimattu esityslupa sekä lupaus harkita jonkin toisen näytelmän esittämistä *Antigonen* sijaan olisivat yhdessä estäneet hyllytyksen.

Muistelmissaan Anouilh ei kuitenkaan ole aivan luotettava siinä, mitä tulee näytelmän poliittisiin kytköksiin. Hän esimerkiksi sivuuttaa Barsacqin aiemman yhteistoiminnan Saksan teatterivalvonnan kanssa. Barsacq nimittäin osallistui 7. tammikuuta 1941 pariisilaisten teattereiden valvonnasta vastanneen *Sonderführer* Baumannin johtamaan lehdistötilaisuuteen, jossa Baumann esitteli Natsi-Saksan näkemyksiä teatterin moraalisesta ytimestä, korosti tukea ranskalaiselle teatterille sekä perusteli juutalaisten häätämistä teatterielämästä.⁵⁵ Barsacq puhui tilaisuudessa teatterialan järjestäytymisen välttämättömyydestä ja säästi Baumannin antisemitististä sanomaa viittaamalla siihen, kuinka taiteilijoiden ja kirjailijoiden edustajat kinastelivat etuisuuksistaan samalla kun ”muukalaispomo [juutalainen] hallitsi mukavasti vaikeuksien keskellä”.⁵⁶ Teatterielämää hallitsevan kapitalismin ja kaupallisuuden kritiikki kytkeytyi näin tiiviisti antisemitismiin.⁵⁷ Yhteistoiminta helpotti Barsacqin asemaa teatterinjohtajana, ja on mahdollista, kuten Galster esittää, että hänen osallistumisensa tähän kampanjaan varmisti *Antigonen* esitysluvan ja näytösten jatkumisen.⁵⁸

Joka tapauksessa *Antigonen* esitykset saivat jatkua 13. elokuuta asti.⁵⁹ Pariisi vapau-

52 Ks. Dussane 1951, 127-128; Fraisse 1974, 121; Jacobs 1974, 19; Witt 2001, 221n71; Krauss 2004, 119. Pierre Vidal-Naquet näki esityksen syksyllä 1944 ja viittaa vastakkaisten, mutta perusteltujen tulkintojen mahdollisuuteen (vastarintaluenta ja saksalaismielinen näkökulma). Vidal-Naquet 2001, 47-48.

53 Barsacq 1959, 34; 1978, xxiv.

54 Anouilh 1987, 165.

55 Fuchs 1977, 256; Added 1992, 112, 117. Tilaisuutta koskevat tiedot perustuvat siitä julkaistuihin lehtijuttuihin. Added 1992, 112. Baumann vetosi esimerkiksi juutalaisten moraalittomuuteen sekä heidän elokuviensa ja näytelmiensä sisältämiin murhiin, aseellisiin päällekkäisyyksiin, varkauksiin ja aviorikoksiin.

56 Fuchs 1977, 256. Suomenos kirjoittajan, ellei toisin mainita.

57 Tilaisuuden pohjalta julkaistiin lehtikirjoituksia, joissa vaadittiin juutalaisten sulkemista ulos ranskalaisesta teatterista (*Les Nouveaux Temps* ja *La France au travail*). Kysymys teatterialan järjestäytymisestä on kytkeyty Baumannin lausuntoon myös *Le Cri du Peuple* -sanomalehdessä 11.1.1941. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2931597q/f3.item>

58 Galster 2001, 69.

59 Esityksiä oli ollut ainakin 105 tähän mennessä. Ks. Beugnot 2007, 1350.

tettiin seuraavan kahden viikon aikana 19.–25. elokuuta 1944.

Vapautuksen jälkeen uusi ensi-ilta oli samassa teatterissa ja samalla roolijaolla 29. syyskuuta 1944.⁶⁰ Tällä kertaa paikalla olivat kaikki vastarintaliikettä tukeneet kriitikot, ja vastaanotto oli ristiriitainen.⁶¹ Esimerkiksi kommunististen lehtien kirjoittajat Pol Gaillard ja Edgar Morin näkivät esityksessä päättynyttä miehitysaikaa myötäilevän sanoman, joka suostuttelee yleisöä hyväksymään alistuneen yhteistoimintalinjan.⁶² Anouilh'ta syytettiin myös epätoivon sanoman levittämisestä aikana, joka kaipasi ennen kaikkea sitoutumista kollektiiviseen taisteluun, ja kritisoiitiin henkilökohtaisesta luonteen heikkoudesta.⁶³

Jyrkimmissä kannanoitoissa vaadittiin Anouilh'n teloitusta. Näin kerrotaan toivoneen esimerkiksi näytelmäkirjailija Armand Salacroun, joka oli osallistunut vastarintaliikkeen.⁶⁴ Anouilh'ta kuulusteltiin, mutta häntä vastaan ei löydetty raskauttavia todisteita. Epäilyksiä herättivät lähinnä kirjailijan miehitysaikana julkaisemat artikkelit ja hänen näytelmiensä saama myönteinen vastaanotto yhteistoimintalehdistössä. Tarkastelun kohteena oli myös kirjailijakollega Brasillachilta löytynyt ironinen viesti, jossa Anouilh kiitti vaatimatonta lehtipalkkiota mahdollisuudesta ostaa uusi koti maaseudulta.⁶⁵ Samanaikaisesti, syys-lokakuun vaihteessa 1944, vastarintaliikkeen keskeinen kirjallisuuslehti *Les Lettres Françaises* ja teatterin ”puhdistuksista” vastuussa ollut komissio vaativat *Antigonen* poistamista ohjelmistosta.⁶⁶ Perusteena toimi Claude Royn edellisen kevään kritiikki, jossa Anouilh'n *Antigonen* hahmon nähtiin edustavan yhteistoimintaa. Esityksiä kuitenkin jatkettiin.

Samalla näytelmän vastarintaluenta sai julkisuutta. Syksyllä 1944 osa ranskalaisista kritikoista keskittyi nimenomaan *Antigonen* hahmoon ja näki hänen edustavan vastarintaa kaikkea sortoa vastaan, hakien näytelmästä myös tietoisesti antifasistisia kaikuja.⁶⁷ Enemmistö syksyn 1944 kritikoista koki *Antigonen* olevan mestariteos, joka kuvasi rohkeutta olla alistumatta, ja joka tutki suuria teemoja, kuten ihmisen kohtaloa ja lohduttomuuden kokemusta. Myönteisissä kritiikeissä näytelmän poliittiset ulottuvuudet tosin usein sivuutettiin.⁶⁸ Filosof Gabriel Marcel koki kuitenkin välttämättömäksi kiistää väitteen, että näytelmä olisi tyrannian apologia, vaikka Marcelin mukaan Anouilh'n jotkut miehitysaikana julkaisemat artikkelit Pariisin lehdissä voisivat tukea tällaista näkemystä.⁶⁹ Sartre taas tallensi näytelmää koskevan kiistan esseeseensä ”*Forger des mythes*” (1946) viitatessaan myrskyiseen keskusteluun, jossa Anouilh'ta syytettiin *Antigonen* vuoksi

60 Päivämäärä on Beugnot'n. Beugnot 2007, 1350. Visdei ja Flüge mainitsevat varhaisemman ajan eli 27.9.1944. Visdei 2010, 102; Flüge 1982a, 305.

61 Beugnot 2007, 1350; Visdei 2010, 102.

62 Flüge 1982a, 317–320; Beugnot 2007, 1352.

63 Marsh 1981, 266–268.

64 Flüge 1982a, 306; 1982b, 30n9; Visdei 2010, 106.

65 Anouilh 1997, 178. Anouilh julkaisi näytelmänsä Léocadia Brasillachin päätoimittamassa fasismia myötäilevässä sanomalehdessä *Je suis partout*.

66 Galster 2001, 278.

67 Flüge 1982a, 314–316.

68 Marsh 1981, 268.

69 *Temps Présent*, 20.10.1944. Marcel 1959, 101.

”yhtäältä natsiksi ja toisaalta anarkistiksi”.⁷⁰ Vastakkaisia reaktiota Sartre taas piti osoituksena siitä, että Anouilh’n tragedia kosketti ihmisiä juuri oikealla tavalla. Vaikka Sartre yhdisti Kreonin hahmon suoraan fasismiin uutta New Yorkin versiota kommentoidessaan, hänen esseetään voidaan pitää merkittävänä sikäli, että siinä nähdään näytelmän monitulkintaisuuden olevan arvo itsessään.

Englanninkielinen vastarintänäytelmä

Anouilh’n *Antigonestä* tuli Atelier-teatterin kestohitti, jota esitettiin noin viisisataa kertaa syksyyn 1947 mennessä, ja joka tuotiin takaisin ohjelmistoon vuosina 1948 ja 1950.⁷¹ Vastarintaluennan merkitys kasvoi ajan kuluessa, mutta varsinaisena sysäyksenä Antigonen hahmon esittämiseen vastarinnan symbolina toimi tragedian vahvasti muokattu englanninkielinen sovitus New Yorkin Broadwayllä vuonna 1946. Pääosissa olivat Katharine Cornell, joka oli myös näytelmän tuottaja, ja Cedric Hardwicke.⁷² Ohjauksesta vastasi Guthrie McClintic. Viestintuojan pikkuroolissa esiintyi nuori lupaus Marlon Brando.

Broadway-sovituksessa vastarintatulkintaa vahvistettiin.⁷³ Tekstin englannintaja Lewis Galantiere pehmensi Antigonen hahmoa, sai Kreonin näyttämään vallannälkäisemmältä, vähensi näytelmän pessimistisiä painotuksia ja muutti Kuoron sanomaa.⁷⁴ Kuoro sai uuden tehtävän Antigonen antifasistisen sanoman vahvistajana.⁷⁵ Näytelmää kääntäessään Galantiere oli ollut siinä määrin huolestunut esityksen vastaanotosta, että pyysi kirjailijalta lupaa poliittisesti motivoituihin muutoksiin. Varsinkin kääntäjää huolesti, että vasemmistolehdet saattaisivat ”huutaa fasismiin perään ja että ne pitäisivät Kreonia Führerinä ja kirjailijaa fasistina”.⁷⁶ Galantiere muutti myös Anouilh’n ehdottaman nimen *Antigone Rises at Dawn* selkeää hyvän ja pahan taistelua korostavaan otsikkoon *Antigone and the Tyrant*.⁷⁷ Myös ohjaaja McClintic osallistui näytelmän lopun muokkaamiseen niin, että Kuoro julistaa siinä tyrannin virheitä, Antigonen urheutta ja jaloa sanomaa

70 Sartre 1992, 65. Sartre piti Anouilh’n *Antigonea* pääesimerkkinä uudesta ranskalaisesta ”tilanteiden teatterista”, joka keskittyy henkilöhahmojen psykologian ja intohimojen sijaan kuvaamaan tunnistettavia inhimillisiä tilanteita, joissa yksilö on vapaa tekemään arvovalintoja. Sartre 1992, 59–61. Esseen englanninnos julkaistiin tuoreeltaan (*Theatre Arts* XXX, June 1946) ja se levisi amerikkalaisissa nykyteatteria käsittelevissä antologioissa.

71 Aivan tarkkaa tietoa esitysmäärästä ei ole. Beugnot kertoo, että esityksiä oli 17.5.1944 ja 18.2.1945 välillä 226 kpl. Beugnot 2007, 1350. Flüge mainitsee 475 esitystä syyskuun 1944 ensi-illasta vuoteen 1947 sekä 645 kpl vuoteen 1954 mennessä. Flüge 1982a, 329. Dorothy Knowles mainitsee 476 esitystä vuosina 1944–1945. Knowles 1967, 173.

72 Cornell oli nähnyt *Antigonen* Pariisissa helmikuussa 1945 ja halusi tuoda näytelmän New Yorkiin.

73 DeLaura 1961, 39–40; Berry 1946, 17. Eräs tulkintavariaatio oli nähdä Antigonen ja Ismenen edustavan kahta vastakkaista asennetta suhteessa Kreonin miehitysvaltaan: vastarintaa (*Antigone*) ja myöntyväisyyttä (*Ismene*). Deutsch 1946, 15.

74 DeLaura 1961.

75 Walsh 2016, 284.

76 Walsh 2016, 283. Walshin siteerama alkuperäinen kirje on Columbia University Libraryn kokoelmassa. Suomennos artikkelin kirjoittajan.

77 Walsh 2016, 283.

ihmisarvon pyhydestä.⁷⁸ Muutokset tehtiin odottamatta kirjailijan lupaa.

Galantièren käännöksellä oli englanninkielisessä teatterissa paljon kauaskantoisempia vaikutuksia kuin ne 64 esitystä, jotka nähtiin Broadwayllä. Teksti julkaistiin laajalle levinneessä nykydraaman antologiassa.⁷⁹ Ensimmäisessä Lontoon produktiossa keväällä 1949 menestysnäytelmää tähdittivät Laurence Olivier ja Vivien Leigh. Olivier myös tuotti esityksen, jota hän muokkasi vastarintänäytelmän suuntaan. Kreon oli esimerkiksi puettu natsiunivormuun. Olivier itse esitti Kuoroa ja pyrki esittämään Kuoron hyvän edustajana, joka taisteli konemaista tragedian kohtaloa vastaan.⁸⁰ Kun Anouilh sai lopulta nähtäväkseen Galantièren käännöksen tässä yhteydessä, hän piti lisäyksiä ”naurettavana saarnauksena” ja pyysi niistä leikattavan pois niin paljon kuin vain mahdollista.⁸¹ Erityisesti Anouilh halusi eroon McClinticin luomasta Kuoron päätöspuheenvuorosta. Laurence Olivier myöntyi Kuoron saarnan poistoon esityskauden lopulla, kun näytelmän menestys oli jo taattu.⁸²

Samaan aikaan Bertolt Brechtin vuoden 1948 uudelleenkirjoituksessa Kreonista tehtiin suorasukaisesti natsityylinen diktaattori ja Antigonestä rauhan ja demokratian taistelija. Selkeä pahan ja hyvän vastakkainasettelu Brechtillä on voinut edelleen vaikuttaa Anouilh’n version myöhempisiin sovituksiin.

Paluu alkuvastaanoton fasistiseen estetiikkaan

1990-luvulta lähtien Anouilh’n *Antigoneen* kohdistunut englanninkielinen tutkimus on pyrkinyt kyseenalaistamaan tragedian 1940-luvun lopulla syntyneen aseman vastarintänäytelmänä ja miehitysajan kriittisenä allegorianä.⁸³ Sen sijaan tragedia on kytketty fasistiseen ideologiaan ja estetiikkaan sekä kysymykseen teatterin mahdollisesta vaikutuksesta poliittisen yhteistoiminnan kehittämiseen.⁸⁴

Mary Ann Frese Witt, joka vastaa Anouilh’n *Antigonen* nykyään viitatuimmista englanninkielisistä tutkimuksista, väittää, että Anouilh’n teatteria käsittelevillä artikkeleilla yhteistoimintalehdissä (*La Chronique de Paris*, *Je suis partout*, *La Gerbe*) oli julkaisukanavansa kautta kiinteä sidos fasistiseen ideologiaan, vaikka Anouilh ei niissä tuonut ilmi omia poliittisia näkemyksiään.⁸⁵ Varsinkin toistuva kritiikki rahan vallasta teatterissa sopi yhteen samoissa lehdissä esitettyjen valtion teatterituen lisäämisvaatimusten kanssa,

78 Lopun muutoksista ks. tarkemmin esim. Walsh 2016, 285. New Yorkin produktion ohjelmavihkosen sisältämä Galantière-lainaus tähdensi edelleen yhteyttä vastarintaan: ”The reader will have to take my word for it that only the citizen of a German-occupied country [--] would be able to come away from the play feeling that Antigone’s case was stronger than Creon’s”. Sit. Berry 1946, 17.

79 *Contemporary Drama: Eleven Plays*. Eds. E. Bradlee Watson, Benfield Pressey (1. painos 1946).

80 Walsh 2016, 287–288.

81 Sit. Walsh 2016, 288; kirje British Libraryn kokoelmassa.

82 Walsh 2016, 290.

83 Witt 1993; 2001; Fleming 2008; Cairns 2018.

84 Ks. esim. Witt 1993, 49; 2001; Krauss 2003, xiv, 105.

85 Witt 2001, 211–212.

mitä säesti kapitalismin ja juutalaisten oletettujen yhteisten intressien kritiikki.⁸⁶

Witt näkee samalla Anouilh'n suhteen kirjailijakollega Brasillachin eräänlaisena *Antigonen* poliittisen tulkinnan avaimena. Tammikuussa 1945 Anouilh vaati pidätetyn kollegansa armahtamista ja osallistui aktiivisesti hänen puolestaan kerättyyn adressiin.⁸⁷ Brasillach kuitenkin teloitettiin 6. helmikuuta 1945 tuomittuna maanpetoksesta tai tarkemmin sanottuna ”älyllisestä yhteistoiminnasta vihollisen kanssa” (*intelligence avec l'ennemi*).⁸⁸ Anouilh'n kokemus puhdistusten tekopyhyys sai hänet kääntymään kenraali de Gaullen jyrkäksi vastustajaksi ja kieltämään näytelmiensä esittämisen valtioneattereissa.⁸⁹ Witt yhdistää Anouilh'n reaktiot fasismia miehitysvuosina myötäilevään asenteeseen ja ehdottaa, että Brasillach olisi Anouilh'n *Antigonen* hahmoon vertautuva ranskalaisen esteettisen fasismin traaginen sankari.⁹⁰

Wittin tutkimukset tuovat esiin varsinkin englanninkielisessä keskustelussa unohdettuja vastaanoton kerroksia, jotka haastavat näkemykset *Antigonestä* vastarintaliikkeen sankarina ja näytelmän asemasta ei-poliittisen modernismin edustajana.⁹¹ Samalla kuitenkin Wittin päätelmät näytelmän ideologisista kytköksistä sivuuttavat vastaanottohistorian moniäänisyyden. Pyrkimys palata näytelmän oletettuun alkuperäiseen poliittiseen merkitykseen heijastuu esimerkiksi ajatuksessa, jonka mukaan pitäisi ”hävittää lopullisesti” käsitys, että *Antigonen* hahmo edustaa vastarintaliikettä ja Kreon Vichyn hallitusta, tai että tällaiset näkemykset näytelmän kytköksistä aikaansa olisivat ”erittäin latautuneiden vastaanotto-olosuhteiden” ehdollistamia.⁹² Toive vastarintaluennan hylkäämisestä on kuitenkin ongelmallinen, koska se on ollut ilmeisen tärkeä osa näytelmän vastaanottohistoriaa.⁹³

Wittin tapa liittää *Antigonen* edustama nuoruuden, uhrautumisen ja puhtauden ihanointi sekä porvarillisen onnen torjuminen fasistisiin arvoihin saa tukea kevään 1944 lehtikritiikeistä.⁹⁴ Ongelmaksi kuitenkin jää, että näytelmä kyseenalaistaa *Antigonen* uhrautumisen merkityksen. Varsinkaan tragedian loppu ei tue jalon uhrin ajatusta. Witt samalla itse heijastaa näytelmään anakronistisen tulkinnan ehdottaessaan, että Anouilh olisi esittänyt *Antigonen* roolissa Brasillachin oikeudenkäynnin ja teloituksen.⁹⁵ *Antigonen*

86 Witt 2001, 212.

87 Kirjailija François Mauriacin kokoaman vetoamuksen allekirjoitti 51 henkilöä, esimerkiksi kirjailijat Paul Claudel, Paul Valéry, Colette, Albert Camus ja Jean Cocteau sekä teatteriohjaajat Jacques Coupeau, Thierry Maulnier ja André Barsacq. Anouilh kertoo keränneensä nimiä myös henkilökohtaisesti. Vandromme 1965, 176.

88 Anouilh'n näytelmä *Pauvre Bitos ou le Dîner de têtes* (1956) rinnastaa vuoden 1945 puhdistukset sekä vuoden 1793 Terrorin. Ks. esim. Knowles 1967, 177–178; Comminges 1977, 95–98.

89 Witt 2001, 229.

90 Witt 2001, 230.

91 Ks. esim. Tamachy 1999, 55.

92 Witt 2001, 29.

93 Krauss huomauttaa, että Witt vaikuttaa vähättelevän katsojien kokemuksia, kun tämä näkee reaktiot sattumanvaraisena seurauksena tietystä historiallisesta tilanteesta. Witt 2003, 121.

94 Witt 1993; myös Fleming 2008, 179–180; Zetti 2018, 184.

95 Witt 2001, xi. Anouilh'n esipuhe Brasillachin koottuihin näytelmiin (1964) sekä essee ”Février 1945” tukevat vertausta siinä mielessä, että Anouilh puhuu kirjailijakollegastaan ”alastomana

traaginen kohtalo siis ikään kuin ennakoisi Brasillachin tulevaa tuhoa.

Wittin vanavedessä on syntynyt uusi tulkintalinja, jossa *Antigone* luetaan joko fasis-tista ideologiaa myötäileväksi tai sitä suoraan edustavaksi teokseksi.⁹⁶ Uutta kriittistä tulkintalinjaa luonnehtii fasisistisen estetiikan kytkösten tutkimuksen ohella huoli teoksen edustaman pessimistisen asenteen moraalisesta vastuusta. Pyrkimys kuitenkin rajaa vastaanottohistorian todellista moniäänisyyttä. Keskeisenä ongelmana säilyy se, että vastarintaluenta syntyi jo alkuperäisen produktion aikana, ja että se oli olemassa ennen kuin Ranskassa pääsi vallalle *résistancialisme*-myytti, jossa koko kansakunnan nähtiin edustaneen vastarintaliikettä tai vähintään olleen sille myötämielinen.⁹⁷

Tekijän tarkoituksia

Kaiken kaikkiaan Anouilh'n tragedian vastaanottohistoria heijastelee näytelmän poliit-tisiin merkityksiin liittyvää monitulkintaisuutta. Myöskään yritys hahmottaa kirjailijan tarkoituksia vertaamalla näytelmää hänen muuhun tuotantoonsa, kuten miehitysajan artikkeleihin tai kesken jääneeseen *Oreste*-tragediaan, ei ole tuottanut ratkaisevia tulok-sia.⁹⁸ Anouilh'n omat lausunnot näytelmän suhteesta miehitysaikaan ja vastarintaliikkeeeseen taas ovat epäjohdonmukaisia.

Näytelmäkirjailijan työstään esittämiin kantoihin tulee asennoitua varauksella. Esi-merkiksi elämäkerturi Anca Visdei kertoo, kuinka Anouilh oli auttanut tyttärtään ranskan kotitehtävässä, joka koski Sofokleen ja hänen oman *Antigonensa* vertailua. Tässä yhte-ydessä kirjailija oli selittänyt näytelmänsä ytimessä olevan nuoren naisen, joka nousee epäoikeudenmukaisuutta vastaan.⁹⁹ Anouilh oli siis tietoinen Antigonen hahmoa koros-tavasta lukutavasta, mutta tätä ei voi kuitenkaan pitää koko totuutena siitä, mitä hän ajatteli näytelmänsä poliittisesta merkityksestä. Haastatteluissaan 1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa Anouilh toi päinvastoin useamman kerran esiin, ettei hän kykene ottamaan kummankaan päähenkilön puolta. Syyksi hän selitti, että oli näytelmää kir-joittaessaan luonut kaksi eri tavoitteisiin pyrkivää henkilöahmoa, joiden kummankin ajattelun hän kykeni jakamaan.¹⁰⁰ Näkemys vastaa siis jo Hegeliltä tuttua ajatusta siitä, ettei kreikkalaisen tragedian ytimessä ole niinkään traaginen sankari kuin traaginen yhteentörmäys kahden kenties yksipuolisen, mutta omalla tavallaan hyvää edustavan

lapsena” ja veljenään. Vandromme 1965, 175–181.

96 Esimerkiksi Walsh näkee Kuoron metatraagisten kommenttien edustavan nihilististä asennetta ja ”fasistista performatiivisuutta”. Vartijoiden puvut hän yhdistää suoraan Natsi-Saksaan. Walsh 2016, 281. Fleming taas samastuu vuoden 1944 vastarintakriitikoihin, joille näytelmä edusti fasismia palvelevaa pessimismiiä ja antihumanismia. Fleming 2008, 178–179, 182.

97 1950-luvulla syntyneen myytin pääelementit ovat Henry Rousson mukaan Vichyn hallinnon vaikutuksen marginalisointi, ”Vastarinnan” roolin ylikorostaminen ja samastaminen koko kansakuntaan. Rouso 1987, 20–21.

98 Witt 1993, 2001; Krauss 2004.

99 Visdei 2010, 105–106.

100 Beugnot 2007, 1349.

näkemyksen välillä.¹⁰¹ On siis ehkä kirjaimellisesti totta, kuten Witt väittää, ettei Anouilh tuonut esiin näkemystään päähenkilöistään miehityksen aikana,¹⁰² mutta hän kuitenkin selvensi heitä koskevia käsityksiään myöhemmin.

Anouilh selitti myös vuonna 1978 *Oidipus*-adaptaationsa yhteydessä, että hän kirjoitti *Antigonen* 1940-luvun alussa tulkitakseen tuon ajan tragediaa inspiroituneena Sofokleen näytelmästä, jonka lukeminen miehityksen aikana oli ollut hänelle ajankohtaan shokinomaisen hyvin sopinut kokemus.¹⁰³ Haastattelussa vuonna 1955 hän taas kertoi, että muuttuneet olosuhteet vuodesta 1942 vuoteen 1944 (teloitukset, karkotukset ja toive tulevasta vapautuksesta) saivat katsojat ehkä näkemään enemmän *Antigonen* hahmossa kuin mitä hän oli tarkoittanut tai ainakin kokemaan *Antigonen* kohtalon Kreonia traagisempänä ja koskettavampana.¹⁰⁴

Anouilh esitti ristiriitaisia lausuntoja vastarintaliikettä koskevista tiedoistaan. Hän kertoi esimerkiksi nuoruusmuistelmissaan, että vuonna 1942 *Antigonea* kirjoittaessaan hän tuskin tiesi vastarintaliikkeestä mitään.¹⁰⁵ Samassa yhteydessä kerrottu muisto siitä, että *Antigonen* kirjoittamista olisivat inspiroineet punaisten julisteiden (*affiche rouge*) aika ja ”pienet” armenialaiset vastarintataistelijat on harhaanjohtava sikäli, että kyseisiä propagandajulisteita ilmestyi katukuvaan vasta alkuvuodesta 1944. Punaiset julisteet viittaavat Vichyn hallituksen levittämiin seinäjulisteisiin 23 vastarintataistelijasta, jotka teloitettiin terroristeina 21. helmikuuta 1944 eli vain muutama päivä *Antigonen* ensi-illan jälkeen. Kyseinen kampanja ei ole kuitenkaan voinut inspiroida kirjailijaa, jonka tiedetään saaneen tekstinsä valmiiksi syksyyn 1942 mennessä.¹⁰⁶

Uskottavampaa on, että kirjailijaa inspiroi ensimmäistä aseellisen vastarinnan aaltoa koskeva raportointi kesällä ja syksyllä 1941. Esimerkiksi Bernard Beugnot on ehdottanut, että ajatus punaisesta julisteesta saattaisi viitata insinööri Jacques Bonsergentin teloitukseen 23. joulukuuta 1940,¹⁰⁷ jonka jälkeen Pariisissa levitettiin seinille punaiselle pohjalle painettuja mustia julisteita, joissa varoitettiin asukkaita osallistumasta vastarintaan.¹⁰⁸ On myös mahdollista, että Anouilh muisti *Antigonen* ensi-illan ja helmikuun 1944 teloitusten samanaikaisuuden yhdistäen tapahtumat virheellisesti näytelmän kirjoitusajankohtaan.

Näytelmäkirjailijan esittämä huoli vaarallisista lauseista, jotka voitaisiin ymmärtää kannanottoina, viittaa haluun välttää sensuuria, mutta mahdollisesti myös siihen, että hän pohti näytelmänsä suhdetta Sofokleen tragedian poliittiseen tematiikkaan. Niin usein myös Anouilh’n versiossa viitataan kysymykseen poliittisen vallan moraalista. Kreon ilmaisee näkemyksiään vallasta ja omasta roolistaan kuninkaana: valtio on kuin laiva, jolla

101 Ks. esim. Kaufmann 1979, 201–202. Lehmann puhuu tässä yhteydessä kahden ajattelu- ja järkeilytavan vastakkainasettelusta. Lehmann 2016, 177.

102 Witt 1993, 61.

103 Ajatus on ilmaistu *Oedipe ou le roi boiteux* -näytelmän takakannessa. Anouilh 2007b, 1492.

104 Anouilh 2007a, 1212.

105 Anouilh 1987, 166.

106 *Antigone* on yhdistetty myös vastarintataistelija Paul Colletteen, joka haavoitti neljää Vichyn keskeistä ministeriä Versailles’ssa elokuussa 1941 järjestetyssä Saksan itärintamalle lähtevien vapaaehtoisten tukimielenilmauksessa. Ks. esim. Flügge 1982a, 232–233, 239–240.

107 Kostona katumellakasta, jota Bonsergent ilmeisesti vain seurasi ohikulkijana.

108 Beugnot 2007, 1346.

tulee olla kapteeni, joka pitää sen pinnalla;¹⁰⁹ hän haluaa kuninkaana tehdä maailman järjestyksestä hieman vähemmän absurdin; hän ei ole tavallinen brutaali tyranni, vaan haluaa pelastaa siskontyttärensä. Hän viittaa myös Polyneikeen ja Eteokleen valtataisteluun ”epäonnistuneena vallankumouksena”,¹¹⁰ ja kuullessaan jonkun yrittäneen haudata Polyneikeen epäilee tästä aluksi opposition poliittista juonta. Antigonen vastarinnan poliittinen ulottuvuus näkyy myös, kun Kreon yrittää taivutella Antigonea muuttamaan mieltään ja vetoaa kahdesti siihen, ettei halua siskontyttärensä kuolevan ”poliittisen kysymyksen” vuoksi.¹¹¹ Anouilh’n tavoitteena on saattanut olla kirjoittaa näytelmä, jonka eksistentiaalisessa keskipisteessä Antigone kapinoi enemmän olemassaoloa kuin sortoa ja epäoikeudenmukaisuutta vastaan, mutta silti hänen kapinansa poliittinen ulottuvuus pysyy jatkuvasti näkyvissä.

Loppuratkaisu ja metatraagisuus

Mielekäs lähtökohta vastattaessa kysymykseen Anouilh’n *Antigonen* poliittisista ja aikalaishistoriallisista kytkennöistä on hyväksyä tekstin merkitysten perustavanlaatuinen monitulkintaisuus ja Antigonen kaiken torjuvan asenteen syvä ambivalenssi.¹¹²

Tulkinnalliset haasteet, varsinkin mitä tulee näytelmän poliittismoraaliseen sanomaan, voidaan nähdä tärkeänä syynä Anouilh’n tragedian vaikuttavuuteen ja kestävään kiinnostavuuteen ohjaajien, yleisön ja tutkijoiden parissa. Samalla on perusteltua kohdistaa tarkempi katse tekstitason piirteisiin, jotka tukevat poliittista moniselitteisyyttä. Aiemmissä tutkimuksissa, jotka syventyvät Anouilh’n näytelmän monimielisyyden keinoihin, korostuvat havainnot henkilökuvauksesta ja metatraagisuudesta.¹¹³ Näiden piirteiden ohien voidaan nostaa myös kysymys tragedian lopusta. Seuraavaksi käsitelen lähemmin sitä, miten näytelmän loppu osaltaan mahdollistaa sen, että Kreonilla ja Antigonella voi perustellusti nähdä olevan samanaikaisesti sekä ”fasistisia”, ”Vichyä kannattavia” että ”vastarintaa tukevia” tai ”pakotettua sopeutumista” edustavia ominaisuuksia.

Ranskalaisten uushellenististen näytelmien joukossa Anouilh’n *Antigone* on poikkeuksellisen itsetietoinen teksti. Varsinkin Kuoron metatraagisten kommenttien osalta se edustaa metanäytelmää, jonka esikuvia löytyy Cocteaun, Girandoux’n ja Luigi Pirandellon tuotannosta.¹¹⁴ Näiden kommenttien keskeisenä teemana on tragedian katastrofaalisen

109 ”Il faut pourtant qu’il y en ait qui mènent la barque”. Anouilh 2007a, 658.

110 ”une révolution ratée”. Anouilh 2007a, 656.

111 ”une histoire de politique”. Anouilh 2007a, 656.

112 Ks. esim. Flügge 1982a, 315–316; Deppman 2012, 524. Zetti viittaa tietoisien epäselvään poliittiseen allegoriaan (2018, 191) ja ehdottaa, että Sofokleen malliin sisältyvien monimielisyyksien kehittäminen vahvisti näytelmän monitulkintaisuutta ja suosiota (2018, 173). Walsh puhuu puolueettomuusvaikutelmasta, jonka hän näkee toimivan fasistisen estetiikan palveluksessa. Walsh 2016, 278.

113 Ks. esim. Hunwick 1996, 302; Krauss 2003, 117; Zetti 2018, 187.

114 Yhtenä mallina on Pirandellon *Sei personaggi in cerca d’autore* (1921), joka kuvaa keskeytyvää näytelmäharjoitusta. Se kuului näytelmiin, jotka Anouilh olisi itse halunnut kirjoittaa. Anouilh 2007b, 1340. Cocteau käytti kielikuvaa ”machine infernale” samannimisen näytelmänsä esipuheessa, jossa Ääneksi kutsuttu hahmo viittaa tragedian juonen

loppuratkaisun ennalta tiedetty luonne. Lopun ennustettavuutta, siis eräänlaista traagista fatalismia, kommentoidaan myös näytelmän esipuheessa ja keskeishahmojen repliikeissä.

Prologi-nimisen esipuheen puhujan näkökulma on merkillepantava sikäli, että hän puhuu samanaikaisesti sekä näytelmän hahmojen kohtaloista että rooleja esittävien näyttelijöiden kohtalosta: ”Nämä ihmiset esittävät teille Antigonen tarinan”.¹¹⁵ Verbi ”jouer”, merkityksessä näytellä, korostaa tarinan esittävää ja sikäli keinotekoista luonnetta. Prologi myös kertoo, että Viestintuoja, jonka tehtävä on lopussa kertoa Antigonen ja Haimonin kuolemasta, ei halua seurustella muiden henkilöiden kanssa, koska hänellä on jo tiedossa Haimonin kuolema. Myös Antigone vaikuttaa olevan täysin tietoinen omasta kohtalostaan. Myöhemmin Antigone viittaa tietoisuuteen roolistaan esimerkiksi sanoessaan enolleen, ettei hän ole paikalla ymmärtääkseen, vaan ”sitä varten, että sanoisin teille *ei* ja kuolisin”.¹¹⁶ Kreon taas viittaa tietoisuuteensa roolistaan todetessaan Antigoneelle, että ”[m]inulla on huono osa. Se on selvä ja sinulla on hyvä. Ja sinä tunnet sen”,¹¹⁷ sekä myöhemmin pettyneenä Antigonen vastauksiin: ”minun osani ei ole hyvä, mutta se on minun osani ja minä annan surmata sinut”.¹¹⁸ Hunwick kuvaa tätä itsetietoisuutta dramaattiseksi moniselitteisyydeksi.¹¹⁹ Toisin sanoen *Antigone* on tietoinen tragedia tragediasta, joka kuvaa myös tragedian toteutusta, ei vain sen hahmojen kokemusta.¹²⁰

Kuoron tehtäväksi on annettu kirjailijan tragedianäkemyksen avaaminen ironisessa kehyksessä.¹²¹ Näytelmän käännekohtassa, jossa Kreon on juuri saanut tietää, että joku on peittänyt Polyneikeen ruumiin, Kuoro puuttuu asiaan muistuttaakseen yleisöä, että tragedian katsominen merkitsee aina varmuutta sen katastrofaalisesta lopusta:

Tragediassa on kaikki säällistä, huoletonta, varmaa. [--] Tragediassa saa olla rauhallinen. [--] Ja sitten on tragedia rauhoittava ennen kaikkea siksi, että tietää, ettei ole enää mitään toivoa, surkeaa, pettävää toivoa, että on kiinni, että on lopullisesti kiinni

ennustettavuuteen ja kuvaa juonta jännitettyinä jousena. Cocteau 1994, 26. Giraudoux'n komediassa *L'Apollon de Marsac* (1942) on metateatterillisiä viittauksia. Ks. Krauss 2003, 115. Metateatterin käsitteestä ks. Wittin kattava johdatus aiheeseen: Witt 2013, 1-17.

115 Anouilh 1947, 3. ”Ces personnages vont vous jouer l'histoire d'Antigone”. Anouilh 2007a, 629.

116 Anouilh 1947, 43. ”Je suis là pour autre chose que pour comprendre. Je suis là pour vous dire non et pour mourir”. Anouilh 2007a, 658.

117 Anouilh 1947, 38. ”J'ai le mauvais rôle, c'est entendu, et tu as le bon. Et tu le sens”. Anouilh 2007a, 655.

118 Anouilh 1947, 44. ”Mon rôle n'est pas bon, mais c'est mon rôle je vais te faire tuer”. Anouilh 2007a, 659.

119 Hunwick 1996, 302.

120 Anouilh'n näytelmien itsetietoisesta teatraalisuudesta ks. O'Hanlon 1980; McIntyre 1981, 20–23, 43–45, 132–136. Retorinen henkilöahmoteoria kutsuisi tätä hahmojen synteettiseksi ulottuvuudeksi. Mikkonen 2022. Vastaavaa henkilöahmojen maailman ja näyttelijöiden roolien tasojen yhdistämistä löytyy Anouilh'n näytelmistä *Oreste* ja *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972). Ks. myös Mazouer 2013, 4.

121 Ranskalaisissa uushellenistisissä näytelmissä kuoron osuus supistuu ja saa uusia tehtäviä, kuten sulautuu kansanjoukoksi, joka puhuu yleisen mielipiteen nimissä tai vahvistaa koomisuutta. Ks. Salosaari 1964, 350.

kuin rotta, koko taivas selässään ja ettei voi muuta kuin huutaa...¹²²

Kommentti on lohduton, mutta toivottomuuden ja rauhan yhteys voi kuulostaa myös ironiselta. Kuoro kehottaa pohtimaan traagisen tietoisuuden merkitystä: mitä tarkoittaa tragedian seuraaminen, kun jo hyvin tietää kuinka se päättyy? *Antigone* tutkii näin klassista katastrofin käsitettä, joka viittaa dramaattisen konfliktin loppuratkaisuun. Sellaisena toimii esimerkiksi viimeisen kohtauksen ratkaiseva kohtalon käänös, vallan luhistuminen tai täydellinen tuho.

Näytelmän loppukohtauksessa Kuoro palaa jälleen ääneen painottaen tyyneyttä lopun tuhossa: ”Ja näin se sitten kävi. Ilman pikku Antigonea, se on totta, he olisivat kaikki saaneet olla ihan rauhassa. Mutta nyt on kaikki mennyttä. Ne ovat kyllä rauhassa näinkin”.¹²³ Myös Antigone on kuoltuaan tyyntynyt, vaikka ”emme saa koskaan tietää” millaista kuumetta hän on potanut.

Metatraagiset kommentit luovat näytelmään kaksoisnäkökulman, jossa hahmot ovat samanaikaisesti sekä myyttisiä henkilöitä että näyttelijöitä esittämässä myyttisiä henkilöitä. Ratkaisu vahvistaa monitulkintaisuutta.¹²⁴ Anouilh’n version lopussa on lisäksi merkittävää, ettei Kreon enää silloin ole ilmeinen sympatian kohde, toisin kuin Sofokleella, jolla menetyksistään kärsivä Kreon tajuaa virheensä, tekemänsä *hamartian*. Päinvastoin Anouilh’n Kreon näyttää olevan alistunut tappioihinsa. Hän ei myöskään kadu kohtalokasta päätöstään vaan vain sitä, ettei voi olla enää lapsi tai unohtaa kaikkea. Kun kuningas saa uutisen vaimonsa itsemurhasta, hän huomauttaa lakonisesti, että päivä on ollut raskas. Anouilh’n Kreonia ei myöskään rangaista lopussa traagisella yksinäisyydellä, vaan hänen luokseen tulee Hovipoika, johon nojautuen kuningas sitten poistuu näyttämöltä. George Steiner on pitänyt tätä ratkaisua, eli Hovipojan seuraa ja sitä kautta kuninkaan yhteyttä lapsuuteen ja jopa uuteen elämään, Anouilh’n yhtenä tärkeimpänä muutoksena, joka on saattanut vahvistaa myös miehitysvallan sensoreiden myötämielisyyttä.¹²⁵

Merkityksettömän yksinäisyyden tunne korostuu viimeisissä Antigonen tuntemuksissa. Kirjeessään Haimonille vangittu Antigone tekee selväksi, ettei hän enää tiedä kuolemansa syytä: ”En minä enää tiedä, miksi kuolen”.¹²⁶ Sitten hän pyytää vartijaansa poistamaan lauseen kirjeestä, ei kuitenkaan Haimonin vuoksi, vaan koska sanoma vaikuttaa niin eksistentiaalisen paljaalta: ”On niinkuin he saisivat nähdä minut alastomana ja kosketella minua, kun olen kuollut”.¹²⁷ Vastaava tunne kapinasta ilman syytä, tai kapinasta vain

122 Anouilh 1947, 27. ”C’est propre, la tragédie [--] Dans la tragédie on est tranquille. [--] Et puis, surtout, c’est reposant, la tragédie, parce qu’on sait qu’il n’y plus d’espoir, la sale espoir; qu’on est pris, qu’on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu’on n’a plus qu’à crier”. Anouilh 2007a, 647.

123 Anouilh 1947, 65. ”Et voilà. Sans la petite Antigone, c’est vrai, ils auraient tous été bien tranquilles. Mais maintenant, c’est fini. Ils son tout de même tranquilles”. Anouilh 2007a, 674.

124 Roolitus tukee metatraagisen tason yhdenmukaisuutta sikäli, että Prologia ja Kuoroa on tyypillisesti esittänyt sama näyttelijä.

125 Steiner 1984, 193–194.

126 Anouilh 1947, 61. ”Je ne sais plus pourquoi je meurs”. Anouilh 2007a, 671.

127 Anouilh 1947, 61. ”C’est comme s’ils devaient me voir nue et me toucher quand je serai morte”. Anouilh 2007a, 671.

sen tuottaman henkilökohtaisen nautinnon vuoksi, luonnehtii aiempaa tilannetta, jossa Antigone torjuu Kreonin hänelle tarjoaman porvarillisen, arkipäiväisen onnen: ”Minä tahdon kaiken, heti ja kokonaan, tai muuten minä hylkään sen”.¹²⁸ Tämä on yksi näytelmän tunnetuimmista lauseista, koska se kiteyttää niin hyvin anarkistisen halun. Antigonen kapinalla ei Anouilh’n versiossa lopulta ole rationaalista syytä, vaan se on kieltäytymistä kieltäytymisen vuoksi.

Antigonen kapinan merkityksen kyseenalaistaminen sekä vaikeuttaa tulkintaa hänen toimintansa syistä että houkuttelee sitä koskevaan arviointiin. Kysymys ”miksi hän tekee näin?” ei saa vastausta tekstin kautta. Myös keväällä 1944 kriitikko Claude Roy reagoi vahvasti loppuratkaisuun. Juuri täydellisen elämänvastaisuutensa vuoksi Anouilh’n Antigone ei voinut Royn mukaan olla ”meidän” eli vastarintaliikkeen Antigone, joka on ainoa oikea ja puhdas kuten Sofokleella.¹²⁹ Kieltäytyminen johtaa Royn mukaan alistumiseen, valmiuteen palvella passiivisesti. Anouilh’n Antigonen täytyy siis olla yhteistoiminnan edustaja.

Epäily kaikien vakaumusten merkityksettömyydestä toistuu Kuoron viimeisessä väliintulossa, joka korostaa tragedioiden ennalta määrättyä luonnetta ja lähestyvää katastrofia, joka on jo tuttu kaikille osapuolille. Antigonen ja Kreonin henkilökohtaiset katastrofit ovat jatkoa heidän sukunsa kohtalolle yli sukupolvien. Tämä tausta on tuttu myös yleisölle ainakin sikäli, jos se tuntee Sofokleen version. Katastrofi on samalla traagisen lopun perusmalli, jota yleisö odottaa, ja joka kytkeytyy läheisesti klassiseen ajatukseen katarsiksesta. Kaikkien odotetusti kuollessa ja kuninkaan kärsimättä katarsista ei kuitenkaan tavoiteta. Kuoro toteaa:

Kaikki, joiden oli kuoltava, ovat kuolleet. He, jotka uskoivat päinvastaiseen – vieläpä nekin, jotka eivät uskoneet mihinkään ja jotka sattumalta joutuivat mukaan, ymmärtämättä siitä mitään. Samanlaisia kuolleita kaikki, yhtä jäykkiä, yhtä hyödyttömiä, yhtä mädäntyneitä.¹³⁰

Viimeisen metatraagisen kommentin pessimistinen sävy haastaa poliittisen vakaumuksen edellytykset. Tragedian loppu on katastrofi henkilökohtaisella, sosiaalisella ja eksistentiaalisella tasolla, mutta jää myös ikään kuin ilman minkäänlaista merkitystä. Jotta voitaisiin väittää, että Anouilh’n *Antigone* on poliittinen allegoria ajastaan, näyttäisi tarpeelliselta jättää huomiotta nämä pessimistiset painotukset. Siitä huolimatta näytelmä on toistuvasti tulkittu poliittisena sanomana ja kytketty aikansa ideologiseen kehykseen. Sikäli on todettava, että kapinan merkityksen kyseenalaistaminen loppuratkaisussa on enemmän rohkaissut erilaisia poliittisia tulkintoja kuin estänyt niitä.

128 Anouilh 1947, 50. ”Moi, je veux tout, tout de suite – et que ce soit entier –, ou alors je refuse!” Anouilh 2007a, 663.

129 ”L’Antigone qu’on nous propose n’est pas notre Antigone, la seule, la vraie. Antigone-de-la-pureté”. Flügge 1982b, 71.

130 Anouilh 1947, 65. ”Ceux qui croyaient une chose, et puis ceux qui croyaient le contraire – même ceux qui ne croyaient rien et qui se sont trouvés pris dans l’histoire sans y rien comprendre. Morts pareils, tous, bien raides, bien inutiles, bien pourris”. Anouilh 2007a, 674.

Lopuksi: ymppäävä ideologinen tulkinta

Antigonen monet keskeiset rakenneseikat, kuten sen moraalinen vastakohta-asetelma ja pessimistisen avoin loppu, toimivat merkitysten heijastuksen joustavana alustana historiallisessa käännekohtassa, jota luonnehtivat selkeät vastakohdat sekä vaikeat poliittiset ja moraaliset valinnat. Näytelmän monitulkintaisuus ei kuitenkaan pohjautu pelkästään tekstin rakenteisiin vaan heijastaa samanaikaisia teatterintekijöiden kokemia paineita, kuten sensuuria, itesesensuuria ja halua tuoda klassinen tragedia nykypäivään. Monitulkintaisuuden kysymys liittyy myös näytelmän metadraamallisuuteen, joka toteutettiin tavalla, joka tavoitteli erilaisten yleisöjen mielenkiintoa.

Kyky välttää Saksan sensuuria jo kirjoitusvaiheessa oli ilmeinen edellytys esitysluvan saamiselle. *Antigonen* onnistunut tuotanto miehityskauden viimeisenä keväänä todistaa näytelmäkirjailijan ja ohjaajan taidoista tässä suhteessa. Se kertoo myös teatterinjohtajan asemasta ja henkilösuhteista. Sensuuria laajempi kysymys on kuitenkin se, kuinka näytelmän monitulkintaisuus toimi tietoisena strategiana, jolla kyettiin vetoamaan erilaisiin yleisöihin miehitysjän olosuhteissa ja pakotetun sopeutumisen kehyksessä. Tämä strateginen merkitys ei hahmotu tyydyttävästi vastarinta- tai yhteistoimintanäytelmän kategorioiden avulla, joista aikakauden teatteri ei muutenkaan anna yksiselitteisiä esimerkkejä. Anouilh'n *Antigonen* edustama strateginen monimielisyys on sen sijaan tietoisuutta erilaisista yleisöistä.¹³¹ Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että tekijät olisivat hallinneet kaikkia teoksensa saamia poliittisia tulkintoja. Päinvastoin vastaanottohistorian valossa voidaan todeta, että heidän pyrkimyksensä puolueettomuuteen paradoksaalisesti myös mahdollisti poliittisia allegorioita etsiviä tulkintoja.

Strateginen monimielisyys sai vastavoimakseen merkittävän yleisöreaktion, joka pyrki hahmottamaan näytelmän nimenomaan suhteessa ajankohdan poliittiseen tilanteeseen. Viitataan tällä erityisesti taipumukseen löytää esityksestä yhteistoiminta-, vastarinta- tai puolueettomuuskantoja sekä vihjeitä miehityksestä, fasismista ja ranskalaisesta identiteetistä. Tekstin muokkaus vastarintanäytelmäksi sodanjälkeisissä sovituksissa pyrki tietoisesti rajaamaan tekstin monitulkintaisuutta ja hylkäämään yhteistoimintatulkinnan mahdollisuuden. Uudempi kriittinen angloamerikkalainen tutkimus on osa tätä merkityksen rajaamishistoriaa kytkiessään näytelmän sen oletettuun alkuperäiseen fasistiseen estetiikkaan.

Antigonen vastaanottohistoriassa vahvasti vaikuttanutta taipumusta heijastaa näytelmään poliittinen allegoria tekijöiden tarkoituksista huolimatta voitaisiin kutsua *ymppääväksi tulkinnaksi*. Ilmiö liittyy laajemmin miehitysjän näytelmien vastaanottoon. Ympäävä tulkinta ei tarkoita ylitulkintaa tai väärinymmärrystä, joka perustuisi esimerkiksi tärkeiden tekstielementtien laiminlyöntiin tai keksittyjen piirteiden heijastamiseen, vaan se on eräänlaista teoksen merkityspotentiaalini ideologista omaksumista. Tällöin teksti toimii välineenä moraalisten kysymysten ja poliittisten vaihtoehtojen tutkimiseen, jotka ovat yleisön kannalta erityisen ajankohtaisia. David Bradby huomauttaa, että *Antigonen* alkuperäisessä tuotannossa sankarittaren uhrauksen ”tyhjiys jäi suurimmaksi osaksi

131 Ks. Krauss 2004, 111–112, 117. Krauss puhuu miehitysjän teatteritaiteilijoiden ”viehtymyksestä” monimielisyyteen.

huomaamatta, sillä jokainen katsoja luki näytelmään konkreettiset vaikeutensa – vastustaa vai tehdäkö yhteistyötä”.¹³² Tosin vastustaminen ja yhteistyö eivät olleet ainoat ajankohtaiset vaihtoehdot, vaan niihin on lisättävä kysymys kompromissien tekemisestä pakotetun sopeutumisen merkityksessä.

Ympärvässä tulkinnassa kirjallinen teos ei ole tyhjä taulu, johon yleisö voi heijastaa mitä tahansa. Se on reagoivia teokseen, joka on keskeisiltä sisältöelementeilään siinä määrin avoin, että esimerkiksi sen päähenkilöiden edustamat asenteet, heidän suhteensa merkitys tai loppuratkaisun sanoma ovat sovittavissa useampaan ideologiseen tulkintakehykseen mielekkäällä tavalla. Periaatteessa ilmiö voi liittyä kaikkiin esityksen teemaattisesti huomionarvoisiin piirteisiin. Niiden avulla yleisö voi ottaa odotushorisontissaan vastaan, lainatakseni Serge Addedia, viestin, jota ei ole koskaan lähetetty, eli jota tekijä ei ole tarkoittanut, mutta jonka teksti kuitenkin mahdollistaa monitulkintaisuudessaan.¹³³

Anouilh'n *Antigonen* vastaanottohistoria heijastelee aikansa ideologista jakautuneisuutta sekä myöhempiä halua arvioida teatterin merkitystä miehitysaikana, mutta viittaa samalla kohti nykypäiväistä ajatusta tulkinnan pluralismista, jonka mukaan yhdellä teoksella voi olla useita mahdollisia mutta kenties yhteen sopimattomia tulkintoja, ja että tulkintojen moninaisuutta voidaan pitää teoksen ansiona.¹³⁴ *Antigonen* vastaanottohistoria edelleen osoittaa, kuinka inhimillistä on yrittää löytää traagisille tapahtumille merkityksellinen loppu myös silloin kuin sitä ei ole tarjolla tekstin tasolla. Tragedia ilman vapauttavaa katarsista voi toimia vastalääkkeenä omaa toivottomuuttaan vastaan, toisin sanoen houkutellessa tulkintoihin oman loppunsa epätoivoa vastaan.

Kai Mikkonen on Helsingin yliopiston yleisen kirjallisuustieteen professori. Hänen erityisalueitaan ovat 1800-luvun ja 1900-luvun alun ranskalainen ja brittiläinen kirjallisuus, matkakirjallisuus, sarjakuvat ja kuvakirjat, kertomuksen retorinen teoria ja fiktion teoria.

Lähteet

Kaunokirjallisuus

Anouilh, Jean. 1947. *Antigone. Murhenäytelmä*. Suom. Eino Kalima. Helsinki: Suomen

Näyttämöiden Liitto r.y.

Anouilh, Jean. 2007a. *Théâtre I*. Éd. Bernard Beugnot. Gallimard/La Pléiade.

Anouilh, Jean. 2007b. *Théâtre II*. Éd. Bernard Beugnot. Gallimard/La Pléiade.

Cocteau, Jean. 1994. *La machine infernale. Pièce en 4 actes*. Paris: Larousse.

Sofokles. 1910. *Antigone*. Suom. Kaarlo Koskimies. 2. painos. Porvoo: WSOY.

132 Bradby 1984, 35.

133 Added 1992, 257.

134 Ks. Added 1992, 244, 334, 338.

Kirjallisuus

- Added, Serge. 1992. *Le Théâtre dans les années Vichy, 1940-44*. Paris: Éditions Ramsay.
- Anouilh, Jean. 1987. *La Vicomtesse d'Erival n'a pas reçu son balai mécanique. Souvenirs d'un jeune homme*. Paris: La Table Ronde.
- Barsacq, André. 1959. "À l'Atelier pendant près de quinze ans." *Cahiers de la compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault* 26, 31–37.
- Barsacq, André. 1978. *Cinquante ans de théâtre*. Catalogue par Marie-Françoise Christout, avec la collab. de Noëlle Guibert. Paris: BNF.
- Berry, Edmund G. 1946. "Antigone and French Resistance." *The Classical Review* 42:1, 17–18. <https://www.jstor.org/stable/3292337>
- Beugnot, Bernard. 2007. "Antigone. Notice." Teoksessa Jean Anouilh. *Théâtre I*. Éd. Bernard Beugnot. Gallimard/La Pléiade, 1345–1356.
- Bradby, David. 1984. *Modern French Drama 1940-1980*. Cambridge: Cambridge UP.
- Cairns, Douglas. 2018. "Fascism on Stage? Jean Anouilh's *Antigone* (1944)." Teoksessa Silvia Bigliuzzi, Francesco Lupi ja Gherardo Ugolini (eds). *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzi*. *Skenè Studies* I:2, 805–831. <https://doi.org/10.13136/ts.62>
- Comminges, Elie de. 1977. *Anouilh, literature et politique*. Paris: Librairie A.-G. Nizet.
- DeLaura, David J. 1961. "Anouilh's Other 'Antigone'." *The French Review* 35:1, 36–41. <https://www.jstor.org/stable/384339>
- Deppman, Jed. 2012. "Jean Anouilh's *Antigone*". Teoksessa K. Ormand (ed.). *A Companion to Sophocles*. John Wiley ja Sons. https://www.academia.edu/7897215/Jean_Anouilh_s_Antigone
- Deutsch, Rosamund E. 1946. "Anouilh's *Antigone*." *The Classical Review* 42:1, 14–17. <https://www.jstor.org/stable/3292337>
- Dussane, Beatrice. 1951. *Notes de théâtre, 1940-50*. Paris: Lardanchet.
- Fleming, Katie. 2008. "Fascism on Stage: Jean Anouilh's *Antigone*." Teoksessa Zajko Vanda ja Miriam Leonard (eds). *Laughing with Medusa. Classical Myth and Feminist Thought*. Oxford: Oxford University Press, 163–186. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199237944.003.0007>
- Flügge, Manfred. 1982a. *Verweigerung oder Neue Ordnung. Jean Anouilhs 'Antigone' im politischen und ideologischen Kontext der Besatzungszeit 1940-44*. Erster Band. Schäuble Verlag.
- Flügge, Manfred. 1982b. *Verweigerung oder Neue Ordnung. Jean Anouilhs 'Antigone' im politischen und ideologischen Kontext der Besatzungszeit 1940-44*. Zweiter Band. Schäuble Verlag.
- Forkey, Leo O. 1949. "The Theatres of Paris during the Occupation." *The French Review* 22:4, 299–305. <https://www.jstor.org/stable/382832>
- Fraisse, Simone. 1974. *Le mythe d'Antigone*. Paris: Armand Colin.
- Fuchs, Annette. 1977. "Critique dramatique et idéologie en France de 1940 à 1944." Teoksessa *Hommage à Pierre Nardin*. Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice 29/1977, 251–260.
- Fulcher, Jane F. 2006. "French Identity in Flux: The Triumph of Honegger's 'Antigone'." *The Journal of Interdisciplinary History* 36:4, 649–674. <https://www.jstor.org/stable/3656350>

- Galster, Ingrid. 2001. *Le Théâtre de Jean-Paul Sartre devant ses premiers critiques. Les Mouches et Huis clos*. Paris: L'Harmattan.
- Galster, Ingrid. 2005. "Introduction." *Sartre devant la presse d'Occupation*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 9–30.
- Guérin, Jeanyves. 2009. "Égiste, Créon, Cauchon. Autour de l'Antigone de Jean Anouilh." Teoksessa Sylvie Parizet (dir.). *Lectures politiques des mythes littéraires au XXe siècle*. Nanterre: Presses universitaires de Paris Ouest, 275–291. <https://books.openedition.org/pupo/1453?lang=en>
- Guérin, Jeanyves. 2010. "Pour une lecture politique de l'Antigone de Jean Anouilh." *Études littéraires* 41:1, 93–104. <https://doi.org/10.7202/044572ar>
- Guérin, Jeanyves. 2011. "Jouons sous l'Occupation." Teoksessa *Écrire sous l'Occupation: Du non-consentement à la Résistance, France-Belgique-Pologne, 1940-1945*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 209–221. <https://books.openedition.org/pur/110936?lang=en>
- Guérin, Jeanyves. 2015. "Préface." Teoksessa Jeanyves Guérin (éd.). *Le théâtre français des années noires 1940-1944*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 9–17.
- Hunwick, Andrew. 1996. "Tragédie et dramaturgie: les ambiguïtés dans l'Antigone d'Anouilh." *Revue d'Histoire littéraire de la France* 96:2, 290–312. <https://www.jstor.org/stable/40532621>
- Jacobs, Gabriel. 1974. "The Antigone of the 'Résistance'." *A.U.M.L.A.: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association* May/1974, 18–29. <https://doi.org/10.1179/auilla.1974.41.1.003>
- Jacobs, Gabriel. 1985. "The Role of Joan of Arc on the Stage of Occupied Paris." Teoksessa Roderick Kedward ja Roger Austin (eds). *Vichy France and the Resistance: Culture and Ideology*. London: Croom Helm, 106–122. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781003190387-9/role-joan-arc-stage-occupied-paris-1-gabriel-jacobs>
- Kaufmann, Walter. 1979. *Tragedy and Philosophy*. Princeton: Princeton UP.
- Knowles, Dorothy. 1967. *French Drama of the Inter-War Years 1918-39*. London: George G. Harrap.
- Krauss, Kenneth. 2004. *The Drama of Fallen France. Reading la Comédie sans Tickets*. Albany: State University of New York Press.
- Le Boterf, Hervé. 1974. *La vie Parisienne sous l'occupation 1940-44 (Paris bei nacht)*. Tome I. Éditions France-Empire.
- Lécroart, Pascal. 2015. "Le Soulier de satin à la Comédie-Française: un événement politique." Teoksessa Jeanyves Guérin (éd.). *Le théâtre français des années noires 1940-1944*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 21–44.
- Lehmann, Hans-Thies. 2016. *Tragedy and Dramatic Theatre*. Milton Park and New York: Routledge.
- Marcel, Gabriel. 1959. *L'Heure théâtrale. Chroniques dramatiques. De Giraudoux à Jean-Paul Sartre*. Paris: Librairie Plon.
- Marcot, François. 2006. "Résistance et autres comportements des Français sous l'Occupation." Teoksessa *Les résistances, miroirs des régimes d'oppression, Allemagne, France, Italie*. Paris: Presses universitaires de Franche-Comté, 47–59.
- Marsh, Patrick. 1981. "Le Théâtre à Paris sous l'occupation allemande." *Revue d'histoire du théâtre* 3/1981, 199–369.

- Mazouer, Charles. 2013. "Anouilh et la tragédie grecque." Teoksessa *Jean Anouilh: Artisan du théâtre*. Sous la direction de Élisabet Le Corre & Benît Barut. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 17–28. <https://books.openedition.org/pur/56367?lang=en>
- McIntyre, H.G. 1981. *The Theatre of Jean Anouilh*. London: Harrap.
- Mikkonen, Kai. 2021. "The Rhetorics of Plot Function: Henry James's *ficelle*, Vladimir Nabokov's 'Perry,' and James Phelan's 'Synthetic Function' Reconsidered." *Poetics Today* 43:1, 27–52. <https://doi.org/10.1215/03335372-9470968>
- O'Hanlon, Redmond. 1980. "Metatragedy in Anouilh's 'Antigone'." *The Modern Language Review* 75:3, 534–546. <https://www.jstor.org/stable/3727972>
- Roussou, Henry. 1987. *Le syndrome de Vichy (1944-198...)*. Paris: Éditions du Seuil.
- Salosaari, Kari. 1964. *Sofokles ja näyttämön avantgarde. Antiikin myyttejä teatterissa 1919–39*. Tutkielma filosofian lisensiaatin tutkintoa varten. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Sartre, Jean-Paul. 1992. "Forger des mythes." Teoksessa Michel Contat ja Michel Rybalka (éds). *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 57–69.
- Steiner, George. 1984. *Antigones*. Oxford: Clarendon Press.
- Vandromme, Pol. 1965. *Un auteur et ses personnages. Essai suivi d'un recueil de textes critiques de Jean Anouilh*. Paris: La Table Ronde.
- Vidal-Naquet, Pierre. 2001. *Le miroir brisé: Tragedie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Visdei, Anca. 2010. *Anouilh. Un auteur "inconsolable et gai"*. Les cygnes.
- Walsh, Keri. 2016. "Allied Antigone: Jean Anouilh in America and England." *Modernism/modernity* 23:2, 277–295. <https://dx.doi.org/10.1353/mod.2016.0043>
- Witt, Mary Ann Frese. 1993. "Fascist Ideology and Theatre under the Occupation: The Case of Anouilh." *Journal of European Studies* 23, 49–69. <https://doi.org/10.1177/004724419302308904>
- Witt, Mary Ann Frese. 2001. *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italy and France*. Cornell UP.
- Witt, Mary Ann Frese. 2013. *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*. Madison: Farleigh Dickinson UP.
- Zetti, Rossana. 2018. "Deciphering the Politics of Anouilh's *Antigone*." *Logeion. A Journal of Ancient Theatre* 8, 171–194. <https://www.logeion.upatras.gr/node/215>