

Pedro Calderón de la Barca

Elämä on unta

Suomentanut Arto Rintala

Elämä on unta

Pedro Calderón de la Barca

Elämä on unta

Esipuhe, suomennos ja selitykset
Arto Rintala



FAROS

Turku 2023

Espanjankielinen alkuteos: *La vida es sueño*, 1635

F I
L I

Kirjallisuuden vientikeskus FILI on tukenut tämän kirjan kääntämistä.

Suomentaja on saanut Taiteen edistämiskeskuksen kohde- ja korona-apurahat ja Alfred Kordelinilta apurahan käännöstyötä varten.

© Arto Rintala ja Faros-kustannus Oy

ISBN 978-952-7442-05-0 (painettu)

ISBN 978-952-7442-06-7 (e-kirja)

www.faroskustannus.fi

Kustantaja: Faros-kustannus Oy, Turku

Painopaikka: BoD – [Books on Demand](https://www.bodys.com), Norderstedt, Saksa

Sisällys

Suomentajan esipuhe	7
Elämä on unta	19
Ensimmäinen näytös	21
Toinen näytös	57
Kolmas näytös	105
Selityksiä	150

Suomentajan esipuhe

Harva yksittäinen teos onnistuu vangitsemaan niin monia aikakautensa maailmankuvan keskeisiä kysymyksiä yhtä runollisella tavalla kuin Pedro Calderón de la Barcan (1600–1681) tunnetuin näytelmä *Elämä on unta* (*La vida es sueño*, 1635). Barokin ajan maailma on tietysti monessa suhteessa varsin kaukana tämän hetken todellisuudesta – erityisesti ”puhtaimmassa” muodossaan, sellaisena kuin se toteutui katolisessa vastauskonpuhdistuksen Euroopassa – mutta monet näytelmän teemoista puhuttelevat epäilemättä myös nykylukijaa.

Todellisuuden ja olemassaolon perusluonnetta epäilevä, eläimellisestä tilastaan kohti ihmisyyttä ponnistava prinssi Sigismund, kohtalonsa omiin käsiinsä ottava petoksen uhri, sukupuoliroolinsa rajoitukset ylittävä Rosaura sekä aikansa huipputieteeseen kammottavin seurauksin luottava kuningas Vasili, taustallaan kaaokseen vajoava myyttinen Puolan valtakunta, nostavat esille kysymyksiä, jotka pohjimmiltaan ovat yhtä relevantteja myös meidän ajassamme: mikä on lopultaikin todellista, missä kulkee mahdollisen raja, mikä tekee inhimillisestä olennosta inhimillisen, mikä on oikein – ja ennen kaikkea, onko se, minkä me yleensä miellämme todeksi, totta

alkuunkaan?

*

Calderón, Espanjan kirjallisuuden kultakauden viimeinen suuri nimi, syntyi vähävaraiseen alhaisaateliseen perheeseen Madridissa 17. tammikuuta 1600. Hän menetti vanhempansa suhteellisen varhaisella iällä – äiti, flaamilaisukuinen doña Ana María de Henao kuoli synnytykseen Pedron ollessa 10-vuotias ja isä, hovikirjurina ja varainhoitajana työskennellyt don Diego Calderón, menehtyi äkillisesti viisi vuotta myöhemmin.

Pedro aloitti opintonsa jesuiittojen johtamassa Colegio Imperialissa ja jatkoi valmistuttuaan Alcalá de Henaresin yliopistossa, mutta isän kuoleman jälkeen opinnot keskeytyivät testamenttiriitoihin perheen lasten ja don Diegon uuden vaimon välillä. Pedro muutti opintojen perässä Salamancaan ja valmistui Espanjan vanhimman yliopiston lakitieteellisestä vuonna 1619.

Seuraavan vuosikymmenen aikana hän osallistui Italian ja Flanderin sotarekille, joutui ajoittaisiin kahnauksiin lain kanssa ja nousi suureen suosioon niin Madridin ja muiden ajan metropolien teatteriyhteisön kuin näytelmähuvitukseen ihastuneen hovinkin silmissä. Calderónin ensimmäinen, menestykseksi osoittautunut näytelmä *Amor, honor y poder* kantaesitettiin kesäkuussa 1623. Calderónista tuli nopeasti Filip IV:n hovin suosikkidramatisti ja vuonna 1635 hänet nimitettiin hoviteatterin johtajaksi. Kuningas tarjosi Calderónille myös vaadittavat edellytykset eteenpäin pääsyyn nimittäessään tämän Santiagon ritarikunnan jäseneksi – tosin paavin erityisluvalla, sillä kirjailijan isän katsottiin tahranneen perheen aatelisuuden harjoitettuaan kirjurin palkkatyötä.

Kirjailijanuransa ohella Calderón toimi armeijan ja korkeimpaan ylhäisöön kuuluvien isäntien palveluksessa 1640-luvulle asti. Moitteettoman palveluksen johdosta Calderónille myön-

nettin eläke, mutta yleisesti ottaen vuosikymmen osoittautui hänelle varsin raskaaksi niin ammatillisista kuin henkilökoh-
taisistakin syistä: Espanjan teatterit suljettiin kirkon painos-
tuksesta vuosien 1644–1649 väliseksi ajaksi, Calderónin läheiset
veljet Diego ja José menehtyivät ja avioliiton ulkopuolella syn-
tyi Calderónin ainoa jälkeläinen, Pedro José, jonka ylläpitoon
enimmäkseen varsin heikosta toimeentulosta kärsinyt kirjailija
käytti sotilaseläkkeensä.

Vuonna 1651 Calderón otti vastaan pappisvihkimyksen.
Työskennelyään muutaman vuoden kirkollisessa virassa To-
ledossa, missä näytelmien kirjoittamista harrastavaa pappis-
miestä paheksuttiin avoimesti, Calderón palasi hovin yhtey-
teen Madridiin, missä hänet nimitettiin Filip IV:n yksityiseksi
sielunhoitajaksi (*capellán de honor del rey*). Elämänsä loppu-
puolella Calderón oli paitsi merkittävä hovin vaikuttaja, myös
maan suosituin näytelmäkirjailija. Hän jatkoi kirjoittamista
viimeisiin elinpäiviinsä ja menehtyi korkeassa iässä 25. touko-
kuuta 1681. Espanjan kulttuurin kultakauden, Siglo de Oron,
katsotaan yleisesti päättyvän hänen kuolemaansa.

*

Calderón kirjoitti omien laskujensa mukaan 110 pitkää näytel-
mää ja kahdeksankymmentä lyhyempää kappaletta. Hän oli
monialainen kirjoittaja, jota kiinnostivat kaikenlaiset draaman
lajit ja jälkipolvet ovat yrittäneet luokitella hänen tekstejään
monen näköisten nimilappujen alle. Usein mainittuihin kate-
gorioihin kuuluvat filosofiset näytelmät, kuten *Elämä on unta*,
historiallisiin tapahtumiin tai antiikin mytologiaan pohjautuvat
kappaleet, satunäytelmät, aikakauden suosimat kunniadraa-
mat, miekka & viitta -tyyppiset seikkailutarinat, juonittelu- ja
tilannekomediat, tunnettuihin kansanperinneaiheisiin poh-
jautuvat näytelmät sekä erilaiset välinäytökset ja muut lyhyet
kappaleet. Yhteistyössä Juan Hidalgo de Polancon (1614–1685)

kaltaisten säveltäjien kanssa Calderón oli myös *zarzuelan*, oopperiteatteria ja pienimuotoista oopperaa vastaavan, suureen suosioon nousseen musiikkiteatterin varhaisia kehittäjiä.

Siinä mielessä kuin Calderónin aikalaiset asian useimmiten näkivät, keskeisin jakolinja oli nimenomaan ero ”maallisia” aiheita käsittelevän *comedian* ja uskonnollisiin aiheisiin pohjautuvien mysteerinäytelmien (*autos sacramentales*) välillä. Pappismiehenä Calderón kirjoitti erityisesti uransa loppupuoliskolla suuren joukon mysteeridraamoja. Keskiajalta juontuvan perinteen jatkajana hän jääkin yhdeksi länsimaisen teatterihistorian viimeisistä merkittävistä tyyllilajin edustajista.

Myöhemmän historian kannalta on oleellista panna merkille Calderónin työ maallisten näytelmien ilmaisuvarojen ja aihepiirien laajentajana. Espanjalaisen teatterin kulta-aika jatkautuukin selvästi kahden merkittävimmän dramatismin, Félix Lope de Vega (1562–1635) ja Calderónin hallitsemiin kausiin. Heidän elämäntyönsä myötä käsitys teatteri-ilmaisun mahdollisuuksista laajeni verrattain lyhyessä ajassa suorastaan räjähdysmäisesti niin taiteellisessa kuin tuotannollisessakin mielessä, kun teatterista samanaikaisesti tuli ennen näkemättömän suosittua kansanhuvia. 1500-luvun puolivälin yksinkertaisia farsseja improvisoiduilla näyttämöillä esittävistä muutaman hengen kiertävistä näyttelijäryhmistä tultiin muutamassa vuosikymmenessä varsin pitkälle.

Hovidramatistina Calderón työskenteli läheisesti aikansa merkittävimpien scenografien, Cosme Lottin (n. 1571–1643) ja Baccio del Biancon (1604–1657) kanssa. Hovissa järjestetyt esitykset olivat ajalle ominaisesti loistokkaita ja niiden näyttämötekniikka oli suureellista ja mutkikasta: Calderónin Odysseus ja Kirke -teemaisen näytelmän *El mayor encanto, Amor* ensiesityksissä 1635 käytettiin kuninkaan huvipalatsille rakennettua tekojärveä saarinäyttämöineen. Calderónin ja Lottin tiedetään riitaantuneenkin kysymyksestä, onko teksti taustaa varten vai päin vastoin. Sovinnon jälkeen syntyneitä lopputulosta ihastu-

neet aikalaiset kuvailivat speaktaakkelimaiseksi. Todennäköisimmin samana vuonna myös *Elämä on unta* sai ensiesityksensä.

Laajemmalle kansanosalle Calderónin näytelmät tulivat tunnetuiksi ammattimaisten teatteriryhmien toimesta Madridin Corral de Príncipen ja Teatro de la Cruzin kaltaisissa suosituissa teattereissa. Vuodesta 1636 eteenpäin niihin voitiin tutustua myös painetussa muodossa, kun Calderónin teosten sarjallinen julkaisu alkoi kahdentoista kappaleen kokoelmateoksella *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca, recogida por don Joseph Calderón de la Barca, su hermano*.

*

Taiteen loisteliaisuudesta huolimatta barokin aikakausi oli sosiaalisessa ja poliittisessa mielessä varsin synkeä episodi Euroopan historiassa. Monet ajan taiteen piirissä esiintyneet ilmiöt, jotka muuten saattaisivat tuntua vaikeaselkoisilta, näyttäytyvät kenties ymmärrettävämpinä laajempaa yhteiskunnallista taustaa vasten. Yksilön kannalta raskas ympäristö tarjosi hedelmällisen kasvualustan suurta suosiota nauttineille eskapistisille paimenidylleille, Molièren kaltaisten satiirikoiden komiikalle ja Calderónin parhaiden näytelmien tapaisille metafyyysisille tutkimusretkille.

Jokainen vuosisata on toki raskautettu omilla taaksepäin katsovilla uskonkiihkoilijoillaan ja mielivaltaisesti riehuvilla sotaherroillaan, mutta mailleen painuvan renessanssin herättämien, vapautta henkivien ajatussuuntausten luomaa taustaa vasten 1600-luvulla esiin noussut kulttuurinen taantumuksellisuus soti erityisen voimakkaasti kaikkea sellaista vastaan, mitä modernilta katsantokannalta pidettäisiin säilyttämisen ja puolustamisen arvoisena. Monet nykypäivänä ”pimeään keskiajan” piirteiksi mielletyt ilmiöt juontavat itse asiassa usein juurensa

varsinaisen keskiajan sijasta pikemminkin 1600-luvun Euroopassa vahvistuneisiin pyrkimyksiin vahvistaa uskonnon, säätyläisjärjestyksen ja muiden renessanssin tuoreiden ajatusten edessä kyseenalaiseen asemaan ajautuneiden instituutioiden valtaa.

Barokkitaitteeseen oleellisesti sisältyvä todellisuuden epäily ja kyseenalaistaminen, musiikin korkea-asteinen älyllinen abstraktio sekä filosofisemmin suuntautuneessa kirjallisuudessa näyttäytyvä mystisismi voidaan kaikki nähdä, paitsi jatkeena renessanssin taiteelle ja ajattelulle, myös arkitodellisuuden ahtautta ja siinä vallitsevien epäkohtien legitimitettiin vastaan suuntautuneina reaktioina – samaan hengenvetoon voidaan tietysti myös todeta, että taiteen piirissä vahvistuivat samanaikaisesti myös aikakautta edeltävien ideaalien negatiivista ja kangistumista osoittavat ilmiöt, kuten kirjallinen presiositeetti ja raskassoutuinen formalismi.

Tiukat sosiaaliset normit ja vallanpitäjiä suosivat näkemykset ihmisestä yhteiskunnalliseen rooliinsa peruuttamattomasti syntyneenä olentona epäilemättä ruokkivat vastapainonaan mystisiä ajatussuuntauksia, joissa ihmisen todellinen olemus sijoitettiin maallisen ja ajallisen olemassaolon tuolle puolen. Jälkikäteen katsottuna kiinnostava ja omalla tavallaan nimenomaisesti hyvin barokkinen ristiriita Calderónin näytelmän keskiöön muodostuikin egosta poispäin suuntautuvan ajattelun ja toisaalta psykohistoriallisessa mielessä yhteisön henkistä keskenkasvuisuutta suosivan – sotaisan, tiukkaan kastijakoon nojaavan ja kunniakulttuurin läpikäynnin – ympäristön rinnakkaisuudesta.

Elämä on unta edustaa erästä vahvimmin mystiikkaan ja metafyyssiseen ajatteluun taipuvaa vaihetta eurooppalaisessa ajattelussa. Siinä heijastuu selvästi keskiajan mystikoiden hahmottelema näkemys ajallisesta todellisuudesta pienenä saarekkeena, joka ihmiselle pohjimmiltaan käsittämättömistä syistä vallitsee yliluonnollisen todellisuuden – Jumalan, jos niin ha-

lutaan sanoa – kaikenkattavan olemuksen sisällä ohikiitävän ajatuksen kaltaisena. Uskonsotien ajan pappismies Calderón luonnollisesti esittää näkemyksensä kristillisessä viitekehyksessä ja määrittelee ihmiselon mysteerin kristillisen etiikan kautta. Näytelmän maailmankuvan vastineita on kuitenkin varsin helppo hakea laajemmin esimerkiksi itämaisestä ajattelusta.

*

Maailma, jossa *Elämä on unta* tapahtuu, on tarkoituksellisen sadunomainen ja epärealistinen, eikä Calderón yritäkään luoda illuusiota jokapäiväisestä todellisuudesta. Barokin ideaalien mukaisesti taiteesta pyrittiin rakentamaan oma sfääriinsä, jonka tuli erottautua korosteisesti arjen maailmasta. Näin taiteeteoksen kokemisesta tuli itsessään perusluonteeltaan mystinen, eräänlaiseen supertodellisuuteen sijoittuva tapahtuma. Metafiktioon ja illuusioihin voimakkaasti nojaava barokkitaide käytti erillisen todellisuusalueen asemaansa hyväkseen erityisesti pyrkiessään osoittamaan koetun maailman ja totunnaisen ajattelun illusorisen ja pettävän luonteen.

Näin ollen esimerkiksi tarinan ”Puolalla” ja ”Moskovan ruhtinaskunnalla” ei ole sanottavaa yhteyttä todellisiin valtioihin. Merkityksellisempää on vaikutelma etäisestä, eksoottisesta seudusta unen ja toden rajamailla. Katolisen Espanjan näkökulmasta Puola sijaitsi kaukana sivistyneen maailman ääriässä, eivätkä etäiseen Moskovaan liitetyt mielikuvat varmastikaan poikenneet merkittävästi siitä miten edellisen vuosisadan ritariroomaanit olivat kuvailleet myyttisen Skyytian aroja. Näytelmässä vilisevät slaavilaiset ja germaaniset nimet vahvistavat vaikutelmaa paikasta, jonka kaukaisuutta vasten todellisuuden rajat alkoivat antaa myöten, mikä sopii erinomaisesti näytelmän yleiseen tunnelmaan.

*

Nykylukijan kannalta kontekstia vaatinevat myös tekstin selvästi vanhentuneet piirteet, kuten ylikorostunut aatelismielisyys ja astrologian suunnaton merkitys. Merkittävien hallitsijoiden Kaarle V:n ja Filip II:n aikaiset hallinnon sentralisaatiopyrkimykset olivat nostattaneet hallitsijakultin miltei taivaisiin, joten tässäkin kappaleessa painotetaan hallitsijaksi syntyminen luonnollisuutta, kuninkuuden ylhäältä annettua luonnetta ja *status quon* horjuttamisen rangaistavuutta. Voidaan toki katsoa, että Calderón tuo ylimysten aseman pohjimmaisena sopimuksenvaraisuuden ja ihmisten perustavanlaatuisen tasa-arvon sielullisina olentoina esille suurin piirtein niin voimakkain vedoin kuin se hänen aikalaiselleen edes oli mahdollista.

Astrologia nähtiin ehdottoman vakavasti otettavana tieteenä, jolla oli suorastaan mystinen aura – kuten aikansa maailmaa muokkaavalla huippututkimuksella usein tapaa olla. Astrologinen perinne voitiin legitimoida myös kirkon näkökulmasta liittämällä se osaksi uskomusjärjestelmää, jonka mukaisesti koko maailma pienimmästä pölyhiukkasesta taivaan tähtiin on luotu ihmistä varten. Kun kuningas Vasili toteaa, että ihminen on taivasta korkeampi, kyseessä ei siis ole modernin edistysuskon pilkahdus. Päin vastoin, siinä puhuu vanhoillinen näkemys maailmasta Jumalan rakentamana suurena teatterina, jonka näyttämöllä vapaan tahdon lahjan saanut ihminen tekee jatkuvia valintoja pelastuksen ja kadotuksen välillä.

*

Prinssi Sigismund esittää epäilemättä näytelmän keskeisimmät huomiot todellisuuden harhakuvamaisesta luonteesta. Vain pari vuotta kappaleen kantaesityksen jälkeen Descartes lähti *Metodin esityksessään* järjestelmällisesti kyseenalaistamaan saavutettavissa olevan tiedon luonnetta. Ajassa vahvasti esiin nousseella teemalla oli takanaan pitkä traditio, joka ilmenee

niin keskiajan mystiikassa kuin renessanssin uusia tiedon tuottamisen tapoja etsivissä ajatusrakennelmissakin.

Sigismundin tarina on myös ylpeyden ja vihan psykologiaa käsittelevä kasvukertomus. Kaltoin kohdellun vangin asemasta valtaan nostettu, mutta todellisuudessa yhä lähes eläimellisessä tilassa oleva Sigismund on säätyläisasemansa erioikeuksiin nojaavan korskean ja piittaamattoman ylimyksen stereotyyppi. Vasta vähitellen avautuva ymmärrys omien havaintojen ja järjellisen petollisesta luonteesta herättää hänessä uinuvan inhimillisyyden.

Rosauran, näytelmän toisen päähenkilön, tarina vie päällisin puolin kunniakulttuurin piiriin. Aikakauden taiteessa usein käsitelty, suorastaan koomisiin – ja karmiviin – mittasuhteisiin kohonnut kunniakulttuuri lienee järjellisimminkin käsitettävissä, kun muistetaan, että ryhmäpaineen kautta luotu pyrkimys säädyllisyyteen ja kunniallisuuteen oli varhaismodernissa, vahvoja valtiollisia valvontakoneistoja edeltävässä yhteiskunnassa perinnäinen tapa pitää yllä laajempien yhteisöjen sisäistä tasapainoa. Loukatusta kunniaa kertovien tarinoiden päätteeksi solmittu avioliitto nähtiin ensisijaisesti sankarittaren sosiaalisen pelastautumisen ja retaliaation näkökulmasta.

Rosauran tarinan keskeisimmät elementit ovat kuitenkin muualla, ja niiden kannalta kunniadraama tarjoaa ainoastaan lähtötilanteen. Renessanssin aikana tarinat kostoaikeissa matkaavista, miehiksi pukeutuneista ja kunniansa menettäneistä naisista olivat varsinkin teatterin maailmassa erittäin suosittuja, mutta niitä on harvoin osattu katsoa tutkimuksellisessa mielessä laajempaa kontekstia vasten. Olennaista Rosauran tarinassa on sukupuolirajoitusten ja sillä tavoin tavanomaisen inhimillisen kokemuksen ylittäminen.

Näytelmän loppupuolella monta muodonmuutosta kokenut Rosaura herättää selviä muistumia renessanssin taiteen ja mystiikan piirissä tunnetun pyhän hermafrodiitin (tai androgyynin) kiehtovasta hahmosta. Prinsessa Stellan muutos