

Taiteen totuudellisuus Luigi Pirandellon näytelmässä
Sei personaggi in cerca d'autore

Pro gradu -tutkielma
Yleinen kirjallisuustiede
Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta
Turun yliopisto
Toukokuu 2019
Eevastiina Kinnunen

Turun yliopiston laatujärjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

TURUN YLIOPISTO

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Humanistinen tiedekunta

KINNUNEN, EEVASTIINA: Taiteen totuudellisuus Luigi Pirandellon näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore*

Pro gradu -tutkielma, 104 s.
Yleinen kirjallisuustiede
Toukokuu 2019

Tutkin pro gradu -tutkielmassani kysymystä siitä, millä tavalla taide on totta italialaisen Luigi Pirandellon näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* (*Kuusi hahmoa etsimässä tekijää*). Nobel-palkitun Pirandellon näytelmä avaa metateatterillisena tekstinä kiinnostavasti kysymyksen siitä, miten taide puhuu todesta ja totuudesta. Tarkastelen näytelmää esteettisenä tulkintana taiteen totuuden mahdollisuuksista. Teoreettinen viitekehýkseni pohjautuu totuuskysymyksen perinteeseen, jonka kanssa tulkitsem näytelmän keskustelevan. Lisäksi osallistun relevantteihin taideteoreettisiin keskusteluihin, jotka liittyvät muun muassa taiteen metatasoon ja polyfoniaan. Pirandellon näytelmää on tutkittu jo lähes sadan vuoden ajan aina sen ilmestymisestä vuonna 1921 asti, mutta tulkintani on uusi tulokulma sen tutkimukseen.

Pro gradu -tutkielmassani esitän, että Pirandellon näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* taiteen totuudellisuus hahmottuu etsimisen tapahtumana. Tuossa tapahtumassa taiteen totuus alkaa näyttäytyä hetkenä, jolloin suhde todellisuuteen näyttäytyy väitelauseilla viittaamisen sijaan kysymyksenä. Näytelmässä korostuu sen metatasoisuus, jolloin keskiöön nousee näytelmän rakentumisen ja sen olemisen ehdot. Näytelmässä kysymys taiteen totuudellisuudesta suhteutuu kiinnostavasti myös tekijyyden käsitteeseen. Tekijän etsiminen näyttäytyykin taiteen totuusperusteiden etsimisenä. Lisäksi analysoin näytelmää suhteessa polyfonian käsitteeseen. Tulkintani mukaan metadraamallisuus mahdollistaa näytelmässä erityisen, draamallisen polyfonian. Tällöin taideteoksen totuudellisuus hahmottuu hetkenä, jossa olemisen avautuu sen monina samanaikaisina mahdollisuuksina.

Näytelmän ja teoriaperinteen vuoropuhelussa syntyy kiinnostava tulkinta siitä, miten taide puhuu totuudesta. Pro gradu -työssäni käsitellyt kysymykset ovat olennaisia taiteiden tutkimuksessa laajemminkin kuin suhteessa tutkimaani teokseen. Osana tutkielmaa olen myös suomentanut ja ohjannut näytelmän Turun ylioppilasteatterille keväällä 2016. Vaikka tässä tutkielmassa en käsittele ohjausprosessia, on se vaikuttanut merkittävästi tulkintaani näytelmästä. Tekstin analysointi tuki teatteriesityksen tekemistä ja ohjaaminen puolestaan toi uusia näkökulmia tekstin ymmärtämiseen.

Asiasanat

Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, italialainen näytelmäkirjallisuus, metateatteri, draamallinen polyfonia, taide, totuus

TAITEEN TOTUDELISUUS LUIGI PIRANDELLON NÄYTELMÄSSÄ
SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE

SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO.....	1
1.1. Draaman uudistaja Pirandello.....	1
1.2. Teatterillisuus teemana näytelmässä <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i>	8
1.3. Kysymys taiteen totuudellisuudesta.....	15
2. TEKIJÄN ETSIMINEN TOTUUDEN PERUSTAN ETSIMISENÄ.....	22
2.1. Hahmojen polyfoninen vuoropuhelu.....	22
2.2. Näytelmän mahdottomuus keskusteluna totuuskäsityksistä	31
2.3. Hahmojen olemus olemismahdollisuuksina.....	41
3. TAIDETEOKSEN TOTUDELISUUS TAPAHTUMANA.....	51
3.1. Draamallinen polyfonia tekijyytenä.....	51
3.2. Jäljittely maailman avoimuuden jäljittelynä.....	61
4. TAITEEN TEKIJYYS OLEMASSAOLON ETSIMISENÄ.....	73
4.1. Näytelmän katharsis leikkinä ja kysymyksenä.....	73
4.2. Näytelmän teoksellisuus olemisena.....	86
5. LOPUKSI.....	94
LÄHTEET.....	99

1. JOHDANTO

1.1. Draaman uudistaja Pirandello

Pro gradu -tutkielmassani tutkin taiteen totuudellisuutta italialaisen, Nobel-palkitun Luigi Pirandellon näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921, suom. *Kuusi hahmoa etsimässä tekijää*). Luigi Pirandello on yksi Italian tunnetuimmista kirjailijoista ja *Sei personaggi in cerca d'autore* on hänen kuuluisin näytelmänsä.¹ Hänen laajaan tuotantoonsa kuuluu kymmenien näytelmien lisäksi romaaneja, yli 200 novellia, runokokoelmia ja useita esseitä. Pirandellon näytelmät luokitellaan usein avantgardedraamaksi.² Avantgardedraamoissa käsitellään fiktion ja todellisuuden välisiä rajoja ja kyseenalaistetaan todellisuusilluusio. Nämä ovat keskeisiä teemoja Pirandellolle ja näytelmä *Sei personaggi in cerca d'autore* avaa metateatterillisena tekstinä erityisen kiinnostavasti kysymyksen siitä, miten taide puhuu todesta ja totuudesta. Tämä kysymys onkin tutkielmani keskiössä.

Luigi Pirandello eli vuosina 1867–1936, jolloin Italiassa koettiin suuria murroksia maan yhdistymisestä ensimmäiseen maailmansotaan ja toista maailmansotaa edeltäneeseen

¹ Näytelmän merkittävyys korostuu Italian teatterin historiaa käsittelevissä teoksissa. Esimerkiksi Ferdinando Tavianiin italialaisesta teatterista kertovassa teoksessa kuvataan tätä näytelmää ja sen suurta vaikutusta siten, että Taviani antaa koko kyseisestä 1920-luvun teatterin murroskohdasta kertovalle alaluvulle otsikon ”Lavalle saapuu kuusi hahmoa” (Taviani 2010, 56).

² Esimerkiksi Claudio Vicentini tulkitsee Pirandellon estetiikkaa ja tuotantoa 1800-luvun perinteiden yhdistämisenä radikaaliin avantgardeen (Vicentini 1970).

fasismin valtaannousuun. Pirandello syntyi Sisiliassa Agrigentossa muutama vuosi ennen Italian yhdistymistä. Sisilia näkyy Pirandellon teksteissä, ja hän esimerkiksi kirjoitti osan teksteistään sisiliaksi. Pirandello opiskeli romaanista filologiaa Palermossa, Roomassa ja Bonnissa Saksassa. Saksassa vietetyt vuodet 1889–1891 ovatkin vaikuttaneet Pirandellon estetiikkaan ja osa tutkijoista on jopa väittänyt, ettei Pirandellostakaan välttämättä olisi tullut kirjailijaa ilman näitä vuosia.³ 1890-luvulla Pirandello muutti Roomaan, perusti perheen ja omistautui kirjoittamiselle. 1900-luvun alussa hän julkaisi romaanin *Il Fu Mattia Pascal* (*Mennyt miehestä*), joka oli hänen ensimmäinen kuuluisuuteen noussut teoksensa.

Pirandellon elämän tulkitaan usein näkyvän hänen tuotannossaan.⁴ Pirandellon synnyintalon nimi oli ”Kaaos”, ja usein Pirandellon elämää ja tuotantoa kuvataankin nimellä ”Kaaoksen poika”.⁵ Esimerkiksi F. L. Lucas mukaan Pirandellon elämä oli täynnä kaaosta ja täten hänen teatteristaankin tuli kaoottinen maailma. Lisäksi Lucas tarkastelee, miten Sisilian köyhyys on vaikuttanut Pirandellon tuotannon pessimistisyyteen, toisaalta myös monipuolisuuteen. (Lucas 1963, 359.) Monissa tulkinnoissa Pirandellon tuotannon melankolisuutta ja hulluuden teeman käsittelyä on analysoitu suhteessa hänen vaimonsa mielisairauteen. Lisäksi ensimmäisen maailmansodan ja etenkin Pirandellon oman pojan osallistumisen sotaan on katsottu synkentäneen tekstien sävyä entisestään. Sodan ajatellaan vaikuttaneen myös Pirandellon tekstien muotoon. Ensimmäisen maailmansodan alkuvuosina hän kirjoitti nimenomaan näytelmiä ja sodan vaikutuksen tulkitaan usein näkyvän Pirandellon teatterissa perinteisen jäljittelyn hylkäämisessä ja draaman muodon uudistamisessa.⁶

1920-luvulla Pirandello keskittyi näytelmien kirjoittamiseen sekä ohjaamiseen. Pirandellon draaman kirjoittamista hahmotellaan jakamalla se neljään eri vaiheeseen. Ensimmäiseen vaiheeseen kuuluvat sisilialainen teatteri ja groteski teatteri. Toinen vaihe on metateatterillinen, ”teatro nel teatro” -vaihe. Kolmatta vaihetta nimitetään surrealistiseksi ja keskiössä on yhä fiktion ja todellisuuden suhteen teema. Neljäntenä vaiheena on myyttisen

³ Saksan vaikutuksesta, ks. esim. Adank 1948 ja Vicentini 1970. Mathias Adank tarkastelee muun muassa Schopenhauerin ja Kantin vaikutuksia Pirandellon tuotantoon, mutta hänen teoksessaan eetosena on saksalaisten vaikutusten korostaminen monin tavoin, joten tarkastelu jää yksipuoliseksi (Adank 1948, 66–79). Puolestaan Vicentinin mukaan Pirandello luo omia tulkintojaan sen sijaan, että hän ponnistaisi näin vahvasti saksalaisesta traditiosta. Vicentini korostaa esimerkiksi sitä, että Bonnissa Pirandello ei ole voinut ymmärtää läheskään kaikkia saksankielisiä luentoja (Vicentini 1970, 59). Vaikka Pirandello ei keskustele perusteellisesti saksalaisen estetiikan perinteen kanssa, on hänellä kuitenkin kiinnostavia yhtymäkohtia siihen.

⁴ Pirandellon tuotannon tulkitseminen suhteessa hänen elämäänsä ja lisäksi hänen elämänsä käännteiden dramaattisuuden korostaminen näkyvät esimerkiksi Pirandellon novellien suomentajan Leena Rantasen jälkisanoissa (ks. Rantanen 2007).

⁵ ”Un figlio di Caos” (Gibellini 1994, xxxi).

⁶ Lisää sodan ja Pirandellon teatterin suhteesta, ks. Vicentini 1993, 53–72.

teatterin vaihe.⁷ Kaikissa vaiheissa näkyy avantgardedraaman tyylipiirteitä. Lisäksi Pirandellon tuotannossa näkyvät 1920-luvun Italian kulttuuriset vaikutukset. Osaa Italian 1920-luvun kulttuurista kutsutaan maagiseksi realismiksi, kuten esimerkiksi Massimo Bontempellin kirjallisuutta. Italian 1920-luvun maagisen realismin tulkitaan sittemmin sulautuneen Novecento-ryhmän ajatuksiin. Novecento-ryhmän ajatus oli paluu järjestykseen, ”ritorno all’ordine”, kokeilevan avantgarden jälkeen.⁸ Avantgarde ja maaginen realismi sekä toisaalta ajatukset muodosta ja järjestykseen paluusta risteävätkin Pirandellon teatterituotannossa. Pirandellon teatteri teatterissa -vaiheen näytelmissä on maagisen realismin tuntua, sillä niissä esitetään katsojille tuttu maailma, johon alkaa tulla unenomaisia kerroksia. Toisaalta näytelmissä on vahva muodon tematisointi, ja muodon kysymys linkittyy myös fasistiseen kulttuuriin. Pirandello liittyikin fasistipuolueeseen, mikä aiheutti välikirjoja hänen ja monien kirjailijoiden sekä kriitikoiden välillä. Hänen puoluejäsenyyttään, fasismin vaikutusta tuotantoon ja toisaalta hänen myöhempiä tapojaan protestoida puoluetta vastaan on tutkittu paljon.⁹ Vaikka toisaalta Pirandello välillä kannatti puoluetta ja antoi myönteisiä haastatteluja, hän kuitenkin repi julkisesti puoluekirjansa ja joutui puoleen tarkkailun kohteeksi elämänsä loppuun asti. Vuonna 1936 kuollessaan Pirandello kieltäytyi suurista valtiollisista hautajaisista, ja hänet haudattiin kaikessa hiljaisuudessa.¹⁰

Pirandellon näytelmät ovatkin enemmän kannanottoja taiteenteoreettisiin kysymyksiin kuin 1920-luvun poliittiseen ilmapiiriin. Pirandello ei osallistu näytelmillään yhteiskunnalliseen keskusteluun. Hän onkin sanonut olevansa epäpoliittinen ihminen (Lucas 1963, 364). Pirandellon tuotanto, etenkin teatteri teatterissa -vaihe, sitoutuu myös futuristeihin ja laajempaan 1920-luvun ajatukseen taiteen itsenäisestä olemassaolosta. Roberto Alonge tulkitseekin Pirandelloa suhteessa futuristeihin, sillä sekä futurismin että Pirandellon tuotannon yhtenä piirteenä on se, miten korostunut fiktio tunkeutuu todellisuuden alueelle. Alonge tulkitsee, että toisin kuin esimerkiksi Neuvostoliiton futurismissa Pirandellon tuotannossa tarkoitus ei ole saada esille mahdollisuuksia todelliseen elämään, vaan Pirandellolle päinvastoin

⁷ Näin Pirandellon teatterillinen tuotanto jaotellaan esimerkiksi italialaisissa oppikirjoissa, ks. esim. Luperini et al. 2005, 661.

⁸ Ks. esim. Hanna-Leena Paloposken toimittama Ateneumin näyttelyjulkaisu *Fantastico! Italialaista taidetta 1920- ja 1930-luvuilla* (2018).

⁹ Lisää Pirandellon suhteesta fasismiin, ks. esim. Gian Franco Venèn *Pirandello facista* (1971) ja Tarmo Kunnaksen *Fasismien lumous* (2013, 12–26, 68–69, 175–177).

¹⁰ Pirandellon tarkkojen toiveiden mukaisesti hänet haudattiin yksin hiljaisuudessa ja hänen tuhkinsa on muurattuna suuren kiven sisälle hänen lapsuudenkotinsa puutarhassa. Tässä Agrigentossa sijaitsevassa Pirandellon kotitalossa toimii nykyään Pirandello-museo.

on olennaista taiteen autonomisuus. (Alonge 2010, 56–62.) Näytelmissä kuuluukin kaikuja ”art pour art”, taidetta taiteen vuoksi -ajatuksesta. Puhtaan taiteen ajatuksessa korostettiin sitä, ettei taiteella ole sosiaalisia tai moraalisia päämääriä, sillä kirjallisuudella ei ole muita päämääriä kuin se itse (ks. esim. Meretoja 2014, 49). Esimerkiksi Lionel Abel tulkitsee, ettei Pirandellon näytelmässä *Sei perssonaggi in cerca d'autore* ole ollenkaan moraalista kiinnostusta, vaan koko näytelmän vaikutus pohjaa sen metafyyssiseen mielikuvitukseen (Abel 1964, 111). Pirandellon näytelmissä kiinnostavinta onkin niiden taiteenteoreettiset kysymykset, joihin keskityn myös tässä tutkielmassa. Tietenkään näytelmät eivät ole koskaan maailmasta irrallaan, mutta tässä tutkielmassa rajaan kysymyksen nimenomaan taideteoksen olemukseen liittyviin kysymyksiin.

Ennen kuolemaansa Pirandello oli saavuttanut kansainvälisen menestyksen etenkin näytelmillään ja kuuluisalla metateatterillisellä ”teatro nel teatro” -trilogiallaan. Siihen kuuluvat näytelmät *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924, *Jokainen omalla tavallaan*) ja *Questa sera si regita a soggetto* (1930, *Tänä iltana improvisoimme*). Näitä kaikkia yhdistää trilogian nimen mukaisesti metateatterillisuus. Ennen menestystä näytelmien metateatterillisuus aiheutti kuitenkin hämmennystä. Näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* ensi-ilta vuonna 1921 Roomassa aiheutti suuren teatteriskandaalin, Erika Fischer-Lichten mukaan jopa vuosisadan suurimman. Esityksen jälkeen näyttelijät, kriitikot ja katsojat alkoivat tapella keskenään ja katsojat jopa uhkailivat kirjailijaa. (Fischer-Lichte 2002, 306.) Ensi-illan vastaanottoon arvellaan vaikuttaneen sen, ettei yleisö osannut odottaa näytelmää, jossa ei jäljitellä täysin fiktiivistä maailmaa vaan esitetään itse esittämistä. Kuitenkin näytelmä uskallettiin esittää myöhemmin uudestaan muutamaa kuukautta myöhemmin Milanossa, jossa se sai paljon suotuisamman vastaanoton. Pian näytelmää esitettiin myös Ranskassa ja Saksassa. Lisäksi näytelmä oli tärkeä osa Pirandellon johtamaa, vuosina 1925–1928 toiminutta teatteriryhmää Teatro d'Arte.¹¹

Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* Näyttelijäseurue harjoittelee näytelmää ja harjoituksiin saapuu fiktiivisiä Hahmoja.¹² Nämä Hahmot haluavat, että heidän draamansa

¹¹ Tässä seurueessa olivat mukana kuuluisat näyttelijät Ruggero Ruggeri ja Marta Abba, joita ajatellen Pirandello kirjoitti monia rooleja.

¹² Näytelmässä on siis nimettyjen henkilöhahmojen sijaan Näyttelijöitä sekä Hahmoja. Kun kirjoitan nimenomaisesti näytelmän kuudesta Hahmoiksi nimetyistä henkilöhahmosta, käytän selkeyden vuoksi isolla alkukirjaimella kirjoitettua sanaa 'Hahmo' ja Näyttelijäseurueen jäsenistä sanaa 'Näyttelijä'. Kun taas puhun yleisemmin joko tämän näytelmän kaikista henkilöhahmoista tai laajemmin näytelmäkirjallisuuden henkilöhahmoista yleisesti, käytän sanaa 'hahmo' pienellä kirjoitettuna. Näyttelijöitä tai Hahmoja ei siis ole näytelmän alussa nimetty erisnimin. Näyttelijät on nimetty suhteessa italialaiseen teatteriseuruesysteemiin roolivalmiuksiensa kautta ja Hahmot nimetty perherooliensa mukaan. Osan Hahmoista erisnimet löytyvät tekstistä repliikeistä, mutta henkilöhahmoina heitä ei ole nimetty erisnimin.

kirjoitetaan valmiiksi, ja pitkien keskustelujen jälkeen Näyttelijäseurue lähtee yrittämään Hahmojen draaman esittämistä. Näytelmän edetessä Näyttelijäseurueen ja Hahmojen todellisuudet alkavat kietoutua yhteen. Metateatterillisuus ei ole pelkästään näytelmän yksi elementti, vaan teatterin ja fiktion luonne on näytelmän keskeinen temaattinen kysymys. Esimerkiksi merkittävät Pirandello-tutkijat Roberto Alonge ja Claudio Vicentini tutkivat Pirandelloa juuri teatterillisuuden näkökulmasta. Kysymys fiktion luonteesta on läsnä myös trilogian kahdessa muussa näytelmässä. Näytelmässä *Ciasuno a suo modo* lavalla näyttelijät esittävät näytelmää, jota heidän esittämänsä henkilöhahmot katselevat yleisöstä. Lopulta hahmot menevät lavalle ja syntyy kaaos, eikä kolminäytöksisen esityksen kolmatta näytöstä esitetä. Henkilöhahmoina on myös kriitikoita ja katsojat, jotka kommentoivat esitystä. Vuonna 1933 kirjoitetussa versiossa kriitikot ja katsojat aloittavat esityksen jo teatterin ulkopuolella, jolloin fiktion ja todellisuuden rajaa rikotaan metateatterin keinoin entisestään. Näytelmässä *Questa sera si regita a soggetto* näyttelijäseurueen tehtävänä on puolestaan harjoitella esitys ilman tarkkaa käsikirjoitusta eli improvisoiden. Seurue toimii Hinkfuss-ohjaajahahmon johdolla, jolloin yhdeksi näytelmän aiheeksi nousee ohjaajan rooli näyttelijäseurueessa. Näytelmässä seuruelaiset alkavat muuttua esittämikseen henkilöhahmoiksi. Tässäkin näytelmässä näyttelijöiden ja esitettävän tekstin todellisuudet limittyvät toisiinsa. Jälleen metateatterin keinoin tematisoidaan teatterin dynamiikkaa.

Pirandello on koonnut teatteritekstejään *Maschere Nude* -kokoelmaan.¹³ Kokoelman esipuheessa Pirandello kirjoittaa, että jokainen näistä näytelmistä esittää erilaista teatterillista konfliktia. Hänen mukaansa ensimmäisessä näytelmässä konflikti on Hahmojen sekä Näyttelijöiden ja Johtajan välillä. Toisessa näytelmässä konflikti on puolestaan Katsojien, Kirjailijan ja Näyttelijöiden välillä, ja kolmannessa näytelmässä hahmoiksi tulneiden Näyttelijöiden ja Ohjaajan välillä (Pirandello 2005, 935). Kuten Jo Ann Cannon on huomauttanut, nämä Pirandellon määrittelyt eivät kuitenkaan paljasta vaan enemmänkin peittävät sitä, mistä näytelmissä todella on kyse (Cannon 1986, 45). Näiden konfliktien alla onkin paljon muitakin konflikteja. Nähdäkseni näiden konfliktien avulla teoksissa käsitellään syvempää konfliktia siitä, miten taide on totta. Kaikkia kolmea näytelmää yhdistää se, että teatterillisilla elementeillä leikitellään siten, että perinteinen käsitys lavatodellisuudesta

¹³ *Maschere Nude* kääntyisi suomeksi esimerkiksi *Alastomat naamiot*. Naamioiden teema kulkeekin olennaisena läpi Pirandellon tuotannon, esimerkiksi konfliktina eri roolien ja oman minän välillä. Pirandellon tuotannon suhteesta ajatukseen ihmisen eri rooleista paitsi yksilöpsykologisesti myös sosiaalisena ilmiönä, ks. esim. Angelini 1998, 46; Kurkela 2004, 114.

murenee. Näytelmiin tulee metateatterillisuuden kautta uudella tavalla kysymys siitä, mikä on lavalla totta – millä tavalla taideteoksessa tapahtuu totuus.

Kysymys fiktion tavasta olla totta näkyy myös muun muassa Pirandellon näytelmässä *Enrico IV* (1921) ja keskeneräiseksi jääneessä näytelmässä *I giganti della montagna* (postuumisti 1937).¹⁴ *Enrico IV* (*Henrik IV*) kertoo henkilöstä, joka on useiksi vuosiksi sulautunut täysin esittämäkseen henkilöhahmoksi Enrico IV:ksi. Kun häntä yritetään saada irrottautumaan roolista, näytellään Enricolle tämän fiktiivistä maailmaa. Kuitenkin Enrico itse paljastaa, että hän on vain esittänyt jääneensä rooliin ja fiktiiviseen maailmaan. Lopulta ei enää ole selvää, mikä on totta ja mikä ei. Tätä näytelmää on usein tutkittu yhdessä näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* yhteydessä (esim. Väre 2013). Näytelmä *I giganti della montagna* (kääntyisi esimerkiksi *Vuorten jättiläiset*) sijoittuu puolestaan Pirandellon tuotannon myyttiseen vaiheeseen. Tässä unenomaisessa näytelmässä kartanoon saapuu näyttelijäseurue, ja jälleen tosi ja fiktio sekoittuvat keskenään monin tavoin. Keskityn tutkielmassani näytelmään *Sei personaggi in cerca d'autore*, mutta nämä esille nostamani neljä muuta näytelmää tuovat esille sen, miten teatterin todellisuuden ja totuudellisuuden teema on keskiössä useammassa Pirandellon näytelmässä.

Teatterin luonteen pohdinnassaan näytelmä *Sei personaggi in cerca d'autore* tuo esille 1920-luvun italialaisen teatteri-instituution murroksen. 1920-luvulla italialainen teatteri oli erilainen kuin nykyään ja siinä näkyi vahvasti commedia dell'arten vaikutus. Italialaisessa teatterissa ei ollut vielä ohjaajaa, vaan sen sijaan näyttelijäseuruetta johti ”il direttore-capocomico”.¹⁵ Hänen tehtävänsä oli paitsi johtaa liikkuvaa teatteriseuruetta myös vastata näytelmien kokonaisuudesta sekä näytellä itse. Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* tekijän etsiminen kuvastaa myös sitä, että nykymuotoisessa teatterissa Capocomicon täytyy ottaa yhä enemmän ohjaajamainen ote. Näytelmä kuvastaakin ohjaajan tuloa italialaiseen teatteriin.¹⁶ Johtajan johtamasta ja näyttelijöitä korostavasta teatterista siirrytään kohti ohjaajapainotteista teatteria (Alonge 2010, 50). Lisäksi commedia dell'arten vaikutus näkyi

¹⁴ Luigi Pirandellon kuoltua hänen poikansa Stefano Pirandello viimeisteli tekstin *I giganti della montagna* loppuun. Välillä tämä teos luetaan kuuluvan samaan ryhmään metateatterillisen trilogian kanssa, koska siinäkin teatterillisuutta käsitellään aiheena (ks. esim. Mariani 2016).

¹⁵ Käytän tässä tutkielmassa käännöksenä termiä ’Johtaja’, vaikkei se tavoitakaan kaikkia kyseisen henkilöhahmon tehtäviä. Myös Jokinen on kääntänyt Capocomicon Johtajaksi. Mot-sanakirjasuomenno puolestaan olisi ’teatteriseurueen johtaja’, suoraan käännettynä ’pääkoomikko’; englanniksi käännöksissä käytetty Producer, Director, Manager.

¹⁶ Ajan murrosta kuvaa se, että sanaa ’regista’ (ohjaaja) alettiin käyttää italiassa 1930-luvun alussa (Alonge 2010, 51).

siinä, että vielä 1920-luvullakin näyttelijäseurueissa oli valmiit ”roolivalmiudet”. Esimerkiksi päänäyttelijätär näytteli aina tärkeimmän naispääosan, päänäyttelijä tärkeimmän miesosan ja nuori näyttelijä nuorukaisen roolin. Näytelmien roolit puolestaan oli kirjoitettu näitä seurueen valmiuksia ajatellen. Myös näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* on Johtaja ja Näyttelijöitä, joista osa on nimetty seurueen osansa mukaan ja osa pelkästään näyttelijöiksi. Lisäksi seurueesta löytyy muita teatterin työntekijöitä, kuten Näyttämöpäällikkö ja Kuiskaaja. Näytelmä tuo esille murroksen italialaisessa teatterissa ja roolivastaavuuksien toimimattomuuden suhteessa kirjoitettuihin näytelmiin.

Lisäksi *Sei personaggi in cerca d'autore* kommentoi ja linkittyy vahvasti ajan taiteenteoreettisiin kysymyksiin. Aikalaiset tulkitsivat sitä Pirandellon oman estetiikan tulkintana taideteoksen muodossa. Kuuluisin aikalaiskritikko oli Benedetto Croce. Croce kritisoi Pirandelloa siitä, että tämän näytelmät ovat enemmän filosofointia kuin draamaa.¹⁷ Pirandellon taiteellisessa tuotannossa käsitellään paljon samoja kysymyksiä kuin Pirandellon esseissä ja esimerkiksi metateatterillinen trilogia kytkeytyykin nimenomaan metatason taidekysymyksiin. Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* Näyttelijäseurueen reagointi Hahmojen tarinaan suhteutuu kysymykseen siitä, millainen näytelmä tarinasta saadaan eli suhteessa sen taiteelliseen potentiaaliin. Tarinaa sinänsä ei kommentoida ja tarinan yhteiskunta jää kaukaiseksi taustaksi. Tässä näytelmän rakenteessa ja dynamiikassa näkyy koko trilogian luonne, jossa tapahtumien fiktiivisyys korostuu tietoisesti, tapahtumat suhtautuvat ennen kaikkea niiden mahdollisuuksiin olla taideteoksen osia ja itse näyttämön todellisuus on tietoisesti esillä koko ajan. Vaikka Pirandellon näytelmät käsittelevät samoja taiteen olemassaoloa koskevia kysymyksiä kuin hänen esseensä, niin ne eivät kutistu vain ilmentämään näitä ajatuksia fiktion muodossa vaan tuovat esille taideteoksina myös uusia, itsenäisiä kysymyksiä.

Näytelmä *Sei personaggi in cerca d'autore* on siis yksi merkittävimmistä 1900-luvun alun näytelmistä. Pirandello onkin vaikuttanut suuresti myöhempään teatteriin, kuten Samuel Beckettin ja Eugene Ionescon absurdiin teatteriin sekä Bertolt Brechtin eeppiseen teatteriin.¹⁸ Pirandellon merkitys teatterille on kiistaton. Vuonna 1934 hän sai Nobelin

¹⁷ Lisää Pirandellon ja Crocen debatista, ks. esim. Vicentini 1970, 5–10, 132–135.

¹⁸ Kiinnostavana anekdoottina mainittakoon, että Brecht näki ja luki näytelmän samoihin aikoihin kuin kehitteli ajatusta eepistä teatterista 1920-luvun loppupuolella, ja joidenkin spekulatioiden mukaan myös osallistui näytelmän tuotantoon Saksassa (Mariani 2016, 109).

kirjallisuudenpalkinnon rohkeasta ja nerokkaasta draaman uudistamisesta.¹⁹ Pirandellon näytelmät paitsi uudistivat teatterin tekemisen tapoja, ne myös kysyivät uudella tavalla teatterin tavasta puhua todesta ja totuudesta. Tämän tutkielman kannalta Pirandellon teatterissa kiinnostavinta onkin se, että hänen teoksensa herättävät kysymyksen siitä, miten taideteoksessa ollaan tekemisissä totuuden kanssa.

Pirandello kirjoitti näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* useasti, ja teki aina muutamia muutoksia tekstiin. Käytän tutkielmassa Pirandellon viimeisintä versiota näytelmästä vuodelta 1933. Se löytyy Alessandro d'Amicon toimittamasta *Maschere Nude II* -kokonaisuudesta (2005), jossa eritellään tarkasti Pirandellon tekemiä muutoksia eri vuosina ilmestyneiden versioiden välillä. Suomeksi näytelmä löytyy Ulla-Kaarina Jokisen painamattomana käännöksenä *Kuusi osaa etsimässä tekijää*.²⁰ Suomeksi näytelmä kulkee myös nimillä *Kuusi roolia etsii tekijää* ja *Kuusi henkilöä etsii tekijää*, ja usein suomenkielisessä tutkimuksessa puhutaan teoksesta näillä nimillä, vaikka kuitenkin viitattaisiin Jokisen suomennokseen.²¹ Tässä työssä käytetyt sitaattit olen suomentanut itse. Ohjasin ja suomensin näytelmän Turun ylioppilasteatterille keväällä 2016 nimellä *Kuusi hahmoa etsimässä tekijää*. Vaikka tässä tutkielmassa en käsittele ohjausprosessia vaan keskityn näytelmätekstin tulkitsemiseen, auttoi ohjaustyö tekstin analysoimisessa ja syvensi ymmärrystäni näytelmästä. Näytelmän ohjaaminen toimi tutkimisen välineenä ja tutkielman tekeminen puolestaan toi uusia ideoita lavatoteutukseen. Tutkimuksessani tiede ja taide käyvät siis vuoropuhelua, sillä tieteellinen tutkimustieto on ollut taiteellisen työn perusta ja taiteellinen työskentely ollut mukana tuottamassa tulkintaa tieteellisessä tutkimuksessa.

1.2. Teatterillisuus teemana näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore*

Näytelmä *Sei personaggi in cerca d'autore* alkaa sillä, että Näyttelijäseurue harjoittelee Johtajan johdolla Pirandellon näytelmää *Il giuoco delle parti* (kääntyisi esimerkiksi *Roolien leikki*). Näytelmässä esitetään siis toisen näytelmän harjoittelua. Jo tässä toden ja fiktion tasoilla

¹⁹ Nobel myönnettiin Pirandellolle ”for his bold and ingenious revival of dramatic and scenic art”, ks. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1934/summary/>

²⁰ Jokisen suomennoksen vuodesta ei ole tarkkaa tietoa, Turun yliopiston kirjaston tietokannassa se on arvioitu vuodelle 1980. Tämän takia viittaan Jokisen suomennokseen ”Pirandello 1980”.

²¹ Usein näytelmän nimeksi mainitaan *Kuusi henkilöä etsii tekijää*, vaikka sitaattit ovat Jokisen käännöksestä, ks. esim. Steinby ja Tanskanen 2013, 292.

aletaan leikitellä. Näytelmässä alussa on kaksi eri fiktion tasoa eli näytelmän *Il giuoco delle parti* fiktiivinen maailma sekä sitä harjoitelevien Näyttelijöiden maailma, joka yhtä lailla on fiktiota, mutta verrattuna harjoitellun näytelmän maailmaan näyttäytyy todempana. Harjoituksissa tuodaan esille viittauksia Pirandelloon kirjailijana ja keskustellaan teatterin luonteesta, mikä laajentaa näytelmän metateatterillisuuden ja metafiktiivisyyden tematiikkaa harjoitushetkeä laajemmalle.

Yllättäen harjoituksiin saapuu kuusi fiktiivistä Hahmoa: Isä, Äiti, Tytärpuoli, Poika, Pikkupoika ja Pikkutyttö.²² Heidän oma kirjailijansa on hylännyt heidät, koska ei saanut Hahmojen draamaa sopimaan näytelmän muotoon. Isä tuo esille Hahmojen toiveen: he haluavat elää eli saada draamansa lavalle esitettäväksi. Hahmot ovat luomisprosessin eri vaiheissa, osa valmiimpia ja osa vain ohuita luonnoksia. Hahmoista Isä ja Tytärpuoli ovat valmiimpia Hahmoja ja puhuvat eniten. He kertovat Näyttelijäseurueelle Hahmojen tarinaa. Hahmot toivovat, että heidän draamansa kirjoitettaisiin valmiiksi ja esitettäisiin lavalla. Äiti ja vanhin Poika kommentoivat välillä tarinan etenemistä. Äiti on surullinen heidän kohtalostaan ja Poika suhtautuu vastentahtoisesti esiintymiseen. Kaksi pienintä Hahmoa, neljän vuoden ikäinen Pikkutyttö ja 14 vuoden ikäinen Pikkupoika, eivät puolestaan puhu ollenkaan. Hahmojen draamaan liittyy seitsemäntenä Hahmona Madame Pace, joka loihditaan hetkellisesti paikalle näytelmän edetessä.

Hahmojen tarinaa ei missään vaiheessa kerrota selvästi, vaan se tulee esille Hahmojen repliikeissä sirpaleisesti pitkin näytelmää. Hahmojen tarinan pääpiirteet voidaan kuvailla Hahmojen puheiden pohjalta tapahtuneen seuraavasti. Isä ja Äiti olivat naimisissa ja saivat Pojan. Poika kuitenkin lähetettiin kasvamaan maalle sukulaisten luo. Isä huomasi Äidin

²² Hahmojen nimet kääntyvät suomeksi Isä, Äiti, Tytärpuoli, Poika, Pikkupoika ja Pikkutyttö (ks. Ulla-Kaarina Jokisen suomennos Pirandello 1980, 10a–10b). Käännös ei ole kuitenkaan ongelmaton. Isä (Il Padre), Äiti (La Madre) ja Tytärpuoli (La Figliastro) ovat selvät käännökset. Poika (Il Figlio) ei suomennoksena sisällytä ajatusta siitä, että kyse on nimenomaan jonkun omasta pojasta, kuten näkyy myös englanniksi käännöksestä ”the Son” (vrt. suomen sanojen ”tytär” ja ”tyttö” ero). Italiankielinen nimi ”Il Figlio” korostaa vastakkaisuutta Tytärpuoleen, joka on suhteessa Isään nimetty nimenomaan Tytärpuoleksi, ja ”Il Figlio” on puolestaan nimenomaan Isän oma Poika. Pikkupoika (Il Giovinetto) kääntyisi italian kielestä tarkemmin sanaksi ’Nuorukainen’. Tällöin suomennoksesta voisi kuitenkin ymmärtää väärin, että Nuorukainen on Poikaa vanhempi, vaikka todellisuudessa Poika on 21-vuotias ja Nuorukainen vasta 14-vuotias. Tämän takia en kääntänyt nimeä Nuorukaiseksi. Englanniksi nimi on ”the Boy”, missä näkyy toisaalta nuori ikä, mutta toisaalta myös vastakkaisuus ”the Son” nimeen. Vaikka käännöksenä Pikkupoika voi siis olla parempi kuin Nuorukainen, on sekin ongelmallinen, koska siinä hahmo rinnastuu Pikkutyttöön, joka puolestaan on häntä paljon nuorempi. Pikkutyttö (La Bambina) on vasta 4-vuotias ja italiankielinen nimi viittaakin nimenomaan pieneen tyttöön, kuten myös englanniksi nimi ”the Child” (englanninkielisten nimien lähteenä on Edward Storerin käännös, ks. Pirandello 1998.) Vaikka suomentamisessa on siis ongelmansa, päädyin käännöksessä samoihin nimiin kuin Jokinen: Isä, Äiti, Tytärpuoli, Poika, Pikkupoika ja Pikkutyttö.

rakastuneen Isälle työskennelleeseen sihteeriin, ja Isän kehotuksesta Äiti meni naimisiin tämän kanssa. Äiti ja sihteeri saivat kolme lasta, Tytärpuolen, Pikkupojan ja Pikkutyttö. Tämä perhe muutti muualle ja samoihin aikoihin puolestaan Poika muuttaa takaisin Isän luokse, mutta he kokevat toisensa vieraiksi toisilleen. Sihteeri kuitenkin kuoli, joten Äiti jäi leskeksi ja perhe eli köyhyydessä. Isän tietämättä he muuttivat takaisin samaan kaupunkiin, jossa Isä ja Poika asuivat. Elättääkseen perhettään Äiti alkoi työskennellä Madame Pacen ompelimossa. Ompelimo toimii myös bordellina, jonne puolestaan Tytärpuoli meni töihin. Eräänä päivänä Tytärpuolen asiakkaaksi saapui Isä. Hahmot ovat eri mieltä tarkemmista tapahtumista Madame Pacen takahuoneessa. Tapahtumien jälkeen perhe palaa Isän ja Pojan luo, eikä Poika tule toimeen muun perheen kanssa. Lopussa Hahmojen tarina synkkenee entisestään. Pikkutyttö kuolee hukkumalla puutarhan lampeen ja Pikkupoika ampuu itsensä pistoolilla. Tämän kaiken draaman Hahmot toivovat saavansa elää lavalla. Isä pyytää, että Näyttelijäseurue Johtajan johdolla lähtisi kirjoittamaan tämän näytelmän.

Fragmentaarisen kerronnan takia jää epäselväksi, mitä todella tapahtui, sillä jokainen Hahmoista tulkitsee asioita eri tavoin. Olennaisinta Pirandellon näytelmässä ei kuitenkaan ole itsessään tämä Hahmojen tarina.²³ Olennaista on se, miten tarina näyttäytyy jokaiselle Hahmolle erilaisena, miten sitä kerrotaan esittämisen sijaan, miten se on Johtajan mielestä mahdotonta saada lavalle ja se, millaisiin todellisuuskäsityksiin se kytkeytyy. Hahmot kertovat sirpaleisesti draamaansa, josta jokaisella on oma versionsa, eikä objektiivista kuvaa välity. Näytelmä sisältääkin paljon keskusteluja näytelmän, Hahmojen olemassaolon ja draaman jäljittelyn luonteesta. Esimerkiksi Lucas kritisoi näytelmää siitä, että siinä on vain kikkailua todellisen draaman sijaan (Lucas 1963, 416). Draama ei siis jäljittele Hahmojen elämää ilman kertojaa, vaan on elämän kertomista eri näkökulmista. Puheesta tulee tärkeä draamallinen elementti ja näytelmässä onkin kyse kerrotun tarinan ja lavatulkinnan kohtaamisen mahdottomuudesta.

Näyttelijät ja Johtaja eivät tiedä, miten heidän pitäisi suhtautua Hahmoihin. Lopulta Johtaja päättää yhdessä Isän kanssa kirjoittaa Hahmojen draaman näytelmäksi. Kahdenkymmenen minuutin kirjoitustauon jälkeen Hahmot esittävät ensimmäisen kohtauksen, Isän ja Tytärpuolen kohtaamisen bordellissa. Tätä varten hetkeksi lavalle loihditaan Madame

²³ Esimerkiksi Fischer-Lichte kuvailee, että tämä Hahmojen näytelmä, jota ei voi kirjoittaa eikä esittää, on vain melodramaattinen perhenäytelmä (Fischer-Lichte 2002, 307).

Pace. Pacen kohtauksen jälkeen Isä ja Tytärpuoli esittävät kohtaamisensa.²⁴ Se on nimetty näytelmässä erikseen Kohtaukseksi. Kohtauksen jälkeen Näyttelijät yrittävät imitoida kyseisen kohtauksen huonolla menestyksellä. Hahmojen todellisuus ja Näyttelijöiden luoma todellisuus ovat ristiriidassa keskenään. Lopussa pyritään esittämään toista kohtausta, mutta Hahmojen tarina vyöryy eteenpäin, eikä siitä synny samanlaista selvästi erotettavaa kohtausta kuin Kohtauksesta. Koko ajan Hahmojen maailma on enemmän ja enemmän yhtä lavan maailman kanssa. Hahmot alkavat tuntua pitkin näytelmää yhtä todellisilta, tai jopa todellisimmilta, kuin Näyttelijät. Lopussa Pikkupoika ampuu itsensä, eikä enää ole selvää, missä todellisuudessa tämä tapahtuu. Näyttelijät kiistelevät siitä, onko Pikkupojan kuolema totta vai ei. Johtaja lopettaa harjoitukset. Ei ole selvää, mikä on totta, ja lisäksi kyseenalaistuu tapa, jolla totuutta arvioidaan.

Näytelmää on tulkittu paljon jo sen ilmestymisestä lähtien. Varhaisin vaikutusvaltainen tulkinta on ollut Pirandellon aikalaisen Adriano Tilgherin tulkinta näytelmästä elämä–muoto-kysymyksen kautta. Elämä–muoto-kysymyksessä (*questione tra la vita e la forma*) keskiössä on kysymys siitä, voiko elämää ylipäättään saada taideteoksen muotoon. Pirandello näkee koko elämän jatkuvana virtana, jolle yritetään antaa taideteoksessa jokin muoto (Pirandello 1994, 319). Tämä näkyy näytelmässä kysymyksenä siitä, saako Hahmojen elämää kirjoitettua Näyttelijäseurueen edustamaan draaman muotoon, ja kysymyksenä siitä, voiko näytelmän muoto ikinä tavoittaa elämän moninaisuutta. Tilgherin mukaan Pirandellon näytelmissä elämä on absoluuttista spontaanisuutta, ja muoto yrittää sulkea elämän itseensä siinä onnistumatta. Hänen mielestään korostuu nimenomaan elämän ja muodon välinen dualismi, jolloin elämää ei saada taiteen muotoon. (Tilgher 1923, 165–166.) Kyseinen tulkinta kytketään usein laajempaan keskusteluun ylipäättään teatterin luonteesta ja sen mahdollisuuksista.

Näytelmää on tulkittu paljon myös teatterillisuuden näkökulmasta. Näytelmää tulkitaan silloin esityksenä italialaisen teatterin tilanteesta 1920-luvulla. Tulkinnoissa korostuu teoksen kirjoitusprosessin analysointi, sillä Pirandello kirjoitti näytelmän useaan kertaan. Ensimmäinen versio on kirjoitettu vuonna 1921, seuraavat versiot vuosina 1923, 1925, 1927 ja viimeisin vuonna 1933.²⁵ Suurimmat muutokset Pirandello teki tekstiin vuonna 1925 nähtyään

²⁴ Verbi 'esittää' on toki hieman yksinkertaistava, koska Hahmoille kohtaus ei ole esittämistä perinteisessä mielessä vaan syvemmin kohtauksen elämistä aina yhtä elävänä.

²⁵ Mondatori-kustantamon julkaisemassa ja Alessandro d'Amicon toimittamassa painoksessa *Pirandello: Maschere Nude* on eritelty eri versioiden väliset erot, ks. Pirandello 2005, 944–1048.

Pitoëffin ohjauksen teoksestaan. Hän lisäsi tanssia ja soittoa näytelmän alkuun Näyttelijöiden saapumiseen korostamaan esityksen valmistelemattomuuden tunnetta. Lisäksi Hahmot saapuvat lavalle edestä, yleisön joukosta, todellisesta maailmasta, eivätkä lavalta, fiktiivisestä maailmasta. Lisäksi näytelmän loppu muuttuu olennaisesti. Alkuperäisessä pojan kuoleman jälkeen Johtaja jää lavalle yksin ja harmittelee päivän tuhlaantumista. Uudessa versiossa lopussa Hahmot ilmestyvät uudestaan lavalle vihreässä valossa ja Johtaja pakenee säikähtäneenä. Sen jälkeen Hahmot valtaavat vielä viimeiseksi hetkeksi lavan. Uudessa versiossa loppu on Hahmojen, heidän todellisuutensa on Johtajan todellisuutta vahvempaa. Vuoden 1925 versioon Pirandello lisäsi myös kirjailijan esipuheen.²⁶ Näytelmän monivaiheista kirjoitusprosessia onkin tutkittu paljon. Esimerkiksi Alonge analysoi Pitoëffin ohjauksesta ammennettuja muutoksia ja niiden merkitystä (Alonge 2010, 62–70).

Vicentini tutkii näytelmän kirjoitusprosessia laajemmin suhteessa 1920-luvun teatterikontekstiin (Vicentini 1993, 73–118). Hän käsittelee teatterin eri elementtejä teksteissä ja näytelmän suhdetta Italian teatteriperinteeseen sekä analysoi Hahmojen ja Näyttelijäseurueen välistä konfliktia suhteessa Italian teatterissa laajemmin tapahtuvaan muutokseen. Myös Annamaria Cascetta ja Laura Peja analysoivat teoksen syntyprosessin, kirjoitusversioiden ja esitysten vaikutusta toisiinsa (Cascetta ja Peja 2013). Näyttelijäseurueen ja Hahmojen konflikti nähdään teatteriesityksen ja näytelmätekstin kohtaamisena ja Ferdinando Taviani tarkasteleekin näytelmää juuri esityksen ja tekstin välisen konfliktin näkökulmasta. Hänen mukaansa teatteri-illusion rikkominen on tapa näyttää, mitä teatterissa tapahtuu verhojen takana (Taviani 2010, 61–62). Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* olennaisena aiheena onkin konflikti tekstin ja lavatulkinnan välillä. Näissä tulkinnoissa korostuu se, miten näyttelijät eivät voi koskaan olla täysin samoja kuin tekstissä olevat hahmot. Tämä konflikti on olennaisesti esillä myös Pirandellon omissa esseissä. Konflikti Hahmojen ja Näyttelijöiden välillä kuvastaa myös laajemmin kysymystä teatterin mahdottomuudesta.

Yhdeksi näytelmän teemaksi nouseekin teatterin mahdottomuuden ja mahdollistumisen dynamiikka. Esimerkiksi Vicentini on tulkinnut näytelmää suhteessa teatterin mahdottomuuteen, sillä näytelmässä Hahmojen todellisuus ei asetu teatterin perinteiseen muotoon (Vicentini 1993). Myös Fischer-Lichte keskittyy analyysissään roolien ja

²⁶ Esipuhe on Luigi Pirandellon omalla nimellään kirjoittama, mutta se rinnastuu myös näytelmän fiktiivisen maailman kirjailijaan. Mikäli esipuheen lukee puolestaan vahvemmin osana teosta ja sen fiktiivistä maailmaa, sen voi tulkita myös fiktiivisen maailman kirjailijan sanoina. Esipuheen kautta näytelmän fiktiivisen maailman kirjailija ja Pirandello kietoutuvat enemmän yhteen. Kaiken kaikkiaan esipuhe korostaa teoksen metataseisuutta entisestään.

näyttelijöiden kohtaamattomuuteen, mikä linkittyy ajan avantgardeteatterin piirteisiin (Fischer-Lichte 2002). Pirandello on itsekin kirjoittanut esseen *Illustratori, attori e traduttori* teatterin mahdottomuudesta. Hänen mukaansa teatterikäsikirjoitus muuttuu lavaversioksi tullessaan niin paljon, ettei kyse ole enää samasta teoksesta. Hän rinnastaa näyttelijän työn kääntäjän työhön. Näyttelijän pitäisi tehdä lavalla aistittavaksi hahmon idea, mutta tuo idea ei koskaan ole sama kuin mikä kirjailijalla on ollut – kirjailijan pitäisi siis itse esittää kirjoittamansa roolit. (Pirandello 1994, 195–196.) Pirandello toisaalta siis väittää käsikirjoituksen esittämisen teatterissa mahdottomaksi, mutta toisaalta samaan aikaan kuitenkin jatkaa itse näytelmien kirjoittamista. Tällöin hän tekee teatterin mahdottomuudesta olennaisen teeman hänen näytelmiinsä ja tekee teatterin kirjoittamisesta itselleen mahdollista käsittelemällä sen mahdottomuuksia.

Teatterin mahdottomuuden dynamiikka liittyy myös toiseen tulkintaperinteeseen, eli yksilöiden väliseen kommunikoimattomuuteen ja kohtaamattomuuteen. Tässä tulkintaperinteessä keskitytään näytelmässä puolestaan siihen, että Hahmot ovat keskenään eri mieltä tarinastaan ja siksi sitä ei saada näytelmäksi. Esimerkiksi Umberto Mariani tulkitsee näytelmää suhteessa kohtaamisen mahdollisuuteen. Hän tulkitsee, että Hahmot etsivät näytelmässä mitä tahansa tilaisuutta kommunikoida, jolloin näytelmässä tekijän etsiminen on oikeastaan kommunikointihetken etsimistä. Hänen mukaansa Hahmojen draama on ennen kaikkea draama inhimillisen kommunikoinnin tarpeesta. (Mariani 2016, 38–41.) Näytelmässä kohtaamattomuus rinnastuu modernismissa korostuneeseen kysymykseen eri tietoisuuksista, jokaisen tapaan nähdä maailma oman tietoisuutensa läpi. Tällöin tulkinnoissa analysoidaan näytelmän tuovan esille Pirandellon käsityksen todellisuuden rakentumisesta subjektiivisena. Näytelmässä keskiössä onkin se, että Hahmojen draama ei ole mahdollista siksi, että heillä jokaisella on oma subjektiivinen käsitys heidän tarinastaan. Esimerkiksi Vicentinin mukaan Pirandellolle todellisuus hahmottuu subjektiivisena konstruktiona, jota Pirandello usein kutsuu ”uneksi” tai ”illuusioksi” (Vicentini 1970, 27). Vicentini tulkitsee Pirandellon ”illusion” siis lähes synonyymiksi subjektiiviselle konstruktionismille ja tarkasteleekin Pirandelloa juuri suhteessa tähän.

Anthony Abbottin mukaan se, että todellisuuden subjektiivista rakentumista ei tiedosteta ja osata kohdata, aiheuttaa Pirandellon näytelmissä tuskaa. (Abbott 1989, 71–73.) Näytelmässä kohtaamattomuus ja yhteisen todellisuuden katoaminen rinnastuvatkin elämän mielekkyyden kysymiseen. Vicentinin tulkinnan mukaan Pirandellon teoksissa keskiössä on

ajan kriisin kokemus, eli uskon menetys ja elämän tarkoituksen löytämisen mahdottomuus. Hänen mukaansa uskon katoamisen jälkeen 'toden' käsite ei voi vastata tyydyttävästi elämän päämäärien etsimiseen ja yhteisen pohjan katoamisen kriisi puolestaan synnyttää kommunikoimattomuutta. Vicentinin mukaan Pirandellolla toistuva teema onkin ihmisen toiminnan merkityksettömyys tämän kriisin aikana. (Vicentini 1970, 15–18, 45.) Tällöin teoksessa tekijän etsiminen rinnastuu mielekkään elämän ja merkityksellisuuden etsimiseen.

Lisäksi Pirandellolla korostuvat identiteetin ja persoonallisuuden problematiikat. Hänen tuotannossaan näkyy ajatus yksittäisen, pysyvän identiteetin mahdottomuudesta. Persoonallisuuden moneus on olennainen tutkimuskohde esimerkiksi Vicentinillä hänen tutkiessaan Pirandellon esseitä ja proosaa.²⁷ Hän tuo esille, miten Pirandellon ajatus siitä, että jokainen ihminen ottaa eri rooleja eri tilanteissa ja ettei ihmisen identiteetti ole aina vain yksi ja sama, pohjaa paljon Alfred Binet'n ja Gabriel Séaillesin ajatuksiin (Vicentini 1970, 28–35). Myös näytelmää *Sei personaggi in cerca d'autore* on tulkittu paljon tästä persoonallisuuden moneuden näkökulmasta. Esimerkiksi Irmeli Niemi tarkastelee näytelmää yksittäisen identiteetin moneudesta käsin. Hänen mukaansa yhdessä henkilössä on monia minuuksia, ja näytelmässä on kyse henkilöhahmojen yrityksistä ottaa selvää itsestään sekä toisistaan (Niemi 1969). Ronald Gaskell puolestaan lähestyy konfliktia sisäisen ja ulkoisen minän välisenä (Gaskell 1972) ja Tuscano tutkii Pirandellon koko tuotantoa suhteessa identiteetin mahdottomuuteen (Tuscano 1989). Pirandello-tutkimuksessa identiteetti- ja subjekti-problematiikkaa on tarkasteltu myös sosiaalipsykologisista ja sosiologisista tulokulmista (ks. esim. Viljanen 2007; Kurkela 2004).

Pirandelloa ja hänen tuotantoaan on siis tutkittu paljon useasta eri näkökulmasta ja tutkitaan yhä aktiivisesti. Pirandello-tutkimuksesta on olemassa omia yhdistyksiä.²⁸ Näytelmän tulkintaperinteessä korostuvat eri tulkinnat siitä, miten näytelmän ydin on sen tapa ottaa kantaa teatterin tilaan 1920-luvulla. Useat tutkijat liittävät analyysinsä näihin teatteritekniisiin seikkoihin ja siihen, mitä Pirandellon kriitikot ja italialaiset Pirandello-tutkijat ovat kirjoittaneet,

²⁷ Pirandellon proosassa persoonallisuuden moneutta käsitellään esimerkiksi romaanissa *Uno, nessuno e centomila*. Juuso Kortelaisen suomennos romaanista ilmestyi vuonna 2018 nimellä *Vino Nenä*. On ylipäättään kiinnostavaa, että Pirandello on 2000-luvulla löydetty Suomessakin uudella tavalla ja Kortelaisen lisäksi proosaa on kääntänyt Leena Rantanen, jonka suomentamina ilmeistyivät novellikokoelmien käännökset vuosina 2007 ja 2009 (Pirandello 2007; Pirandello 2009a).

²⁸ Pirandello-yhdistyksiä ja -tutkimuskeskuksia: Centro Nazionale Studi Pirandelliani (<http://cnsip.it>), Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo (<http://www.studiodiluigipirandello.it>), Society for Pirandello studies (<http://www.ucd.ie/pirsoc/main-frame.htm>) ja The Pirandello Society of America (<https://blogs.baruch.cuny.edu/pirandellosociety/2016/12/23/pirandello-at-150-mla-2017-panel-in-philadelphia>).

mutta tutkimukseen ei usein oteta mukaan kirjallisuustieteellistä keskustelua Pirandellon teoksia laajemmin. Tässä tutkielmassa pohdin näytelmää myös muista kuin teatteriteknisistä näkökulmista. Lisäksi melko usein Pirandellon teatterituotantoa analysoidaan erikseen hänen esteettisistä kirjoituksistaan, ja Pirandellon esseitä analysoidaan ennen kaikkea suhteessa hänen proosateksteihinsä (ks. esim. Vicentini 1970). Tässä tutkielmassa pyrin tarkastelemaan, miten osa Pirandellon esseiden ajatuksista kytkeytyy näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* kysymyksiin. Vaikka otan keskusteluun mukaan Pirandellon omia esteettisiä kirjoituksia, en ajattele, että näytelmä palautuisi niiden taiteelliseksi adaptaatioksi – välillä jopa päinvastoin näytelmän ja esseiden pohjalta tehtävät tulkinnat taideteoksen totuudellisuudesta ovat ristiriidassa keskenään. Vaikka Pirandellosta on tehty paljon tutkimusta, koen, että näytelmästä on vielä sanottavaa. Tässä tutkielmassa lähestynkin näytelmää *Sei personaggi in cerca d'autore* vähemmän tutkitusta näkökulmasta ja tarkastelen sitä suhteessa siihen, millainen käsitys taiteen totuudellisuudesta näytelmässä avautuu.

1.3. Kysymys taiteen totuudellisuudesta

Usein taideteoksen totuudellisuuden kysymyksestä kirjoitetaan Pirandellon yhteydessä todellisuuden ja illuusion välisenä vuoropuheluna. Esimerkiksi Abbottin mukaan Pirandello ja todellisuus–illuusio-teema ovatkin lähes synonyymeja (Abbott 1989, 71). Andreas Mahler puolestaan kutsuu näytelmää metadraamaksi, joka oli merkittävä käännekohta teatterin esteettisen illuusion ymmärtämisessä (Mahler 2013, 171). Myös Fischer-Lichte korostaa Pirandellon avantgardessa sitä, että perinteinen todellisuusilluusio hylätään (Fischer-Lichte 2002, 298). Perinteinen illuusio rikkoutuukin jo heti näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* alussa, kun lavaa ei ole lavastettu esittämään jotain muuta kuin teatterisalia itseään. Aikanaan poikkeavaa oli jo se, että näytelmän tapahtumapaikka on kyseinen teatteri, jossa näytelmä esitetään ja näytelmän tapahtuma-ajan kestonä on esityksen todellinen kesto. Jo tässä näytelmä rikkoo perinteistä jäljittelyn ideaa. Avantgardedraaman piirteet korostuvat vielä enemmän, kun paikalle saapuu kuusi Hahmoa. Lavalle saapuvat kirjailijan hylkäämät Hahmot kyseenalaistavat perinteistä henkilöhahmojen ideaa, sillä ne tekevät hahmona olemisen metatasoisen tiedostettavaksi.

Avantgardedraamassa todellisuusilluusion hylkääminen tuo esille kysymyksen siitä, millä tavalla tämä näytelmä voikaan olla totta. Näytelmässä käydään paljon keskustelua taiteen totuudellisuuden luonteesta. Tulkinnossa tuodaan esille, miten fiktion ja todellisen raja häilyy Pirandellon tuotannossa. Esimerkiksi Cannon tarkastelee koko teatro nel teatro -trilogian metateatterillisuutta nimenomaan keinona rikkoa toden ja fiktion rajaa. Hänen mukaansa näytelmässä koko ajan rikotaan rajaa taiteen ja elämän, illuusion ja todellisuuden välillä. Hänen tulkintansa mukaan tämä näyttää, ettei elämää saada taiteen muotoon, vaan että myös itse elämä on aina käsikirjoitus. (Cannon 1986, 46, 54.) Hannah McIntyren mukaan Pirandello rinnastaa luodun todellisuuden ja eletyn fiktion käsitteet, ja Pirandellolle fiktionaalinen on todellista ja todellinen fiktionaalista (McIntyre 2017, 116). Anthony Francis Caputi väittää jopa, että Pirandellolle elämä on teatteria (Caputi 1988, 111). Abbott puolestaan on kirjoittanut todellisuus–illuusio kysymyksestä modernissa teatterissa ”vital lie” -käsitteen kautta. Hänen mukaansa Pirandello kääntää koko kysymyksen toden ja illuusion suhteesta pääläelleen, eikä totuuden rakentuessa subjektiivisesti voidakaan enää välttämättä sanoa, että nämä ”elinvoimaiset valheet” olisivat valheita ollenkaan. Abbottin mukaan olennaista on metatasoisuus ja trilogiassa katsoja tarkastelee teatterin todellisuuden heijastelevan ylipäätään todellisuuden kuvauksen kysymystä. (Abbott 1989, 86, 77.) Pirandellon näytelmän metafiktionaalisuus käsittelee monen tulkinnan mukaan siis sitä, miten teatterissa puhutaan todesta.

Näissä tulkinnossa tuodaan paljon esille sitä, miten Hahmojen tiedostettu fiktiivisyys tuntuukin paljon todemmalta kuin Näyttelijäseurueen todellisuus. Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* Hahmojen tarinan yksityiskohtien sijaan on kiinnostava tutkia, miten heidän tarinansa on totta. Tulen tässä tutkielmassa tulkitsemaan Hahmojen edustavan näytelmässä juuri tämän näytelmän näkemystä siitä, miten taide voi puhua todesta. Hahmojen toiminnassa näkyy totuudellisuuden mahdollistuminen. Johtaja ja Näyttelijäseurue toimivat puolestaan vertailukohteena ja edustavat erilaista taidekäsitystä, perinteisempää tulkintaa taiteen totuudellisuudesta, mitä vasten Hahmojen totuudellisuus näytelmän aikana kommunikoi. Usein näytelmää on luettu niin, että Hahmot edustavat todellista elämää ja Näyttelijäseurue taidetta, mutta itse luen niin, että Hahmot ja Näyttelijäseurue edustavat kumpikin taidetta, mutta erilaisia tulkintoja taiteen totuudellisuudesta. Tässä tutkielmassa en siis lue näytelmää oletukseni, että tosi ja fiktio ovat toisilleen vastakkaisia, vaan tulkiten näytelmää kysyen, miten fiktio on tässä näytelmässä totta.

Pirandellon tuotantoa on usein tulkittu modernismin ja postmodernismin rajapinnalta. Esimerkiksi Paula Viljanen on tutkinut Pirandellon proosaa modernismin kannalta ja tullut tulokseen, että Pirandellon romaaneissa *Il fu Mattia Pascal* ja *Uno, nessuno e centomila* päähenkilöt edustavat moderneja subjekteja, joille tietoisuus näyttäytyy epävarmana. (Viljanen 2007). Myös Caputi on kirjoittanut Pirandellon ja modernin tietoisuuden kriisistä. Hänen mukaansa näytelmä kokonaisuutena tiedostaa draamallisen muodon saavuttamisen vaikeuden (Caputi 1988, 119). Modernismin lisäksi Pirandellon tuotannossa näkyvät postmodernismin kysymykset. Postmodernistisessa teatterissa pohditaan paljon teatterin fiktionaalisuutta, mutta myös jo avantgardedraamassa metateatterillisuus oli olennainen elementti. Pirandellon avantgardedraamaa tulkitaankin usein suhteessa postmodernismiin. Petruzzin mukaan Pirandello ei ole modernisti, koska hän hyökkää totuuden representaation ideaa vastaan, ja hän lukee näytelmässä Isän olevan tyypillinen postmoderni subjekti (Petruzzi 1997, 63, 66). Myös Simona Vannini tulkitsee Pirandellon ennakoivan postmodernismia (Vannini 2004). Brian McHalen mukaan modernismissa on kyse epistemologisista kysymyksistä ja postmodernissa ontologisista (McHale 2003, 9–10, 25). Postmodernin ontologisessa epävarmuudessa ei tiedetä, minkälaisesta todellisuudesta on kyse. Tämä näkyy näytelmässä sen eri tasojen sekoittumisessa. Lähdenkin lukemaan näytelmän dynamiikkaa siirtymisenä modernismin tiedollisista problemeista koko ajan kohti postmodernin olemisen problematiikkaa.

Näytelmä *Sei personaggi in cerca d'autore* kietoutuu tematiikaltaan taiteentutkimuksen ytimeen, jolloin sitä on mielekäästä tulkita suhteessa teoreettisiin pohdintoihin taiteen totuuden mahdollisuuksista. Kysymys taiteen tavasta olla totta on olennainen jokaisen taideteoksen kohdalla. Hans-Georg Gadamerin mukaan se, mitä varsinaisesti koemme taideteoksessa ja mihin meidän huomiomme suuntautuu, on itse asiassa se, kuinka totta taideteos on (Gadamer 2004b, 113). Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* tämä tuodaan vielä selvemmin tematisoiduksi kysymykseksi, johon koko näytelmän ajan etsitään vastausta. Näytelmässä käydään keskusteluja Hahmojen totuudellisuudesta, ja Isän sanoin Hahmot ovat suhteessa Näyttelijöihin ”vähemmän todellisia, ehkä, mutta todempia”.²⁹ Taideteoksen totuudellisuus alkaa näyttäytyä siis erityisenä. Gadamerin mukaan taideteoksen kokemus on ainutlaatuinen tietämisen muoto (Gadamer 2004b, 84) ja juuri

²⁹ ”Meno reali, forse; ma più veri!” (*Sei personaggi in cerca d'autore*, jatkossa SP, 681).

taideteoksessa totuus on koettu tavalla, jolla totuutta ei voi kokea mitenkään muuten (ibid., xxi). Tulen siis tarkastelemaan, millainen tuo kokemus on tässä näytelmässä.

Taiteen totuudellisuuden kysymys hahmottuu eri tavoin lähestyessä sitä analyyttisen filosofian tai hermeneuttisen tradition kautta (ks. esim. Bowie 2002). Tässä työssä painottuu mannermaisen filosofian perinne, mutta teen myös joitain vertailuja analyyttiseen perinteeseen. En tietenkään pysty käsittelemään tässä työssä kysymystä perinpohjaisesti vaan ainoastaan muutaman kirjoittajan kautta. Hermeneuttisen tradition kannalta pohjaan näytelmän analyysin taiteenteoreettiseen murrokseen, joka tapahtuu silloin, kun ajatus taideteoksen totuudesta yhtäpitävyytenä korvaantuu ajatuksella taideteoksen totuudesta tapahtumana (Bowie 2002, 16). Näytelmä rinnastuukin Martin Heideggerin ajatukseen siitä, että taide on ”totuuden asettumista teokseen” (Heidegger 1995, 80). Esimerkiksi Robert Eaglestonen mukaan Heideggerin määritelmässä tulee esille sellainen taiteen totuudellisuuden määritelmä, joka on koko hermeneuttisen filosofian taustalla (Eaglestone 2004, 600), ja lähdän siis lukemaan näytelmää muun muassa Heideggeriin pohjaavasta näkökulmasta. Heideggerin käsityksen ja siitä käydyn keskustelun kautta kysymys taiteen totuudellisuudesta kytkeytyy totuuskäsityksiin laajemminkin.³⁰ Lähdenkin tulkitsemaan, että näytelmä tekee tietyn kaaren, jossa alun tosiväitteiden kautta päästään lopun totuustapahtumiseen. Analysoin näytelmää suhteessa tähän kaareen ja pohdin näytelmää siis suhteessa totuustapahtumiseen.

Näytelmän totuustapahtuminen kytkeytyy myös Mihail Bahtinin polyfoniaan, joka on keskeinen käsite tässä tutkielmassa. Bahtinin mukaan polyfonisessa romaanissa soi itsenäisten, toisiinsa sulautumattomien äänten ja tietoisuuksien moneus (Bahtin 1991, 20). Vaikka Bahtin itse ei koe, että näytelmät voisivat olla polyfonisia, lähdän soveltamaan tähän näytelmään ajatusta draamallisesta polyfoniasta. Kolmannessa luvussa tulkitsen, että metafiktiivisyyden kautta näytelmään tulee polyfonisuutta ja täten tarkastelen näytelmää myös metadraamallisuuden ajatuksen kautta. Tulkintani mukaan näytelmän edetessä polyfonisuus syvenee ja taideteoksen totuustapahtumallisuus laajenee. Neljännessä luvussa tulenkin lopussa tarkastelemaan näytelmää teoksena ja kokonaisuutena, jolloin lopussa teoksellisuutta voi tulkita suhteessa olemisen kysymyksiin.

Näytelmää *Sei personaggi in cerca d'autore* ei ole tutkittu vastaavasta näkökulmasta aikaisemmin. Kenties lähimmäksi vastaavaa näkökulmaa tulevat Anthony Petruzzin ja Simona Vanninin tulkinnat. Petruzzi on tulkinnut näytelmää Heideggerin filosofian kautta ja Vannini

³⁰ Totuuskäsityskeskustelusta ks. myös Meretoja 2018, 14–17, 181–182.

Bahtinin polyfonian näkökulmasta. Petruzzin tulkinta on, että näytelmä on esimerkki Heideggerin primäärisestä konfliktista (Petruzzi 1997, 61). Näen Petruzzin tavoin näytelmässä ja Heideggerin filosofiassa paljon yhtymäkohtia, mutta en tulkitse näytelmää esimerkkinä Heideggerin filosofiasta vaan pohdin Heideggerin kirjoituksia yhtenä näytelmän tulkintakumppanina. Simona Vanninin pääväite puolestaan on, että Hahmojen välinen keskustelu tekee näytelmästä polyfonisen (Vannini 2004). Sekä Petruzzi että Vannini tulkitsevat näytelmää paljon yksilön ja subjektin näkökulmasta, eli Hahmojen rakentumisen ja Hahmojen välisten konfliktien näkökulmasta. Itse tarkastelen näytelmää toki tästäkin näkökulmasta, mutta laajennan analyysia yksittäisten Hahmojen ulkopuolelle, lähdän subjektikeskeisestä analyysista tapahtumakeskeiseen. Pyrin tarkastelemaan taideteoksen dynamiikkaa kokonaisuutena laajemmin kuin vain Hahmojen eri näkemysten dynamiikkana. Täten pyrin tuomaan näytelmän tulkintaan uutta näkökulmaa eli taideteoksen polyfonisen totuustapahtumisen monia eri ulottuvuuksia.

Tarkastelen tutkielmassa Pirandellon näytelmää suhteessa erilaisiin metatasoisuuteen liittyviin keskusteluihin. Lionel Abel hahmottelee metateatteria nimenomaan suhteessa kahteen perusolemattamaan, ajatukseen maailmasta näyttämönä ja ajatukseen elämästä unena. Pirandellon hän kytkee jälkimmäiseen, ja hänen mielestään näytelmän myötä katsoja tekee tulkinnan, että elämä on unta (Abel 1964, 105–106). Nähdäkseni Pirandellon metateatteri on kuitenkin tätä tulkintaa moniulotteisempaa. Tulen tarkastelemaan näytelmää suhteessa metafiktion, metateatteriin ja metadraamallisuuteen. Liitän metateatterin käsitteen nimenomaan teatterillisuuden ja esityksellisyyden ehtojen pohtimiseen ja metafiktion käsitteen näytelmän fiktioluonteisen rakentumisen tiedostamiseen. Metadraamallisuuden hahmotan puolestaan näitä molempia yhdistävänä draamana, jossa metateatterillisuus ja metafiktionaalisuus siis linkittyvät enemmän yhteen ja jossa myös eksplisiittisesti käsitellään draaman luonnetta. Tässä tutkielmassa tarkastelen erilaisten metaulottuvuuksien kautta, miten näytelmässä käsitellään draaman rakentumisen ehtoja ja sitä kautta itse asiassa myös totuuskysymyksiä. Tulkitsem näytelmää metatasoisena näytelmänä ja tarkastelen nimenomaan sen metatasoisuuden olemusta. Näytelmä on siis tietynlainen pohdinta taideteoksen totuuden ja olemisen ymmärtämisen mahdollisuuksista, ja tässä tutkielmassa keskityn näytelmän tähän ulottuvuuteen. Tutkin näytelmää suhteessa taideteoksen totuudellisuuden dynamiikoista kirjoitettuihin teksteihin. Tietyllä tavalla tämä on teorian ja teoksen välistä metatulkintaa, en

esimerkiksi tulkitse näytelmästä Heideggerin pohjalta jonkin totuuden ilmenemistä vaan metataseisesti näytelmän tulkintaa taideteoksen totuudellisuuden mahdollisuuksista ylipäättään.

Tutkielman alussa analysoin näytelmää Hahmojen välisen dynamiikan ja heidän esittämiensä pohdintojen kautta, ja sen jälkeen analysoin taideteoksellisuutta yksittäisiä henkilöhahmoja laajemmin näytelmän hetkinä ja tapahtumina. Tutkielmani etenee näytelmän mukaisesti kolmessa osassa. Vaikka näytelmää ei ole jaettu näytöksiin tai kohtauksiin, se jakautuu kolmeen osaan, kuten näytelmän alussa tuodaan esille:

Näytelmässä ei ole näytöksiä eikä kohtauksia. Esitys tulee katkeamaan ensimmäisen kerran, ilman että esirippu laskeutuu, silloin kun Johtaja ja Hahmojen johtaja vetäytyvät laatimaan luonnosta ja Näyttelijät poistuvat lavalta; toisen kerran silloin, kun Koneenkäyttäjät laskee vahingossa esiripun alas.³¹

Tutkielmani kulkee saman jaon mukaisesti. Ensimmäisessä käsittelyluvussa analysoin näytelmän alkua. Siinä Hahmot puhuvat paljon taiteen tavoista olla totta, ja keskiössä ovat usein Isän repliikit. Näytelmässä Hahmojen eri tulkinnat saavat taiteen totuuden näkymään moniäänisenä. Tulkitsen, että taiteen totuudellisuus siirtyy pois viittaavuuksien totuudellisuudesta. Keskimmäisessä käsittelyluvussa analysoin näytelmän keskiosaa, jossa Hahmot tuovat lavalle yhden kohtauksen draamastaan ja Näyttelijäseurue imitoi sitä. Tarkastelen, miten taiteen totuudellisuus hahmottuu eri maailmojen välisenä moniäänisyytenä, monimaailmallisena. Viimeisessä käsittelyluvussa analysoin näytelmän loppua, jossa Hahmojen draama ja Näyttelijäseurueen todellisuus ovat vielä enemmän kietoutuneena toisiinsa. Näytelmän lopussa taiteen totuudellisuus näyttäytyy olemisen näkymisenä. Viimeisessä luvussa tulkitsen lisäksi koko näytelmän teoksellisuutta suhteessa taiteen totuudellisuuden kysymykseen.

Tässä pro gradu -työssä tarkastelen siis taiteen totuudellisuutta näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore*. Taiteen totuudellisuus hahmottuu suhteessa tekijyyden kysymyksiin. Kuuden Hahmon etsimä tekijä rinnastuu koko teoksessa etsittyyn totuudellisuuden ymmärrykseen. Läpi työn tarkastelenkin totuudenkysymystä suhteessa tekijän etsimisen teemaan. Luvussa 2 tekijän etsiminen hahmottuu erilaisten totuuskäsitysten vuoropuheluna. Tulen tulkitsemaan, miten Hahmojen eri versiot tarinastaan mahdollistavat

³¹ ”La commedia non ha atti né scene. La rappresentazione sarà interrotta una prima volta, senza che il sipario s’abbassi, allorché il Direttore-Capocomico e il capo dei personaggi si ritireranno per concertar lo scenario e gli Attori sgombreranno il palcoscenico; una seconda volta, allorché per isbaglio il Macchinista butterà giù il sipario.” (SP, 669.)

näytelmään polyfonian. Tarkastelen tekijän etsimistä yhteisen totuuspohjan etsimisenä eli suhteessa eri totuuskäsityksiin. Näytelmän näennäisen mahdottomuuden kautta avautuu kiinnostavia ulottuvuuksia mahdollisuuksien tematiikkaan ja nousee esille ajatus mahdollistumisesta taiteen totuudellisuutena. Luvussa 3 hahmottelen näytelmää draamallisen polyfonian, metadraamallisuuden ja eri jäljittelykäsityksien ymmärtämisen kautta. Tällöin tekijän etsiminen rinnastuu draamallisuuden ehtojen etsimiseen ja tiedostamiseen. Tulen tarkastelemaan, miten tekijyydeksi alkaa hahmottua juuri tiedostava etsiminen. Tulkinnassa korostuu taiteen tapahtumaluonne ja taideteoksen maailman avoimuus. Luvussa 4 tarkastelen näytelmän totuudellisuutta suhteessa leikin ja katharsiksen käsitteisiin, jolloin taideteos alkaa hahmottua kysymystilana. Lisäksi syvennän tulkintaa suhteessa koko teoksen teoksellisuuteen ja teoksen olemassaolon kysymyksiin. Loppujen lopuksi tulen tarkastelemaan, miten teoksen olemassaolo näyttäytyykin etsittynä tekijyytenä. Tässä tutkielmassa analysoin siis taiteen totuudellisuutta näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* tekijyyden etsimisen tapahtumana.

2. TEKIJÄN ETSIMINEN TOTUUDEN PERUSTAN ETSIMISENÄ

2.1. Hahmojen polyfoninen vuoropuhelu

Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* kysymys taiteen totuudellisuudesta hahmottuu suhteessa näytelmässä esiintyviin moniin ääniin. Näytelmän maailmassa on eri fiktion tasoja, joissa on sisäisiä ristiriitoja ja nämä tasot ovat myös keskenään ristiriitaisessa suhteessa. Esipuheen jälkeen näytelmä alkaa sanoin: ”Katsojat löytävät, kun he tulevat sisälle teatterisaliin, esiripun nostettuna ja näyttämön sellaisena kuin päivällä, ilman kulisseeja tai lavasteita, melkein pimeänä ja tyhjänä, koska heillä on alusta asti valmistelemattoman esityksen vaikutelma”.³² Alussa lavasteet eivät ikään kuin esitä mitään muuta kuin itseään, lava siis lavastetaan lavastamattomaksi. Todellisuuskysymykset näkyvät myös lavastuksessa, näytelmän kestossa ja valoissa, joita käsitellään avantgardedraamassa eri tavoin kuin ennen sitä esitetyissä näytelmissä.

Teatterisali ei siis luo illuusiota muusta kuin itsestään, se ei jäljittele mitään muuta tilaa. Näytelmän edetessä puolestaan teatterin tavaroilla korostetaan sitä, että ne jäljittelevät jotain muuta. Tämä näkyy selkeimmin kohdassa, jossa luodaan Madame Pacen takahuone. Silloin tuodaan selvästi esille, etteivät kalusteet ole samat kuin Pacen huoneessa, eivätkä ne edes muistuta Tytärpuolen mielestä tarpeeksi paljon Pacen tavaroita. Tällöin kalusteet ja tavarat laitetaan tietoisesti jäljittelemään jotain muuta kuin mitä ne ovat. Toisaalta ne ovat hyvin vahvasti ainoastaan sitä, mitä ne konkreettisesti ovat; toisaalta ne jäljittelevät niin hyvin, että tila alkaa tuntua aidolta Pacen huoneelta. Täten siis lavastuksessakin heijastuu jäljittelyn ja olemisen sekoittuminen. Lisäksi ajan kuluminen korostaa samaa tematiikkaa. Näytelmän tapahtumien kesto on sama kuin esityksen kesto. Aika kuluu tämän mukaisesti, näytelmä ei ”keskeydy”. Väliajan aikana Hahmot ja Johtaja laativat käsikirjoitusluonnoksen, ja täten näytelmän maailman aika etenee samaa tahtia kuin tauon kesto. Paikka on siis täsmälleen se, jossa ollaan, ja kulunut aika on täsmälleen se, joka kuluu itse esitykseen. Toisaalta tässä tuodaan räikeämmin esille sen, että saapuvat Hahmot kuuluvat johonkin toiseen todellisuuteen. Lisäksi

³² ”Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte nè scena, quasi al buio e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato” (SP, 671).

korostuu, että on kyse aika-paikka-todellisuushetkestä, joka jaetaan myös katsojien kanssa, juuri sellaisena kuin se tässä näytelmässä tapahtuu.³³

Näytelmä alkaa Näyttelijäseurueen harjoituksilla. Johtajan johdolla noin kymmenen hengen Näyttelijäseurue harjoittelee Pirandellon näytelmää *Il giuoco delle parti*.³⁴ Näyttelijäseurueen saapumiskohtaus on kirjoitettu parenteeseihin improvisoituna kohtauksena: ”tämä ensimmäinen improvisoitu kohtaus”.³⁵ Tämä korostaa entisestään alun improvisoinnin luonnetta.³⁶ Harjoitellessaan näytelmää *Il giuoco delle parti* he selkeästi esittävät näytelmän henkilöhahmoja ja muun muassa kritisoivat tekstiä. Kaikin puolin korostetaan sitä, että he eivät ole näytelmän hahmoja, joita he esittävät, vaan he ovat näyttelijöitä, jotka esittävät näitä hahmoja. Kesken harjoitusten Johtajalle tullaan yllättäen ilmoittamaan, että paikalle on tullut henkilöitä, joilla on asiaa Johtajalle. Lavalle saapuu kuusi fiktiivistä Hahmoa. Hahmojen saapuminen rikkoo harjoitushetken täysin. Hahmot ovat tulleet etsimään tekijää, joka kirjoittaisi heidän draamansa:

JOHTAJA	[...] Keitä te ole? Mitä te haluatte?
ISÄ	(tulee eteen, muut seuraavat toiselle portaalle asti) Olemme täällä etsimässä tekijää.
JOHTAJA	(hämmästyneen ja ärtyneen välistä) Tekijää? Ketä tekijää?
ISÄ	Ketä tahansa, herra. ³⁷

Jo Isän ensimmäisessä repliikissä tulee esille näytelmän nimessäkin esiintyvä etsinnän kohde eli tekijä. Hahmot toivovat, että tekijä kirjoittaisi heidän todellisuutensa esitettävään muotoon. Tällöin löytyisi yksittäisten versioiden ylittävä suurempi kokonaisuus Hahmojen todellisuudeksi. Tämä tekijän etsiminen on Hahmojen syy teatteriharjoituksiin saapumisiin.

³³ Lisäksi valojen kanssa leikitään. Osa valotilanteista tapahtuu siten, että Johtaja puhuttelee valomiestä pyytäen valoa, jolloin valomuutokset ovat tiedostettuja. Välillä Valomestari ja valotilanteen muutos tuodaan esille, välillä valot tulevat yllättäen siten, ettei Valomestari ole niitä laittanut. Näin tapahtuu tietyissä murroskohdissa, jossa Hahmojen fiktiivinen todellisuus korostuu ja valtaa lavaa. Tällöin valaistuksessakin käsitellään tosi-fiktio-rajaa. Osa valoista tulee tietoisesti näyttelijäseurueen maailmasta, osa valoista tulee kuin jostain toisesta todellisuudesta.

³⁴ Oma käännöksenä on *Roolien leikki*, Jokisen käänöksessä *Elämän ilveily* (Pirandello 1980, 4). On tehty monia tulkintoja siitä, miksi seurue harjoittelee juuri kyseistä näytelmää. Esimerkiksi Tuscano tulkitsee sen symboloivan siirtymistä teatterityylistä toiseen, porvarillisesta teatterista teatterimuodon uudistamiseen (Tuscano 1989, 313–314).

³⁵ ”questa prima scena a soggetto” (SP, 672).

³⁶ Lisäksi vähän ajan päästä Ensimmäisen näyttelijättären mukana lavalle saapuu myös koira (SP, 674). Koira ei pysty itse tietoisesti ja aktiivisesti jäljittelemään muuta todellisuutta, eikä eläimen käytöstä voi ikinä täysin ennakoita lavalla. Tällöin se korostaa vielä entisestään alun ”valmistelemattoman esityksen” tuntua.

³⁷ ”IL CAPOCOMICO [...] Chi sono lor signori? Che cosa vogliono?

IL PADRE (facendosi avanti, seguito dagli altri, fino a una delle due scalette) Siamo qua in cerca d’un autore.

IL CAPOCOMICO (fra stordito e irato) D’un autore? Che autore?

IL PADRE D’uno qualunque, signore.” (SP, 679–680.)

Tekijyyden etsimiseen liittyy Hahmojen todellisuuden ja Näyttelijäseurueen todellisuuden yhteentörmäminen. Parenteesien mukaan silloin, kun yritetään tehdä tästä näytelmästä lavalle versiota, täytyy tehdä kaikkensa, jotta Hahmot eivät sekoitu Näyttelijäseurueeseen. Hahmojen puvustus on tummaa Pikkutyttöä lukuun ottamatta, kun taas Näyttelijäseurueen vaatetus on vaaleaa. Hahmoja kuvaillaan jokaista yksityiskohtaisesti, kun taas Näyttelijäseurueen näyttelijöistä annetaan vain toimintaohjeita, ei ulkonäkökuvauksia, ja jopa heidän määränsä on epätarkasti määritelty yhdeksän ja kymmenen välille. Parenteseissa Hahmoille ehdotetaan jopa käytettäväksi naamioita, jotka edustavat näytelmän syvintä merkitystä.³⁸ Naamioiden avulla tuodaan esille se, millaisina Hahmojen täytyy näyttäytyä saapumishetkellään: ”Hahmojen ei pidä näyttäytyä kuin haamuina, vaan kuten luotuna todellisuutena, mielikuvituksen muuttumattomina rakennelmina”.³⁹ Näyttelijäseurueen ja Hahmojen todellisuus ovat toisistaan erilaisia ja näytelmän keskeinen jännite syntyy näiden todellisuuksien välille.

Kun Hahmot saapuvat lavalle, heidän tarinansa on jo olemassa, mutta sitä ei ole kirjoitettu näytelmän muotoon. Hahmojen tarina ei siis ole valmis. Hahmot kertovat tarinaansa puhuen siitä kuin jo tapahtuneena asiana. Näyttelijäseurueelle kyse on kertomuksesta; Hahmoille kyse on elämästä:

JOHTAJA	Mutta tämä kaikki on kertomusta, hyvä herrasväki!
POIKA	(halveksien) Kyllä, todellista kirjallisuutta! Kirjallisuutta!
ISÄ	Miten niin kirjallisuutta! Tämä on elämää [...]!
JOHTAJA	Olkoot! Mutta mahdotonta esittää! ⁴⁰

Vaikka Isä tiedostaa olevansa henkilöhahmo, hän pitää omaa elämäänsä totena, eikä suostu hyväksymään sitä pelkästään fiktioksi. Tiedostettu fiktio on oikeaa elämää Hahmoille. Johtaja on kiinnostunut Hahmojen tarinasta, mutta hänen mielestään sitä on mahdotonta esittää. Näytelmässä vuoropuhelussa on siis Näyttelijäseurueen ja Hahmojen äänet. Koko näytelmä

³⁸ Naamioiteema on olennainen tulkintalinja, johon Pirandellon tuotanto usein kiteytetään. Hahmojen saapuessa naamioiden kautta tuodaan esille eroa suhteessa seurueeseen. Myöhemmin naamio alkaa symboloida jokaisen henkilön hahmomaisuutta: jokaisella on oma naamionsa, jonka alle kätkee itsensä. Naamio symboloi siis myös identiteetin pintaa eli yhtä jähmettynyttä tulkintaa henkilöstä, vaikka todellisuudessa hän on monta.

³⁹ ”I Personaggi non dovranno infatti apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili” (SP, 678).

⁴⁰ ”IL CAPOCOMICO Ma tutto questo è racconto, signori miei!

IL FIGLIO (sprezzante) Ma sì, letteratura! letteratura!

IL PADRE Ma che letteratura! Questa è vita [...]!

IL CAPOCOMICO Sarà! Ma irrappresentabile!” (SP, 697.)

rakentuu sen ympärille, että Hahmojen elämää tuodaan lavalle joko kertomuksen tai esitetyn draaman muodossa. Näyttelijäseurue tulkitsee henkilöhahmoja välillä kuin toisina näyttelijöinä, välillä kuin aitoina ihmisinä, välillä kuin fiktiivisen kirjoituksen hahmoina. Pirandello on kirjoittanut *Maschere Nude* -kokoelman esipuheessa, että tässä näytelmässä kyse on Hahmojen ja Johtajan välisestä konfliktista.⁴¹ Tällöin Hahmojen ja Johtajan välisen konfliktin kautta tuodaan esille konflikti tekstin ja lavaesityksen suhteesta. Lisäksi tässä konfliktissa on kätkettynä myös suurempi kysymys siitä, miten eri tavoin taide voi olla totta.

Pirandellon näytelmää on usein tulkittu eri todellisuustasojen risteämisten kautta. Esimerkiksi Väre erittelee näytelmän eri todellisuustasoja kaavioilla ja tulkitsee, että näytelmän konflikti on siinä, että siinä eri todellisuuden tasot eivät kohta. Koska Hahmot ja Näyttelijät ovat eri todellisuuksista, he eivät ymmärrä toisiaan. (Väre 2013, 61–70.) Itse näen kuitenkin, että nämä todellisuustasot eivät ole näin selkeästi erotettavissa näytelmässä, vaan nimenomaan niiden erottamattomuus on olennainen osa näytelmän dynamiikkaa. Kuten Steinby ja Tanskanen tuovat esille, avantgardeteatterissa ei usein ole enää yhtä fiktiivistä todellisuutta. Myöskään näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* ei ole perinteistä upotusrakennetta, eli ei ole selkeästi erotettavaa pääjuonta ja sivujuonta. (Steinby ja Tanskanen 2013, 305.) Hahmojen tarina ei ole erillinen sivujuoni, jota välillä kerrotaan ja johon palataan, vaan se kietoutuu osaksi näytelmää. Tämä realistisen pääjuonen ja fiktiivisen sivujuonen limittyminen kuvastaa samalla sitä, miten näytelmän realistinen taso ja fiktiivinen taso sekoittuvat toisiinsa. Myös Pentti Paavolaisen mukaan Pirandellolle tyypillistä on eri tasojen välillä häilyminen. Hänen mukaansa juuri teatterissa fiktion ja todellisuuden rajojen käsittely on ominaista, sillä jokainen tapahtumassa oleva elää itse asiassa molempia tasoja samaan aikaan (Paavolainen 2007, 336). Näytelmässä fiktion eri todellisuudentasot siis limittyvät toisiinsa. Näytelmän edetessä näkyy, että kyse ei ole vain eri tasojen limittymisestä vaan siitä, että niitä ei voi erottaa.

Samaan teemaan linkittyy Pirandellon kuuluisin ja laajin essee *L'umorismo* (ensimmäinen versio 1908; toinen versio 1920). Vaikka teoksen aiheena on huumori eri aikakausina ja humoristisen romaanin piirteet, on teoksesta luettavissa laajemminkin Pirandellon estetiikkaa.⁴² Hän kirjoittaa, että humoristisissa romaaneissa siirrytään ”vastakohtien huomioimisesta” ”vastakohtien tuntemukseen”.⁴³ Tällä Pirandello tarkoittaa sitä,

⁴¹ Kuten Johdannossakin toin esille, Pirandellon mukaan trilogian ensimmäisessä näytelmässä konflikti on Hahmojen, Näyttelijöiden ja Johtajan välillä, toisessa näytelmässä Katsojien, Kirjailijan ja Näyttelijöiden välillä, kolmannessa näytelmässä hahmoiksi tulleiden Näyttelijöiden ja Ohjaajan välillä (Pirandello 2005, 935).

⁴² Pirandellon käsite ’umorismo’ kääntyisi esimerkiksi humorismiksi.

⁴³ Italiaksi ”avvertimento del contrario” ja ”il sentimento del contrario” (Pirandello 1994, 116).

että ensin meitä huvittaa, kun näemme vastakohtaisuuden. Kuitenkin lopulta se, mikä näyttäytyy aluksi koomisena, aletaan ymmärtää syvemmin suhteessa sen taustaan, ja se alkaakin koskettaa. (Pirandello 1994, 116.) Tässä dynamiikassa näkyy se, miten näennäisesti hauskan takaa paljastuu jotain sellaista ristiriitaa, jota on vaikea kohdata. Nämä ristiriidat paljastavatkin usein kohtaamattomuuden. Jotkin asiat eivät kohtaa, minkä tiedostamisesta puolestaan syntyy vastakohtaisuuksien tiedostava tunne. Tämä näkyy myös näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore*. Aluksi Hahmot näyttäytyvät erittäin huvittavassa valossa. He ovat niin räikeästi fiktiivisiä ja vastakkaista todelle, ja silti he ovat tosissaan, vaikka ovat fiktiivisiä luomuksia. Kuitenkin pian heidän todellisuutensa ja fiktiivisyytensä vastakkaisuus alkaa näkyä muussa kuin huvittavassa valossa. Se alkaa näyttäytyä häiritsevällä tavalla ristiriitaiselta, mikä avaa uudella tavalla kysymyksen siitä, mitä ylipäätään on totena oleminen. Tällöin humorismin tyylipiirteiden voikin ajatella liittyvän myös kysymykseen toden ja fiktion vuoropuhelusta. Niiden kautta tuodaan näytelmän lopussa esille, miten paljon todellisuuden ja fiktiivisyyden rakentumiset itse asiassa muistuttavat toisiaan.

Näytelmässä ei siis ole kyse siitä, että eri todellisuustasot eivät kohtaa, vaan siitä, että ne limittyvät. Limittymisessä näkyy ajatus siitä, että todellisuuden tulkinta on aina tietyllä tavalla fiktiota. Tämä syvenee siinä, että Hahmot ovat itse eri mieltä omasta tarinastaan. Edes Hahmojen oma todellisuustaso ei siis ole yhtenäinen. Kuten esimerkiksi Giovanni Bottiroli tulkitsee, on näytelmässä useampia konflikteja kuin Hahmojen ja Johtajan sekä Näyttelijäseurueen välinen. Siinä on tämän konfliktin lisäksi Hahmojen ja kirjailijan välinen konflikti sekä Hahmojen keskinäinen konflikti (Bottiroli 2017, 242). Hahmojen tapa puhua todellisuudestaan ja tarinastaan ei olekaan yhtenäinen, vaan Hahmoilla on siitä eri näkemyksiä. Jokaisella Hahmolla on siitä oma versionsa kerrottavanaan. Hahmojen äänet ovat siis ristiriitaisessa suhteessa keskenään. Heillä on erimielisyyksiä siitä, mitä on tapahtunut, sekä siitä, mikä on ollut kenenkin motiivi mihinkin tekoon. Esimerkiksi Tytärpuoli ja Äiti tulkitsevat eri tavoin sen, miksi Äiti lähti Isän luota toisen miehen kanssa:

ÄITI	[...] Se oli hän [Isä], herra! [...] Hän pakotti, hän pakotti minut lähtemään toisen miehen kanssa!
TYTÄRPUOLI	(äkkiä, närkästyneenä) Ei ole totta!
ÄITI	(hämmästyneenä) Miten niin ei ole totta?
TYTÄRPUOLI	Ei ole totta! Ei ole totta!
ÄITI	Ja mitä sinä voit siitä tietää?

TYTÄRPUOLI Ei ole totta! (Pääkoomikolle) Älkää uskoko häntä! Tiedättekö, miksi hän sanoo noin? Tuon takia (viittaa Poikaan) hän sanoo noin!⁴⁴

Hahmot ovat eri mieltä siitä, mikä on totta eli miten asiat ovat menneet ja miten ne esitettäisiin näytelmässä. Hahmot pyrkivät vakuuttamaan Johtajaa kukin omasta versiostaan. Tällöin omasta kokemuksesta tulisi kirjoitusta ohjaava kokemus, se pääsisi valmiiksi kirjoitetuksi tekstiksi. Tekijän puuttuminen kuvastaa ristiriitaa, joka eri versioiden välillä on. Yksittäiset totuudet kilpailevat siitä, mikä pääsisi yhteiseksi koko tarinan totuudeksi.

Hahmojen tarinaan ei ole muuta pääsyä kuin heidän kertomuksiensa kautta. Kaikkien Hahmojen näkemykset tuntuvat varteenotettavilta ja mahdollisilta totuuksilta. Näytelmässä näkyykin modernismille tyypillinen yksilöllisen tajunnan ja yksilöllisen kokemuksen subjektiivisuuden näkyminen kaunokirjallisuuden muodossa. Jokaiselle todellisuus rakentuu omana, subjektiivisena tulkintana, ja kaikki nämä todellisuudet ovat tietyllä tavalla tosia. Jokainen selittää Johtajalle omalla tavallaan Hahmojen tarinaa:

ISÄ [...] haluan selittää hänelle.
TYTÄRPUOLI Ah, hienoa, kyllä! Sinun tavallasi!⁴⁵

Hahmojen kertomukset ovat toisiaan vastaan, siksi näytelmän kirjoittaminen ei ole mahdollista. Näytelmää onkin monesti tulkittu totuuden subjektiivisuuden esilletuomisena. Vicentini tulkitsee, että Pirandellon estetiikka pohjaa Séaillesin ajatukseen siitä, että yksi subjekti näkee vain oman tulkintansa ja yhden subjektin on mahdotonta kokea olemisen kokonaisuutta (Vicentini 1970, 101). Tällöin yhden Hahmon tarina ei myöskään voi olla kokonainen versio Hahmojen tarinan kokonaisuudesta.

Hahmojen keskustelun kautta tulee esille perspektivismi eli se, miten maailmaa tulkitaan aina jostain näkökulmasta. Jokaisella on oma tulkinta todellisuudesta. Moni tulkitseekin näytelmää suhteessa Pirandellon ajatuksiin vaikuttaneeseen Schopenhaueriin (ks.

⁴⁴ ”LA MADRE [...] Fu lui, signore! [...] Mi costrinse, mi costrinse ad andar via con quello!

LA FIGLIASTRA (di scatto, indignata) Non è vero!

LA MADRE (sbalordita) Come non è vero?

LA FIGLIASTRA Non è vero! Non è vero!

LA MADRE E che puoi saperne tu?

LA FIGLIASTRA Non è vero! (Al Capocomico:) Non ci creda! Sa perché lo dice? Per quello lì (indicherà il Figlio) lo dice!” (SP, 688–689.)

⁴⁵ ”IL PADRE [...] voglio spiegargli.

LA FIGLIASTRA Ah, bello, sì! A modo tuo!” (SP, 692.)

esim. Adank 1948, 66–79). Schopenhauerin mukaan ”maailma on mielteeni” (Schopenhauer 1969, 3), jolloin hän tulkitsee todellisuutta nimenomaan jokaisen tulkintana maailmasta. Tällöin ajatus objektiivisen todellisuuden saavuttamisesta kyseenalaistuu – mikä näkyy myös näytelmässä Hahmojen etsiessä tekijäänsä. Tällöin Hahmojen todellisuus rakentuu samalla, kun sitä kerrotaan, ja näytelmän todellisuus rakentuu samalla, kun sitä näytetään. Ajatus siitä, että objektiiviseen todellisuuteen ei ole pääsyä, rinnastuu näytelmässä siihen, ettei Hahmojen tarinaan ei ole suoraa pääsyä vaan se tavoitetaan vain Hahmojen kertomisten kautta. Tämä kuvastaa sitä, miten todellisuuteen sellaisenaan ei ole pääsyä vaan se on aina tulkittu.

Näytelmässä korostuu todellisuuden tulkitsemisen kerronnallisuus.⁴⁶ Hahmojen tulkinnat edustavat myös erilaisia kertomisen tapoja ja jokainen tuo tarinaa esille omalla tavallaan. Isä selittelee ja analysoi tapahtumien taustalla olleita tunteita; Tytärpuoli tuo Hahmojen draamaa esille fyysisesti ja kertoo konkreettisten tapahtumien kautta, mistä draamassa on kyse:

ISÄ	[...] hän vei sinut pois [...] ärsyyntyneenä minun puhtaasta kiinnostuksestani, puhtaasta, herra, uskokaa, ilman mitään taka-ajatuksia. Kiinnostuin uskomattomalla hellyydellä tuosta uudesta perheestä, joka kasvoi. Sen voi todistaa myös hän! (Viittaa Tytärpuoleen.)
TYTÄRPUOLI	Ilman muuta! Pikkutyttö, pikkutyttö, tiedättehän? letit olkapäillä ja hameen helmaa pidemmät alushousut – tällainen pikkuinen – näin hänet koulun portin edessä, kun lähdin koulusta. Hän tuli katsomaan, miten olinkaan kasvanut...
ISÄ	Tuo on halpamaista! Hävytöntä! ⁴⁷

Hahmot siis tulkitsevat eri tavoin sisällöllisesti draamansa ja lisäksi tuovat sitä esille eri tavoin. Isän suuttuminen Tytärpuolen versioon ei johdu pelkästään eroista sisällöissä, vaan myös erossa kerrontatavassa, sillä Tytärpuoli kuvailee toiminnan kautta. Se, miten tapahtuman merkitys ja sisältö on tulkittu Hahmojen draamassa, näkyy siis muodossa, jolla jokainen Hahmo tuo sitä esille. Mariani tuo esille, että Hahmojen kertoessa omasta tarinastaan he käyttävät luonnollista

⁴⁶ Perspektivismiin ja kerronnallisuuden suhteesta, ks. Meretoja 2018, 9–10.

⁴⁷ ”IL PADRE finché colui non ti portò via [...] impressionato di quel mio interessamento puro, puro, signore, creda, senza il minimo secondo fine. M’interessai con una incredibile tenerezza della nuova famigliuola che le cresceva. Glielo può attestare anche lei! (Indicherà la Figliastra.)

LA FIGLIASTRA Eh, altro! Piccina piccina, sa? con le treccine sulle spalle e le mutandine più lunghe della gonna – piccina così – me lo vedevo davanti al portone della scuola, quando ne uscivo. Veniva a vedermi come crescevo...

IL PADRE Questo è perfido! Infame!” (SP, 696.)

kieltä, ja puhuessaan omasta olemisestaan he käyttävät käsitteellistä kieltä (Mariani 2016, 48). Näytelmän dialogi on ”epäluonnollista” kaikessa selittelevyydessään ja dialogin itsensä reflektoinnissaan. Dialoginen ”epäluonnollisuus” kuuluukin avantgardedraamaan (Steinby ja Tanskanen 2013, 319). Tämä epäluonnollisuus saa kiinnittämään vielä enemmän huomiota kerrontaan. Nämä eri kerrontatavat osallistuvat todellisuuden rakentamiseen ja lisäävät näytelmän moniäänisyyttä entisestään.

Näytelmässä todellisuuden rakentuminen alkaa hahmottua moniäänisenä prosessina. Hahmojen eri tulkinnat rakentavat teokseen moniäänisyyttä, Bahtinin termin polyfoniaa. Bahtin pohjaa käsitteensä Dostojevskin romaaneihin ja kuvailee, miten niissä hahmottuu itsenäisten ja täysiarvoisten äänten polyfonia. Vastaavaa itsenäisten äänten polyfoniaa rakentuu myös näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore*. Simona Vannini kirjoittaa Pirandellon tekstien tekijyydestä suhteessa Bahtinin polyfoniaan. Hän käy rinnakkain läpi Pirandellon ja Bahtinin näkemyksiä tekijän merkityksestä ja tuo ilmi monia yhtymäkohtia. Vanninin mukaan Pirandellolla ja Bahtinin polyfoniassa ei ole kyse tekijän poissaolosta vaan radikaalista muutoksesta tekijän positiossa. Kuten Vannini kirjoittaa, Pirandellon näytelmässä tekijä ei ole autoritaarinen ääni, vaan henkilöahmot tehdään autonomisemmiksi ja heidän annetaan puhua vapaammin (Vannini 2004, 36, 41–42).⁴⁸ Pirandello on itsekin kirjoittanut, ettei halua hahmojen puhuvan hänen itsensä tavalla, vaan haluaa, että jokainen hahmo puhuu omalla tavallaan, omalla äänellään (Pirandello 1897).⁴⁹ Tulkitsen Vanninin kanssa samoin, että näytelmästä tulee moniääninen, sillä siinä kirjailijan äänen lisäksi on muita autonomisia ääniä.

Bahtinin mukaan polyfonisessa romaanissa sankarit ovat vapaita, voivat asettua kirjailijansa rinnalle, olla hänen kanssaan eri mieltä ja jopa kapinoida häntä vastaan (Bahtin 1991, 20–21). Bahtinin teorian mukaan tämä on ikään kuin implisiittisesti kirjoitettuna teoksessa, mutta tässä näytelmässä tämä on korostuneen esillä aiheena Hahmojen ja kirjailijan kautta. Kirjailijasta tulee myös fiktion sisäinen kirjailija, joka näytelmässä saa eri roolin kuin Bahtinin teoriassa. Näytelmässä kirjailija on tekstiin kirjoitettu, Hahmojen puheissa esille tuleva tekijä. Hahmot nimittäin puhuvat kirjailijasta ja ottavat kantaa hänen toiveisiinsa. Esimerkiksi Poika kapinoi esittämistä vastaan: ”Minä en esitä mitään!”⁵⁰ Tämä kieltäytyminen

⁴⁸ Ks. myös Lucas 1963. Lucas puolestaan juurttaa Hahmojen autonomisuuden *commedia dell'arten* perinteestä (1963, 416). Vaikka itse tulkitsen Hahmojen autonomiaa enemmän suhteessa koko teoksen polyfoniseen rakentumiseen, on tämä kiinnostava huomio Hahmojen autonomian perinteistä.

⁴⁹ Lisäksi Pirandello kirjoittaa teoksen ensisijaisuudesta tekijään nähden ja sanoo, että itse asiassa luojan pitäisi olla luomuksensa orja (Pirandello 1994, 329).

⁵⁰ ”Io non rappresento nulla!” (SP, 749).

on paradoksaalisesti sekä kirjoittamista että vastaan kapinoimista. Poika jopa tulkitsee kirjailijan tahtoa: ”Esitän samalla hänen tahtoaan, joka ei halunnut laittaa meillä lavalle”.⁵¹ Hahmot siis tulkitsevat kirjailijan tekoja omien tarkoituksperiensä edistämiseen, mikä korostaa niiden itsenäisyyttä kirjailijastaan entistetään.

Taiteen tapa olla totta hahmottuu näytelmän alussa siis vuoropuheluna. Kokonaisuus rakentuu eri tietoisuuksien dialogina. Näytelmän totuuden rakentumistapa muistuttaa Bahtinin polyfoniaa. Bahtin kirjoittaa, miten polyfonisessa romaanissa tapahtuman ykseyteen yhdistyy tasa-arvoisten tietoisuuksien moneus. Tässä ykseydessä nämä tietoisuudet eivät kuitenkaan sulaudu toisiinsa. (Bahtin 1991, 20–21.)⁵² Tämä näkyy Hahmojen kiistassa heidän totuudestaan. Tietoisuudet eivät sulaudu, koska Hahmot pysyvät erimielisinä siitä, miten heidän tarinansa on mennyt, ja juuri tämä sulautumattomuus yhdistyy tapahtuman ykseydessä eli tekijyyden etsimisessä. Se, että Hahmot etsivät tekijäänsä, rinnastuu heidän ääniensä autonomisuuteen. Tekijän puuttuminen kuvastaa sitä, että Hahmojen äänten päällä ei ole tekijän auktoritaarista ääntä, joka välittäisi Hahmojen totuuksien ylittävän yhden teoksen totuuden. Hahmojen välinen dialogi tuo totuuden luomisprosessin keskusteluun, ja Hahmojen luoma totuus syntyy moniäänisessä keskustelussa.

Vanninin väite on, että Pirandello ja Bahtin ovat ennakoineet 1960- ja 1970-luvun metafiktiota. Hän siis tulkitsee metafiktionaalisuuden ja samalla polyfonian tarkoittavan näytelmässä sitä, että näytelmässä Pirandellon Hahmot saavat omat ääneensä kirjailijan äänen rinnalle (Vannini 2004, 43). Oman tulkintani mukaan näytelmässä polyfonia ei kuitenkaan ulotu vain siihen, että henkilöhahmot saavat subjektiiviset äänet kirjailijan äänen rinnalle. Koen, että taiteen totuuden polyfoninen rakentuminen ulottuu teoksessa paljon syvemmälle kuin Hahmojen väliseen kiistaan heidän tarinastaan. Metafiktionaalisuus tuo näytelmään tason, jossa tarkastellaan kertomisen ja näyttelemisen tapoja. Esimerkiksi Patricia Waughin mukaan metafiktiossa tekijä käsittelee usein fiktion ja toden välejä siten, että tekijä ei kommentoi kertomuksen sisältöä vaan itse kertomista ja tarinan rakentumista (Waugh 1984, 131). Vaikka tässä näytelmässä tekijä itse ei kommentoi suoraan tarinan rakentumista, niin jo se, että näytelmässä kerrotaan eikä perinteisesti näytetä, tekee tarkkailevan ja täten kommentoivankin ulottuvuuden tekstiin. Näytelmässä tekijä itse ei kommentoi kertomista, mutta rakenteella ohjataan lukija tai katsoja kiinnittämään huomiota myös kertomisen tapoihin.

⁵¹ ”E interpreto così la volontà di chi non volle portarci sulla scena” (SP, 755).

⁵² Bahtin kirjoittaa juurikin romaanista, hänen ajatuksiinsa draaman polyfonisuuden mahdollisuuksista palaan alaluvussa 3.1.

Näytelmässä kertomisen tavoilla on merkitystä totuuden rakentumisen kannalta. Tulkinta ja sen kertomisen tapa luovat yhdessä jokaisen Hahmon totuuden tapahtumasta. Itse tapahtumia ei voi erottaa kerronnasta, jolla se tuodaan esille, sillä kerronta luo itse kerrontahetkessä todellisuutta. Tämä rinnastuu myös elämästä kertomiseen. Esimerkiksi Jerome Bruner kirjoittaa, ettei elämä ole se, miten se on ollut, vaan miten sitä on tulkittu ja kerrottu (Bruner 1987, 31). Todellisuuden kerronnallisen rakentumisen metatasoinen tarkastelu limittää eri todellisuustasoja näytelmässä. Kerronnallinen rakentuminen ei koske vain Hahmojen fiktion rakentumista vaan sen kautta se heijastelee myös laajemmin elämän rakentumista kerronnan kautta. Metafiktioluonne korostaa sitä, miten eri kerrontatavat tekevät todeksi eri tavoin ja miten tämän kautta tarkka raja fiktion ja toden välillä hämärtyy. Hahmojen välinen kiista ei siis ole vain keskustelua siitä, kenen Hahmon tulkinta on oikeampi vaan keskustelua siitä, miten todellisuudesta voidaan puhua. Kyse on siis eri kertomistapojen ja eri näyttämistapojen polyfoniasta. Koska näytelmässä tuodaan esille, että totuudellisuus ja siinä mielessä todellisuus syntyy siinä hetkessä, jolloin se esitetään, niin tällöin eri kerrontapojen ja eri tulkintatapojen kautta tästä tulee myös eri tosien olemassaolevaksi tulevien todellisuuksien polyfoniaa. Katsojille tiedostetuiksi tehty todellisuuksien polyfonia hahmottuu siis yhtenä tapana ymmärtää tämän näytelmän totuudellisuutta.

2.2. Näytelmän mahdottomuus keskusteluna totuuskäsityksistä

Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* Hahmojen eri tulkinnat heidän draamastaan saavat aikaan sen, että heidän draamansa esittäminen on mahdotonta. Kuten edellisessä luvussa tarkastelin, tekijän etsiminen rinnastuu siihen, että etsitään objektiivista totuutta. Sitä ei kuitenkaan ole mahdollista saavuttaa. Tulkintojen mukaan tämä subjektivismi ja perspektivismi on Hahmojen draaman esteenä ja syynä heidän ikuiselle kirjailijan etsinnälleen. Peter Szondin mukaan Pirandellon subjektivismi kyseenalaistaa ylipäättään draaman perusteet. Hän näkee Hahmojen Johtajalle esittämän kritiikin kritiikkinä subjektiiviselle dramaturgialle. (Szondi 1987, 79.) Myös Tuscanon mukaan subjektivismi takia näytelmän muoto on mahdotonta saavuttaa (Tuscano 1989, 318). Nähdäkseni Hahmojen kiistan merkitys ei kuitenkaan kutistu vain esittämään todellisuuden subjektiivista rakentumista. Tekijän etsiminen alkaa nimittäin näyttäytyä erilaisen totuuspohjan etsimisenä. Kokemuksen subjektiivisuus

rikkoo koko totuuden yhtenäisyyden, mutta koko näytelmä rakentuu nimenomaan tälle rikkonaisuudelle ja yhteisen totuuden etsimiselle. Tällöin taiteen tehtävänä on näyttää keskustelua, jossa nämä eri totuudet voivat puhua keskenään. Kyse on siis erilaisesta totuusperustasta – eri todellisuuksien ja täten eri totuuskäsitysten välisestä moniäänisyydestä.

Näytelmässä polyfonia siis tekee draamasta mahdottoman, mutta toisaalta juuri mahdottomuus tekee draamasta polyfonisen. Kyseistä dynamiikkaa käsittelemässä alaluvussa. Hahmojen tekijän jatkuva etsiminen kuvastaa sitä, miten tarinan esittäminen on mahdotonta. Mahdottomuus nimetään näytelmän tärkeäksi teemaksi. Jo näytelmän esipuheessa kirjoitetaan:

Mutta ei hahmolle anneta elämää turhan takia. [...] Mutta voiko hahmon esittää torjumalla hänet? [...] Olen ottanut heidät vastaan ja antanut heille elämän torjuttuina: etsimässä kirjailijaa. [...] Draama on henkilöhahmon olemisen syy [...] Minä olen kuitenkin ottanut noilta kuudelta pois heidän olemassaolonsa; kieltämällä heidän olemisen syynsä – ja antanut heille uuden syyn olla olemassa, joka on nimenomaan tuo <<mahdoton>> tilanne.⁵³

Hahmojen olemassaolon syyksi mainitaan siis heidän tarinansa juonen sijaan heidän tilanteensa mahdottomuus. Kuten olemme edellä tulkinneet, Hahmojen tekijän etsiminen on näytelmän kokonaisuuden sekä Hahmojen olemassaolon perustan etsimistä. Hahmojen tekijän etsiminen ei onnistu. Se osoittautuu mahdottomaksi, mikä tekee koko heidän tarinansa esittämisestä mahdottoman ja samalla koko näytelmästä mahdottoman suhteessa perinteisiin näytelmän muotoihin. Moni onkin tulkinnut näytelmän mahdottomuuden myös Pirandellon tapana kritisoida konventioihin nojaavaa teatterin tekemistä. Sama tulee esille halveksuvassa kommentissa, jossa Tytärpuoli epäilee kirjailijan halveksuneen teatteria ja sen takia jättäneen kirjoittamatta Hahmojen draaman valmiiksi: ”Minä uskon, että syynä oli sen sijaan halveksunta sellaista teatteria kohtaan, millaista yleisö yleensä haluaa”.⁵⁴ Näytelmää onkin usein tulkittu Pirandellon tapana kritisoida perinteisiä muodin mukaisia näytelmiä.⁵⁵ Lisäksi näytelmää on

⁵³ ”Ma non si dà vita invano a un personaggio. [...] Ma si può rappresentare un personaggio, rifiutandolo? [...] li ho però accolti e realizzati come rifiutati: in cerca d’altro autore. [...] Il dramma è la ragion d’essere del personaggio [...] Io, di quei sei, ho accolto dunque l’essere, rifiutando la ragion d’essere; [...] di ragion d’essere, di funzione, gliene ho data un’altra, cioè appunto quella situazione <<impossibile>>.” (SP, 655, 659, 660.)

⁵⁴ ”Io credo che fu piuttosto, signore, per avvilimento o per sdegno del teatro, così come il pubblico solitamente lo vede e lo vuole” (SP, 744).

⁵⁵ Vrt. näytelmässä Johtajan repliikki: ”Ja mitä minä sille voin, jos Ranskasta ei tule enää yhtäkään hyvää näytelmää, ja meidän on pakko esittää Pirandellon näytelmiä”; ”Che vuole che le faccia io se dalla Francia non ci viene più una buona commedia, e ci siamo ridotti a mettere in iscena commedie di Pirandello” (SP, 676). Lisäksi Pirandello käsittelee aihetta esseessään *Un critico fantastico*, jossa hän rinnastaa aikansa kirjoittamisen tavan jo tunnettujen muotojen kopioimisena silmälasien ostoon. Pirandello kritisoi lasien ostamista, jolloin ei osata lukea, mutta silti ostetaan lasit, sillä omilla silmillä näkemistä muut pitäisivät yksinkertaisena ja vulgaarina. Hänen

tulkittu tapana käsitellä tekstin ja esityksen välistä mahdottomuutta laajemmin. Esimerkiksi Hans-Thies Lehmann tulkitsee, että Pirandello oli vakuuttunut teatterin ja draaman välisestä kohtaamattomuudesta (Lehmann 2009, 98). Itse näen, että mahdottomuutta käsitellään myös syvemmin Hahmojen koko olemassaoloon liittyvänä kysymyksenä.

Hahmojen koko olemassaolon syyksi mainitaan siis mahdottomuus. Szondi korostaakin, että Hahmojen tarinan draamallinen muotoon saattaminen on ollut tuhoon tuomittu alusta asti. Hänen mukaansa kirjailijan ei ollut mahdollista kirjoittaa tuota Hahmojen draamaa, vaan teokseksi tuli nimenomaan kyseisen draaman kirjoittamisen mahdottomuus. Szondi kytkee tämän Ibseniltä ja Strindbergiltä periytyvään draaman kyseenalaistamisen jatkumoon. (Szondi 1987, 77–78.) Fischer-Lichte puolestaan kirjoittaa, että tämä näytelmä, joka käsittelee omaa mahdottomuuttaan, osoittautui kuitenkin erittäin draamalliseksi (Fischer-Lichte 2002, 307). Juuri mahdottomuudesta tulee draamallista. Mariani puolestaan tuo esille, että Hahmot ovat tietoisia tästä torjutuksi tulemisesta ja etsimisestä, mutta eivät ole tietoisia siitä, että itse asiassa tämä tilanne muodostaa heidän todellisen draamansa. Jos he tulisivat tietoiseksi tästä heidän todellisesta draamastaan, he ymmärtäisivät, että heillä on siinä jo näytelmä ja sitten lopettaisivat näytelmän etsimisen, ja sitten tätä näytelmää ei enää olisi. Tämän takia he elävät torjutuksi tulemisen ja etsimisen draaman samoin kuin kuka tahansa autenttinen hahmo eläisi draamansa. (Mariani 2016, 41.) Hahmojen draama tosiaan on siinä, että he etsivät draamaansa. Puolestaan tämä etsimisen draama esitetään samoin kuin ketkä tahansa muut hahmot eläisivät draamansa, eli siinä mielessä Hahmot ovat fiktiivisen maailman sisässä eikä näytelmän maailmaa rikota yhtä räikeästi kuin esimerkiksi eeppisen teatterin näytelmissä.⁵⁶ Etsiminen on siis paitsi Hahmojen olemassaolon syy myös koko näytelmän olemassaolon edellytys.

Näytelmässä on olennaisesti esillä kysymys Hahmojen draaman ja samalla koko näytelmän muodosta. Hahmot haluavat draamalleen muodon, mutta muodon löytäminen osoittautuu mahdottomaksi. Kuuluisin tulkinta tästä mahdottomuudesta on Tilgherin tulkinta elämä–muoto-käsiteparin läpi. Tilgherin mukaan Pirandellon tuotannon ydin on siinä, että se tuo esille, miten elämä ei asetu taiteen muotoon (Tilgher 1923, 162). Mahdottomuus on tässä tulkinnassa siis elämän ja taiteen muodon välillä, elämän fragmentaarisuus ei siis asetu perinteiseen draaman muotoon. Tämä korostuu jo koko näytelmän alussa, sillä näytelmää ei ole

mukaansa moni taideteos on vain opeteltujen normien imitointia. Lasien muodikkaaksi markkinapaikaksi hän nimeää Pariisin. (Pirandello 1994, 167–168.)

⁵⁶ Eeppisestä teatterista, ks. Brecht 2015.

jaettu osiin: ”Näytelmässä ei ole näytöksiä eikä kohtauksia”.⁵⁷ Tämä on kirjoitettuna ylös, mikä korostaa sitä, ettei näytelmä löytänyt näytelmän perinteistä muotoa. Koko näytelmää ei ole rakennettu teatterin mukaan vaan se muistuttaakin ilman näytöksiä ja kohtauksia esipuheen sanoin ”elämää, joka jatkuvasti liikkuu ja muuttuu”.⁵⁸ Tässä tulkinnassa siis elämä, jota Hahmot edustavat, ei asetu taiteen muotoon, jota Johtaja ja Näyttelijäseurue esittävät. Tällöin Hahmoja tulkitaan ikään kuin elämän edustajina, ja Näyttelijäseuruetta Johtajan kanssa muodon eli taiteen edustajana. Itse tulkitsen myös Hahmoja taiteen edustajina, jolloin Hahmojen edustama fiktio tuo esille uusia tulkintoja siitä, millä tavalla taide on totta.

Nähdäkseni sen sijaan, että näytelmässä tuodaan esille se, ettei elämä asetu taiteen muotoon, siinä tuodaan esille näytelmän eri ulottuvuuksia, kun muoto tematisoidaan. Tällöin Hahmojen ja Näyttelijäseurueen välisen eron voi nähdä eri muotojen välillä ja tällöin muodon korostumisen metatasolla myös koko näytelmän ajan. Muodon kysymyksellä leikitellään suhteessa draaman perinteeseen. Hahmojen tarinan kertomisen rikkonaisuudessa leikitellään draaman kaaren perinteisillä elementeillä, tunnistamisella ja käännekohtalla.⁵⁹ Hahmojen tarinassa olennaista on tunnistamisen hetki, jolloin Isä tunnistaa, että nainen, jonka kanssa on alkamassa harrastaa seksiä ilotalossa, on hänen Tytärpuolensa. Äiti syöksyy Isän ja Tytärpuolen väliin huutaen, eikö Isä tunnista Tytärpuoltaan. Hahmojen draaman tekee mahdolltomaksi se, että tunnistamisen hetki ja täten näytelmän käännekohta ei ole perinteiseen draaman muotoon sopivan tarkka. Hahmoilla on omat tulkintansa siitä, missä vaiheessa Isä tunnisti ilotalossa Tytärpuolen. Isä sanoo tunnistaneensa ”ajoissa”, Tytärpuoli sanoo ”melkein ajoissa”.⁶⁰ Onkin mahdotonta sanoa tarkasti, mitä kukakin on missäkin vaiheessa ymmärtänyt ja tunnistanut. Tällöin korostuu se, että Hahmojen draama ei asetu draaman perinteiseen aristoteeliseen malliin, koska sen tunnistamisen ja käännekohdan hetket ja motiivit ovat epäselviä ja epätarkkoja.⁶¹ Esimerkiksi Tuscanon mukaan tunnistamisen hetkestä ole varmuutta, koska pirandelliaaniset hahmot elävät aina ambivalenttiudessa ja epäloogisuudessa (Tuscano 1989, 317), mutta itse

⁵⁷ ”La commedia non ha atti né scene” (SP, 669).

⁵⁸ ”la vita che di continuo si muove e cambia” (SP, 657).

⁵⁹ Tunnistaminen ’anagnorisis’ ja käännekohta ’peripeteia’ käsitteinä peräisin Aristoteleelta *Runousopista*, ks. Aristoteles 2010, 167–170.

⁶⁰ ”a tempo, a tempo”; ”quasi a tempo!” (SP, 701).

⁶¹ Näyttelijäseurueen Johtaja edustaa tässä perinteisen draaman kaaren mukaista tulkintaa, sillä hän hahmottaa Hahmojen tarinaa tunnistamisen ja käännekohtien kautta. Esimerkiksi kohdassa, jossa kerrotaan Madame Pacen takahuoneen tapahtumista, alkaa Johtaja yhdistellä aikaisempia asioita ja tekee tunnistamisen: ”Ja siellä te, eräänä päivänä, kohtasitte – ” (”E là, lei, un giorno, incontrò – ” SP, 700). Tunnistaminen ei ole rakenteellisesti Hahmojen kertomuksessa, vaan se on ”kuuntelijoiden”, Johtajan ja teatteriseurueen, prosessissa ymmärtää tarinaa. Johtaja tuo draaman kaarta omaan kokemukseensa, eli hän yrittää seurata tuttujen mallien läpi Hahmojen kaoottisesti vyöryvää kertomusta, mutta Hahmojen tarina ei puolestaan asetu tähän malliin.

tulkitsen tätä nyt enemmän suhteessa aristoteelisellä draaman perinteellä leikittelyyn. Tietoinen leikittely korostaa sitä, miten Hahmojen draama on mahdotonta perinteisessä muodossa.

Draaman muoto on siis tematisoitu näytelmässä. Szondi tuo esille, että tämä näytelmä on enemmänkin eepinen kuin draamallinen teos ja kuten kaikessa ”eepisessä teatterissa”, itse draaman muoto on tematisoitu (Szondi 1987, 80). Usein eepisessä teatterissa muodon tematisoinnilla kyseenalaistetaan teatterin perinteitä. Tässä näytelmässä sen muodon mahdottomuus kyseenalaistaa perinteisen draaman, ja samalla se kyseenalaistaa perinteisesti jäljittelevän draaman, jossa on ehyt fiktiivinen maailma. Näytelmän maailma onkin siis muodon tematisoinnin takia avoimempi, polyfonisempi bahtinilaisittain. Polyfonian kautta perinteinen draamallisuus rikkoutuu, mutta toisaalta juuri mahdottomuuden itsensä käsittely tekee polyfoniasta mahdollista. Muodon käsittely mahdollistaa sen, että perinteistä muotoa käsittelemällä tuodaan esille myös erilaisia totuuskäsityksiä, joita perinteisesti draaman muodon alla piilee. Se, että näytelmässä käsitellään näytelmän mahdottomuuden teemaa, on siis samalla näytelmän tapa käsitellä eri totuuskäsityksiä, jotka itse asiassa piilevät draaman ja fiktion totuudellisuuden ymmärtämisen alla.

Näytelmässä mahdottomuus kuvastaa yhteisen totuuskäsityksen puuttumista. Mahdottomuuden kautta näytelmän totuudellisuus suhteutuu siis eri totuuskäsityksiin. Näytelmässä Hahmojen keskustelut olemassaolostaan ja heidän draamastaan kuvastavat eri tapoja hahmottaa totuuden rakentumista. Tällöin väitelauseet viittaavat näytelmän fiktiivisen maailman sisällä tietysti, mutta tällä tavalla kuitenkin saadaan esille totuuskäsityskeskustelua. Hahmojen tavassa viitata omaan kertomukseensa näkyy esimerkiksi korrespondenssiteorian riittämättömyys taideteoksen totuudellisuuden ymmärtämisessä. Korrespondenssiteorioiden mukaan totuus on väitteiden yhtäpitävyyttä asioiden todellisen tilan kanssa. Korrespondenssiteoria pohjataan Aristoteleen kirjoituksiin. Aristoteleen mukaan ”[e]pätotta on sanoa, että se ei ole, mikä on, tai että se on, mikä ei ole, ja vastaavasti totta on sanoa sen olevan, mikä on, ja sen olevan olematta, mikä ei ole” (Aristoteles 1990, 71). Tässä tulee kiinnostavasti esille Aristoteleen taide- ja totuuskäsityksen kytkeytyminen toisiinsa ja tämän kytköksen suhde siihen, miten ylipäätään taiteen totuudellisuutta on hahmotettu. Aristoteleen totuuskäsityksessä väite on tosi, kun se vastaa todellisuutta, ja Aristoteleen taidekäsityksessä taideteoksen tehtävä puolestaan on olla todenkaltaista. *Runousopissa* Aristoteles on kirjoittanut: ”Sille, mikä on todennäköistä, vaikka mahdotonta, on annettava etusija verrattuna siihen, mikä on mahdollista, mutta epäuskottavaa” (Aristoteles 2000, 187). Aristoteleen ajatus todenkaltaisuudesta, ja

yleisemmin ymmärrys taiteen totuudellisuuden tavasta, on täten tulkittuna rinnastettu (väitteiden) vastaavuudeksi toden kanssa.

Näytelmässä Hahmojen versiot siitä, miten tarina on mennyt, kuvaavat väitteitä, joiden pitäisi vastata heidän maailmansa tilaa. Kuitenkin väitteiden ja todella tapahtuneen välille ei saada yhteisymmärrystä, jolloin ajatus totuudesta vastaavuutena alkaa menettää näytelmän edetessä merkitystään. Tällöin itse keskustelu korostuu totuuden muodostumisen hetkenä. Hahmojen välinen keskustelu ei ole merkittävä siltä kannalta, vastaavatko väitteet maailman tilaa, vaan merkittävää ja tässä tapauksessa draamallista on nimenomaan itse keskusteluhetki. Hahmojen olemisen totuus ei kutistu heidän versioidensa yhtäpitävyyteen menneiden hetkien kanssa vaan näytelmässä siirrytään erilaiseen totuuspuheeseen. Sama taiteen totuuden irtautuminen yhtäpitävyyden ajatuksesta näkyy Isän ilmaisussa, että taiteen tehtävä ei ole olla todenkaltaista. Näytelmässä Isän mielestä Hahmojen elämän ei tarvitse näyttää toden kaltaiselta, koska se on totta:

ISÄ	[...] Oi Herra, te tiedätte hyvin, että elämä on täynnä loputtomia absurdiuksia, joilla ei ole tarvetta räikeästi näyttää todenkaltaisilta; koska ne ovat totta.
JOHTAJA	Mitä pirua te tarkoitatte?
ISÄ	Tarkoitan, että voidaan oikeastaan pitää hulluutena sitä, [...] että pakottaa itsensä tekemään toisin päin; eli luomaan jostain todenkaltaisen, jotta se vaikuttaisi todelta. Mutta saanen huomauttaa, että vaikka se onkin hulluutta, teidän ammattinne pohjaa ainoastaan sille. ⁶²

Tulkitsen tässä Isän puhuvan Hahmojen ja taiteen puolesta perinteisiä taidekäsityksiä vastaan kritisoiden aristoteelista perinnettä, jossa taiteen tehtävä on olla todennäköistä eli todelta näyttävää, todenkaltaista. Taiteen totuus ei siis ole pelkästään todenkaltaisuutta todellisuuden kanssa. Täten näytelmän voi tulkita tuovan esille yleisimmän Aristoteleen draaman ymmärryksen ja Aristoteleen metafysiikan kytköksen, joten siinä mielessä näytelmä on (kuten tavallaan kaikki metateatterilliset näytelmät Brechtin anti-aristoteelisestä eepisestä teatterista alkaen) myös omalla tavallaan kommentti Aristoteleen filosofiaan.

⁶² "IL PADRE [...] Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinita assurdità, le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perché sono vere.

IL CAPOCOMICO Ma che diavolo dice?

IL PADRE Dico che può stimarsi realmente una pazzia [...] sforzarsi di fare il contrario; cioè, di crearne di verosimili, perché pajano vere. Ma mi permetta di farle osservare che, se pazzia è, questa è pur l'unica ragione del loro mestiere." (SP, 680.)

Näytelmän voi lukea keskustelevan myös koherenssiteorioiden kanssa. Koherenssiteorioiden mukaan väite on totta, jos se on yhteensopiva muiden väitteiden kanssa. Tämäkin osoittautuu ristiriitaiseksi Hahmojen keskustelussa, sillä näkemysten subjektiivisuus tietyllä tavalla estää sen, että löytyisi joukko väitteitä, jotka olisivat totta. Koherenssiteoriat kytkeytyvät toki myös laajemmin ajatukseen fiktiosta ja fiktion maailmasta yhtenäisenä järjestelmänä, jolloin se ei kuitenkaan olisi totta. Fiktio nimittäin voisi olla aina koherenssiteorian mukaan totta, sillä lauseet voivat muodostaa koherentin järjestelmän, vaikka yksikään ei olisi totta. Esimerkiksi uni voi olla koherentti, mutta ei totta. Tietyllä tapaa samaan ajatukseen pohjaa Dorrit Cohnin kritiikki taiteen totuuspotentiaalille. Cohnin mukaan fiktio on vain itseensä viittaava maailma ja siksi vailla totuusarvoa (Cohn 2006, 23–24).⁶³ Koherenssiteoriassa fiktiota tarkastellaan nimenomaan kielen kautta. Michael Riffaterre tulkitsee taiteen totuudellisuutta nimenomaan kielellisenä ja kielioppisääntöihin nojaavana ilmiönä. Riffaterre kirjoittaa, että hän ei yritä teoksessaan lähestyä fiktion totuudellisuuden kysymystä filosofisesti vaan tekstuaalisten mekanismien ja verbaalisten rakenteiden tarkastelun kautta. (Riffaterre 1990, xii, xiv, 3.) Tulkitsen, että näytelmä ei avaudu pelkästään omalakisien kielisysteemin tarkastelun kautta vaan sen tarkasteluun tarvitaan myös Riffaterren välttelemää filosofista lähestymistä.

Totuuden tapahtuminen on kuitenkin väitelausetta suurempi kokonaisuustapahtuma, jossa totuus on moniäänisesti läsnä. Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* kokonaisuus nousee olennaisemmaksi kuin yksittäiset väitelauseet ja niiden keskinäinen koherenttius. Kokonaisuudessa sen lauseiden kokonaisuus jää epäkoherentiksi, mikä korostaa sitä, että fiktion totuudessa on koherenssin sijaan kyse eri totuuksien välisestä keskustelusta. Tällöin fiktiolla on totuusulottuvuuksia. Taide ei menetä totuusarvoisuuttaan omaan maailmaansa viittaamisen takia, vaan fiktiossa on erilainen totuusolemisen tapa. Esimerkiksi Thomas Pavel tuo esille, että taideteoksen totuudessa on kyse kokonaisuuden totuudesta, joka ei ole kiinni yksittäisten lauseiden totuudesta. Hän kirjoittaa allegorisesta totuudesta, jolla hän tarkoittaa sitä, miten taideteos voi olla lauseiden totuustason sijaan allegorisesti totta kokonaisuutena. (Pavel 1986, 4, 17.) Myös näytelmässä totuus hahmottuu eri äänten keskusteluna, ei niiden viittaavuuksina. Jälleen se, että näytelmän aiheeksi tulee metatasolla eri totuusversioiden

⁶³ Cohnin mukaan fiktioiden kieli luo itse maailman, johon se viittaa, juurikin viittaamalla siihen. Maailma on siis myös tosiväitteiden suhteen omalakinen, ja tämän takia Cohn väittää, että fiktiiviset tekstit sulkevat pois kaikki väittämät totuudesta. (Cohn 2006, 23–24.) Cohn keskittyy teoksessaan ennen kaikkea etsimään rajaa fiktion ja ei-fiktion välille ja listaamaan fiktion tunnusmerkkejä, eikä niinkään pohtimaan sitä, millä erityisellä tavalla fiktio puhuu totuudesta.

riittämättömyys, saa esille sen, että taideteoksessa totuus alkaa hahmottua eri tavoin kuin väitelauseiden pohjalta. Taideteoksessa on kyse siis kokonaisuuden todellisuudesta, ja kokonaisuuden todellisuus on siis todella polyfonista. Tämä muistuttaa Josie Billingtonin väitettä siitä, että kirjalla voi olla ajatuksia, joita ihmisellä ei voi olla (Billington 2016, 44). Kokonaisuus voi olla erityisellä tavalla polyfoninen.

Näytelmästä on siis luettavissa se, miten sen mahdottomuus tietyllä tavalla oikeastaan kuvastaa monien totuuskäsitysten riittämättömyyttä. Näytelmässä on kyse siitä, että Hahmojen välinen kiista on itse asiassa siirtymistä sellaiseen käsitykseen taiteen totuudesta, joka ei pohjaa pelkästään väitelauseille menneestä vaan joka rakentuu itse teoksessa. Tässä näytelmässä muodon mahdottomuus kuvastaa siis ylipäättään sitä, että perinteiset fiktion totuudellisuuteen yhdistetyt totuuskäsitykset eivät riitä tämän näytelmän kohdalla. Mahdottomuus haastaa ajattelemaan taiteen ja totuuden kytköksen eri tavoin. Tosiväitteiden riittämättömyys taiteen totuuskokemuksen kannalta muistuttaa Heideggerin tulkintaa taideteoksen totuudesta. Heidegger kirjoittaa teoksessa *Taideteoksen alkuperä* taiteen kokemuksesta, että kun totuus aletaan ymmärtää kätkeytymättömyyden kautta, niin totuuden ymmärtäminen yhtäpitävyytenä kaatuu (Heidegger 1995, 52). Gadamer jatkaa tästä ajatuksesta, eikä hänen mukaansa totuuden tietäminen pohjaudu väitelauseiden todistettavuuteen (Gadamer 2004a, 20). Gadamer tuo esille, että taideteoksen kohdalla ei pitäisi ajatella vain todenkaltaisuuden mittapuulla, koska siinä puhuu suurempi totuus (Gadamer 2004b, 112). Näytelmässä voisikin tulkita, että siinä taideteoksen totuudellisuuden ymmärtäminen muistuttaa hermeneuttisia totuuskäsityksiä. Näytelmässä taiteen totuus siis ylittää yksittäiset tosiväitteet. Tekijän puuttumisen voikin tulkita siirtymisenä tosiväitelauserakenteesta moniääniseen totuusääneen. Näytelmän polyfoniassa on siis kyse paljon laajemmasta polyfoniasta kuin Hahmojen erimielisyyksistä heidän draamastaan. Kyse on ylipäättään taideteoksen olemisen luonteesta.

Vaikka näytelmä on siis mahdoton perinteisessä muodossa, se mahdollistuu muodon etsimisenä. Tapahtumien ja muodon suhde rinnastuu myös totuuskäsitysten ymmärtämiseen. Perinteinen muoto suhteessa näytelmän tapahtumiin rinnastuu totuuskäsitykseen, jossa totuus ajatellaan vastaavuutena. Molemmissa sovitetaan yhteen, muotoa tapahtumiin tai lauseita tapahtumiin. Tässä näytelmässä tämä sovittaminen nähdään mahdottomana. Totuus alkaa hahmottua vasta tuossa mahdottomuudessa, jolloin mahdottomana oleminen saa mahdollistumisen esille. Muoto ei ole yhteensovittamista. Muoto on itse tapahtumasta syntyvä, muoto on tapahtuma. Tähän rinnastuu Pirandellon ajatus siitä, että taideteos elää nimenomaan

muotona. Näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* esipuheessa Pirandello kirjoittaa: ”kaikki, mikä elää, omaa muodon, juuri siksi että elää ja siksi myös kuolee; paitsi taideteos, joka nimenomaan elää ikuisesti juuri siksi, että se on muoto”.⁶⁴ Taiteessa kyse ei siis ole muodon omaamisesta, vaan muotona olemista. Tämä rinnastuu siirtymään totuuden ymmärtämisenä yhtäpitävyytenä totuuden ymmärtämiseen tapahtumisena.

Pirandellon muissa teksteissä kysymys muodosta liittyy kuoleamisen ja elämisen dynamiikkaan. Esimerkiksi novellissa ”La carriola” (”Kottikärryt”) löydetty muoto rinnastuu kuolemaan: ”Joka elää, ei näe itseään vaan elää... Jos joku voi nähdä oman elämänsä ulkopuolelta, on se merkki ettei hän enää elä, vaan kituu, raahaa elämää perässään. Raahaa kuin kuollutta tavaraa. Sillä muoto on jo kuolemaa.” (Pirandello 2007, 202–203.)⁶⁵ Tämän voi tulkita siten, että valmis ja perinteinen muoto tappaisi näytelmän. Puolestaan epäyhtenäinen ja katkonainen muoto saa näytelmän elämään.⁶⁶ Pysyvä muoto tappaisi, joten tarvitaan rikkonainen ja liikkeellä oleva muoto. Tällainen muoto on etsimisen muoto. Muodon mahdottomuus onkin siis taiteen tapa olla elossa. Näytelmän muotoa etsitään tietoisesti. Tietoisuuden kautta etsivästä muodosta ei tule ”kuollut” muoto. Näytelmä siis esittää oman muotonsa etsimistä, jolloin tämä etsiminen tulee esille. Muodon etsiminen on teoksen yksi metatasoinen elementti. Tällöin kyse ei ole pelkästään siitä, että perinteistä muotoa ei löydy, vaan kyse on siitä, että Hahmojen tarinan muodon lisäksi koko teoksen muotoon kiinnittyy enemmän huomioita. Näytelmä tekee muodon omaamisen mahdottomuudessa näkyväksi muodon mahdollistumisen juuri muotona olemisena. Näytelmässä tekijän etsiminen rinnastuu siis jatkuvaan draaman muodon etsimiseen. Hahmojen etsimä tekijäisyys on siis myös itse teoksen muoto. Tuon tekijän etsiminen puolestaan näkyy siten, että näytelmä ylipäättään etsii omaa olemassaoloaan, eli Hahmot haluavat tulla teokseksi. Se, että Hahmot eivät löydä tekijäänsä, kuvastaa sitä, että koko teos etsii tekijäänsä eli muotoaan.

Näytelmässä korostuu siis mahdottomuuden ja mahdollistumisen dynamiikka. Marie-Laure Ryan on tutkinut fiktiota nimenomaan mahdottomuuden ja mahdottomien maailmojen näkökulmasta. Yksi mahdottomuuden muoto on ontologinen mahdottomuus, joka ilmenee metalepsiksensä. Tällöin henkilöhahmot liikkuvat fiktiossa tasoille, joille he eivät kuuluu, mikä

⁶⁴ ”Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l’opera d’arte, che appunto vive sempre, in quanto è forma.” (Pirandello 2005, 664.)

⁶⁵ ”Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive più: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte.” (Pirandello 2009b, 2034.)

⁶⁶ Muodon rikkonaisuus kuuluu Pirandellon mukaan humorismiin. Hänen mukaansa humoristiset teokset ovat epäyhtenäisiä ja täynnä katkoksia. (Pirandello 1994, 122.)

näkyä näytelmässä Hahmojen ilmestymisessä teatteriin. Ryan pitää metalepsistä erityisesti postmodernismin piirteinä ja tulkitsee, että metalepsis tekee aina näkyväksi teoksen fiktionaalisuutta. Hänen mukaansa mahdollottomien maailmojen vaikutus lukijaan on ilmeinen: ne estävät esteettisen illuusion. Toisaalta tämä mahdollistaa kokemuksen, jossa lukija tarkastelee ylipäättään tekstuaalisen mahdollisen rajoja. (Ryan 2013, 133–134, 145.) Tulkintani mukaan tässä näytelmässä mahdolltomuus toimiikin mahdollistumisen ehtojen näyttäjänä. Metalepsis saa siis esille ylipäättään taiteen ehtoja, eli tavallaan myös taidekäsityksen takana piileviä eri oletuksia. Näytelmän tekijäksi voi siis tulkita sen näennäisen mahdolltomuuden. Juuri mahdolltomuuden käsittelyn kautta saadaan esille näytelmän mahdollistuminen ja sen mahdollistumisen ehdot, ja tällöin etsiminen mahdollistaa draamalle kokonaisuutena uudenlaisen muodon. Tätä kautta tullut näytelmän metatasoinen uusi muoto kuvastaa tätä kysymystä totuuden perustan pohjaamisesta. Totuuskäsitysten tietty riittämättömyys näkyy näytelmässä sen näennäisenä mahdolltomuutena. Kuitenkin metatasoisuus saa mahdolltomuuden mahdollistamaan näytelmän. Tällöin mahdolltomuus alkaa näyttäytyä draamallisena.

Tällöin näytelmän muotoutuminen ja rakentuminen metatasolla kuvastavat siis uudenlaisen totuusymmärryksen muotoutumista. Näytelmän metatasoisuus mahdollistaa tekijän eli muodon etsimisen. Näytelmä, jossa teemana on muoto, saa kiinnittämään näytelmän muotoon huomiota. Perinteinen muoto rinnastuu teatteritraditioon sekä samalla perinteisiin totuuskäsityksiin, jotka tuon tradition takana piilee. Metatasoinen muotoa etsivä näytelmä tekee paitsi näkyväksi tuon kytköksen draaman ja totuuskäsitysten pohjalla, niin se myös haastaa ajattelemaan totuuskytymystä uudella tavalla. Tekijän, eli tulkintani mukaan Hahmojen etsimän yhteisen totuuskäsityksen, puuttuminen johtaa siihen, että sitä pitää etsiä. Tekijän etsiminen rinnastuu tällöin uusien totuuden ymmärtämisen tapojen etsimiseen. Tällöin näytelmän polyfonia syvenee siten, että näytelmässä myös eri totuuskäsitykset keskustelevat. Tässä näytelmässä taiteen totuudellisuus on metatasoista totuuskäsitysten etsimistä. Tulkintani mukaan näytelmä on metateatteria olemassaolon ja totuuden eri perusteluista. Näytelmän muoto on siis elävän etsimisen muoto, jolla tarkoitan muodon jatkuvaa muodostumista, tietynlaista metamuotoisuutta, jolloin muodon etsimisessään se tekee näkyväksi muodon mahdollisuuksia. Seuraavassa alaluvussa tarkastelenkin enemmän tätä Hahmojen ja laajemmin koko draaman totuusolemista olemisen mahdollisuuksien avautumisen näkökulmasta.

2.3. Hahmojen olemus olemismahdollisuuksina

Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* tuodaan esille kysymys siitä, miten henkilöhahmot ovat olemassa. Tulkitsenkin, että Hahmojen tekijän etsiminen on symbolisesti Hahmojen olemassaolon perustan etsimistä. Kysymys siitä, miten fiktiiviset hahmot ovat olemassa eli miten ne ovat todellisia ja tosia, linkittyy olennaisesti siihen, millä tavalla taide ylipäätään on totta.⁶⁷ Hahmojen välisessä keskustelussa ja muodon mahdottomuudessa on tullut esille se, miten taideteoksen totuudellisuuden ymmärtäminen viittaavuuksina todellisuuden ja täten todenkaltaisuutena, ei toimi tässä näytelmässä. Näytelmän edessä Hahmojen keskustelut avaavat myös muita mahdollisuuksia ymmärtää taiteen totuudellisuutta. Lisäksi se, mitä Hahmot tulkitsevat omasta olemistavastaan, alkaa suhteutua koko näytelmän olemistapaan ja siihen, miten näytelmä on totta. Jo näytelmän alussa tuodaan esiin ero eri olemisen tapojen välille, kun Isä perustelee Hahmojen olemisen tapaa Johtajalle. Isä luonnehtii Hahmojen olemista suhteessa Näyttelijöiden olemiseen näin: ”Vähemmän todellisia, ehkä; mutta todempia!”⁶⁸ Repliiikissä tehdään ero todellisen ja toden välillä.⁶⁹ Pirandello itse kirjoittaa *Arte e scienza* -esseessään, että kun taiteilija pääsee luomaan vapaassa, elinvoimaisessa liikkeessä, hän uhraa niin sanotun yleisen loogisuuden taiteen vuoksi. Taiteen tosi eli mielikuvituksen tosi ei ole yleinen tosi. (Pirandello 1994, 153.) Pirandello itse ei tarkenna, mitä hän tarkoittaa tällä jaolla, mutta joka tapauksessa tässä tulee esille, että taiteessa on kyse erilaisesta totena olemisen tavasta kuin todellisuuden olemistavassa.

Tämä rinnastuu edellisessä alaluvussa käsittelemääni ajatukseen siitä, miten Hahmojen keskustelussa viittaavat tosilauseet eivät riitä kuvaamaan taiteen tapaa olla totta. Hahmojen dialogi voi olla vähemmän todellista eli tosilausein viittaavaa, mutta silti enemmän kytköksissä totuuteen. Näytelmän maailmassa Hahmojen oleminen on siis eri tavalla totta kuin Näyttelijäseurueen oleminen, missä näkyy eri ajatukset taiteen tavasta olla totta. Isän perustelujen voidaan lukea kytkeytyvän ajatukseen taiteen tavasta puhua sellaisesta totuudesta,

⁶⁷ Fiktiivisten hahmojen olemassaolosta metafiktiassa, ks. Waugh 2002. Waugh käsittelee teoksessaan monia fiktiivisten henkilöhahmojen olemisen probleemeja suhteessa muun muassa kielitieteelliseen ja analyyttiseen filosofiaan tulevaan lähestymistapaan, esimerkiksi suhteessa nimeämisteorioihin ja kielellisiin merkkeihin.

⁶⁸ ”Meno reali, forse; ma più veri!” (SP, 681).

⁶⁹ Vicentini kirjoittaa tämän ajatuksen tulevan Pirandellon estetiikkaan Séaillesilta, sillä juuri Séaillesin mukaan taide on vähemmän todellista, mutta enemmän totta. Vicentini osoittaa, että Séaillesin vaikutus Pirandellon estetiikkaan on ylipäätään suuri. (Vicentini 1970, 105.)

joka on yleisempää totuutta kuin yksittäiset aktuaaliset historian tapaukset. Tämä pohjautuu *Runousoppiin*, jossa Aristoteleen kuuluisan määritelmän mukaan historiankirjoitus kertoo sellaista asioista, jotka ovat tapahtuneet, ja runous puolestaan sellaisista asioista, jotka voivat tapahtua. Historia liikkuu aktuaalisen, runous taas mahdollisen alueella. Aristoteleen mukaan tämän takia runous on filosofisempaa, koska historiankirjoituksessa asioita käsitellään yksittäistapauksina, mutta runoudessa asioita käsitellään yleisten totuuksien tasolla. (Aristoteles 2000, 168.) Tällöin Hahmojen voi tulkita viittaavan omaan olemiseensa aristoteelisessa mielessä yleisenä totuutena.

Esimerkiksi Lucas on tulkinnut näytelmää *Sei personaggi in cerca d'autore* suhteessa Aristoteleen määritelmään. Hän kritisoi näytelmää siitä, että näytelmä on vain yksi mukaelma Platonin ideoista ja Aristoteleen näkemyksistä siitä, että kirjallisuus on filosofisempaa kuin tosiasioiden perustuva historia. Tämän Lucas puolestaan tulkitsee tarkoittavan sitä, että mielikuvituksen olennot voivat elää mielissäme intensiivisempinä ja elinvoiman säilyttävämpinä kuin historialliset hahmot (Lucas 1963, 411). Tässä tulkinnassa Aristoteleen yleisen totuuden ja Pirandellon näytelmän Hahmojen totta olemisen kytkös on hyvin kapea. Aristoteleen ajatus yleisistä totuuksista ei nimittäin tyhjenny intensiivisiin ja elinvoimaisiin mielensisäisiin henkilöhahmoihin. Tulkitsen, että Hahmojen olemassaolossa ei ole kyse vain elinvoimaisuudesta lukijan mielessä. Ylipäätään näytelmän voi tulkita käyvän keskustelua Aristoteleen ja Platonin taideajatusten kanssa, mutta ilman, että se kutistuisi Lucasin ajatuksen tavoin vain toistoksi niistä.

Tulkinta yleisestä totuudesta suhteessa elinvoimaisuuteen kytkeytyy myös Pirandellon omiin kirjoituksiin. Pirandello kirjoittaa esseessään *Illustratori, Attori e Traduttori*, että hahmojen totuudellisuus perustuu siihen, että hahmossa on tiivistyneenä hahmon oleminen, hahmon rakenteessa tiivistyy olennainen hahmosta. Pirandellolle hahmojen olemistavassa näkyy ajatus hahmojen ensisijaisuudesta. Hahmot eivät ole vain kokonaisuuden ja kirjailijan intention palveluksessa, vaan nimenomaan hahmojen oma erityisyys on draaman perustana, mikä palvelee polyfonian mahdollistumista. Hahmon jokaisessa teossa kuuluu näkyä lähes koko hänen todellinen olemuksensa ja hänen konkreettinen erityisyytensä. Kuitenkin Pirandellon mukaan luomistyössä hyödyttömät yksityiskohdat katoavat hahmoista. Hahmossa on koottu yhteen vain kaikki se, mikä on hahmon elävälle logiikalle olennaista. Se on keskitetty olemisen ykseyteen, ja siksi vähemmän todelliseen mutta todempaan. (Pirandello 1994, 198–199, 203.) Hahmon rakenteeseen tiivistyvät siis olennaiset yksityiskohdat, eli hahmon

totuusoleminen näyttäytyy tällöin tiivistyneenä olemisena. Tällöin voi tulkita, että hahmosta tulee tiivis ja samalla kuitenkin tiiviydessään monia tulkintoja avaava.

Tällöin hahmon tapa olla totta näkyy konkreettisena idean elävöittäjänä, idean avaajana eikä ideaan suoraan viittaavana. Isä luonnehtii Hahmojen olemassaoloa seuraavasti:

ISÄ	Kyllä, eksyneitä, juuri niin! (nopeasti Johtajalle) Siinä mielessä eksyneitä, katsokaa, että tekijä, joka loi meidät eläviksi, ei sitten halunnut, ei pystynyt materiaalisesti laittamaan meitä taiteen maailmaan. Ja se on todellinen rikos, herra, sillä se, jolla on onni syntyä henkilöhahmoksi, voi nauraa kuolemalle. Hän ei kuole enää! Kuolee, ihminen, kirjailija, luomisen väline; mutta luomus ei enää kuole! Ja elääkseen ikuisesti hän ei tarvitse mitään erityisiä kykyä tai tehdä ihmeitä. Kuka oli Sancho Panza? Kuka oli don Abbondio? Ja kuitenkin he elävät ikuisesti, koska – elävillä siemenillä – oli onni löytää hedelmällinen maaperä; mielikuvitus, joka niitä osasi ravita ja ruokkia: sai elämää ikuisesti!
JOHTAJA	Tämä kaikki sopii hyvin, mutta mitä te täältä haluatte?
ISÄ	Haluamme elää, herra!
JOHTAJA	(ironisesti) Ikuisesti?
ISÄ	Ei, herra: vain edes hetken, heissä. ⁷⁰

Hahmot haluavat elää. Siemenen tavoin henkilöhahmossa voi olla elävä idea. Hahmon tiivistymisolemus ja hahmon kuolemattomuus liittyvät Pirandellolla ajatukseen siitä, että hahmossa konkretisoituu yleinen idea. Pirandellon mukaan henkilöhahmon ainutlaatuinen ja erityinen konkretia saa yleisen esille. Hahmon erityisyys on kuin pieni peili, joka heijastaa isoja asioita (Pirandello 2006, 232). Hahmo ei siis suoraan symboloi abstrakteja asioita vaan avaa niitä epäsuoremmin, eli heijastellen niitä omassa konkreettisuudessaan. Pirandello ilmaisee asian myös runollisesti kirjoittaessaan Dantesta. Hänen mukaansa Danten ääni sanoo ikuisia asioita, koska se puhuu maan sisälmyksistä asti (Pirandello 1994, 336). Ääni puhuu yleisistä totuuksista, mutta konkreettisessa muodossa. Eli yhden hahmon ainutlaatuisuudessa tiivistyy

⁷⁰ "IL PADRE [...] Sì, sperduti, va bene! (Al Capocomico subito:) Nel senso, veda, che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci al mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna non ha neanche bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire: far vivere per l'eternità!

IL CAPOCOMICO Tutto questo va benissimo! Ma che cosa vogliono loro qua?

IL PADRE Vogliamo vivere, signore!

IL CAPOCOMICO (ironico) Per l'eternità?

IL PADRE No, signore: almeno per un momento, in loro." (SP, 683.)

idea, aristoteelisesti ”yleinen totuus”, mutta se saa konkreettisen muodon. Tällöin totuus ilmenee siis konkreettisuudessa.

Lisäksi näytelmässä Hahmojen olemusta kuvataan kuolemattomaksi ja pysyväksi. Tämän takia Hahmojen mukaan he ovat todempia kuin Näyttelijäseurueen jäsenet. Näytelmän parenteeseissa Hahmojen olemuksen pitäisi vaikuttaa kuten ”luodulta todellisuudelta, mielikuvituksen muuttumattomina rakennelmilta: ja kuitenkin todemmilta ja pysyvämmltä kuin Näyttelijöiden epävakaa luonnollisuus”.⁷¹ Hahmojen todellisuus on pysyvää, Näyttelijöiden todellisuus epävakaa. Tämä kuvastaa laajempaa ajatusta siitä, miten fiktiivisten olentojen todellisuus ei muutu, mutta ihmisten todellisuus muuttuu. Näytelmässä Hahmojen todellisuuden pysyvyys saa vastakohtakseen ihmisen elämän jatkuvan muutoksen:

JOHTAJA	Todellisempi kuin minä?
ISÄ	Jos teidän todellisuutenne voi muuttua päivästä toiseen...
JOHTAJA	Totta kai se voi muuttua! Se muuttuu jatkuvasti; kuten kaikkien todellisuus!
ISÄ (huutaen)	Mutta meidän ei, herra! Näettekö? Ero on tässä! Ei muutu, ei pysty muuttumaan, eikä olemaan toinen, ei koskaan, koska on pysyvästi – tällainen – ”tämä” – ikuisesti – se on kamalaa, herra! muuttumaton todellisuus, jonka pitäisi antaa teille väristyksiä teidän lähestyessä meitä! ⁷²

Isä siis tulkitsee, että Hahmojen todellisuus on muuttumaton ja siksi todempi.⁷³ Kysymys taiteen totuudellisuudesta liittyy siis ajatuksen Hahmojen pysyvyydestä ja kuolemattomuudesta.

Ajatuksessa henkilöhahmojen pysyvästä ja muuttumattomasta olemuksesta näkyy ajatus muuttumattomasta todellisuudesta. Pirandello kirjoittaa taiteen ideaalisuudesta siten, että hahmot elävät jo essentiaalisessa ideaalisuudessa, joka on tyypillinen runoudelle (Pirandello 1994, 198). Etäisesti tämä rinnastuu Platonin ideaoppiin. Platonille taide on ikuisien ideoiden mielteiden jäljittelyä (Platon 2001, 347–357). Sekä Pirandellon kirjoituksissa että Platonin

⁷¹ ”come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori” (SP, 678).

⁷² ”IL CAPOCOMICO Più reale di me?

IL PADRE Se la sua realtà può cangiare dall’oggi al domani...

IL CAPOCOMICO Ma sì sa che può cangiare, sfido! Canga continuamente; come quella di tutti!

IL PADRE (con un grido) Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, nè esser altra, mai, perché già fissata – così – <<questa>> – per sempre – è terribile, signore! realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell’accostarsi a noi!” (SP, 742.)

⁷³ Tätä kohtaa on usein tulkittu siten, että se näyttää minän rakentumisen illuusiona ja tätä identiteetin häilyvyyttä on tulkittu monesti näytelmän keskeiseksi teemaksi, mutta itse tarkastelen tätä Hahmojen muuttumattomuutta kuitenkin enemmän suhteessa laajempaan taideteoksen totuusolemisen tapaan.

ideaopissa näkyy ajatus jostain taideteoksen taustalla olevasta muuttumattomasta ja ikuisesta.⁷⁴ Platonilla jäljittely hahmottuu kolmannen asteen jäljittelynä (ibid., 357); Pirandellolla puolestaan juuri hahmot ovat tuolla ikuisen tasolla. Hahmojen muuttumattomuuden ja pysyvyyden voisi tulkita kuvastavan ajatusta siitä, että taide saa esille jotain muuttumattomia ja pysyviä totuuksia. Tämä linkittyy myös Aristoteleen ajatukseen taiteesta universaaleina totuuksien esittämisenä (Aristoteles 2000, 168). Tässä totuus rinnastuu joksikin, jonka taide voi kyllä välittää – Platonin mukaan ”heikommin” ja Aristoteleen mukaan paremmin – mutta jota taide ei kuitenkaan ole. Nähdäkseni näytelmä ei kuitenkaan tulkitse totuudellisuutta näin, vaan näytelmässä lähdetään laajentamaan ajatusta siitä, että taiteen totuudellisuus pohjaisi pelkästään ideoiden jäljittelyyn tai ikuisien totuuksien esilletuomiseen.

Vaikka Isä puhuu tästä näytelmän ikuisuudesta, se ei pohjaa viittaavuuteen johonkin totuuteen, vaan näytelmän dynamiikka alkaa toimia toisin. Näytelmän lopussa ajatus Hahmojen muuttumattomuudesta nimittäin muuttuu. Lopussa Tytärpuoli juoksee pois lavalta ja juoksemisen voi tulkita maailmaan juoksemisena, symbolisesti taideteoksen tulemista katsojan hetkeen. Tämä teko tuo esille ajatuksen siitä, miten Hahmojen pysyvyys pohjaakin enemmän siihen, että ne tietyllä tavalla todellistuvat eri aikoina. Hahmojen pysyvyys liittyy siis heillä elinvoimaisuuteen eli siihen, että Hahmojen olemus on tiivistynyttä olemista ja tämä tiiviys pystyy avautumaan elinvoimaisesti eri aikoina. Hahmojen pysyvä, ja siinä mielessä muuttumaton olemus, pohjaa siis siihen, että he eivät väitä yksittäistä totuutta jostain vaan heillä on kyky avata totuudellisuuden ymmärrystä eri aikoina. Tätä voisi hahmotella myös läsnäolevuuden kautta. Esimerkiksi Petruzzi tulkitsee näytelmää siten, että Hahmojen pysyvyys onkin jatkuvaa läsnäolevaksi tuloa, ei essentiaalisen olemuksen löytämistä (Petruzzi 1997, 71). Hahmojen tiivis olemisen tapa mahdollistaa siis sen, että niiden tiiviys ja konkreettisuus avautuu eri aikoina aina elävästi. Vaikka Hahmot eivät muutu, niiden olemus on aina tietynlaista läsnäolevaksi tuloa. Hahmo kuvataan siten, että sen tiiviys avautuu kokijalle aina uusin tavoin. Se ei suoraan nimeä ja kuvaa sitä valmiiksi, vaan se saa kuvatun asian ilmenemään uusin tavoin. Hahmo on pysyvä, koska se läsnäolevaistuu eri aikoina; tällöin siinä on monen eri ajan läsnäolevaistumisen potentiaali.

Läsnäolevaistumisen potentiaali liittyy olennaisesti koko taideteoksen dynamiikkaan ja ajatukseen siitä, että taideteoksessa sen eri mahdollisuudet tulevat esiin eri aikoina. Olemisen

⁷⁴ Vrt. esim. Platonin Luolavertaus ja Pirandellon novellin ”La trappola” (”Ansa”) alku, jossa kertojan mukaan öisin tulee vain päivän valon illuusioita ja kynttilän valossa koetaan pelkoa siitä, että tämän todellisuuden alla onkin jokin toinen todellisuus, se todellinen (Pirandello 2009b, 1247).

eri mahdollisuudet ovatkin olennaista Hahmojen olemuksessa. Isän repliikissä avautuu ajatus siitä, että jokaisessa Hahmossa on läsnä eri olemismahdollisuudet:

Koko draama on minusta tässä: käsittääkseni jokainen meistä – katkokaas – luulee itseään <<yhdeksi>>, mutta se ei ole totta: jokainen on <<monta>>, herra, <<monta>>, kaikkien meissä olevien olemisen mahdollisuuksien mukaan: <<yksi>> tämän kanssa, <<toinen>> tuon kanssa – aivan erilaisena! Ja samaan aikaan meillä on illuusio, että olemme aina yksi kaikille, ja aina <<tämä sama yksi>> jollaiseksi itsemme uskomme, jokaisessa teossamme. Tämä ei ole totta! Tämä ei ole totta!⁷⁵

Isän repliikki korostaa sitä, että jokaisessa Hahmossa ovat läsnä monet olemisen mahdollisuudet. Repliikkiä on usein tulkittu suhteessa persoonallisuuden ja identiteetin rakentumiseen, jolloin teemaksi nousee identiteetin moneus. Itse lähden tarkastelemaan tätä repliikkiä suhteessa kysymykseen siitä, miten olemisen mahdollisuuksien moneus näyttäytyy paitsi Hahmojen myös laajemmin taideteoksen totuusolemisen tapana. Hahmojen olemus avautuu suhteessa niiden mahdollisuuksien moneuteen. Aristoteleen kirjoitusten kautta tulkittuna tässä voisi siis korostua se, että taiteessa näkyy se, mikä olisi voinut tapahtua; toisin sanoen taide liikkuu mahdollisen alueella (Aristoteles 2000, 168). Hahmojen totuudellisuus ei näyttäydy samoin kuten historiallisilla henkilöillä, jotka ovat kiinni aktualisoituneessa todellisuudessa, vaan Hahmot näyttävät totuutta, joka ei kytkeydy vain siihen, onko se aktualisoitunut niin. Tulkitsen tämän tarkoittavan sellaista todellisuuden tapaa olla, jolla ei-aktualisoituneetkin olemisentavat ovat olemassa. Tällöin henkilöhahmossa on tiivistyneenä sen useat eri avautumisvaihtoehdot, hahmon monet eri mahdollisuudet.

Hahmon tiiviudessa on siis läsnä sen eri olemismahdollisuuksien polyfonia. Hahmot eivät redusoidu yksittäisiin tekoihin. Fischer-Lichte on tulkinnut näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* Hahmojen moneuden johtavan näytelmän mahdottomuuteen ja siihen, ettei kirjailija ole pystynyt kirjoittamaan Hahmojen draamaa. Koska Hahmot ovat moninaisia ja pakenevat määritelmiä, he eivät redusoidu tekoihinsa, jolloin draaman kirjoittaminen ei ole mahdollista. Fischer-Lichten mukaan näytelmässä tuodaan yleisemmin esille käsitys, ettei yksilöä voi määrittää vain tekojensa pohjalta. Yksilöt ovat enemmänkin potentiaalia, jotka voivat aktualisoitua ikuisesti eri tavoin. (Fischer-Lichte 2002, 309–311.) Tässä tulkinnassa

⁷⁵ ”IL PADRE Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi – veda – si crede <<uno>> ma non è vero: è <<tanti>>, signore, <<tanti>>, secondo tutte le possibilità d’essere che sono in noi: <<uno>> con questo, <<uno>> con quello – diversissimi! E con l’illusione, intanto, d’esser sempre <<uno per tutti>>, e sempre <<quest’uno>> che ci crediamo, in ogni nostro atto. Non è vero! non è vero!” (SP, 701.)

onkin kiinnostavaa aktualisoituminen, jolloin Hahmojen eri aikoina läsnäolevaistuminen perustuu siihen, että niissä on potentiaalisuus moneen. Myös Mariani tulkitsee näytelmää suhteessa Hahmojen moneuteen. Marianin mukaan Pirandello antaa Hahmoille näytelmän muodon vasta, kun Hahmot ovat saavuttaneet riittävän yhtenäisyyden ja totuuden (Mariani 2016, 35). Kuitenkin tässä näytelmässä Hahmojen totuudellisuus ei pohjaa niiden yhtenäisyyteen vaan nimenomaan niiden moneuteen, ja siksi niiden näytelmästä tulee näytelmä näytelmän etsimisestä.

Olemisen mahdollisuuksien ajatus Hahmon olemisen tapana liittyy kiinnostavasti tulkintaan taideteoksen totuudellisuudesta. Voisikin sanallistaa siten, että juuri moneen mahdollistuminen täten tekee Hahmoista ikuisesti eläviä, pysyviä. Hahmot ovat totta taiteen monimahdollistuvalla tavalla, niiden moneudessa niissä on mahdollisuus moneksi. Giovanni Bottirola tulkitsee näytelmää ja Hahmoja mahdollisuuksien kautta. Hän tulkitsee Heideggerin termin 'Wirklichkeit' avulla, että aktuaalinen todellisuus on itse asiassa alempi kuin mahdollisuuksien todellisuus.⁷⁶ Hänen mukaansa Hahmot ovat todempia, koska heillä on suurempi dynaamisuus olemisen tasolla. (Bottirola 2017, 241–243.) Tässä tulkinnassa mahdollisuuksien tasolla oleminen tekee Hahmoista dynaamisempia, ja täten todempia. Hahmot ovat todempia, koska ne mahdollistuvat moneen. Hahmojen totuusoleminen on juuri heidän potentiaalisuudessaan.

Tällöin keskiöön nousevat olemisen eri mahdollisuudet. Tämä liittyy myös laajemmin kirjallisuuden ja mahdollisen suhteeseen. Meretoja on tutkinut, miten kirjallisuus ruokkii kykyä kuvitella eri mahdollisuuksia ja voi auttaa ymmärtämään, miten jokin ilmiö on ollut mahdollinen tietyssä kontekstissa ja toisaalta myös näkemään uusia mahdollisuuksia, jotka eivät ole vielä aktualisoituneet. Tällöin kirjallisuudella on kyky laajentaa mahdollisen tajuamme. (Meretoja 2018, 90–97.) Taiteen olemukseen liittyy siis olennaisesti mahdollisen teema. Tässä näytelmässä mahdollisen teema näkyy näytelmän taiteen olemuksen pohdinnoissa. Näytelmässä Hahmojen moneus on niissä olevia olemismahdollisuuksia, mikä rinnastuu laajemminkin ajatukseen siitä, että taide näyttää eri olemismahdollisuuksia. Tulkintani näytelmästä pohjautuukin mahdollisuuksien paljastumisen dynamiikkaan. Tässä teoksessa dynamiikka näyttäytyy sellaisena, että tuo mahdollinen, tarkemmin sanallistettuna

⁷⁶ Mahdollisen olemassaoleminen alkaa siis näyttäytyä olennaiselta suhteesta Hahmoihin. Bottirola sitoo tämän mahdollisuuden dynamiikan suhteessa Charles Peircen kolmeen kategoriaan (Ensiys, Toiseus ja Kolmansuus), mutta tätä mahdollisuuksien dynamiikkaa on mielenkiintoista tutkia myös muusta näkökulmasta (Bottirola 2017).

mahdollistuminen, pääsee metatasolla itse esille. Hahmojen eri olemismahdollisuudet näkyvät, mikä saa metatasolla mahdollistumisen itsessään näkyviin.

Mahdottomuus ja moneen mahdollistumisen dynamiikka näkyvät näytelmässä lisäksi suhteessa sanoihin ja kieleen. Isän repliikissä korostuu se, miten jokainen ymmärtää sanat omasta maailmastaan käsin:

Mutta jos kaikki paha onkin tässä! Sanoissa! Jokaisella meillä on sisällämme maailmallinen asioita; jokaisella oma maailmansa! Ja miten voisimme ymmärtää toisiamme, jos kerran minä laitan sanomiini sanoihin sen tarkoituksen ja sen merkityksen, siten kun ne ovat sisälläni; kun taas hän, joka niitä kuuntelee, tulkitsee ne välttämättömästi niillä tarkoituksilla ja merkityksillä, joita niillä on hänelle, siitä maailmasta, joka hänellä on sisällään? Uskomme ymmärtävämme; mutta emme me ymmärrä koskaan! Katsokaa: koko minun säälini, koko minun säälini tätä naista kohtaan (viittaa Äitiin) hän tulkitsee mitä raaimpana julmuutena!⁷⁷

Sanat, kieli ja puhuminenkin joutuvat siis mahdottomuuden äärelle. Jokainen tulkitsee ja käyttää kieltä omien merkitystensä pohjalta, jolloin toisten ymmärtäminen on mahdotonta. Kielen mahdollisuus olla tosiväitteiden välittäjänä kyseenalaistuu, koska kielikin on subjektiivista. Petruzzi tuo esille, että tässä kyseenalaistuu idea kielen representatiivisuudesta, sillä kielellä ei ole enää kaikille saavutettavia, vakiintuneita merkityksiä (Petruzzi 1997, 68) ja Marianin mukaan todellisuuden luominen näytelmässä on vaikeaa paitsi jokaisen oman subjektiivisen näkökulman takia, myös kielen itsensä takia (Mariani 2016, 48). Szondin ja Tuscanon tulkinnat menevät vielä pidemmälle. Szondin mukaan tässä sitaatissa kielletään verbaalisen ymmärtämisen mahdollisuus (Szondi 1987, 80) ja Tuscanon mielestä koko näytelmässä sanat ovatkin vain mahdottoman ja absurdin dialogin symbolina (Tuscano 1989, 315). Tekijän puuttuminen kuvastaa siis sitä, että puuttuu jopa yhteinen kieli ja ymmärtäminen.

Kuitenkin tässä tiettyssä mahdottomuudessaan kielelle avautuu uusia mahdollisuuksia. Tämä kuvastaa siirtymistä pois väitelauseiden vastaavuusmaailmasta. Viittaavuussuhde ja varmuus katoavat, jolloin kielen tehtävä saa postmoderneja piirteitä merkkien leikkinä.⁷⁸ Kieli joutuu toimimaan eri tavoin kommunikoimisessaan. Tämä rinnastuu siihen, että siirrytään pois

⁷⁷ ”IL PADRE Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo interderci, signore, se nelle parole ch’io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com’egli l’ha dentro? Crediamo d’intenderci; non c’intendiamo mai! Guardi: la mia pietà, tutta la mia pietà per questa donna (indicherà la Madre) è stata assunta da lei come la più feroce delle crudeltà!” (SP, 692.)

⁷⁸ Vrt. esim. Derrida 1967.

väitelauseiden dynamiikasta, jossa nimetään kokemuksia jo olemassa olevilla sanoilla. Sanat eivät tarkoita kaikille samaa. Kuten jokainen henkilö, myös jokainen sana on monta, kaikkien siinä olevien olemismahdollisuuksien mukaan.⁷⁹ Mahdollisuuksien moneus näkyy Hahmojen tavassa puhua ja siitä keskustelu saa kiinnittämään näytelmässä myös kieleen huomioita. Hahmojen suhtautuminen kielen käyttöön mahdottomuutena kuvastaa sitä, miten taiteen kieli ei voi nimetä ja osoittaa maailmasta yksiselitteisesti asioita, vaan taiteen kielessä sanat ovat laajempia. Näytelmän metatasoisuus korostaa sanojenkin monia eri merkitysmahdollisuuksia. Tietyllä tavalla siis kielikin on avointa. Samoin kuin Hahmot etsivät tekijää, myös taide laajemmin käyttää kieltä etsimällä. Etsimisen teema syvenee entisestään.

Kuten olen kirjoittanut, näytelmässä tekijän etsiminen rinnastuu kokonaisuuden totuuden etsimiseen. Hahmojen väliset ristiriidat kuvastavat eri totuuskäsityksiä ja näytelmän mahdottomuus niiden riittämättömyyttä. Kuitenkin mahdottomuuden ottaminen näytelmän aiheeksi ja täten näytelmän oman rakentumisen käsittely mahdollistaa taideteoksen totuudellisuuden ymmärtämisen eri tavalla kokonaisuutena. Totuuden perustamisen etsiminen on siis taideteoksen muoto ja tapa tapahtua. Kokonaisuuden totuudeksi eli tekijyydeksi alkaa kuitenkin hahmottua metatason kautta juuri tuo etsiminen itse. Näytelmä ei siis käsittele mahdottomuutta ikään kuin lopputulemana ja näytelmän sanomana vaan metatasoisena elementtinä. Mahdottomuuden kautta näkyykin metatasoisesti mahdollistuminen, sillä mahdottomuuden käsittelyssä tulee esille se, miten asiat ylipäätään mahdollistuvat. Hahmojen etsimä tekijyys näyttäytyy laajemmassa mielessä mahdottomuuden ja mahdollistumisen dynamiikkana. Aristoteleen mahdollisen ajatusta mukaillen voisi ilmaista, että metadraamaassa ei liikuta vain mahdollisen vaan myös mahdollistumisen alueella.

Hahmoissa kysymys taiteen totuudesta näyttäytyy siis suhteessa Hahmon olemisen eri mahdollisuuksiin. Jokainen Hahmo sisältää eri mahdollisuuksia ja näiden mahdollisuuksien polyfoniaa. Hahmon totuusolemisessa näkyy siis se, että se voisi olla myös toisin. Hahmojen totuusolemusta voisi kuvailla siis monimahdollistuvana olemisena. Sama pätee koko taideteoksen dynamiikkaan. Näytelmän hetket voisivat olla toisin. Polyfonia alkaa tässä näytelmässä tarkoittaa siis eri olemisvaihtoehtojen moniäänisyyttä. Tällöin heideggerilaisittain sanallistettuna teos ei kutistu yhteen väitelauseeseen; bahtinilaisittain sanottuna kirjailijan oma ääni ei ylitä muita ääniä. Teos ei puhu yksiäänisesti, joten sitä ei saa väitelauseen muotoon. Hahmojen tarinan totuus ei ole saavutettavissa kielen läpi, eikä myöskään Hahmojen

⁷⁹ Vrt. kohta, jossa Isä sanoo jokaisen olevan monta (SP, 701).

olemistapa ole väitettävissä. Taiteen totuudellisuus on suurempaa kuin yksittäinen ääni voisi väittää, se on kokonaisuustapahtuma. Taiteen totuudellisuus näyttäytyykin etsimisen tapahtumana. Seuraavassa luvussa syvennän näitä ajatuksia suhteessa Kohtaukseen ja sen polyfonisuuteen.

3. TAIDETEOKSEN TOTUUDELLISUUS TAPAHTUMANA

3.1. Draamallinen polyfonia tekijyytenä

Edellisessä luvussa tarkastelin, miten näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* tekijän etsiminen kuvastaa näytelmässä totuuspohjan etsimistä. Näytelmässä taiteen totuusoleminen hahmottuu moniäänisenä ja monimahdollistuvana totuutena. Henkilöhahmojen eri versiot rikkovat yhtenäistä versiota draamasta ja juuri draaman näennäisen mahdottomuuden kautta taiteesta tulee moneen mahdollistuvaa. Tässä luvussa tarkastelen, miten moniäänisyys näkyy ja syvenee näytelmän edetessä. Moniäänisyys näkyy esimerkiksi luomisen hetkissä, joissa ajatus tekijyydestä on esillä. Tällaisia hetkiä ovat esimerkiksi hetki, jossa seitsemäs Hahmo Madame Pace loihditaan esiin, ja Kohtaus. Kohtaus on erikseen Kohtaukseksi nimetty hetki, jossa Isä ja Tytärpuoli esittävät heidän tapaamisensa Madame Pacen takahuoneessa. Tulen tarkastelemaan tätä Kohtausta suhteessa draamallisen polyfonian ajatukseen. Tässä luvussa siis käsittelen polyfoniaa vielä syvempänä, en pelkästään Hahmojen välisenä vaan eri maailmojen välisenä.

Näytelmä keskeytyy kahdesti ja katkojen jälkeen näytelmän luonne muuttuu. Näytelmä on katkennut ensimmäisen kerran, kun Johtaja ja Hahmot ovat vetäytyneet taakse luonnostelemaan Hahmojen draamaa. Johtaja on pyytänyt Näyttelijäseuruetta palaamaan noin 20 minuutin kuluttua ja parenteseissa lukee: ”esitys katkeaa noin kahdeksikymmeneksi minuutiksi”.⁸⁰ Näytelmän ensimmäisessä osassa ennen taukoa Hahmot kertoivat katkelmia tarinastaan. Tässä tauon jälkeisessä osassa pyritään esittämään lavalla se, mistä Hahmot ovat kertoneet näytelmän alussa. Tauon jälkeen sekä Näyttelijäseurue että Hahmot palaavat lavalle. Tarkoitus on lähteä esittämään kohtausta Isän ja Tytärpuolen välillä Madame Pacen takahuoneessa. Tätä varten Johtaja ja Hahmot ovat tauon aikana hahmotelleet käsikirjoitusluonnoksen. Kun esitys jatkuu, Näyttelijäseurue lavastaa aluksi Madame Pacen takahuoneen. Tämän aikana konfliktina on Hahmojen näkemys huoneen todenperäisyydestä suhteessa Näyttelijäseurueen näkemykseen. Lisäksi jokaisen (paitsi pikkulasten) roolit jaetaan, kutakin Hahmoa valitaan esittämään yksi Näyttelijäseuruelainen. Tässä konfliktina on Hahmojen kokemus siitä, etteivät Näyttelijät vastaa ollenkaan sitä, mitä he Hahmot itse oikeasti ovat. Tämä kuvastaa sekä italialaisen teatterin murrosta että laajemmin kysymystä

⁸⁰ ”La rappresentazione sarà interrotta per una ventina di minuti” (SP, 707).

teatteritekstin kääntämisestä teatteriesitykseksi.⁸¹ Nähdäkseni kyse on kahden eri taiteen totuudellisuuskäsityksen välisestä konfliktista eli konfliktista Hahmojen edustaman taiteen totuustavan ja Näyttelijäseurueen edustaman taiteen totuustavan välillä.

Taiteen totuudellisuuteen liittyy kysymys taiteen tekijyydestä. Tekijyyden ja luomistyön kysymykset nousevat esille Madame Pacen ilmestymisessä. Lavastamisen jälkeen huomataan, että Kohtauksen esittämiseksi tarvittaisiin ensin kohtaaminen Madame Pacen kanssa. Koska Madame Pace ei ole ollut Hahmojen mukana, hänet täytyy loihtia esille. Isän idea on, että näyttämön valmistelu houkuttelee Madame Pacen paikalle. Isä sanoo: ”ehkä, jos valmistelemme näyttämön paremmin, niin viehtyneenä samoihin tavaroihin, joita hänellä on kaupassaan, ken tietää, ehkä hän [Madame Pace] tulisi meidän keskuuteemme”.⁸² Isä kutsuu katsomaan lavan taustassa olevaa ovea, ja silloin Pace ilmestyy: ”Takaseinän ovi avautuu ja muutaman askeleen astuu eteenpäin Madame Pace [...] Heti, kun hän ilmestyy, Näyttelijät ja Johtaja pakenevat lavalta kauhusta huutaen[.]”⁸³ Madame Pacesta on jo puhuttu näytelmässä aiemmin, mutta nyt hän ilmestyy eläväksi lavalle. Pacen ilmestyminen on räikeä eri fiktion tasojen ja maailmojen välinen ylivyörymiskohta, jolloin näytelmän eri maailmat limittyvät toisiinsa.

Näyttelijäseurueen todellisuuden ja Hahmojen fiktiivisyyden raja häilyy, kun paikalle ilmestyy uusi Hahmo, joka on samalla eniten ja korostuneesti luodun ja täten fiktiivisin Hahmoista, mutta samalla kuitenkin toden tuntuinen. Isän repliikissä näkyy ajatus siitä, että Pace on niin todellinen, ettei kukaan seurueesta voi esittää häntä: ”Kuka teistä näyttelijättäristä esittäisi Madame Pacen? Madame Pace on hän! Olette varmasti kanssani samaa mieltä, että näyttelijättär, joka häntä esittäisi, olisi vähemmän todellinen kuin hän”.⁸⁴ Pacen rooli on siis liian tosi siinä mielessä, että se ei sovi Näyttelijäseurueen roolisysteemiin ja Pace tuntuu liian todelliselta hahmolta esittää. Madame Pacen ilmestymisessä teemaksi nousee hahmon ja häntä esittävän näyttelijän välisen suhteen ongelmallisuus. Lisäksi Näyttelijöiden pelästyneessä reaktiossa näkyy ajatus siitä, että Pace tuntuu todelta. Pelästymällä Näyttelijät tunnustavat todeksi Madame Pacen ja samalla laajemminkin fiktiivisen maailman.

⁸¹ Sama kysymys, jota on paljon tulkittu tämän näytelmän yhteydessä ja jota Pirandello itse käsittelee esseessään *Illustratori, attori e traduttori*, ks. Pirandello 1994, 189–204. Italian 1920-luvun teatterista, ks. Johdanto 1.1.

⁸² ”forse, preparandole meglio la scena, attratta dagli oggetti stessi del suo commercio, chi sa che non venga tra noi” (SP, 717).

⁸³ ”L’uscio in fondo s’aprirà e verrà avanti di pochi passi Madama Pace [...] Subito, all’apparizione, gli Attori e il Capocomico schizzeranno via dal palcoscenico con un urlo di spavento” (SP, 717).

⁸⁴ ”Quale attrice fra loro rifarà poi Madama Pace? Ebbene: Madama Pace è quella! Mi concederanno che l’attrice che la rifarà, sarà meno vera di quella” (SP, 718).

Pacen ilmestyminen kuvastaa myös kirjailijan luomistyön hetkeä ja täten tekijyyden kysymystä näytelmässä. Esipuheessa kuvaillaan, että samanlainen luomistyö on tapahtunut kaikkien Hahmojen kanssa (SP, 653–654). Esimerkiksi Robert Brusteinin mukaan näytelmän erityisyys on siinä, että Pirandello dramatisoi siinä luomistyön (Brustein 1964, 315–316). Näytelmää onkin paljon tulkittu kirjailijan luomistyön sekä luomisen ja alitajunnan suhteen kannalta. Martin Esslin tulkitsee, että näytelmässä on kyse taiteilijan kokemuksesta taiteestaan. Hän pohtii, miksi Pirandello ei halunnut jatkaa Hahmojen hylättyä tarinaa. Esslin tuo esille, että syynä saattoi olla se, että Hahmot ajoivat kirjailijan tekemisiin jonkin sellaisen kanssa, jonka kirjailija itse haluaa torjua. Kuitenkin kirjailija tuo näytelmäksi juuri tuon minuutensa alitajuisen konfliktitilanteen. (Esslin 1980, 120–121.) Esslinin tulkinnassa näkyy ajatus, miten taide saa tekijän kommunikoimaan tiedostamattomien asioiden kanssa. Luomisprosessin voi kuitenkin tulkita tekijyyden prosessina myös yksilöpsykologista luomisprosessia laajemmin.

Taiteen luomistyö liittyy ylipäätään taiteen totuudellisuuteen ja taiteen puhuttelevuuteen. Näytelmässä näkyy taideteoksen vaatimus siitä, että kirjailijan täytyykin antautua siihen, että Hahmot eli taideteos puhuttelee häntä. Isä puhuu kirjailijan tehtävästä näin:

Ette ole koskaan nähneet, herra, koska kirjailijat kätkevät usein luomisensa tuskan. Kun hahmot ovat elävinä, oikeasti elävinä kirjailijansa edessä, tämä ei tee muuta kuin seuraa heidän toimintaansa, sanoja, eleitä, joita he itse asiassa ehdottavat hänelle; ja on tarpeen, että hän haluaa heidät sellaisina kuin he haluavat itse itsensä; ja voi kurjuus, jos hän ei tee niin! Kun hahmo on syntynyt, hän hankkii heti tietyn itsenäisyyden kirjailijaltaan, hän voi olla kaikkien kuvittelemana kaikissa eri tilanteissa, joihin kirjailija ei ollut ajatellutkaan laittavansa häntä, ja hahmo voi saada myös, toisinaan, merkityksen, jota kirjailija ei koskaan uneksinutkaan antavansa tälle!⁸⁵

Lisäksi Pirandello itse kirjoittaa hahmojen luomisesta esseessään lähes samoin:

Nyt tämä ihme voi tapahtua [...] sana, joka on myös sama puhuttu teko, elävä sana joka liikuttaa [...] fraasit joita ei keksitä, vaan jotka syntyvät, kun tekijä on todella

⁸⁵ ”Non l’ha mai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della loro creazione. Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nell’azione, nelle parole, nei gesti ch’essi appunto gli propongono; e bisogna ch’egli li voglia com’essi si vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant’altre situazioni in cui l’autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l’autore non si sognò mai di dargli!” (SP, 743.)

yhdessä luomuksensa kanssa siten, että tuntee hänet sellaisena kuin hän tuntee itsensä, haluaa hänet sellaisena kuin hän haluaa itsensä[.]⁸⁶

Tekijän tehtävä on siis olla avoin, jotta Hahmot pääsevät esille todellisina itseinä, jolloin taideteos pääsee puhuttelemaan myös tekijää. Lisäksi Isän repliikissä näkyy ajatus siitä, että teos puhuu tekijäänsä enemmän, sillä taideteos saa paljon merkityksiä, joita kirjailija ei kuvitellutkaan antavansa. Taiteen totuudellisuus vaatii siis paitsi tulkitsijalta myös tekijältä antautumista tekstin tapahtumiselle. Tällöin tekstiin tulee aidosti muitakin ääniä ja moniäänisyyttä.

Luomista kuvataan näytelmässä kiinnostavasti. Isä puhuu Pacen ilmestymisestä sanoen: ”tämä yhden todellisuuden ihme, joka syntyy, mieleen palautettuna, puoleensa vedettynä, muotoutuneena itse kohtauksesta”.⁸⁷ Hahmo siis syntyy itse kohtauksessa, mikä rinnastuu laajemminkin tekijyyteen. Kirjailija kirjoittaa, eikä vielä itsekään aavista, mitä kohtaukseen syntyy. Kohtaukseen tulee tällöin jotain kirjailijan maailman ulkopuolelta, toinen maailma, joten tätä näytelmän kohtausta voidaan tulkita suhteessa monimaailmallisuuteen. Pace tulee jostain muualta sekä fiktiivisenä hahmona teatteritilaan että ideana kirjailijan mielikuvitukseen. Mieleen palautukseen kytkeytyy siis ajatus maailmojen moniäänisyydestä, jolloin luomisessa maailmojen väliltä jokin palautetaan mieleen ja se saa aistimellisen muodon. Ajatus mieleen palauttamisesta muistuttaa Platonin anamnesis-käsitettä ja ajatusta totuudesta jonain, jota voidaan palauttaa mieleen. Tämä tulee esille Menon-dialogissa, jossa Sokrates sanoo: ”Jos totuus olemassa olevasta on aina sielussamme, sielu kai on silloin kuolematon ja sen, joka juuri nyt ei satu jotain tietämään – toisin sanoen muistamaan – kannattaa rohkeasti ryhtyä tutkimaan asiaa ja palauttamaan sitä mieleensä, vai mitä?” (Platon 1999, 131). Sielussa oleva totuus on siis mahdollista palauttaa mieleen. Taideteos luomishetkellä voi palauttaa totuuden. Kyseessä on siis mieleen palauttamista, jollaiseksi Pacen ilmestyminen nimetään. Tavallaan Pirandellon voi ajatella tekevän Platonin ideaopista mukaelman, jossa totuus ei välttämättä ole ikuisen idean mieleen palautumista, vaan väljemmin sitä, että jokin jo aikaisemmin ollut tulee nyt myös luomisprosessissa tekijän tietoisuuteen ja tätä kautta teokseen. Taiteen hetkessä voidaan siis saada aistittavaan muotoon jotain, josta on ehkä ollut ennen vain aavistus. Lisäksi tässä korostuu luomishetki ja muotoutuminen itse kohtauksessa. Sen sijaan,

⁸⁶ ”Ora questo prodigio può avvenire [...] la parola che sia l’azione stessa parlata, la parola viva che muova [...] frasi che non s’inventano, ma che nascono, quando l’autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com’essa si sente, a volerla com’essa si vuole[.]” (Pirandello 1994, 314.)

⁸⁷ ”questo prodigio d’una realtà che nasce, evocata, attratta, formata della stessa scena” (SP, 718).

että tunnistetaan jo olemassa olevia ideoita, niin mieleen palautuksessa nousee enemmän esille sen hetki. Metadraamassa kyseessä on muotoutumisen jäljittely eikä valmiiden ideoiden jäljittelyn jäljittely.

Tekijä on siis osa luomisen hetkeä. Johtajan aluksi vielä vastustellessa ajatusta näytelmän esittämisestä, hän perustelee tätä sillä, että tarvittaisiin joku, joka kirjoittaisi sen. Isä vastaa Johtajalle: ”Ei – vaan joku, joka kirjaa sen ylös, kun hänellä on se edessään.”⁸⁸ Tekijän tehtävä on siis kirjata ylös, ei kirjoittaa. Tekijä on tietyllä tavalla samassa asemassa kuin tulkitsija suhteessa teokseen, kyse on vuorovaikutteisesta suhteesta. Gadamerin mukaan avoimuus tekstin näkemykselle vaatii vuoropuhelua omien ja vieraiden näkemysten välillä. Hänen mukaansa tulkitsijan täytyy antaa tekstin puhua hänelle (2004a, 33–34). Tulkitsijan, jollaiseen asemaan myös tekijä tässä näytelmässä asettuu, tehtävä on antaa teoksen puhutella itseään. Taideteoksen totuudellisuus on siis erityistä avoimuutta maailmojen dialogisuudelle. Näytelmässä puhuteltavaksi antautumisessa teoksen oma totuudellisuus pääsee ääneen. Tässä korostuu luomisen tapahtuma ja hetki. Teksti ja tapahtuma eivät siis muodostu kirjailijan mielessä ennalta, se muotoutuu itse kohtauksessa ja itse luomishetkessä. Olennaista on, että se saa muotonsa hetkessä. Vicentinin mukaan Pirandellolle luominen tarkoittaa elämän luovan prosessin hetkeä, jossa tekijä on väline (Vicentini 1970, 110–111). Taide siis syntyy tekijän kautta, ei tekijästä. Tekijyydeksi alkaa hahmottua itse teos, joka tempaisee tekijänsä mukaansa, ei tekijä itse. Tällöin taiteen on siis mahdollista tuoda esille myös tekijäänsä suurempia kysymyksiä. Taiteen totuus onkin muotoutumista ja luomista, eikä vain jo olemassa olevien väitteiden ja maailman välistä peilaavuutta.

Ajatus luomisesta ja tekijyydestä näkyy myös Kohtauksessa. Kyseessä on sama kohta, josta näytelmän alkupuolella Hahmoilla oli eri tulkintoja. Näiden tulkintojen myötä Kohtauksen esittämiseen tulee kiinnostava metateatterillinen ulottuvuus, mikä syventää ajatusta maailmojen välisestä vuoropuhelusta. Aikaisemmin näytelmässä on keskusteluissa tuotu fragmentaarisesti esille seikkoja tästä Kohtauksesta. Molemmat ovat kertoneet osan omasta tulkinnastaan siitä. Tauon aikana se on hahmoteltu paperille. Isä ja Tytärpuoli esittävät sen ja samalla Kuiskaaja kirjaa ylös repliikit. Hetki on erikseen nimetty tekstiin väliotsikolla ”KOHTAUS”:

JOHTAJA ([...] Kuiskaajalle koppiin) Ja te, olkaa tarkkana ja kirjoittakaa!

⁸⁸ ”No – che lo trascriva, se mai, avendolo così davanti – in azione – scena per scena” (SP, 705).

KOHTAUS

ISÄ (tulee eteen, puhuen uudella äänellä) Hyvää päivää, neiti.
TYTÄRPUOLI (pää alhaalla, täynnä inhoa) Hyvää päivää.
ISÄ (kurkistaa hieman hatun alle, joka melkein peittää kasvot, ja huomattuaan, että tämä on todella nuori, melkein huutaa itsekseen, hieman mielihyvystä, hieman myös pelosta vaarantaessaan itsensä riskiin seikkailuun) Ah... – Mutta... sanon vain, ei taida olla ensimmäinen kerta, onko totta? että olette täällä?
TYTÄRPUOLI (kuten aiemmin) Ei, herra.
ISÄ Oletteko ollut täällä aiemminkin? (Ja sitten Tytärpuoli nyökkää:) Useammin kuin kerran? (Odottaa vastausta hetken; palaa vakoilemaan hatun alle: hymyilee; sitten sanoo:) No sittenhän... ei teidän tarvitsisi enää olla noin... Sallitko, että minä riisun tämän hatun?
TYTÄRPUOLI (heti, estääkseen, ei enää peitellen inhoaan) Ei, herra: minä otan itse sen pois!⁸⁹

Tämä hetki tapahtuu suhteessa Hahmojen aikaisempiin kertomuksiin tästä hetkestä. Kohtauksen jännite ei perustu pelkästään juonelliselle jännitteelle, jossa selviäisi, mitä on tapahtunut. Kohtauksen jännite on kahden eri totuustulkinnan välissä eli siinä näkyy, saadaanko luotua kohtaus, jossa molempien totuus pääsee tarpeeksi yhtä paljon ääneen. Kohtaus toimii moniäänisenä juuri metatason kautta – itse asiassa sen jännite on myös sen itsensä mahdollistumisessa.

Kohtauksessa kuuluvat sekä Isän että Tytärpuolen äänet. Tulkitsen, että Kohtaus ei ole yksiselitteisesti kummankaan versio vaan molempien. Tästä on kuitenkin myös eri tulkintoja. Esimerkiksi Petruzzi näkee Kohtauksen Tytärpuolen totuutta vastaavana hetkenä. Hän tulkitsee Isää postmodernina subjektina, joka ei ole ikinä yhtä itsensä kanssa, vaan näkee itsensä vain Tytärpuolen esittämän tavoin tai näyttelijän esittämän tavoin (Petruzzi 1997, 73). Itse näen Kohtauksen nimenomaan vuoropuheluna Isän ja Tytärpuolten näkemysten välillä, jolloin

⁸⁹ ”IL CAPOCOMICO (piano, in fretta, al Suggestore nella buca) E lei, attento, attento a scrivere, adesso!

LA SCENA

IL PADRE (avandandosi con voce nuova) Buon giorno, signorina.

LA FIGLIASTRA (a capo chino, con contenuto ribrezzo) Buon giorno.

IL PADRE (la spierà un po', di sotto al cappellino che quasi le nasconde il viso, e scorgendo ch'ella è giovanissima, esclamerà quasi tra sè, un po' per compiacenza, un po' anche per timore di compromettersi in un'avventura rischiosa) Ah... – Ma... dico, non sarà la prima volta, è vero? che lei viene qua.

LA FIGLIASTRA (c.s.) No, signore.

IL PADRE C'è venuta qualche altra volta? (E poiché la Figliastro farà cenno di sì col capo:) Più d'una? (Aspetterà un po' la risposta; tornerà a spiarla di sotto al capellino: sorriderà; poi dirà:) E dunque, via... non dovrebbe più essere così... Permette che le levi io codesto cappellino?

LA FIGLIASTRA (subito, per prevenirlo, non contenendo il ribrezzo) No, signore: me lo levo da me!” (SP, 723.)

mahdollistuu vuoropuhelu kahden eri todellisuustulkinnan välillä. Tällöin Kohtauksessa siinä hetkessä luodaan jotain, mikä ei ole täysin kummankaan alkuperäinen versio. Kyseessä on siis moniääninen totuus, eikä vain jommankumman todellisuus. Totuus ei olekaan se, mitä tapahtui, vaan yhteinen kokemus eli sellainen kohtaaminen, joka voisi olla totta molemmille. Kohtaaminen on moniääninen, ikään kuin käynnissä olevaa neuvottelua. Sen totuusolemus pohjaa sen moniolemiseen. Äänten polyfonia syvenee. Hahmojen polyfonia saa aikaan sen, että kohtaaminen on tulkittavissa moniulotteisesti.

Kohtauksessa olennaista on sen metatasaisuus. Sen moniäänisyys syntyy siitä, että Kohtauksen esittämisen ja luomisen hetken taustalla soi myös kaikki jo aikaisemmin kerrottu. Sillä, mitä lavalla nähdään, on takana useat eri kertomuksensa, joita ei nähdä. Tapahtumassa soivat siis sen eri tulkinnat ja versiot, toisin sanoen sen monet eri mahdollisuudet. Tähän rinnastuu Isän repliikin ajatus siitä, että jokainen on ”<<monta>>”, kaikkien olemassa olevien olemismahdollisuuksien mukaan”.⁹⁰ Samoin teot näyttäytyvät moneen mahdollistuvina. Fischer-Lichte tulkitseekin näytelmän tekoja suhteessa Hegelin ajatukseen siten, että näytelmässä teot eivät ole yksinkertaisesti määrättyjä (simply determined) vaan moninkertaisesti määrättyjä (multiply determined) (Fischer-Lichte 2002, 307). Jokainen Hahmo näkee teot erilaisina, jolloin käsitys teoista muuttuu. Näytelmä tuo esille, että Hahmojen olemus ei tiivisty yhteen tekoon. Fischer-Lichte tulkitsee, että Hahmojen draamaa ei ollut mahdollista kirjoittaa, koska draaman muotoon ei ole saatu moninkertaisesti määrittyneen kohtaamisen ideaa. Kuitenkin Kohtauksessa moninkertaisuus pääsee esille. Samoin kuin jokainen ihminen, myös jokainen kohtaaminen on monta, kaikkien siinä olevien olemisen mahdollisuuksien mukaan.

Tulkitsen, että Kohtauksessa on kyse draamallisesta polyfoniasta. Bahtin itse kirjoittaa käsitellessään polyfoniaa, ettei draama voi olla samassa mielessä dialogista kuin proosa. Bahtinin mukaan ”Draamallisen dialogin repliikit eivät riko kuvattavaa maailmaa eivätkä tee siitä monitasoista, päinvastoin: ollakseen aidosti draamallisia ne tarvitsevat kuvattavan maailman monoliittista yhteyttä. [...] Todellinen monitasaisuus tuhoaisi draaman, sillä se ei voisi yhdistyä draamalliseen toimintaan, joka perustuu maailman ykseyteen” (Bahtin 1991, 36). Väitän kuitenkin, että näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* polyfonia on mahdollinen. Tässä näytelmässä nimittäin monitahoisuus on tuhonnut Hahmojen draaman perinteisessä muodossa. Uudenlainen, metasoinen draaman muoto mahdollistaa erityisen draamallisen

⁹⁰ ”<<tanti>>, secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi” (SP, 701).

polyfonian. Näytelmän ensimmäisen osan polyfonia pohjaa proosallisiin piirteisiin, sillä siinä henkilöt kertovat tulkinnoistaan. Siinä polyfonia on tietyllä tavalla ilmeisempää. Kuten edellisessä luvussa tuotiin esille, on Hahmojen tulkintojen välistä polyfoniaa tutkittu ennenkin (ks. esim. Vannini 2004). Kuitenkin polyfonian kautta tarkasteltuna avautuu erityisiä ulottuvuuksia myös Kohtauksesta. Kohtauksen polyfonia on nimenomaan draamallista, esittävää polyfoniaa.

Kohtauksen aikana luodaan Kohtauksen maailma. Tähän luomiseen vaikuttaa metatasoisesti kaikki se, mitä näytelmässä on tapahtunut ennen sitä. Nähdäkseni draamaa ei usein mielletä, samoin kuin proosaa, jonkun henkilön tulkinnaksi vaan objektiivisemmaksi tapahtumaksi. Tässä tavassa ymmärtää näkyy tietyllä tapaa sama, mitä Bahtin tarkoittaa draaman maailman ykseydellä (Bahtin 1991, 36). Myös proosassa usein draamamaiset elementit, kuten dialogi, saatetaan tulkita vähemmän kertojan subjektiivisena versiona kuin täysin kertova teksti. Kuitenkin tässä näytelmässä ja erityisesti Kohtauksessa näkyy se, että alun kerronnallisuuden kautta draamaan tulee erityinen taso, jolloin draama ei ole objektiivinen. Kohtauksen tapahtuminen on metatasoisesti suhteessa kaikkeen Hahmojen draamasta kerrottuun. Metateatterillinen Kohtaus mahdollistaa polyfonian, sillä siinä korostuu, ettei näytelmän maailma ei ole annettu. Hahmojen eri versiot horjuttavat mahdollisuutta ehjään maailmaan, ne estävät ehjän fiktiivisen maailman syntymisen.

Kohtauksen draamallisuus pohjaa metatasoisesti sen eri mahdollisuuksiin, eli siihen, mitä siitä on aikaisemmin kuultu ja sen oleminen peilautuu myös sen tapahtumahetkeen. Metatasoisessa Kohtauksessa etsitään sen tapahtumista ja sen muotoutumista sen tapahtumisen aikana. Taiteen moniääninen totuus hahmottuukin neuvotteluna ja etsimisenä, ei neuvottelun pysähtyneenä ja löydettyä tuloksena. Kohtaus ei ole itsenäisesti omassa, valmiissa maailmassaan, vaan sen maailma luodaan koko ajan sen luomisen tapahtuessa. Näytelmän maailma ole varma ja valmis, mikä saa aikaan perinteisen draamallisuuden horjumisen. Toisin sanoen maailmojen ontologinen epävarmuus saa aikaan sen, ettei näytelmä saa draamallista muotoaan. Näytelmän moniäänisyys syntyykin sen epädraamallisuudesta ja tämä epädraamallisuus mahdollistaa polyfonian, jolloin metatasoisuus mahdollistaa draaman polyfonisuuden. Tällaista polyfonian mahdollistavaa draamallisuutta voisikin kuvailla metadraamallisuutena.

Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* metatasoisuuden myötä draaman dialogisuus lisääntyy. Metatasoisuus tuo jo lähtökohtaisesti muodoltaan dialogiseen draamaan

polyfonisuutta, mikä taas avaa eri tavalla sensitiivisyyttä toisen kokemukselle. Bahtinin mukaan polyfonian peruseriaatteena onkin vieraan minän hyväksyminen subjektina eikä vain objektina (Bahtin 1991, 27). Voisikin ajatella, että Kohtauksen mahdollistaa se, että siinä kohdataan toiset hetkellisesti subjekteina. Lisäksi Kohtauksen ja sen katsojien, eli Näyttelijäseurueen, välille muodostuu dialoginen suhde. Tietyllä tavalla Kohtauksen katsomiseen lumoutuessaan Näyttelijäseurue tunnustaa Kohtauksen subjektiksi. Kohtauksen ja täten myös laajemmin fiktiivinen maailma mielletään subjekteiksi. Kyse ei siis ole pelkästään Kohtauksen sisäisestä polyfoniasta luomistapahtumana vaan myös Kohtauksen ja sen katsomistilanteen välisestä polyfoniasta. Kirjoitettu otsikko kuvastaa lisäksi sitä, miten fiktiivinen kirjoittajakin antaa tällä Kohtaukselle subjektin aseman. Kohtauksessa siis metadraamallisuus on syventänyt näytelmän dialogisuuden polyfonisuudeksi.

Draamallisen polyfonian tapahtumassa myös tekijän ja kirjailijan voi tulkita syntyvän itse tapahtumassa. Tämä muistuttaa Isän ajatusta ylöskirjaamisesta: ”Ei – vaan joku, joka kirjaa sen ylös, kun hänellä on se edessään.”⁹¹ Sama dynamiikka näkyy Kohtauksessa, jossa Johtaja antaa Kuiskaajalle tehtäväksi kirjata ylös tapahtuma. Tässä Kohtauksen hetkessä tekijyys näyttäytyykin siis teokselle itselleen antautumisena. Näytelmän käsitys tekijyydestä muistuttaakin Pirandelloa myöhäisempien teoreetikkojen ajatuksia, kuten Roland Barthesin ajatusta tekijästä kuolemasta.⁹² Näytelmässä tekijäkin syntyy teoksessa ja tällöin kyse onkin tekstin erityisestä avoimuudesta. Barthes kirjoittaa: ”Kun tekstille annetaan Kirjailija, se pakotetaan pysähtymään, se varustetaan lopullisella merkityksellä. Kirjoitus suljetaan” (Barthes 1993, 116), mutta kun tekijää etsitään, niin kirjoitus jää auki. Lisäksi kirjoittamisesta tulee performatiivista, maailmaa luovaa. Tämä avoimuus mahdollistaa polyfonian. Taiteen totuudellisuus hahmottuu niin avoimena tapahtumaa, että tekijäkin etsii. Vieraan maailman kirjaaminen rinnastuu etsimisen teemaan, sillä kirjaamalla tekijäkin on osa tätä taiteen etsimistä. Tekijä ei ole kuollut tai vain Hahmojensa hylkääjä, vaan tekijäkin etsii. Voi laajemmin tulkita, että Hahmojen etsimä tekijä ei ole vain konkreettinen kirjailija vaan tietynlainen tilanne taiteen luomishetkellä. Tällöin tekijäksi hahmottuu itse asiassa tarpeeksi polyfoninen tapahtuma, jossa maailma on moniulotteinen.

Tällöin etsimisen ja luomisen tapahtuma on totuudellisuudeltaan suurempaa kuin yhden tekijän äänen totuudellisuus, se on polyfonista entistä syvemmissä merkityksessä. Itse

⁹¹ ”No – che lo trascriva, se mai, avendolo così davanti – in azione – scena per scena” (SP, 705).

⁹² Toki sama ajatus on nähtävissä jo aikaisemmin. Esimerkiksi Bowien mukaan tämä siirtymän kohti kieltä ja pois kirjailijasta alkaa jo romantiikassa, kuten Schlegelillä ja Novaliksella (Bowie 1997, 5).

taideteos saa äänen ja taideteoksen teoksellisuus onkin se tekijä, jota koko ajan etsitään. Kohtaus on siis erikseen nimetty Kohtaukseksi: ”KOHTAUS”.¹ Kohtaukseksi nimeäminen kuvastaa hetkellistä tekijyyden löytymistä ja teoksellisuutta. Kohtauksen voi siis tulkita tietynlaisena taiteen tekijyyden hetkenä. Tekijyytenä ei hahmotu perinteinen draamallinen muoto vaan tällainen hetki, jossa metatasoisesti neuvotellaan teoksellisuus. Tällöin hetkellisesti löydettyksi tekijäksi voisikin ajatella itse tapahtumahetken ja teoksellistumisen. Tekijänä ja taideteoksen perustana on itse teos. Heideggerilaisittain ilmaistuna taideteoksen alkuperä on taide (Heidegger 1995, 81). Tällöin taiteellinen totuus hahmottuu teoksellistumisena ja jatkuvana teoksellistumisen etsimisenä. Teoksellisuuden etsimisessään teoksen totuudellisuus ylittää polyfoniassaan yksittäisten tosiväitteiden mahdollistaman totuuskokemuksen.

Kaiken kaikkiaan näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* teoksen tekijyys ja taiteen totuudellisuus hahmottuu siis etsimisen tapahtumana. Tapahtumassa myös etsiminen syvenee. Aluksi voidaan etsiä jotain tiettyä, jo ennalta oletettua kohdetta. Alussa Hahmot etsivät tekijää vielä tietyllä valmiilla oletuksella siitä, millainen tekijä olisi. Näytelmän edetessä he kuitenkin antavat enemmän mahdollisuutta itse tilanteen synnyttää tekijyyttä ilman, että he täysin jo ennalta määrittelevät, millaisesta tekijyydestä on kyse. Kohtaus on siis antautumista tapahtumaan, jossa tekijyys muodostuu, toisin sanoen tapahtuman teoksellisuuteen. ”Kohtaus” on erikseen eroteltuna, mikä kuvastaa sen hetken teoksellisuutta. Teoksellisuus on hetkellisesti onnistunutta. Kohtauksen maailma ei ole valmiiksi annettu, joten sen totuudellisuudesta pitää puhua eri tavoin kuin valmiiksi annetun maailman totuudellisuudesta. Kohtauksessa taiteen totuudellisuus onkin epävarmojen maailmojen mahdollistamaa moniäänisyyttä. Hetkestä löytyy tarpeeksi moniääninen muoto, jotta sille voidaan antaa nimeksi Kohtaus. Kohtauksessa on kyse siis aidosta etsimisestä, ei enää etsitä tietynlaista tekijää vaan annetaan tekijyydenkin muodostua. Tekijyys eli tämän näytelmän teoksellisuus puolestaan syntyy hetkestä, jolloin maailma ei ole valmiiksi annettu eikä eri äänten ylittävää totuutta enää pyritä saavuttamaan. Etsimisen ja todeksi tunnustamisen suhde on siis olennainen, sillä kun totuutta etsitään, se ei ole vielä ennalta annettu vaan sekin voi tapahtua. Kohtauksen erityisyys korostuu vielä enemmän siinä, kun sitä peilataan imitaatioyrytykseen, jonka Näyttelijäseurue koettaa Kohtauksesta esittää. Seuraavassa alaluvussa tarkastelenkin Kohtauksen ja imitaatioyrytyksen suhdetta eri käsityksiin mimeksiksestä ja tämän dynamiikan suhdetta kysymykseen taiteen totuudellisuudesta.

3.2. Jäljittely maailman avoimuuden jäljittelynä

Edellä käsittelin Kohtausta polyfonisena tekijyyden hetkenä. Tässä alaluvussa käsittelen Kohtausta suhteessa sitä seuraavaan Näyttelijäseurueen toistoyritykseen. Kun Näyttelijäseurue yrittää jäljitellä Isän ja Tytärpuolen esittämän Kohtauksen, kietoutuu kysymys taiteen tavasta olla totta kysymykseen jäljittelystä. Tulkitsenkin tässä alaluvussa Näyttelijäseurueen jäljittelyyrityksen epäonnistumista suhteessa jäljittelyn ja totuuskäsityksen suhteeseen. Näytelmä tuo esille ajatuksen siitä, että taideteoksessa jäljittely ei ole toiminnan kopioimista vaan maailman avoimuutta. Jäljittely sekä käsitys fiktiosta ja sen totuusolemisen tavoista liittyvät toisiinsa. Esimerkiksi Cohn tuo esille, että monet tulkitsevat Aristoteleen mimesis-käsitteen olevan hyvin lähellä, ellei jopa täysin vastaava, kuin länsimaisten kielten latinankielisestä juuresta fictio johtamat sanat (Cohn 2006, 20). Kysymys fiktiosta ja taiteesta liittyy siis olennaisesti käsitykseen siitä, miten mimesis ja jäljittely ymmärretään.

Jäljittelyn problematiikka näkyy siinä, kun Näyttelijäseurue yrittää kopioida Hahmojen esittämän Kohtauksen. Ennen sitä Johtaja on keskeyttänyt Isän ja Tytärpuolen esittämän Kohtauksen. Sen jälkeen Päänäyttelijä ja Päänäyttelijätär yrittävät esittää sen uudelleen, Kuiskaajan syöttäessä heille repliikkejä. Kun Näyttelijäseurue koittaa toistaa Kohtauksen, on se suorastaan koominen. Heidän esityksensä ei ole sama, mitä Hahmot esittivät. Parenteeseissakin tuodaan tämä esille: ”Näyttelijöiden esittämänä kohtaus vaikuttaa ensimmäisistä repliikeistä alkaen aivan toiselta asialta, mutta siinä ei ole kuitenkaan, edes vähäisesti, parodiaa”.⁹³ Keskeytykset alkavat jo heti ensimmäisen repliikin jälkeen, heti kun Näyttelijät aloittavat kohtauksen esittämisen:

ENSIMMÄINEN NÄYTTELIJÄ <<Hyvää päivää, neiti...>>

ISÄ (heti, ei onnistu hillitsemään itseään) Voi ei!

(Tytärpuoli, nähdessään Ensimmäisen näyttelijän tulevan noin sisään, purskahtaa heti nauruun.)

[...]

JOHTAJA

(Tytärpuolelle, huutaen) Lopettakaa tuo, lopettakaa!

TYTÄRPUOLI

Kyllä, antakaa minulle anteeksi, antakaa anteeksi...

[...]

ISÄ

Kyllä herra, mutta uskokaa, että tuolla kaikella on outo vaikutus –

⁹³ ”La rappresentazione della scena, eseguita dagli Attori, apparirà fin dalle prime battute un'altra cosa, senza che abbia tuttavia, neppur minimante, l'aria d'una parodia” (SP, 727).

JOHTAJA	... outo? miten niin outo?
ISÄ	Minä ihailen, ihailen teidän näyttelijöitänne: Herra tuolla (viittaa Ensimmäiseen näyttelijään), Neitiä (viittaa Ensimmäiseen näyttelijättäreen), mutta tietenkään... he eivät ole me...
JOHTAJA	Eivät tietenkään! Mitä oikein odotitte "heidän" olevan, heidän ovat näyttelijöitä?
ISÄ	Nimenomaan, näyttelijöitä! Ja molemmat esittävät hyvin meidän osamme. Mutta tämä vaikuttaa meistä joltain aivan muulta, vaikka sen pitäisi olla sama, ja kuitenkin se ei ole!
JOHTAJA	Miten niin ei ole? Mitä se sitten on?
ISÄ	Jotain, josta... tulee heidän; eikä enää meidän. ⁹⁴

Hahmot eivät siis koe, että näyttelijäseurueen tulkinta vastaa heidän kokemustaan.

Tarkemmin sanottuna Isän mukaan kyse ei ole samasta asiasta: "Mutta tämä vaikuttaa meistä joltain aivan muulta, vaikka sen pitäisi olla sama, ja kuitenkin ei ole!"⁹⁵ Usein tätä tulkitaan suhteessa Pirandellon omiin kirjoituksiin näytelmätekstin lavatulkinnan mahdottomuudesta. Pirandellon mukaan näyttelijällä hahmon ottamisessa on kyse aina yhdestä adaptaatiosta, naamioista, eikä koskaan todellisesta inkarnaatiosta (Pirandello 1994, 195). Myös Fischer-Lichte tulkitsee tätä näytelmää siten, että Hahmot ja heitä näyttelviä Näyttelijöiden tekemät roolit eivät ole koskaan samoja (Fischer-Lichte 2002, 310). Fischer-Lichten tavoin myös muut kirjoittajat tulkitsevat näytelmää suhteessa avantgarden tyylipiirteisiin. Esimerkiksi Steinby ja Tanskanen tulkitsevat Hahmojen saapumiskohdan ulkonäkökuvailun pilan kannalta. Heidän mukaansa Hahmojen saapuessa Isän ulkomuotoa kuvaillaan niin tarkasti, ettei vastaavaa näyttelijää löydy, missä kuvastuu avantgardedraaman kirjoittajan tekemä pilaa

⁹⁴ "IL PRIMO ATTORE <<Buon giorno, signorina...>>

IL PADRE (subito, non riuscendo a contenersi) Ma no!

La Figliastro, vedendo entrare in quell modo il Primo Attore, scoppierà intanto a ridere.

[...]

IL CAPOCOMICO (alla Figliastro, urlando) La finisca! la finisca!

LA FIGLIASTRA Sì, mi perdoni... mi perdoni...

[...]

IL PADRE Sisignore, ma creda, creda, che fa un effetto così strano –

IL CAPOCOMICO ... strano? che strano? perché strano?

IL PADRE Io ammiro, signore, ammiro I suoi attori: il Signore là (indicherà il Primo Attore), la Signorina (indicherà la Prima Attrice) ma certamente... ecco, non sono noi...

IL CAPOCOMICO Eh sfido! Come vuole che sieno, <<loro>>, se sono gli attori?

IL PADRE Appunto, gli attori! E fanno bene, tutti e due, le nostre parti. Ma credi anche a noi pare un'altra cosa, che vorrebbe esser la stessa, e intanto non è!

IL CAPOCOMICO Ma come non è? Che cos'è allora?

IL PADRE Una cosa, che... diventa di loro; e non più nostra." (SP, 727–731.)

⁹⁵ "Ma creda che a noi pare un'altra cosa, che vorrebbe esser la stessa, e intanto non è!" (SP, 731.)

kirjailijan näyttelijöille asettamista vaatimuksista (Steinby ja Tanskanen 2013, 292). Pirandellon tuotannossa tekstin ja lavatulkinnan välinen problematiikka onkin kiinnostava ja paljon käsitelty teema. Monissa tulkinnoissa Kohtauksen ja jäljittely-yrityksen erosta korostetaan siis näytelmän kuvaavan sitä, miten Näyttelijäseurueen eleet eivät vastaa Hahmojen eleitä, ja tätä tulkitaan nimenomaan suhteessa yleisemmin näyttelijän ja tämän esittämän hahmon vastaamattomuuteen.

Kuitenkin kyse on nähdäkseni myös suuremmasta erosta siinä, miten eri tavoin mimesis, jäljittely ymmärretään. Aristoteleen mimeksiksen määritelmän mukaan draamassa jäljitellään toimivia ihmisiä (Aristoteles 2000, 161). Kuitenkin on esitetty eri tulkintoja, voidaanko tämä jäljittely ymmärtää suorana kopioimisena vai ei. Jäljittelyn erilaiset ymmärtämisvaihtoehdot nousevat keskiöön Näyttelijäseurueen imitointiyrityksessä. Näyttelijöiden tekemän imitaatioyrityksen ja Hahmojen version välinen ero korostaa eroja taiteen totuudellisuuden ymmärtämisessä. Näyttelijöiden versiossa yritetään toistaa nähty mahdollisimman samankaltaisesti. Isän voi tulkita jo näytelmän alussa kritisoivan samankaltaisuutta kritisoidessaan todenkaltaisuutta: ”Tarkoitan, että voidaan oikeastaan pitää hulluutena sitä, [...] että pakottaa itsensä tekemään toisin päin; eli luomaan jostain todenkaltainen, jotta se vaikuttaisi todelta”.⁹⁶ Se, että näytelmässä totuudellisuudessa ei ole kyse väitteiden vastaavuudesta todellisuuden kanssa, rinnastuu siihen, ettei taideteoksessa jäljittelyä tulisi ymmärtää suorana toiminnan kopiointina. Kuten Gadamer kirjoittaa, jäljittelyä ei pitäisi ymmärtää vain toistona ja kopiona (2004b, 120, 132–133). Näytelmässä Hahmojen ja Näyttelijäseurueen versiot Kohtauksesta rinnastuvat, missä näkyy, että taideteoksessa jäljittelyksi ei riitä tapahtuman kopioiminen, vaan taiteessa näiden jäljitteleminen pitää ymmärtää toisin ja monisyisemmin.

Isän mukaan Hahmojen versio ja jäljittely-yritys eivät ole sama asia. Kohtauksen ja jäljittely-yrityksen vertailussa huomataan, että taiteen totuudellisuus ei määrity ulkoisen samankaltaisuuden pohjalta. Molemmissa versioissa nimittäin on samat elementit, kuten repliikit, lavasteet ja liikesuunnat. Monet selkeät elementit voivat olla verrattavissa ”alkuperäiseen” ja niistä voidaan tehdä väitteitä, joissa tarkastellaan, vastaako imitaatio alkuperäistä, mutta silti Kohtaus ja imitaatioyritys eivät ole sama. Taidekokemus on siis elementtinsä ylittävää eli osiaan suurempi kokonaisuus. Jäljittely-yrityksestä puuttuu jokin,

⁹⁶ ”Dico che può stimarsi realmente una pazzia [...] sforzarsi di fare il contrario; cioè, di crearne di verosimili, perché pajano vere.” (SP, 680.)

joka tekee siitä taidetta.⁹⁷ Jäljittely ei siis hahmotu suorana eri osien toistona. Myös Gadamer kirjoittaa, ettei taideteoksessa toisto tarkoita sitä, että jokin olisi kirjaimellisesti toistettu ja täten olisi verrattavissa johonkin alkuperäiseen, vaan jokainen toistokin on yhtä alkuperäinen kuin juuri se teos (Gadamer 2004b, 120). Jäljittely tarkoittaaakin Hahmoille eri asiaa kuin suoraa viittaavuutta jäljiteltävään tapahtumaan. Kohtaus on eri tavalla totta kuin mennyt olisi, sillä metatason kautta Kohtauksessa kuuluvat paitsi eri tulkinnat, jotka Hahmot ovat kertoneet, myös itse luomishetki. Tällöin se on korostetusti alkuperäinen, koska siinä on läsnä luomishetki.

Tulkinnat jäljittelystä ja sen kytkeytymisestä totuuskäsityksiin näkyvät lisäksi Johtajan ja Tytärpuolen keskusteluissa. Johtajalla on selvä visio siitä, mihin muotoon hän haluaa Hahmojen näytelmän saada. Hänen muotokäsityksensä perustuu paljon perinteisiin teatterikonventioihin. Keskustelussa Tytärpuoli kertoo oman näkemyksensä siitä, mitä Madame Pacen takahuoneessa tapahtui. Siihen Johtaja reagoi torjuen:

JOHTAJA	Hienoa! Loistavaa! Haluatteko saada koko yleisön hyppäämään pystyyn?
TYTÄRPUOLI	Mutta se on totuus.
JOHTAJA	Mikä totuus, antakaa jo olla! Me olemme teatterissa! Totuutta tiettyyn pisteeseen asti! ⁹⁸

Johtaja estää sen, ettei Tytärpuolen näkemys asiasta pääse esille, sillä Johtaja määrää kohtaukselle muodon. Johtaja näkee teatterin tekemisen tärkeämpänä kuin Hahmojen totuuden ja haluaa totuutta vain ”tiettyyn pisteeseen asti”. Tulkitsenkin, että näytelmässä on kyse erilaisten totuuden ymmärtämisen tapojen vuoropuhelusta. Toisaalta Tytärpuolen voi tulkita edustavan ajatusta siitä, että Hahmojen tarinan täytyy tulla lavalle juuri siten, miten se meni. Tässä tulkintalinjassa Hahmojen taidekäsityksen ajatellaan olevan elämän tarkkaa jäljittelyä ja näytelmän olennainen kysymys piilee siinä, onko elämän jäljittely ylipäättään mahdollista,

⁹⁷ Ajatusta voi tulkita myös hengen käsitteen kautta. Kantin mukaan taidetta ei voi palauttaa osiinsa. Vaikka hänen mukaansa joissain taideteoksissa ei ole mitään moittimista tyylin kannalta, ne voivat silti olla vailla henkeä (Kant 2018, 242). Jussi Jaakkola tulkitsee tätä siten, että vaikka teoksista ei voisi sanoa, mikä niistä puuttuu tai mitä niissä on liikaa, ei niissä silti ole henkeä ja tämän takia niitä ei kutsuta taideteoksiksi. Jokin käsitteellistämätön, sanomaton, puuttuu niistä. Jaakkolan mukaan Kantilla esteettisen idean olemuksen muodostaa juuri tämä sanomaton, joka antaa teokselle hengen. (Jaakkola 2010, 96–98.) Kohtauksen ja imitaatioyhteyden välistä eroa voidaankin hahmotella myös hengen käsitteen kautta. Vaikka molemmissa osat ovat samat, niin Kohtauksessa voidaan tulkita olevan henki, joka puolestaan puuttuu Näyttelijäseurueen versiosta.

⁹⁸ ”IL CAPOCOMICO Bello! Benissimo! Per far saltare così tutto il teatro?

LA FIGLIASTRA Ma è la verità.

IL CAPOCOMICO Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua siamo a teatro! La verità, fino a un certo punto!” (SP, 732.)

koska elämä ei asetu mihinkään muotoon. Esimerkiksi Szondin mukaan Tytärpuolen vaatimuksissa ajatus teatterista todellisuuden imitointina on niin vahva, että se on tuomittu tuhoon (Szondi 1987, 79). Kuitenkin näytelmän suhde jäljittelyyn on vielä tätäkin moninaisempi. Tulkitsen, että Hahmojen kautta näytelmään avautuu suuremmin kysymys taiteen totuudesta kuin vain heidän kommenteissaan.

Tulkinnat näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* jäljittelykäsityksistä juuretaan usein Aristoteleen ja Platonin käsityksiin. Esimerkiksi Brusteinin mukaan Pirandellon kokeellisissa näytelmissä Aristoteleen ajatus mimeksistä ei toimi. Hänen mukaansa Pirandello hylkää esittävän taiteen platonistista syistä, sillä hänestä taide voi olla vain imitaation imitointina. Brustein jatkaa ajatusta kuitenkin identiteetin rakentumista pohtivaan analyysiin ennemmin kuin taiteen totuusolemuksen pohdintaan. (Brustein 1964, 307.) Zainab Hasoon Abd Al-Ameer käsittelee näytelmää Platonin ideaopin näkökulmasta vain viittauksenomaisesti, mutta linkittää näytelmän kuitenkin Brechtin ajatukseen siitä, että modernissa teatterissa käydään siirtymä Aristoteleesta Platoniin (Al-Ameer 2015, 70). Vaikka näissä tulkinnoissa ei yhteyksiä analysoida sen enempää, tuovat ne esille sen, miten Aristoteleen ja Platonin taidenäkemyksen vuoropuhelu nousee monessa tulkinnassa tästä näytelmästä esille. Nähdäkseni näytelmässä tapahtuu kuitenkin jollain tavalla vielä syvempi totuuskäsitysten risteytyminen. Kuten toin esille edellisessä luvussa, liittyvät Aristoteleen ja Platonin taidekäsityksiin niiden totuuskäsitykset, ja metadraamallisessa näytelmässä tuodaankin esille paitsi näytelmän rakentuminen, myös niiden kytköksiä totuuskysymykseen. Näytelmässä ei sitouduta yhteen totuuskäsitykseen vaan käydään keskustelua niistä. Metadraama ei siis ole vain teatteria, jossa pintapuolisesti käsitellään teatteria aiheena, vaan sen kautta nousee laajemminkin esille teatterillisuus ja teatterin kytkökset eri totuuskäsityksiin.

Tulkitsen, että näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* on jäljittelykäsitysten ja totuuskäsitysten vuoropuhelua. Ylipäättään mimesis ja totuuskäsitykset liittyvät yhteen, ja teatteria tematisoivassa näytelmässä tämä tuodaan korostuneesti esille. Kuten Johtajan ja Tytärpuolen replikoinnissa näkyy, eri käsitykset teatterista ovat jälleen korostuneesti kytköksissä kysymykseen siitä, mitä pidetään totena. Kuten Eric Auerbach tuo teoksessaan *Mimesis* esille, eri kirjoitustyyli heijastelevat eri ajatuksia jäljittelyistä kunakin aikana ja jäljittely puolestaan heijastelee sitä, millaiseen ajatukseen kyseiset teokset milloinkin kytkeytyvät taiteen totuudellisuudesta. Modernistisesta proosasta kirjoittaessaan Auerbach tuo esille sen, miten käsitys kirjailijasta on muuttunut ja hän ei enää ole objektiivista totuutta

määräävänä instanssina. (Auerbach 1992, 570). Tämä linkittyy suoraan polyfoniaan. Kuitenkin Auerbach tulkitsee, että monien eri subjektien tajuntojen kuvausten kautta pyritään lähestymään objektiivista totuutta (ibid., 571). Puolestaan draamallisessa polyfoniassa tulkintani mukaan on jo luovuttu tuollaisesta taustasta. Tällöin voisi jälleen tulkita, että Pirandellon näytelmässä näkyy muutos jäljittelyn ymmärryksessä kohti kenties postmodernimpaa ajatusta.

Auerbachin mukaan modernit kirjailijat ”arastelevat antaa elämälle, joka on heidän kuvauskohteensa, sellaista logiikkaa jota siinä itsessään ei ole.” (Auerbach 1992, 583) Tämä rinnastuu elämän jäljittelyn problematiikkaan, josta Pirandellokin kirjoittaa. Hänen mukaansa taide ei voi jäljitellä todellisuutta, koska ei ole olemassa pysähtynyttä todellisuutta. Hänelle todellisuus on jatkuvaa virtaa, jolle mekin havainnoillamme vain annamme satunnaisia muotoja. (Pirandello 1994, 319.) Tämän tulkinnan mukaan jäljittely ei siis ole mahdollista siksi, että todellisuutta ei ylipäätään voi pakottaa pysähtyneeseen havaintoon ja muotoon.⁹⁹ Kuitenkin taide voisi jäljitellä virtaavaa todellisuutta virtaavalla muodolla. Myös näytelmä *Sei personaggi in cerca d'autore* toimii vastoin ajatusta, ettei muoto voi jäljitellä elämää. Siinä esimerkiksi uudella, fragmentaarisella kerrontatavalla jäljitellään elämän fragmentaarisuutta ja näkökulmasidonnaisuutta. Lisäksi Pirandello kritisoi tiettyjen muotojen mukaisesti kirjoittamista, minkä voisi tulkita suorastaan kehotuksena etsiä uusia muotoja.

Myös esimerkiksi Stephen Halliwell sanallistaa taidekokemusta suhteessa mimekseen. Siinä missä Auerbach käsittelee mimesiksen historiaa yksittäisten kaunokirjallisten teosten valossa, käsittelee Halliwell teoksessaan mimesiksen historiaa nimenomaan mimeksiksen käsitteestä ja teoriasta kirjoitettujen tekstien kautta. Halliwellin mukaan kaikkien esteettisten debattien keskiössä on mimesis ja tämä keskustelu juurtuu aina Platoniin ja Aristoteleeseen (Halliwell 2002, 32–33). Modernismista kirjoittaessaan Halliwell tulkitsee, että esimerkiksi Brecht hylkää todellisuusilluusion. Hänen mukaansa Brechtille jäljittely hahmottuu enemmän maailmaa refleктоivana ”world-reflecting” kuin maailmaa luovana ”world-creating” (ibid., 373–374). Tällaisen jaottelun pohjalta voisi näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* jäljittelyä tulkita siten, että se on nimenomaan samaan aikaan sekä maailmaa refleктоivaa että sitä luovaa. Kohtauksen jäljittelyssä on siis kyse siitä, että siinä tietoisesti luodaan draaman maailmaa, ja siinä näkyy metadraaman erityisyys.

⁹⁹ Ks. elämä–muoto–tulkintaperinne luvussa 1.2.

Pirandellon essee, *Critico fantastico*, linkittyy samoihin ajatuksiin. Siinä Pirandello kirjoittaa, miten todelliset humoristit, joita hän siis arvostaa, ovat ”mielikuvituksen kriitikoita”. Heillä on luomisessaan mukana tietoisuus, joka tulee sitä, mitä he luovat luo spontaanisti. Reflektointi on tärkeää, se ei piiloudu vaan teoksissa vaan jää näkyväksi – myös siitä tulee potentiaalinen luoja. Pirandello tiivistää, että humoristi on sellainen, joka on taiteilija ja kriitikko samaan aikaan. (Pirandello 1994, 175). Tällöin luomisen työssä on sen tiedostaminen läsnä. Metadraamasta tulee siis itsetietoista. Esimerkiksi Brusteinin mukaan Pirandello on modernin teatterin itsetiedostavin näytelmäkirjailija (Brustein 1964, 282). Tietoisuuteen liittyy aina myös vaihtoehtoisuuden ajatus. Esimerkiksi Angelini viittaa Pirandellon tuotantoon metateatterina, joissa ei esitetä todellisuutta, vaan yhtä monista vaihtoehtoisesta tavoista esittää todellisuutta (Angelini 1998, 47). Tällainen tietoisuus vaihtoehtoisuudesta ja täten useammista mahdollisuuksista on olennaista Kohtauksen polyfonisuudessa. Tässä näytelmässä metatasoisuus ei siis ole suoraa fiktion rikkomista kokonaan, sillä teatterin tapahtumat ovat silti fiktiivisen maailman tapahtumia, vaikka katsojilla on tietoisuus niiden fiktiivisyydestä (kuten Kohtauksessa). Metateatterina näytelmä ei siis riko näytelmän fiktiivistä maailmaa yhtä selvästi kuin myöhemmässä, draaman jälkeisessä teatterissa.¹⁰⁰

Sekä Kohtauksessa että pitkin näytelmää käytyjen keskustelujen kautta koko teoksessa on tiedostava metataso. Tällöin siinä on maailman luomista juurikin reflektoinnin kautta. Sama luovan reflektoinnin tila näkyy Kohtauksessa siinä, että Näyttelijäseurue lumoutuu katsomaan sitä. Tässä näkyy metatason erityisyys, jopa paradoksaalisuus, sillä äärimmäinen, tiedostettu esittäminen tuntuukin äärimmäisen todelta. Kyseessä on tietynlainen eri tasojen sulautumishetki. Sekä Näyttelijät lavalla että todellisen esityksen katsojat kokevat hetken vahvasti puhuvan jostain totuudellisesta, tässä hetkessä Kohtaus siis tunnustetaan totuudelliseksi. Kohtauksessa taiteen luonne hahmottuu sekä luovana että tiedostava. Sama kokemus rinnastuu myös katsojiin. Näytelmässä fiktiivisen maailman ja katsojan väliin tulee erityinen tietoinen suhde, jossa kaiken fiktiivisyyden tiedostaminen kietoutuu sen totuudellisuuteen.

Näytelmässä jäljittely hahmottuu myös Paul Ricoeurin kolmen tason mimesiksen kautta. Ricoeur kirjoittaa kolmen tason mimesiksestä. Mimesis₁ hahmottuu erilaisina jäljittelyn edellytyksinä, tiettyinä ajatuksina, jotka jo ymmärrämme ennalta ennen fiktion kohtaamista. Mimesis₂ hahmottuu teoksellisuutena ja rakenteena, kuten juonellistettuna toimintana.

¹⁰⁰ Draaman jälkeisestä eli postdraamallisesta teatterista ks. Lehmann 2009.

Mimesis₃ hahmottuu tekstin ja lukijan, tähän näytelmään tulkittuna näytelmän ja katsojan, välitilana. (Ricoeur 1991, 140–148.) Tavallaan voisi siis tulkita, että metatasoisuuden kautta näytelmässä käsitellään itsetietoisesti näytelmän muotoa mimesiksen₂ tasolla, josta seuraa se, että myös mimesis₁ ja mimesis₃ ovat itsetietoisempia. Tällöin mimesiksen₁ tasolla näytelmä käsittelee enemmän taustalla olevia ehtoja, jotka tekevät sen mahdolliseksi, ja mimesis₃-tasolla näytelmä tuo enemmän esille näytelmän ja yleisön välistä suhdetta. Tällöin näytelmän metatasoisuudessa on siis kyse teoksellisuuden syntymisen ehtojen näkymisestä ja teoksen sen yleisölle olemisen neuvottelusta.

Näytelmän metatasoisuus linkittyy Eaglestonen ajatukseen siitä, miten taideteoksen totuudessa näkyy totenaolemisen ehdot. Eaglestone tulkitsee taiteen totuudellisuutta Heideggerin kautta ja tulkitsee totuutta maailman paljastumisena, jolloin paljastuu se ontologinen tila, jota varten totuusväitteet voivat tapahtua. Hän kuvailee sitä, miten taideteoksessa käytetään ”outouttamista”, jolloin tulee esille myös ilmiöiden taustalla olevat ja ilmiöt mahdollistavat rakenteet. Taideteoksessa paljastuu siis maailma, joka muokkaa ja asettaa raameja sisällölle, ja tällöin taideteoksen maailmassa paljastuu siis sen maailman ehdot, jossa nyt elämämme (Eaglestone 2004, 599–600). Eaglestonen ajatuksena on siis, että taideteoksessa näkyy ylipäätään totenaolemisen ehdot. Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* muoto ja jäljittely ovat ”outoutettuja”, mikä saa näytelmän rakentumisen esille. Metatasolla näytelmä siis näyttää erilaisia näytelmän näytelmällisyyden ehtoja, sen rakentumista ja mahdollistumista, ja samalla sen totenaolemisen ehtoja. Voisikin ajatella, että näytelmässä etsittävä tekijä on teoksellisuuden paljastumista eli niiden ehtojen paljastumista, joita vasten teoksen totena olemassaolo milloinkin rakentuu, ja kenties laajemminkin niitä ehtoja, joita vasten ylipäätään olemassaolo rakentuu.

Näytelmän metatasoisuutta voikin tarkastella suhteessa erilaisiin keskusteluihin metatasoisuudesta, kuten metateatterin, metafiktion, metadraamallisuuden ja metanarratiivisuuden käsitteisiin. Metadraamallisuus käsitteenä avautuu suhteessa metanarratiivisuuteen. Meretojan mukaan metanarratiivisessa proosassa pohditaan ylipäätään kertomusten rakentumista ja kertomusten merkitystä ihmisille. Hänen mukaansa metanarratiivinen proosa on sekä itsetietoinen narratiivisuudestaan että laajemmin myös kommentoi kulttuurisia tarinankerronnan tapoja ja niiden merkityksiä ihmisen ymmärrykselle. (Meretoja 2014, 3.) Näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* dynamiikkaa voisikin kutsua metadraamallisuudeksi mukaillen Meretojan määritelmää metanarratiivisesta proosasta.

Metafiktioisessa näytelmässä metafiktio voi olla keino käsitellä muitakin teemoja ja aiheita, mutta metadraamallisessa näytelmässä itsetietoisuuden lisäksi draamallisuus ja sen merkitys ihmisen ymmärrykselle on keskiössä. Metateatterissa käsitellään teatterillisuuden ehtoja sekä tarkastellaan teatterin toimintaa ja teatterikonventioita. Metadraamallisuus puolestaan sisältää ajatuksen vielä syvemmästä ehtojen pohtimisesta, jolloin draamallisuuden ehtojen pohtiminen liittyy laajemmin taiteen totuudellisuuden ehtojen pohtimiseen. Metadraamallisessa teatterissa tutkitaan siis paitsi draaman ehtoja, myös draamallisuuden merkitystä ihmiselle (esimerkiksi roolien teema) ja ehtoja, joissa draaman totuudellisuus syntyy. Samalla tarkastellaan laajemmin ylipäätään taideteoksen totuudellisuuden ehtoja, minkä kautta tarkastellaan vielä laajemmin olemassaolon ehtoja. Tässäkin näytelmässä draamallisuuden kautta pohditaan laajemmin kokemisen ja olemisen tapoja.

Tässä metadraamallisessa näytelmään pohditaan paitsi itsetietoisesti Kohtauksen rakentumisen mahdollisuutta myös laajemmin teatterin mahdollisuuksia ja vielä laajemmin näiden alla olevien totuuskäsityksen kytköksiä. Metadraamallisessa näytelmässä teatterin käsittely tuo siis esille niitä ehtoja, joita vasten draama muotoutuu. Kun vertaillaan Kohtausta ja sen jäljittely-yritystä, voisikin tulkita, että Kohtauksen aidossa mimesiksessä nuo ehdot eivät ole ennaltamäärättyjä vaan nekin muotoutuvat teoksessa. Aidossa jäljittelyssä siis muodostuvat sen olemisen ehdot, eli sen maailma on auki. Aidosti jäljittelevässä teoksessa on kyse neuvottelutapahtumasta, jossa soivat taustalla eri vaihtoehdot. Siinä kaikki peilaantuu siihen, mitä on kerrottu aikaisemmin. Tulkitsen, että Kohtauksen aidon mimesiksen mahdollistaa sen ei-valmiiksi-annettu maailma. Kohtauksessa maailma ja sen olemisen ehdot siis neuvotellaan. Tällöin sen taustalla maailma ei ole suljettu vaan Kohtauksesta tulee polyfoninen. Puolestaan jäljittely-yrityksessä maailma on jo neuvoteltu, eli siinä ei ole taustalla maailmojen polyfoniaa. Näytelmässä taiteen totuudellisuus on siis totuuden tapahtumista avoimen maailman hetkessä. Viittaavuussuhteinen totuuskäsitys tarvitsisi pysyvän ja oletetun maailman, johon viitata, mutta maailman ollessa epävarma, viittaaminen ei toimi. Epävarmassa taiteen maailmassa totuus on totuuden itsensä muotoutumista tapahtumahetkessä.

Jos Kohtausta tulkitaan tekijyyden hetkellisenä löytämisenä, on tällöin taideteoksessa teokseksi tulemisen takana vaatimus maailman avoimuudesta. Maailman avoimuudella tarkoitan sitä, että taideteoksen ontologinen tausta näyttäytyy annetun sijaan tapahtumana. Koska Kohtauksessa neuvotellaan sen maailman oleminen, se on avoin ja se on tapahtuma. Siinä olemassaolon perustan antava tausta tapahtuu. Imitaatioyrityksessä puolestaan tausta on

jo annettu. Kohtauksessa maailman oleminen on avoin, mikä mahdollistaa sen polyfonisen olemisen. Maailman pitää siinä tulla olevaksi. Jäljittely-yrityksessä puolestaan maailma on suljettu, maailma on jo valmiiksi annettu, jolloin taide ei näyttäydy kaikessa moniäänisyydessään. Maailma on tunnettu ja selvä, enää ei ole maailmojen välistä vuoropuhelua. Kohtauksen tekee taiteeksi siis se, että siinä maailma ei ole valmiiksi annettuna, vaan maailmakin tapahtuu.¹⁰¹ Taideteoksessa monimaailmallisuuden tapahtuessa neuvotellaan myös kyseinen maailma. Kuten Ricoeur kirjoittaa, mielikuviutus tuottaa teoksessa maailman. Ricoeurin mukaan taideteoksessa imitointia ei voi ymmärtää todellisuuden toistamisena vaan todellisuuden luovana tulkintana. Tällöin taideteos voi laajentaa todellisuutta. (Ricoeur 1991, 121–123, 133.) Tietyllä tavalla siis voisi sanoa, että kun taideteoksessa maailmakin luodaan, silloin taideteos laajentaa todellisuutta. Kohtauksen ja jäljittely-yrityksen ero on siinä, että jäljittely-yrityksessä maailma on jo annettu ja Kohtauksessa maailma puolestaan tapahtuu, jolloin se on taideteos.

Tällöin aito mimesis näyttäytyy tapahtumana. Heideggerille olevan kätkeytymättömyys eli totuus onkin aina tapahtuma (Heidegger 1995, 55). Petruzzi tulkitsee Heideggerin pohjalta tätä näytelmää suhteessa ajatukseen siitä, että totuus on tapahtuma (Petruzzi 1997, 60). Myös Gadamer kirjoittaa taiteessa tapahtuvasta olemisen tapahtumasta (Gadamer 2004b, 115). Sama ajatus näkyy Pirandellolla, ja esimerkiksi Vicentini tulkitsee Pirandellolla olemisen olevan aina tapahtumista (Vicentini 1970, 55). Tämä tapahtumaluonteisuus puolestaan mahdollistaa sen, että taideteoksen totuus on polyfonista entistä laajemmassa mielessä. Koska se on tapahtuma, siinä on eri mahdollistuvat maailmat ovat moniäänisesti läsnä. Kohtauksen tapaa olla totta voikin sanallistaa maailmojen moniäänisyytenä, eli ”monimaailmallisuutena”. Monimaailmallisuudella tarkoitan dynamiikkaa, jossa taideteoksessa maailmat ovat avoimia. Tarkoitan laajaa polyfoniaa, jossa polyfonia ei ole vain hahmojen äänten välistä vaan maailmojen välistä. Voidaan siis puhua

¹⁰¹ Maailman avoimuutta voisi tulkita myös suhteessa Heideggerin maailmoinnin käsitteeseen. Esimerkiksi Petruzzi tulkitsee näytelmää Heideggerin maailman maailmoinnin kautta. Petruzzin tulkinnan mukaan Heideggerin ”maailma” ei koskaan voi olla sellaisenaan esitettynä, koska se on aina konstituoitu aikaisemman historian tuoman ymmärryksen pohjalta. Juuri etsimisessään ja epävarmuudessaan Isän olemisen totuus tulee inkarnoiduksi ajatukseksi. Tämä on Heideggerin termien maailman maailmointia, mutta kun tämä epävarmuus loppuu, maailma lopettaa maailmoinnin. (Petruzzi 1997, 68.) Tätä voi tulkita Petruzzin tavoin suhteessa Isän persoonaan, mutta tätä voisi tulkita vielä laajemminkin, esimerkiksi suhteessa Kohtaukseen. Kohtausta voisi siis tulkita niin, että siinä teoksen maailma maailmoi; kun taas jäljittely-yrityksessä maailma maailmointi loppuu. Kohtauksen moniäänisyys pohjaa Heideggerin termien kautta sanallistettuna siihen, että maailma maailmoi Kohtauksessa.

maailmojen polyfoniasta. Kohtauksessa polyfoniassa ovat siis ikään kuin sen eri toteutumismahdollisuudet, eli sen takana olevien maailmojen eri olemismahdollisuudet.

Totuus taideteoksessa on siis todellistumismahdollisuuksien eli eri maailmojen polyfoniaa. Kohtauksessa nimittäin tapahtuu samanaikainen monen eri mahdollisen maailman läsnäolo, jolloin Isän sanat henkilöhahmojen moneudesta rinnastuvat ajatukseen mahdollisista maailmoista. Esimerkiksi Lubomír Doleželin mukaan fiktion maailmat hahmottuvat mahdollisina maailmoina (Doležel 1998) ja Pavel on tarkastellut fiktion maailmoja sellaisina maailmoina, joissa on seikkoja, joilla ei ole vastaavuutta todellisessa maailmassa (Pavel 1986). Myös Waugh käsittelee fiktiota vaihtoehtoisten maailmojen luomisen kautta. Vastaukseksi väitteeseen, että fiktio on valetta, Waugh vastaa, että fiktio yksinkertaisesti näyttää useiden todellisuuksien olemassaolon (Waugh 2002, 89). Kuitenkin näissä tulkinnoissa käsitellään jonkin vaihtoehtoisen maailman olemassaoloa usein siten, että keskusteluissa verrataan eri mahdollisten maailmojen asiantiloja toisiinsa ja aktuaaliseen.¹⁰² Lisäksi mahdollisen maailman ja siinä tarkasteltavan olion olemassaolon suhde on kuitenkin yhä melko suoraviivaisesti ymmärretty, kyseisessä maailmassa olio joko on tai ei ole. Tällöin mahdolliset maailmat hahmotellaan jollain tavalla rinnakkaisina ja toisilleen vaihtoehtoisinakin. Kohtaus-hetkessä nimenomaan tuntuvat sen kaikki eri mahdollisuudet kyseiselle tapahtumiselle.

Näytelmää *Sei personaggi in cerca d'autore* tulkittaessa nouseekin sellainen kokemus, että jollain tavalla samaan aikaan on yhden maailman eri mahdollisuudet läsnä. En siis tulkitse tämän näytelmän totuudellisuutta niinkään mahdollisten maailmojen läsnäolona, vaan maailman mahdollisuuksien läsnäolona. Tässä mahdolliset maailmat ovat tavallaan saman yhden avoimen maailman sisällä. Kohtauksessa metatason kautta tuo monien eri todellisuuksien ja eri maailmojen oleminen tapahtuu samanaikaisesti. Ikään kuin saman mahdollisen maailman sisällä olisi samassa hetkessä läsnä sen maailman eri olemisen mahdollisuudet. Sen sijaan, että olisi vaihtoehtoisia maailmoja, niin samalla hetkellä yksi maailma on monta maailmaa. Voisi hahmotella asiaa ajatuksella sekä–että-totuudellisuudesta. Tietyllä tavalla siis aktuaalinen ja potentiaalinen ovat läsnä täysin samalla hetkellä. Kyse ei ole vain yksittäisten henkilöiden eri mahdollisuuksista vaan koko tilanteen ja tapahtuman monimahdollisuudesta. Tapahtuma on avoin, ja se ei vain viittaa mahdollisiin maailmoihin

¹⁰² Vrt. esim. David Lewis'n ajatus, että kaikki mahdolliset maailmat yhtä todellisia kuin meidän omamme (ks. Pavel 1986, 49).

vaan yksi maailma on samaan aikaan niin avoin, että se itsessään on myös muita mahdollisuuksiaan. Tämän kautta tapahtuma näyttää omaa mahdollistumistaan.

Kaiken kaikkiaan metadraamallisen näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* polyfonisuudessa ovat läsnä sen eri olemisen tavat ja mahdollisuudet, jolloin näytelmä keskustelee metatasoisesti omien totena olemisen tapojensa kanssa. Taiteen totuudellisuus näyttäytyy siis hetkenä, jossa näkyy koko ajan, että se tapahtuu ja että se neuvotellaan. Läsnä on tietoisuus siitä, että se voisi olla koko ajan myös toisin ja läsnä ovat jollain tavalla muutkin mahdolliset toteutumisvaihtoehdot. Koska näytelmä on näytelmä taiteen luonteesta, siinä ei jäljitellä todellisuutta vaan siinä jäljitellään jäljittelyn prosesseja. Metadraamassa ei näytetä vain jotain mahdollista seikkaa vaan avataan ylipäättään mahdollistumisen prosessia. Totuus ei siis ole siinä, että jokin saa totuusarvonsa viittaamalla toiseen mahdolliseen maailmaan, vaan totuus on laajemmin itse tuo viittaus maailmojen mahdollistumiseen. Hahmojen etsimä tekijä on siis tavallaan ontologialtaan avoin todellisuus. Kyse on siis syvästä etsimisestä, ja tekijyyden etsimisen kautta tapahtumaan tulee polyfoniaa siten, että siinä näkyy maailman avoimuus. Tulkitsen näytelmän siis ehdottavan, että aito mimesis onkin maailman avoimuuden jäljittelyä. Näytelmässä metatasoisuus tuo sen, että (platonilaisittain) jäljittelyn jäljittelystä tuleekin jäljittelyn jäljittelyä ja (aristoteleläisittäin) ollaan aktuaalisen ja potentiaalisen välissä eli itse mahdollistumisen äärellä. Heideggerilaisittain tulkittuna voisikin sanoa, että paitsi näytelmässä ”on tekeillä totuus, ei siis vain tosi” (Heidegger 1995, 57). Heideggerin mukaan taideteoksessa ei paljastu yksittäisiä tosiväitteiden yhteenpitävyyksiä vaan laajemmin totuuden olemus (Heidegger 1995, 51). Etsimisen kautta näytelmässä ei siis ole kyse vain tosiväitteistä eli todesta, vaan kyse on mahdollistumisesta eli totuudesta. Tässä näytelmässä taiteen totuudellisuus näyttäytyy mahdollistumisen totuutena.

4. TAITEEN TEKIJYYS OLEMASSAOLON ETSIMISENÄ

4.1. Näytelmän katharsis leikkinä ja kysymyksenä

Näytelmä *Sei personaggi in cerca d'autore* keskeytyy parenteesien mukaan kahdesti: ensimmäisen kerran kirjoitushetkeen ja toisen kerran esiripun laskeutuessa kesken näytelmän. Näytelmän niin sanottu toinen osa loppuu Äidin huutoon. Äiti saapuu Madame Pacen takahuoneeseen ja näkee Isän ja Tytärpuolen yhdessä. Äidin huudon päälle Johtaja huutaa: ”Loistavaa, kyllä, loistavaa! Ja sitten esirippu, esirippu!”¹⁰³ Johtaja huutaa esiripun kohtauksen loppumisen merkiksi, mutta Konemestari laskee sen oikeasti. Isä ja Johtaja keskustelevat hetken esiripun edessä, ja kun esirippu jälleen avataan, on lavalle laitettu jo Hahmojen seuraavan kohtauksen lavasteita. Vaikka esirippu on mennyt vahingossa kiinni, sen sulkeutumisen ja avautumisen voi tulkita ennakoivan näytelmän lopun teemaa: totuuden paljastumisen ja verhoutumisen dynamiikkaa. Tämä linkittyy Heideggerin tulkintaan taideteoksen totuudesta kätkeytymättömyyden ja kätkeytymisen dynamiikkana. Kuten olen tuonut esille, Heideggerin mukaan taideteoksessa paljastuu totuus. Tätä paljastumista hän kuvailee totuuden kätkeytymättömyydeksi, ’aletheiaksi’ (Heidegger 1995, 51). Italian kielessä kätkeytymättömyys käännetään sanalla ’disvelamento’, verhoutumattomuus. Esiripun liikkeen voi tulkita kuvaavan verhoutumattomuutta, jolloin esiripun uudelleenavautuminen sitoo näytelmän symbolisella tasolla totuuden kätkeytymättömyyden prosessiin. Verhon väistyessä lavalle alkaa näytelmän loppua kohden paljastua totuuden muodostumisen prosessi.

Näytelmän lopussa totuuskeskusteluun tulee mukaan illuusion käsite. Hahmot ja Näyttelijäseurue keskustelevat siitä, miten näytelmän pitäisi edetä, ja Päänäyttelijätär mainitsee, miten teatterissa illuusio oli ennen paljon helpompaa. Siitä alkaa Isän ja Näyttelijäseurueen, etenkin Johtajan, välinen kiistely taiteen illuusiosta:

PÄÄNÄYTTELIJÄTÄR
ISÄ

JOHTAJA
ISÄ

Ja illuusio, oli paljon helpompaa!
(säpsähtäen, nousten) Illuusio? Olkaa kilttejä,
älkää sanoko illuusio! Älkää käyttäkö tuota sanaa,
joka on meille erityisen julma!
(ihmetellen) Anteeksi, mutta miksi?
Julma! julma! Teidän pitäisi ymmärtää se!¹⁰⁴

¹⁰³ ”Benissimo: sì, benissimo! E allora, sipario, sipario!” (SP, 737.)

¹⁰⁴ ”LA PRIMA ATTRICE E l’illusione, più facile!

Isän kokee illuusion julmana käsitteenä. Tässä näkyy ajatus siitä, että taiteen illuusiota ei usein pidetä todellisena, vaikka Hahmoille se kuitenkin on totta. Kuitenkin näytelmän kautta alkaa avautua eri tavalla, miten illuusio voikin olla nimenomaan totta. Ylipäättään fiktion totuudellisuutta hahmotellaankin usein juuri illuusion ja lumeen käsitteiden kautta. Esimerkiksi Cohn kirjoittaa, että hyväksymme fiktion meille tarjoaman illuusion todellisuutena vain niin kauan, kun olemme sen lumoissa (Cohn 2006, 16). Pirandellon omat esteettiset kirjoitukset illuusiosta pohjaavat jonkin verran Schillerin ajatuksiin. Schillerin mukaan taide on esteettistä lumetta, mutta toisaalta hänestä taiteella kuitenkin tärkeä tehtävä, koska kauneus antaa kyvyn ihmisyyteen (Schiller 2013, 116, 142). Schillerin mukaan taide siis avaa ihmiselle ihmisyyden ja vapauden olla, kyvyn ihmisyyteen, mutta kyvyn käyttäminen on ihmisen tahdosta kiinni. Myös Pirandellolle tahto on olennainen. Pirandellon mukaan kutsumme usein todeksi meidän aistiemme illuusiota, epätodeksi puolestaan taiteen illuusiota. Kummassakaan ei hänen mukaansa ole kuitenkaan kyse todellisuudesta vaan tahdosta (Pirandello 1994, 91). Pirandellolle todellisuus ei sinänsä ole saavutettavissa, vaan tahto määrittää ihmisen suhdetta siihen. Täten taiteen ja aistien illuusioissa ei ole suurta eroa.

Näytelmässä tuodaankin esille ajatus, ettei olemisesta voi olla sen suurempaa varmuutta kuin taiteen illuusiosta:

ISÄ	[...] jos meillä (osoittaa uudestaan itseään ja muita Hahmoja) ei ole muuta todellisuutta illuusion lisäksi, niin on hyvä, että myös te epäilette teidän todellisuuttanne, jota tänään hengitätte ja koskette, koska – kuten eilinen – se on määrätty paljastumaan teille illuusioksi huomenna.
JOHTAJA	(päättäen suhtautua naurulla) Ah, loistavaa! Ja sanotte lisäksi, että te tällä näytelmällä, jonka tulette esittämään tänne, olette aidompi ja todellisempi kuin minä!
ISÄ	(täysin vakavana) Ilman epäilystäkään, herra!
JOHTAJA	Ai niinkö?
ISÄ	Luulin, että olisitte ymmärtänyt sen jo alusta asti. ¹⁰⁵

IL PADRE (con uno scatto, alzandosi) L'illusione? Per carità, non dicano l'illusione! Non adoperino codesta parola, che per noi è particolarmente crudele!

IL CAPOCOMICO (stordito) E perché, scusi?

IL PADRE Ma sì, crudele! crudele! Dovrebbe capirlo!” (SP, 739.)

¹⁰⁵ ”IL PADRE [...] se noi (indicherà di nuovo sé e gli altri Personaggi) oltre l'illusione, non abbiamo altra realtà, è bene che anche lei diffidi della realtà sua, di questa che lei oggi respira e tocca in sé, perché – come quella di jeri – è destinata a scoprirlesi illusione domani.

IL CAPOCOMICO (risolvendosi a prenderla in riso) Ah, benissimo! E dica per giunta che lei, con codesta commedia che viene a rappresentarmi qua, è più vero e reale di me!

Isän ja Johtajan vuoropuhelussa näkyy Isän ajatus siitä, että elämäkin näyttäytyy illuusiona, sillä Johtajan todellisuus voisi olla helposti aivan toisenlainen. Tällöin myös elämä paljastuu illuusioksi. Brustein tuokin esille, että Pirandello ei siis tuhoa illuusioita, vaan hän on moninkertaistanut ne (Brustein 1964, 308). Koska oleminen voi mahdollistua moneksi eri olemiseksi, illuusion ja toden välinen ero on häilyvä.

Lisäksi Isän ja Johtajan keskustelussa illuusioon liitetään leikin käsite. Isä tuo esille, että Näyttelijöiden leikin tehtävänä on antaa täydellinen illuusio todellisuudesta:

ISÄ	Koska – katsokaas – täällä teille ja teidän näyttelijöillenne on kyse vain – kuten kuuluukin olla – teidän leikistänne.
PÄÄNÄYTTELIJÄTÄR	(keskeyttää suuttuneena) Mitä leikkiä! Emme me ole mitään lapsia! Täällä näytellään tosissaan.
ISÄ	En väitä vastaan. Ja tarkoitan, juuri itse asiassa, teidän taiteenne leikkiä, jonka täytyy antaa – kuten herra sanoo – täydellinen illuusio todellisuudesta.
JOHTAJA	Juuri näin!
ISÄ	Nyt, miettikää, että meillä, koska olemme mitä olemme, (viittaa itseensä ja viiteen muuhun Hahmoon) ei ole muuta todellisuutta tämän illuusion ulkopuolella! ¹⁰⁶

Isän repliikit linkittyvätkin Pirandellon esteettisten kirjoitusten kysymyksiin siitä, mitä taiteen leikki on. Pirandellolle leikki, 'il giuoco', pohjaa saksan Spiel-sanaan. Hän kritisoi esseessään Schlegelin tulkintaa Schillerin Spieltrieb-käsitteestä (Pirandello 1994, 11–12). Schillerille leikkivietin 'Spieltrieb' kohde on elävä hahmo, jota kutsutaan myös kauneudeksi. Schillerin mukaan kauneuden avulla ihmisille annetaan aistimaailma uudelleen, jolloin ihminen saa kokonaisvaltaisen intuition ihmisyydestä. Leikki ei siis ole pelkkää leikkiä vaan ihmisen täysintä ihmisenä olemista. Schillerin sanoin ihminen on ”kokonaan ihminen ainoastaan leikkiessään” (Schiller 2013, 85–102.) Pirandello puuttuu esseessään *L'Umoreismo* kyseiseen

IL PADRE (con la massima serietà) Ma questo senza dubbio, signore!

IL CAPOCOMICO Ah sì?

IL PADRE Credevo che lei lo avesse già compreso fin da principio.” (SP, 742.)

¹⁰⁶ ”IL PADRE [...] Perché – veda – qua per lei e per i suoi attori si tratta soltanto – ed è giusto – del loro giuoco.

LA PRIMA ATTRICE (interrompendo sdegnata) Ma che giuoco! Non siamo mica bambini! Qua si recita sul serio.

IL PADRE Non dico di no. E intendo, infatti, il giuoco della loro arte, che deve dare appunto – come dice il signore – una perfetta illusione di realtà.

IL CAPOCOMICO Ecco, appunto!

IL PADRE Ora, se lei pensa che noi come noi (indicherà sé e sommariamente gli altri cinque Personaggi) non abbiamo altra realtà fuori di questa illusione!” (SP, 739–740.)

sitaattiin kritisoidessaan Schlegelin tulkintaa Schillerin käsitteestä. Pirandellon mukaan Schlegel on tulkinnut kyseisen Schillerin sitaatin suhteessa ironiaan ja siten, ettei runoilija ikinä tempaudu täysin teokseensa vaan ikään kuin etäisesti hymyilee lukijoille, jotka uppoutuvat teoksen leikkiin. Pirandellon voi tulkita tässä puolustavan tulkintaansa Schillerin leikistä toteamalla, ettei Schillerin leikkiviettä olisi voinut ymmärtää tämän pahemmin väärin. (Pirandello 1994, 11.) Pirandellon Schiller-tulkinnassa leikki näyttäytyy siis tempautumistapahtumana, myös tekijälle eikä vain taiteen kokijoille. Näytelmässä Isä pyytää Näyttelijöitä hylkäämään taiteen leikkinsä. Tämän voi lukea Pirandellon esteettisten kirjoitusten valossa kehotuksena hylätä sellaiset leikin tulkinnat, joissa tempautumista ei tapahdu.

Tulkitsen, että näytelmässä leikkiin tempautuminen nousee olennaiseksi ajatukseksi taideteoksen totuudellisuuden ehtona. Esimerkiksi Gadamer kuvailee taidekokemusta kokemuksena, johon katsojakin kuuluu (Gadamer 2004b, 115). Lisäksi leikin kokemus alkaa suhteutua kysymiseen. Näytelmässä taiteen tapa olla totta hahmottuukin suhteessa kysymyksiin. Isä tuo esille, miten taiteen tehtävä on herättää kysymyksiä:

ISÄ	[...] Minä kutsun teidät sen sijaan tulemaan ulos tästä leikistä (katsoen Ensimmäistä näyttelijätärtä, kuin varoen) – taiteen leikistä, taiteen leikistä – jota te yleensä leikitte täällä näyttelijöidenne kanssa; ja palaan kysymään teiltä vakavasti: kuka te olette?
JOHTAJA	(kääntyen ihmeissään, ja samalla ärtyneenä, Näyttelijöiden puoleen) Oh, mutta katsokaas, onpa hänellä otsaa! Joku, joka uskottelee olevansa henkilöhahmo, tulee kysymään minulta, kuka minä olen!
ISÄ	(arvokkaasti, mutta ilman ylimielisyyttä) Henkilöhahmo, herra, voi aina kysyä ihmiseltä, kuka tämä on. Koska henkilöhahmolla todella on oma elämänsä, luonteidensa määrittämä, minkä vuoksi hän on aina <<joku>>. Kun taas ihminen – en tarkoita nyt teitä – ihminen yleensä, voi olla <<ei kukaan>>. ¹⁰⁷

Isä korostaa, että henkilöhahmo voi aina kysyä ihmiseltä, kuka tämä on. Tällöin korostuu se, että henkilöhahmo ja täten taide esittää kysymyksiä. Isä kutsuu seurueen tulemaan ulos tuntemastaan leikistä. Tämän voi rinnastaa pyyntöön miettiä uudelleen leikin käsitettä,

¹⁰⁷ ”IL PADRE [...] Io la invito anzi a uscire da questo giuoco (guardando la Prima Attrice, come per prevenire) – d’arte, d’arte! – che lei è solito di fare qua coi suoi attori; e torno a domandarle seriamente: chi è lei?
IL CAPOCOMICO (rivolgendosi quasi strabiliato, e insieme irritato, agli Attori) Oh, ma guardate che ci vuole una bella faccia tosta! Uno che si spaccia per personaggio, venire a domandare a me, chi sono!
IL PADRE (con dignità, ma senza alterigia) Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perchè un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre <<qualcuno>>. Mentre un uomo – non dico lei, adesso – un uomo così in genere, può non esser <<nessuno>>.” (SP, 741.)

tulemaan ulos perinteisestä esteettisestä leikin ymmärryksestä. Tulkitsenkin, että näytelmässä taiteen leikiksi alkaa hahmottua sellainen leikki, joka saa kysymisen esille.

Myös Pirandello itse kirjoittaa kysymyksen problematiikan ja tekijyyden suhteesta esseissään. Pirandellon mukaan todelliselle taiteen luojalle teoksessa käsiteltävät kysymykset nousevat itsestään ja taiteilija ilmaisee nämä kysymykset nimenomaan taiteen kautta – ei määrittyneinä, puhtaan intellektuellin jäädyttäminä ja tapettuina vaan taiteen kautta muodossa, joka on myös niiden kysymysten ikuisen elämän perusta. Pirandellon mukaan henkilöhahmojen ikuisuus tarkoittaa sitä, että ne ovat ”elävältä balsamoituja”, täydellisen muodon saaneita ilmaisuja. Nämä täydellisen muodon saaneet ilmaisut ovat elämän kysymyksen ilmaisuja. (Pirandello 1994, 328–331.) Suhteessa tähän voisi tulkita, että näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* taiteen tapa olla totta liittyy olennaisesti ajatukseen siitä, että taideteos on enemmän kysymys kuin vastaus.

Tulkitsen Isän pyynnön astua ulos taiteen leikistä pyyntönä astua ulos hetkestä, jossa todellisuus on jo annettuna. Näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* taiteen leikki näyttäytyy kysymisen leikkinä, mutta vielä syvempänä leikkinä kuin Schillerin teorioihin pohjautuva leikin käsite. Näytelmästä on mahdollista lukea erilainen leikin vaatimus. Ajatus kysymisen avautumisesta lähestyy pelkästään mielenkykyjen sijaan Gadamerin leikin käsitteen tavoin taiteen tapahtumaluonnetta. Gadamerin mukaan leikki on taideteoksen olemisen tapa. Hänelle leikki ei siis ole subjektien mielten leikki vaan tapahtuma. Gadamerin mukaan itse leikistä tulee tapahtuman subjekti (Gadamer 2004b, 103). Tällöin taiteessa ja taiteen leikissä tapahtuu aina ymmärrys itsestä jonkin toisen kuin itsen kautta (ibid., 83). Isän väite, että Hahmot voivat kysyä ihmiseltä, keitä nämä ovat, rinnastuu siihen, että taideteos kysyy laajempiakin kysymyksiä. Taideteoksen leikki tulee teoksessa subjektiksi, johon tempautuessaan kokija avautuu kysymyksille. Isä kutsuu sellaiseen taiteen leikkiin, jollaiseksi aikaisemmissa luvuissa hahmoteltiin Kohtauksen luonnetta draamallisen polyfonian etsimistapahtumana. Tällöin taiteen olemisessa tiivistyvät eri olemismahdollisuudet, jotka ovat yhdessä hetkessä polyfonisesti läsnä. Taideteoksessa oleminen ei sitoudu yhteen aktuaaliseen todellisuuteen, vaan pitää auki eri olemisen mahdollisuuksia. Tämä korostaa Hahmojen todellisuuden luonnetta kysymystodellisuutena. Se on avoin kysymys, johon ei ole vastausta. Isän repliikki kysymisestä rinnastuu laajemminkin siihen, miten taideteos voi kysyä paitsi henkilöltä, kuka tämä se, se voi kysyä myös maailmalta, mikä tämä on. Taiteen leikki saa kysymisen olevaksi.

Näytelmässä taiteen leikki näyttäytyy siis kysymisen leikkinä – taiteen leikistä tulee todellista leikkiä vasta, kun se esittää kysymyksiä. Kysymisen tematiikkaa voi tulkita suhteessa näytelmän loppuun. Loppu on vielä muuta näytelmää avoimempi ja vastaamattomampi. Näytelmän lopussa lavalle alkaa vyöryä tapahtumia, joista Hahmot eivät ole kertoneet yhtä paljon kuin aikaisemmista tapahtumista. Näytelmän loppu tapahtuu ja syntyy lavalla. Hahmojen draama etenee puutarha-kohtaukseen, jossa Pikkutyttö ja Pikkupoika kuolevat. Samalla Hahmojen draama alkaa sotkeutua enemmän lavan todellisuuden kanssa. Esimerkiksi Szondin tulkinnan mukaan näytelmän kaksi temaattista tasoa yhdistyvät Pikkupojan ampumisessa. Pikkupoika ampuu itsensä sekä Hahmojen kertomassa menneessä että nykyhetkessä (Szondi 1987, 81). Lopussa lavatodellisuus ja Hahmojen todellisuus tuntuvatkin koko ajan kietoutuvan enemmän yhteen.

Näytelmässä lasten kuolemaa on tulkittu suhteessa siihen, millaisia reaktioita se herättää. Lucas tulkitsee, että lasten kuollessa katsoja ei ole surullinen heidän puolestaan hahmoina, joista katsoja välittäisi. Lucasin mukaan tämä näytelmä on Pirandellon vähiten inhimillisin näytelmä, eikä hän ymmärrä näytelmän hienoutta. Hänen mukaansa näytelmän koko juju on tekniikassa, mutta tällöin näytelmä ei pääse koskettamaan katsojaa. (Lucas 1963, 410, 413.) Itse koen, että lasten kuolema saattaa koskettaa, mutta sille ei ole annettu draamallisesti niin paljon tilaa, että koskettaminen olisi itsestään selvä tavoite katsojassa. Olennaisempaa ovat kuoleman jälkeiset tapahtumat ja kiistely siitä, onko Pikkupojan kuolema fiktiota vai totta. Vaikka kuolema ei koskettaisikaan perinteisellä, tunnetason tavalla, ei se kuitenkaan tarkoita, että näytelmä ei ole inhimillinen. Tulkitsen näytelmän inhimillisyyden piilevän siinä, että kuolema saa aikaan sen, että totuuden olemus joutuu kyseenalaistetuksi – ja tällöin taiteen leikki on mitä suurimmassa määrin inhimillinen hetki.

Kun Hahmojen lavalla tapahtuva tarina etenee siihen kohtaan, kun Pikkutyttö on hukkunut ja Pikkupoika on ampunut itsensä, ovat Hahmojen ja Näyttelijäseurueen todellisuudet niin sekoittuneina toisiinsa, ettei Näyttelijäseurue osaa enää tehdä eroa, onko Pikkupoika kuollut todellisesti vai fiktiivisesti:

JOHTAJA (Huutojen keskellä, yrittäen tulla lähemmäs, samalla kun Pikkupoika viedään päästä ja jaloista kantaen pois, valkoisen verhon taakse)
Onko hän haavoittunut? onko hän oikeasti haavoittunut?

(Kaikki, paitsi Johtaja ja Isä, joka on jäänyt seisomaan portaiden luo, ovat kadonneet lasketun, taivasta esittävän takaseinän taakse, ja jäävät sinne hieman mumisemaan ahdistuneesti. Sitten, molemmilta puolilta, Näyttelijät tuleva takaisin.)

ENSIMMÄINEN NÄYTTELIJÄTÄR (tulee takaisin oikealta, tuskaisena)

Hän on kuollut! Poika parka! Kuollut! Voi hyvä tavaton!

ENSIMMÄINEN NÄYTTELIJÄ (tulee takaisin vasemmalta, nauraen)

Miten niin kuollut! Fiktiota! Fiktiota! Älkää uskoko sitä!

OIKEAN PUOLEN NÄYTTELIJÄT

Fiktiota? Todellisuutta! todellisuutta! Hän on kuollut!

VASEMMAN PUOLEN NÄYTTELIJÄT

Ei! Fiktiota! Fiktiota!

ISÄ (nousten ja huutaen heidän väliinsä) Mitä fiktiota! Todellisuutta, todellisuutta, herrasväki! todellisuutta! (Ja myös hän poistuu, epätoivoisena, kulissien taakse.)¹⁰⁸

Näyttelijäseurueessa ollaan siis eri mieltä siitä, onko Pikkulasten kuolema todellista vai ei. Monet ovat tulkinneet tätä Pirandellon tapana väittää, että taide on elämää todellisempaa. Esimerkiksi Brusteinin mukaan näytelmän lopussa Pirandello tuo esille tulkintansa siitä, että taide on todellisempaa kuin elämä (Brustein 1964, 314). Myös Niemi näkee, että tässä taide näyttäytyy voimakkaampana kuin elämä, ja henkilöhahmot osoittautuvat näyttelijöitä elävämmiksi (Niemi 1969, 105). Itse tulkitsen, että on mahdotonta vastata Näyttelijäseurueen kiistan herättämään kysymykseen. Kysymys on nimittäin suurempi kuin kaksi esitettyä vastausvaihtoa, kysymys ylittää ylipäättään yksittäiset vastausvaihtoehdot.

Kysymisen voikin tulkita avautumisena kiistaan. Heideggerin mukaan totuus tapahtuu siten, että ”se järjestyy itsensä avaamaan kiistaan ja liikkumatilaan” (Heidegger 1995, 64). Näytelmän loppua on kiinnostavaa tulkita kiistan käsitteen kautta. Tähän kiistaan ei ole yhtä

¹⁰⁸ ”IL CAPOCOMICO (tra le grida, cercando di farsi largo, mentre il Giovinetto sarà sollevato da capo e da piedi e trasportato via, dietro la tenda bianca) S’è ferito? s’è ferito davvero?

(Tutti, tranne il Capocomico e il Padre, rimasto per terra presso la scaletta, saranno scomparsi dietro il fondalino abbassato, che fa da cielo, e vi resteranno un po’ parlottando angosciamente. Poi, da una parte e dall’altra di esso, rientreranno in scena gli

Attori.)

LA PRIMA ATTRICE (rientrando da destra, addolorata) È morto! Povero ragazzo! È morto! O che cosa!

IL PRIMO ATTORE (rientrando da sinistra, ridendo) Ma che morto! Finzione! finzione! Non ci creda!

ALTRI ATTORI DA DESTRA Finzione? Realtà! realtà! È morto!

ALTRI ATTORI DA SINISTRA No! Finzione! Finzione!

IL PADRE (levandosi e gridando tra loro) Ma che finzione! Realtà, realtà, signori! realtà!” (SP, 756–757.)

Suomennoksen sitaatti aseteltu eri tavoin tekstiin kuin alkutekstissä, jotta se on tämän työn asettelun kannalta luettavampi.

vastausta. Kysymys on niin avoin, ettei se rajoitu vastausvaihtoehtoihinsa. Tässä kiistassa fiktion ja toden välillä näkyy itse kysymyksen olemus. Kiistassa Heideggerin mukaan saadaan esille myös oleva. Näytelmässä tässä kiistassa pääseekin kysymys itse esille ja olemaan. Usein olemassaolevaksi ja todeksi lasketaan vain vastaukset kysymyksiin. Tässä näytelmässä kuitenkin itse kysymys saa olemassaolonsa avoimuudessaan ja vastausmahdottomuudessaankin. Esimerkiksi Tuscano listaa näytelmän herättämiä kysymyksiä (Tuscano 1989, 317), mutta olennaista eivät ole pelkästään yksittäiset kysymykset, joita näytelmä esittää, vaan itse kysymysten esittäminen. Abbott tulkitseekin, että Pirandellon tärkeimmät näytelmät eivät vastaa kysymyksiin vaan nimenomaan esittävät niitä (Abbott 1989, 86). Pirandellon näytelmät esittävät avoimeksi jääviä kysymyksiä ja olennaista on näiden kysymysten esille tulemisen dynamiikka. Metatasolla näytelmä saa itse kysymyksen luonteen esille näiden mahdottomien kysymysten äärellä.

Taideteoksen tapa olla totta näyttäytyy tässä kysymyksen olemisolonsa saamisessa. Marko Gylén tulkitsee taideteoksen ja kysymysten suhdetta Heideggerin pohjalta siten, että oleminen herättää kysymyksiä aivan perustavalla tavalla ja taideteos näyttäytyy etsimishaasteena, jossa perustavat kysymykset aukeavat ratkeamattomina (Gylén 2014, 195). Näytelmässä olennainen totuuden tapahtumisen dynamiikka onkin ratkeamattomien kysymysten avautuminen. Näytelmän nimessä etsiminen korostaa myös sitä, että näytelmä etsii enemmän kuin löytää eli näytelmä ennemminkin kysyy kuin vastaa. Taideteoksen totuudellisuuteen kuuluu siis kysymyksen avoimuus.¹⁰⁹ Kysymysmuodon totuuskäsitys poikkeaa vastausmaisten tosi-väitteiden todellisuudesta. Totuuden tapa olla on tässä tosi-fiktio-kiistassa, jossa kysytään totuuden luonnetta ja tämä kysymisen näkyminen on totuuden tapahtumisen muoto. Näytelmän edetessä siis korostuu, miten taiteen tehtävä on heideggerilaisittain ilmaistuna repiä kiista auki; gadamerilaisittain ilmaistuna avata kysymystila. Taiteessa kysymys ei sulkeudu eri vaihtoehtoihinsa vaan se pysyy avoimena. Tällöin myös itse kysyminen pääsee esille, se saa olemisensa. Tätä kuvastaa etsimisen teema näytelmässä, jolloin tekijän etsiminen on tällaista perustavien kysymysten aukeamista.

Taiteen kysymys on ratkeamaton – samoin kun taiteen kysymys ihmiseltä siitä, kuka tämä on. Pirandello kirjoittaa myös esseissään taiteen ratkaisemattomista kysymyksistä. Hänen mukaansa silloin, kun taidetta tehdään uusilla silmillä katsoen, on tämä uudelleen järjestäminen

¹⁰⁹ Ajatus taiteesta etsimisestä ja kysymisestä tulee lähelle Meretojan ajatusta taiteesta eettisenä tutkimisena, ks. Meretoja 2018, 133–142.

elämän palauttamista mysteeriksi. Tällä hän tarkoittaa sitä, taiteessa paljastuu elämän kysymyksiä. Nämä elämän kysymykset ovat ratkaisemattomia ja juuri ratkaisemattomuus kuuluu niiden ilmaisuun, pitää ne elävinä. (Pirandello 1994, 330–331). Tällöin kysymys näyttäytyy arvoituksena. Sama dynamiikkaa näkyy siinä, miten Heidegger kirjoittaa taiteen arvoituksen ratkaisemattomuudesta. Heideggerin mukaan hänen omissa kirjoituksissaan ei ratkaista taiteen arvoitusta vaan halutaan saada se näkyviin (Heidegger 1995, 83). Sama ajatus arvoituksen näkemisestä sopii paitsi teoreettiseen tekstiin myös taideteokseen. Arvoitusta ei ratkaista, se tehdään näkyväksi. Kysyminen näyttäytyykin arvoituksen esillepääsynä, arvoituksen näkemisenä. Isälle tärkeintä on saada Johtaja näkemään kysymys, ei jonkin johtopäätöksen väittäminen:

JOHTAJA	[...] Ja mitä haluatte päätellä tästä?
ISÄ	Oh, en mitään, herra. Saada teidät näkemään [...] ¹¹⁰

Olennaista ei siis ole ratkaista kysymystä vaan saada oleva näkyviin uudenaikaisessa kysymyksen muodossa. Näytelmän mukaan todellinen taiteen leikki on siis kysymyksen olemassaoloa.

Lisäksi tulkitsen, että näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* tämä kysymyksen oleminen on katharttinen totuustapahtuma. Näytelmää onkin tulkittu suhteessa katharsis-käsitteeseen. Aristoteles määrittelee katharsiksen eli puhdistumisen näin: ”Tragedia on toimivien puhetta, eikä se ole kertovassa muodossa, ja synnyttämällä sääliä ja pelkoa se saa aikaan näiden tunnetilojen puhdistumisen” (Aristoteles 2000, 164). Katharsiksen määritelmästä käydyn keskustelun voi kiteyttää jakautuvan kahteen tulkintaan. Katharsiksen voi ymmärtää joko mielen puhdistumisena pelon ja säälin tunteista eli niiden poistumisena mielestä tai näiden tunteiden puhdistumisena eli täydellistymisenä mielessä (ks. esim. Turri 2015, 369). Jaosta ensimmäisen voi siis tulkita niin, että taiteen kokija, katsoja tai lukija, vapautuu katharsis-kokemuksessa pelosta ja säälistä, huojentuu näistä. Jälkimmäisen voi puolestaan tulkita siten, että itse tunteet ovat puhtaina ja taiteen kokija on niiden äärellä intensiivisesti. Pelko ja sääli ovat paljaina koettavissa. Tällöin kokija kokee puhdasta pelkoa ja puhtaan pelon äärellä olo on katharsis-kokemuksen ydin. Usein on tulkittu, että analyyttisissä näytelmissä katharsis ei ole mahdollinen. Esimerkiksi Abbott tulkitsee, että koska Pirandellon näytelmät pakottavat avoimella lopullaan katsojan miettimään kysymyksiä, ne eivät tarjoa perinteistä tunteiden

¹¹⁰ ”IL CAPOCOMICO [...] E che vuol concludere con questo?
IL PADRE Oh, niente, signore. Farle vedere [...]” (SP, 742.)

katharsista (Abbott 1989, 86). Väre puolestaan tulkitsee näytelmän avoimen lopun synnyttävän katsojassa mahdollisuuden moderniin katharsikseen, koska katsoja joutuu tekemään omat päätelmänsä ja refleктоimaan näkemäänsä (Väre 2013, 74). Itse näen katharsiksen tässä näytelmässä metadraamallisena katharsiksena, jossa reflektointi ja tunteiden katharsis eivät ole toisilleen vastakkaisia vaan kietoutuvat yhteen. Tällöin metadraamallisessa näytelmässä katharsis kytkeytyy myös totuuden paljastumiseen.

Katharsis avautuu näytelmässä suhteessa Johtajan kokemukseen. Lopussa Johtaja pääsee puhtaan pelon ja totuuden äärelle. Näyttelijäseurueen kiistellessä, onko Hahmojen kokemus fiktiota vai todellisuutta, huutaa Johtaja heidän päälleen: ”Fiktiota! todellisuutta! Painukaa helvettiin joka ikinen! Valoa! Valoa! Valoa!”¹¹¹ Johtajan repliikki ”Valoa! Valoa! Valoa!” viittaa Shakespearen *Hamlet*-näytelmään, jossa siinäkin metateatterillisena näytelmänä nousee esille teatterin ja totuuden suhde. Näytelmässä Hamletin setä Claudius murhasi Hamletin isän tullakseen itse kuninkaaksi. Lisäksi setä on mennyt naimisiin Hamletin äidin kanssa. Muut linnan asukkaat eivät vielä tiedä murhasta, mutta Hamlet on oivaltanut tämän. Hamlet on kutsunut näyttelijäseurueen esittämään sedän teot koomisen näytelmän kautta. Esitystä on katsomassa paljon väkeä, myös Hamlet, Hamletin äiti ja Claudius. Tässä näytelmä näytelmässä -kohtauksessa Claudius näkee esityksen ja tunnistaa siinä totuuden itsestään. Esityksen lopettaakseen hän pyytää valoa ja keskeyttämään näytelmän, ja sen jälkeen kaikki huutavat: ”Lights! Lights! Lights!” (Shakespeare 1996, 692). Claudius on esitystä katsoessaan tunnistanut oman tekonsa, kenties vilkaissut omaa kauheuttaan ja ennen kaikkea tunnistanut, että Hamlet tietää. Hän pelkää, että joku toinenkin tunnistaa näytelmän näyttävän tositapahtumat. Sekä näytelmässä *Hamlet* että näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* ”Valoa, valoa, valoa!” -hetket kytkeytyvät siis metateatterillisuuteen ja totuuden paljastumiseen. *Hamletissa* tämä viittaa todellisuuden tietyn olotilan tunnistamisen hetkeen, kun taas Johtajan kauhu liittyy kokemuksen todellisuuden totuudellisuuden tunnistamiseen, mutta molemmissa valon kutsuminen rinnastuu kuitenkin totuuden kohtaamiseen.

Taiteen tapa olla totta näkyy katharsis-käsitteessä ja Aristoteleen katharsiksen voikin tulkita totuuden kohtaamisen tapahtumana. Gylén kirjoittaa katharsis-käsitettä tulkitessaan, ettei katharsis hahmotu Aristoteleelle vain tunnetapahtumaksi vaan katharsiksessa kyse on totuuden kohtaamisesta. (Gylén 2014, 189–190). Tulkitseen tässä näytelmässä katharsista samoin, sillä siinä on kyse totuuden kohtaamisesta. Gylén tulkitsee katharsista suhteessa

¹¹¹ ”Finzione! realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce!” (SP, 757.)

Heideggerin käsitteeseen 'Lichtung', 'aukeama'. Heideggerin mukaan taideteoksen kokemuksessa aukeama avaa meille pääsyn olevaan (Heidegger 1995, 54). Gylén tulkitsee, että Heideggerin 'Lichtung' on eräänlainen julkilausumaton käännös katharsiksesta. Myös 'katharos' on sanana tarkoittanut puhdasta, kirkasta, vapaata, mutta myös tyhjää ja esteetöntä aluetta (Gylén 2014, 184, 192). Taideteoksen katharsiksen kokemus on kuin uusi aukeama, paikka, jossa oleva on asettunut uuteen kirkkaaseen valoon ja jossa entinen jo tunnettu raivaantuu pois.

Ajatus Lichtung- ja katharsis-käsitteiden yhteydestä ja tulkinta taideteoksesta totuuden aukeamana rinnastuu kiinnostavasti näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* loppuun. Muut ovat jo lähteneet lavalta ja nyt Johtajakin on poistumassa. Yhtäkkiä syttyy vihreä valo:

Äkkiä, kulissien takaa, kuin yhtäkkisestä erehdyksestä, syttyy vihreä valonheitin, joka heijastaa, suurina ja tarkkoina, Hahmojen varjot, paitsi Pikkupojan ja Pikkutytön. Ohjaaja-pääkoomikko, nähdessään ne, ryntää pois lavalta, peloissaan. Samaan aikaan, valonheitin sammuu kulissien takana, ja lavalle luodaan uudestaan yöllinen sini kuten aiemmin. Hitaasti, kankaan oikealta puolelta tulee ensin eteen Poika, jota seuraa Äiti käsivarret häntä kohti osoittaen; sitten vasemmalta laidalta Isä. He pysähtyvät keskelle lavaa, ja jäävät sinne kuin unissakävelijät. Viimeisenä tulee ulos, vasemmalta, Tytärpuoli, joka juoksee kohti portaita; ensimmäisellä portaalla hän pysähtyy hetkeksi katsomaan kolmea muuta ja purskahtaa kimeään nauruun[.]¹¹²

Näytelmän lopussa Hahmot siis valtaavat lavan ja Johtajan tuntema todellisuus kääntyy vielä kerran.¹¹³ Lavatilanne muistuttaa kirkasta, tyhjää aluetta, johon Hahmot verhon takaa alkavat astua. Uusi valotilanne kuvastaakin myös totuuden paljastumista, ja itse asiassa sanana 'Lichtung' viittaa aukeaman lisäksi valoon. Valo liittyy myös mielikuvituksen,

¹¹² "Subito, dietro il fondalino, come per uno sbaglio d'attacco, s'accenderà un riflettore verde, che proietterà, grandi e spiccate, le ombre dei Personaggi, meno il Giovinetto e la Bambina. Il Capocomico, vedendole schizzerà via dal palcoscenico, atterrito. Contemporaneamente, si spegnerà il riflettore dietro il fondalino, e si rifarà sul palcoscenico il notturno azzurro di prima. Lentamente, dal lato destro della tela verrà prima avanti il Figlio, seguito dalla Madre con le braccia protese verso di lui; poi dal lato sinistro il Padre. Si fermeranno a metà del palcoscenico, rimanendo lì come forme trasognate. Verrà fuori, ultima, da sinistra, la Figliastra che correrà verso una della scalette; sul primo scalino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppiierà in una stridula risata[.]" (SP, 758.)

¹¹³ Tämä kohtaus on suurin muutos näytelmän eri versioiden välillä. Vuoden 1921 alkuperäisessä versiossa näytelmä loppuu siihen, kun Johtaja jää lavalle yksin harmittelemaan päivän tuhlaantumista. Vuoden 1925 versiosta alkaen Pirandello muutti lopun nähtyään Pitoëffin ohjauksen, jossa hahmot saapuivat vielä lopussa uudestaan. Pirandello koki Pitoëffin tavoittaneen tällä näytelmän syvimmän olemuksen, ja siksi halusi kirjoittaa tämän mukaan näytelmään. Lopullisessa versiossa loppu kuuluu siis ennen kaikkea Hahmoille. Tätä on tulkittu paljon. Esimerkiksi Abbott tulkitsee eroa siten, että uudessa lopussa Hahmojen voi tulkita astuvan meidän maailmaamme ja alkavan etsimään uutta yleisöä, joka kuulisika ja ymmärtäisi heidän tarinansa ja tuskansa (Abbott 1989, 80–81).

Fantasian, teemaan. Jo alkupuheessa kirjailija on nimennyt palvelijakseen Mielikuvituksen: ”mitä nokkelin palvelija [...] Hänen nimensä on Mielikuvitus.”¹¹⁴ Pirandellon voi siis tulkita tarkoittavan sitä, että taiteessa tapahtuu juuri Fantasian, mielikuvituksen totuus. ’Fantasia’ periytyy sanasta ’valo’, kreikan ’fanos’ on tarkoittanut valoa. Tarkemmin sanan ’fantasia’ juuret juontavat sanasta ’fantázein’, joka on tarkoittanut ’tehdä näkyväksi’. Fantasian toden voi tulkita olevan ”näkyväksi tekemisen” totuutta. Taideteoksessa ei siis väitetä tosia asioita, vaan saadaan näkyviin. Taideteoksen tehtävä on saada näkemään oleva uudessa valossa.

Hahmot ovat saaneet Johtajan näkemään olevan uudessa valossa. Lavalla näytetty on näyttänyt Johtajalle totuuden ja hän ryntää lavalta pois. Johtaja on tunnistanut lopun kaaoksesta sen, miten hankalaa totta ja fiktiota on erottaa toisistaan. Tämä mahdottomuus erottaa ne saa Johtajan kavahtamaan, jolloin katharsiksen kautta tulkittuna Johtaja on puhtaan pelon äärellä. Näytelmässä Johtaja on nähnyt totuuden, jonka näkeminen on saanut hänet kyseenalaistamaan todellisuutensa. Hahmojen kohtaaminen ja Näyttelijöiden kiista on saanut Johtajan näkemään oman elämänsä häilyväisyyden. Kuten Hahmoilla ei ole näytelmälleen kirjailijaa, ei myöskään elämässä itsessään ole kirjailijaa, joka voisi tuoda objektiivisen näkökulman. Varmuus on paljastunut illuusioksi, kuten Isä on repliikillään aikaisemmin tuonut esille: ”koko teidän tämän päivän todellisuutenne sellaisena kuin se on, on määrätty vaikuttamaan illuusiolta huomenna”.¹¹⁵ Näyttelijöiden riidassa Johtajalle on paljastunut illuusioksi se, että fiktion ja toden rajan olisi selvä. Näyttelijöiden kiistalle ei ole oikeaa ratkaisua, ja ylipäätään Johtaja ei enää tiedä, mihin pohjata tosiväitteitä. Johtajalta murtuu perusta, jolle voisi tosiväitteensä pohjata.

Johtaja on nähnyt sen, ettei ole varmuutta siitä, miten totuutta voi arvioida. Viittaavuuksien sijaan totuus näyttäytyy totuuden paljastumisen tapahtumaksi. Näyttelijöiden välinen kiista on avannut Johtajalle tämän totuuden. Johtaja lopettaa harjoitukset ja toteaa: ”On liian myöhä aloittaa uudelleen harjoituksia.”¹¹⁶ Lausahdus kuvastaa myös Johtajan muutosta. Nähdyn jälkeen harjoitusten aika on ohi, eli teatteria ei voi enää tehdä samalla tavalla kuin ennen. Heideggerilaisittain tulkiten lopussa aukeaman ja valon kokemuksessa paljastuu jotain uutta. Heideggerin mukaan taide iskee auki avoimen paikan, jonka avoimuudessa kaikki on toisin kuin yleensä (Heidegger 1995, 75). Lopussa Johtaja tunnistaa, ettei olemisesta voi antaa

¹¹⁴ ”una servetta sveltissima [...] Si chiama Fantasia.” (SP, 653.)

¹¹⁵ ”tutta la sua realtà d’oggi così com’è, è destinata a parerle illusione domani” (SP, 742).

¹¹⁶ ”Troppo tardi per ripigliare la prova.” (SP, 757.)

varmuutta. Näytelmän vihreä valo ja ilmestyvät Hahmot eivät siis ole kysyneet pelkästään, miten Hahmot ovat olemassa. Ne ovat avanneet kysymyksen siitä, mitä oleminen on. Siinä paljastuu olemisen monikerroksisuus. Johtajan pako on pelkoa, jolloin näytelmän katharsis näyttäytyy puhtaan pelon kokemuksena. Tämä rinnastuu leikin käsitteeseen. Pirandellolle leikin ymmärtäminen tarkoittaa sitä, ettei voi enää huijata itseään, sillä hän, joka on ymmärtänyt leikin, ei enää löydä siitä nautintoa. Vicentini tulkitseekin, että Pirandellon kirjoituksissa on keskiössä tietoisien ihmisen elämän tuska (Vicentini 1970, 22–24). Näytelmässä leikin tietoinen ymmärtäminen muuttaa todellisuuskäsityksen ja täten toden ymmärtämisen, mihin sisältyy uuden ymmärtämisen ja vanhan murenemisen tuskaa. Toden perustelu, johon Johtaja on ennen uskonut, on asettunut uuteen valoon, mikä on Johtajalle ahdistava kokemus.

Katharsiksen kokemuksessa ennen tunnettu kyseenalaistuu, ja kokemus muuttaa henkilöä. Isä pyytää Johtajaa hylkäämään jo tuntemansa taiteen leikin, jolloin Isä kutsuu Johtajaa sellaiseen taiteen leikkiin, jossa tapahtuu katharsis. Heideggerin mukaan taideteoksen kokemuksen myötä ”kaikesta tavanomaisesta ja tähänastisesta tulee teoksen ansiosta jotain kerrassaan epäolevaa” (Heidegger 1995, 75). Katharttinen ja taiteen todellinen leikki on kokemuksena jotain muuttavaa. Se rinnastuu tunteeseen siitä, että kaikki ennen tunnettu pettää alta, mitä Isä kuvailee sanoin: ”niin eikö teistä tunnu, että jalkojenne alta pettää, eivät nämä lavan laudat, vaan itse maa”.¹¹⁷ Näytelmän lopun avoimuudessa on kyseenalaistunut se, miten jokin voi olla olemassa. Taide ei tiivistä ja viittaa jo tunnettuun olevaan, vaan se avaa sen uudella tavalla auki. Tämä kuvaa Johtajan kokemusta, kun hän pakenee lavalta. Lisäksi tämä hämmennyksen kokemus kuvastaa myös katsojan ja lukijan kokemusta suhteessa näytelmän kokonaisuuteen. Kuten Gadamer tuo esille, me emme itse asiassa voi kohdata taideteosta ilman, että itse muutumme prosessissa (Gadamer 2004b, 86). Näytelmä tuokin esille sen, että taideteoksen totuudellisuuden tapa on katharsistapahtuma, jossa sen kokija muuttuu.¹¹⁸

Näytelmän lukijan tai katsojan kokemuksen voi rinnastaa Näyttelijäseurueen kokemukseen, jossa he tempautuvat mukaan Hahmojen draamaan. Johtaja pakenee, mutta lukija ja katsoja jäävät vielä saman vihreän valon eteen. Vihreä valo paljastaa vielä kerran näytelmän avoimuuden ja mahdottomuuden tehdä lopullinen tulkinta olevasta. Todellisuus aukeaa vielä kerran avoimemmaksi. Katharsis on siis ratkaisemattomien kysymysten olevaksi tulemistä. Tämä muuttaa mahdollisesti myös näytelmän kokijaa, katsojaa tai lukijaa. Samoin

¹¹⁷ ”non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi” (SP, 742).

¹¹⁸ Lisää taiteen kokemisen transformatiivisuudesta, ks. Meretoja 2018, 263.

kuin Johtajalle, myös näytelmän kokijalle avautuu tila, jossa olemista ei voi enää tulkita samoin kuin ennen. Katharsis näyttäytyy siis sellaisena taiteen leikkinä, joka saa näkemään uudessa valossa. Katharsiksessa voi tulkita usein paljastuvan totuuden jostain seikasta, mutta metateatterillisessa katharsiksessa paljastuu totuuden totuudellisuus. Näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* metateatterillisessa katharsiksessa ei siis paljastu pelkästään jonkin seikan totuus vaan jotain totuuden olemuksesta. Tällöin näytelmä on paljastanut jotain uutta myös totuudellisuudesta – siitä, miten jonkin asian totuudellisuutta voi arvioida ja siitä, mitä jonkin asian olemisen ylipäättään on. Seuraavassa alaluvussa tarkastelenkin näytelmää suhteessa olemisen ja olemassaolon kysymyksiin.

4.2. Näytelmän teoksellisuus olemisena

Näytelmän lopussa korostuu, että *Sei personaggi in cerca d'autore* on taideteos kokonaisuutena. Tässä alaluvussa tarkastelen tätä näytelmän teoksellisuutta sekä hahmottelen taiteen totuudellisuuden dynamiikkaa suhteessa äärettömyyden, ikuisuuden sekä olemisen ja olemattomuuden käsitteisiin. Näytelmä loppuu Tytärpuolen poistumiseen lavalta ja sen jälkeen esiripun laskeutumiseen:

ensimmäisellä portaalla hän pysähtyy hetkeksi katsomaan kolmea muuta ja purskahtaa kimeään nauruun, rynnäten sitten alas portaita; hän juoksee telineiden välistä käytävää pitkin salista ulos; pysähtyy vielä kerran ja uudestaan nauraa, katsoen kolmea sinne jäänyttä; poistuu salista, ja yhä, vaimeana, saadaan kuulla naurua. Vähän tämän jälkeen laskeutuu

esirippu¹¹⁹

Ennen esiripun laskeutumista näytelmän lopussa Tytärpuoli nauraa. Tämä nauru ei kuitenkaan ole pelkästään ilon naurua, vaan se on myös hämmentävää ja häiritsevääkin. Pirandello lle hänen teoksissaan naurussa onkin aina sekoitus kipua, koska se syntyy pienen äärellisen maailman vertailusta äärettömän idean kanssa (Pirandello 1994, 20). Näytelmän loppu rinnastuu siis

¹¹⁹ ”sul primo scalino si fermerà un momento a guardare gli altri tre e scoppierà in una stridula risata, precipitandosi poi giù per la scaletta; correrà attraverso il corridoio tra le poltrone; si fermerà ancora una volta e di nuovo riderà, guardando i tre rimasti lassù; scomparirà dalla scala, e ancora, dal ridotto, se ne udrà la risata. Poco dopo calerà la tela” (SP, 758).

Pirandellon ajatukseen äärettömän kohtaamisesta. Tällöin näytelmän leikkiä voisi tulkita suhteessa äärettömyyteen. Esimerkiksi Schillerillä äärettömyys ja leikin idea linkittyvät. Schillerin mukaan leikkivietti avaa äärettömän, ja tuo äärettömyyden kohtaaminen on Schillerille koko ihmisyyden idea. Schillerin mukaan leikkivietissä on siis kyse siitä, että ihminen pystyy koko ajan lähestymään äärettömyyttä, mutta ei koskaan saavuttamaan sitä. (Schiller 2013, 84.) Äärettömyyden kohtamiseen liittyy siis sen saavuttamattomuus. Äärettömyys suhteutuu äärellisyyteen, sillä näytelmän lopussa kuitenkin laskeutuu esirippu, jolloin näytelmä äärellistyy. Tytärpuolen nauru on siis tietynlaista pirandelliaanista äärellisyyden kipuisaa naurua äärettömyyden äärellä.

Äärettömyys on myös tietyllä tavalla taideteoksen kysymysolemukseen rinnastuvaa. Äärettömyydessä on äärettömät vastausvaihtoehdot. Äärettömyys taiteen totuutena näkyy kysymysmuodon ilmenemisenä tarpeeksi avoimessa näytelmän tapahtumassa. Näytelmän saa totuudellisuutensa siitä, että siinä paljastuu maailman moneus eli toisin sanoen äärettömyys. Äärettömyyden ajatukseen kytkeytyy myös ajatus ikuisuudesta, joka nousee esille monissa Hahmojen repliikeissä. Hahmojen todellisuudessa heidän hetkensä ovat ikuisia. Tämä näkyy esimerkiksi Äidin tuskassa, joka on koko ajan tapahtuvaa. Hahmojen draamassa kaksi nuorinta lasta kuolevat. Johtaja tulkitsee tämän menneeksi ja ihmettelee, miksi se satuttaa Äitiä, mutta Äidin tuska on kuitenkin elävää koko ajan:

JOHTAJA	Mutta jos kaikki on jo tapahtunut? En ymmärrä!
ÄITI	Ei, se tapahtuu nyt, se tapahtuu aina! Minun kärsimykseni ei ole teeskenneltyä, herra! Minä olen elossa ja läsnä, aina, joka hetkessä kärsimystäni, joka uusiutuu, elävänä ja läsnä aina. Ja nämä kaksi pikkuista tässä, oletteko kuullut heidän puhuvan? He eivät pysty enää puhumaan, herra! He ovat takertuneita minuun, yhä, pitääkseen kärsimystäni elossa ja läsnä; mutta he, itsenään, eivät ole enää! [...]
ISÄ	[...] Ikuinen hetki, kuten jo sanoin teille, herra! ¹²⁰

Kärsimys siis uusiutuu ja on elävä ja läsnä aina, toisin sanoen se on ikuista. Taiteen hetki on siis ikuisuuden hetki.

¹²⁰ ”IL CAPOCOMICO Ma se è già tutto avvenuto, scusi! Non capisco!

LA MADRE No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finto, signore! Io sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre. Ma quei due piccini là, li ha lei sentiti parlare? Non possono più parlare, signore! Se ne stanno aggrappati a me, ancora, per ternermi vivo e presente lo strazio: ma essi, per sé, non sono, non sono più! [...]

IL PADRE [...] Il momento eterno, com'io le ho detto, signore!” (SP, 735.)

Ikuisuuden kokemukseen kuuluu siis se, että jokin on aina ja nyt. Ikuisen kokeminen rikkoo ajallisuuden. Kyse ei siis ole ajallisista hetkistä eikä ajallisesta maailmasta. Tällöin käsitys totuudesta muuttuu, sillä monet tosiväitteet vaativat ajallisuutta ja aktualisuutta ollakseen totta. Tosiasiat sitoutuvat ajalliseen maailmaan. Ikuisuuden hetki puolestaan avaa näytelmään erilaisen kokemuksen, ja näytelmässä kokemus ajasta näyttäytyy moninaisena. Pikkulapset ovat toisaalta jo kuolleita, mutta toisaalta he kuolevat näytelmän lopussa. Tässä perinteisen aikakäsityksen kannalta paradoksisia näkyy se, miten heidän kuolemisensa on Äidille koko ajan toistuva hetki. Tämän ikuisuuden kokemuksen kautta voisikin ajatella, että itse asiassa ilmenee myös ajan kokeminen. Esimerkiksi Ricoeurin mukaan fiktio tarjoaa lukijalle kuvitteellisia maailmoja, jotka avaavat rajattoman pääsyn ajan ilmenemismuotoihin (Ricoeur 1985, 159). Tällöin ikuisuuden kanssa kohtaamisessa paljastuu ajallinen oleminen ja samalla myös se, että jotain on juuri nyt. Yhtenä dynamiikkana näytelmässä on siis aikalogiikan rikkoutuminen, jolloin korostuvat hetken vaihtoehtoiset olemiset. Ikuisuus ja maailmojen moneus rinnastuvat. Ikuisuuden hetki sanallistuukin kokemuksena siitä, että samassa hetkessä on kaikki läsnä nykyisyytenä. Tällöin taiteen totuudellisuus pohjautuu myös aikatasoisuuden kautta moneuden ajatukseen. Taideteoksen ikuisuudessa moni asia voi olla totta samaan aikaan.

Kuitenkin Hahmot tarvitsevat teoksen siihen, että heidän ikuisuutensa pääsee hetkeksi eteen. Jo alussa Isän ja Johtajan dialogissa keskustellaan Hahmojen elämisestä suhteessa ikuisuuteen ja suhteessa yhteen hetkeen:

JOHTAJA	Mutta mitä te täältä haluatte?
ISÄ	Haluamme elää, herra!
JOHTAJA	Ikuisesti?
ISÄ	Ei, herra: edes hetken, heissä [näyttelijöissä] ¹²¹

Isän mukaan Hahmot haluavat päästä eteen näyttelijöissä, vaikka tuo elämisen hetki ei olisikaan ikuinen. Tämä kuvastaa puolestaan Hahmojen kokemuksen ikuisuuden ja taideteoksen ajallisuuden suhdetta. Hahmojen oleminen on ikuista, mutta kuitenkin jotta he pääsevät eteen, he tarvitsevat konkreettisen ilmentymän eli näytelmän. Tässä puolestaan kuvastuu vielä syvemmin se, että ikuisuus tarvitsee materiaalsen hetkensä näyttäytyäkseen. Taiteen tehtävä

¹²¹ ”IL CAPOCOMICO [...] Ma che cosa vogliono loro qua?
 IL PADRE Vogliamo vivere, signore!
 IL CAPOCOMICO (ironico) Per l’eternità?
 IL PADRE No, signore: almeno per un momento, in loro.” (SP, 683–684.)

on tuoda ikuisuus aistimelliseen muotoon, jolloin taiteen totuus on myös ikuisuuden totuutta, ikuisen aistimellisuutta. Loppumisen kautta näkyy tietyllä tavoin sanallistettuna näytelmän ikuisuus ajallisessa muodossa. Ikuisuuden näyttäytyminen on hetkellistymistä, missä näkyy samankaltainen dynamiikka kuin äärettömän esittämisessä äärellisesti.

Näytelmässä totuudellisuuden dynamiikkaa voi hahmotella myös olemisen ja olemattomuuden ilmenemisten kautta. Näytelmän lopussa korostuu, että esirippu laskeutuu. Alussa esirippu oli nostettuna, mutta lopussa se kuitenkin laskeutuu: ”Vähän tämän jälkeen laskeutuu esirippu”.¹²² Lopussa tulee siis esille se, että näytelmä päättyy. Esiripun laskeutuminen tuo esille sen, että esitystä tapahtumana ei enää ole olemassa sen jälkeen. Toisin sanoen silloin tulee esille olemattomuus. Pirandello itse kirjoittaa, että taide luodaan ei-mistäään, ja silloin kaikki tuntevat tuon ”ei-minkään”. (Pirandello 1994, 330). Näytelmän loppuminen siis tuo esille näytelmän olemattomuuden ja ”ei-mikyyden”, sillä esiripun laskeuduttua teos ei enää ole samalla tavalla. Myös Heidegger on puhunut ei-mikyydestä. Esimerkiksi Miika Luoto tulkitsee Heideggerin ajatusta siten, että nimenomaan ”ei mitään tekee mahdolliseksi sen, *että* oleva on” (Luoto 2002, 78–79). Myös näytelmässä tämä ei-mikyyden kokeminen mahdollistaa kokemuksen siitä, että jokin puolestaan on olemassa. Siinä, että näytelmä oli, tulee siis esille sen loppuminen eli tuo ei-mikyyden; ja siinä, että tuo ei-mikyyden oli esillä, tulee esille se, että jotain oli. Tällöin siis olemattomuuden kautta tulee esille, että näytelmä oli. Tällöin taidekokemuksen hetki muistuttaa kokemusta, jolloin ihminen hetkellisesti ymmärtää oman kuolevaisuutensa, ja tämän kautta hänelle avautuu mahdollisuus kokea se, että nyt hän on olemassa. Olemattomuuden kautta paljastuu oleminen – olemattomuuden ymmärtämisen kautta oleminen näyttäytyy. Esiripun laskeutuminen tuo siis esille, että näytelmä on kuitenkin olemassa.

Esiripun laskeutuminen alleviivaa siis teoksen olemassaoloa teoksena. Heideggerin mukaan taideteoksessa korostuu se, että se on (Heidegger 1995, 68–69). Colin Davis tulkitsee, että Heideggerin mukaan taide puhuu meille, kun kuuntelemme sitä ja annamme sen puhua meille (Davis 2010, 23). Puhuessaan meille taide paljastaa totuuden. Totuuden hetki on juuri se hetki, kun taideteos tunnistetaan teokseksi.¹²³ Myös näytelmässä korostuu ajatus teoksena olemisesta. Näytelmän loppu tuo siis samanaikaisesti esille sen, että kyseessä oli taideteos ja sen, että tämä taideteos oli olemassa. Puolestaan se, että taideteos on olemassa, saa tällä korostuneella olemisellaan esille itse olemisen. Koska taideteos *on*, se antaa siis

¹²² ”Poco dopo calerà la tela” (SP, 758).

¹²³ Täten Davis tulkitsee Heideggeria myös luennollaan ”’But is It Art?’ Heidegger, the Interpretation of (Moving) Images, and Early Film Narrative” Turun yliopistolla 13.9.2018.

välähdyksenomaisen kokemuksen siitä, mitä olemassaoleminen itsessään on. Näytelmän lopussa esirippu laskeutuu, mutta ennen sitä tässä välähdyksessä ehditään kuitenkin ymmärtää, että jokin todella oli ja että jokin todella on olemassa. Tämä hetki, jossa kokija esiripun laskeutuessa saa mahdollisuuden oivaltaa näytelmän olemassaolon, on samalla tulkintani mukaan hetki, jolloin kokijalle avautuu mahdollisuus kokea, että jokin on ylipäättään olemassa. Tällöin on mahdollista saavuttaa kokemus olemassaolosta itsestään, kokemus siitä, että on olemassa olemista.

Tällöin totuuden paljastumisen dynamiikkaa voi tulkita suhteessa totuuden kätkeytymättömyyteen Heideggerin tapaan. Heideggerin mukaan taideteoksen totuus on olemisen totuutta (Heidegger 1995, 85). Tämä olevan olemisen paljastuu juuri kätkeytymättömyyden ja jälleen kätkeytymisen dynamiikassa: ”Se, mikä poikkeuksellisessa mielessä pysyy *kätkeytyneenä* tai jälleen *peittyä* tai näyttäytyä vain >>*naamioituneena*<<, ei ole tämä tai tuo oleva, vaan olevan *oleminen*” (Heidegger 2000, 59). Taiteen totuus eli olemisen läsnäolo paljastuu, mutta paljastumisen jälkeen se taas katoaa ei-mikyyteen ja totuus jälleen verhoutuu. Petruzzi on tulkinnut näytelmää *Sei personaggi in cerca d'autore* suhteessa tähän dynamiikkaan. Petruzzin mukaan näytelmässä ei ole syvää, haudattua totuutta, joka voidaan löytää, vaan sen olemisen eli sen merkitys luo avoimen paikan, jossa totuus voi paljastua (Petruzzi 1997, 61). Kätkeytymättömyys liittyy siis tässä näytelmässä siihen, että siinä ei paljastu vain jonkin seikan olemisen vaan olemisen olemisen. Tällainen olemassaolon olemisen paljastuminen linkittyy katharsiksekseen. Kuten Gylénin katharsis-tulkinnassa, voidaan katharsis tulkita nimenomaan suhteessa olemiseen (Gylén 2014, 197). Heideggerin mukaan taiteen totuus on olemisen läsnäoloa sellaisenaan (Heidegger 1995, 89), ja tässä näytelmässä sen olemassaolon korostuminen tuo esille myös olemisen. Tämän dynamiikan näkeminen taideteoksen dynamiikkana hahmottuu tässä näytelmässä taiteen tapana olla totta. Metateatterillinen katharsis näyttäytyä siis taideteoksen totuuden olemuksen paljastumisena, mikä samalla näyttää myös olemassaolon. Tällöin voikin tulkita, että etenkin metadraaman olemisen on kysyvää olemista. Metadraama siis kysyy itse olemisen luonnetta. Kysymisen näkyväksi tuleminen tuo samalla itse olemisen esille. Tällöin korostuu olemassaolon tiedostamisen hetki totuuden hetkellisenä tapahtumana.

Taideteoksen totuudellisuus liittyy siis olennaisesti olemassaolon kysymykseen. Välillä tulkitaankin, että Pirandellon avantgardisissa näytelmissä teatterista tulee olemassaolon allegoria (ks. esim. Luperini et al. 2005, 661). Toisaalta Abel puolestaan toteaa metateatteria

käsittelyssä teoksessaan, että Pirandelloa voisi sanoa metateatterin epistemologiksi, mutta ei sen ontologiksi. Hänen mukaansa Pirandello on aina ollut kiinnostunut siitä, ettei voi erottaa draamallisesti illuusiota ja todellisuutta, mutta Pirandello ei ole ollut valmis väittämään, että tämä epätos (unreal) on olemassa. (Abel 1964, 111.) Itse tulkiten tätä näytelmää ja sen metadraamallisuutta toisin. Nähdäkseni juuri teoksellisuuden kautta näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* tulee esille teoksen olemassaolo ja tällöin se kytkeytyy myös olemisen kysymyksiin, jolloin metatasoisessa näytelmässä epistemologia ja ontologia linkittyvät. McHalen (2003) jaotteluun pohjaten voidaankin tulkita, että modernismin epistemologisen haasteen ja postmodernismin ontologisen haasteen rajat häilyvät tällaisessa näytelmässä, joka on kirjoitettu niiden rajapinnassa. Tässä näytelmässä metatason tuoma tietoisuus rikkoo tätä jakoa, sillä tiedostamisen ulottuvuuden kautta olemisenkin pääsee esille. Olemisen näyttäytyy hetkellisenä ja samalla olemisen tietäminen on itse olemisen kokemista eli kokemusta siitä, että on olemassaoloa. Tämä kuvastaa näytelmässä laajempaa siirtymistä epistemologisesta ontologiseen totuusolemiseen, ja voidaan hahmotella, että tämä metatasoinen siirtymä onkin siirtymä modernismin ja postmodernismin välillä.

Väitän siis, että näytelmän lopussa tietoinen korostainen teoksellisuus mahdollistaa olemisen näkymisen. Näytelmän metafiktiivinen oleminen on siis näytettyä teoksena olemista. Heideggerin mukaan teoksen ”teokseksi tuleminen on eräs totuuden tapa tulla ja tapahtua” (Heidegger 1995, 63). Näytelmän lisänimi ”näytelmä, joka on tehtävä”¹²⁴ kuvastaa tätä tekemisen tietoista esilläoloa.¹²⁵ Tietoisuus tekemisestä korostaa teosluonnetta, ja teoksellisuuden korostumisessa korostuu myös fiktiivisyys. Tämä rinnastuu Barthesin ajatukseen siitä, että fiktioteoksessa kaikki pienet yksityiskohdat sanovat ”olen todellisuus”. Tällöin todellisuuden kategoria on merkitty (Barthes 1993, 107). Tähän rinnastaen voisi tulkita, että näytelmä sanoo ”olen teos”, jolloin teoksellisuuden ja samalla olemassaolon kategoria on

¹²⁴ ”commedia da fare” (SP, 668).

¹²⁵ Teoksellisuus ja teoksen oleminen näyttäytyy myös suhteessa polyfoniaan. Bahtinin polyfonian kautta ajateltuna polyfoniassa on tahtoa tapahtumaan. Polyfonia linkittyy Bahtinilla tapahtuman tahtomiseen. Bahtin kirjoittaa: ”Polyfonian olemus on nimenomaan siinä, että äänet pysyvät itsenäisinä ja yhdistyvät sellaisina ykseyteen, joka on korkeamman asteinen kuin homofoniassa. Jos puhutaan yksilöllisestä tahdosta, niin juuri polyfoniassa yhdistyvät useat yksilölliset tahdot ja yhden tahdon rajat ylitetään periaatteellisesti. Asian voisi ilmaista näin: polyfonian taiteellinen tahto on tahtoa monien tahtojen yhdistämiseen, tahtoa tapahtumaan.” (Bahtin 1991, 42). Polyfoniassa kyse siis on tahdosta tapahtumasta. Tahto tapahtumaan näkyy siis selvästi nimenomaan tässä teoksellisuuden, taiteen hetkessä. Heidegger kirjoittaaakin: ”Totuuden olemukseen kuuluu, että se tulee totuudeksi vasta järjestäytyessään olevaan. Sen vuoksi totuuden olemuksessa on *vetoa teokseen*, korostuneena mahdollisuutena sille olla olevana keskellä olevaa” (Heidegger 1995, 65). Teokseksi tuleminen hahmottuu siis koko teoksen prosessimaisena polyfoniaksi; teokseksi tuleminen sen neuvottelua tapahtumaksi. Teoksellisuus siis lisää polyfonisuutta.

merkitty. Teoksellisuus näyttäytyy siis myös näytelmän metatasoisena tiedostamisena omasta olemassaolostaan. Teoksellisuuteen liittyy myös esipuheen ajatus kirjailijasta, joka katsoo koko ajan Hahmoja kaukaa kirjoittaakseen teoksen. Esipuhe loppuu sanoihin: ”Runoilija, heidän tietämättään, kuin katsellen kaukaa heidän yritystään koko ajan, on odottanut samaan aikaan, luodakseen heidän kanssaan ja heistä hänen teoksensa”.¹²⁶ Tässä teoksellisuus korostuu entisestään. Näytelmän teoksellisuutta voi tulkita mahdollisuutena tiedostaa sen olemassaolo, ja olemassaolon tiedostaminen puolestaan perustelee olemassaolon itsensä. Tässä näytelmässä taiteen totuudellisuus on siis olemassaolonsa tiedostavaa metatotuudellisuutta. Tällöin korostuu myös se, että jokin on, eli toisin sanoin olemassaoleminen näyttäytyy. Tämä olemisen näyttäytyminen hahmottuu siis taideteoksen totuutena.

Näytelmän korostainen teoksellisuus liittyy siis ajatukseen teoksen teoksellisuuden tiedostamisesta ja täten sen korostuneesta tekemisestä. Esimerkiksi Ricoeur korostaa fiktion luonteessa juuri sitä, että se on luotua ja tehtyä, ja tämän tekemisen korostamisen kautta fiktion tulee myös mahdollisuus tehdä uudelleen ja toisin maailmaa (Ricoeur 1991, 129). Näytelmän teoksellisuus korostaa siis sen tekemistä ja täten samalla toisintekemisen mahdollisuutta. Tällöin taideteoksen olemisen tapa rinnastuu ajatukseen sen eri mahdollisuuksista. Isän mukaan jokainen henkilöahmo on monta: ”Jokainen meistä on <<monta>>, herra, <<monta>>, kaikkien meissä olevien olemisen mahdollisuuksien mukaan.”¹²⁷ Tähän henkilöahmon moneusdynamiikkaan rinnastuu ajatus siitä, että taiteessa on mahdollista avautua toisinolemisen eri mahdollisuuksia. Paitsi yksi ihminen, myös oleminen voi olla monta. Nämä kaikki olemisen mahdollisuudet ovat läsnä samassa hetkessä, jolloin teoksellisuus hahmottuu siis kokemuksena kaikkeudesta, toisella tavalla sanallistettuna äärettömyydestä ja ikuisuudestakin. Tällöin tapahtumahetkessä neuvotellaan sen olemassaolo, jolloin ikuisuus on nykyisyydeksi tulon ja äärettömyys äärellistymisen dynamiikkaa. Näytelmää voi siis tulkita suhteessa siihen, että taiteessa monet maailmat voi kokea samaan aikaan ja että niiden moneudessa voi kokea samalla olemisen.

Tällöin näytelmän totuudeksi hahmottuu siis olemisen moneen mahdollistuminen. Tosi-oleminen on usein jo joksikin muodoksi tullutta olemista, kun taas näytelmän totuusoleminen on jatkuvasti mahdollistuvaa. Jatkuvan mahdollistumisen kautta taiteen

¹²⁶ ”Il poeta, a loro insaputa, quasi guardando da lontano per tutto il tempo di quel loro tentativo, ha atteso, intanto, a creare con esso e di esso la sua opera” (SP, 667).

¹²⁷ ”che ciascuno di noi [...] è <<tanti>>, signore, <<tanti>>, secondo tutte le possibilità d’essere che sono in noi” (SP, 701).

olemassaolo on ikuista, Äidin sanoin ”elossa ja läsnä aina”.¹²⁸ Mahdollisen läsnäolo avautuu myös polyfonisena eri olemismahdollisuuksien läsnäolona. Taideteoksen polyfonisuudessa sen eri mahdollisuudet ovat samaan aikaan auki. Juuri kokonaisuuden polyfonisuus on siis taideteoksen elossa olemista. Tällainen avoimuus näkyy taideteoksen kysymysluonteessa. Gadamer kirjoittaa, että kysymyksen olemukseen kuuluu ”mahdollisuuksien avaaminen ja avoinna pitäminen” (Gadamer 2004a, 39). Tällöin hahmottuu ajatus taideteoksesta luonteeltaan kysymystapahtumana, joka avaa omia mahdollisuuksiaan ja mahdollistumistaan. Näytelmän elossa oleminen on siis sen oman mahdollistumisen etsimistä, jolloin tulee esille laajemmin mahdollistumisen avautuminen.

Kaiken kaikkiaan näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* Hahmojen tekijän etsiminen on näyttäytynyt näytelmän ehtojen etsimisenä. Metatasolla tietoinen draamallisuus saa draaman olemisen periaatteet näkyviin. Tekijän etsiminen saa itse teoksellisuuden näkyviin, ja tämä teoksellisuuden hetkellinen näkyminen ja sen jälkeinen olemattomuus saa itse olemisen näkyviin. Näytelmän lopussa korostuukin se, että vaikka tekijää ei ole fiktiivisessä maailmassa löydetty, näytelmä on kuitenkin olemassa teoksena. Vaikka Hahmojen oma draama ei ole mahdollinen näytelmänä, mahdollistuu heidän draamansa etsiminen näytelmänä. Loppua voi tulkita myös suhteessa näytelmässä etsittyyn tekijyyteen. Kuusi Hahmoa etsii tekijää, ja vaikka he eivät itse tekijää löydäkään, muodostuu tästä heidän etsinnästään teos. Tulkintani mukaan Hahmojen etsimä tekijä löytyykin metatasolla itse teoksen teoksellisuudesta. Teos itse on taiteen tekijä. Näytelmässä etsitty tekijä on siis näytelmän olemassaoleminen itse.

¹²⁸ ”vivo e presente sempre” (SP, 735).

5. LOPUKSI

Pro gradu -tutkielmassani olen tarkastellut taiteen totuudellisuutta Luigi Pirandellon näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore*. Metateatterillisena näytelmänä teos nostaa esille toden ja fiktion vuoropuhelun, ja sen tarkastelun kautta teoksesta nousee esille kysymys taiteen totuudellisuudesta. Olenkin lukenut näytelmää ennen kaikkea metateatterillisena pohdintana taiteen olemisen tavasta. Tutkielmani on edennyt näytelmän rakenteen mukaan. Ensimmäisessä osassa keskiössä on Hahmojen välisen totuuden dynamiikka. Toisessa osassa keskiössä on Hahmojen ja Näyttelijöiden maailmojen erojen dynamiikka. Kolmannessa osassa lähestytään koko taideteoksen totuustapahtumisen dynamiikkaa sen teoksellisuuden kautta. Koko ajan näytelmän edetessä kysymys totuudellisuudesta syvenee. Olen tarkastellut läpi teoksen näytelmää suhteessa tekijän etsimisen teemaan. Tekijän etsiminen näyttäytyykin taiteen totuudellisuuden perustelujen etsimisenä.

Ensimmäisessä käsittelyluvussa tarkastelin näytelmän ensimmäistä osaa. Siinä tuodaan esille, että taiteen totuudellisuus on erilaista kuin tosiväitteiden totuudellisuus. Totuudellisuus ei pohjaa väitelauseiden ja aktuaalisen maailman korrelaatioon. Taiteen totuudellisuus pohjaa enemmänkin totuustapahtumaan. Olen tulkinut näytelmän moniäänisyyden syvenemistä Bahtinin polyfonian käsitteen kautta. Olen tarkastellut, miten ensimmäisessä osassa näytelmän totuudellisuus hahmottuu Hahmojen välisenä moniäänisyytenä. Hahmojen tapa puhua omasta todellisuudestaan kyseenalaistaa perinteisiä taiteeseen liitettyjä totuuskäsityksiä, jolloin taideteoksen kokonaisuutta täytyy alkaa tulkita tämän näytelmän tapana puhua todellisuudesta. Kokonaisuuteen liittyy myös se, miten koko näytelmää läpäisee mahdolltomuuden teema. Näytelmän näennäinen mahdolltomuus sekä Hahmojen monena olemisen luonne saavat esille sen, miten taiteen totuudellisuus hahmottuu mahdollistumisen dynamiikkana. Hahmojen etsimä tekijä näyttäytyy siis heidän totuusperustansa moniäänisenä etsimisenä. Olen esittänyt, että näytelmässä on kyse siitä, miten Hahmojen tarinan totuuden sijaan siirrytään taideteoksen eli koko näytelmän kokonaisuuden totuuteen.

Toisessa käsittelyluvussa analysoin näytelmän toista osaa ja etenkin Kohtausta, jossa Hahmoista Isä ja Tytärpuoli esittävät tapaamisensa Madame Pacen takahuoneessa. Olen tulkinut, että Kohtauksessa taiteen totuudellisuuden polyfonia syvenee Hahmojen eri versioita syvemmäksi. Kohtauksessa polyfonia hahmottuu maailman luomisena ja neuvottelemisena.

Kohtauksessa näkyy maailman avoimuus, ja siinä hetkessä onkin kyse taiteen totuudesta monimaailmallisuutena. Kohtauksen neuvottelussa sen vaihtoehtoiset maailmat soivat taustalla. Se voisi tapahtua toisinkin, se voitaisiin tehdä toisin, se on tekeillä koko ajan. Sen olemisessa ovat läsnä myös muut olemisen vaihtoehdot ja mahdollisuudet, ja juuri tämä vaihtoehtojen oleminen korostuu. Totuushetki pitää sisällään eri mahdollisuuksia ja metadraamallinen hetki ei ole vielä sulkeutunut yhdeksi mahdolliseksi vaan taiteen totuushetki on mahdollistumisen näkymistä. Olen väittänyt, että tällöin mahdollistuu draamallinen polyfonia. Tarkastelin tätä suhteessa metateatterin piirteisiin, jotka saivat esille myös eri jäljittelykäsityksiä. Metatasoisuuden kautta tulevat esille draaman rakentuminen ja eri ehdot sen olemassaolon taustalla. Näytelmän tekijyydeksi ei siis hahmotu sellainen teoksellisuus ja tekijyys, jota Hahmot aluksi etsivät, eli totuudellisuus, joka autoritaarisesti peittää eri totuuskäsitykset ja luo täten yhtenäisyyttä. Tekijyydeksi hahmottuu metatasoisuuden ja avoimuuden kautta draamallisen polyfonian tekijyys, jossa tekijyyteen kuuluu eri totuuskäsitysten vuoropuhelu. Kokonaisuus on nimenomaan tätä moniäänisyyttä. Tulkitsen, että etsityksi tekijäksi nousee avoin tapahtuma, jossa totuus muotoutuu tiedostavasti suhteessa omaan rakentumiseensa. Taiteen totuus on tapahtuma, jossa se itse keskustelee omien totenaolemisen ehtojensa kanssa.

Näytelmän kolmannessa osassa taiteen totuudellisuus näyttäytyy teoksellisuuden moniäänisenä kokonaisuutena olemisena. Olen tulkinnut, että näytelmässä sen polyfonisuus ja leikki pohjaavat maailman avoimuuteen. Moninaisuus näkyy juuri etsimisen tapahtumassa. Tulkinnassani keskiöön nousee etsimisen ja kysymisen dynamiikka. Väitänkin, että tekijän etsimisen kautta taiteen totuudellisuus näkyy tässä näytelmässä taideteoksen hahmottamisena kysymyksenä. Kysymysluonne näyttäytyy syvänä polyfoniaa – avoimuus mahdollistaa eri mahdollisuuksien samanaikaisen olemisen. Viimeisessä käsittelyluvussa tarkastelinkin taiteen totuudellisuutta kysymisen ja etsimisen esilletulona. Itse kysymys näyttäytyy, jolloin etsiminen näyttäytyy vapaana jo rajatuista etsimiskohteistaan tai vastausvaihtoehdoistaan. Näytelmän totuudellisuus hahmottuu siis kysymyksen avautumisena. Ratkaisematon kysymys, arvoitus, tempaa kokijat mukaansa. Taiteen leikki muuttaa kokijaa, jos kokija antautuu tälle tapahtumalle, jossa maailma on avoin. Kysymisen dynamiikka on jatkuvan etsimisen dynamiikkaa eli antautumista sille, että totuus ei koskaan kokonaan löydy kokonaan. Tällöin näytelmässä taiteen totuudellisuudeksi ehdotettu etsiminen muistuttaa paljon dynamiikaltaan heideggerilaista totuuden kätkeytymättömyyden dynamiikkaa. Näytelmässä taiteen totuudellisuus ei ole mitään sellaista, joka on löydettävissä, vaan se on hetkellisesti koettavissa. Olen väittänyt siis, että

näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* taiteen tapa puhua totuudesta on kysymisen ja etsimisen esillesaamista.

Koko näytelmä jää lopussa auki. Totuus ei koskaan kokonaan löydy ja selity valmiiksi, vaan sen tavoittaa vain etsiessä ja hetkellisesti. Tämä välähdyksenomaisuus kuvastaa juuri sitä totuuden näkemisen hetkellisyyttä, mikä on olennaista myös etsimisen ajatuksessa. Tällöin koko teoksen etsimisen teema korostuu, totuus on olemisen toden etsimistä. Etsiminen ei lopu, kuten ei myöskään totuudellisuutta saada koskaan kiinni. Sekin on hetkittäin saavutettavaa, koko ajan etsimisen kohteena. Jos totuus vaikuttaa näytelmän alussa joltain, se paljastuu näytelmän edetessä koko ajan erilaiseksi. Se haastaa kokijan jatkuvasti näkemään sen, ettei totuutta voi tietää ennalta, vaan se tapahtuu. Näytelmän avoimessa lopussa korostuu se, ettei totuutta voida määritellä valmiiksi vaan se on aina liikkeessä. Totuudellisuudessa korostuu sen etsiminen. Etsiminen tulee esille silloin, kun etsimisen kohde ei ole täysin määritetty etukäteen. Etsimisen korostuminen kuvastaa sitä, että taideteoksessa sen kysymysluonne tulee näkyväksi ja olevaksi. Taideteoksen leikissä tekijän etsiminen rinnastuu sellaisen kokemuksen etsimiseen, joka muuttaa kokijaa – ja tällainen kokemus on itse kyseinen etsiminen. Tällöin näytelmässä etsitty tekijä on etsiminen itse.

Samaa kysymystä taiteen totuudellisuudesta olisi kiinnostava tulkita suhteessa Pirandellon muuhunkin tuotantoon. Itse asiassa Pirandellon näytelmätekstien koko kokoelman nimeä *Maschere Nude* voi tulkita suhteessa totuudellisuuden paljastumiseen. Kokoelman nimi *Maschere Nude (Alastomat naamiot)* kuvaa sitä, että kaikilla on identiteetin naamiot, joiden takana ihminen kuitenkin on oikeasti monta. Pirandellon teoksissa voikin tulkita, että tämä naamioiden dynamiikka on paljastunut, jolloin teoksissa näytetään identiteetin häilyvyys. Ennen kaikkea naamioiden alastomuus näyttää sen, miten totuudellisuuskin naamioituu ja vain hetkittäin paljastuu sen oma olemus. Todellisuuden paljastuminen illuusioksi on kenties yleisin Pirandellosta tehty tulkinta. Tulkintojen mukaan todellisuuden naamioiden takaa paljastuukin sama illuusioluonne kuin fiktiolla. Näissä tulkinnoissa paljastuminen koetaan todellisuutta häilyttävänä siten, että varmuus kaikesta olevasta katoaa. Tutkielmassani olen tuonut esille, miten itse näen dynamiikan hieman toisin. Yhden todellisuuden maskin hylkääminen ei välttämättä saa häiritsevällä tavalla todellisuutta häilyväksi, vaan sen avulla todellisuus alkaa näyttäytyä eri olemismahdollisuuksissaan. Eri olemismahdollisuuksien avautuessa todellisuus näyttäytyy moniulotteisempana.

Tulkitsen, että naamiot voivat edustaa pysähtynyttä tulkintaa todesta, kun taas naamioiden itsensä astuessa valokeilaan pääsee näkyviin itse naamioituminen. Kun naamioitumisen prosessi on esillä, voi kokija ymmärtää sen, että naamioiden alla on muutakin. Siinä missä identiteetit ovat monia, myös todellisuus on monta. Yhden maskin alta paljastuuikin todellisuuden moneus. Täten naamioitumisen dynamiikka on esillä, ja silloin on mahdollista saada esille hetkellinen kokemus naamioimattomuudesta, mikä rinnastuu totuuden kätkeytymättömyyden ajatukseen. Usein yhtenä näyttäytyvä todellisuus näyttäytyykin monien olemassaolovaihtoehtojensa mukaan. Koko kokoelman nimeä voisikin tulkita suhteessa samaan ajatukseen kuin olen tulkinnut tätä näytelmää. Tällöin näytelmän *Sei personaggi in cerca d'autore* ja kenties läpi koko Pirandellon teatterillisen tuotannon kulkee ajatus siitä, että taiteen totuudellisuus on taiteen tapa olla tapahtuma, jossa kokemuksellistuu olemisen moneus. Tutkimusta olisikin kiinnostavaa jatkaa suhteessa Pirandellon muihin teoksiin.

Vaikka Pirandelloa on tulkittu paljon, on nähdäkseni tämä pro gradu -tutkielma tuonut uutta Pirandello-tutkimukseen. Tässä työssä olen tarkastellut näytelmää esimerkiksi draamallisen polyfonian näkökulmasta, mikä ajatuksena ja käsitteenä on uusi tulokulma paitsi tähän näytelmään myös yleisemminkin draamatutkimukseen. Tutkielmassa on pyrkinyt pohtimaan draamallista polyfoniaa monisyisemmin kuin monissa muissa draaman ja polyfonian suhdetta käsittelevissä artikkeleissa sitä on tarkasteltu. Kehittelin työssäni ajatusta siitä, miten Hahmot ja koko näytelmä ehdottavat metateatterin kautta draaman polyfonisuuden mahdolliseksi. Käsitteelin tämän näytelmän polyfoniaa laajempänä kuin vain henkilöhahmojen välisenä. Tällöin taiteen totuudellisuuden tapahtumaluonne korostuu. Polyfonisuuden ja metataseisuuden tarkastelu johti pohtimaan näytelmää suhteessa eri jäljittelykäsitteisiin. Näytelmästä voi lukea myös eri jäljittelykäsitteiden ja totuuskäsitteiden vuoropuhelua. Olenkin tulkinnut näytelmää siten, että siinä metateatterillisuus tuo esille teatterillisuuteen kytkeytyviä totuuskäsitteitä. Kehittelemäni tulkinta metateatterillisen näytelmän totuudellisuudesta polyfonisena etsimisen tapahtumana on uusi.

Olen tulkinnut näytelmää *Sei personaggi in cerca d'autore* metafiction ja metateatterillisuuden käsitteiden lisäksi metadraamallisuuden käsitteen kanssa. Metadraamallisuuteen liittyy se, että näytelmässä ollaan paitsi tietoista fiktioluonteesta, myös kommentoidaan itsessään draamallisuutta ja draaman eri ymmärtämisten merkityksiä ihmisen kokemusmaailmalle. Tällainen uusi käsite on avannut taas uutta ymmärrystä tästä näytelmästä. Yksi kiinnostava jatkoajatus olisikin pohtia näiden eri käsitteiden suhteita tarkemmin. Lisäksi

näitä teatterin metatason kysymyksiä olisi kiinnostavaa tarkastella suhteessa muihin näytelmiin. Metateatterillisuuden ja metadraamallisuuden pohdintojen kautta monesta muustakin näytelmästä voisi saada vielä lisää tulkittavaa suhteessa kysymykseen taiteen totuudellisuudesta. Myös keskustelun jatkaminen teoreettisesta näkökulmasta olisi kiinnostavaa, esimerkiksi pohtia syvemmin eri teorioita ja käsityksiä fiktion ja taiteen totuudellisuudesta.

Vaikka näytelmää *Sei personaggi in cerca d'autore* on tutkittu tosi–fiktio-problematiikan näkökulmasta paljon, ei sitä ole ennen tutkittu tästä näkökulmasta näin perusteellisesti. Olen tuonut esille, että näytelmä *Sei personaggi in cerca d'autore* ei vain viittaa samoihin kysymyksiin, joita taiteenfilosofiassa on tutkittu aina Aristoteleen ja Platonin kirjoituksista lähtien, vaan näytelmää tutkimalla saa tarkasteltua kyseisiä kysymyksiä syvemmin. Näytelmässä teatterillisuudella leikittely kytkeytyy kysymykseen fiktion ja taiteen totuudellisuudesta ainutlaatuisella tavalla. Tämän näytelmän analysointi on tuonut uusia ajatuksia ylipäättään keskusteluun taiteen totuudellisuudesta. Metateatterillisen näytelmän totuudellisuuden tavaksi on hahmottunut sen näyttäminen, ettei oleminen ole valmiiksi annettu vaan oleminen on mahdollistuvaa. Yksi mielekäs tapa jatkaa tutkimusta olisi tutustua vielä laajemmin taiteen totuudellisuuden ja olemassaolon väliseen suhteeseen, sillä taiteen totuudellisuuden kysymys linkittyy kiinnostavasti myös olemassaolon kysymykseen. Olenkin väittänyt, että loppujen lopuksi näytelmässä *Sei personaggi in cerca d'autore* etsityksi tekijyydeksi nousee siis teoksen olemassaolo. Tämä teoksen olemassaolo puolestaan perustuu ja näyttäytyy juuri sen oman olemassaolon etsimisenä. Etsiminen linkittyy näytelmän lukemiseen, katsomiseen ja tulkitsemiseenkin. Kuten Hahmot, myös lukija, katsoja ja tutkijakin etsivät tekijää eli näytelmän merkitystä, ja hetkellisesti sen kokeminen mahdollistuu tähän etsimisen tapahtumaan antautuessa, mutta sitä ei koskaan voida saavuttaa pysyvästi. Totuus voidaan hetkellisesti kokea tarpeeksi avoimessa ja polyfonisessa etsimisen tapahtumassa, mutta vähän sen jälkeen, laskeutuu esirippu.

LÄHDELUETTELO

1. Primaarilähde

Pirandello Luigi. 2005 [1921/1933]. *Sei personaggi in cerca d'autore*. – Pirandello, Luigi. *Maschere Nude II*, a cura di Alessandro d'Amico, 651–758. Milano: Mondadori.

2. Sekundaarilähteet

Abbott, Anthony S. 1989. *The Vital Lie: Reality and Illusion in Modern Drama*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.

Abel, Lionel. 1964. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.

Adank, Mathias. 1948. *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*. Bern: Universität Bern.

Al-Ameer, Zainab Hasoon Abd. 2015. "The Platonic Meta-Imports in Luigi Pirandello's Six Characters in Search of an Author". *Al-Adab Arts Journal*, Vol 111, 63–90.

Alonge, Roberto. 2010. *Luigi Pirandello*. Roma: Editori Laterza.

Angelini, Franca. 1998. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Roma: Editori Laterza.

Aristoteles. 1990. *Metafysiikka (Metafysika)*. Suom. Tuija Jatakari, Kati Näätsaari & Petri Pohjanlehto. Helsinki: Gaudeamus.

-----, 2000. *Runousoppi (Peri poiētikēs)*. Suom. Paavo Hohti. Tampere: Gaudeamus.

Auerbach, Erich. 1992. *Mimesis: Todellisuudenkuvaus länsimaisessa kirjallisuudessa (Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 1946)*. Suom. Oili Suominen. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Bahtin, Mihail. 1991. *Dostojevskin poetiikan ongelmia (Problemy poetiki Dostojevskogo, 1963)*. Suom. Paula Nieminen & Tapani Laine. [Helsinki]: Orient Express.

Barthes, Roland. 1993. *Tekijän kuolema – Tekstin syntymä*. Toim. Lea Roloja, suom. Lea Roloja & Pirjo Thorel. Tampere: Vastapaino.

Billington, Josie. 2016. *Is Literature Healthy? The Literary Agenda*. Oxford: Oxford University Press.

Bottioli, Giovanni. 2017. "Sei personaggi in cerca d'autore": il punto di vista ontologico". *Enthymema*, Vol. 1 (17), 237–245.

- Brecht, Bertolt. 2015 (1964). *Brecht on theatre*. Third edition. Marc Silberman, Steve Giles & Tom Kuhn (eds.). London: Bloomsbury.
- Bruner, Jerome. 1987. "Life as Narrative". *Social Research*, Vol. 54 (1), 11–32.
- Brustein, Robert. 1964. *The Theatre of Revolt: An Approach to the Modern Drama*. Boston (Mass.): Little, Brown and Company.
- Cannon, Jo Ann. 1986. "The Question of the Frame in Pirandello's Metatheatrical Trilogy". *Modern Language Studies*, Vol. 16 (3), 44–56.
- Caputi, Anthony Francis. 1988. *Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness*. Urbana: University of Illinois Press.
- Cascetta, Annamaria & Laura Peja. 2013. *Ingresso a teatro. Guida all'analisi della drammaturgia*. Firenze: La Lettere.
- Cohn, Dorrit. 2006. *Fiktioin mieli (The Distinction of Fiction, 1999)*. Suom. Paula Korhonen, Markku Lehtimäki, Kai Mikkonen & Sanna Palomäki. Helsinki: Gaudeamus.
- Davis, Colin. 2010. *Critical Excess: Overreading in Derrida, Deleuze, Levinas, Žižek and Cavell*. Stanford: Stanford University Press.
- Derrida, Jacques. 1993. *Writing and Difference (L'écriture et la différence, 1967)*. Trans. Alan Bass. London: Routledge.
- Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Eagleton, Robert. 2004. "One and the Same? Ethics, Aesthetics, and Truth". *Poetics Today*, Vol. 25 (4), 595–608.
- Esslin, Martin. 1980. *Draaman perusteet (An Anatomy of Drama, 1976)*. Suom. Sirkka Heiskanen-Mäkelä. Jyväskylä: Gummerus.
- Fischer-Lichte, Erika. 2002. *History of European Drama and Theatre (Geschichte des Dramas, 1990)*. Trans. Jo Riley. London: Routledge.
- Gadamer, Hans-Georg. 2004a. *Hermeneutiikka. Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Valikoinut ja suomentanut Ismo Nikander. Tampere: Vastapaino.
- , 2004b. *Truth and Method (Wahrheit und Methode, 1960)*. Second, Revised edition. Trans. Joel Weinsheimer & Donald G. Mars. London: Continuum.
- Gaskell, Ronald. 1972. *Drama and reality: the European theatre since Ibsen*. London: Routledge & Kegan Paul.

- Gibellini, Pietro. 1994. "Cronologia". – Pirandello Luigi, *L'umorismo e altri saggi*. Firenze: Giunti, xxix–xlii.
- Gylén, Marko. 2014. "Katharsis vapauttavana totuutena. Taiteen vapauden fenomenologista tulkintaa". – Marianne Liljestöm & Marko Gylén (toim.), *Säänneltyt vapaudet. Tulkintoja toiseuden tuottamisesta*. Turku: Utukirjat, 177–205.
- Heidegger, Martin 1995. *Taideteoksen alkuperä (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935/1936)*. Suom. Hannu Sivenius. Helsinki: Kustanneosakeyhtiö Taide.
- , 2000. *Oleminen ja aika (Sein und Zeit, 1927)*. Suom. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino.
- Jaakkola, Jussi. 2013. *Taide filosofian organonina ja dokumenttina: Friedrich Wilhelm Joseph Schellingin taiteenfilosofia teoksessa System des transzendentalen Idealismus*. Turku: Turun yliopisto, Historian, kulttuurin ja taiteidentutkimuksen laitos, Yleinen kirjallisuustiede, pro gradu -tutkielma.
- Kant, Immanuel. 2018. *Arvostelukyvyn kritiikki (Kritik der Urteilsraft, 1790)*. Suom. Risto Pitkänen. [Helsinki]: Gaudeamus.
- Kunnas, Tarmo. 2013. *Fasismin lumous: Eurooppalainen älymystö Mussolinin ja Hitlerin politiikan tukijana*. Jyväskylä: Atena kustannus.
- Kurkela, Tiia. 2004. "Kasvojen näytteleminen: Pirandellon Henrik IV goffmanilaisen teorian valossa". – Pia Houni & Tiia Kurkela (toim.), *Arvoituksellisia tulkintoja – draama-analyyseja*. Tampere: Tampereen yliopiston taideaineiden laitos.
- Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri (Postdramatisches Theater, 1999)*. Suom. Riitta Virkkunen. Helsinki: Like.
- Lucas, F. L. 1963. *The Drama of Chekhov, Synge, Yeats, and Pirandello*. London: Cassell.
- Luoto, Miika. 2002. *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Luperini, Romano, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani & Valentina Tinacci. 2005. *La scrittura e l'interpretazione. Gli autori italiani, il canone europeo, la scrittura delle donne, gli intracci interculturali e tematici. Volume 3. Dal Nauralismo al Postmoderno (Dall'unità d'Italia ai nostri giorni)*. Firenze: G. B. Palumbo editore.
- Mahler, Andreas. 2013. "Aesthetic Illusion in Theatre and Drama: An Attempt at Application". – Werner Wolf, Walter Bernhart & Andreas Mahler (eds.), *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 151–182.
- Mariani, Umberto. 2016. *Living Masks: The Achievement of Pirandello*. Toronto: University of Toronto Press.
- McHale, Brian. 2003. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge.

- McIntyre, Hannah 2017. "Creating Reality: The Role of Imagination and the Creative Process in Pirandello's Literary Works". *Pirandello Studies: Journal of the Society for Pirandello Studies*, Vol. 37, 112–117.
- Meretoja, Hanna. 2014. *The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- , 2018. *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. New York: Oxford University Press.
- Niemi, Irmeli. 1969. *Nykydraaman ihmiskuva*. Helsinki: Tammi.
- Paavolainen, Pentti. 2007. "Teatterin avantgarde". – Sakari Katajamäki & Harri Veivo (toim.), *Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus*. Helsinki: Gaudeamus, 331–350.
- Paloposki, Hanna-Leena (toim.). 2018. *Fantastico! Italialaista taidetta 1920- ja 1930-luvuilla*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Petruzzi, Anthony. 1997. "Hermeneutic retrieval and the conflict of styles in Pirandello's *Sei Personaggi in Cerca D'Autore*". *Rhetoric Society Quarterly*, Vol 27 (3), 51–83.
- Pirandello, Luigi. 1897. "Sincerità e Arte". *Il Marzocco*, 7.3.1897.
- , 1980. *Kuusi osaa etsimässä tekijää. (Sei personaggi in cerca d'autore, 1921)*. Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. [Helsinki: Suomen teatteriliitto.]
- , 1994. *L'umorismo e altri saggi*. A cura di Enrico Ghidetti. Firenze: Giunti.
- , 1998. *Six Characters in Search of an Author*. Trans. Edward Storer. New York: Dover Publications, Inc.
- , 2005. *Maschere Nude II*. A cura di Alessandro d'Amico. Milano: Mondadori.
- , 2006. *Saggi e interventi*. A cura di Ferdinando Taviani. Milano: Mondadori.
- , 2007. *Sitruunoita Sisiliasta ja muita novelleja*. Suom. ja koonnut Leena Rantanen. Helsinki: Like.
- , 2009a. *Ahdas frakki ja muita novelleja*. Suom. ja koonnut Leena Rantanen. Helsinki: Like.
- , 2009b. *I romanzi, le novelle e il teatro*. Grandi Tascabili Economici. Roma: Newton.
- , 2018. *Vino nenä (Uno, nessuno e centomila, 1926)*. Suom. Juuso Kortelainen. Helsinki: Impromptu Kustannus.
- Pavel, Thomas G. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Platon. 1999. *Teokset II: Menon*. Suom. Marianna Tyni. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 105–148.
- , 2001. *Teokset IV: Valtio (Politeia)*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.
- Rantanen, Leena. 2007. ”Jälkisanat”. – Luigi Pirandello, *Sitruunoita Sisiliasta ja muita novelleja*. Suom. Leena Rantanen. Helsinki: Like, 235–267.
- Ricoeur, Paul. 1985. *Time and Narrative, Vol. 2 (Temps et Récit, Vol. 2, 1984)*. Trans. Kathleen McLaughlin & David Pellauer. Chicago: The University of Chicago Press.
- , 1991. *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Ed. Mario J. Valdés. Toronto: University of Toronto Press.
- Riffaterre, Michael. 1990. *Fictional Truth*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Ryan, Marie-Laure. 2013. ”Impossible Worlds and Aesthetic Illusion”. – Werner Wolf, Walter Bernhart & Andreas Mahler (eds.), *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam: Rodopi, 131–148.
- Schiller, Friedrich. 2013. *Kirjeitä ihmisen esteettisestä kasvatuksesta (Über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1795)*. Suom. Pirkko Holmberg. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Schopenhauer, Arthur. 1969. *The World as Will and Representation (Die Welt als Wille und Vorstellung, 1818/1819)*. Vol 1. Trans. E. F. J. Payne. New York: Dover Publications.
- Shakespeare, William. 1996. *Hamlet (1600)*. – Shakespeare, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. The Shakespeare Head Press. Oxford: Wordsworth Editions, 670–713.
- Steinby, Liisa & Katri Tanskanen. 2013. ”Draaman analyysin peruskäsitteet”. – Aino Mälikalli & Liisa Steinby (toim.), *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 288–344.
- Szondi, Peter. 1987. *Theory of the Modern Drama. A Critical Edition*. Ed. and trans. Michael Hays. Cambridge: Polity Press.
- Taviani, Ferdinando. 2010. *Uomini di scena, uomini di libro. La scena sulla coscienza*. Roma: Officina Edizioni.
- Tilgher, Adriano. 1923. *Studi sul teatro contemporaneo*. Seconda edizione accresciuta. Roma: Libreria di scienze e lettere.
- Turri, Maria Grazia. 2014. ”Transference and catharsis – Freud to Aristotle”. *The International Journal of Psychoanalysis*. Vol. 96 (2), 369–387.
- Tuscano, Pasquale. 1989. *L'identità impossibile. L'opera di Luigi Pirandello*. Napoli: Loffredo.

- Vannini, Simona. 2004. "Pirandello, Bakhtin and Barthes: Towards the Death and Resurrection of the Author". *Pirandello Studies: Journal of the Society for Pirandello Studies*, Vol 24, 26–44.
- Venè, Gian Franco. 1971. *Pirandello fascista*. Milano: Mursia.
- Vicentini, Claudio. 1970. *L'estetica di Pirandello*. Milano: Mursia.
- , 1993. *Pirandello. Il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio.
- Viljanen, Paula. 2007. *L'uomo in cerca di se stesso. La problematica del soggetto nei romanzi Il fu Mattia Pascal e Uno, nessuno e centomila di Luigi Pirandello*. Turku: Turun yliopisto, Klassillisten ja romaanisten kielten laitos, Italia, pro gradu -tutkielma.
- Väre, Anna. 2013. *La tecnica metateatrale in Pirandello. Esempi di due testi teatrali: Sei personaggi in cerca d'autore ed Enrico IV*. Turku: Turun yliopisto, Kieli- ja käännöstieteiden laitos, Italia, pro gradu -tutkielma.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.