



Katri Tanskanen

# Medeian tytär mediayhteiskunnassa E. L. Karhun *Eriopis* ja kertomisen etiikka

Tragedian keskeinen piirre on sen loppu, katastrofia seuraava hiljaisuus ja paikalta poistuva yleisö. Näytelmäkirjailija E. L. Karhu nostaa kuitenkin näyttämölle päähenkilöksi lapsen, joka joutuu elämään tragedian jälkeisessä tilanteessa. Karhun näytelmässä *Eriopis. Medeian selviytyjätytär kertoo kaiken* (2021) Medeia on surmannut hänen ja Jasonin kaksospojat mutta ei heidän tytärtään Eriopista. Koska tapahtumapaikkana ei ole myyttinen antiikin Kreikka vaan nykyaikainen mediayhteiskunta, tragediaa ei seuraa hiljaisuus vaan mediaspektaakkeli. Artikkelissani tutkin, miten Karhun näytelmä kuvaa mediayhteiskunnan toimintatapoja, ja miten *Eriopis* henkilöahmona ja näytelmä kokonaisuutena taistelevat mediaa ja sen kertomuksia vastaan. Media käyttää useita draamalle ominaisia keinoja luodessaan yleisöön uppoavia tarinoita, kun taas *Eriopis* hylkää ne ja etsii vaihtoehtoisia tapoja kohdata tragedia ja sen kokenut henkilö. Hyödyntämällä useita Hans-Thies Lehmannin kuvaamia draaman jälkeiselle teatterille ominaisia piirteitä teos haastaa tutut kertomisen rakenteet ja samalla yleisön, joka odottaa inspiraatiotarinaansa.

Tragedian yleisö vastaanottaa tarinan, jossa on alku, keskikohta ja loppu, ja poistuu siten paikalta. Aristoteleen sanoin lopun jälkeen ei ”enää tule mitään” tai toisen suomenoksen mukaan loppua ei ”seuraa mitään muuta”.<sup>1</sup> ”Näin päättihe tään tarun juoni”, vahvistaa kuoronjohtaja Euripideen *Medeian* lopussa, kun Medeia on poistunut näyttämöltä murhaamansa kaksospojat mukanaan.<sup>2</sup> Draaman tradition ”ei mitään” sisältää kuitenkin kaikki ne henkilöt, jotka joutuvat jatkamaan elämäänsä tapahtumien jälkeisessä sekasorrossa. E. L. Karhun *Eriopis. Medeian selviytyjätytär kertoo kaiken*<sup>3</sup> (2021) tuo näyttämölle Medeian ”jämätyttären” Eriopiksen, jonka Medeia jättää taakseen.<sup>4</sup>

1 Aristoteles 1997, 166; 2012, 190.

2 Euripides 1998, 58.

3 Tästä eteenpäin *Eriopis*.

4 Myös E. L. Karhun näytelmä *Prinsessa Hamlet* (2017) jatkaa muiden henkilöahmojen tarinaa Hamletin kuoleman jälkeen.

Medeia tunnetaan ensisijaisesti Euripideen näytelmän nimihenkilönä, joka kostaa miehensä Jasonin petoksen murhaamalla heidän yhteiset poikansa. E.L. Karhun näytelmän Medeia ja tämän ja Jasonin tytär Eriopis eivät elä antiikin Kreikassa vaan nykyaikaisessa mediayhteiskunnassa,<sup>5</sup> joten tragediaa ei suinkaan seuraa hiljaisuus ja paikalta poistuva yleisö vaan varsinainen mediaspektaakkeli. Karhun näytelmä alkaa tilanteesta, jossa kamerat ja mikrofonit ympäröivät äitinsä ja veljensä menettäneen Eriopiksen. Hautajaisissa salamavalot räiskyvät ”kuin konekiväärit”.<sup>6</sup> Perhesurma toistuu lööpeissä, joita koristavat eksoottisen Medeian kasvot ja tumma hiuspilvi. Jason on kuuluisa ja yleisön rakastama näyttelijä, joka asettuu mielellään kameroiden eteen, kutsuu toimittajan kotiinsa ja sänkyynsä ja sallii median luoda yleisöä puhuttelevan tarinan, jossa faktat ovat toissijaisia. Näytelmässä puhuva ”ääni”, joka on tulkittavissa mediaksi, tekee kaikkensa saadakseen myös Eriopiksen kertomaan ”kaiken”, kuten näytelmän alaotsikko lupaa.

Iltalehden pitkäaikainen päätoimittaja A-P Pietilä kuvaa kirjassaan *Utisista viihdettä, viihdestä uutisia. Median muodonmuutos* median muutosta joukkotiedotusvälineistä ansaintalogiikalla toimiviksi konserneiksi. Irtonumeromyynti ja klikkausten määrä määrittävät sen, mitä ja miten uutisoidaan. Pietilä käyttää draamantutkimuksesta tuttuja sanoja ja käsitteitä, kuten draama, tragedia ja katharsis, kuvatessaan median ja sitä kuluttavan yleisön toimintaa. ”Kun median tuote on julkisuus, draama on sen esitystapa”, Pietilä toteaa.<sup>7</sup> Ensisijainen syy tälle ei ole tiedonvälitys vaan pyrkimys maksimoida yleisömäärä ja siten mediakonsernien taloudelliset tuotot.

Tarkastelen tässä artikkelissa, miten Karhun näytelmässä *Eriopis* kuvataan median toimintaa ja sen tapaa käyttää erilaisia formaatteja ja tarinarakenteita, kun se tekee asioista, ihmisistä ja ilmiöistä helposti kulutettavia tarinatuotteita, ja toisaalta, miten näytelmä ja sen nimihenkilö kamppailevat näitä mekanismeja vastaan. Eriopiksesta halutaan tehdä tarina, mutta hän kieltäytyy kertomasta kokemuksestaan julkisuudessa median toivomalla tavalla. Karhun näytelmä kokonaisuudessaan hylkää tarinankerronnan logiikan käyttämällä useita draaman jälkeisen teatterin keinoja, joilla voi rikkoa tarinan hallitsevan aseman. Hans-Thies Lehmann, jonka vuonna 1999 ilmestynyt kirja *Postdramatisches Theater*<sup>8</sup> teki käsitteestä laajalti tunnetun ja paljon käytetyn, luettelee draaman jälkeisen teatterin tyylipiirteiksi esimerkiksi ruumiillisuuden, representaation horjuttamisen ja leikittelyn merkkien tiheydellä. Ne kaikki ovat vahvasti läsnä *Eriopiksessa*. Palaan näiden piirteiden merkitykseen myöhemmin artikkelissa. Kiinnostavasti Lehmann liittää draaman jälkeisen teatterin kehityksen juuri mediayhteiskunnan vahvistumiseen 1970-luvulta

---

5 Janne Seppänen ja Esa Väliaverronon käyttävät termiä mediayhteiskunta ja kuvaavat sitä näin kirjansa johdannossa: ”Koska media on vahvasti läsnä sekä yksityisen ihmisen elämässä että koko yhteiskunnassa, puhumme tässä kirjassa mediayhteiskunnasta. Väitämme, että nykyistä pitkälle kehittyntä länsimaista yhteiskuntaa ei voi ymmärtää ottamatta huomioon mediaa ja sen roolia yhteiskunnallisessa vuorovaikutuksessa. Median kautta ihminen kytkeytyy paitsi julkisuuteen ja toisiin ihmisiin, myös koneisiin ja teknologioihin”. Seppänen ja Väliaverronon 2012, 10.

6 Karhu 2021, 5.

7 Pietilä 2007, 59.

8 Teos ilmestyi suomeksi vuonna 2009 Riitta Virkkusen suomentamana nimellä *Draaman jälkeinen teatteri*. Artikkelissa viitataan jatkossa teoksen suomennokeeseen.

alkaen ja toteaa teatterin menettäneen asemansa joukkomedian muotona.<sup>9</sup>

Pietilän kuvaus median rakentamasta draamasta viittaa samaan perinteeseen, josta Lehmannkin puhuu draamana, eli tarinan rakenteeseen, jossa on tiivis ja kausaalisesti etenevä juonirakenne ja jossa ristiriidat, konfliktit ja käänteet ovat keskeisessä osassa. ”Tarinan” ja ”jäljittämisen” kategorioiden lisäksi Lehmann mainitsee erityisesti draamallisen teatterin pyrkimyksen ”synnyttää affektiivista tunnistamista ja yhteenkuuluvuutta draaman ja sen puitteissa esitettävien ja katsojille välitettävien tunteiden välityksellä”.<sup>10</sup> Rakennetta kuvataan usein ilmaisulla aristoteelinen, mutta se on jossain määrin harhaanjohtava, koska monet siihen liitetyt ideaalit syntyivät vasta renessanssin ja klassismin aikana, eikä niitä mainita Aristoteleen *Runousopissa*. Lehmann kutsuukin antiikin teatteria esidraamalliseksi, kun taas draama on puhtaimmillaan renessanssin, melodraaman ja realismin traditiossa.<sup>11</sup> Realistinen teatteri noudattaa usein draaman jännitteistä juonirakennetta ja korostaa todellisuussuullisuutta ja yksilöllistä ja psykologisoivaa henkilökuvausta, jotka kaikki kuuluvat draaman ydinajatuksiin.

Realistinen teatteri ja draama ovat vakiinnuttaneet asemansa länsimaisessa teatterissa, mutta toisaalta ne joutuivat kritiikin kohteeksi jo realismin alkutaipaleella 1800-luvun lopulta alkaen, kun erilaiset avantgardistiset suuntaukset etsivät toisenlaisia esittämisen muotoja heijastellessaan modernin yhteiskunnan ilmapiiriä ja siihen kytkeytyvää uudenlaista ihmiskuvaa ja kielen kriisiä. Aivan kuten kielitieteilijät toivat esiin kielen konstruktioluonteen, myös draaman synnyttämä illuusio todellisuudesta ja psykologisesti ymmärrettävistä henkilöhahmoista joutui kyseenalaistetuksi.<sup>12</sup> Muutama vuosikymmen myöhemmin myös eppistä teatteria kehittänyt Bertolt Brecht asettui vastustamaan draaman traditiota omissa kirjoituksissaan. Lehmann kuitenkin huomauttaa, että vastustuksesta huolimatta brechtiläinen teatteri osittain jatkaa draamallista perinnettä korostaessaan juonen merkitystä. Lehmann kutsuu draaman jälkeistä teatteria myös *jälkibrechtiläiseksi teatteriksi*, mutta toteaa Brechtin tavan korostaa esitystä ja olla tietoinen esittämisestä ja ”katsomisen taiteesta” avanneen tilan, johon draaman jälkeinen teatteri sijoittuu. Sen sijaan draaman jälkeinen teatteri hylkää brechtiläisen teatterin poliittisen tyylin, järkipärisyyden ja pyrkimyksen dogmaattisuuteen.<sup>13</sup> Brechtiläisen poliittisen teatterin tapa nähdä maailma vastakkaisten ideologioiden törmäyspaikkana ei enää vastaa kokemusta yhä kompleksisemmasta, globaalista todellisuudesta. Ajatus päähenkilöstä ja tämän vastustajasta synnyttää mielikuvan yksilöstä, joka voi tehdä valintoja ja vaikuttaa taloudelliseen, sosiaaliseen ja poliittiseen järjestykseen, mihin nykymaailma ei enää anna perusteita uskoa.<sup>14</sup> Lisäksi eppisessä teatterissa on usein draamateatterin tavoin lähtökohtana juoniveton näytelmä, josta tehdään esitys, kun taas draaman

---

9 Lehmann 2009, 41, 51. Lehmann mainitsee tässä yhteydessä ”Gutenbergin galaksin” eli hän viitanee Marshall McLuhanin vuonna 1962 julkaistuun kirjaan *The Gutenberg Gaaxy: The making of Typographic Man*, jossa McLuhan analysoi massamedian vaikutusta kulttuuriin ja ihmisten tietoisuuteen.

10 Pietilä 2007, 57–59, 72; Lehmann 2009, 49.

11 Lehmann 2009, 39. Ks. myös Heinonen et. al. 15–19, 106–123.

12 McClelland 2020, 3.

13 Lehmann 2009, 73. Kursiivi alkuperäinen.

14 Carroll, Jüers-Munby ja Giles 2013, 18.

jälkeisen teatterin yksi keskeinen piirre on tämän kaksivaiheisen prosessin purkaminen.

Draaman jälkeisestä teatterista käytetään myös ilmaisuja postdraamallinen tai ei enää draamallinen. Kaikki nämä ilmaisut, joita Lehmannkin vaihtelevasti käyttää, tuntuvat hylkäävän draaman, mutta toisaalta ne kaikki kantavat sitä edelleen mukanaan. Draaman jälkeinen ei tarkoita, että se tulisi ajallisesti draaman jälkeen ikään kuin korvaten sen, vaan sen voi ajatella kulkevan draaman aloittamalla polulla, jatkavan matkaa kulkien kohti jotain uutta. Esimerkiksi adaptaatioita, päällekirjoituksia tai sanattomia esityksiä kanonisoiduista näytelmistä on tehty paljon noudattaen monia draaman jälkeisen teatterin piirteitä samalla ikään kuin keskustellen draamallisen tradition ja sen mukanaan kantaman ideologisen perinnön kanssa tai käyttämällä traditiota jonkin teoksen oman ajan ilmiön, kuten nykyään vaikka rasismien tai kolonialismin tutkimiseen.<sup>15</sup> Esimerkiksi Medeian myyttiin viittaavia draaman jälkeisiä teoksia on lukuisia, kuten Heiner Müllerin *Medeaspiel* (1974) ja *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten* (1982) tai viime vuosilta muiden muassa Sara Stridsbergin *Medealand* (2009). Koska Eriopis jatkaa tätä perinnettä, käytän tässä artikkelissa pääasiassa juuri käsitettä draaman jälkeinen, mutta toisinaan käytän myös adjektiivia postdraamallinen. Post-alkuisena se muistuttaa termistä postmoderni, joka on ajallisesti ja myös monilta piirteiltään hyvin lähellä draaman jälkeistä teatteria. Esimerkiksi Elinor Fuchs käytti termiä postmoderni kuvatessaan teoksia, joista voisi hyvin käyttää termiä postdraamallinen.<sup>16</sup> Lehmann itse selvittää valintaansa käyttäen termiä postdraamallinen nostamalla esiin juuri draamasta poikkeavat tyylipiirteet ja toimintalogiikan, joiden vuoksi uusia teoksia oli hänen mielestään antoisampaa tarkastella suhteessa draaman traditioon kuin suhteessa moderniin.<sup>17</sup>

Draaman jälkeinen teatteri on ennen kaikkea esityksen taidetta. Euroopassa vuosisatojen ajan hallinnut perinne, jossa näytelmän pohjalta tehdään esitys, murtuu, kun näytelmä menettää asemansa esityksen lähtökohtana. Tekstistä tulee vain yksi esityksen osatekijä, joka on tasaveroinen muiden elementtien, kuten esiintyjän, musiikin ja rekvisiitan kanssa. Kieli ei enää edusta henkilöihahmon puhetta vaan itsenäistyy, teatterillistuu ja tutkii omaa olemustaan kielellisenä kokonaisuutena. Tällaista uutta teatteritekstiä Lehmann luonnehtii Gerda Poschmannin alun perin käyttämään ilmaisuun viitaten ”ei enää draamalliseksi”.<sup>18</sup> Vaikka tekstin asema on merkittävästi muuttunut, draaman jälkeinen teatteri voi olla myös näytelmään perustuva esitys tai jopa näytelmä, joka hylkää draaman perinteen ja edustaa muodoltaan teatteritekstiä. Esimerkiksi Elfriede Jelinekin, Sarah Kanen ja Mark Ravenhillin näytelmiä on kutsuttu draaman jälkeisiksi näytelmiksi. On myös tärkeää huomata, että vastakkainasettelu draaman ja draaman jälkeisen kanssa on turhaa ja vastoin draaman jälkeisen teatterin avointa luonnetta. Lajit elävät rinnakkain

---

15 Ks. esim. Cole 2020, 15–24.

16 Ks. Fuchs 1996.

17 Lehmann mainitsee Richard Schechnerin käyttäneen ilmaisuja *postdramatic* jo vuonna 1988 happeninkien ja joidenkin absurdiin näytelmien yhteydessä mutta hän käyttää mielestään termiä hieman toisessa merkityksessä. Katso tarkemmin termien määrittelystä ja sanavalinnoista Lehmann 2009, 55–58.

18 Lehmann 2009, 36, 43–44. Sit. Poschmann, Gerda. 1997. *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Berlin, New York: Max Niemeyer Verlag.

ja ovat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa, jopa yksittäisessä teoksessa.<sup>19</sup>

*Eriopis* on erinomainen esimerkki draaman jälkeisestä teatteritekstistä, koska se samanaikaisesti jatkaa antiikin perintöä myyttisen tarinan parissa ja kantaa mukanaan kaanonin ja draamateatterin perintöä, mutta käy samalla keskustelua pitkän tradition kanssa, haastaa sitä ja etsii uudenlaista kirjoittamisen ja samalla lukemisen ja mahdollisesti teatterin tekemisen ja vastaanoton muotoa. Samalla se viittaa mediayhteiskunnan draamoihin ja nostaa siten esiin uuden näkökulman draaman pitkästä ja polveilevasta historiasta sekä kirjoittamisen, kertomisen ja representaation etiikasta. Näytelmä kantaesitettiin Saksassa Schauspiel Leipzig -teatterissa vuonna 2020 ja sen jälkeen Suomessa Q-teatterissa vuonna 2022. Näytelmän avoimen ja loputtomasti erilaisia näyttämöllisiä ratkaisuja mahdollistavan luonteen vuoksi esitysten suhde näytelmään vaatisi seikkaperäistä käsittelyä, joten olen rajannut esitysten tarkastelun tämän artikkelin ulkopuolelle.

## Tragedia mediayhteiskunnassa

Draaman tavoin myös sanaa tragedia käytetään nykyään teatterin ulkopuolella, usein tilanteessa, jossa ihmiselle on tapahtunut jotain kamalaa. Esimerkiksi väkivaltarikos on tapahtumaketju, jolla on onneton loppu ja siten se voidaan mieltää ”tragediaksi”. Pietilän mukaan median kuluttajat ovat erityisen kiinnostuneita esimerkiksi julkisuuden henkilöiden kuolemasta tai heidän suorittamistaan rikoksista, alaikäisten tekemistä tai heihin kohdistuneista rikoksista sekä lasten kuolemaan johtaneista onnettomuuksista, koska näihin ”myyntiaiheisiin liittyy draamaa ja inhimillistä vetovoimaa”. Samassa yhteydessä Pietilä viittaa suoraan Aristoteleen *Runousoppiin* ja kuvaa tragedioihin sisältyvän pelkoa ja sääliä herättäviä elementtejä ja näiden tunteiden puhdistumista käsitteen katarsis avulla.<sup>20</sup> Seppänen ja Väliverronen puolestaan tuovat esiin mediassa kerrottujen tragedioiden kyvyn synnyttää yhteisöllisyyttä, joka on yksi Lehmannin mainitsemista draaman keskeisistä ominaisuuksista. Median kulutus on tavallisesti pirstaloitunutta, kun jokainen etsii omien intressiensä mukaista sisältöä, mutta ”tragedia” kerää edelleen suuren ihmisjoukon seuraamaan samoja uutisia ja keskustelemaan tapahtuneesta ja ehkä siihen johtaneista syistä ja seurauksista. Tilanne voi synnyttää hetkellisen yhteisöllisyyden kokemuksen ihmisten kesken, kun tragediasta syntyy yhteinen puheenaihe. Keskustelun herättäminen onkin yksi median perinteisistä tehtävistä. Tragediat toimivat tässä hyvin, koska niihin sisältyy hyvän puheenaiheen tunnusmerkkejä: yllätyksellisyttä ja sensaatiomaisuutta.<sup>21</sup>

Median sananvapaus ja yleisön sensaationhimo asettuvat vastakkain ihmisten yksityisyydensuojan kanssa. Laki asettaa omat rajoituksensa, mutta viime kädessä kyse on Pietilän mukaan etiikasta: missä kulkee raja julkisen ja yksityisen välillä, mitä voi

---

19 Esimerkiksi Maria Kilpi ja Katriina Numminen avaavat ansiokkaasti näiden kahden käsitteen suhdetta ja osittain ongelmallista käyttöä, Kilpi ja Numminen 2018, 24–25. Ks. myös Lehmann 2009, 54; McClelland 2020.

20 Pietilä 2007, 57–58.

21 Pietilä 2007, 65; Seppänen ja Väliverronen 2012, 53.

kertoa ja millä tavalla?<sup>22</sup> Esimerkiksi järkyttyneessä mielentilassa annetut haastattelut ja huono-osaisen ihmisen pyrkimys parempaan asemaan tosi-tv:n avulla on monin tavoin ongelmallista mutta nykyään täysin arkipäiväistä. Myös yritykset ja yksityishenkilöt voivat pyrkiä hyödyntämään julkisuutta oman brändinsä luomisessa, mistä Eriopiksen isä Jason antaa näytelmässä tunnistettavan esimerkin. *Eriopiksessa* toimittajat muistuttavat myös Eriopista mahdollisuudesta hyötyä julkisuudesta ja tilaisuuden hetkellisyydestä. Median julkeat keinot painostaa Eriopis kertomaan tarinansa näyttäytyvät irvokkaina, ja niitä on helppo paheksua. Silloin voi herkästi unohtua, ketä varten ja kenen ehdoilla media nykyään toimii. ”Joukkotiedotuksella on ollut aatteellisia ja yhteiskuntapoliittisia tavoitteita tietoja välittäessään. Utusteollisuutta ohjataan osakesijoitusten lainalaisuuksien ja jatkuvan tuloskasvun näkökulmista”, Pietilä kiteyttää muutoksen.<sup>23</sup> Tuloskasvu edellyttää suuria yleisömääriä, joita ei saada tragedian osapuolten yksityisyyttä suojelemalla vaan sensaatiomaisilla puheenaiheilla, kuten tosielämän tragedioilla.

Eriopis elää medioituneessa<sup>24</sup> yhteiskunnassa ja kamppailee mediaa vastaan sulke-malla suunsa, mutta vastarinta ei onnistu: nyky-yhteiskunnassa median läsnäoloa ei pääse pakoon. Eriopis voi kieltäytyä puhumasta, mutta se ei poista äidin kuvaa lööpeistä eikä estä isää puhumasta toimittajille. Kamerat käyvät, ja tarina syntyy ilman Eriopistakin. Ja kuten näytelmä useita kertoja muistuttaa, tämä hetki julkisuudessa tulee määrittelemään Eriopiksen lopullisesti: hän tulee aina olemaan vanhempiensa tytär ja murhattujen veljiensä sisko. Julkisuus muuttaa Eriopiksen tavan olla yhteiskunnassa sekä hänen sisäisen maailmansa viemällä häneltä hänen omat muistonsa:

Nyt kun sinä olet nähnyt äidin kuvan keltaisella pohjalla, sinä yrität löytää mielestäsi äidin kuvaa ilman keltaista pohjaa, mutta sinä et enää onnistu siinä. Keltainen pohja on jotenkin peittänyt äidin kuvan, tai siis äidin kuva keltaisella pohjalla, jossa olisi – pipo, joka olisi muistikuva, joka olisi jokin sinun oma kuvasi, joka olisi, mitä tahansa muuta, kuin äidin kuva keltaisella pohjalla ja hänen hiuksensa mustana pilvenä hänen takanaan. Sinä yrität ja yrität, mutta on tapahtunut jokin peruuttamaton, jolle sinä et mahda mitään.<sup>25</sup>

Toisin kuin valtaosassa näytelmiä, mediayhteiskunnassa julkisuudessa käsitellyt ”tragediat” ja ”draamat” kertovat todellisista ihmisistä. Aristoteleen mukaan runous – siis myös draama – on historiankirjoitusta filosofisempaa ja arvokkaampaa, koska se kertoo siitä, mitä voisi tapahtua eikä siitä, mitä on tapahtunut, mikä taas kuuluu historian alaan. Nostaessaan tragedian historiankirjoitusta arvostetummaksi lajiksi Aristoteles perusteli asiaa juuri runouden yleispätevyydellä, mikä eroaa yksittäisestä tositapahtumasta.<sup>26</sup> Myös

---

22 Pietilä 2007, 78.

23 Pietilä 2007, 19.

24 Seppänen ja Väliverronen käyttävät termiä medioituminen kuvaamaan ”medioiden läsnäoloa ja niiden merkityksen kasvua ihmisten arkielämässä ja yhteiskunnassa”. Seppänen ja Väliverronen 2013, 41.

25 Karhu 2021, 45–46.

26 Kaimio 1998, 63; Aristoteles 2012, 192; Heinonen et al. 2012, 11.

Lehmann mainitsee, että draama pyrkii synnyttämään ”*fiktiivisen kosmoksen* ja näyttämöstä maailman abstraktin representaation”.<sup>27</sup> Draamaa ja draaman jälkeistä teatteritektiä verrattaessa juuri fiktiivisyys nousee draaman keskeiseksi piirteeksi, mikä kuitenkin katoaa, kun draama siirtyy mediateollisuuden palvelukseen. Tämä ero on *Eriopiksessa* läsnä, kun lukija kohtaa myyttisen henkilöahmon, kuten aristoteeliseen perinteeseen kuuluu. Henkilöahmona Eriopis taas kokee mediayhteiskunnan toimintaperiaatteet omassa fiktiivisessä todellisuudessaan. Toisaalta *Eriopis* ei ole draama, vaan noudattaa monia draaman jälkeisen teatterin piirteitä, jotka juuri rikkovat fiktiivisen kosmoksen, kuten tulen myöhemmin esittämään. Siten *Eriopiksen* suhde kaikkiin näihin traditioihin on kompleksinen.

## Kokemuskertomukset

Draamallisen teatterin päämäärä katharsis on määritelmällisesti haastava, mutta pääpiirteissään se viittaa tragedian tunnevaikutukseen, joka saadaan aikaan kertomalla tarina siten, että se herättää pelkoa ja myötätuntoa. Ennen kaikkea henkisestä kärsimyksestä, kuten menetyksestä tai syyllisyydestä, kertominen vaikuttavin sanankääntein ja tehokkaan tarinarakenteen avulla synnyttää katsojassa tunnevaikutuksen. Tämä edellyttää kausaalista tarinarakennetta, jotta katsoja ymmärtäisi kärsimyksen syyn ja voi varmistua siitä, että kärsimys on jollain tavalla ansaitsematonta ja siten myötätunnon arvoista. Toivottu tunnevaikutus on sidottu draamalliseen rakenteeseen ja siihen elimellisesti kuuluvaan logiikkaan.<sup>28</sup> Koska tunnevaikutus on peräisin rakenteesta, se (ainakin teoriassa) synnyttää samankaltaisen reaktion koko yleisön kesken. Draamallisen teatterin yksi keskeinen piirre on perinteisesti ollut vahvistaa sosiaalista yhtenäisyyttä esitettävien ja esityksen herättämien tunteiden avulla.

Nykyajassa elävät erilaiset kokemuskertomukset hyödyntävät draaman perinnettä pyrkiessään synnyttämään myötätuntoa ja samastumista, mutta toisaalta ne ravistelevat perinnettä korostamalla loogista tapahtumaketjua enemmän inhimillistä kokemusta.<sup>29</sup> Maria Mäkelä kertoo, että Kertomuksen vaarat -hankkeen tutkimusryhmän keräämässä aineistossa painottui kertomusmuoto, josta tutkimusryhmä käyttää nimitystä *viraali eksemplum*. Se on ”myötätuntoa herättävä ja samastuttava tai motivoiva ja opettava ’tositarina’, joka kertoo ensisijaisesti yksilön mullistavasta kokemuksesta”. Tämä kertomusmuoto leviää helposti sosiaalisessa mediassa ja sen suosio tekee siitä immuunin kritiikille tai faktantarkistukselle. Kun kyse on kokemuksesta, ei faktoilla ole niin suurta merkitystä kuin sillä, mikä merkitys kokemuksella on ollut yksilön elämässä. Kokemuskertomukset edustavat Mäkelän ja tutkimusryhmän mukaan nimenomaan totuudenjälkeisen ajan tarinalogiikkaa.<sup>30</sup>

Työryhmän toinen havainto koski mallitarinoiden yleistä käyttöä. Mallitarina on

---

27 Lehmann 2009, 50.

28 Lehmann 2009, 49; Heinonen et al. 2012, 12–14, 102–107, 126.

29 Karttunen 2020a, 64.

30 Mäkelä et al. 2018, 92.

kulttuurimme muovaama kertomusmuotti.<sup>31</sup> ”Aikamme mallitarinat ovat samastuttavia yksityiskohtia sisältäviä, voimakkaita tunteita herättäviä esityksiä mullistavasta yksilökokemuksesta. Kertomuksen pitkä elämä tietoverkoissa mahdollistuu tunnistettavilla ja jaettavilla tunteilla. Siksi aikamme mallitarinat ovat usein inspiraatio- tai uhrimerkityksiä, joissa on selvä opetus.”<sup>32</sup> Mediayhteiskunnan kieli näkyy myös *Eriopiksessa*, jossa näytelmän ääni sanoo haluavansa kertoa inspiraatiotarinan (”inspirational story”) Eriopista kohdanneesta katastrofista (”intriguing catastrophe”).<sup>33</sup> Myös Karhun näytelmän alaotsikko *Medeian selviytyjätytär kertoo kaiken* on malliesimerkki tietyn sensaatiojournalistisen juttutyypin otsikosta.

Kirjassaan *Other People’s Stories* Amy Shuman pohtii kertomisen etiikkaa tilanteessa, jossa toisen tragediasta tulee toisen inspiraation lähde. Kuka kertomuksen omistaa? Kuka sitä saa käyttää ja mihin tarkoitukseen? Shumanin mukaan kysymykset tarinan omistajuudesta ja siihen sisältyvistä eettisistä kysymyksistä limittyvät kysymyksiin kulttuurisista konventioista, joiden avulla kokemus representoidaan. Hän kysyy, millainen on kokemuksen ja siitä luodun representaation välinen suhde ja onko representaatio sopiva, riittävä, täsmällinen ja paikkansapitävä tulkinta kokemuksesta.<sup>34</sup> Kuten mallitarinat, myös Shumanin mainitsemat kulttuuriset konventiot asettavat henkilökohtaisen ja ainutlaatuisen kokemuksen tuttujen raamien sisään. Mikä merkitys tällä teolla on kokemuksen omistajalle ja toisaalta kertomuksen vastaanottajalle?

Shumanin mukaan juuri tragedioiden kohdalla tarinallistaminen sisältää eettisesti ongelmallisia piirteitä. Hän kuvaa tragedioita tapahtumiksi, joita ei pitäisi tapahtua. Tarinallistamisen suoma lohtu ja järjestys helpottavat tarinan kuulijan oloa, mutta vaarana on romantisointi, sentimentaalisuus tai todellisen tarinan etäännyttäminen ja siten syvä kompromissi kuulijan ja kertojan välisessä suhteessa. Tarinarakenteet kantavat mukanaan erilaisia arvoja, motivaatioita ja seurauksia, jotka voivat olla kielteisiä tarinan omistajan näkökulmasta. Kun tragedia, tai trauma, asetetaan tarinan kaavaan, jokin järjetön ja käsittämätön muuttuu yleisölle käsitettäväksi. Samalla kokemus kuitenkin kesytetään ja sen todellinen merkitys katoaa.<sup>35</sup>

Shumanin kuvausta lukiessa nousee esiin kysymys kertomisen motivaatiosta. Miksi me kerromme ja haluamme kuulla tarinoita toisten tragedioista? Pietilän mukaan yksilöiden vaikeista kokemuksista kertomisen perusteluna toimii usein katharsis. Esimerkiksi väkivallasta kertovien uutisten äärellä ihmiset saavat kosketuksen pelkoon, väkivaltaan ja muihin yhteisöä uhkaaviin tunteisiin ilman, että niitä täytyy toteuttaa todellisessa elämässä. Toinen syy on yhteisöllisyys. Tarinankerronnalla – ja tragedioilla sanan aristoteelisessa ja nykyaikaisessa merkityksessä – on edelleen vahva voima synnyttää yhteisöllisyyttä kokoamalla ihmiset saman aiheen äärelle pohtimaan arvoja ja eettisiä kysymyksiä.<sup>36</sup> Kertomuksen vaaroja tutkineen Laura Karttusen mukaan kertomukset

31 Mäkelä 2020a, 23.

32 Mäkelä 2020a, 24.

33 Karhu 2021, 8.

34 Shuman 2005, 3. Ks. myös Mäkelä 2020b, 48.

35 Shuman 2005, 20.

36 Pietilä 2007, 58.



eivät vain kerro tapahtuneesta vaan sisältävät aina kutsun pohtia kokemusta ja sen esiin nostamia moraalisia kysymyksiä. ”Kertomuksia jakamalla haetaan solidaarisuutta ja yksimielisyyttä siitä, mikä on oikein ja sopivaa.”<sup>37</sup> Karttunen huomauttaa myös, että ”yksilökertomusten kyky synnyttää yleisössä tunteita ja moraalista arviointia tekee niistä arvokkaita median huomiokilpailussa”.<sup>38</sup>

Myös Shuman luettelee useita perusteluita, joilla toisen tarinan kertominen oikeutetaan. Tarina voi antaa jonkinlaisen merkityksen raa’alle kokemukselle ja auttaa sekä kertojaa että kuulijoita nousemaan kärsimyksen yläpuolelle, se voi toimia terapeuttisesti tai välittää erilaisia ohjeita ja tarjoilla inspiraatiota ja viihdettä. Näkökulmat eivät kuitenkaan nosta esiin kysymystä, mitä kertomuksen päähenkilölle tapahtuu yhteisöllisyyden luomisen, inspiraatioiden tai katharttisten kokemusten tiimellyksessä. Shuman kyseenalaistaakin edellä mainitut perustelut ja toteaa, että mitä kauemmas kokijasta tarina matkustaa, sen heikommin suuret lupaukset täyttyvät. Sen sijaan erilaiset representaatioon ja appropriatioon liittyvät eettiset kysymykset korostuvat. Kun yksilön kokemuksesta tulee yhteinen tarina, faktojen sijaan korostuvat tarinan merkitys yhteisölle ja sen kyky kertoa jotain yleistä inhimillisyydestä. Shumanin mukaan empatiaa kokevat ovat usein hyvässä asemassa olevia, jotka hyötyvät ja ”inspiroituvat” tilanteesta enemmän kuin empatian kohde, jonka kohdalla tarinan appropriatio saattaa vain syventää alisteista asemaa.<sup>39</sup>

## Merkityksen tuolla puolen

Draaman päämäärä synnyttää myötäelävää vastaanottamisen tapaa edellyttäen, että lukija/katsoja samastuu päähenkilöön, pelkää tämän puolesta ja kokee myötätuntoa voidakseen lopulta puhdistua pelon ja säälin kaltaisista hankaliksi koetuista tunteista. On kuitenkin huomionarvoista, että jollain tavalla tämä rakenne tuottaa katsojille myös nautintoa, mistä kertoo rakenteen saama suosio viihdeteollisuudessa ja mediataloudessa.<sup>40</sup> Lehmann kyseenalaistaakin koko ajatuksen draaman synnyttämästä pelosta ja väittää, että draama toimii pelon puolustusmekanismina. Hänen mukaansa konventionaaliset dramaturgiat tukevat vastaanottajan kaikkivoipaisuuden kokemusta.<sup>41</sup> Vastaanottaja ei kohtaa todellista traagista kokemusta – kipua, kaaosta ja hallitsemattomuutta – vaan tuttuun pakettiin muotoillun tarinan, josta nauttia ja inspiroitua. Shumanin edellä kuvatut huomiot ovat varsin samankaltaisia. Yksi keskeinen syy draaman traditiosta irtautumiseen onkin ideologinen painolasti, jota aristoteeliseksi kutsuttu traditio kantaa mukanaan. Rakenteelle ominainen kausaalinen ja aukoton juonirakenne synnyttää tunteen loogisuudesta ja yleispätevyydestä ja siten universalismista. Timo Heinonen kiteyttää Lehmannin kirjan suomennoksen esipuheessa ongelman ytimekkäästi: ”logiikan dramaturgia ei jätä sijaa

---

37 Karttunen 2020a, 62.

38 Karttunen 2020b, 68.

39 Shuman 2005, 1–11.

40 Ks. esim. Hiltunen 2005. Lehmann viittaa myös Hegelin käsitykseen, että tragedian lopussa tapahtuva konfliktin vastakkainasettelun purkautuminen ja vastakohtien syvän yhteyden tunnistaminen tuottaa katsojalle tyydytystä. Lehmann 2013, 91–92.

41 Lehmann 2009, 423.

epäilyille, ei ristiriidoille – ei millekään tuntemattomalle, nimeämättömälle *toiselle*”.<sup>42</sup> Ymmärtäminen on keskeinen osa draaman toimintaperiaatetta: ”Draama on malli. Kai-ken aistittavan täytyy noudattaa käsityksen ja muistamisen lakia”.<sup>43</sup>

Draaman jälkeinen teatteri toimii draamasta poikkeavalla rakenteellisella logiikalla, ja sen suhde yleisöön ja merkityksenantoprosessiin on erilainen. Etenevän tarinan sijaan katsojat kohtaavat näyttämöllä kehollisuutta, läsnäoloa ja prosesseja. Draaman jälkeiselle teatterille on ominaista esimerkiksi synteettisyys, rinnasteisuus, simultaanisuus, leikkittely merkkien tiheydellä, ruumiillisuus ja toden mukaantulo sekä esitystapahtuman korostuminen. Heinonen kuvaa draaman jälkeisen teatterin suhdetta vallinneeseen draamaperinteeseen toteamalla, että ”[s]ynteetin ja abstraktion tilalle tulevat mahdotoman rakenne ja ratkeamaton”.<sup>44</sup> Samalla sen synnyttämät eettiset prosessit poikkeavat draaman ongelmallisesta logiikasta ja vääjäämättömyyden tunteesta, jonka se synnyttää vastaanottajassa. Lehmann on pohtinut esimerkiksi tragedialle ominaista näkemystä, että katastrofi ei ole vältettävissä, ja huomauttaa, että se on vain yksi tapa katsoa elämää.<sup>45</sup> Mimesis ja representaatio sisältävät ajatuksen jostain, johon viitataan, ja joka tulee siten havaituksi ja ymmärretyksi, mutta nykytodellisuudessa ”ymmärtäminen” ei enää vastaa kokemusta todellisuudesta.<sup>46</sup> Sen vuoksi draaman jälkeinen teatteri on myös teatteria representaation tuolla puolen, ja teoksessa olevat erilaiset merkit voivat viitata useisiin asioihin, toimia assosiativisesti tai jäädä täysin käsittämättömiksi ja merkityksettömiksi.

Draaman jälkeinen teatteri on usein itserefleksiivistä, mikä voi herättää myös katsojan refleктоimaan itseään esitystilanteessa tai näytelmän kohdalla lukijana. Esimerkiksi samastuminen ja myötätunto eivät toimi, jos näyttämöllä ei enää ole tunnistettavaa henkilöä tai henkilö tuntuu muuttuneen merkiksi, mutta merkin viittaussuhde on epäselvä. Kieli tutkii itseään, ja erilaiset tutut kerronnan rakenteet ovat rikkoutuneet. Teosta ei voi alistaa tulkinnalle, vaan sen kanssa on asetettava suhteeseen ja annettava sen olla. Oman ymmärryksen tuottaman tyytyväisyyden sijaan vastaanottoa leimaa turhautuminen, kun merkitys pakenee, tai nautinto, kun teos ruokkii katsojan assosiaatioita eikä rajoita tulkintaa. Teos avaa monitulkintaisen tilan, jossa katsoja saa ihmetellä niin teosta kuin itseäänkin.<sup>47</sup>

Teoksen avoimuuden vuoksi myös oma kirjoittamisen tapani tässä artikkelissa on toisinaan, ja erityisesti tästä eteenpäin, akateemisesta traditiosta poikkeavaa. Tuntuisi väärältä ja väkivaltaiselta kirjoittaa akateemisen tradition mukainen aukoton analyysi ja ehjä tulkinta teoksesta, joka on ambivalentti ja jonka yhtenä keskeisenä piirteenä on, tulkintani mukaan, rikkoa ehjän narratiivin synnyttämä tulkinnallinen tila. Olen viettänyt aikaani *Eriopiksen* parissa ja sallinut sen herättää minussa tunteita, reaktioita ja ajatuksia, joita reflektoin ja tarjoan omille lukijoilleni pohdittaviksi ja eteenpäin kehitettäväksi.

---

42 Heinonen 2009, 17. Ks. myös Heinonen et al. 2012, 109.

43 Lehmann 2009, 85.

44 Lehmann 2009, 148–185; Heinonen 2009, 18.

45 Lehmann 2013, 92.

46 Carroll, Jürs-Munby ja Giles 2013, 17–18.

47 Carroll, Jürs-Munby ja Giles 2013, 16–25.

## *Eriopis* ja merkkien ylenpalttisuus

Draaman rakenteen synnyttämä tunne hallinnasta perustuu sen loogisuuteen ja kausaalisuuteen. Asiat eivät tapahdu syyttä, ja niillä on jokin suurempi merkitys. Kaikki ylimääräinen ja häiritsevä jätetään tarinan ulkopuolelle, kun se asetellaan draaman rakenteeseen. Vastaavasti nykyaikainen mallitarina on konsepti, johon yksilöllinen kokemus asetellaan siten, että turhat rönsyt ja malliin sopimattomat osat tarinasta rajautuvat sen ulkopuolelle.

*Eriopiksessa* on esimerkki mallitarinan käytöstä, kun Jason lupautuu keskusteluohjelmaan kertomaan tarinansa. Haastattelu on irvokas esimerkki siitä, miten media rakentaa tuotetta mallitarinan ja kliseisten ilmaisujen avulla, mitä englannin kieli tässä vielä korostaa:

ÄÄNI

Please tell me, how did you first meet your wife?

JASON

In France. Yes, France. We – I met my wife – my ex-wife. In Marseille. In a beautiful garden bar called Le Petit Nice.

ÄÄNI

In Le Petit Nice. But in Marseille. How poetic is that. And was she beautiful? I bet she was very beautiful.

JASON

Well, I...

ÄÄNI

I bet she was very sexy.

JASON

Sexy, yes. Beautiful, I don't...

ÄÄNI

Was it a long courtship?

JASON

No, no it was not.

ÄÄNI

She fought for you?

JASON

Well, I...

ÄÄNI

You were not yet famous at the time, but you were already really handsome. I bet many women were interested in having you. But she was the one who succeeded. And everyone was envious of her, because she had you. Even before you became, what you became, a legend.

JASON

This is true.

ÄÄNI

And when you had your boys, you were, how does one say it, on cloud nine.

JASON

Well, I...

ÄÄNI

Finally you had what you had always wanted, your dream family. And two boys, at the same time! What an extraordinary stroke of luck! Since of course, as a father, it is always a father's greatest wish, to have a son to take the tradition on to.

JASON

As a matter of fact I...

ÄÄNI

How do you feel now?<sup>48</sup>

Ääni ei jää odottamaan, kun havaitsee Jasonin yrittävän kertoa jotain sellaista, joka ei sovi muottiin, vaan rajaa sen kertomuksen ulkopuolelle ja valitsee tilalle konseptiin sopivat ilmaisut. Shumanin esiintuomat tarinan misrepresentaatio, misappropriatio ja uhrin mielen kolonisointi ovat vahvasti läsnä.<sup>49</sup> Mallitarinan käyttö on tässä kärjistetty ja esitetty ironisesti, ja teksti purkaa formaatin tekemällä mallitarinaan sopimattoman käännöksen. Keskustelun sävy muuttuu, kun ääni vihjaa yllättäen Eriopiksen olevan paikalla ja pyytää Jasonia pohtimaan, miltä Eriopiksesta mahtaa tuntua, kun hän seuraa isänsä haastattelua. Myötätunto ei synny mallitarinassa vaan saapuu paikalle kysymyksenä.

*Eriopis* viittaa erilaisiin tarinarakenteisiin ja erityisesti mediassa yleistyneisiin kerronnan tapoihin ja diskursiivisiin normeihin, mutta näytelmä itse on kokonaisuutena varsin kuriton ja rikkoo normit, joihin viittaa. Näytelmäteksti tuntuu vyöryvän omalakisena valtavana voimana, joka ei asetu draaman muottiin vaan tulvii sen yli. Se nostaa kaiken perinteisesti tarinoiden ulkopuolelle kuuluvan kaoottisen, häiritsevän ja epäloogisen keskeiseen asemaan, vastustaa draaman traditionaalista ekonomisuutta, on toisteinen ja hengästyttävä, lähestyy proosaa ja hämmentää kertojanäänellään. Ehkä se nimenomaan kertoo ”kaiken”, myös sen, mitä ei kuuluisi kertoa. Lisäksi kaiken traumaattisen ja traagisen keskellä on huumoria, ironiaa ja ruumiillista nautintoa, sävyjä, jotka tuntuvat kovin epäsovikelta suhteessa traagiseen. Pursuileva teksti saattaa hyvinkin iskeä silmää nauravalle Medusalle – Helene Cixous'n klassikkotekstille, jossa hän kuvaa naiskirjoitusta ja sen ilottelevaa suhdetta toiseuteen. ”Naisten on kirjoitettava ruumiillaan, luotava valloittamaton kieli joka rikkoo karsinat, luokat ja retoriikat, säädökset ja lait; heidän on tulvittava yli ja läpi varannoiltaan rajallisen diskurssin päästäkseen sen toiselle puolelle.”<sup>50</sup> Massiivinen teksti herättää erilaisia ruumiillisia, älyllisiä ja koomisiakin reaktioita. Näytelmä tuntuu toisinaan enemmän olennolta tai kiivaalta hengitykseltä kuin merkitystä kommunikoivalta tarinalta.

Kun näytelmästä katoaa draamasta tuttu loogisuus ja koherenssi, huomio suuntautuu itse tekstiin ja sen rakentumiseen. Se ei olekaan konsepti, jonka voi helposti jakaa eteenpäin, vaan sanamateriaali, jonka äärelle on pysähdyttävä. *Eriopiksen* äärellä huomio on itse tekstissä tai sen kuvaamassa kaoottisessa mielentilassa. Eteenpäin vievän ja siten

48 Karhu 2021, 35–37.

49 Karhu 2021, 1, 8, 18.

50 Cixous 2013, 54.

myös kärsimyksen loppua lupailevan juonen sijaan teoksen rakenne ei tarjoa pakotietä tai ratkaisua. Teksti kutsuu läsnäoloon ja kaiken epämukavan ja vaikean parissa oleilemiseen, kaaoksen kohtaamiseen ja merkityksettömyyden sietämiseen.

## Kielen lihallisuus

Tarinoiden jakaminen on mahdollista, koska ne irtautuvat kertomuksen omistajan ruumiillisesta läsnäolosta. Tarinasta tulee kuin itsenäinen olento, joka kulkee paikasta toiseen, kertojalta ja kuulijalta toiselle, eri medioissa klikkaus klikkaukselta. Tarinan kuulijan ei tarvitse kohdata kertomuksen kokijaa, tämän mahdollisesti haurasta, kärsivää, ruumiillista läsnäoloa, vaan ainoastaan tarina, jonka voi myös jättää huomiotta tai siirtyä pian seuraavaan tarinaan. Lehmannin sanoin esimerkiksi median välittämiin katastrofiuutiisiin sisältyy etäisyyden vuoksi ”välinpitämättömyyden ajatus”.<sup>51</sup> Kun esityksessä, tai *Eriopiksen* tapauksessa näytelmässä, puhumisen fyysinen akti tehdään näkyväksi, korostuu ajatus sanojen, tarinoiden ja kielen kuulumisesta sen tuottajalle. Sanat kiinnittyvät niitä tuottavaan ruumiiseen, jolloin myös niiden vastaanottaminen vaatii läsnäoloa.

Draaman jälkeisessä teatterissa kielen ruumiillisuus tehdään usein näkyväksi esimerkiksi huutamalla, änkyttämällä tai muuten korostamalla sanoja ja äänneitä tuottavaa ruumista. Kieli on esityksessä näytteille pantava kohde.<sup>52</sup> Karhun näytelmässä kuvataan esimerkiksi Eriopiksen tapaa kirjoittaa uudestaan ja uudestaan lausetta ”minä rakastin murhaajaa mutta murhaaja ei rakastanut minua”. Näytelmän kertojan mukaan Eriopis harjoittelee lausetta kirjoittaessaan kaunokirjoitusta.<sup>53</sup> Riippumatta lukijan tavasta suhtautua kertojan näkökulmaan kammottava lause syntyy korostetusti Eriopiksen, ja juuri Eriopiksen, käden liikkeen myötä. Eriopis myös ”supattaa” samaa lausetta niin hiljaa, ettei lähellä oleva isän uusi naisystävä kuule sitä, mikä korostaa niin sanoja tuottavaa kuin ne vastaanottavaa, samassa tilassa olevaa ruumista.<sup>54</sup>

*Eriopiksessa* kieli on kirjaimellisesti myös näytteille pantava kohde, kun se konkretisoituu suussa olevaksi lihanpalaksi, jonka Eriopis tai Medeia toistuvasti irrottaa Eriopikselta. Kieli on hohtavassa nesteessä purkissa, välillä piilossa Eriopiksen katseelta, välillä taas Eriopiksen käsissä, jolloin Eriopis ruokkii kieltä kuin kalaa. Irti leikattu kieli yhdistää kielen ja ruumiin ja muistuttaa samalla traditiosta, jossa naisen ruumista ja puhetta silvotaan ja kontrolloidaan. Siitä tulee myös kuin metafora sosiaalisessa mediassa kulkevalle tarinalle, joka irtautuu omistajastaan ja tahmaantuu matkalla kaikkien siihen koskevien ruumiiden, tunteiden ja merkitysten vaikutuksesta. Eriopiksen unessa turistilapset saavat kielen käsiinsä ja heittelevät sitä toisilleen.

Eriopis juoksee perässä, yrittää saada kielen itselleen. Saa sen lopulta, se on kaikkien vieraiden käsien tahrina, harmaa paksu mato. Eriopis yrittää panna kieltä takaisin

---

<sup>51</sup> Lehmann 2007, 423.

<sup>52</sup> Lehmann 2007, 256.

<sup>53</sup> Karhu 2021, 21, 28.

<sup>54</sup> Karhu 2021, 84–85.

suuhunsa, mutta ei se enää tartu.<sup>55</sup>

Välillä kieli myös puraisee Medeiaa ja Eriopis huumaa sen saadakseen sen hallintaansa. Toisinaan Eriopis napsauttaa kielen takaisin paikoilleen ja puhuu tai ainakin puhe olisi mahdollista. ”Ehkä hän aikoo huutaa.”<sup>56</sup>

Kielen lihallistuminen teoksessa muuttaa sen olemusta tarinan kertomisen välineestä joksikin itsenäisemmäksi, esityksellisemmäksi ja villimmäksi. Kieli on vahvasti läsnä teoksessa, painokkaasti vaatimassa huomiota, mutta samalla siinä on jotain leikillistä. Miten teoksen lukijan pitäisi kalamaisen liukkaaseen kieleen ja sanoihin oikein suhtautua ja reagoida? Entä painavina vyöryviin sanamassoihin ja erilaisiin sävyjen muutoksiin ja niiden yhtäaikaiseen läsnäoloon? Mikä on kielen eri muotojen ja sävyjen suhde Eriopiksen traagiseen tarinaan tai näytelmän kuvaamaan mediayhteiskuntaan ja sen kritiikkiin?

Kriitikko Maria Säkö on kuvannut esimerkiksi Elfriede Jelinekin postdraamallista tekstiä fyysiseksi, tahmaiseksi, pakenevaksi, hajoavaksi ja ärsyttävästi liimautuvaksi materiaaliksi.<sup>57</sup> *Eriopiksessa* teksti ei pysy aisoissa, siistinä tarinankerronnan välineenä, vaan se tuntuu lähestyvän lukijan ruumista tahmaisena, purskahtelevana ja hallitsemattomana, eikä lukija voi olla varma, säilyykö hän tilanteessa koskemattomana, kun keho reagoi outoihin, toisinaan ällöttäviin kuviin, joita teksti synnyttää. Sanoissa on ruumiin painoa, joka tuntuu vievän kohti teoksen aistimista sanojen logiikan tuolla puolen.

Ruumiillisuuden ja Medeian erämaahotellin koiravaljakoiden koirien läsnäolo, samoin kuin sukupuolisuus, kuolema ja purkissa hohtava kieli, tuottavat teokseen groteskiutta. Bahtinilaisen iloisen kansan naurukulttuurin sijaan tarkoitan tässä groteskilla sen modernia versiota, joka muistuttaa ruumiin rappeutumisesta ja kuolemasta ja kantaa mukanaan kauhun ja hallitsemattomuuden elementtiä.<sup>58</sup> Kuten kulttuurintutkija Annamari Vänskä on todennut, groteskissa representaatiot horjuvat, koska groteski näyttää asiat muutoksen tilassa, jolloin ne eivät sovi vakiintuneisiin kategorioihin, mikä huojuttaa mahdollisia merkityksiä.<sup>59</sup> Myös dramaturgi ja tutkija Pauliina Hulkko kuvaa groteskin luovan uusia ja arvaamattomia yhteyksiä asioiden ja olioiden välille ja siten epäluonnollistavan ne. Merkityksen lykkäytymisen lisäksi groteski vaikuttaa merkittävästi vastaanottajan kokemukseen, koska se tuottaa hyvin ruumiillisen katsomiskokemuksen. Hulkko puhuu häiritsevän groteskista, joka ”ailahtelevuudessaan ja epämääräisyydessään aiheuttaa katsoja-kuulijalle epävarmuuden tuottamastaan vaikutuksesta”. Ruumiin fyysinen todellisuus ja siten sen haavoittuvuus ja kuolevaisuus tulevat läsnä oleviksi.<sup>60</sup>

Groteskin tuottama kauhu ja pelko poikkeavat merkittävästi draamallisesta pelon tunteesta, joka viittaa lähinnä myötätuntoon itsen ulkopuolella havaitun kärsimyksen äärellä ja johon draaman rakenne tuo helpotuksen. Tekstin groteskit piirteet sen sijaan horjuttavat pelon hallinnan tunnetta ja estävät merkityksen muodostumista ja siten

---

55 Karhu 2021, 72.

56 Karhu 2021, 94.

57 Säkö 2021, 122.

58 Kayser 1963, 19–53.

59 Vänskä 2006, 56, 79.

60 Hulkko 2013, 263–264.

nautinnollista kokemusta vastaanottajan omista kognitiivisista kyvyistä tai tapahtumien loogisuudesta. Ruumiilliset reaktiot tuovat myös katsojan oman kehon, oman rappeutuvan ruumiin ja kuolevaisuuden mukaan kokemukseen, jolloin objektia tarkasteleva subjekti joutuu kohtaamaan myös itsensä tai ainakin tekemään paljon työtä torjuakseen teoksen herättämät epä mukavat, ehkä ahdistavatkin reaktiot.

*Eriopiksessa* on runsaasti ruumiillisuutta ja groteskeja kuvia, mutta teoksen groteski tuntuu horjuttavan groteskin kategorian tai edustavan juuri Hulkon mainitsemaa häiritsevän groteskia. Kuoleman ja vastenmielisten eritteiden rinnalla ja niiden seassa on outoa koomisuutta, joka nyrjäyttää kokemuksen kauhusta tai pelosta jonnekin muualle. Mutta minne? Miten suhtautua teinityttöön, joka rakentelee puistoja jäätyneistä turistien ruumiista ja koristelee niitä joulukoristeilla, maalaa häpyään kynsilakalla saaden aikaan hirveän hajun? Entä unikkoservetin päällä olevaan nesteitä valuvaan kieleen? Mielikuvat ovat vahvoja ja ruumiillisia, mutta niissä on jotain huvittavaa ja vinksahantunutta, joka purkaa groteskille ominaista kuoleman kauhua. Niissä on myös iloa ja keveyttä, jotain vapaata ja samalla myös vastaanottajaa vapauttavaa, kun traagisten tapahtumien ja tunteiden seassa on vahvasti elävää ruumiillisuutta, nautintoa, seksuaalisuutta ja leikkiä, ehkä jopa aavistus lapsen uskomattomasta voimasta selviytyä hirveistä tapahtumista. Ruumis muistuttaa kuolevaisuudesta mutta myös elämästä. Se hengittää, tuntee kipua, aistii materiaaleja, hajuja ja lämpötiloja, koskettaa ja on vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. Teos on täynnä elämää ja hetkittäin jopa elämäniloa tragediasta huolimatta. Tragedia on vain yksi tapa katsoa elämää, Lehmann totesi. Ehkä se on vain yksi tapa katsoa Eriopista.

## Spektaakkelin äärellä

Spektaakkeli Guy Debordin sille antamassa merkityksessä viittaa kuvien ja representatioiden valtaan kapitalistisessa yhteiskunnassa. Tieteen termipankki kiteyttää spektaakkeliyhteiskunnan tavalla, jossa on yhtäläisyyksiä mallitarinan kanssa: ”Debordin mukaan elämä näyttäytyy suunnattomana spektaakkeliensa kasaamana ja kaikki aikaisemmin välittömästi eletty on etäänäntynyt vain representaatioksi”.<sup>61</sup> Eletty elämä pelkistyy representaatioksi, joka antaa vastaanottajalle mahdollisuuden ymmärtämisen kokemukseksi ja kadottaa samalla kokemuksen ainutlaatuisuuden tyypistäessään sen kulttuurin tunnistamaksi kuvaksi. Spektaakkelin olemukseen kuuluu sen tapa erottaa tuote sen vastaanottamisesta, objekti siitä nauttivasta subjektista, kun spektaakkelin katsoja on itse turvassa ja saa nauttia häntä varten luodusta representaatiosta. Teatterissa näyttelijöiden ja katsojien fyysinen läsnäolo samassa tilassa altistaa katsojat ainakin toisten yleisön jäsenten katseelle, mutta median kuluttaja ei ole välittömässä vuorovaikutuksessa kuluttamansa tuotteen ja muun yleisön kanssa. Spektaakkelin katsoja on tapahtumiin ja niiden henkilöihin nähden ulkopuolinen ja passiivinen.

Draaman jälkeinen teatteri rikkoo media- ja/tai spektaakkeliyhteiskunnan tarjoaman katsojaposition ja horjuttaa siihen sisältyviä hierarkkisia suhteita. Teoksen suhde katsojiin ja katsojuuteen on usein jollain tavalla tematisoitu tai sitä reflektoidaan ja problematisoidaan. Katsoja saa uudenlaista vapautta katsoa ja havainnoida teosta, kun katsojuuteen

---

61 Tieteen termipankki. Filosofia:spektaakkeli 2024.

liitetyt konventiot ja hierarkiat purkautuvat. Tarjottuja katsojapositioneita voi olla useita tai positio voidaan jättää tahallisen avoimeksi, jolloin katsojien tehtäväksi jää löytää oma tapansa olla suhteessa teokseen. Mediatyhteiskunnassa, tai spekaakkeliyhteiskunnassa, katsojaposition muokkaaminen voikin saada eettisiä ja poliittisia ulottuvuuksia, koska se poikkeaa vallitsevista normeista, ehdottaa toisenlaista osallistumisen tapaa tai jättää katsojan tilanteeseen, jossa tämä joutuu tekemään omat valintansa ja kantamaan niistä vastuun suhteessa teokseen.<sup>62</sup>

Eriopiksen maailmassa katseet ja kamerat ovat jatkuvasti läsnä, ahdistavina ja tunkeilevina, kuten ne mediatyhteiskunnassa voivat olla. Samalla tavalla kuin Eriopiksen kieli tahmaantui muiden käsissä, Eriopis kokee vieraat katseet omassa ruumiissaan liikaavina: ”katseet kääntyvät teitä kohti, ensin isääsi ja sitten sinuun ja sitten takaisin isääsi, ne nuolevat sinun lihaasi, Eriopis, ja tuntuvat jättävän sinuun tahmeita jälkiä”.<sup>63</sup> Eriopiksen näyttelijäisiä puolestaan ymmärtää spekaakkelin markkina-arvon ja osaa käyttää ruumistaan ja katsetaan tehokkaasti. Jasonin uljas ulkomuoto ja kyky asettua kameran eteen kuvauksellisen murheellisenä tekee hänestä täydellisen sankarin spekaakkeliyhteiskunnan tarpeisiin. Entä Eriopis? ”On kiusallista nähdä kaunis vanhempi jolla on ruma lapsi, kosminen epäonnistuminen, ei riitä että heitä on kohdannut tällainen käsittämätön suru vaan lisäksi tytön täytyy vielä olla ruma, se on liikaa, Eriopis, se se vasta lopulta on liikaa.”<sup>64</sup>

Ulkonäkö on spekaakkelin päähenkilön keskeinen ominaisuus, ja kuten Säkö on todennut *Eriopiksen* jälkisanoina, oman aikamme mediatyhteiskunnassa vain tietynlaiset ruumiit kelpaavat päähenkilöiksi.<sup>65</sup> Eriopis on siten myös ulkonäkönsä puolesta hankala henkilö medialle. Hän ei suostu tuottamaan mallitarinaa, eikä hänen ruumiinsa ole toivotunlainen. Silti media jahtaa häntä ja olisi valmis muokkaamaan hänestä sen tuotteen, spekaakkelin, jolla on julkisuusarvoa. Toisinaan Eriopis poseeraa kameralle Jasonin kainalossa ja on tietoinen heihin kohdistuvista katseista kahviloissa: ”Teidän läsnäolotanne on nyt tullut show, te olette isä–ja–tytär-show”.<sup>66</sup> Kuvaus kehoa nuolevista katseista toistuu korostaen katseiden aiheuttamia tuntemuksia Eriopiksen puberteettisessa kehossa.

*Eriopista* lukiessa ja pohtiessa sen suhdetta mahdollisiin näyttämötoteutuksiin katsomisen etiikkaa voi pohtia monesta kulmasta. Teoksen edellä kuvattu ruumiillista vastaanottoa herättelevä kirjoitustapa on yksi keino rikkoa visuaalisuuden synnyttämää etäisyyttä ja ulkopuolisuutta. Karhun näytelmä kertoo aina, missä Eriopis on, ja korostaa erilaisia ruumiissa tuntuja elementtejä, kuten säätä, tilan vierautta tai koirien karvaista ja haisevaa läheisyyttä. Aistillisia mielikuvia herättävät kuvaukset kutsuvat lukijaa kuvittelemaan, miltä ne tuntuvat tai tuoksuvat. Mielestäni myös teokselle ominainen proosamainen kuvailu tuottaa aktiivisen roolin lukijalle. Tekstin usein pitkät ja polveilevat kuvailut synnyttävät visuaalisia mielikuvia ja kutsuvat samalla lukijan mielikuvituksen mukaan rakentamaan teoksen maailmaa.

---

62 Ks. Carroll, Jürs-Munby ja Giles 2013, 18–19.

63 Karhu 2021, 44–45.

64 Karhu 2021, 97.

65 Säkö 2021, 119.

66 Karhu 2021, 64.



Te palaatte isän asuntoon ja isä sijaa sinulle vuoteen huoneeseen, isän työhuoneeseen joka on sinun huoneesi nyt, Eriopis, sinun huoneesi kai, se kai sinun pitäisi tästä nyt päätellä. Huoneessa on lisää isän kuvia ja lisäksi sen seinää peittävät pölyiset kaapit joissa on isän arkistot, niissä on yhtä aikaa hämmästyttävä järjestyksen ja pahoinvointia aiheuttavan sekavuuden aura, kaikki nämä yksityiskohdat, ne ovat sinulle aivan yksinkertaisesti liikaa ja sinua pyörryttää ja sinä olet kiitollinen kun voit mennä sängylle makaamaan. Tässä huoneessa ei ole kasveja, se helpottaa sinua, sinä saat sulloa rauhassa koirat sängyn alle ja kun isä on mennyt, sinä annat niiden kiivetä sänkyyn ja peittää ja ympäröidä sinut haisevalla karvaisella lihallaan.<sup>67</sup>

Visuaalisuus kietoutuu ruumiillisuuteen, ja teksti tuntuu kutsuvan katsomaan Eriopista, tämän fyysistä läsnäoloa tietyissä olosuhteissa. Ehkä teos haluaa muistuttaa, että ihminen on ruumiillinen, tilallinen olento, jolla ei ole pakotietä omasta tilanteestaan, kuten Hanna Helavuori kirjoittaa.<sup>68</sup> Vastaanottaja havainnoi ruumista, sen suhdetta ympäristöönsä ja vuorovaikutteisuutta tietyissä olosuhteissa ja samalla Eriopiksen mahdottomuutta paeta omasta ruumiillisesta todellisuudestaan. Universalismin sijaan syntyy ainutlaatuisia tilallisia ja kehollisia mielikuvia.

Samalla, kun teos tuntuu houkuttelevan katsomaan Eriopista, se myös muistuttaa katseen voimasta ja siihen sisältyvästä vallasta. Speaktaakkeliyhteiskunnan toimintaperiaatteet ovat läsnä Eriopiksen fiktiivisessä todellisuudessa, mutta teoksen vastaanottaja tarkastelee niitä etäältä eikä voi itse heittäytyä speaktaakkelin vietäväksi, kun teos postdraamalliselle teokselle ominaiseen tapaan rikkoo tunnistettavat representaatiot ja horjuttaa vallitsevia diskursiivisia käytänteitä. Lukija, ja erityisesti mahdollisen esityksen katsoja, joutuu pohtimaan myös omaa tapaansa katsoa Eriopista. Tuleeko esityksen katsojistakin isä–ja–tytär-show’n katsojia, Eriopiksen ruumiin tahmaajia? Vai saako edellä kuvatut ruumiillisuutta ja lukijan osallisuutta korostava kirjoitustapa lukijan oman ruumiin värähättämään inhosta, kun tämä kuvittelee nuolevia katseita? Olisiko parempi olla katsomatta? Mutta saako tragedian kohdanneesta lapsesta olla kiinnostumatta ja kääntää katseensa muualle, antautua välinpitämättömyydelle, kuten Lehmann asian ilmaisi? Olisiko kuitenkin tärkeää antaa tilaa ja huomiota sellaisille äänille ja ruumiille ja kokemuksille, jotka eivät edusta mediayhteiskunnan normia, katsoa kiellettyä ja torjuttua ja ottaa se vastaan? Vai osallistuuko silloin jo muutenkin heikossa asemassa olevan henkilön riistoon? Fiktiivisen henkilöhahmon parissa on turvallista pohtia teoksen herättämiä kysymyksiä, mutta fiktion ja representaation rippeet, joita teoksessa on, viittaavat mediayhteiskunnan todellisuuteen, mikä tuo painoa teoksen herättämille kysymyksille.

## Kuka kertoo?

Ensimmäinen varsinainen näytös on nimeltään ”sinä kerrot nyt teidän elämästänne ennen”. Kuten näytöksen otsikossa, näytelmässä puhuu pääosin kertojanääni, joka puhuttelee Eriopista sinänä ja kertoo asioita. Edellä oleva kuvaus Eriopiksen huoneesta jatkuu:

---

<sup>67</sup> Karhu 2021, 29.

<sup>68</sup> Helavuori 2022, 43.

Sinä kuulet miten sinun isäsi hengittää viereisessä huoneessa, hyvin hitaasti, hyvin hitaasti. Sinun on vaikea maata paikallasi, Eriopis, koska kipu on niin kova, vaikka se samalla tuntuu olevan jotenkin kaukana, kuin jonkun toisen kipua, mutta kipu tekee sen että sinun on vaikea maata paikallasi, ja sinä pyörit ympäri sängyssä ja koirat kuorsaavat hyvin kovaa, Eriopis, hyvin kovaa, sinä kuulet jokaisen äänen hyvin selvästi erikseen siinä kuorossa.<sup>69</sup>

Kaikkietävä kertoja, joka kertoo Eriopikselle tästä itsestään, hämmentää ja jättää lukijan outoon asemaan. Kertoja puhuu Eriopikselle – ei yleisölle/lukijalle. Kertominen saa myös vaihtelevia muotoja, mikä sekoittaa vastaanottoa. Tämä tapahtuu esimerkiksi yhdessä niistä lukuisista kohtauksista, joissa Medeia on lähtenyt murhatut pojat mukanaan ja Eriopis herää äitinsä pitämässä erämaahotellissa:

Eriopis menee veljien huoneeseen. Veljien sängyt ovat tyhjä. Koirien huuto kuuluu edelleen, ne huutavat tauotta, eivät ymmärrä pitää turpaansa kiinni, kuulostaa ihan kuin palosireenit huutaisivat, joku on väärin väärin väärin väärin joku tehköön äkkiä jotain. Turistit heräävät ihan kohta Eriopis, he hakkaavat jo ovea, he eivät ole saaneet aamiaistaan, he ovat hyvin tyytymättömiä Eriopis, sinä olet herännyt myöhässä. Eriopis ei pyydä anteeksi, umpimielinen hiljainen tyttö tarjoilee aamiaisen sanomatta mitään, menköön tämän kerran, nämä umpimieliset maalaisvarhaisteinit, me katsoimme sitä tämän kerran sormien läpi.

Kaukaa kuuluu jokin ääni, josta emme saa tietää mikä.<sup>70</sup>

Katkelma alkaa neutraalilla kuvauksella, joka muistuttaa parenteesia, mutta pian siihen sekoittuu ärtymystä ja muita tilanteen aiheuttamia reaktioita, joissa on persoonallinen sävy. Kenen reaktioita ne ovat? Eriopista kuvataan kuin tarinan henkilöä, mutta pian häntä taas puhutellaan sinänä. Entä keitä ovat ”me”, jotka kertojan kanssa katsovat sormiansa läpi? Kuka tässä puhuu? Ja kenelle? Kohtauksessa 51 otsikossa esiintyy yhtäkkiä ”minä”, joka iloitsee siitä, että sai viimein oman huoneen, kun veljet kuolivat.<sup>71</sup> Valtaosa tekstistä muistuttaa lähinnä proosaa, jonka kertojanääni on toisinaan kaikkietävä, toisinaan taas ei. Kertojanääni ei asetu mihinkään konventioon vaan tuntuu poukkoilevan erilaisten traditioiden ja sävyjen välimaastossa, ironisena ja epäselvänä mutta myös persoonallisena vaikka persoona ei tekstistä hahmotukaan ja vaikuttaa jakautuneelta.

Draaman traditiossa dialogilla on ollut hallitseva asema, mutta myös erilaisilla kertovilla elementeillä on pitkät perinteet. Antiikin kuoro sekä yleisöä suoraan puhuttelevat kertojat tai henkilöhahmot ovat konventioita, joilla on usein ollut välittävä tehtävä fiktiivisen maailman ja yleisön maailman välissä. Kuoro tai kertoja on usein etäällä varsinaisista tapahtumista ja kommentoi tilanteita tai henkilöitä tavalla, joka ohjaa myös yleisön

69 Karhu 2021, 29.

70 Karhu 2021, 30–31.

71 Karhu 2021, 52.

katsetta ja tulkintaa. Eriopis puhuu näytelmässä vain vähän, dialogia on satunnaisesti ja siitä valtaosassa toisena osapuolena on mediaksi tulkittava ”ääni”. Kertoja tai kertominen tapahtumana tuntuu varastavan tekstissä pääroolin. Oletetaanko lukijan/katsojan samastuvan kertojan katseeseen, kuten draaman traditiossa on usein ollut tapana?<sup>72</sup> Se ei kuitenkaan ole helppoa, koska toisin kuin Eriopiksen puhe, kertojan ääni ei paikallistu mihinkään ruumiiseen tai muuten kiinnity tiettyyn näkökulmaan tai traditioon vaan liikkuu näkökulmasta, persoonamuodosta ja sävystä toiseen.

Jos näytelmän otsikko, *Medeian selviytyjät* kertoo kaiken, on totta, tekstiä suoltavan kertojan voi tulkita myös traumatisoituneen Eriopiksen puheeksi psykoanalyttisessä hengessä. Jatkuva sinä-pronominin käyttö voisi siinä tapauksessa kertoa syvästä vieraantuneisuudesta. Jos subjekti rakentuu suhteessa kieleen ja kulttuuriin, voiko näytelmän kielen ja kerronnan rönsyt ja epäselvyydet, kielen materiaalistuminen ja ruumiillisuuden läsnäolo tekstissä olla kuvaus traumatisoituneen subjektin murtumisesta, kun tämä ei enää hallitse symbolisen järjestelmän käyttöä? Ehkä esikielellinen tulee kuin aaltona kielen takaa ja saa sen keinumaan ja ryöpsähtelemään. Kertojan voi tulkita myös sisäistetyksi kulttuurin ääneksi, jolloin puhuja olisi lacanilainen symbolinen järjestelmä. Toistuva ”sinä kerrot” kuulostaa käskyltä, jonka kulttuuri asettaa Eriopikselle, ja samalla ääni kertoo, miten asiat nyt ovat ja miltä niiden kuuluu tuntua. Toisinaan teksti myös toruu Eriopista tai kommentoi tämän tekemisiä tai muuten ottaa kantaa asioihin. Tuntuu kuin kertoja painostaisi Eriopista kertomaan tarinan mutta kertookin tarinaa hänen puolestaan, mikä muistuttaa Shumanin ajatusta tarinan omistajan mielen kolonisoinnista. Näytelmän alussa ääni toteaaakin haastattelusta kieltäytyvälle Eriopikselle, että ”We will tell your story for you, if you don’t”.<sup>73</sup> Se ei kuitenkaan onnistu. Kertojan äänessä kuuluu häivähdyksiä mallitarinoista ja tarinankerronnan konventioista, mutta ne murtuvat ja sekoittuvat ja saavat usein parodisen sävyn. Siten tarina ei pääse syntymään, eikä Eriopiksen mielen kolonisointi toteudu.

Median tuottamien inspiraatiotarinoiden ääressä kuluttaja voi ahmia tai napostella tarinoita ja jatkaa matkaansa ravittuna, mutta Eriopiksen kohdalla nautinnollinen toiminta keskeytyy. Tekstin vastaanottaminen ei suju totutusti, koska kertomisen rakenteet ovat murtuneet. Vastaanottaja joutuu ihmettelemään ja miettimään omaa suhtautumistaansa kertomuksen sisältöihin ja kertomiseen tapahtumana. Koska teos ei tarjoa selvää yleisöpositiota ja ohjaa katsetta, jokainen yleisön jäsen joutuu etsimään oman tapansa olla teoksen parissa ja samalla kohtaamaan myös itsensä teoksen vastaanottajana.

## Lopuksi – Eriopis kertoo kaiken

Näytelmässä on kohta, jossa Eriopis todella kertoo isälleen kokemuksestaan. Eriopis pyytää isäänsä kuuntelemaan ja puhuu, mutta puheesta ei muodostu kaavamaisista tarinaa. Jankkaava ja näennäisen epäolennaisiin asioihin takertuva minimalistinen ”kertomus” paljastaa traumaattisen kokemuksen sanattoman luonteen. Tarinallisuuden sijaan Eriopiksen puheessa korostuu sanojen rytmi sekä piinaava kuva ja siihen sisältyvä kysymys,

72 Ks. esim. Rokem 2003.

73 Karhu 2021, 9.

johon ei ole vastausta.

ERIOPIIS:

Isä, voimmeko puhua siitä mitä minä näin.

JASON:

MM-hmm

ERIOPIIS:

Minä en ollut paikalla, minä en nähnyt sitä.

JASON:

MM-hmm.

ERIOPIIS:

Mutta sitten niitä ei enää ollut.

JASON:

MM-hmm.

ERIOPIIS:

PUFF, ne olivat poissa.

JASON:

MM-hmm.

ERIOPIIS:

Mutta vaatteet, se piha, oli jälki, ja leipä, juustoleipä, purennan puolikuu, pieni puolikuu, kumpi, kumman, että se, että ei tiedä, se pieni puolikuu, pieni, erittäin pieni oikeastaan, se on minulle vaikeaa. Että ei tiedä, että kumman, että kumpi puri.

JASON:

MM-hmm.

ERIOPIIS:

Ei minulla muuta.

JASON:

Hyvä. Kiitos kun kerroit.

ERIOPIIS:

Ole hyvä.<sup>74</sup>

Kun Eriopis on loksauttanut kielen taas pois suustaan ja puhe on muuttunut ”mölinäksi”, Jason purskahtaa itkuun ja isä ja tytär lohduttavat toisiaan halaamalla ja silittämällä toisiaan. Myös koirat ”huutavat” kohtauksessa. Kulttuuristen konventioiden näkökulmasta Eriopiksen kokemuksen ilmaisu typistyy liian pieneksi, liian toisteiseksi, eikä eteneväksi ja lopulta päättyväksi tarinaksi. Siitä ei tule helposti kulutettavaa mediatuotetta.

Maria Mäkelä on todennut inspiraatiotarinoiden edustavan uusliberalistista ajattelua: ”vastoinkäymiset vahvistavat ja asenne ratkaisee”.<sup>75</sup> Eriopiksen tapauksessa ei juurikaan nähdä reipasta asennetta tai oivalluksia, joilla tragedia tai trauma muuttuisivat voimavaroiksi. Päinvastoin näytelmä parodioi inspiraatiotarinoita Jasonin suulla: ”There is

---

74 Karhu 2021, 40–41.

75 Mäkelä 2020a, 37.

nothing like a tragedy to really bring a family together.”<sup>76</sup> Myös mallitarinoiden normatiivisuus ja ”moralistiset roolitukset”<sup>77</sup> puuttuvat, kun puhujien ja kielen suhde on monimutkainen ja epäselvä, ironia ja groteski synnyttävät ambivalenssia eikä kertomisen akti ohjaa ”oikeaan” reaktioon. Yhteiskunnan tarinarakenteet ja niiden sisältämät arvot ovat *Eriopiksessa* läsnä mutta rikottuina, jolloin ne joutuvat tarkastelun kohteeksi sen sijaan, että niitä voisi vain kuluttaa. Myös tarinankerronnan keskeinen päämäärä, yhteisöllisyys, joutuu koetukselle, kun jokainen vastaanottaja joutuu kohtaamaan teoksen omalla tavallaan. Kun Eriopis näytelmän loppupuolella puhuu medialle samassa kohtauksessa, jossa Jason kuvaa yllä siteerattua tragedian opetusta, hän kumoo kaikki kuvitelmat empatiasta, yhteisöllisyydestä tai tragedian jalostavista vaikutuksista: ”I am alone in remembering, and alone in forgetting. I am alone. I do not know anyone. I am alone.”<sup>78</sup>

FT **Katri Tanskanen** on Helsingin yliopiston teatteritieteen yliopistonlehtori. Hänen tärkeimpiä tutkimuskohteitaan ovat nykynäytelmät, dramaturgia ja nykyteatterin etiikka.

## Lähteet

### Kaunokirjallisuus

Karhu, E. L. 2021. *Eriopis. Medeian selviytyjätytär kertoo kaiken*. Helsinki: ntamo.

### Kirjallisuus

Heinonen, Timo, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen ja Heta Reitala (toim.). 2012.

*Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille: mitä Runousoppi sisältää ja miten sitä on tulkittu sekä Aristoteleen käsitys onnistuneen runouden sisällöstä, muodosta, historiasta ja päämäärästä*. Helsinki: Teos.

Aristoteles. 1997. *Runousoppi*. Suom. Paavo Hohti. Teoksessa Aristoteles. *Retoriikka*

*Runousoppi*. Aristoteles IX. Classica-sarja. Helsinki: Gaudeamus.

Aristoteles. 2012. *Runousoppi*. Suom. Kalle Korhonen ja Tua Korhonen. Teoksessa Timo

Heinonen, Arto Kivimäki, Kalle Korhonen, Tua Korhonen ja Heta Reitala (toim.). *Aristoteleen Runousoppi. Opas aloittelijoille ja edistyneille: mitä Runousoppi sisältää ja miten sitä on tulkittu sekä Aristoteleen käsitys onnistuneen runouden sisällöstä, muodosta, historiasta ja päämäärästä*. Helsinki: Teos.

Carroll, Jerome, Karen Jürs-Munby ja Steve Giles. 2013. ”Introduction. Postdramatic Theatre

and the Political.” Teoksessa Jerome Carroll, Karen Jürs-Munby ja Steve Giles (eds).

*Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Methuen Drama. New York: Bloomsbury Publishing.

---

<sup>76</sup> Karhu 2021, 90.

<sup>77</sup> Mäkelä 2020b, 45.

<sup>78</sup> Karhu 2021, 92.

- Cixous, Hélène. 2013. *Medusan nauru ja muita ironisia kirjoituksia*. Suom. Heta Rundgren ja Aura Sevón. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Euripides. 1998. *Medeia*. Suom. Otto Manninen. Helsinki: WSOY.
- Fuchs, Elinor 1996. *The Death of Character. Perspectives on Theatre after Modernism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Helavuori, Hanna. 2022. *Tuntoisia ruumiita. Miten ollaan teoksissa, maailmassa?* Helsinki: Teatterin Uusi Alkukirjasto.
- Hiltunen, Ari. 1999. *Aristoteles Hollywoodissa. Menestystarinan anatomia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Hulkko, Pauliina. 2013. *Amoraliasta Riittaan. Ehdotuksia näyttämön materiaaliseksi etiikaksi*. Acta Scenica 32. Helsinki: Teatterikorkeakoulu. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-6670-01-0>
- Lehmann, Hans-Thies. 2007. *Draaman jälkeinen teatteri*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013. "A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic." Teoksessa Jerome Carroll, Karen Jürs-Munby ja Steve Giles (eds). *Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performance*. Methuen Drama. New York: Bloomsbury Publishing.
- Karttunen, Laura. 2020a. "Kokemuksellinen kertomuskäsitys." Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola ja Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 55–63.
- Karttunen, Laura. 2020b. "Taasko sitä tarinallista journalismia." Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola ja Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 67–79.
- Kayser, Wolfgang. 1963. *The Grotesque. In Art and Literature*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kaimio, Maarit. 1998. "Draama." Teoksessa Maarit Kaimio, Teivas Oksala ja H. K. Riikonen (toim.). *Antiikin kirjallisuus ja sen perintö*. Helsinki: Gaudeamus, 62–90.
- Kilpi, Maria ja Katariina Numminen. 2018. "Johdanto – Mitä dramaturgia on?" Teoksessa Maria Kilpi, Katariina Numminen ja Mari Hyrkkänen (toim.). *Dramaturgiakirja. Kaikki järjestyy aina*. Teatterikorkeakoulun julkaisusarja 68. Helsinki: Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, 17–39. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-952-353-006-5>
- McClelland, Richard. 2020. "Between Postdramatic Text and Dramatic Drama: Recent German-Language Playwriting by Lukas Bärfuss and Katja Brunner." *Humanities* 9:3. <https://doi.org/10.3390/h9030061>
- Mäkelä, Maria, Samuli Björninen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola ja Tytti Rantanen. 2018. "Kertomuksen vaarat – Kokemuspuhe, eksemplumin paluu ja aikalaiskriittinen narratologia." *Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti Avain* 15:1, 90–93. <https://doi.org/10.30665/av.70012>
- Mäkelä, Maria. 2020a. "Aikamme mallitarinoita." Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola ja Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere: Vastapaino, 23–39.
- Mäkelä, Maria. 2020b. "Viraali eksemplum eli opettavainen kokemuskertomus." Teoksessa Maria Mäkelä, Samuli Björninen, Laura Karttunen, Matias Nurminen, Juha Raipola ja Tytti Rantanen (toim.). *Kertomuksen vaarat. Kriittisiä ääniä tarinataloudessa*. Tampere:

- Vastapaino, 41–49.
- Pietilä, A-P. 2007. *Uutisista viihdettä, viihteestä uutisia. Median muodonmuutos*. Helsinki: Art House.
- Rokem, Freddie. 2003. ”Dramaturginen analyysi: Mitä Gertrud ja Polonius tekevät ennen kuin Hamlet saapuu?” Teoksessa Heta Reitala ja Timo Heinonen (toim.). *Dramaturgioita*. Helsinki: Palmenia, 105–130.
- Seppänen, Janne ja Esa Väliaverronen. 2012. *Mediayhteiskunta*. Tampere: Vastapaino.
- Shuman, Amy. 2005. *Other People’s Stories. Entitlement Claims and the Critique of Empathy*. Urbana: University of Illinois Press.
- Säkö, Maria. 2021. ”Jälkisanat. Älä anna tarinaa, luo yhteinen tila äänille.” Teoksessa E. L. Karhu. *Eriopis. Medeian selviytyjätytär kertoo kaiken*. Helsinki: ntamo.
- Tieteen termipankki. ”Filosofia:spektaakkeli.” 2024. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:spektaakkeli> (2.9.2024)
- Vänskä, Annamari. 2006. *Vikuroivia vilkaisuja. Ruumis, sukupuoli, seksuaalisuus ja visuaalisen kulttuurin tutkimus*. Taidehistoriallisia tutkimuksia 35. Helsinki: Taidehistorian seura.