



JANNA KANTOLA &  
HANNA KORSBERG

## Uudelleen kirjoitettu runoilija – historiallisen henkilön elämäkerta näytelmänä ja näyttämöllä

**Janna Kantola ja Hanna Korsberg tarkastelevat artikkelissaan, miten historiallinen henkilö esitetään teatterissa taiteen keinoin. He pohtivat fiktion ja historian tulkintojen suhdetta runoilija Pentti Saarikoskea käsittelevän näytelmän ja teatteriesityksen pohjalta. Miten fiktiivinen, tulkinnallinen aines asettuu tai on asettumatta todellisen henkilöhistorian kehyksiin Saarikosken tapauksessa?**

■ Eri aikoina historian tapahtumia ja henkilöitä on käsitelty paitsi tutkimuksessa myös taiteessa ja fiktion keinoin. Erityisesti taiteilijaelämäkerrat ovat nousseet suosituiksi aiheiksi niin teatteriinkin kuin kirjallisuuteenkin. Historian tapahtumiin tai henkilöihin perustuvia näytelmiä on Suomessa systemaattisimmin kirjoittanut professori Heikki Ylikangas, jonka kaksi uutta historia-aiheista näytelmää saivat ensi-iltansa kevätnäytäntökaudella 2005. Hän on myös toivonut populaarille historialliselle dokumentaationäytelmälle asemaa teatterimaailmaan.<sup>1</sup>

Seuraavassa tarkastelemme kyseiseen te-

matiikkaan liittyviä kysymyksiä Tuija Töyrään runoilija Pentti Saarikosken elämästä kirjoittaman näytelmän *Omaksi kuvakseen* pohjalta. Näytelmä sai kantaesityksensä Helsingin Kaupunginteatterissa lokakuussa 2004. Pohdimme, miten fiktio käsittelee Pentti Saarikosken henkilöhistoriaa ja millainen taiteen ja henkilöhistorian suhde on tässä yksittäistapauksessa.

Kun teatterissa esitetään historiallisia tapahtumia tai historiallista henkilöä, teatteri toimii menneisyyden tulkitsijana. Mutta kuten teatterintutkija Freddie Rokem on korostanut, sen keinot menneisyyden kuvaamisessa ovat toiset kuin historioitsijan. Dokumenttien sijaan teatteri nojaa ensisijaisesti näyttelijöiden taitoon ja kykyyn itse esityksen aikana vakuuttaa katsojille, että näyttämöllä nähdään jotain ”todellista”, ja siten myös jotain ”todellisesta” menneisyydestä. Näyttelijöiden on, kuten esityksissä aina, luotettava myös näytelmäkirjailijoihin, ohjaajiin, pukusuunnittelijoihin ja lavastajiin yhdenlaisina historiankirjoittajina, sillä kuvaa menneisyydestä välitetään katsojalle myös heidän työnsä kautta.<sup>2</sup>

Pohdittaessa historian esittämistä teatterin keinoin ei voida ohittaa Bertolt Brech-

1. Heikki Ylikangas (2001) 'Historiallinen näytelmä ja historiallinen totuus', *Historiallinen Aikakauskirja* 99, 12–17.

Ylikankaan näytelmien vastaanotosta on kirjoittanut Pirkko Koski artikkelissaan 'Draama, näyttämö ja katsoja. Heikki Ylikankaan näytelmät Suomen Kansallis-teatterissa.' Teoksessa Anu Koskivirta (toim.) (1997) *Tie tulkintaan. Jublakirja akatemiaprofessori Heikki Ylikankaalle 6. marraskuuta 1997*, WSOY, 670–678.

2. Freddie Rokem (2000) *Performing history. Theatrical representations of the past in contemporary theatre*, Iowa City: University of Iowa Press, 24–25.

tin (1898–1956) eepistä teatteria käsitteleviä teoreettisia kirjoituksia, jotka havainnollistavat edellä todetun. Erityisen merkittävä tässä suhteessa on 1938 kirjoitettu essee *Katukohtaus*, jonka avulla on mahdollista käsitellä teatteritapahtuman muodostumista. Brecht kuvaa kadulla sattunutta kohtausta, jota hän pitää eepin teatterin kohtauksen perusmallina. Siinä liikenneonnettomuuden silminnäkijä esittää paikalle kerääntyneille ihmisille, miten onnettomuus tapahtui. Paikalle saapuneet ihmiset eivät ole nähneet tapahtumaa tai eivät välttämättä ole siitä kertojan kanssa samaa mieltä, vaan näkevät sen eri tavalla.<sup>3</sup> Katukohtauksen esittäminen on luonteeltaan toistoa, jossa toistetaan jo aiemmin sattunut tapahtuma. Olennaista on, että kertoja esittää toisaalta autonkuljettajaa ja toisaalta yliajon uhria niin, että muiden paikalle saapuneiden on mahdollista tehdä oma arvionsa siitä, mitä onnettomuudessa tapahtui.

Historiaan tai meidän tulkintaamme siitä perustuvan esityksen erottaa muista esityksistä se, että kun näyttelijä esittää historiallista henkilöä tai jotakuta tuntematonta historian tapahtumissa osallisena ollutta henkilöä, hänestä tulee myös Rokemin termein historian todistaja, vaikkei hänkään ole välttämättä nähnyt tai kokenut itse esittämiään historian tapahtumia. Hän on omaksunut käsityksensä kirjallisista lähteistä, tutkimuksista tai jollain muulla tavalla. Näyttelijältä ei edellytetä esityksessä neutraalia suhtautumista eikä pyrkimystä eri osatekijöiden tasapuoliseen käsittelyyn. Kuten Brechtin esimerkissä, hän pyrkii saamaan katsojat ikään kuin sekundaarisiksi todistajiksi, muodostamaan oman käsityksensä siitä, mitkä voimat ja tapahtumat vaikuttivat historian kulkuun.<sup>4</sup>

Historiaan perustuva esitys osoittaa usein konkreettisesti, etteivät historiallisten tulkintojen takana olevat faktat ja dokumentit ole ristiriidattomia tai ”puhtaita”, vaan ne voidaan kyseenalaistaa. Tietyt historian henkilöt saattavat esityksessä toimia katsojien silmien edessä esittäen jopa tunnetuille dokumenteille perustuvilla tulkinnoilla vastakkaisia tulkintoja tapahtumista ja asioista. Tavoitteena on saada katsoja tarkastelemaan

menneisyyttä uudella tavalla. Tavoite sopii myös Brechtin eepin teatterin päämääriin, siihen, että pyritään saamaan aikaan muutos katsojan tavassa hahmottaa ympäröivä maailma aina siihen asti, että hän lopulta tahtoo itse osallistua sen muuttamiseen.<sup>5</sup> Esitystilanteessa näyttelijästä tulee Rokemin mukaan ”hyperhistorioitsija”, linkki menneisyyden ja esityksen ”tässä ja nyt”-hetken välille. Hyperhistorioitsijan avulla katsojan on mahdollista tunnistaa näyttelijän esittävän tai olevan jotain menneisyydestä myös niissä tilanteissa, joissa näyttämöllä nähtyä ei tieteellisen tutkimuksen kriteerein voitaisi hyväksyä.<sup>6</sup>

Kaunokirjallisuuden kohdalla kysymys historian tai historiallisen henkilön esittämisestä sellaisena kuin ”todellisuudessa on tapahtunut” on teatteriesitystä astetta etäisempi. Luetusta näytelmästä poiketen teatteriesityksessä historian tapahtumat tapahtuvat taiteenlajin ominaispiirteestä johtuen aina presensissä, syntyen ja kadoten katsojan silmien edessä. Kuitenkin kaunokirjallisuudessa – jos jossain – voidaan kirjoittaa historiaa uudelleen vastaavalla tavalla kuin tutkimuksessa. Historiallisen romaanin lajityyppi jo rakentuu tällaiselle lähtökohdalle: historialliset tosiseikat ovat kerrotun tarinan osia yhdessä kuvitellun kanssa. Näkyvä ilmiö suomalaisessa, ja ylipäätään eurooppalaisessa nykykirjallisuudessa, on ollut juuri kirjailijoiden elämän kuvaaminen fiktion kautta. Ilmiöön liittyy myös kiinnostus kirjailijaelämäkertoja kohtaan. Monipuolisesta, aihepiiriin liittyvästä esimerkistä käy englantilainen kirjallisuushistorioitsija ja kirjailija Peter Ackroyd, joka on kirjoittanut kuusi kirjailijaelämäkertaa, mutta myös romaaneja, joita luonnehtii lajityyppi ”historiografinen metafiktio”. Se merkitsee ennen muuta kiinnostusta niihin prosesseihin, jotka aktivoituvat historiaa rekonstruoidessa tai sitä kirjoitettaessa.

Kun kuvattava historiallinen henkilö on kirjailija, on kysymys historian konstruomisesta monisyisempi kuin yleensä, koska kirjailija on olemassa myös fiktiivisen välityksellä. Siksi etenkin kaunokirjallisuuden keinoin historiaa konstruoidessa on kirjailija usein ainakin osin teostensa tyyli-

kaelmin tai jopa suoranaisten, laajojenkin sitaattien – jostain näkökulmasta jopa tekstivarkauksien – myötä läsnä. Tämänsuuntaista keskustelua on käyty muun muassa vuoden 2004 Finlandia-palkitun, Eeva-Liisa Mannerin elämästä kertovan Helena Sinneron romaanin *Runoilijan talossa* ympärillä. Teos on saamassa kantaesityksensä näyttämöllä Rauman kaupunginteatterissa Virve Ojanteen dramatisoimana syksyllä 2005. Keskusteluun liittyviä olennaisia kysymyksiä voidaan tarkastella monien esimerkkitaustien kautta. Tuija Töyrään runoilija Pentti Saarikoskesta (1937–83) kirjoittama ja ohjaama, kantaesityksensä 22.10.2004 Helsingin Kaupunginteatterin pienellä näyttämöllä saanut näytelmä *Omaksi kuvakseen* on yksi hiljattaisimmista teoksista, jossa edellä kuvatun kaltaiset kysymykset nousevat esiin. Yksittäistapausta tarkasteltaessa on tarpeen pohtia myös sitä tulkintaa, jonka yksittäinen teksti tai esitys antaa kuvaamastaan kohteestaan, tässä tapauksessa runoilija Pentti Saarikosken elämästä hänen nuoruutensa ja varhaisen aikuisuutensa vuosista. Kirjailijoiden henkilöhistoriaan perustuvat uudet näytelmät ovat yhä vain yleistymässä: Aila Meriluodon ja Lauri Viidan yhteiselämää käsitellyt näytelmä *Putoavia enkeleitä* oli keväällä 2005 helsinkiläisen Q-teatterin ohjelmistossa.

Kirjallisuudessa käytetyn pastissiteknikan tai suoranaisten kirjallisten sitaattien viljelyn siirto esitettävän näytelmän repliikeiksi aikaansaa omanlaisia ongelmia. Kun kirjailija ikään kuin elävässä elämässä puhuu niin kuin kirjoittaa, aforismein, ”jälkikäteen keksityin repliikein”, on katsojan elämys ”todellisuuden henkilöstä” varmasti toinen kuin sen, joka todellisuuden on elänyt – toisaalta on mietittävä, mitä ”todellisuutta” näytelmäkirjailija on tahtonut kuvata, kirjailijan kokemusta (joka lienee läsnä hänen kirjoittamassaan) vai hänen läheistensä?

### ***Omaksi kuvakseen* -näytelmä runoilija Pentti Saarikoskesta**

Näytelmät ovat aina fiktioita, kuten myös Tuija Töyräs näytelmänsä esipuheessa toteaa. Se merkitsee, ettei tekijöiden tarvitse dokumentoida tulkintaansa tutkimuksena

esitetyn historiallisen kerronnan tavoin. Siitä huolimatta Töyräs kiittää mainitussa esipuheessa Saarikosken perikuntaa saamastaan tutkimusluvasta Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkistoon. Näin viestitetään, ettei kerronnan kaari ole tuulesta temmattu, vaan että näytelmä perustuu arkistoituihin dokumentteihin. Faktan ja fiktion suhdetta problematisoi myös Saarikosken tunnettu tokaisu ”Minä teen elämästäni fiktiota, jotta se olisi totta”, jonka Töyräs on valinnut painetun näytelmänsä motoksi.<sup>7</sup>

Mutta millainen *Omaksi kuvakseen* -näytelmän faktan ja fiktion suhde oikeastaan on? Töyrään näytelmä kertoo siitä, miten nuori kirjailija etsii itseään: siihen liittyvät kysymykset toistuvat näytelmässä. Samalla näytelmä antaa yhden ilmeisen vastauksen Saarikosken elämänongelmaan, niihin psykologisiin ristiriitoihin, jotka hallitsivat hänen elämäänsä. Päähenkilö on näytelmässä nimeltään ”Runoilija”, ja näytelmän alkuun painetussa henkilöiden luettelossa myös korostetaan, että kyse on Pentti Saarikoskesta.<sup>8</sup>

Näytelmän runoilija ei ole maailmassa yksin, ei edes omassa maailmassaan, vaikka niin näytelmää lukiessa väliin tuntuu. Näytelmä on nimittäin miesten näytelmä, isän ja Runoilijan. Töyrään tulkinta on Saarikosken elämää tai hänen tuotantoaan tunteville tuttu, hänen isäsuhteensa värittävä. Etenkin ensimmäisessä näytöksessä takautumat, joissa isällä on iso rooli, ja nykyhetki mielisairaalassa limittyvät toisiinsa. Isän ja pojan kaltaisuus osoitetaan näytelmän edetessä vähitellen, esimerkiksi erilaisin toistuvien symbolein. Eräs tällainen symboli ovat kengät ja niiden käyttö esityksessä. Näytelmässä kengät käyvät silmiin: kenkiä

3. Bertolt Brecht (1991) *Kirjoituksia teatterista*. (suom. Anja Kolehmainen, Rauni Paalanen ja Outi Valle) Teatterikorkeakoulun julkaisusarja nro 14, Helsinki: VAPK-kustannus, 117–124.

4. Rokem (2000) 8–9.

5. Rokem (2000) 9.

6. Rokem (2000) 13.

7. Tuija Töyräs (2004) *Omaksi kuvakseen*, Helsinki: Lasipalatsi Kirja kerrallaan, 7.

8. Tässä artikkelissa viittaamme ”Runoilijalla” Tuija Töyrään näytelmän päähenkilöön ja ”Saarikoskella” runoilija Pentti Saarikoskeen.



*Eri aikatasojen simultaaninen läsnäolo näyttämöllä on yksi esityksen tulkinallisista ratkaisuista. Kuvassa Runoilija lapsena ja nuorena miehenä. (Oskari Katajisto, Pekko Pulakka). Helsingin Kaupunginteatterin arkisto. (Kuva: Stefan Bremer)*

pannaan koko ajan jalkaan tai sitten niitä otetaan pois tai pidetään käsissä. Kokonaisuutta ajatellen ne sopivat etsimisen aiheen tueksi, siihen, että koko ajan ollaan menossa johonkin, elämässä tai ihmisenä, mutta ne toimivat myös merkkeinä näytelmän sisällä. Näytelmässä Runoilijan äiti piilottaa isän kengät, jottei tämä lähtisi yöjalkaan, ja kun on Runoilijan aika lähteä kodista naimisiin mennessään, saa Tuuli (sic)-vaimo puolisonsa äidiltä matkaan vaatepinon, jonka kengät kruunaavat. Runoilijan kenkien piilottelusta tulee Tuulin tehtävä.<sup>9</sup> Kengät ja naiset liittyvät näytelmässä yhteen, mutta useimmiten niin, että kengät kuuluvat miehille ja naiset huolehtivat jonkun toisen kengistä; kevytkenkäisyyskin pilkahtaa tans-

sin askelein näytelmään, kun isä palaa viinanhuuruudesta illanvietostaan punakenkäinen nainen mukanaan. Juuri kyseisen kohtausten päätteeksi isän kengät piilotetaan.

Saarikosken lapsuuden kuvaus on tietysti pitkälti näytelmäkirjailijan mielikuvitusta. Lähdemateriaalina Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkiston arkistomateriaalin lisäksi luultavasti käytetyt *Nuoruuden päiväkirjat* tai Pekka Tarkan arkistomateriaalia seikkaperäisesti hyödyntävä Saarikoski-elämäkerta eivät kuvaa yksittäisiä tapauksia liittyen isän tuurijuoppouteen aivan niin yksityiskohtaisesti. Nämä kohtaukset nousevat tästäkin syystä merkitykselliseksi näytelmän hahmotellessa kokonaistulkintaa Saarikosken elämästä. Saarikosken *Nuoruuden päiväkirjoissa* on vuodelta 1955 merkintä, jossa hän ensinnä kirjoittaa, että on liian harvoin kirjoittanut vanhemmistaan päiväkirjoissaan, ja listaa sen jälkeen seikat, joista heitä kiittää, muun muassa näin:

”Kiitän isääni siitä tuskasta, jota hän minulle tuotti, kun olin lapsi. Silloin en tiennyt, että kärsimys on lahja, siksi pä taisinkin vihata isääni niinä hirvittävinä päivinä, jolloin hän joi itsensä sairaaksi ja oli lähellä kuolemaa. Kun opin tuntemaan paremmin omaa itseäni, opin myös ymmärtämään isääni ja rakastamaan häntä nimenomaan sellaisena kuin hän oli: onnettomana ihmisenä.”<sup>10</sup>

Näytelmän Runoilija ”omana kuvanaan” – se joka hänestä on tullut – on isänsä kaltainen. Siitäkin huolimatta, että käytöksen kohteet ovat vaihtuneet toisiksi, ovat Töyrään tulkinnan isän ja pojan persoonallisuudenrakenteet toistensa kaltaiset. Kumpikin on näytelmässä kunnian perään, isä elämässään myöhemmin lastensa saavutusten riivaama – se ei jää huomaamatta Saarikosken päiväkirjoissakaan<sup>11</sup> – ja poika sitten oman maineensa huumaama, ja nerouden ajatukseen kernaasti ripustautuvana. Sen sanoo näytelmässä päähenkilön Ismo-velikin – ”... Sinä samaistut jokaiseen lukemaasi neroon”,<sup>12</sup> samoin rinnastaa Runoilija itsensä näytelmässä Saarikosken päiväkirjan tapaan ”neroihinsa”: ”Me olemme neroja. Minä Goethe ja Jeesus”.<sup>13</sup>



*Omaksiksi kuvakseen on miesten näytelmä. Se tulkitsee Saarikoskea hänen isä-subteensa läpi. (Oskari Katajisto, Seppo Maijala). Helsingin Kaupunginteatterin arkisto. (Kuva: Stefan Bremer)*

Näytelmä kulkee Saarikosken viitoittamaa tietä, niin paljon siinä on hyödynnetty Saarikosken tekstejä: se käy ilmi niille katsojille, jotka tuntevat hänen julkaistuja päiväkirjojaan ja Pekka Tarkan elämäkerran ensi osan. Ei liene liioiteltua sanoa, että *Omaksiksi kuvakseen* on Saarikosken päiväkirjojen dramatisointi. Kuitenkin näytelmän tulkinna Saarikosken persoonasta ongelmallisine isäsuhteineen on voimakkaampi kuin Tarkan antama, vaikka Tarkan elämäkerta antaa lukijalleen mahdollisuuden tulkita juuri niin kuin näytelmä tekee. Saarikoskes-ta tuli joiltain osin isänsä kaltainen, vaikka juuri sitä hän asettui miltei elämäntehtävänä vastustamaan. Saarikosken tuotannossa on sivumennen sanoen koko joukko tekstejä, joissa isää ivataan. H. K. Riikonen on näistä maininnut isän ivailemisen kollaasiromaanissa *Ovat muistojemme lehdet kuolleet* (1964), isää koskevat kommentit romaanissa *Aika Prabassa* (1967) ja *Onnen ajan* (1971) runon ”Isäni oli sitä mieltä”.<sup>14</sup> Oma lukunsa ovat vielä Saarikosken tuotannon ”muut isät”, auktoriteetit, tai mytologian hahmot, kuten esimerkiksi Oidipus, joita hän isäihettä käsitellessään limitti toisiinsa.

Näytelmän Runoilija ei kaltaisuutta huomaa, vaikka toteakin olevansa kyllin älykäs, jottei tarvitse ”analyysejä”. Sellaiseen ei näytelmässä mahdollisuuksia tarjoudukaan, sillä häntä hoitava lääkäri joutuu tyy-

tymään sivurooliin. Hoitohenkilökunnan ja Runoilijan välejä luonnehtii näytelmässä ohipuhuminen: kummallakaan osapuolella ei ole käsitystä siitä, mitä toinen tekee. Tätä voidaan pitää erikoisena ratkaisuna sikäli, että niin kirjailija kuin psykiatrikin tutkivat tahoillaan ihmismieltä. Tai sitten näytelmässä on kuvattu, miten Runoilija on sittenkin maailmassaan yksin, ja miten vaikea hänen oli saada todellista yhteyttä muihin.

Historiallista henkilöä tai historiallisia tapahtumia käsittelevän teoksen kohdalla erityisen mielenkiintoisia kohtia ovat ne, joissa käsikirjoitus ikään kuin poikkeaa ”alkuperäisestä” tai tutkimuksen avulla siitä saamastamme kuvasta. Näihin poikkeamiin tiivistyy väistämättä kysymys fiktion kirjoit-

9. Runoilijan sisaruksista Töyräs on käyttänyt Saarikosken sisarusten todellisia nimiä, mutta hän on muuttanut Runoilijan naisten nimiä. Saarikosken ensimmäinen vaimo oli Tuula.

10. Pentti Saarikoski (1984) *Nuoruuden päiväkirjat*, Helsinki: Otava, 294.

11. *Nuoruuden päiväkirjojen merkintä* 27.9.1954: ”Isäni on aina toivonut minusta paljon. On siis ymmärrettävää, että hän nyt – kun suhtaudun opiskeluun näennäisesti kovin huolettomasti – on tavallaan pettynyt. Ehkä hän on juuri minussa tahtonut nähdä omien kuvitelmiensa toteutuksen, jotka tahdon (kenties kykyjenkin) puuttuessa niin pahasti romahtivat.” Saarikoski (1984) 112.

12. Töyräs (2004) 38.

13. Töyräs (2004) 44.

14. H. K. Riikonen (1996) ”Huomautuksia ja selityksiä.” *Tiarnia-sarja ja muut Ruotsin-kauden runot*. H. K. Riikonen (toim.). Helsinki: Otava, 260.

tettujen tulkinnallisten ratkaisujen perusteista – poikkeamat saavat suuremman painon kuin esimerkiksi ”todellista” toistavat suorat sitaatit. Milloin esimerkiksi Tuija Töyrään näytelmä ei sitten ole Saarikoskelle uskollinen? Niin käy harvoin: *Omaksi kuvakseen* on pääosin hyvinkin uskollinen kuvalle, jonka yhtäältä Saarikoski päiväkirjoissaan ja toisaalta Pekka Tarkka Saarikoski-elämäkerrassaan antaa. Tästä syystä dokumentaarisella otteella, dokumentaarisen osittaisella tavoittelulla, on oma osansa näytelmän kokonaisuudessa.

Adjektiivi ”dokumentaarinen” sopii näytelmään myös siksi, että näytelmä sijoittuu pääasiassa sairaalahuoneeseen. Sairaala lääkäreineen on sinänsä luottamusta herättävä ympäristö, olkoonkin, että kyseessä on mielisairaala, joka etenkin kirjallisuudessa on saanut toimia näyttämönä mitä mielikuvituksellisimmille tapahtumille vähintäänkin Edgar Allan Poen novellista ”The System of Doctor Tarr and Professor Feather” lähtien.<sup>15</sup> *Omaksi kuvakseen* -näytelmän tapahtumat sijoittuvat ensin suljetulle osastolle, sitten tarkemmin määrittelemättömälle osastolle. Näytelmä seuraa sairaalatapahtumien osalta melko tarkasti Saarikosken elämässä tapahtunutta. Näytelmäkirjailijan lähteenä on tällöin voinut toimia paitsi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkiston Saarikosken arkistomateriaali, myös Pekka Tarkan Saarikoski-elämäkerran ensimmäinen osa, sen ”Sairaala”-nimisen alaluvun alkuosa, jonka laatimisessa arkistomateriaalilla on ollut mitä ilmeisimmin olennainen osuus.<sup>16</sup> Tuosta jaksosta näytelmään on saatu suoria repliikkejä, jotka Tarkan Saarikoski-elämäkerran lukeneet katsojat voivat tunnistaa. Etenkin näytelmän lääkärin repliikit ovat yksi yhteen Tarkan dokumentoinnin kanssa. Kohtauksen diagnoosinkaltaiset lausumat luovat vaikutelman muidenkin kuvattujen tapahtumien todenperäisyydestä ja uskottavuudesta. Kun lääkäri toteaa näytelmässä, että potilaan anamneesissa – joka merkitsee potilaan lääkärille esittämää kertomusta sairaudesta – on päästy tiettyyn pisteeseen, keskeyttää näytelmän Runoilija hänet korjaamalla kreikan kielen ääntämys-tä: ”Ana’-mnesis.”<sup>17</sup> Lääkäri jatkaa puhetta

isästä, joka on siis näin ”muiston”, taudin-kuvan ytimessä. Kreikan kielen ääntämyksen korjaaminen palauttaa näytelmän katsojan mieleen myös aiemman kohtauksen, jossa isä valvoo poikien pönttöystä vertauskuvallisen korkeushypyn tuoksinassa.<sup>18</sup>

Tarkan Saarikoski-elämäkerta kertoo, kuinka Saarikosken ja hänen tuolloisen tyttöstävänsä Leena Larjangon Turun runoseminaari päättyi Kupittaaan sairaalaan. Saarikoski oli riehunut aseensa kanssa, ja yrittänyt muun muassa kaupitella kumppaniaan hotellin baarissa. Myös näytelmä tarttuu kyseiseen yksityiskohtaan. Tilaisuuden järjestäjä sopi Kupittaaan sairaalan ylilääkäri Christer Souranderin kanssa siitä, että Saarikoski tyttöstävineen otetaan sairaalaan sisään poliisikuulustelun ja sen seurausten välttämiseksi. Saarikoski ja Larjanko menivät sairaalaan omasta tahdostaan, ja elämäkertaan kirjattu Saarikosken tokaisu sairaala-alueesta on otettu näytelmän repliikiksi (joskin muunnellussa yhteydessä): ”Oikeaan paikkaan mennään kun on noin komea fallos pihalla.”<sup>19</sup>

Ylipäättäänkin Saarikosken klovninlauseet on otettu näytelmän hauskuttajiksi – ja kantaisityksen Runoilija, Oskari Katajisto, tulkitsee roolinsa juuri Saarikosken pelipuolesta lähtien. Tästä syystä kuva Saarikoskesta esityksen perusteella on suhteellisen yksipuolinen; mutta katsojan tulkinta päähenkilöstä monipuolistuu hänen tuntiessaan Saarikosken kirjallista tuotantoa. Suorista, aforisminkaltaisista lainatuista Saarikoski-sutkauksista mainittakoon dialogi isän ja pojan välillä: ”Aiotko sinä tuolla pelillä selvittää läpi elämäsi?” ”En. En aio selvittää elämäni läpi.”<sup>20</sup>

Näytelmä alkaa dramaattisesti Runoilijan vapistessa suljetulla osastolla pakkopaidassa. Katsoja, joka harvoin on perillä Saarikosken elämän yksityiskohdista, voi ajatella pakkopaidan todellisen elämän kannalta liioitelluksi, mutta dramaattisen efektin luomiseen sopivaksi. Todellisuudessa Saarikoski ja Larjanko puettiin pakkopaitoihin heti sairaalaan saavuttuaan.<sup>21</sup> Suljetulla osastolla heitä pidettiin opetuksen vuoksi, oli tarkoitus osoittaa, ettei ”yhteiskunnassa saa tehdä mitä hyvänsä”.<sup>22</sup> Kupittaaan sairaala-

jakson aikana Saarikoskea ei hoitanut vain yksi lääkäri kuten näytelmässä.

Sairaalajakso sopii hyvin näytelmän lähtökohdaksi, koska siitä käsin Runoilijan lapsuus sekä hänen tulkintansa siihenastisesta elämästään saadaan aikatasoja nivoon näytelmän nykyhetkeen. Saarikosken sairaala-aikojen itseanalyysistä näytelmään ovat siirtyneet myös hänen näkemyksensä isästään, joka omasta mielestään on kunniallinen mies, mutta joka juodessaan ”rypee kellareissa, on siis kaksijakoinen, muuten hyvin pidetty.”<sup>23</sup> Todellisessa elämässä Saarikoski kertoi lääkäri Sakari Turuselle Kupittaa-aikanaan kouluvuosien hermomahduksestaan, joka kulminoitui liikunnanopettaja Esa Seesteen kimppuun hyökkäymiseen. Näytelmään tämä ja muutkin ratkaisevat kohdat on otettu takautumina, mutta esityksen katsojan näkökulmasta ne nähdään teatteritaiteen luonteen mukaisesti ”nyt” tapahtuvina. Muutamissa kohtauksissa näyttämöllä on samanaikaisesti läsnä ”nykyhetki” ja menneisyys simultaanisesti toteutettuna.

Kirjailijan elämää kuvaavan näytelmän suhde historialliseen totuuteen on toinen kuin vaikkapa poliitikon elämää kuvaavan. Rokemin käsitystä näyttelijästä ”hyperhistorioitsijana” ei voi aivan suoraan soveltaa Saarikosken kaltaisen kirjailijan elämää kuvaavaan näytelmään – etenkin jos ja kun kirjailijan päiväkirjat ovat toimineet näytelmän materiaalina. Saarikoskelle hänen päiväkirjansa oli näyttämö, jossa hän ei esittänyt ainoastaan subjektiivista totuuttaan vaan myös väaristeli ja paranteli totuuttaan; tunnustautui porraskäytäväfilosofiksi, joka keksii parhaimmat repliikit silloin, kun tapahuma jo oli ohitse.

Toisaalta – yhdestä näkökulmasta – myös esityksen tapahtumien päänäyttämön sijoittuminen mielisairaalaan ja Runoilijan epävakaa käytös ovat omiaan voimistamaan katsojan epäluottamusta kertomusta kohtaan. Samoin ajoittainen alkoholinhuuruisuus, joka lopulta huipentuu päähenkilön ilmoihin kohoamisena – Helsingin Kaupunginteatterin esityksessä Runoilija saa selkäänsä siivet, aivan kuten *Nummisuutarien* Esko klassisessa päihtymiskohtauksessaan

väittää. Pekka Tarkan dokumentoinnin vuoksi katsoja voi tuntea tuttuutta, kun Saarikoski nuoruuden Rooman-matkallaan ostaa ”kaksi litraa valkoviiniä”, ja humaltuu toden teolla ensi kerran elämässään. Kohtaus on tärkeä Saarikosken elämänkohtalon tuntien. Hän on kirjoittanut, että maistettuaan ensi kerran alkoholia, hän tiesi heti, että hänestä tulee alkoholisti.

Näytelmässä Runoilija suomentaa jo pian sairaalaan päästyään James Joycen *Ulysses*-romaanin. Niin tapahtui todellisuudessaakin: Saarikosken oli jopa tarkoitus tehdä työtään pitempäänkin ”valtion lepokodissa runoilijoille”, ilmaus, jota näytelmässäkin siteerataan, mutta joutui lähtemään kesken kaiken suututettuaan sairaalan johtajan *Turun Ylioppilaslehden* kolumnillaan. Saarikosken mukaan sairaalaan johtaja olisi vimmoissaan huutanut potilaan olevan ”hullu” ja ”skitsofreeni”, ja siitä johtuen kehottanut tätä ”painumaan helvettiin”.<sup>24</sup> Tämän ”totuuden” välittää myös Töyrään näytelmä, jonka lääkäri toteaa: ”Te olette hullu, psychopatia sexualis, alcoholismus chronicus. Painukaa helvettiin täältä! Ja viekää tuo nainen mukanne!”<sup>25</sup>

15. Kyseessä on tarina, jossa kuvaillaan uutta menetelmää hoitaa mielisairaita, eli kohtelemalla heitä kuten terveitä. Novellin päätteeksi käy ilmi, että kuvattun mielisairaalan henkilökunnan ja hoidettavien osat ovat vaihtuneet karnevalistiseen tapaan.

16. ”Nähdessäni potilaan (sairaalaan juuri saavuttua) oli hän likaisen hoitamaton ja alkoholin vaikutuksen alainen, täysin keskustelukykyinen, mutta vailla täyttä oivallusta aiheuttamiensa häiriöiden vakavuudesta ja omasta hoidontarpeestaan. Koska pot. on pistoolilla esiintynyt kaupungilla ja oli eilen hotellissa kaupitellut tyttöystävänsä haureudenharjoitukseen à mk 2000:-, otetaan potilas suljetulle osastolle tarkkailtavaksi.” Pekka Tarkka (1996) *Pentti Saarikoski. Vuodet 1937–1963*, Helsinki: Otava, 461–474.

17. Töyräs (2004) 35.

18. Ks. Töyräs (2004) 23–24.

19. Tarkka (1996) 466.

20. Töyräs (2004) 56. Vrt. *Nuoruuden päiväkirjat*: ”Aiotko sinä tuolla pelillä selvittää elämäsi läpi?” ”En. En aio selvittää elämäni läpi.” Saarikoski (1984) 305.

21. Tarkka (1996) 466.

22. Tarkka (1996) 466.

23. Tarkka (1996) 468.

24. Tarkka (1996) 472–473.

25. Töyräs (2004) 74.

## Helsingin Kaupunginteatterin esitys

Aluksi on tarkennettava, miksi Tuija Töyrään kirjoittamaa näytelmää ja ohjaamaa esitystä on käsiteltävä kahtena erillisenä teoksena, vaikka molempien tekijä on sama. Näytelmä, kuten kirjallisuus ja historiantutkimuskin, kuvaavat ja analysoivat jo päättynyttä tilannetta. Teatteriesitys, kuten todettua, sen sijaan syntyy ja katoaa katsojien silmien edessä. Näytelmällä ja esityksellä on erilainen suhde aikaan, jota ne kuvaavat ja käsittelevät.

Siinä missä näytelmän esipuheessa tuodaan ilmi näytelmän kirjoittajan ja kantaesityksen ohjaajan perehtyneisyys Pentti Saarikosken Suomen Kirjallisuuden Seuran Kirjallisuusarkistossa olevaan materiaaliin, myös kantaesityksessä Runoilijan roolin näytelleen Oskari Katajiston suhde Saarikosken teksteihin tuotiin ennen ensi-iltaa esiin. Helsingin Kaupunginteatterin omassa ennakkomainonnassa todettiin, että Katajisto ”tuntee Saarikoskensa läpikotaisin”. Vaikka fiktion kirjoittajalla tai esittäjällä ei olekaan mitään velvoitetta esittää tulkintansa tueksi lähteitä tai dokumentteja, *Omaksi kuvakseen* -teoksen kohdalla haluttiin välittää kuva asiantuntevista tulkitsijoista: aihe tunnetaan ja se esitetään siten ikään kuin ”todellisempana” kuin lähtökohdiltaan täysin fiktiivinen teos.

Näytelmän psykologinen, toistuva rakenne osoitetaan kantaesityksessä muun muassa dubleerauksin, niin, että yksi näyttelijä esittää useaa roolia, kuten esimerkiksi Marjatta Raita, Merja Pietilä ja Hannu Lauri. Vaikka myös painetun näytelmän sisälehdellä dubleerausten todetaan tukevan näytelmän sisältöä, niiden toteuttaminen näyttämöllä tuo esitykseen erityisen tulkinnallisen lisän verrattuna näytelmätekstin lukemiseen. Marjatta Raita näytteli sekä Runoilijan sisarta Sirkkaa että mielisairaalan hoitajaa. Merja Pietilä puolestaan Runoilijan toista sisarta Inkeriä ja isoäitiä, joka oli mukana vain yhdessä kohtauksessa ja puhui verhon takaa. Nämä naiset osoittautuivat näytelmässä Runoilijan ymmärtäjiksi ja tukijoiksi. Sama tehtävä heillä oli myös Saarikosken elämässä. Hannu Lauri puoles-

taan näytteli sekä liikunnanopettaja Seesteen, papin ja mielisairaalan lääkärin rooleja. Näiden kaikkien voidaan ajatella edustaneen jonkinlaista auktoriteettia Saarikosken elämässä, riippumatta siitä, mikä näiden henkilöiden todellinen auktoriteetti oli – jälleen niin näytelmässä kuin Saarikosken todellisessa elämässäkin. Merkityksetön sivuseikka ei liene sekään, että myös viimeksi mainittujen roolien asut olivat musta-valkoiset – värit, jotka tietenkin papin ja lääkärin asuissa ovat leimalliset ja tunnistettavat. Värien voidaan myös ajatella symboloineen auktoriteettien edustamaa tiukkaa ja normitettua maailmankuvaa, jota jo edellä mainittu synnillinen punainen pääsee silloin tällöin leikkaamaan.

Dubleerauksista mainittakoon vielä näyttelijä Susa Saukon roolit toisaalta Runoilijan tyttöystävänä ”Lennuna” ja toisaalta runoilijan isän tyttöystävänä ”Irkuna”. Näin näytetään pojan konkreettisesti seuranneen isänsä jälkiä, vaikka hän tietoisesti pyrkiikin sitä vastustamaan – näytelmässä siteerataan Saarikosken halventavansävyisiä lausuntoja isästään. Näyttelijä Susa Saukon kaksi roolia ovat hyvin erilaiset keskenään. Irkun pienessä roolissa, huikean korkeakorkoisia kenkiä myöten synnillisen punaisissaan, hän on olemukseltaan huoliteltu ja määrätietoinen kun taas Lennuna hän on ulkoisesti homssuinen ja vaikuttaa koko ajan jotenkin eksyneeltä siristellessään silmiään paksujen linssiensä takaa.

*Omaksi kuvakseen* -esityksessä käytettyjen dubleerausten korostama metateatterillisuus on ylipäättäänkin Freddie Rokemin mukaan tyyppillistä historiaa käsitteleville esityksille. Esityksissä ikään kuin osoitetaan, miten ne on rakennettu. Metateatterillisuuden kautta on mahdollista havaita, mikä on kunkin esityksen historiallisen aiheen käsittelyyn tuoma tulkinnallinen lisä.<sup>26</sup> Metateatterillisuus liittyy myös *Omaksi kuvakseen* -esityksen lavastukseen. Tina Jokitalon suunnittelemassa lavastuksessa on hyödynnetty kirjojen ja kirjoittamisen teemaa johdonmukaisesti läpi koko esityksen. Syksyn lehdet näyttäytyvät valkoisina paperiarkkeina; kuolleet lehdet ovat tyhjiä, kirjoittamattomia sivuja. Kirjoista muodostuvat toisaal-



ta konkreettiset kirkontornin portaat ja toisaalta symboliset sivistyksen portaat, joita esityksen Runoilija kipuaa yhä korkeammalle ja korkeammalle. Nuoren Runoilijan luokuhjelma osoitetaan katsojalle taustaa vasten heijastetuin kirjailijanimin. Tekstien käyttö voidaan rinnastaa Brechtin eepisen teatterin lavastuksissa käyttämiin väliotsikoihin ja heijastuskuviin. Kyse lienee vain samankaltaisuudesta, sillä esitys ei muuten pyri noudattamaan Brechtin näkemyksiä eepisestä teatterista.

Esitys poikkeaa vähän Saarikosken päiväkirjojen ja Pekka Tarkan Saarikoski -elämäkerran antamasta kuvasta: nuori Runoilija – Pekko Pulakka – laulaa luikauttaa kauniisti, ja ainakin sinne päin varttuneempikin versio. Saarikoski oli tunnetusti epämusikaalinen, sisar Sirkka Garam on luonnehtinut Saarikosken suvun laulua ”raakkumiseksi”. Tällaisissa yksityiskohdissa ei tietenkään ole mitään syytä olla ”todelle” uskollinen. Toisaalta tämän näytelmän yhteydessä sinänsä vähäpätöinen yksityiskohta voi uinuttaa katsojan kuvitelmaan kyseisen yksityiskohdan todenperäisyydestä juuri siksi, että näytelmä muutoin seuraa varsin tarkasti esitettävää henkilöhistoriaa. Esimerkiksi näytelmässä esitetty Saarikosken veljesten nuoruuden liikuntaharrastus oli, toisin kuin musikaalisuus, myös todellista.

On selvää, että historiaan perustuvissa näytelmissä fakta ja fiktio sekoittuvat, näytelmäkirjailijalla on tällaista näytelmää kirjoittaessaan samat taiteelliset vapaudet kuin minkä tahansa kaunokirjallisen tekstin kirjoittajalla. Rokemin mukaan historian esittäminen on käsitteenä eräänlainen hybridi, joka pyrkii luomaan sillan ”nyt” tapahtuvan esityksen ja ”tuolloin” tapahtuneen historian välille. Esitys liikkuukin kestopaikka toisinaan lähemmäs fiktiivistä napaansa ja toisinaan lähemmäs historiallista, dokumentoitua napaansa.<sup>27</sup> Tämä liukuminen faktan ja fiktion välillä lisää vastaanottajan

näkökulmasta teoksen tulkinnan uskottavuutta myös silloin, kun kyse on näytelmäkirjailijan sepittämistä kohdista, joilla ei ole todellista vastinetta.

*Omaksii kuvakseen* -näytelmän päähenkilöä Runoilijaa esittävä Oskari Katajisto on tässä suhteessa monessa näytelmän kohdauksessa enemmän kuin ”hyperhistorioitsija”, sillä hän puhuu esittämänsä todellisen Pentti Saarikosken päiväkirjaansa kirjoittamia sanoja. Rokemin ajatuksia työstäen voisi sanoa näyttelijästä tulevan tässä käsitellyn näytelmän kaltaisissa esityksissä ”hyperautobiografi”, sillä hän toimii lukijana omaelämäkerrallisille dokumenteille, joiden todenperäisyydestä hänellä ei kuitenkaan voi olla tietoa.

Myöhäistuotannossaan myös Saarikoski itse dokumentoi elämäänsä uudelleen, muun muassa niin, että varhaisten runojen säkeet asetettiin uusiin yhteyksiin, varioitavaksi ja kommentoitavaksi. Erityisen usein nämä kohdat, joita on etenkin Saarikosken viimeisessä runosarjassa *Tiarnia* (1977–83), käsittelevät tavalla tai toisella elettyä elämää. Edellä käsitellyn näytelmän aihepiiriin liittyy alun perin *Rallarros*-lehdessä (11/1976) julkaistu runosarja ”Sex dikter där far är död”. Se päättyy juhlallisiksi muotoiltuihin säkeisiin ”Och livet varder åt människan givet/ för att hon noga skall överväga/ vilken ställning hon vill vara död”.<sup>28</sup> Näin runoilija kirjoittaa isälleen uudelleen nuoruutensa, kolmannen kokoelmansa *Runot ja Hipponaksin runot* (1959) säkeet, ”Elämä on ihmiselle annettu, jotta hän tarkoin miettisi, missä asennossa tahtoo olla kuollut.”<sup>29</sup> Edellä käsitellyn näytelmän uudelleen kirjoitettu runoilija oli myös jatkuvasti itseään uudelleen kirjoittava runoilija. ■

26. Rokem (2000) 7.

27. Rokem (2000) 7.

28. Saarikoski (1996) 201.

29. Pentti Saarikoski (1994) *Nuoruuden runot*. Toim. Pekka Tarkka, Helsinki: Otava, 126.