

Antti Pönni

LIHAN KATSE: Antonin Artaud ja surrealistinen elokuva

Miksi pukea fiktion asuun sielun irtirepimätöntä substanssia, jotain, joka on kuin todellisuuden valitusta?” (Artaud 1976a, 40).

Runoilijana, teatterintekijänä ja surrealistina tunnetun Antonin Artaud’n (1896–1948) tuskainen huudahdus kirjeessä *La Nouvelle Revue Française* -kirjallisuuslehden toimittajalle Jacques Rivièrelle tiivistää kysymyksen, joka määrittää koko hänen elämänsä ja uraansa. Voiko elettyä henkistä ja fyysistä kokemusta ilmaista niin, että ilmaisuun käytetty muoto ei tuhoa sitä? Voiko taiteellisen ilmaisun ja elämän välistä rajaa ylittää?

Artaud’n kokemusta elämästä leimaa konkreettinen fyysinen ja henkinen sairaus ja kärsimys; elämä ei vain “ole”, se “kiljuu” ja “valittaa” ja sen ilmaisuissa kaikuvat “mielen ääri rajojen huudot” (Artaud 1978, 20) – ja juuri tämän “valituksen” ja “huudon” Artaud haluaa lausua julki. Rivièren kanssa vuosina 1923–1924 käydyssä kirjeenvaihdossa Artaud’n kysymys taiteen ja elämän rajan ylittämisestä liittyy kirjallisuuteen ja runouteen

Runojeni vastaanotettavuus on kysymys joka kiinnostaa teitä enemmän kuin minua. [...] Kärsin hirvittävästä hengen sairaudesta. Ajatteluni hylkää minut, kaikilla tasoilla. Jo yksinkertaisesta ajattelemisen tapahtumasta lähtien aina sen ulkoiseen materialisaatioon sanoina. Sanoissa, lauseiden muodoissa, ajattelun sisäisessä suuntautumisessa etsin jatkuvasti älyllistä olemistani. Niinpä kun onnistun saamaan kiinni muodon, oli se miten epätäydellinen tahansa, kiinnitän sen heti, koska pelkään menettäväni koko ajatuksen. (Artaud 1976a, 24)

Artaud’lle runoudessa ei ole tärkeää kielen tai käytetyn muodon kirjallinen arvo tai puhtaus, ilmaisun “vastaanotettavuus”. Ratkaise-

vaa on se, kykeneekö runous — vaikka fragmentaarisestikin — tallentamaan ja ilmaisemaan, “materialisoimaan” sellaista, mikä koko ajan pyrkii pakenemaan kielellistä ilmaisua. Runouden tavoin muutkaan “taiteen” alueelle kuuluviksi mielletyt ilmaisun muodot eivät ole Artaud’lle tärkeitä sinänsä, vaan mahdollisuutena ilmaista “elämän” huutoa, joka muuten jäisi ilmaisematta. Koko elämänsä ajan Artaud etsii kanavaa ruumiillisesti eletyn elämän ja taiteen rajan ylittämiseen. Tämä pyrkimys on keskeinen myös Artaud’*n* asettaessa toivonsa elokuvaan 1920-luvun jälkipuoliskolla.

Artaud’*n* elämänvaiheista

Antoine Marie Joseph Paul Artaud syntyi Marseillessa syyskuussa 1896 merikapteeni Antoine Roi Artaud’*n* ja Euphrasie Marie Lucie Nalpasin esikoisena. Erotukseksi isä-Antoinesta, pojasta alettiin varsin varhain käyttää nimeä Antonin. Myöhemmin lapsia syntyi perheeseen vielä kahdeksan, joista kuitenkin vain kaksi jäi henkiin, sisar Marie-Ange ja veli Fernand.¹

Noin 19-vuotiaana Artaud alkoi kärsiä voimakkaasta ahdistuksesta, joka hänen kokemuksessaan sai myös fyysisiä ilmenemismuotoja: “[...] en halunnut vain itkeä, vaan huutaa vavisten ja ulvoa tuskasta” (Artaud 1976b, 182). Artaud’*n* diagnosoitiin sairastavan “akuuttia neurasteniana” eli heikkohermoisuutta, joka Artaud’*n* elämäkerturi Thomas Maederin luonnehdinnan mukaan oli aikakauden “yleistermi vaikeasti määriteltäville masennustiloille tai pelkälle ‘energian heikkenemiselle’” (Maeder 1978, 31). Vuodesta 1915 lähtien Artaud vietti seuraavat viisi vuotta pääosin erilaisissa parantoloissa ensin kotikaupunkinsa Marseillen lähistöllä ja sen jälkeen eri puolilla Ranskaa ja Sveitsiä (lukuun ottamatta lyhyeksi jäänyttä asepalvelusjaksoa 1916—1917, josta Artaud lopulta vapautettiin terveydentilansa takia). Noin vuodesta 1919 alkaen Artaud alkoi käyttää kärsimystensä lievittämiseen oopiumipohjaista laudanumia, mistä alkoi elinikäinen opiaattiriippuvuus. Elämänsä lopussa Artaud vietti vielä yhdeksän vuoden jakson eri mielisairaloissa, joissa hänelle mm. annettiin sähköshokkihoitoa. Päästyään vapaaksi sairaalasta vuonna 1946 fyysisesti rapistunut Artaud ehti elää vielä lyhyen taiteellisesti tuottoisan kauden ennen kuolemaansa 51-vuotiaana vuonna 1948.

Parantolavuosiensa jälkeen Artaud siirtyi Pariisiin psykiatrian tohtori Edouard Toulousen potilaaksi vuonna 1920. Artaud’*n* lukeneisuudesta vaikuttuneet Toulouse ja tämän puoliso rohkaisivat Artaud’*ta* julkaisemaan runojaan ja kirjallisuus- ja teatterikritiikkejään. Erityisesti teatteri alkoi kiinnostaa Artaud’*ta* ja jo samana vuonna hän sai töitä Aurélien-Marie Lugné-Poen 1893 perustamasta L’Œuvre-teatterista, joka oli saanut kuuluisuutta erityisesti 1896 skandaalin aiheuttaneesta Alfred Jarryn näytelmän *Ubu roi* (*Kuningas Ubu*) ensiesityksestä. Artaud toimi L’Œuvre:ssä lähinnä erilaisissa avustavissa tehtävissä kuten kuiskaajana ja tarpeistonhoitajana, kunnes lokakuussa 1921 pääsi Charles Dullinin Vieux-Colombier -teatteriin näyttelijäksi. Dullinin seurueeseen kuului myös romanialaissyntyinen näyttelijätär Génica Athanasiou (alk. Eugénie Tanase), jonka kanssa Artaud’*lle*

syntyi pitkäaikainen rakkaussuhde. Vuonna 1926 Artaud perusti yhdessä surrealistisen runoilijan ja näytelmäkirjailijan Roger Vitracin ja Gallimard-kustantamossa vaikuttaneen Robert Aronin kanssa oman teatterin, Théâtre Alfred Jarryn. Rahoitus teatteriin saatiin Aronin tuntemalta psykoanalyytikko René Allendylta ja tämän puolisoilta Yvette Allendylta. Teatterissa esitetyt Artaud'n ja Vitracin kirjoittamat näytelmät olivat absurdeja ja esitykset usein provokatiivisia. Teatterin toiminta päättyi lopullisesti 1930 rahapulaan.

1930-luvulla Artaud oli edelleen mukana yksittäisissä teatteriprojekteissa ja matkusti mm. Meksikossa. Tuolta ajalta erityisen vaikutusvaltaisiksi muodostuivat hänen vuodesta 1932 lähtien kirjoittamansa teatteria käsittelevät tekstit, joiden tärkeänä innoittajana oli Artaud'n näkemä balilaisen teatteriseurueen esitys. Artaud'n 1930-luvun teatteritekstit koottiin teokseksi *Le Théâtre et son Double (Teatteri ja sen kaksoisolento)*. Teos julkaistiin helmikuussa 1938, jolloin Artaud oli jo suljettu Sainte-Annen mielisairaalaan (Artaud 1964, 343). Teoksessa Artaud esittää kuuluisan ajatuksensa "julmuuden teatterista" (théâtre de la cruauté), jonka lähtökohtana on irtautuminen puheeseen pohjautuvasta teatterista ja suora vaikuttaminen yleisöön voimakkaiden ja jopa shokeeraavien näyttämötilanteiden avulla: "Väkivaltainen, keskittynyt toiminta on kuin lyriikka: se loihitti ylikuonnollisia kuvia, kuvien verivirran, kuvien verensyöksyn, niin runoilijan kuin katsojan aivoissa" (Artaud 1964, 98; Artaud 1983, 102).² Julmuuden teatterin ajatus jatkaa osaltaan Artaud'n pyrkimystä ylittää taiteellisen ilmaisun muodon asettamat rajoitukset ja antaa suora ja välitön, kielellistä ja rationaalista haltuunottoa pakeneva kokemus "elämästä": "[...] teatteri ei saa jäljentää elämää, sen on asetettava yhteyteen, mikäli mahdollista, suoraan elämän puhtaiden voimien kanssa" (mt.).

1920-luvun puolivälistä 1930-luvun taitteeseen ulottuvalla intensiivisellä ajanjaksolla Artaud'n elämän keskiöön nousee teatterin rinnalle kaksi merkittävää elementtiä: surrealismi ja elokuva.

Surrealismi 1920-luvulla

Surrealismi on futurismin ja dadan ohella keskeisimpiä 1910–20-luvulla esiin nousseista modernistisista suuntauksista. Surrealismi luokitellaan usein taidesuuntaukseksi, mikä kuitenkin pitää paikkansa vain osittain. On totta, että 1920-luvun surrealistien toiminta tapahtui suurelta osin taiteen alueella, aluksi erityisesti kirjallisuuden, mutta myöhemmin myös kuvataiteen ja jossain määrin elokuvan piirissä. Lähtökohtaisesti surrealismi oli kuitenkin pikemminkin eräänlainen kulttuurinen tai aatteellis-filosofinen kuin taiteellinen liike. Surrealisteille taide ei ollut itsetarkoitus, vaan ensi sijassa apuväline uudenlaisen, perinteisestä rationaalisesta ajattelusta irtautumaan pyrkivän tietoisuuden tavan hahmottamisessa. Oleellisempaa kuin muutos taiteessa oli muutos "elämässä", arkisessa tavassa toimia ja tiedostaa maailma. Liikkeenä surrealismi oli suhteellisen suljettu ja tiiviisti järjestäytynyt tiettyjen johtohahmojen ja julkaisujen ympärille. Kuten Marie-Claire Bancquart toteaa, surrealistien ryhmä "oli organisoitu ikään kuin vallankumouksellinen puolue, joka oli unen

² Suomalaisessa teaterihistoriassa näkyvin Artaud'n ajatusten innoittama tapaus lienee Jumalan teatteri -ryhmän väkivaltaiseksi yltynyt esiintyminen Oulun teatteripäivillä tammikuussa 1987.

³ Bretonin elämäkerolliset tiedot tässä ja seuraavissa kappaleissa teoksista Polizotti 1997 ja Kaitaro 2001.

puolue” (Bancquart 1975, ii).

Surrealismien keskeinen teoreetikko ja surrealistisen liikkeen kiistatun johtohahmo oli André Breton (1896–1966). Vuonna 1919 Breton perusti kahden muun alkuvaiheen keskeisen surrealistin, Philippe Soupaultin (1897–1990) ja Louis Aragonin (1897–1982) kanssa *Littérature* -nimisen (anti)kirjallisuuslehden ja seuraavana vuonna ilmestyi Bretonin yhdessä Soupaultin kanssa kirjoittama kirja *Les Champs magnetiques* (“Magneetikentät”), jota on pidetty ensimmäisenä surrealismien ilmentymänä. Sananmukaisesti “ylirealismia” tarkoittavan termi *surréalisme* oli lainattu 1910-luvun johtavalta pariisilaiselta modernistirunoilijalta Guillaume Apollinairelta (alk. Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, 1880–1918), johon Breton oli tutustunut 1910-luvun puolivälissä lähetettyään tälle runojaan luettavaksi.³

*Les Champs magnetiques*issa Breton ja Soupault sovelsivat “automaattikirjoitukseksi” nimeämäänsä menetelmää, jossa tekstiä pyrittiin tuottamaan mahdollisimman nopeasti ilman tietoista kontrollia tavoitteena löytää uudenlaisia, rationaalisuuden rajoista vapaita kielikuvia. Automaattikirjoituksen ajatuksen innoittajana oli Sigmund Freudin esittämä ajatus vapaan assosiaation menetelmästä, jonka avulla tukahdutettuihin tiedostamattomiin ajatuksiin voitaisiin päästä käsiksi psykoanalyttisissa terapiaistunnoissa. Psykiatria opiskellut Breton oli tutustunut Freudin kirjoituksiin toimiessaan asepalveluksensa aikana 1916–1917 työjaksolla Saint-Dizierin sairaalan neuropsykiatrisella osastolla. Kuten Breton itse teoksen syntyä kuva:

Siihen aikaan Freud askarrutti minua jatkuvasti, ja olin perehtynyt hänen tutkimusmenetelmiinsä, joita olin sodassa voinut hiukan soveltaa sairaisiin, ja nyt päätin, että ottaisin itsestäni irti sen, mitä heistä yritetään saada irti, nimittäin mahdollisimman nopeasti virtaava monologi, johon potilaan kriittinen mieli ei kohdista mitään arvostelua ja jota hämmentämässä ei sen vuoksi ole mitään torjuntaa ja joka olisi niin tarkalleen kuin mahdollista puhuttua ajatusta. Minusta oli näyttänyt, ja näyttää yhä [...] ettei ajatus ole nopeampi kuin puhe ja ettei ajatus estä välttämättä kieltä tai edes nopeasti liikkuvaa kynää kulkemasta mukanaan. Tässä käsityksessä aloimme – Philippe Soupault, jolle olen uskonut alkupäätelmäni, ja minä – mustata paperia täysin välittämättä siitä, millainen tulos olisi kirjallisuutena arvostellen. (Breton 1988, 326; Breton 1996, 46–47.)

Freudin ajatusten innoittamana surrealistien tavoitteeksi nousi unitodellisuuden ja valvetodellisuuden rajan ylittäminen. Kuten Breton toteaa: “Minä uskon, että tulevaisuudessa nämä kaksi tilaa, uni ja todellisuus, jotka ovat näköjään niin vastakkaisia, yhdistyvät toisiinsa ja muodostavat uuden absoluuttisen realiteetin, surrealiiteetin, jos niin voi sanoa” (Breton 1988, 319; Breton 1996, 32). Timo Kaitaron mukaan Bretonin käsitys unen ja valvetilan suhteesta oli kuitenkin tiettyssä mielessä käänteinen suhteessa Freudiin: “Freudin mukaanhan unien selittämättömät aspektit saavat selityksensä, kun ne onnistutaan kytkemään unennäkijän valve-elämän tapahtumiin. Vastaavasti Breton uskoo, että valve-elämän selittämättömät tapahtumat tulevat ymmärrettäviksi, kun ne kytketään siihen mielen toiminnan alueeseen, joka ilmenee unissa ja mielikuvituksen vapaassa leikissä.” (Kaitaro

2001, 45.) Bretonin ajatuksena ei ollut korvata rationaalista valvetilaa puhtaalla irrationalisuudella, luopua kokonaan rationaalisuudesta, vaan pikemminkin avata mieli sellaiselle, mikä ylittää rationaalisuuden rajat, tehdä valvetilasta unen tavoin avoin ihmeelliselle, oudolle, odottamattomille sattumille, selittämättömälle, mielikuvitukselle.

Bretonin ympärille muodostunut ryhmä alkoikin enemmän tai vähemmän järjestelmällisesti siirtyä automaattikirjoituksella tuotetuista teksteistä unien kirjaamiseen ja tutkimiseen. Yksi ilmaisu tästä olivat vuosina 1922–23 järjestetyt ”nukkumiset”, joiden muoto oli lainattu spritismisessioista – piirissä istumista ja käsistä pitelemistä myöten. Jotkut istuntoihin osallistuneista surrealisteista (kuten runoilijat Robert Desnos ja René Crevel) onnistuivat vaipumaan transsin kaltaiseen tilaan ja tuottamaan tekstejä ja piirroksia, joista heillä herättyään ei ollut mitään mielikuvaa. Istunnot alkoivat kuitenkin lopulta riistäytyä käsistä ja ne päätettiin lopettaa Desnosin ryhdyttyä unitilassa ajamaan Paul Éluardia takaa veitsen kanssa (Polizotti 1997, 178–188; Kaitaro 2001, 32–38).

Tarkemman ilmaisun surrealismiin periaatteet saivat Bretonin vuonna 1924 julkaisemassa Surrealismiin manifestissa. Siinä Breton esittelee surrealismiin käsitteen yhtäältä ”sanakirjamääritelmän”, toisaalta ”tietosanakirja-artikkelin” muodossa (noudattaen tarkasti molemmille tekstilajeille tyypillisiä ilmaisun sääntöjä):

SURREALISMI. Puhdas psyykkinen automatismi, jonka avulla koetetaan ilmaista suullisesti tai kirjoittamalla tai millä muulla tavalla tahansa ajatuksen todellinen toiminta. Ajatuksen sanelua vailla mitään järjen valvontaa, vailla eettistä tai moraalista kannanottoa.

TIETOSANAKIRJA. Filosofia. Surrealismiin perustana on usko tiettyjen, tähän saakka laiminlyötyjen assosiaatiomuotojen ylempään todellisuuteen, unen kaikkivaltuuteen, ajatuksen pyyteettömään leikkiin. Se pyrkii romuttamaan täydellisesti muut psyykkiset mekanismit ja asettumaan niiden sijalle ratkaistaessa elämän keskeisiä ongelmia. (Breton 1988, 328; Breton 1996, 51.)

Bretonin surrealismille antama määritelmä ei mitenkään sido surrealismia taiteeseen, vaan hän sijoittaa sen filosofian alueelle ja näkee surrealismiin välineenä ”elämän keskeisten ongelmien” ratkaisemiseen. Keskeinen huomio kohdistuu ihmismieleen tai psyykeen ja tarkoituksena on nostaa keskiöön uni ja ”ajatuksen todellinen toiminta” (*fonctionnement réel de la pensée*) ts. se mitä (tiedostamaton) ajattelu tosiasiallisesti, reaalisesti on ohi rationaalisuuden sille antaman tulkinnan. Huomion kohteeksi nousee näin rationaalisuuden valvonnan ulkopuolelle jäävä ”ajatuksen pyyteetön leikki” (*jeu désintéressé de la pensée*), ts. ajattelun rationaalisista tavoitteista erillinen liikehdintä. Taide (Bretonille erityisesti kirjallisuus) puolestaan näyttäytyi välineenä, jonka avulla ”puhdas psyykkinen automatismi” voisi löytää ilmaisukanavan ohi rationaalisen kontrollin.

Toisin kuin monet muut ajan modernit suuntaukset (kuten esimerkiksi futurismi ja konstruktivismi) surrealismi ei ollut erityisen kiinnostunut koneiden tai vauhdin kaltaisista teemoista. Painopiste oli nimenomaan ihmismielen toiminnassa ja todellisuuden kokemuksen

⁴Antonin Artaud teki teoksesta ”käännöksen” (tai pikemminkin uudelleen kirjoitetun tulkinnan), joka julkaistiin nimellä *La Moine* vuonna 1931. Artaud’n perimmäisenä tavoitteena lienee ollut tekstiin pohjautuva elokuva. Myöhemmin Ado Kyrrou teki teoksesta elokuvan *La Moine* vuonna 1972.

⁵Käännöstä muokattu korvaamalla substantiivin *processus* käännös ”menetelmä” käännöksellä ”prosessi”. Tulkintani mukaan Breton ei niinkään pyri korostamaan sitä, että aiemmat kirjallisuuden ”nerot” olisivat tietoisesti käyttäneet psyykkisen automatismin ”menetelmää”, vaan että heidän ”neroutensa” on seurausta automaattisesta ja tiedostamattomasta ”prosessista”, jota he eivät itse ole kontroloineet.

unenomaisten tai ihmeellisten aspektien nostamisessa esiin. Surrealismi onkin monella tapaa nähty romantiikan ihanteiden jatkajana (minkä myös surrealistit itse ovat myöntäneet; ks. esim. Kaitaro 2001, 10). Surrealisteja kiinnosti ihmeellinen, outo, seksuaalisuus, hullu rakkaus, mielettömyys, väkivaltaisuus, kiihko – mitä kaikkea löytyi yllin kyllin romantiikan kirjallisuudesta. Yksi erityisen suosittu teos oli Matthew Lewisin vuonna 1796 ilmestynyt kauhuromanttinen romaani *The Monk* ⁴, jonka aiheita ovat mm. murha, raiskaus, inesti, Saatana, inkvisitio ja helvetti. Muita keskeisiä esikuvia olivat mm. Jonathan Swift, markiisi de Sade, Arthur Rimbaud, Edgar Allan Poe, Alfred Jarry ja etenkin kirjailijanimellä Comte de Lautréamont esiintynyt Isidore Ducasse ja tämän teos *Chants de Maldoror (Maldororin laulut)*. Keskeinen ero romantiikkaan on surrealismien käsitys ”nerouden” luonteesta. Surrealistinen ”taiteilija” on eräänlainen ”nero”, mutta hän ei itse omista omaa tajuntaansa, vaan taideteoksen ”nerous” perustuu psyykkiseen automatismiin, jota tekijä ei itse kontrolloi tai välttämättä edes tiedosta. Breton toteaa: ”Kun useilla eri tavoin olen koettanut selvittää sitä, mitä hämäävästi nimitetään neroudeksi, en ole voinut löytää mitään muuta, mikä lopulta voisi käydä selityksestä kuin tämä prosessi [ts. psyykkinen automatismi]”⁵ (Breton 1988, 328; Breton 1996, 52; kursivi alkutekstissä). Tällä perusteella Breton myös ulottaa surrealismien historian jo paljon varsinaista surrealismia varhemmaksi; joidenkin varhaisten kirjailijoiden ”nerous” on itse asiassa psyykkisen automatismin ilmentymistä heidän tuotannossaan:

Swift on surrealisti häijyydessään.

Sade on surrealisti sadismissa.

Chateaubriand on surrealisti eksotismissa.

[...]

Poe on surrealisti seikkailussa.

Baudelaire on surrealisti moraalissa.

Rimbaud on surrealisti symbolissa.

Mallarmé on surrealisti luottavaisuudessa.

Jarry on surrealisti absintissa.

[...]

Jne. (Breton 1988, 329; Breton 1996, 52.)

On kuitenkin yksi 1910–1920-lukujen modernistinen suuntaus, johon surrealismilla on läheinen yhteys: dada. Dada syntyi Zürichissä Sveitsissä 1916 saksalaisen runoilija Hugo Ballin ja tämän kumppanin Emmy Henningsin perustaman Cabaret Voltaire -nimisen absurdin revyyteatterin ympärille. Dadan perustajina toimivat useita eri kansallisuuksia edustaneet runoilijat ja kuvataiteilijat, jotka olivat paenneet ensimmäisen maailmansodan taisteluista puolueettomaan Sveitsiin. Keskeisiä toimijoita Ballin ohella olivat mm. romanialaiset runoilija Tristan Tzara (alk. Samuel Rosenstock) ja kuvataiteilija Marcel Janco, elsassilainen Hans (Jean) Arp, saksalainen runoilija Richard Huelsenbeck ja hieman myöhemmin ryhmään liittynyt saksalainen kuvataiteilija (ja sittemmin elokuvantekijä) Hans Richter. (Hedges 1983, xi; Richter 2004, 11–32). Dadaa liikkeenä luonnehti surrealismien tapaan

antirationaalisuus ja kaikkien rationaalisten järjestelmien ja instituutioiden kieltäminen, mikä nähtiin ainoana vastauksena ensimmäisen maailmansodan edustamaan mielettömyyteen, johon "rationaalinen" ajattelu oli johtanut. Tähän liittyy myös se, että liikkeen edustajat eivät halunneet puhua "dadaismista" vaan pelkästä "dadasta", koska dada liikkeenä suuntautui kaikkia järjestyneitä "ismejä" vastaan (Hedges 1983, xiii). Nimen "dada" alkuperästä on erilaisia versioita. Hans Richter kertoo, että nimi oli jo vakiintunut hänen saapuessaan Zürichiin elokuussa 1916. Tunnetuin lienee Richard Huelsenbeckin versio, jonka mukaan hän ja Hugo Ball löysivät sattumalta saksalais-ranskalaisesta sanakirjasta ranskankielisen sanan dada, joka tarkoittaa keinuhevosta. (Ks. Richter 2004, 31–32.)

Surrealismien tavoin dadan toiminnan alueeksi muodostui taide (etenkin runous ja kuvataide), mutta tavoitteena ei ollut uuden "paremman" taiteen luominen, vaan taiteen tuhoaminen, antitaide. Toiminta ilmeni esimerkiksi merkityksestä irtautuneissa äännerunoissa (Hugo Ball 1916: "gadji beri bimba glandridi laula lonni cadori gadjama gramma berida bimbala glandri galassassa laulitalomini [...]"; sit. Richter 2004, 42) ja sattumaan perustuvissa runoissa ja taideteoksissa (mt., 50–67). Keskeinen toimintamuoto olivat myös erilaiset absurdit tapahtumat tai performanssit, joiden keskeisenä tavoitteena oli usein yleisön provosoiminen ja kiihottaminen. (Hedges 1983, xv–xvi; Richter 2004, 39–44 ja passim.) Dada tuotti myös lukuisan määrän manifesteja, jotka liikkeen luonteen mukaan olivat käytännössä antimanifesteja. Tzara kirjoitti vuoden 1918 dadamanifestissaan: "Vastustan periaatteesta manifesteja samoin kuin vastustan periaatteita" (sit. Hedges 1983, xiii).

Dada liikkeenä ei rajoittunut Zürichiin, vaan laajeni muualle Eurooppaan ja Yhdysvaltoihin yhdistymällä aiempiin suuntauksiin ja synnyttämällä uusia ryhmiä. New Yorkissa oli jo ennen 1910-luvun puoliväliä syntynyt antitaiteellinen liike, joka keskeisiä hahmoja olivat ranskalais-espanjalainen Francis Picabia, ranskalainen Marcel Duchamp ja yhdysvaltalainen Man Ray (alk. Emmanuel Radzinsky). Saksassa dada-ryhmiä alkoi ensimmäisen maailmansodan päätyttyä toimia Berliinissä, Hannoverissa ja Kölnissä. (Richter 2004, passim.) Surrealismien kannalta keskeisimmäksi muodostui kuitenkin vuosina 1920–1923 vaikuttanut Pariisin dada.

Pariisin dadan katsotaan alkaneen Tristan Tzaran saapuessa Pariisiin vuonna 1920 ja keskeisten antitaiteellisten toimijoiden ryhmittäessä hänen ympärilleen. Pariisin dadaan tulivat mukaan myös Breton ja muut myöhemmät keskeiset surrealistit, jotka kaikki olivat aktiivisia Pariisin dada-liikkeen jäseniä 1920-luvun alussa. Pariisiin oli samoihin aikoihin saapunut myös muita dada-liikkeessä toimineita hahmoja kuten Duchamp, Man Ray ja Kölnin dadaryhmässä vaikuttanut Max Ernst, joista useimmat — kuten myöhemmin myös Tzara — liittyivät enemmän tai vähemmän tiiviisti surrealisteihin Pariisin dada-liikkeen hajottua. Myös Francis Picabia toimi jonkin aikaa väljästi sekä Pariisin dadan että surrealistien piirissä (joskin lopulta asettui kumpaakin vastaan).⁶

Bretonin johtamien tulevien surrealistien ja Tzaran välille alkoi pian kehittyä ristiriitoja, joka johtivat ensin surrealistien irtautumiseen

⁶ Tässä ja seuraavissa Pariisin dadaa käsittelevissä kappaleissa lähteinä Polizotti 1997, Kaitaro 2001 ja Richter 2004.

dada-liikkeestä vuonna 1922 ja kulminoituivat yhteenottoon Tzaran vuonna 1923 järjestämässä Cœur à barbe ("Parrakas sydän") -dada-iltamissa, joihin Pariisiin dadan katsotaan päättyneen. Breton, Paul Eluard ja kumppanit hyökkäsivät esiintyjien kimppuun ja Breton mursi kävelykepillään yhden esiintyjän, Pierre de Massot'n, käden. Cœur à barbe -iltamien yhteenotto ei sinänsä ollut mitenkään poikkeuksellinen, vaan vastaavat provokaatiot ja konfliktit olivat luonteenomaisia jo dada-liikkeessä ja myöhemmin surrealistien ryhmän toiminnassa.

Kiistanalainen kysymys on tulisiko surrealismi nähdä dadan jatkumona vai dadasta täysin irrallisena liikkeenä. Jälkimmäistä kantaa edustavat (Bretonin näkemystä seuraten) monet surrealismiin keskittyneet tutkijat; esimerkiksi Timo Kaitaro luonnehtii surrealistien dadavaihetta "välisoitoksi" (Kaitaro 2001, 20). Toisaalta monille dada-liikkeen piiristä surrealismiin mukaan tulleille surrealismi näyttäytyi jatkeena sille mitä he aiemminkin olivat tehneet. Esimerkiksi Man Ray kirjoittaa muistelmissaan vuonna 1963 (viitaten Coeur à barbe -iltamien jälkeiseen aikaan): "Breton keksi silloin surrealismiin – sana oli peräisin kuolleen runoilijan Apollinaiaren kirjoituksista. Dada ei kuollut, se vain yksinkertaisesti muutettiin toiseen muotoon, sillä koostuihan uusi liike kaikista Dada-ryhmän alkuperäisistä jäsenistä" (Ray 1987, 261). Ray kertoo myös tuoneensa ensimmäiseen surrealistien näyttelyyn vanhoja dadateoksiaan, koska "[n]e sopivat aivan yhtä hyvin surrealistiseen ideaan" (mt). Samaa korostaa myös Hans Richter, jonka mukaan surrealistien korostama automaattikirjoitusta harjoitettiin jo Zürichin dadan piirissä; Richterille surrealismiin suhde dadaan onkin "kannibalistinen": "Surrealismi nielaisi ja sulatti dadan [...] ja koska surrealismilla on hyvä ruuansulatus, siirtyivät niellyn ominaisuudet eloonjääneen vahvistuneeseen ruumiiseen. Olkoon niin!" (Richter 2004, 194.)

Ymmärretäänpä surrealismiin ja dadan välinen suhde (historiallisesti, teoreettisesti) miten tahansa, niin niiden olennainen ero voitaisiin tiivistää ehkä siten, että surrealismi, toisin kuin dada, eräässä mielessä antoi irrationalisuudelle rationaalisen muodon. Ilmaisuu voi kuullosta paradoksaaliselta. Kuitenkin surrealismiin tavoitteena ei ole niinkään kaiken rationaalisen negaatio, merkityksen tuhoaminen (kuten dadassa), vaan rationaalisen ja ei-rationaalisen yhdistäminen. Dadan pyrkimys merkityksen kieltämiseen johti usein abstraktiin muotoon äännerunoissa ja taideteoksissa (ja myöhemmin elokuvissa) sekä kaiken teoretisoinnin vastustamiseen. Surrealismi puolestaan pyrki antamaan todellisuuden irrationaliselle ulottuvuudelle teoreettisen ilmaisun. Surrealisteja kiinnosti irrationalisuuteen sisältyvä mahdollisuus laajentaa ymmärrystä todellisuudesta, nähdä todellisuus toisin, mistä syystä esimerkiksi surrealistiset taideteokset turvautuivat usein realistiseen ilmaisuun, vaikka esitetyt asiat olivatkin outoja tai unenomaisia. Jotkut surrealistiset kuvataiteilijat turvautuivat ilmaissussaan automatismiin, mikä saattoi johtaa abstraktia lähenevään muotoon. Mutta kuten Timo Kaitaro toteaa, tällöinkin oli tärkeää "[p]yrkimys säilyttää jonkinlainen, vaikka kuinka vähäinen viittaussuhde todellisuuteen", koska ilman sitä "kadotetaan surrealismiin korostama mahdollisuus vaikuttaa maailmaan" (Kaitaro 2001, 121, 122).

Artaud ja surrealismi

Surrealismin ajatukset olivat lähellä Artaud'n pyrkimyksiä elämän ja taiteen, aineen ja hengen, rationaalisen ja ei-rationaalisen välisen rajan ylittämiseen ja Artaud näki myös itse olevansa henkisesti lähellä sekä dadaa että surrealistia. Artaud luonnehtii itseään eräässä varhaisessa kirjoituksessaan "esi-dadaistiksi" (Artaud 1961, 224) ja kirjeissään Jacques Rivièrelle hän näkee oman kokemuksensa olevan lähellä sekä Bretonia, Tzaraa että surrealistien yhtenä esikuvanaan pitämää runoilija Pierre Reverdyä (Artaud 1976, 41). Artaud'n ja Rivièren kirjeiden julkaisu herätti myös Bretonin ja surrealistien kiinnostuksen Artaud'hon ja jo Surrealismin manifestissa Artaud mainitaan yhtenä Bretonin kuvitteleman surrealistisen "linnan" vieraista (Breton 1988, 321; Breton 1996, 37), vaikka Artaud ei vielä manifestin kirjoittamisen aikoihin ollut vielä mukana surrealistien ryhmässä. Artaud'lla oli lisäksi yhteyksiä surrealistien kanssa hyvin samanhenkiseen, taidemaalari André Massonin ateljeella rue Blometilla kokoontuneeseen ryhmään, johon kuuluivat mm. Joan Miró ja Michel Leiris (Maeder 1978, 51–52). Myöhemmin monet tämän rue Blometin ryhmän jäsenet liittyivätkin Bretonin asunnossa rue Fontainella kokoontuneisiin surrealisteihin. Oli siis varsin luontevaa, että myös Artaud liittyi surrealisteihin lokakuussa 1924 — vaikka vielä samoihin aikoihin rouva Toulouselle kirjoittamassaan kirjeessä ilmaisikin tiettyjä varauksia surrealistieja kohtaan:⁷

Tapasin kaikki dadat, jotka halusivat minut mukaan uusimpaan Surrealistiseen laivaansa, mutta ei onnistu. Olen siihen liian surrealistinen. Olen sitä paitsi aina ollut sitä, ja minä tiedän mitä surrealismi on. Se on maailman ja ajattelun järjestelmä, jota olen aina harjoittanut. Mikä todistettakoon. (Artaud 1976b, 111.)

Artaud nousi hyvin nopeasti keskeiseen rooliin surrealistien ryhmässä. Hänet nimitettiin ryhmän perustaman "surrealistisen tutkimuksen toimiston" (Le bureau de recherches surréalistes) johtajaksi. Toimiston tarkoituksena oli kirjata ylös ja tutkia unia, joita ihmiset saivat vapaasti tulla kertomaan toimistossa päivystävälle surrealistille. Vähäisen osanoton takia Artaud sulki toimiston ulkopuolisilta ja päätti keskittyä surrealistien ryhmän jäsenten omiin unikokemuksiin. Artaud alkoi samalla aktiivisesti toimittaa surrealistien tuoretta *La Révolution surréaliste* -lehteä, jonka ensimmäinen numero oli ilmestynyt vuoden 1924 lopussa. Keskeisessä roolissa hän oli lehden kolmannessa, huhtikuussa 1925 ilmestyneessä numerossa, jonka alaotsikkona oli "1925: Fin de l'ère chrétienne" ("1925: kristillisen aikakauden loppu").

Bretonin ja Artaud'n välille alkoi pian muodostua jännitteitä. Breton sulki surrealistisen tutkimuksen toimiston vain muutaman kuukauden toiminnan jälkeen ja otti *La Révolution surréalisten* johtoonsa neljännessä numerosta lähtien. Vuoden 1926 aikana Artaud alkoi yhä enemmän etäännyä surrealistien toiminnasta. Keskeisenä kiistakysymyksenä olivat Bretonin ja Artaud'n vastakkaiset käsitykset surrealismien luonteesta. Breton näki surrealismien tavoitteet yhdenmukaisina kommunistisen vallankumouksen kanssa ja hän sekä joukko muita

⁷ Tässä ja seuraavissa kappaleissa lähteinä Barber 2003, Maeder 1978, Mèredieu 2006 ja Polizotti 1997.

⁸ Muutosta kuvastaa myös surrealistien lehden nimen muuttuminen. *La Révolution surréaliste* ("Surrealistinen vallankumous", 1924–1929) vaihtui lehteen nimeltä *Le Surréalisme au service de la révolution* ("Surrealismi vallankumouksen palveluksessa", 1930–1933).

⁹ Kiinnostava hahmo tässä suhteessa oli myös Jean Cocteau (1889–1963), joka ei koskaan kuulunut surrealisteihin ja jota Breton ja muut surrealistit itse asiassa voimakkaasti vastustivat – kenties eivät niinkään Cocteaun ja surrealismin vastakkaisuuden, kuin liiallisen läheisyyden takia. Kiinnostava yksityiskohta on, että Guillaume Apollinaire käytti termiä "surrealismi" ensimmäisen kerran juuri luonnehtiessaan Cocteaun *Parade*-nimistä teatteriesitystä (Polizotti 1997, 58–59).

keskeisiä surrealistejä (Louis Aragon, Paul Éluard, Benjamin Péret, Pierre Unik) liittyi Ranskan kommunistiseen puolueeseen vuoden 1927 alussa (Peret jo 1926).⁸ Artaud'n tapaisille toisinajattelijoille ei enää ollut tilaa surrealistien ryhmässä ja marraskuussa 1926 Artaud ja myös Philippe Soupault saivat lähteä; julkilausuttuna syynä oli heidän liian "eristynyt" kiinnostuksensa "typerään" kirjallisuuteen (Aragon et al. 1988, 928). Vuoden 1927 toukokuussa julkaistussa pamfletissa *Au grand jour* ("Suureen päivään") Breton ja muut tuoreet surrealistikommunistit perustelivat ratkaisuaan ja samalla pilkkasivat erityisesti Artaud'ta kovin sanoin. Artaud'ta syytettiin "elukkamaisuudesta" (bestialité) ja haukuttiin "roistoksi" (canaille) ja "raadoksi" (charogne), jonka surrealistit nyt ovat "oksentaneet". Artaud'n viaksi luettiin myös hänen toimintansa elokuvanäyttelijänä. (Mt., 929.) Artaud vastasi yhtä kovin sanoin omista vastapamfleteissaan *A la grande nuit ou le bluff surréaliste* ("Suureen yöhön eli surrealistinen bluffi") ja *Point final* ("Loppupiste"); edellisen Artaud julkaisi kesällä 1927 ja jälkimmäinen saman vuoden lopulla.

Artaud'n ja Bretonin johtamien surrealistien välinen kiista on kiinnostava siksi, että sen avulla voidaan nostaa esiin olennaisia piirteitä Artaud'n ajattelusta ja sen suhteesta surrealismiin. Yksi ulottuvuus liittyy kysymykseen vallasta, oikeudesta määritellä surrealismilunne. Artaud kirjoittaa vuonna 1927: "Surrealismissa ei ole koskaan ollut mitään muuta kuin André Breton. Eivätkö kaikki surrealismin ristiriidat ja mielialat ole olleet seuranneet André Bretonin henkilökohtaisia ristiriitoja ja mielialoja?" (Artaud 1976b, 69.) Ovatko surrealismi ja Breton sama asia? Vaikka näin ei täysin olisikaan, voidaan Artaud'n ja surrealismien välinen kiista nähdä suurelta osin juuri Artaud'n ja Bretonin välisenä kiistana.

Surrealismi teoriana ja liikkeenä samastuu André Bretoniin kahdesta syystä. Yhtäältä Bretonin tekstit muodostavat laajimman ja yhtenäisimmän surrealismien teorian, joita ilman surrealismia sellaisena kuin se tunnetaan, tuskin olisi syntynyt. Toisaalta Breton toiminnallaan surrealistien ryhmän kiistattomana johtajana (surrealismien "paavina", kuten häntä luonnehdittiin) pyrki ja suurelta osin onnistui tukahduttamaan kaikki vaihtoehtoiset tulkinnat surrealismista. Jos asiaa tarkastellaan laajemmin, voidaan surrealismi nähdä myös yhtenä ilmentymänä laajemmasta 1910–1920-luvulla esiin nousseesta ajattelutavasta, joka eri tilanteissa sai hieman erilaisia painotuksia ja muotoja, ja jota ei ole välttämätöntä rajata yksinomaan Bretonin määrittelemiin puitteisiin. Tällaisen "vaihtoehtoisen" surrealismien edustajista (ja samalla Bretonin haastajista tai kilpailijoista) yksi keskeisimpiä ellei keskeisin oli juuri Artaud (ks. Surya 2006, 14; Thévenin 2006, passim.)⁹

Keskeinen ero liittyy Bretonin surrealismitulkinna "järkeisvoittoisuuteen" ja pyrkimykseen nähdä surrealismi yhteiskunnallisen vallankumouksen ulottuvuutena kun Artaud puolestaan painottaa individualistista ja irrationaalisempaa "lihalls-henkistä" tulkintaa. Artaud'n elämäkerturi Florence de Mèredieu tekee kiinnostavan huomion Artaud'n ja Bretonin tilanteesta ensimmäisen maailmansodan aikana. Molemmat viettivät merkittävän ajanjakson psykiatrisissa sairaaloissa, mutta erilaisissa rooleissa: Artaud potilaana, hoidettavana, Breton psykiatriharjoittelijana, lääkärinä (Mèredieu 2006, 263). Tämän

eron voidaan nähdä kuvastavan laajemminkin Bretonin ja Artaud'n ajattelun eroa erityisesti suhteessa mielen (ja mielettömyyden) luonteeseen. Vaikka Bretonille esimerkiksi unissa ilmenevä irrationaalisuus onkin tärkeä elementti uudenlaisen "surreaalisen" tietoisuuden luomisessa, hän ei kuitenkaan halua heittäytyä irrationaalisuuden valtaan, vaan pyrkii sen enemmän tai vähemmän rationaaliseen halluunottoon. Breton toisin sanoen lähestyy kokemuksen irrationaalista ulottuvuutta eräänlaisesta tutkijan (tai "lääkäriin") näkökulmasta; irrationaaliset kokemukset (kuten "hullu rakkaus") ovat kyllä tärkeitä kokemuksina, mutta yhtä tärkeää on niiden ymmärtäminen enemmän tai vähemmän "teoreettisesti" (vrt. Kaitaro 2001, 139–140). Bretonin ajattelua kuvastaa myös hänen 1934 tekemänsä erottelu surrealismin "intuitiivisen vaiheen" ja "järkipärisen vaiheen" välillä. Edellistä, Champs magnetiquesista Surrealismin manifestiin ulottuvaa vaihetta (1919–1924) luonnehtii Bretonin mukaan "ajattelun ensisijaisuus suhteessa materiaan", kun taas jälkimmäistä, vuonna 1925 käynnistynyttä vaihetta määrittää (dialektisen materialismin mukaisesti) "materian ensisijaisuus suhteessa ajatteluun", miltä pohjalta "tietoisuuden ongelma" voidaan "asettaa uudelleen" (Breton 1992, 231–233).

Jos Bretonin positio on ulkopuolelta tarkkailevan "lääkäriin" tai tutkijan, on Artaud'n näkökulma selkeästi "potilaan" tai kokijan, jolle mielen ja ruumiin koettu ja eletty irrationaalinen (ja usein kivulias ja tuskallinen) olemassaolo on surrealistisen ajattelun lähtökohta. "Siinä missä toiset tekevät teoksia, minä en pyri muuhun kuin mieleni (esprit) näyttämiseen" (Artaud 1976a, 49). Tämä on myös surrealistien kritiikki Artaud'ta kohtaan *Au grand jour* -pamfletissa: "hän ei mieltänyt, ei tunnustanut muuta materiaa kuin 'mielensä materian', kuten hän sanoi" (Aragon et al., 1988, 929). Pamfletissa Artaud myös asetetaan nimenomaan vajaavaltaisen "mielisairaana" tai "potilaana" asemaan: paitsi että häntä syytetään "elukkamaisuudesta" (siis typeryydestä, eläimen kaltaisesta ei-rationaalisuudesta) todetaan myös, että "hän ei halunnut ymmärtää Vallankumouksella muuta kuin sielun sisäisten tilojen muodonmuutosta, mikä on tyypillistä vajaamielisille (débiles mentaux), kyvyttömille ja pelkureille" (mt.).

Keskeinen kiistanaihe liittyy siis Artaud'n tapaan korostaa "mieltä" tai "henkeä" (esprit) ja siihen, että hän tulkitsee "vallankumouksen" yksilön, ei yhteisön tai yhteiskunnan asiaksi: "Vaikka en kiistäkään kollektiivisen suggestion merkitystä, uskon, että todellinen vallankumous on yksilön asia. Mittaamaton vaatii vastaanottoa, joka on mahdollinen vain yksilön sielun limbossa" (Artaud 1976b, 73–74). Artaud'n tapa ymmärtää "hengen" luonne on kuitenkin monimutkaisempi kuin miten surrealistit sen tulkitsevat: Artaud'lle "henki", "aine", "elämä" ja "liha" muodostavat kokonaisuuden, jossa kaikki saavat alkunsa toisistaan ja jossa yhtä on mahdotonta erottaa toisesta. Paule Thévenin toteaaakin Artaud'n "hengen" ja "aineen" luonnetta koskeviin pohdintoihin viitaten, että "[p]aradoksaalisesti Antonin Artaud, joka julistautui vastoin surrealistejä antimarksilaiseksi, on aina ollut näistä kahdesta vähemmän idealistinen ja enemmän materialistinen" (Thévenin 2006, 45–46). "Aine" ja "henki" ovat keskeisiä käsitteitä myös Artaud'n tavassa ymmärtää elokuvan luonne.

Kipinä ja huume: surrealismin suhde elokuvaan

Surrealismin manifestissa André Breton kertoo lauseesta, joka eräänä iltana nousi hänen mieleensä nukahtamisen hetkellä: "On mies, jonka ikkuna on halkaissut kahtia" (Breton 1996, 43–44). Vaikka ajatus oli ensi sijassa kielellinen, Breton toteaa, että siihen liittyi myös heikko visuaalinen mielikuva "kävelevästä miehestä, jonka ikkuna oli halkaissut pystysuoraan pitkin hänen ruumiinsa keskiakselia", ja toteaa, että "jos olisin ollut maalari, olisin epäilemättä pitänyt tätä visuaalista esitystä tärkeämpänä kuin toista" (mt. 44). Bretonin esimerkki on ilmaus surrealistisen kuvan periaatteesta, jossa kaksi toisilleen etäistä asiaa (mies, ikkuna) kohtaa odottamattomalla ja hämmentävällä tavalla. Breton viittaa kuvakäsityksensä taustana runoilija Pierre Reverdyn vuonna 1918 esittämään ajatukseen:

Kuva on mielen puhdas luomus. Se ei voi syntyä vertaamisesta vaan kahden enemmän tai vähemmän kaukaisen realiteetin kohtaamisesta. Mitä kaukaisemmat ja oikeammat ovat näiden kohtaavien realiteettien suhteet, sitä voimakkaampi kuvasta tulee – sitä vahvempi on kuvan tunnevaikutus ja runollinen todellisuus. (Sit. Breton 1996, 42–43.)

Juuri ajatus siitä, että runokuvan ei tule olla yksinkertainen vertaus, vaan kahden mahdollisimman etäisen "realiteetin" kohtaaminen, on Bretonille keskeinen. Tunnettu esimerkki on surrealistien esikuvakseen nostaman Comte de Lautréamontin usein lainattu lause "kaunis [...] kuin ompelukoneen ja sateenvarjon odottamaton kohtaaminen leikkauspöydällä!" (Lautréamont 2000, 188). Breton toteaa, että kahden vastakkaisen "realiteetin" surrealistista kohtaamisessa ei ole kyse siitä, että mieli olisi jollain tavoin "tavoittanut" niiden väliset suhteet. Kyse ei ole siitä, että mieli olisi tavoittanut mitään, vaan että "realiteettien" törmäys saa aikaan eräänlaisen "kipinän":

Jollakin tavoin satunnaisesta kahden termin lähestymisestä on välähtänyt erityinen valo, kuvan valo, jolle me olemme äärimmäisen herkkiä. Kuvan arvo riippuu syntyneen kipinän kauneudesta; se on siis kahden johtimen jännite-eron funktio. Kun tämä ero on hyvin pieni, kuten vertauksessa, kipinää ei synny. (Breton 1996, 68–69.)

Surrealistisen kuvan syntyminen ei perustu siihen, että "realiteeteilla" olisi etukäteen jokin motivoitu yhteys (kuten vertauksessa); "realiteettien" yhteys ei ole niiden yhdistymisen syy, vaan seuraus (mt., 43; Kaitaro 2001, 48). Surrealistinen kuva on eräänlaisen "montaasin" tulos, mutta sen lopputulos ei ole selkeä merkitys tai käsite, vaan eräänlainen mielen hämmennys, eksyneisyys, joka kuitenkin lopulta johtaa Bretonin mukaan siihen, että kuvat "virkistävät [mielen] ymmärrystä ja syventävät sen näkemystä" (Breton 1996, 69). Mielen hämmennys johtaa syvempään ymmärrykseen, sillä "mielen hämmentäminen on sitä, että osoitetaan millä kohtaa se on väärässä" (mt. 72).

Vuonna 1925 Jean Goudal (joka itse ei ollut surrealisti) esitti Bretonin Surrealismin manifestin innoittamana ajatuksen siitä, että elokuva, pikemmin kuin kirjallisuus, on väline, joka kykenee vastaamaan

surrealistien tavoitteisiin. Goudalin perusteluna oli se, että surrealistien tavoitteiden kannalta kirjallisuuden käyttämä väline, kieli, on liian rationaalinen. Pyrkinessään kuvaamaan unta kieli kadottaa unen tietoisuutta pakenevan luonteen ja tuo sen rationaalisuuden piiriin. Näin kirjallisuus ei kykene ylittämään rationaalisen ja ei-rationaalisen välistä rajaa. Sen sijaan sama kritiikki ei päde elokuvaan, joka luo "tietoisensa hallusinaation", unenomaisen kokemuksen, jossa katsoja on samanaikaisesti sekä tietoinen itsestään (rationaalisuus) ja uppoutunut unenomaiseen toiseen maailmaan (ei-rationaalisuus). (Goudal 2000, 85–87, 89.) Myös "realiteettien" yhdistyminen toteutuu elokuvassa välittömämmin kuin runokuvassa. Elokuvassa silmän on helppo hyväksyä kaksi peräkkäistä kuvaa, koska ne eivät ole käsitteitä, vaan "tosiasioita". Elokuvaan peräkkäisissä kuvissa "silma todistaa [...] kaksi tosiasiaa, jotka oikeuttavat itsensä. Ja jos nämä kaksi kuvaa seuraavat toisiaan riittävän nopeasti, ei mekanismi, joka yrittää yhdistää nuo kaksi objektia, ehdi käynnistyä" (mt., 89). Goudal siis ajattelee, että elokuva (toisin kuin kirjallisuus) on jo välineenä surrealistinen tarjotessaan tietoisensa pääsyn unen kaltaiseen tilaan ja konkretisoimalla surrealistisen (runo)kuvan "realiteetit". Näkemys edustaa myös surrealistien omaa kantaa: André Bretonin mukaan Goudal osoittaa "erinomaisen täsmällisesti [elokuvan] surrealistiset elämän ilmaisemisen keinot" (Breton 1999, 907).

Toinen elokuvavälineen "surrealistinen" piirre Goudalin korostaman unenkaltaisuuden ohella on sen automatismi. Kuten André Breton toteaa, elokuvassa läpäistään "kriittinen piste, joka on yhtä vangitseva ja käsittämätön kuin se mikä yhdistää valveen uneen (kirja ja jopa teatteriesitys ovat liian hitaita tuottamaan laukaisua [déclic])" (Breton 1999, 904). Kameran tapa tallentaa todellisuutta on jo sinänsä automatismin periaatteen mukaista: laukaisin tallentaa todellisuuden automaattisesti ilman tietoisuuden väliintuloa. Toisessa yhteydessä Breton luonnehtii automaattikirjoituksen periaatetta "todelliseksi ajattelun valokuvaukseksi" (Breton 1988, 245). Tai kuten Artaud'n toimittamassa *La Révolution surréaliste* (3/1925, 7) kolmannessa numerossa todetaan: "Elokuva on sattuman toimeenpanoa". Elokuvan "surrealistisuus" perustuu siis paitsi unenkaltaisuuteen, myös sen "automaattiseen" kykyyn tallentaa sattumaa, odottamatona, ennakkoimatonta.

Vaikka Goudal esittääkin elokuvan kirjallisuutta parempana välineenä surrealismien toteuttamiseen, oli surrealistien kirjallisesti suuntautuneelle ydinryhmälle elokuvien tekemisen sijaan ensisijaisista niiden katsominen. Esimerkiksi Robert Short (2008, 8) toteaa, että surrealistit olivat aktiivisempia elokuvan katsojina kuin elokuvantekijöinä ja surrealistinen katsoisuus oli muotoutunut jo vuosikymmen ennen kuin ensimmäistäkään surrealistista elokuvaa oli tehty. Michael Richardson (2006, 8) puolestaan huomauttaa, että surrealistteja kiinnostasi pikemminkin elokuva laajassa merkityksessä (cinema) kuin yksittäiset elokuvat tai elokuvateokset (film) ja että nimenomaan katsomistapahtuman rooli oli heille keskeinen: "juuri ympäristö, jonka puitteissa elokuvia esitetään, tarjoaa paikan, jossa ihmeellinen voidaan kohdata" (vrt. Goudal 2000, 93). Eräänlaiseksi surrealistisen elokuvakatsomisen malliksi on noussut André Bretonin vuonna 1952

¹⁰ Teksti perustuu Artaud'n käsikirjoitukseen, joka on julkaistu ensimmäistä kertaa vasta Artaud'n kootuissa teoksissa. Tekstin ajoitus on epävarma. Kyse on vastauksesta elokuvaa koskevaan kyselyyn, jossa kysyttiin kaksi kysymystä: "Minkä lajin elokuvista pidätte?" ja "Millaisia elokuvia haluaisitte tehtävän?"

Kysymykset ovat peräisin René Clairin *Théâtre et Comœdia Illustré* -lehteen (no. 15, maaliskuu 1923) toimittamasta kyselystä, johon vastasi joukko ajan tunnettuja kirjailijoita ja kuvataiteilijoita. Artaud'n vastausta ei lehdessä kuitenkaan tiedetä julkaistu. (Ks. Artaud 1978, 336–337.) Epäselvää on, onko Artaud'n vastaus alun perin kirjoitettu mainittua julkaisua varten (jolloin teksti olisi kirjoitettu arviolta vuoden 1923 alussa) vai onko Artaud syyistä tai toisesta kirjoittanut tekstin myöhemmin.

Julkaistussa artikkelistaan *Comme dans un bois* ("Kuin metsässä") esittämä kuvaus tavastaan katsoa elokuvia nuoruudenystävänsä Jacques Vachén kanssa Nantesissa vuoden 1916 paikkeilla:

[...] en aloittanut tarkistamalla viikon ohjelmasta mikä elokuva mahdollisesti olisi paras enkä myöskään selvittänyt mihin aikaan kyseinen elokuva alkoi. Olin hyvin yksimielinen erityisesti Jacques Vachén kanssa siitä, että kannatti vain mennä mihin tahansa elokuvasaliin jossa esitettiin mitä esitettiin ja istua mihin tahansa ja lähteä pois heti kun vähänkin alkoi tuntua tylsältä – kylläiseltä – ja siirtyä uuteen saliin, jossa toimimme samalla tavalla, ja niin edelleen (mikä tietysti nykyisin olisi liian suurta luksusta). En ole koskaan kokenut mitään magnetisoivampaa: sanomattakin on selvää, että yleensä jätimme paikkamme edes tietämättä elokuvan nimeä, jolla ei ollut meille mitään merkitystä. Muutama tunti sunnuntaisin riitti kattamaan kaiken mitä Nantesissa oli tarjolla: tärkeää on, että jälkikäteen oli "latautunut" muutamaksi päiväksi [...]. (Breton 1999, 903; vrt. Polizotti 1997, 38–43.)

Vaikka Breton ei ollutkaan pääsääntöisesti kiinnostunut ohjelmistosta, poikkeuksiakin oli: koomiset elokuvat (kuten varhaiset Chaplinin ja Mack Sennettin elokuvat) sekä sarjaelokuvat (kuten Pearl Whiten tähdittämät sarjaelokuvat ja Feuilladen *Les Vampires*-sarja) (Breton, mt.). Keskeisiä "kipinöitä" Bretonille olivat siis yhtäältä "surrealistisen" katsomistavan synnyttämä ei-looginen, irrallisten mielikuvien kollaasi ja toisaalta populaari, ei-taiteellinen elokuva. Michael Richardsonin näkemyksen mukaan surrealistien populaariin elokuvaan ja erityisesti Feuilladen elokuvaan osoittamalla kiinnostuksella oli useita syitä. Feuilladen elokuvissa suhde rikollisuuteen (ja samalla yhteiskunnan arvoihin) on ambivalentti. Elokuvat on tehty nopeasti ja usein improvioiden eikä niiden rakenne aina ole erityisen looginen, mikä tekee niistä surrealistisen automatismien periaatteen mukaisia. Lisäksi Feuilladen elokuvat ovat täynnä surrealistien peräänkuuluttamaa ihmeellistä ja outoa, tavallisten ja tuttujen paikkojen muuttumista epätavallisen toiminnan näyttämöksi. (Richardson 2006, 22–23; vrt. Polizotti 1997, 69.)

Myös Artaud korostaa elokuvakatsomisen "huumaavaa" vaikutusta ilmeisesti varhaisimmassa elokuvan luonnetta pohtivassa tekstissään *Reponse à une enquête* ("Vastaus kyselyyn")¹⁰ :

"Pidän elokuvasta [cinéma]. Pidän kaiken lajisista elokuvista [films] [Elokuva] on syyttävämpää kuin fosfori, vangitsevampaa kuin rakkaus. Sen galvanisoivaa kykyä ei voida loputtomiin tukahduttaa [...]. Elokuva on mahtava piriste. Se vaikuttaa suoraan aivojen harmaaseen aineeseen. [...] Elokuva [...] on ei-kuolettava ja suora myrky, ihon alle ruiskutettu morfiinanos." (Artaud 1978, 63–64.)

Elokuvan katsominen on siis Artaud'lle huume, piriste, joka vaikuttaa suoraan "aivoihin" (ja ruumiiseen) ohi tietoisien ja rationaalisen ajattelun. Nämä piirteet Artaud (kuten Breton) liittävät elokuvaan yleensä, ei minkään lajin elokuvaan erityisesti: elokuva itsessään, välineenä on "galvanisoiva" tai "magnetisoiva" kiihoke. Samaan tapaan Breton kuvaa myös surrealismin toimintaa yleensä: se "vaikuttaa mieleen huumausaineen tavoin" (Breton 1988, 337; Breton 1996, 67).

Analysoidessaan myöhemmän surrealistisen ajattelunsa näkökulmasta kokemustaan Nantesin elokuvasaleissa Breton kirjoittaa: "Emme siis nähneet elokuvassa, millaista se sitten olikaan, muuta kuin lyyrisen substanssin, jota tuli sekoittaa suurissa määrissä ja sattumanvaraisesti. Uskoakseni se, mitä pidimme siinä tärkeimpänä, niin ettemme välittäneet mistään muusta, oli sen kyky hämmentää (pouvoir de dépaysement)". (Breton 1999, 903–904.)

Bretonin käyttämä termi dépaysement, "hämmäntäminen", "ymmälleen saattaminen" tiivistää sen, millaisena elokuva hänelle näyttäytyi hänen ollessaan – kuten hän itse toteaa – "elokuviässä" (ks. Breton 1999, 903). Elokuvan katsominen on kuin olisi "metsässä", hämmennyneenä ja eksyksissä paikassa vailla tuttuja kiintopisteitä. Koordinaatit ovat kadonneet, maailma näyttäytyy outona ja vieraana, mutta myös "ihmeellisenä" ja "säteilevänä", uni ja valvetila sekoittuvat. Elokuvan katsominen voi rinnastua jopa uskonnolliseen kokemukseen, ja Breton toteaa, että elokuva on "ainoa absoluuttisen moderni mysteeri" (mt., 904.) Dépaysement ei kuitenkaan tarkoita pelkkää hämmennyksiin joutumista, vaan hämmennyneisyyden myötä todellisuus asettuu uuteen valoon, näyttäytyy ikään kuin "ensimmäistä kertaa" (vrt. Kaitaro 2001, 136–139). Käsitteenä dépaysementia voidaan verrata esimerkiksi Louis Dellucin ja etenkin Jean Epsteinin fotogeenisyyden käsitteeseen: kyse on jonkin tutun näkemisestä vieraana ja outona, mutta samalla siitä, että todellisuus paljastuu, näyttäytyy tuoreena ja uutena, ennennäkemättömänä – siis "kuin ensimmäistä kertaa". (Ks. Pönni 2009, 22–24 ja passim.)

Myös Artaud korostaa elokuvan samanaikaista tapaa muokata ja paljastaa todellisuutta: elokuvassa "jokainen kuva, oli se miten kuiva tai lattea tahansa, asemoituu uudestaan valkokankaalla. Kaikkein pienin yksityiskohta, kaikkein merkityksettömin objekti saa juuri sille henkilökohtaisesti kuuluvan merkityksen ja elämän [...] Elokuvan olemus on sen kyvyssä paljastaa kokonainen salainen [occulte] elämä asettamalla meidät suoraan suhteeseen sen kanssa." (Artaud 1978, 65–66). Näkemys muistuttaa paljon Epsteinin "mystistä" tulkintaa fotogeenisyydestä (ks. Epstein 1974, 100 ja passim.; Pönni 2009, 29–35), joka liittyy erityisesti Epsteinin korostamaan elokuvan "animismiin", siihen että elokuva ikään kuin tekee "kuolleista" esineistä "eläviä": "Revolveri pöytälaatikossa, maahan särkynyt pullo, iiriksen rajaama silmä – elokuva nostaa ne kaikki draaman henkilön arvoon. Koska ne ovat dramaattisia, ne vaikuttavat eläviltä [...]" (Epstein 1974, 140). Artaud puhuu elokuvan "elävöittävästä" kyvystä hyvin samaan tapaan: "Eristäessään objektit elokuva antaa niille erillisen elämän, jolla on taipumus muuttua koko ajan riippumattommaksi ja irtautua objektien tavanomaisesta merkityksestä. Puun lehdet, pullo, käsi, jne. elävät lähes animaalista elämää (vie quasi animale), joka vaatii vain tulla hyödynnetyksi" (Artaud 1978, 65–66).

Timo Kaitaron näkemys, jonka mukaan "modernismin 'uutuuden estetiikalle' perustuva avantgardetaide" on, taipuvainen vain "jatkuvaan uusien ärsykkeiden ja uutuuksien itsetarkoitukselliseen etsintään" (Kaitaro 2001, 138) ei ainakaan Epsteinin fotogeenisyyskäsitteeseen kohdalla päde: myös Epsteinille elokuvan tarjoama uusi näkemisen ja tietoisuuden tapa on keskeinen. Epsteinin ajattelun

suhde surrealismiin on kompleksinen ja suhteen tarkempi määrittely olisi jo sinänsä oman tutkimuksensa aihe. Tässä yhteydessä voidaan kuitenkin todeta, että Bretonilla ja Artaud'lla (toisin kuin Epsteinilla) painopisteessä on ihmismielen (tai laajemmin inhimillisen ruumiillisen kokemuksen) tiedostamattomien tai kielellistä ilmaisua pakenevien, usein seksuaalisesti tai väkivaltaisesti latautuneiden piirteiden tuominen näkyviin ja osaksi elettyä elämää. Tässä pyrkimyksessä elokuva on yksi mahdollinen väline ilman "taiteellista" tai muuta itseisarvoa. Oleellista surrealistille on myös itse hämmennys todellisuuden edessä (ja maailman näkeminen "ensimmäistä kertaa" juuri hämmennyksen kautta) eikä niinkään todellisuuden tiedollinen paljastuminen, mikä Epsteinin fotogeenisyyden ajatuksessa on keskeinen.

Artaud ja *La Coquille et le Clergyman*

Elokuvaentusiasmistaan huolimatta surrealistien ydinryhmä rajautui elokuvahuumeen nauttimiseen elokuvasaleissa ryhtymättä itse tekemään elokuvia. Breton, Sopault ja Aragon ja monet muut keskeiset surrealistit (kuten myös Artaud) olivat ensisijassa kirjoittajia, eivät elokuvantekijöitä. Kirjalliset surrealistit kuten Philippe Sopault tuottivat kyllä elokuvien innoittamia runoja (ks. esim. Bordwell 2002, 31–33) ja myös varsin runsaasti elokuvakäsikirjoituksia – joista monia ei tosin ollut edes tarkoitettu kuvattavaksi (ks. Abel 1996, 67 ja passim.) Elokvien tekeminen vaati myös osaamista ja rahaa, mitä kirjallisilla surrealisteilla ei ollut. Lisäksi surrealistille olennainen asia oli surrealistinen kokemus, ei tapa, jolla se tuotetaan. Tähän tarpeeseen olemassa oleva elokuva riitti vastaamaan, jos sitä osattiin katsoa surrealistisesti.

Kaiken kaikkiaan surrealistisia tai surrealistiseksi tarkoitettuja elokuvia tehtiin 1920-luvulla vain kourallinen. Ensimmäisen surrealistiseksi tarkoitettun elokuvan teki Man Ray, jonka tausta ei ollut kirjallisuudessa vaan kuvataiteessa ja valokuvauksessa. Aiemmin dada-elokuvan "Paluu järkeen" (*Retour à la raison*, Ranska 1923) tehnyt Ray kuvasi vuonna 1926 elokuvan nimeltä *Emak Bakia* (baskinkielinen nimi tarkoittaa "Jätä minut rauhaan"), jossa hän pyrki noudattamaan surrealismien periaatteita: "irrationaalisuutta, automatismia, psykologisia ja unenomaisia jaksoja ilman havaittavaa logiikkaa" (Ray 1987, 271). Breton ja muut surrealistit eivät kuitenkaan olleet elokuvasta erityisen innostuneita, minkä Ray arvioi johtuneen siitä, että "ei riittänyt että kutsui teosta surrealistiseksi, niin kuin muutamat ulkopuoliset olivat tehneet saadakseen huomiota osakseen – oli oltava läheisessä yhteistyössä ja oli saatava hyväksymisleima – teos oli esitettävä liikkeen suojeluksen alaisena tullakseen tunnustetuksi surrealistiseksi" (mt.). Rudolf E. Kuenzlin mukaan synnä saattoi olla myös se, että Rayn elokuva oli "liian dadaa", koska se rikkoi elokuvallisen kerronnan rakenteita niin voimakkaasti, että elokuvallista illuusiota ei syntynyt (Kuenzli 1996, 4). Man Rayn myöhempi, surrealistirunoilija Robert Desnos'n runon pohjalta tehty elokuva "Meritähti" (*L'Etoile de mer*, Ranska 1928) ei myöskään saanut erityistä suosiota surrealistien piirissä. Lopulta se 1920-luvun elokuva, joka sittemmin on noussut yhdeksi surrealismien keskeisistä symboleista, tuli surrealistisen liikkeen

ulkopuolelta. Aiemmin Jean Epsteinin elokuvien apulaisohjaajana kokemusta hankkineen Luis Buñuelin ja taidemaalari Salvador Dalín ”Andalusialainen koira” (*Un Chien Andalou*, Ranska 1929) saavutti Bretonin ja muiden surrealistien varauksettoman suosion – mikä yllätti myös surrealistit itsensä, sillä he suhtautuivat lähtökohtaisesti varsin kriittisesti ja aggressiivisesti kaikkeen ryhmän ulkopuoliseen ”surrealismiin”. Buñuelille ja Dalille elokuva puolestaan avasi heidän toivomansa pääsyn surrealistien ryhmään (ks. esim. Short 2008, 67; Polizotti 1997, 333).

Oman panoksensa surrealistiseen elokuvaan antoi myös Artaud vuonna 1927 käsikirjoittamallaan ja samana vuonna kuvatulla elokuvalla ”Simpukankuori ja kirkonmies” (*La Coquille et le Clergyman*, Ranska 1927–28). Toisin kuin muilla kirjallisesti suuntautuneilla surrealisteilla Artaud’lla oli näyttelijänrooliensa kautta kokemusta elokuvan tekemisestä ja hän oli myös toiminut ohjaajana teatterissa. Kuitenkin myös Artaud’n elokuvaprojekti nousi kirjallisen surrealismien tapaan vahvasti hänen taustastaan kirjoittajana ja elokuvien katsojana. Myöhemmissä kommentissaan Artaud on nähnyt *La Coquille et le Clergymanin* esikuvana paitsi ”surrealistisiksi” luokitelluille Buñuelin ja Dalín ”Andalusialaiselle koiralle” ja ”Kulta-ajalle” (*L’Age d’Or*, Ranska 1930), myös Jean Cocteaun ”Runoilijan verelle” (*Le Sang d’un poète*, Ranska 1930), jotka hän näki oman elokuvansa jälkeläisinä (Artaud 1978, 165, 258–259). Teatterityönsä ohella Artaud oli vuodesta 1923 lähtien esiintynyt useissa elokuvarooleissa, joihin häntä motivoi paitsi kiinnostus elokuvaan ja näyttelemiseen myös maineen tavoittelu ja rahantarve (mikä etenkin 1930-luvulle tultaessa nousi keskeiseksi). Ensimmäisen roolinsa Artaud teki Claude Autant-Laran enemmän tai vähemmän kokeellisessa elokuvassa *Faits Divers* (vapaasti suomentaen ”Sekalaisia tapahtumia”, Ranska 1923), jossa Artaud esittää naimisissa olevan naisen rakastajaa, jonka aviomies kuristaa. Société des Cinéromans -yhtiössä tuottajana toimineen serkkunsa Louis Nalpasin avustuksella Artaud pääsi yhtiön palkkalistoille elokuussa 1924 ja teki ensimmäisen merkittävän roolinsa yhtiön seikkailuelokuvassa *Surcouf* (Ranska 1926). Artaud’n myöhemmistä rooleista tunnetuimpia ovat vallankumousjohtaja Marat’n rooli Abel Gancen elokuvassa *Napoleon* (*Napoléon*, Ranska 1927) ja munkki Massieun rooli Carl Th. Dreyerin elokuvassa *Jeanne d’Arcin kärsimys* (*La Passion de Jeanne d’Arc*, Ranska 1928). Noin vuodesta 1924 tai 1925 alkaen Artaud oli alkanut kirjoittaa myös elokuvakäsikirjoituksia ja jatkoi niiden kirjoittamista aina 1930-luvun alkuun asti. Samana ajanjaksona Artaud kirjoitti myös joukon elokuvaa enemmän tai vähemmän teoreettisesta näkökulmasta pohtivia tekstejä.

Artaud’n käsikirjoitukset ovat keskenään hyvin erityyppisiä. Lentäjistä kertova *Vols* (”Lennot”) on kaupallinen, puhtaasti taloudellisista syistä kirjoitettu teksti; *Les 32* (”Ne 32”) on kauhutarina sarjamurhaajavampyyristä, jonka kellarista löydetään 32 naisen ruumiit; *Deux nations sur les confins de la Mongolie...* (”Kaksi kansakuntaa Mongolian rajoilla...”) on puolestaan surrealistinen ”kuvauskelvoton” käsikirjoitus.¹¹ Rakenteellisesti kiinnostavimpia *La Coquille et le Clergymanin* ohella ovat Artaud’n varhaisin käsikirjoitus *Dix-huit secondes* (”Kahdeksantoista sekuntia”; ja hänen viimeisekseen jäänyt alkuperäiskäsikirjoitus

¹¹ ”Kaksi kansakuntaa Mongolian rajoilla kiistelee eurooppalaisille käsittelemättömistä asioista [...] olisi tapa rauhoittaa tilanne, lähettää heille surrealistinen runo”. (Artaud 1978, 14.)

¹² Elokuva kiellettiin Britanniassa tammi-kuussa 1929 seuraavin perustein: "Elokuva on niin esoteerinen, että se kadottaa kaiken merkityksen. Jos sillä kuitenkin on jokin merkitys, on se epäilemättä tuomittava." (Sit. Virmaux 2009, 41.)

La Revolte de bucher ("Teurastajan kapina"). *Dix-huit secondes* rakentuu kaksitasoisen aikarakenteen varaan. Tarinan tosiasiallinen kesto on nimen mukainen kahdeksantoista sekuntia, joka osoitetaan kuvassa nähtävän kellon sekuntiviisarin avulla. Elokuvan aikana nähdään eräänlaisen tajunnanvirtarakenteen kautta sarja väljästi toisiinsa liittyviä tapahtumia, joissa päähenkilö siirtyy nopeiden siirtymien kautta irrallisesta tilanteesta toiseen. Lopussa palataan nykyhetkeen, ja kun kellon viisarit tulevat kahdeksannentoista sekunnin kohdalle, mies ampuu itsensä. (Ks. Artaud 1978.) *La Revolte de bucher* puolestaan on äänielokuvan käsikirjoitus, jossa Artaud pyrkii käyttämään ei-synkronista ääntä:

Puheäänet ovat tilassa kuten objektit. Ja ne on hyväksyttävä, jos sanonta sallitaan, visuaalisella tasolla. Elokuvassa organisoidaan puheääntä ja muita ääniä, jotka on tallennettu sellaisenaan, eikä liikkeen tai toiminnan fyysisenä seurauksena, siis ilman yhdenmukaisuutta faktojen kanssa. Äänet, puheet, kuvat, kuvien katkokset, kaikki nämä ovat osa samaa objektiivista maailmaa, jossa ennen kaikkea liike on se, jolla on merkitystä. (Artaud 1978, 54–55.)

La Coquille et le Clergyman on kuitenkin Artaud'n lyhyen elokuvakirjoittajan "uran" eräänlainen kulminaatiopiste: elokuvan käsikirjoitus oli Artaud'n käsikirjoituksista ainoa, joka todella kuvattiin ja hänen tärkeimmät teoreettiset elokuvatekstinsä liittyvät nimenomaan siihen.

Artaud'n käsikirjoituksessa (jota valmis elokuva hyvin pitkälle seuraa) on kolme keskeistä henkilöä: tarkemmin määrittymätön "kirkonmies", upseeri (joka nähdään paikoin myös katolisena pappina) ja upseerin seurassa oleva vaaleahiuksinen nainen. Elokuvassa ei ole yksiselitteistä "tarinaa", vaan se koostuu erilaisista nopeasti vaihtuvista tilanteista, joissa henkilöt ovat usein jonkinlaisessa konfliktissa keskenään: upseeri astuu kirkonmiehen huoneeseen heiluttamaan sapeliaan; kirkonmies kuristaa katoliseksi papiksi muuttunutta upseeria rippituolin edustalla; kirkonmies repii naiselta tämän rintoja suojaavan panssarin, jne. Elokuvan nimessä mainittu simpukankuori esiintyy erilaisissa yhteyksissä: kirkonmies kaataa simpukankuoresta nestettä lasipulloihin; naisen rintapanssari muodostuu simpukoista, kirkonmiehen pää liikenee simpukankuoressa olevaan nesteeseen, jne. (Artaud 1978, 20–25.)¹²

Elokuvan ohjaajaksi päättyi elokuvan rahoitusta järjestäneiden René ja etenkin Yvonne Allendyn välityksellä Germaine Dulac (1882–1942), jolla oli jo takanaan monivuotinen ura elokuvaohjaajana; Dulacia ja Artaud'ta yhdisti myös Artaud'n serkku, elokuvatuottaja Louis Nalpas. (Artaud 1978, 324; Virmaux 2009, 25–26 / 109–110; Maeder 1978, 72, 108). Dulacin valinnan taustalla vaikutti hänen maineensa 1920-luvun alun ranskalaisen kerronnallisen avantgarden (tai nykyisin "impressionismina" tunnetun suuntauksen) edustajana. Jo etukäteen *La Coquille et le Clergyman* nähtiin vahvasti myös Artaud'n elokuvana ja se yhdistettiin Artaud'n maineeseen surrealistina. *Cinémagazine*-lehdessä toukokuun alussa 1927 julkaistu tiedonanto toteaa: "Germaine Dulac ja surrealistinen runoilija Antonin Artaud, joka oli Napoleonin Marat, kuvaavat yhteistyössä uudenlaisen elokuvan, jonka käsikirjoitus pohjautuu uneen. Elokuvassa on vain yksi näyttelijä: Antonin Artaud."

(Sit. Artaud 1978, 359, viite 3; ks. myös. Maeder 1978, 108.)

Artaud'n oli todella tarkoitus esittää pääroolia, "kirkonmiestä", joka siis ei kuitenkaan ollut elokuvan ainoa rooli. Elokuvaa kuvattaessa heinäkuussa 1927 Artaud joutui kuitenkin samaan aikaan olemaan mukana Dreyerin *Jeanne d'Arcin* kuvauksissa. Kirkonmiehen rooliin valittiin lopulta mm. Jean Epsteinin elokuvissa aiemmin esiintynyt Alex Allin. Muissa keskeisissä rooleissa olivat upseeria esittävä Louis Bataille ja naista esittävä Génica Athanasiou, jonka rakkaussuhde Artaud'hon oli hieman aiemmin päättynyt.

Artaud suhtautui elokuvaprojektin edetessä pitkään varsin myönteisesti Dulaciin ja esimerkiksi kommentoi kiittävään sävyyn tämän näyttelijävalintoja. (Artaud 1978, 69) Elokuvaprojektin kuluessa Artaud'n ja Dulacin välille alkoi kuitenkin syntyä jännitteitä. Elokuun lopussa 1927 *La Nouvelle Revue Française*n toimittajalle Jean Paulhanille kirjoittamassaan kirjeessä Artaud toteaa, että hänellä on elokuvan suhteen "huolia" (ennuis) ja että hän haluaisi kirjoittaa omaa näkemystään puolustavan artikkelin: "Minulla on jotain puolustettavaa ja artikkeli auttaisi minua puolustamaan elokuvaani. Tarkoitukseni ei ole hyökätä ketään vastaan, vaan ilmaista oma kantani tuosta elokuvasta" (Artaud 1978, 127).

Keskeisimmäksi Artaud'n huolenaiheeksi oli noussut Dulacin suunnittelema elokuvan alkuteksti: "Rêve d'Antonin Artaud, composition visuelle de Germaine Dulac" ("Antonin Artaud'n uni, visuaalinen kompositio Germaine Dulac" (Artaud 1978, 325; vrt. Flitterman-Lewis 1996, 113).¹³ Tätä vastaan Artaud asettuu edellä mainitussa artikkelissa, joka julkaistiin *La Nouvelle Revue Française*n marraskuun 1927 numerossa yhdessä *La Coquille et le Clergymanin* käsikirjoituksen yhteydessä nimellä *Cinéma et réalité* ("Elokuva ja todellisuus"). Artaud'lle keskeinen ongelma ei niinkään ole ajatus elokuvasta "unena" vaan sen mieltäminen unen "toisinnoksi" (reproduction): "Tämä käsikirjoitus ei ole unen toisinto eikä sitä tule pitää sellaisena" (Artaud 1978, 19). Artaud'n protestin seurauksena alkutekstin "Antonin Artaud'n uni" muutettiin tavanomaisempaan muotoon "Käsikirjoitus Antoin Artaud".

Elokuvan pitkälle venyneeseen Pariisin ensi-iltaan mennessä (elokuva oli valmistunut alkusyksystä 1927 ja Dulac oli esittänyt elokuvaa jo aiemmin muualla Ranskassa ja myös Ranskan ulkopuolella) Dulacin ja Artaud'n suhteissa ilmenneet jännitteet olivat kärjistyneet. Kun elokuva sitten lopulta sai Pariisin ensi-iltansa 9. helmikuuta 1928 Studio des Ursulines -elokuvateatterissa, päättyi tilaisuus katastrofiin.¹⁴ Hieman ennen elokuvan ensi-iltaa surrealistien ja Artaud'n välit olivat uudelleen lämmenneet Artaud'n solvattua surrealistien riemuksi kirjailija Paul Claudelia Théâtre Alfred Jarryn näytöksessä tammikuussa 1928. Tästä syystä surrealistit olivat myös halukkaita "puolustamaan" Artaud'ta *La Coquille et le Clergymanin* näytöksessä muutamaa viikkoa myöhemmin.¹⁵ Jo etukäteen surrealisteille oli syntynyt käsitys, että Dulac oli "pettänyt" Artaud'n käsikirjoituksen idean. Esitykseen olikin tullut paikalle joukko keskeisiä surrealistejä, jotka varsin pian alkoivat protestoida ja solvata Dulacia. Tiedot tapahtumien kulusta ovat ristiriitaisia. Ilmeisesti Bretonilla oli näytöksessä mukanaan Artaud'n julkaistu käsikirjoitus ja heti elokuvan alkaessa hän alkoi kielteiseen

¹³ Flitterman-Lewis mukaan Dulacin luonnehdinta olisi julkaistu *Comœdia*-lehdessä 3.11.1927. Ajoitus on sikäli ongelmallinen, että Artaud'n "vastaus" (*La Coquille et le Clergymanin* käsikirjoituksen esipuheeksi kirjoitettu artikkeli *Cinéma et réalité*, "Elokuva ja todellisuus"), oli ilmestynyt *La Nouvelle Revue Française*ssa jo pari päivää aikaisemmin, 1.11.1927. Dulacin ajatuksen on täytynyt olla Artaud'lla tiedossa jo hyvissä ajoin ennen Artaud'n artikkelin julkaisupäivää.

¹⁴ Lähteenä on käytetty teoksia Artaud 1978 (toimittajan huomautukset), Barber 2003, Flitterman-Lewis 1996, Maeder 1978, Mèredieu 2006, Polizotti 1997, Virmaux 2009. Perusteellisimmin ja dokumentoiduimmin tapahtumaa on käsitellyt Virmaux, joka käyttää laaja-alaisesti siteerauksia aikalaislähteistä, haastatteluja ja muita julkaistuja dokumentteja.

¹⁵ Vain vähän myöhemmin Artaud'n ja surrealistien välit kuitenkin rikkoutuivat uudelleen *Théâtre Alfred Jarryn* otettua kesäkuussa 1928 ohjelmistoonsa August Strindbergin *Uninäytelmän* – Bretonin syytöksen mukaan siksi, että Ruotsin lähetystö maksoi siitä Artaud'lle. Artaud turvautui poliisin apuun estääkseen surrealistien provokaatiot, mikä oli Bretonille viimeinen pisara. Bretonin vuoden 1929 *Second manifeste du surréalisme*ssa ("Toinen surrealistinen manifesti") käytetään useita sivuja Artaud'n toiminnan tuomitsemiseen (Breton 1988, 786–789).

¹⁶ Seuraan tässä Alain Virmaux'n tulkintaa tapahtumien kulusta (Virmaux 2009, 21–22; 106–107). Vrt. Barber 2003, 41–44.

¹⁷ Se, että Kyrout kritisoii elokuvaa juuri sen (tarkemmin määrittelemättömästä) ”feminiinisydestä”, kuvastaa ehkä laajemminkin surrealistien suhtautumista naisiin ja naiseuteen. Ainakin alkuperäinen surrealistien ryhmä oli vahvan miesvaltainen ja maskuliininen ”nuorten vihaisten miesten” joukko; käytännössä ainoita naispuolisia jäseniä olivat surrealistimiesten puolisoit. Tätä taustaa vasten kiinnostava on se, että sekä André Brentonin koottujen teosten toimittaja Marguerite Bonnet että Antonin Artaud'n koottujen teosten (anonyymi) toimittaja Paule Thévenin ovat molemmat naisia.

¹⁸ Vaikka teos on julkaistu Alain ja Odette Virmaux'n nimissä, on sen kirjoittanut Alain Virmaux. Odette Virmaux kuoli vuonna 1996, eikä osallistunut lopullisen teoksen kirjoittamiseen, joskin hänen yhdessä Alain Virmaux'n kanssa tekemällä tutkimustyöllä on ollut keskeinen rooli teoksen synnyn taustalla. Alain Virmaux kertoo laittaneensa vaimonsa nimen teoksen toiseksi kirjoittajaksi kunnioittaakseen tämän muistoa (Virmaux 2009, 6). Viittaan teokseen tekstissä Alain Virmaux'n kirjoittamana teoksena. Vuoden 2009 laitoksessa vuoden 1999 versiota on laajennettu kahdella uuteen lähdeaineistoon perustavalla luvulla. Teos on julkaistu *La Coquille et le Clergyman* -elokuvan uuden DVD-julkaisun yhteydessä.

sävyyn kommentoida elokuvan eroja käsikirjoitukseen verrattuna. Äänessä oli myös muita surrealistejä, kuten Louis Aragon ja Robert Desnos. Dulacia alettiin nimittää lehmäksi ja häntä puolustamaan nousseen iäkkään Charles de Saint-Cyrin käskettiin painua hautausmaalle. Lopulta esitys jouduttiin keskeyttämään. Artaud'n roolista tapahtumien kulussa on kaksi versiota. Yhden version mukaan juuri hän olisi ollut se, joka nimitteli Dulacia lehmäksi. Toisen (ilmeisesti luotettavamman) version mukaan Artaud olisi vain seurannut tapahtumia sivusta ja lopuksi sanonut: ”Riittää!”¹⁶ Artaud oli kuitenkin ilmeisesti osannut odottaa provokaatiota (tai jopa ”tilannut” sen) ja ilmaisi jälkikäteen tyytyväisyyttä tapahtumien saamasta käänteestä. Tilanteen sekavuutta kuvastaa myös se, että jotkut paikalla olijat, kuten surrealisteihin kuulunut, myöhemmin elokuvahistorioitsijana tunnettu Georges Sadoul ja teatterin omistaja Armand Tallier, luulivat protestin kohdistuvan Artaud'hon, joka vain hieman aiemmin oli vielä ollut riidoissa surrealistien kanssa. Tapahtuma ei sinänsä ollut poikkeuksellinen: vastaavat provokaatiot olivat tyypillisiä surrealistien toiminnalle 1920-luvulla.

Artaud'n ja Dulacin välisestä ristiriidasta on esitetty erilaisia tulkintoja. Surrealistien piirissä vallitsevaksi jäänyttä näkemystä ilmentäneen surrealisteihin läheisissä suhteissa ollut elokuvakriitikko Ado Kyrout. Alun perin vuonna 1953 ilmestyneessä teoksessaan *Le surréalisme au cinéma* Kyrout esittää Dulacin vehkeilijänä, joka ei ymmärtänyt Artaud'n käsikirjoitusta, tarkoituksellisesti esti Artaud'n esiintymisen elokuvan pääroolissa ja vastoin Artaud'n toivomuksia pyrki esittämään elokuvan Artaud'n ”unenä” eikä ”käsikirjoituksena” (Kyrout 1985, 182–183; vrt. myös Barber 2003, 41–44.). Kyrout kirjoittaa: ”Käsikirjoitus on hyvin kaunis: se on ladattu eroottisuudella ja kiihkolla ja se olisi voinut synnyttää *Kulta-ajan* tasoisien elokuvan, ellei Germaine Dulac olisi pettänyt Artaud'n henkeä tekemällä feminiinisen¹⁷ elokuvan” (mt., 183).

Kyrouta analyttisemmin Artaud'n ja Dulacin suhdetta ovat tarkastelleet Sandy Flitterman-Lewis artikkelissaan *The Image and the spark: Dulac and Artaud Reviewed* (1996) ja Alain ja Odette Virmaux'n kaksikielisenä laitoksena (ranskaksi ja englanniksi) julkaistussa teoksessa Artaud / Dulac (2009).¹⁸ Flitterman-Lewis toteaa yhtäältä, että Artaud ja Dulac olivat (toisin kuin Kyrout ajattelee) monessa suhteessa (kuten tavanomaisesta kerronnasta irtautuvan elokuvailmaisun etsinnässä) varsin lähellä toisiaan, ja toisaalta, eräissä keskeisissä kysymyksissä heidän esteettiset lähtökohtansa olivat selvästi erilaiset. Dulacin elokuvakäsitys nousi Flitterman-Lewisin mukaan symbolismin perinteestä (jossa korostui elokuvan kyky herättää emootioita) kun taas Artaud'n ajattelu oli yhteydessä surrealismien aggressiivisempaan näkemykseen, jossa teoksen vaikutuksen pohjana oli eräänlainen väkivaltainen shokki tai (kuten Artaud asian ilmaisee) ”isku silmille” (ks. Flitterman-Lewis 1996/1987, 114–116 ja passim.; Artaud 1978, 19).

Hieman toisenlaiseen tulkintaan Artaud'n ja Dulacin kiistasta päätyy Alain Virmaux, joka on laaja-alaisen lähdeaineiston (Artaud'n ja Dulacin kirjeiden, aikalaistekstien, muistelmien, asianosaisten haastattelujen, jne.) avulla varsin perinpohjaisesti selvittänyt Artaud'n ja Dulacin elokuvaprojektin vaiheita. Toisin kuin Flitterman-Lewis, Virmaux ei näe kysymystä estetiikasta keskeisenä Artaud'n ja Dulacin

välille syntyneessä kiistassa. Hänen mukaansa kiistassa oli kysymys ennen muuta tekijyyden luonteen ymmärtämisestä ja (taiteellisesta) tekijänoikeudesta. (Virmaux 2009, 44–46, 128–130.) Yksinkertaistaen kyse oli siis siitä, että Artaud mielsi *La Coquille et le Clergymanin* ”omaksi” elokuvakseen, jonka Dulac vain ”toteutti” – mikä ehkä kuvasti laajemminkin ajan kirjallisten piirien tapaa ajatella elokuvan tekijyyttä. Dulac puolestaan edusti uudenlaista, elokuvapiireistä noussutta ajatusta itsenäisestä luovasta elokuvantekijästä – ja oli myös valmis puolustamaan tätä kantaansa. Kuten Dulac Artaud’n käsikirjoituksen julkaisun jälkeen Robert Aronille kirjoittamassaan kirjeessä toteaa:

On selvää, etten vastusta N.R.F:n [julkaisemaa Artaud’n] tekstiä enkä herra Antonin Artaud’ta, joka on selkeästi esittänyt ”elokuvan käsikirjoituksen”, vaan pelkästään [julkaisun] ympärillä ollutta nauhaa, jossa minua ei mainita ”elokuvan tekijänä” (”auteur de film”). Se että vetoan teihin, johtuu siitä, että eräässä keskustelussa toivoimme, että intellektuellit ja elokuvantekijät (cinéastes) lähestyisivät toisiaan, kun nyt sanojen nyanssit peruuttamattomasti erottavat heidät. (Sit. Virmaux 2009, 43, 126–127.)

Virmaux (kuten myös Flitterman-Lewis) korostaa myös sitä, että Artaud ei missään vaiheessa irtisanoutunut elokuvasta, vaan puhui siitä helmikuun 1928 esityksen jälkeenkin ”omana” elokuvanaan. Tulkittiinpa Artaud’n ja Dulacin välinen ristiriita miten tahansa, se – kuten koko elokuvaprojekti – toimi kuitenkin kimmokkeena Artaud’n pohdintoille elokuvan luonteesta vuosina 1927–28 ja osin sen jälkeenkin.

Lihan värinä: Artaud ja katsojan psykologia

Artaud’n elokuvateoria on ennen muuta elokuvakatsojan, ei elokuvantekijän teoriaa. Artaud’lle elokuva määrittyy tilanteessa, jossa läsnä ovat vain katsoja ja valkokangas: sillä mikä edeltää kuvan tuloa kankaalle (kuten kuvaustavalla, ohjauksella, näyttelemisellä, esielokuvallisella aineistolla) on merkitystä vain siltä osin, kuin se näyttäytyy katsojalle. Tätä kuvastaa esimerkiksi se, että Artaud ei puhu ”kameran silmästä” vaan ”valkokankaan silmästä” (Artaud 1978, 18): valkokangas on se, joka ”näkee” elokuvan maailman, ei kamera tai projektori, joiden avulla kuva tuodaan valkokankaalle. Toinen keskeinen elementti katsomistilanteessa on katsoja itse, katsojan ”psykologia” – joka Artaud’n tapauksessa on varsin omintakeinen. Artaud ei Bretonin tavoin ole kiinnostunut Freudin psykoanalyysistä (”seksuaalisuus, tukahduttaminen ja tiedostamaton eivät koskaan ole olleet minulle riittäviä selityksiä inspiraatiolle tai hengelle”; Artaud 1978, 54), vaan hänen ”psykologiansa” nousee hänen omasta ruumiillis-henkisestä kokemuksestaan: se ei ole ”psykiatrin” vaan ”potilaan” psykologiaa.

Yksi itsepintainen Artaud’n elokuvateksteissä esiintyvä ajatus on näkemys elokuvan suorasta, merkityksen ja kielen ohittavasta tavasta vaikuttaa katsojaan, tai tämän aivoihin. ”Elokuva [...] vaikuttaa suoraan aivojen harmaaseen aineeseen” (Artaud 1978, 64); ”Elokuvaan liittyy myös eräänlainen fyysinen huumaus, jonka eteenpäin pyöriivät

kuvat välittävät suoraan aivoille. Mieli liikuttuu representaation ulkopuolella” (Artaud 1978, 66); “Onkin etsittävä puhtaisiin visuaalisiin tilanteisiin perustuvaa elokuvaa [...] jossa toiminta vaikuttaa lähes intuitiivisesti aivoihin” (Artaud 1978, 19). “Aivoja” ei tule Artaud’n ajattelussa ymmärtää rationaalisen ja koherentin tiedostamisen paikkana, vaan eräänlaisena hermostollisena keskuksena, osana ruumista. Elokuvakokemus muodostuu hermostollisesta, affektiivisesta aistimuksesta:

Kaivaudutaanpa mieleen miten syvälle tahansa, niin lopulta jokaisen tunteen, jopa älyllisen, lähtökohtana on hermostollinen affektiivinen aistimus. Sen avulla voidaan, kenties alkeellisella, mutta joka tapauksessa aistittavalla tasolla tunnistaa jotain substantiaalista, jokin sellainen värähtely, joka koko ajan kutsuu esiin todellisen tai uneksitun luonnon moninaiisiin muotoihin pukeutuvia tiloja, joko tiedettyjä tai kuviteltuja. (Mt., 18.)

Affektiivisella tasolla tapahtuva aistimellinen kokemus on perusta elokuvallisen ilmaisun ja todellisuuden kohtaamiselle tai niiden välisen rajan ylittämiseksi. Affektiivisessa aistimuksessa todellisuus ilmenee kokemuksellisena “tilana” (état). Kyse on “mielenliikutuksesta” tai “mielentilasta”, joka on luonteeltaan affektiivinen tai emotionaalinen, ei rationaalinen ja koherentti; “mielenliikutuksen” sijaan tai rinnalla voisikin puhua laajemmasta, sekä ruumiin että mielen tasolla koetusta “liikutuksesta”. Tullakseen koetuksi tai eletyksi affektiiviset tilat tai liikutukset tarvitsevat kuitenkin muodon, johon “pukeutua” – olipa tuo muoto sitten todellinen tai kuviteltu. Elokuvan mahdollisuus onkin Artaud’lle siinä, että se voisi omien keinojensa avulla tuoda esiin muotoja, joilla tällaiseen affektiiviseen tilaan olisi mahdollista päästä (mt.).

Keskeinen käsite, jonka avulla Artaud lähestyy olemista ja tapaa kokea maailmaa (siis ihmisen “psykologiaa”) on “liha” (chair), jota hän pohtii vuonna 1925 kirjoittamissaan artikkeleissa *Position de la chair* (“Lihan asema”) ja *Manifeste en langage clair* (“Manifesti selkeällä kielellä”). “Lihalla” Artaud viittaa eräänlaiseen “aineen” ja “hengen” ruumiillisessa kokemuksessa tapahtuvaan kohtaamiseen:

On olemassa älyllisiä huutoja, huutoja, jotka nousevat ytimiemme finesseistä. Tätä, minua, kutsun Lihaksi. En erota ajatteluani elämästäni. Kaikissa kieleni värähtelyissä toteutan uudelleen ajatteluni lihassani kulkemat reitit. [...] Kaiken pohjalla on hermojen kokonaisuus. Kokonaisuus, joka kattaa kaiken tietoisuuden ja hengen kätketyt tiet lihassa. [...] (Artaud1976b, 51.)

Se mikä ilmenee “hengessä” tai “mielessä” (esprit) on siis perimältään “lihallista” ja “aineellista”. Toisaalta Artaud’lle henki ei kuitenkaan ole pelkästään “aineen” tai “lihan” ilmentymää, vaan samoin kuin henki on lähtöisin aineesta, myös aine on tiettyssä mielessä lähtöisin hengestä:

En missään tapauksessa kannata hengen ja aineen dualismia. Kahden teesin välillä, joista toisen mukaan kaikki on henkeä ja toisen mukaan kaikki on ainetta, sanon että sovinto on mahdoton niin kauan kuin eletään maailmassa, jossa henki voi tulla joksikin vain suostumalla materialisoitumaan. Aine on olemassa vain hengen kautta ja henki vain aineessa. Mutta viime

kädessä henki on aina se, joka säilyttää ylivalan. (Sit. Thévenin 2006, 45.)

Henki voi siis olla olemassa vain aineellisena, mutta tämä ei tarkoita sitä, että henki yksinkertaisesti palautuisi aineeseen (kuten Bretonin ”järkiperaisessa” näkemyksessä ”aineen ensisijaisuudesta suhteessa ajatteluun”) ja tulisi tällä tavoin selitettäväksi ja mitattavaksi. Henki on olemassa aineessa (dans la matière), mutta samalla aine voi olla olemassa vain ”hengen kautta” (par l’esprit). Tai kuten Artaud toteaa kirjeessään Jacques Rivièreelle, se ”mitä on tapana kutsua sieluksi [...] on hermostollisen voimamme emanaatiota, joka on koaguloitunut objektien ympärille.” (Artaud 1976a, 41.) Artaud’n näkemystä voisi luonnehtia jossain mielessä ”fenomenologiseksi”: aine on hengen olemassaolon edellytys, mutta aine aineena voi ”näyttäytyä” vain eletyssä kokemuksessa, ”hengen” välityksellä. Vain henki voi antaa aineelle muodon, tarjota pääsyn asioihin itseensä. Tämä periaate toimii myös elokuvakatsomisen tapahtumassa: ”Elokuva toimii ensi sijassa asioiden inhimillisen ihon, todellisuuden verinahan varassa. Elokuva ylistää ainetta näyttämällä meille sen syvällisen henkisyuden, aineen suhteen henkeen, josta se on lähtöisin.” (Artaud 1978, 19.)

Kun Artaud toisaalla puhuu siitä, että ”elokuva soveltuu ennen muuta ilmaisemaan ajattelua, tietoisuuden sisäisyyttä” (1978, 66) ei tätä siis tule ymmärtää niin, että ”henki” samastuisi rationaaliseen tietoisuuteen. Artaud’lla ”henki”, ”tietoisuus” ja ”ajattelu” ilmenevät ”lihassa” jossa aine ja henki kohtaavat, ovat yhtä. Kuten Paule Thévenin kirjoittaa: ”Mikä sitten on tuo [Artaud’n] hengen sisäisyys? Eikö se ole hänen ihmisen ruumiinsa sisäisyys, hänen ihmisen aineensa, joka tuottaa hänen henkensä, ja jossa hänen henkensä etsii ja tuo näkyviin kaltaisensa, aineen, seksualisoidun aineen, ajattelevan eläimen?” (Thévenin 2006, 44.)

Tällaisesta psykologiasta seuraa myös se, että elokuvan ymmärtäminen ei voi olla selkeää, rationaalista tai kielellistä. Elokuva on aistittava suoraan ohi kielen ja rationaalisuuden, käsitettävä lihallisesti ruumiin tasolla, vaikka vain välähdysenomaisesti:

Kun sanotaan Liha tarkoittaa se minulle ennen muuta että sanotaan käsittäminen; karvojen nousemista pystyyn, lihaa alastomana, koko sitä älyllistä syvyyttä, joka liittyy puhtaan lihan spektaakkeliin ja kaikkiin sen vaikutuksiin aisteissa, toisin sanoen aistimuksessa [sentiment]. Ja kun sanotaan aistimus, sanotaan aavistus, toisin sanoen suora tietoisuus, palautunut vuorovaikutus, joka valaisee sisäisyyttä. Lihassa on henki, mutta tuo henki on nopea kuin salama. Ja kuitenkin lihan värinä [ebranlement] osallistuu hengen korkeaan substanssiin”. (Artaud 1976b, 51.)

Vaikka Artaud joissain yhteyksissä puhuu elokuvasta eräänlaisena ”kielenä”, hän ei viittaa kieleen selkeänä, merkityksiä välittävänä järjestelmänä. Artaud’lle ”selkeä kieli” (language clair) on este aistimellisen tai affektiivisen ”ymmärtämisen” tiellä. Sen sijaan, että nojaututtaisiin kielelliseen kommunikaatioon ”on unohdettava koko kielen olemus” (Artaud 1978, 19). Elokuvan ”orgaaninen kieli” ei välitä merkityksiä eikä sitä ymmärretä rationaalisesti, vaan kommunikaatio tapahtuu ”osmoosin” tavoin (mt.). Elokuvan (tai laajemmin ”runou-

den”) välittämä ”tieto” aistitaan, mutta ei selkeästi ja rationaalisesti: ”kaikki todellinen tiedostaminen (connaissance) on hämärää” (Artaud 1976b, 51). Elokuva ei tarvitse vaikuttaakseen ja tullakseen ”ymmärretyksi” kieltä välittäjänä vaan kommunikoi katsojan kanssa suoraan, kielen ohi, ”palauttaa meille takaisin kuvien suoran materiaalin ilman välittäjiä, ilman representaatioita” (Artaud 1978, 66). Kuten Artaud kirjoittaa:

Uskon enää vain siihen, mikä ravistaa ytimiäni, en siihen, mikä vetoaa järkeeni. [...] Minulle todistettua on se, mikä perustuu puhtaaseen lihaan ja jolla ei ole mitään tekemistä järkeen perustuvan todistettavuuden kanssa. Järjen ja sydämen ikuisen taistelun rajalinja kulkee lihassani, lihassani, jossa juoksevat hermot. Määrittämättömällä affektiivisella alueella hermojeni kuljettama kuva saa korkeimman älyllisyyden muodon, jota kieltäydyn kiinnittämästä sen älylliseen luonteeseen. Tällä tavoin olen mukana sellaisen käsitteen muodostumisessa, joka kantaa sisällään asioiden itsensä välähdystä, joka saapuu luokseni luomisen hälyn myötä. (Artaud 1976b, 52)

Elokuvan merkitys (mikäli merkityksestä voidaan puhua) on siis ei-käsitteellinen, aistimellinen, ruumiillinen kokemus, jossa jollain määrittelyä pakenevalla tavalla (”osmoosin tavoin”) toteutuu kohtaaminen aineellisen todellisuuden kanssa ja tuon kohtaamisen aikaansaama huumaus ja kiihko.

Isku silmille: Artaud ja elokuvallinen kuva

Elokuvan ”lihallinen” vaikutus katsojaan ei kuitenkaan riipu yksinomaan katsojasta, vaan myös siitä mitä itse elokuva on. Artaud kirjoittaa: ”Uskon, ettei elokuva (le cinéma) voi hyväksyä kuin tietyn lajisia filmejä (films): sellaisia, joissa kaikkia elokuvan sensuaalisen toiminnan keinoja hyödynnetään.” (Artaud 1978, 63.) Artaud’lle elokuvaan välineenä, elokuvaan yleensä sisältyy tietty ”sensuaalisen toiminnan” potentiaali. Yksittäisen elokuvan tapauksessa tuota potentiaalia on kuitenkin osattava ”hyödyntää”. Vastaavasti vääränlainen tapa käyttää elokuvaa, kuten ”teatteriin kuuluvien aiheiden” elokuvaaminen voi kuitenkin ”neutralisoida” elokuvan potentiaalin (mt.). Minkälainen yksittäisen elokuvan siis tulisi olla, jotta se voisi tuota ”potentiaalia” hyödyntää?

Artaud’n ajatus elokuvan vaikutuksen suoruudesta liittyy katsojan psykologian ohella hänen tapaansa ymmärtää kuvan luonne; juuri kuvan kuvallisuus mahdollistaa vaikutuksen suoruuden. Yhdellä tasolla kuvan suoruus liittyy Artaud’lla tapaan, jolla kuva eroaa kielestä. Suora kuva on vastakkainen kielelle (ja etenkin ”selkeälle kielelle”), sillä toisin kuin kieli, kuva ei rationalisoi tai tulkitse, vaan näyttää asian sellaisenaan, ilman merkitystä:

Juonielokuvissa [...] kaikki tilanteet, kuvat, toiminnot pyörivät jonkin selkeän merkityksen ympärillä. Onkin etsittävä puhtaasiin visuaalisiin tilanteisiin perustuvaa elokuvaa, jossa draama nousisi iskusta silmille, iskusta, joka otetaan vastaan, rohkensisiko sanoa, katseen substanssissa itsessään

nojautumatta olemukseltaan diskursiivisiin psykologisiin kiertoilmaisuihin, jotka ovat vain visuaalisia käännöksiä tekstistä. Tarkoitus ei ole löytää kirjoitetulle kielelle vastinetta visuaalisesta kielestä, joka voi olla siitä vain huono käänнос, vaan on unohdettava koko kielen olemus ja siirrettävä toiminta tasolle, jossa kaikki kääntäminen muuttuu tarpeettomaksi ja jossa toiminta vaikuttaa lähes intuitiivisesti aivoihin. (Artaud 1978, 19.)

Ajatus “suorasta” kuvallisesta ilmaisusta ei Artaud’lla liity ainoastaan elokuvaan, vaan hän korostaa samaa periaatetta myös (kieltä hajottavissa) runokuvissa ja (kielen ohittavassa) teatterikuvassa: “Teatteri on viimeinen paikka maailmassa ja viimeinen kokonaisvaltainen keino, jolla voimme vaikuttaa suoraan elimistöömme” (Artaud 1964, 97; Artaud 1983, 101).

Toisaalta Artaud korostaa suoruutta myös suhteessa todellisuuden tai todellisuuden materiaalisuuteen ja tämä piirre liittyy myös elokuvalliseen kuvaan. Kuva ikään kuin asettaa katsojan välittömästi vastakkain todellisuuden elementtien kanssa. Kuvan todellisuussuhde puolestaan liittyy sekä kuvan todenkaltaisuuteen (kuvassa nähty on tunnistettavissa) että sen dokumentaarisuuteen (kuvassa nähty on jälki jostain todellisesta). Näin ollen pelkät abstraktit muodot eivät riitä, vaan kuvien on käytettävä tunnistettavia objekteja, joilla on linkki todellisuuteen tai todellisuuden materiaalisuuteen. Artaud asettaakin vastakkain kaksi avantgardea: “muodon” avantgarden ja “perustan” avantgarden. Kun edellinen perustuu abstraktiin ja geometriseen muotojen leikkiin, pyrkii jälkimmäinen “kaikkien ajattelun hämäreiden muotojen”, unikuviin ja tiedostamattoman, “todelliseen vapauttamiseen” kuvien “plastisen materiaalin syvällisellä uudistamisella” (Artaud, 1978, 70). Kuvien plastinen materiaali – ts. kuvissa nähtävät muodot – eivät ole puhtaita muotoja, vaan tunnistettavia objekteja. Objektien tunnistettavuus on pohja sille, että ne voivat toimia “iskuna silmille” ohi rationaalisuuden ja ymmärrettävyyden:

Puhdas elokuva on virhe samoin kuin yleensä taiteessa pyrkimys tavoittaa taiteen periaate hylkäämällä objektiivisen representaation välineet. Erityisen konkreettinen (terrestre) periaate on se, että asiat eivät voi vaikuttaa henkeen muuten kuin tietyn materiaalisen tilan kautta, ilman minimimäärää riittävästi toteutettuja substantiaalisia muotoja. [...] Elokuvallisen ajattelun ensimmäinen aste näyttäisi minusta olevan se, että käytetään olemassa olevia objekteja ja muotoja, jotka voidaan saada sanomaan mitä tahansa, sillä luonnon asetelmat ovat syvällisiä ja todella äärettömiä. (Artaud 1978, 68.)

Kuvien “dokumentaarisuus” tai “materiaalisuus” ei siis liity niinkään kykyyn näyttää todellisuutta “sellaisena kuin se on”, vaan sen kykyyn käyttää olemassa olevia, löydettyjä muotoja ja täten siis eräänlaiseen todellisuuden automatismiin. Artaud kirjoittaa: [...] “koska elokuva käyttää ainetta itseään, se luo tilanteita jotka syntyvät yksinkertaisesta objektien, muotojen, inhottavuuksien, attraktioiden iskuista. Se ei erota itseään elämästä vaan löytää sen uudelleen asioiden primitiivisenä järjestyksenä.” (Artaud 1978, 20.)

Sisällöllisellä tasolla Artaud korostaa siis “inhottavuuksia” ja

“attraktioita”, toisin sanoen löydettyjen objektien ja muotojen sho-keeraavuutta, väkivaltaisuutta ja vastenmielisyyttä, joka samalla on puoleensavetävää ja aistivoimaista. Elokuvan tulee olla “isku silmil-le”. Kuvien tulee olla täynnä “eroottisuutta, julmuutta, verenhimoa, väkivallan etsintää, pakkomiellettä kauhistuttavaan, moraalisten arvojen häviämistä, yhteiskunnallista tekopyhyyttä, valheita, vääriä todistuksia, sadismia, perversioita, jne.” (Artaud 1978, 54.) Artaud puhuu “raa’asta elokuvasta” (cinéma brut). Artaud’lle elokuva dokumentoi raakaa todellisuutta (“raakaa” sekä julmuuden että käsitteellisen jäsentymättömyyden mielessä), rationaalista hallintaa edeltävää todellisuuden tasoa. Tällaiset “raa’at” kuvat mahdollistavat myös elokuvan ja katsojan vuorovaikutuksen, tekevät mahdolliseksi ylittää elokuvan ja elämän välinen raja. Artaud näkee elokuvan ja katsojan välisen suhteen eräänlaisena sulautumisena tai vuorovaikutuksena, elokuvan kuvien sekoittumisen mielen “väleihin” (tai mielen sekoittumisenä kuvien väleihin):

Esineiden ja eleiden iskuista juontuu todellisia psyykkisiä tilanteita, joiden välistä kiinnisidottu ajattelu etsii hienovaraista ulospääsyä. Kaikki on olemassa vain suhteessa muotoihin, massoihin, valoon, tunnelmaan – mutta ennen kaikkea suhteessa etäiseen ja alastomaan aistimukseen, joka välkätelee kuvien laatoittamien polkujen välissä [...] (Artaud 1978, 68–69.)

Vaikka suorien kuvien keskeisenä elementtinä on niiden todellisuus tai todenkaltaisuus ja tunnistettavuus (ja tässä mielessä objektien representoiminen), on Artaud’lle oleellista myös se, että kuvat eivät representoi ts. ne vaikuttavat omana itsenään, eivät sen kautta mitä ne toisintavat: oleellista on että elokuva voi tuoda esiin “kuvien suoran materiaalin ilman välittäjiä, ilman representaatioita” (Artaud 1978, 66). Vaikka kuvat voivat olla todellisuuden jälkiä ja esittää tunnistettavia hahmoja, ne eivät edusta mitään tai viittaa mihinkään muuhun kuin itseensä; niiden rationaalisesti ymmärrettävä viittaussuhde todellisuuteen ei viime kädessä ole ratkaiseva. Oleellista on se tapa, jolla todellisuus on ottanut kuvan muodon ja elää nyt kuvassa omaa, alkuperäisestä tilanteesta irtautunutta primitiivistä elämäänsä. Kuviin voi tallentua tai niissä voi ilmetä jotain sattumanvaraista, poikkeavaa, jokin ennakoimaton yksityiskohta, joka “kuvan häviämisen hetkellä [...] syttyy tuleen ainutlaatuisella voimalla ja alkaa vastustaa kuvalle haettua vaikutelmaa” (Artaud 1978, 66). Tässä mielessä Artaud’n peräänkuuluttamat kuvat ovat surrealistisen automatismin periaatteen mukaisia: kuvien lähtökohtana ei ole tietoinen pyrkimys sanoa jotain, vaan sattuman ja odottamattoman tallentaminen.

Unen mekaniikka: Artaud ja elokuvan rakenne

Kuvien “surrealistinen” vaikuttavuus ei kuitenkaan perustu yksinomaan siihen mitä ne sellaisinaan ovat, vaan — jo Bretonin kuvakäsityksenkin pohjalta — myös tapaan, jolla ne liittyvät toisiinsa, elokuvan rakenteeseen. Artaud kuvaa *La Coquille et le Clergyman* -elokuvan käsikirjoitusta seuraavasti:

Käsikirjoitus hyödyntää kuvien pohjavirtauksia eikä etene kuvien loogisten ja niitä yhteen sitovien merkitysten varassa, vaan perustuu kuvien sekoittumiseen, värähtelyyn ja törmäykseen. Ajattelin, että olisi mahdollista kirjoittaa käsikirjoitus, jossa ei olisi väliä sillä, tunnetaanko tosiasiat ja niiden loogiset siteet. Tämän sijaan se menisi pidemmälle, pyrki etsimään ajattelumme hämärästä synnystä ja sen harhailuista syviä syitä, aktiivisia ja kätkeytyjä ylläkköitä selväjärkiseksi kutsutuille teoillemme pysyttämällä tekojemme kehityksen alueella, jossa ne syntyvät ja ilmenevät. (Artaud 1978, 71.)

Kuvat ikään kuin vellovat niitä yhdistävässä ”tilassa”, jossa ne voivat sekoittua, värähdellä ja törmätä toisiinsa ilman että niistä muodostuisi loogista ja jatkuvaa ”tarinaa”. Elokuvan rakenteellisena perustana ei ole (kielellisesti ilmaistavissa oleva) juoni, vaan elokuvan materiaali on ikään kuin ”pysäytettävä”, keskittyttävä hetkiin, jolloin toiminta on juuri syntymässä ja ilmenemässä – ja jäämällä niihin. Elokuva rakentuu näin syntymäisillään olevista toiminnoista, jotka kyllä sekoittuvat ja törmäävät toisiinsa, mutta joiden välille ei muodostu kerronnallista ja loogista jatkumoa. Artaud pyrki siis kehittämään muotoa, joka ikään kuin asettuu abstraktiuden ja (loogisen) kerronnan väliin. Tällaista loogisen jatkumon katkosta korostaa jo Jean Goudal analyysissään elokuvan surrealistisuudesta: ”Elokuvassa tosiasia on ehdoton mestari. Abstraktiolla ei ole oikeuksia. Sankarin toimintojen oikeuttamiseen ei tarvita mitään selityksiä. Tapahtuma seuraa toista hakien oikeutustaan vain itsestään. Ne seuraavat toisiaan niin nopeasti, että meillä on tuskin aikaa palauttaa mieleemme loogista kommentaaria, joka selittäisi ne tai ainakin yhdistäisi ne.” (Goudal 2000, 88.)

Rudolf E. Kuenzli korostaa vastaavasti surrealistisen elokuvan eroa dada-elokuvasta. Dadaelokuva voi olla muodoltaan täysin abstraktia ja lähes täydellisesti kaikista kerronnallisista piirteistä irtautunutta. Esimerkkeinä voidaan mainita vaikkapa Hans Richterin ja Viking Eggelingin geometrisiin muotoihin perustuvat elokuvat *Rythmus 21* ja *Symphonie diagonale* tai Marcel Duchampin pyöriä tekstiekkoja esittävä *Anémic Cinéma*. Sen sijaan surrealistinenokuva välttää abstraktiota ja hyödyntää henkilöihahmoja, kertomuksia ja optista realismia, jotka sitovat katsojan elokuvan rakentamaan maailmaan. Samalla se kuitenkin rikkoo ”symbolista järjestystä” (ts. kieltä, logiikkaa): vaikka surrealistisessa elokuvassa rakennetaan illuusio ”maailmasta” tuo maailma samalla suistetaan raiteiltaan epäjatkuvuudella ja shokeeraavilla kuvilla. (Ks. Kuenzli 1996, 10.) Toisin sanoen samalla kunokuva synnyttää tavanomaisen kertovan elokuvan tavoin vaikutelman todellisuudesta ja maailmasta, se samalla muuttaa tuon maailman epävakaaksi ja epäloogiseksi. Toisin kuin täysin abstraktin elokuvan tapauksessa voi surrealistisen elokuvan kohdalla tuntua mielekkäältä kysyä mitä seuraavaksi tapahtuu – vaikka mitään loogista ja rationaalista vastausta kysymykseen ei voisikaan antaa. Pyrkinessään kuvaamaan tällaista rakenneta Artaud käyttää ilmauksia ”unen mekaniikka”, ”ajattelun puhdas työ” ja ”naurun mekaniikka”. Artaud kirjoittaa: ”Kyse on siitä, kuinka pitkälle käsikirjoitus saataisiin esimerkiksi muistuttamaan ja lähentymään unen mekaniikkaa ilman että se itse olisi uni. Kyse on siitä, kuinka pitkälle se palauttaa takasin

ajattelun puhtaana työn.” (Artaud 1978, 71.)

Uni tarjoaa elokuvalla rakenteellisen mallin: elokuvan tulisi noudattaa “unen mekaniikkaa”. Se, että elokuva on rakenteeltaan unen kaltainen, ei kuitenkaan tarkoita että elokuva yksinkertaisesti toisintaisi unta, olisi tässä mielessä unen “representaatio”. Tämä on keskeinen ajatus Artaud’n toteamuksessa siitä, että *La Coquille et le Clergymanin* käsikirjoitus “ei ole unen toisinto (reproduction) eikä sitä tule pitää sellaisena” (et). Toteamuksellaan Artaud viittaa yhtäältä siihen, että elokuvan näkeminen “unen toisintona” tarjoaisi helpon selityksen, jolla sen outous voitaisiin sivuuttaa: “sehän on vain unta”. Toisaalta hän korostaa sitä, että elokuvan itsensä tulisi toimia suoraan unen tavoin, tuoda katsoja mukaan eräänlaiseen välittömään unikokemukseen, joka ei viittaisi itsensä ulkopuolelle – hieman Goudalin “tietoisien hallusinaation” tapaan.

“Unen mekaniikan” ohella Artaud näkee elokuvan verrannollisena “ajattelun puhtaaseen työhön”. Tällä Artaud ei tarkoita “selkeää ajattelua”, vaan “lihallista” ja “hämärää” “ajattelua”, jonka elementtejä elokuvan tapauksessa ovat merkitystä pakenevat hätkähdyttävät kuvat, “inhottavuudet ja attraktiot”. Artaud toteaa, että *La Coquille et le Clergyman* “ei kerro tarinaa, vaan esittää [développe] sarjan mielentiloja, jotka johtuvat toinen toisistaan kuten ajatukset johtuvat ajatuksista, ilman että ajatus toisintaisi järkevää tosiasioiden sarjaa.” (Artaud 1978, 68). Elokuvan rakennemallina ovat siis toinen toisiaan seuraavat ajatukset ja mielikuvat, joiden välillä on korkeintaan väljä assosiativinen yhteys.

Kolmas lähtökohta Artaud’n peräänkuuluttamalle elokuvamallille ovat koomiset, erityisesti slapstick-elokuvat (joita Artaud’lle edustavat esimerkiksi Chaplin ja Keaton ja myöhemmin Marx-veljekset) joissa fyysinen huumori voi toimia rationaalisuuden panssarin läpäisijänä (Artaud 1978, 20; Artaud 1964, 165–168; Artaud 1983, 167–170). Artaud pyrkii seuraamaan huumorin periaatetta, mutta toisaalta ylittämään sen:

La Coquille et le Clergyman on ensimmäinen käsikirjoitettu ja kuvattu subjektiivisista kuvista rakentuva elokuva, joka ei ole huumorin värittämä. Sitä ennen on tehty muita elokuvia, jotka tuovat ajatteluun vastaavan katkoksen, mutta kaikissa niissä [loogisten] sidosten katkaiseminen (désenchainement) selittyi mitä selkeimmin huumorilla ja sai siitä oikeutuksensa. Tämän lajin elokuvien mekaniikka, jopa sovellettuna vakaviin aiheisiin, on kopioitu naurun mekaniikasta ja on kutakuinkin sen kaltaista. Niitä yhdistävä elementti on huumori, joka on kaikille ymmärrettävää ja jonka avulla mieli kommunikoi meille salaisuuksiaan. *La Coquille et le Clergyman* on ensimmäinen subjektiivinen elokuva, jossa on pyritty turvautumaan muuhun kuin nauruun ja joka edes koomisissa osissaankaan ei käytä huumoria yksinomaisena erottimena. (Artaud 1978, 54.)

Huumori tai naurun mekaniikka on tärkeä malli Artaud’n etsimän elokuvan toiminnassa: naurun mekaniikassa on kyse loogisesta katkoksesta ajattelussa, loogisten siteiden avaamisesta ja rationaalisuuden murtamisesta. Puhtaasti huumoriin perustuvien elokuvien ongelma on kuitenkin se, että huumori samalla selittää loogisen katkoksen,

antaa sille oikeutuksen, joka mahdollistaa elokuvan palauttamisen rationaalisen ymmärrettävyyden piiriin. Elokuvallinen huumori siis yhtäältä avaa pääsyn ulos loogisuudesta, mutta samalla sulkee sen antamalla sille selityksen ja palauttamalla loogisen ja rationaalisen järjestyksen. Pyrkimällä yhtäältä seuraamaan naurun mekaniikkaa (asioiden välisten loogisten siteiden katkaisemista) mutta luopumalla huumorista sen oikeuttajana Artaud tavoittelee kestävämpää pääsyä rationaalisuuden taakse.

Artaud'n elokuvamalli rakentuu siis kuvista ja kohtauksista jotka nojaavat optiseen realismiin ja eräänlaiseen dokumentaarisuuteen. Sisällöllisesti kuvia luonnehtivat oudot ja usein shokeeraavat tai väkivaltaiset tilanteet. Rakenteellisesti elokuvat eivät noudata suoraviivaista draamallista logiikkaa, vaan siirtymät kuvien välillä ovat väljiä ja assosiativisia.

Artaud'n elokuvanäkemys on pitkälle samansuuntainen monien muiden aikakauden elokuvantekijöiden näkemyksen kanssa, jotka samalla tavoin tähtäsivät kerronnallisten rakenteiden väljentämiseen tai purkamiseen. Tässä suhteessa esimerkiksi Germaine Dulac ei ole välttämättä kovin kaukana Artaud'sta, kuten ei myöskään Jean Epstein, joka jo vuonna 1921 kirjoitti: "Tarinoita ei ole. Tarinoita ei ole koskaan ollut. On vain tilanteita ilman päätä ja häntää, ilman alkua, keskikohtaa ja loppua" (Epstein 1921, 32; Epstein 2009, 42). Vaikka syyt elokuvan kertovan muodon purkamisen voivat periaatteellisella tai esteettisellä tasolla olla hyvinkin erilaisia, voi tätä eroa olla vaikea osoittaa lopullisessa teoksessa: samat ratkaisut voivat palvella erityyppisiä tavoitteita. Dulacin ohjaus Artaud'n käsikirjoituksesta on tästä hyvä esimerkki. Sandy Flitterman-Lewis osoittaa Dulacin ja Artaud'n suhdetta käsittelevässä artikkelissaan hyvin sen, mikä ero Artaud'n ja Dulacin estetiikassa on, mutta vaikeampaa on osoittaa, miten Artaud'n ihanteiden mukainen versio *La Coquille et le Clergymanista* olisi eronnut Dulacin ohjauksesta. Paradoksaalisesti Flitterman-Lewis toteaa, että Dulac on ehkä liiankin uskollinen Artaud'n käsikirjoitukselle keskittyessään kuvien sisältöön sen sijaan että keskittyisi montaasin prosessiin, jossa surrealistinen kuvien yhteentörmäys voisi tapahtua (Flitterman-Lewis 1996, 120–121). Näkemys on kiinnostava, mutta jättää kuitenkin avoimeksi kysymyksen siitä, miten tuo "prosessirakenne" olisi konkreettisesti ilmennyt.

Kiinnostava vertailukohta Artaud'lle on Sergei Eisenstein ja erityisesti tämän käyttämä "attraktion" käsite, joka vertautuu Artaud'n ajatukseen "inhottavuuksista ja attraktioista" elokuvan olennaisina elementteinä. Eisensteinille attraktio oli keskeinen termi hänen pyrkiessään määrittämään ensin teatterin ja myöhemmin elokuvan vaikutusta katsojaan. Attraktion teatterissa Eisenstein määrittelee seuraavasti:

Attraktio [...] on mikä tahansa väkivaltainen tilanne teatterissa, ts. mikä tahansa sen elementti, joka alistaa yleisön emotionaaliselle tai psykologiselle vaikutukselle, mikä voidaan todentaa kokemuksella ja matemaattisesti laskea tuottamaan täsmällisiä emotionaalisia shokkeja katsojassa omassa kohdassaan [esityksen] kokonaisuutta. Nämä shokit antavat ainoan mahdollisuuden havaita esitetyn asian ideologiset aspektit, lopullisen

ideologisen johtopäätöksen. (Eisenstein 1998, 30.)

Eisensteinin ajatuksesta on helppo nähdä sekä sen yhtymäkohdat että erot Artaud'n ajatteluun. Artaud'n tapaan Eisensteinille attraktiivissa on siis kyse voimakkaasta, shokeeraavasta tai "väkivaltaisesta" tapahtumasta (vrt. Artaud'n "inhottavuudet"), jonka avulla voidaan tunkeutua katsojan mieleen. Kyse on siis samantapaisesta aggressiivisesta, katsojaa päin hyökkäävästä piirteestä, joka myös Artaud'lle on tärkeä. Ilmeinen ero on Eisensteinin tavassa kytkeä attraktiot osaksi laskelmoitua, loogista ja ideologista järjestystä, jonka avulla väkivaltaiset impulssit voidaan "matemaattisesti" määrittää tuottamaan "täsmällisiä" emotionaalisia shokkeja jotka johtavat "lopulliseen ideologiseen johtopäätökseen". Vaikka Artaud ei jaakaan Eisensteinin ideologisia tavoitteita tai pyrkimystä täsmällisiin ja ennalta määrättyihin emotionaalisiin vaikutuksiin ("ideologisten johtopäätösten" sijaan Artaud'n tavoite on emotionaalinen hämmennys sinänsä, sen ylläpitäminen), myös hänen tapauksessaan elokuvan (tai yleensä taiteellisen ilmaisun) keskeinen tavoite on sen katsojassa aikaansaama efekti. Voidaankin kysyä voisiko "artaudlainen" elokuva muodoltaan noudattaa Eisensteinin määrittämiä periaatteita, vaikka sen tavoitteet ovat joissain ratkaisevissa kohdissa erilaiset.

Eisenstein esittää attraktion ajatuksen alun perin teatterin yhteydessä, mutta elokuvassa aivan samanlainen attraktio ei hänen mukaansa sen sijaan ole mahdollinen, koska tapahtuma ei ole samalla tavoin konkreettisesti läsnä oleva kuin teatterissa. Elokuvassa Eisenstein korostaakin yhteen liitettyjen suggestiivisten kuvien – montaasifragmenttien – varaan rakentuvia assosiaatioita, jotka voivat synnyttää teatteriatraktiolla verrannollisen elokuvallisen attraktion. Esimerkiksi murhan ajatus voidaan esittää tällaisten assosiativisten montaasifragmenttien avulla: "kurkkuun tartutaan, silmät pullistuvat, veistä heilutetaan, uhri sulkee silmänsä, veri roiskuu seinälle, käsi pyyhkii veitsen – jokainen fragmentti on valittu herättämään assosiaatioita" (Eisenstein 1998, 36). Myöhemmin Eisenstein käyttää samanlaista esimerkkiä montaasifragmentein esitetystä murhasta perustana ajatukselle siitä, että elokuvassa voitaisiin kokonaan luopua juonesta ja tarinasta. Koska elokuvan tarinallisten aspektien tavoite on viime kädessä emotionaalinen kokemus, Eisenstein kysyy voisiko tuohon tavoitteeseen päästä suoraan ilman tarinan tukea; olisivatko montaasifragmentit ja niiden herättämät assosiaatiot sinänsä riittäviä välittämään esimerkiksi murhan kokemuksen ilman tarinallista kehystä. (Eisenstein 1998, 108.) Vaikka Artaud'n perimmäinen tavoite ei olekaan samanlainen kuin Eisensteinin, niin hänen ajatuksensa siitä, että elokuva "perustuu kuvien sekoittumiseen, värähtelyyn ja törmäykseen" (Artaud 1978, 71) ainakin jossain määrin muistuttaa Eisensteinin montaasifragmenttien assosiaatioista muodostuvaa mallia. Artaud'lle olennainen ei ole kuitenkaan emotionaalisen shokin synnyttämä "idea", "käsite" tai "ideologinen johtopäätös", vaan emotionaalinen kiihottuneisuus sinänsä, sen ylläpitäminen.

Kriittinen ero Artaud'n ja Eisensteinin välillä liittyykin ehkä juuri "assosiaation" tai "mielleyhtymän" ajatukseen. André Breton korostaa Surrealismen manifestissa sitä, että surrealistisessa kuvassa (joka siis

myös perustuu eräänlaiseen "montaasiin") kahden "realiteetin" ero on niin suuri, että mitään selkeästi nimettävissä olevaa assosiaatiota tai miellelyhtymää ei niiden välille voi syntyä. Breton toteaa, että "miellelyhtymien periaate, sellaisena kuin sen tunnemme, sotii tätä vastaan", ja että surrealistinen kipinä perustuu nimenomaan yhdistyvien asioiden etäisyyteen ja niiden yhdistymisen mahdottomuuteen. (Breton 1996, 69.) Tässä suhteessa myös Artaud'n voidaan sanoa olevan samoilla linjoilla: vaikka hänenkin elokuvaideaalinsa voidaan mieltää rakenteellisesti nojautuvan eräänlaiseen "montaasiin", kuvien "törmäykseen", ei tuon "montaasiin" tavoitteena ole sellainen kuvien assosiativinen yhdistyminen, jonka lopputuloksena olisi enemmän tai vähemmän käsitteellinen ja kielellinen idea. Tässä suhteessa Artaud'n näkemys on selkeän surrealistinen. Vaikka kuvat voivatkin seurata toisiaan eräänlaisen väljän "assosiaatorakenteen" ("ajattelun puhtaan työn" tai "unen mekaniikan") pohjalta, olennaista on kuvien välinen katkos, niiden erottautuminen ja irtautuminen toisistaan, mikä johtaa käsitteelliseen hämmennykseen ja epäselvyyteen, mutta toisaalta voi muuttua merkitykselliseksi affektiivisena tai emotionaalisenä "huu-mauksena" tai kiihkona.

Elokuvan ennenaikainen vanhuus

1930-luvulle tultaessa Artaud'n luopuu vähitellen elokuvaan asettamistaan toiveista. Muutokseen Artaud'n suhtautumisessa elokuvaan vaikuttivat erilaiset tekijät. Yhtäältä Artaud'n pyrkimykset saada käsikirjoituksiaan kuvattavaksi eivät tuottaneet tulosta eikä hän onnistunut saamaan tavoittelemaansa suuria rooleja elokuvassa¹⁹. Toisaalta äänielokuvan tulo ja elokuvan nojautuminen yhä vahvemmin dialogiin mykkäelokuvan visuaalisten keinojen sijaan oli vastoin Artaud'n tavoitteita. (Maeder 1978, 135.) Artaud alkoi myös yhä vahvemmin nähdä elokuvan kiinteän ja muuttumattoman muodon ongelmana pyrkimyksessään tavoittaa elämää. Vuonna 1932 julkaistussa artikkelissaan *La vieillesse précoce du cinéma* ("Elokuvan ennenaikainen vanhuus") Artaud purkaa pettymystään elokuvaan:

Elokuvan maailma on kuollut, illusorinen ja paloitetu. Paitsi että se ei ympäröi asioita, ei astu elämän keskelle, paitsi että se tallentaa vain asioiden ihon (épiderme), rajoitetun näkymän, se myös estää kaiken jälkipuinnin ja toiston, joka on yksi magian, aistien repimisen olennaisista ehdoista. Elämää ei voi toisintaa. Elävistä aalloista, jotka kiinnitetään joukkoon ikuisiksi ajoiksi kiinnitettyjä värähtelyjä, tulee kuolleita aaltoja. Elokuvan maailma on kuollut maailma, ilman suhdetta olemassaoloon. Sen runous ei sijoitu kuvien taakse, vaan niiden eteen. Kun se iskee mieleen, sen erottava voima murtuu. Objektiivin edessä on varmasti ollut runoutta, mutta vain ennen kuin objekti on sen suodattanut ja se on siirretty filmille. (Artaud 1978, 83.)

Elokuvasta, jonka Artaud on aiemmin nähnyt todellisuuden "verinahkana" (derme) tuleekin nyt vain todellisuuden "iho", ihon pinta (épiderme). Elokuva, joka on tarjonnut suoran yhteyden "elämään" tuleekin nyt kuollut, elämästä irtaantunut. Elokuvan puutteeksi

¹⁹ Yksi tällainen rooli olisi ollut Roderick Usherin rooli Jean Epsteinin elokuvassa *Usherin talon häviö* (*La Chute de la Maison Usher*, Ranska 1928). Abel Gancelle 27.11.1927 lähettämässään kirjeessä Artaud pyytää Gancea käyttämään vaikutusvaltaansa saadakseen Usherin roolin Epsteinin elokuvassa ja perustelee pyyntöään oman persoonansa ja Usherin persoonan yhdenmukaisuudella: "Jos minulla ei ole tuota henkilöä nahassani, kenelläkään maailmassa ei sitä ole. Olen sen fyysinen ja psyykkinen toteutuma. [...] Minä elän Usherin ja hänen synkän rötelönsä elämää. Minulla on ruttotauti sieluni hermoissa ja kärsin siitä. On olemassa hermostollisen kärsimyksen *laatu*, jota maailman paraskaan näyttelijä ei kykene elämään elokuvassa jos hän ei ole sitä joskus toteuttanut. Ja minä olen sen toteuttanut. Ajattelen kuin Usher" (Artaud 1978, 129–130).

nousee sen muuttumattomuus, kiinnittyneisyys: koska elokuva pysyy aina samana, se ei voi elää, ei voi synnyttää aina uusiutuvaa yhteyttä elämään.

Artaud'n utooppinen katse kääntyykin elokuvasta kohti teatteria, jossa hän näkee mahdollisuuden elävään, joka tilanteessa uudistuvaan kohtaamiseen katsojan kanssa. Se mitä Artaud teatterista etsii, on kuitenkin hyvin pitkälle samaa, mitä hän on aiemmin etsinyt elokuvasta. Sanoista luopuneessa teatterissa "puheesta riippumattoman kielen on ensisijaisesti tyydytettävä aistit, sillä aistien runous on yhtä todellista kuin kielen runous" (Artaud 1964, 45; Artaud 1983, 46). Kuten Thomas Maeder (1978, 135) huomauttaa, Artaud'n 1930-luvun teatterinäkemys on paljon velkaa hänen kokemuksilleen elokuvan parissa: elokuvasta tulee malli teatterille, joka irtaantuu puheesta ja kielestä keskeisenä välineenään. Siitä, että länsimainen teatteri on korostanut puhetta ja tekstiä näyttämöilmäyksen kustannuksella on Artaud'n mukaan ollut "se odottamaton seuraus, että elokuvasta, kuvien taiteesta, on tullut teatterin seuraaja!" (Artaud 1978, 215). Mutta jos teatterin ja elokuvan kilpailussa elokuva on "voittanut ensimmäisen erään, häviää se toisen" (mt.) teatterin luopuessa kielen ja puheen ensisijaisuudesta. Tätä uutta, elävää, sanoista luopuvaa, väkivaltaisten visuaalisten tilanteiden teatteria Artaud alkaa kutsua "julmuuden teatteriksi".

Oliko Artaud'n pyrkimys yhdistää elokuva ja "elämä" jo alun alkaen utooppinen ja tuhoon tuomittu yritys? Esimerkiksi Linda Williams toteaa, että "Artaud halusi kielen, joka ei vain ilmaisisi vaan – mahdolltomasti – olisi hänen ajattelunsa liha ja veri" (Williams 1981, 20). Sandy Flitterman-Lewis puolestaan luonnehtii Artaud'n "länsimaisen representaation käsitteen systemaattiseen tuhoamiseen" tähtäävää yritystä "mahdottomaksi projektiksi" (Flitterman-Lewis 1996, 123). Artaud'n pyrkimys ylittää elämän ja taiteen raja varmaankin jää lopulta utopiaksi, niin elokuvassa kuin teatterissa. "Sielun irtirepimätöntä substanssia" ei voi ilmaista kadottamatta sitä, antamatta sille jotain muotoa, tuomatta sitä jonkinlaisen "kielen" piiriin – ymmärrettiinpä "kieli" miten väljästi tahansa. Silti Artaud'n ajatukset voivat, ehkä hetkellisesti, ohikiitävästi, väläyttää jotain tuollaisen kokemuksen mahdollisuudesta.

Lähteet ja kirjallisuus

Artaud'n tekstit

Artaud, Antonin (1976a) *Œuvres complètes I, 1*. Paris: Gallimard.

Artaud, Antonin (1976b) *Œuvres complètes I, 2*. Paris: Gallimard.

Artaud, Antonin (1961) *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard.

Artaud, Antonin (1978) *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard.

Artaud, Antonin (1964) *Œuvres complètes IV*. Paris: Gallimard.

Artaud, Antonin (1961) [1921] *Propos d'un pré-dadaïste: les livres dont parler*. Teoksessa Antonin Artaud, *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 224–225.

- Artaud, Antonin & Jacques Rivière (1976a) [1924] Correspondance avec Jacques Rivière. Teoksessa Antonin Artaud, *Ceuvres complètes I, 1*. Paris: Gallimard, 21–46.
- Artaud, Antonin (1976a) [1925] L'Ombilic des limbes. Teoksessa *Ceuvres complètes I, 1*. Paris: Gallimard, 47–76.
- Artaud, Antonin (1976b) [1925a] Position de la chair. Teoksessa *Ceuvres complètes I, 2*. Paris: Gallimard, 50–51.
- Artaud, Antonin (1976b) [1925b] Manifeste en langage clair. Teoksessa *Ceuvres complètes I, 2*. Paris: Gallimard, 52–54.
- Artaud, Antonin (1976b) Au grand nuit ou le bluff surréaliste. Teoksessa *Ceuvres complètes I, 2*. Paris: Gallimard, 59–66.
- Artaud, Antonin (1976b) [1927b] Point final. Teoksessa *Ceuvres complètes I, 2*. Paris: Gallimard, 67–74.
- Artaud, Antonin (1978) [1923?] Réponse à une enquête. Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 63–64.
- Artaud, Antonin (1978) [1924–1925] Les dix-huit secondes. Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 9–13.
- Artaud, Antonin (1978) [1926] Deux nations sur les confins de Mongolie.... Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 9–13.
- Artaud, Antonin (1978) [1927a] La Coquille et le Clergyman (Scénario de film). Cinéma et réalité. Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 18–25.
- Artaud, Antonin (1978) [1927b] Sorcellerie et cinéma. Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 65–67.
- Artaud, Antonin (1978) [1927c] Le cinéma et l'abstraction. Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 68–69.
- Artaud, Antonin (1978) [1927d] Distinction entre avant-garde de fond et de forme. Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 70.
- Artaud, Antonin (1978) [1928] La Coquille et le Clergyman. Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 71–72.
- Artaud, Antonin (1978) [1930] La révolte du boucher. Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 54–59.
- Artaud, Antonin (1978) [1932] La vieillesse précoce du cinéma. Teoksessa *Ceuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 81–84.
- Artaud, Antonin (1964) [1938] Le Théâtre et son Double. Teoksessa *Ceuvres complètes IV*. Paris: Gallimard, 9–171.
- Artaud, Antonin (1983) [1938] Teatteri ja sen kaksoisolento. Ranskasta kääntänyt Ulla-Kaarina Jokinen. Teoksessa Antonin Artaud, *Kohti kriittistä teatteria*. Helsinki: Otava, 7–172.

Muut lähteet

- Abel, Richard (1996) Exploring the Discursive Field of the Surrealist Film Scenario Text. Teoksessa Rudolf E. Kuenzli (toim.) *Dada and Surrealist Film*. Cambridge (Massachusetts) & London (England): The MIT Press, 58–71.
- Aragon, Louis, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret & Pierre Unik (1988) [1927] Au grand jour. Teoksessa *Ceuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 928–930.
- Bancquart, Marie-Claire (1975) 1924-1929: une année mentale. Teoksessa *La Révolution surréaliste: collection complète*. Paris: Jean Michel Place, i–xi.

- Barber, Stephen (2003) *Blows and Bombs. Antonin Artaud: The Biography*. [Sine loco]: Creation Books.
- Barber, Stephen (2004) *The Screaming Body. Antonin Artaud: Film Projects, Drawings & Sound Recordings*. [Sine loco]: Creation Books.
- Bordwell, David (2002) [1974] *French Impressionist Cinema: Film Culture, Film Theory and Film Style*. North Stratford (NH): Ayer Company Publishers Inc.
- Breton, André (1988) [1921] Max Ernst. Teoksessa *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 245–246.
- Breton, André (1996) [1924] *Surrealism in manifesti: Ensimmäinen manifesti 1924*. Suomentanut Väinö Kirstinä. Helsinki: Taide.
- Breton, André (1988) [1924] Manifeste du surréalisme. Teoksessa *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 309–346.
- Breton, André (1988) [1930] Second manifeste du surréalisme. Teoksessa *Œuvres complètes I*. Paris: Gallimard, 775–828.
- Breton, André (1992) [1934] Qu'est-ce que le surréalisme. Teoksessa *Œuvres complètes II*. Paris: Gallimard, 223–262.
- Breton, André (1999) [1952] Comme dans un bois. Teoksessa *Œuvres complètes III*. Paris: Gallimard, 902–907.
- Eisenstein, Sergei (1998) [1923] *The Montage of Attractions*. Venäjistä kääntänyt Richard Taylor. Teoksessa Richard Taylor (toim.) *The Eisenstein Reader*. London: BFI, 29–34.
- Eisenstein, Sergei (1998) [1924] The Montage of Film Attractions. Venäjistä kääntänyt Richard Taylor. Teoksessa Richard Taylor (toim.) *The Eisenstein Reader*. London: BFI, 35–52.
- Eisenstein, Sergei (1998) [1929] The Dramaturgy of Film Form (The Dialectical Approach to Film Form). Saksasta kääntänyt Richard Taylor. Teoksessa Richard Taylor (toim.) *The Eisenstein Reader*. London: BFI, 93–110.
- Epstein, Jean (1921) *Bonjour cinéma*. Paris: Éditions de la Sirène.
- Epstein, Jean (2009) [1921] Aisti 1b. Ranskasta kääntänyt Antti Pönni. *Lähikuva* 1/2009, 40–47.
- Epstein, Jean (1974) *Écrits sur le cinéma 1921–1953*. Tome 1: 1921–1947. Paris: Seghers.
- Flitterman-Lewis, Sandy (1996) The Image and the Spark: Dulac and Artaud Reviewed. Teoksessa Rudolf E. Kuenzli (toim.) *Dada and Surrealist Film*. Cambridge (Massachusetts) & London (England): The MIT Press, 110–127.
- Goudal, Jean (2000) [1925] Surrealism and cinema. Ranskasta kääntänyt Paul Hammond. Teoksessa Paul Hammond (toim.) *The shadow and its shadow: Surrealist writings on the cinema. Third edition*. San Francisco: City Lights Books, 84–94.
- Hedges, Inez (1983) *Languages of revolt: Dada and surrealist literature and film*. Durham (N.C.): Duke University Press.
- Kyrou, Ado (1985) [1963] *Le surréalisme au cinéma*. Paris: Ramsay.
- Lautréamont, Comte de [Isidore Ducasse] (2000) [1869] *Maldororin laulut*. Helsinki: Like.
- Maeder, Thomas (1978) *Antonin Artaud*. Englannista kääntänyt Janine Delpech. Paris: Plon.
- Mèredieu, Florence de (2006) *C'était Antonin Artaud*. Paris: Fayard.
- Polizzotti, Mark (1997) *Revolution of the Mind: The Life of André Breton*. New York: Da Capo Press.
- Pönni, Antti (2009) Elokuvan alkemiaa – nuori Jean Epstein. *Lähikuva* 1/2009, 6–39.
- Ray, Man (1987) *Omakuva*. Englannista kääntänyt Kari Lempinen. Helsinki: Odessa.

- La Révolution surréaliste (1975) [1925] No. 3, 15.4.1925. Teoksessa *La Révolution surréaliste: collection complete*. Paris: Jean Michel Place.
- Richardson, Michael (2006) *Surrealism and Cinema*. Oxford and New York: Berg.
- Richter, Hans (2004) *Dada art and anti-art*. Saksasta kääntänyt David Britt. London: Thames & Hudson.
- Short, Robert (2008) Ocular Alchemy. Teoksessa Robert Short (toim.) *The Age of Gold: Surrealist Cinema*. [Sine loco]: Solar Books, 5–32.
- Short, Robert (2008) Un Chien Andalou. Teoksessa Robert Short (toim.) *The Age of Gold: Surrealist Cinema*. [Sine loco]: Solar Books, 51–101.
- Surya, Michel (2006) Preface. Teoksessa Paule Thévenin, *Antonin Artaud: Fin de l'ère chrétienne*. Paris: Lignes., 9–17.
- Thévenin, Paule (2006) *Antonin Artaud: Fin de l'ère chrétienne*. Paris: Lignes.
- Virmaux Alain & Odette (2009) Artaud / Dulac: La Coquille et le Clergyman — essai d'élucidation d'une querelle mythique / The Seashell and the Clergyman — An Attempt to Shed Light on a Mythic Incident. Ranskasta kääntäneet Dominique Virmaux ja Tami Williams. Paris: Paris Expérimental.
- Williams, Linda (1981) *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.
- Williams, Linda (1996) The Critical Grasp: Buñuelian Cinema and Its Critics. Teoksessa Rudolf E. Kuenzli (toim.) *Dada and Surrealist Film*. Cambridge (Massachusetts) and London (England): The MIT Press.