

Lauri Laiho

**PORVARILLISEN TEATTERIN RÄJÄYTYS**  
Antonin Artaud ja The Living Theatre teatterin uudistajina

Yhteiskuntatieteiden tiedekunta

Kandidaatintutkielma

Huhtikuu 2024

# TIIVISTELMÄ

Lauri Laiho: Porvarillisen teatterin räjäytys  
Kandidaatintutkielma  
Tampereen yliopisto  
Historian tutkinto-ohjelma  
Huhtikuu 2024

---

Tutkielmani käsittelee Antonin Artaud'n (1896–1948) vaikutusta 1947 perustetun teatteriryhmän The Living Theatre'n esityksiin. Artaud oli 1900-luvun tunnetuimpia draamallista teatteria kritisoivia vaikuttajia ja tuli tunnetuksi julmuuden teatteristaan. Julmuuden teatterin tarkoituksena oli rikkoa draamakirjallisuuteen perustuvaa teatteritraditiota korostamalla muita teatteritekniikoita kuten huutamista ja antaumuksellista näyttelemistä. Living Theatre on Judith Malinan (1926–2015) ja Julian Beckin (1925–1985) perustama kokeilevan teatterin ryhmä, joka pyrkii esityksiensä avulla aktiivisesti vaikuttamaan ajankohtaiseen politiikkaan. Tutkimuskysymykseni on, mitä vaikutteita Living Theatre otti teatteriesityksiinsä Artaud'ltä ja miksi.

Tutkielmani ensimmäisessä osassa käsittelen aatehistoriallisesti Artaud'n näkemystä draamallisesta teatterista ja avaen hänen ajattelunsa taustoja, joiden pohjalta hän päätyy kannattamaan uudenlaista teatteria, julmuuden teatteria. Käyn läpi Artaud'n ruttometaforaa, jossa hän vertaa teatteria ruttoon tuoden esiin teatterin kaksinaisuuden. Tämän jälkeen kuvaan Artaud'n teatterikäsitteeseen vaikuttaneita ei-länsimaisia tekijöitä. Toisessa osassa käsittelen aatehistoriallisesti Living Theatrea ja heidän poliittista kokeilevaa teatteria. Beck ja Malina olivat vannoutuneita anarkopasifisteja, jotka pyrkivät teatteriesityksiensä avulla saamaan aikaan radikaaleja muutoksia katsojissaan. Tavoitteena oli saada katsojat tiedostamaan vallitseva yhteiskunnallinen tilanne ja muuttamaan sitä aseettomien vallankumouksien avulla.

Kolmannessa osassa vastaan tutkimuskysymykseeni käsittelemällä Living Theatre'n tunnetuinta esitystä *Paradise nowta* ja osoitan esityksessä esiin tulevia Artaud'n ajattelun vaikutuksia. Konkreettisia vaikutuksia ovat draamallisen tekstin rikkomisen epämääräisten huutojen ja sanattoman kommunikoinnin avulla, somaattisten näyttelytekniikoiden antaumuksellinen korostaminen ja katsojan aktiivinen toimiminen osana rituaalisia näytöksiä. Lisäksi Living Theatre hyödyntää artaud'laisia tartunnan ja muutoksen aiheita erilaisissa henkisissä rituaaleissaan. Artaud'n ja Living Theatre'n tarkoituksiperät eivät kuitenkaan ole samat. Artaud haluaa teatteria uudistamalla näyttää todellisuudesta uusia puolia, kun taas Living Theatrelle teatteri on pääasiallisesti poliittisen vaikuttamisen keino.

Avainsanat: Artaud, teatteri, teatterihistoria, The Living Theatre, anarkismi, pasifismi, Paradise now

Tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu Turnitin Originality Check -ohjelmalla.

# Sisällys

1. Johdanto .....	1
2. Antonin Artaud - teatterivisionääri vai mielipuolinen hullu? .....	4
2.1 Porvarillinen draamateatteri .....	5
2.2 Artaud'n visio julmuuden teatterista ja keinot sen toteuttamiseksi.....	8
2.3 Rutto.....	10
2.4 Utopia alkuperäisemmästä todellisuudesta .....	12
3. The Living Theatre – Poliittista toimintaa ja mystisiä rituaaleja .....	14
3.1 Living Theatren visio .....	15
4. Artaud'n vaikutus Living Theatreen .....	21
4.1 Paradise Now! .....	21
5. Johtopäätökset.....	26
Lähteet ja kirjallisuus .....	27

# 1. Johdanto

Tutkielmani käsittelee ranskalaisen teatterivaikuttajan Antonin Artaud'n (1896–1948) vaikutusta yhdysvaltaisen The Living Theatre -teatteriryhmän (1947–) näytöksiin. Tutkimuskysymykseni on: *Mitä vaikutteita Living Theatre otti teatteriesityksiinsä Artaud'ltä ja miksi?* Luvussa kaksi käsittelen Artaud'n näkemyksiä teatterin uudistamisesta ja luon kuvaa siitä, miten teatteria tulisi hänen mukaansa muuttaa. Artaud'lainen teatteri hyökkää perinteistä, draamakirjallisuuteen perustuvaa, teatteria kohtaan ja korostaa tekstin sijaan muita teatteritekniikoita. Näitä ovat muun muassa ruumiintekniikat kuten erikoiset yoga-asennot ja epämääräinen huutaminen. Artaud'n ajatuksia ei moni tuntenut hänen elinaikanaan, mutta 1960-luvulla monet kokeilevan teatterin ryhmät nostivat hänen ajatuksiaan esille ja näiden ryhmien ansiosta Artaud'ta pidetään teatterin merkittävänä uudistajana. Yksi näistä 1960-luvun teatteriryhmistä oli Judith Malinan ja Julian Beckin perustama Living Theater teatteriryhmä.

Luvussa kolme käsittelen Living Theatren historiaa esittelemällä Beckin ja Malinan taiteellisia ja poliittisia näkemyksiä teatterin tekemisestä. Tuon esiin, kuinka vakaumuksellinen anarkopasifismi on mahdollista yhdistää teatterin tekemiseen, ja miten teatterin on tarkoitus saada aikaan vallankumouksia. Neljännessä luvussa käsittelen tarkemmin Living Theatren esitystä *Paradise Now* (1968) ja vastaan tutkimuskysymykseeni. Luvut kaksi ja kolme toimivat Artaud'n ja Living Theatren visioiden tarkempana esittelemisenä ja neljännessä luvussa tuon *Paradise Now*n avulla esiin konkreettisesti Artaud'n vaikutuksia Living Theatren esityksiin. Samalla teen huomioita siitä, miksi Living Theatre hyödynsi juuri Artaud'n visiota teatterin tekemisestä.

Tutkimukseni on aatehistoriaa, jonka Markku Hyrkkänen määrittelee asioiden käsittämisen käsittämiseksi. Tällä hän tarkoittaa toiminnan, ajattelun ja olosuhteiden yhteyttä tutkittavien ihmisten elämässä.<sup>1</sup> Tulen hyödyntämään erilaisia metodeja tuottaakseni tulkintoja Artaud'n ja Living Theatren näkemyksistä. Lähteet eivät nimittäin itse kerro, miten niitä kuuluisi tulkita eikä niiden avulla ole mahdollista päästä täysin varmaan näkemykseen siitä, miten tutkittavat ovat todella ajatelleet. Tulkintojen tekeminen alkuperäistekstien perusteella on aina väkivaltaa alkuperäistekstejä kohtaan, koska tulkinnessa ei voida säilyttää kaikkea alkuperäistekstistä. Tämän takia aatehistorioitsija joutuu aina työskentelemään epävarmuuden kanssa, sillä ei voi olla täysin varma

---

<sup>1</sup> Markku Hyrkkänen 2002, 24.

tulkintojensa paikkansa pitävydestä.<sup>2</sup> Lähteistä ei siis ole mahdollista löytää yhtä ainutta historiallista totuutta, siispä nähdäkseni tulkinnassa on oltava rehellinen, kertomalla, miten tai mistä tulkintansa on tehnyt.

Metodeihini kuuluvat lähiluku, jossa tutkittavien tekstejä luetaan tarkasti useaan kertaan hermeneuttisen kehän mukaisesti uusia tulkintoja tehden. Lähiluvun avulla on tarkoitus selvittää, miten tutkittavat ovat kokeneet tai käsittäneet olosuhteensa, aatteensa, oppinsa ja uskonsa. Toisin sanoen tutkitaan heidän ajattelunsa ja toimintansa välistä yhteyttä. Hyrkkänen käyttää näiden asioiden ymmärtämisestä aatehistorian käsitteitä mentaliteetti ja maailmankuva, joita käytetään tutkittavien toiminnan selittämisen yhteydessä. Mentaliteetti ja maailmankuva liittyvät läheisesti toisiinsa ja Hyrkkänen erottaa ne toisistaan tutkittavan kohteen reflektoitujen ja refleктоimattomien oletuksien ja katsomusten avulla. Maailmankuvatutkimus käsittelee tutkittavan kohteen refleктоimattomia ajatuksia ja julkilausuttua todellisuuskäsitystä, jonka pohjalta hän pääasiassa toimii maailmassa. Mentaliteettitutkimus puolestaan on pelkästään tutkittavan kohteen refleктоimattoman ajattelun tutkimista, mistä voidaan saada käsitystä julkilausutun maailmankuvan ja aktuaalisen toiminnan kautta.<sup>3</sup> Näiden lisäksi täytyy ymmärtää myös tutkittavien käyttämien käsitteiden merkitys.<sup>4</sup> Tässä tutkielmassa käsiteltävät Artaud'n ja Living Theatren visiot on konstruoitu heidän maailmankuviansa pohjalta ja mentaliteetteihin päästään käsiksi tutkimuskirjallisuuden ja aktuaalisen toiminnan kautta. Maailmankuvien avaamisessa hyödynnetään heidän käyttämiään käsitteitä, joita määritellään tutkielman edetessä. Käsitteiden yksiselitteinen määrittäminen on nähdäkseni mahdotonta, koska tutkimuskohteiden käsitteet elävät heidän toimintansa mukana, joten niistä parhaimman käsityksen saa tutkielmassa esiin nostetuiden asioiden kautta.

Tutkimusta rajoittaa Artaud'n kohdalla tutkielman kirjoittajan kielitaito, joka ei mahdollista Artaud'n lukemista alkuperäiskielellä eli ranskaksi. Tämän takia tulen käsittelemään Artaud'ta pääasiassa tutkimuskirjallisuuden avulla, mutta hänen maailmankuvastaan saa vihiä hänen suomennetusta esseekokoelmastaan *Kohti kriittistä teatteria (Le Théâtre et son Double)*. Vaikkakin Pauli Pylkkö väittää, ettei toisessa kieliperheessä syntynyttä kulttuuritoimintaa ole mahdollista kääntää toiseen kieliperheeseen, vaan sanojen ja käsitteiden merkitykset avautuvat vain äidinkielenomaisesti kieltä hallitseville. Pylkölle käännettyjen tekstien tulkinta on herrastelua, jossa katoavat alkuperäiskielessä

---

<sup>2</sup> Markku Hyrkkänen 2008, 186–189.

<sup>3</sup> Hyrkkänen 2002, 35, 102–103.

<sup>4</sup> Hyrkkänen 2002, 73.

olemassa olevat merkitysyhteydet, viittaukset, ja kääntäessä tehdään väkivaltaa alkuperäiselle ajattelulle.<sup>5</sup> Nähdäkseni Pylkön näkemys on hyvin radikaali ja käännetystä tekstistä voidaan saada paljon irti, vaikka pelkän käännöksen avulla tarkkojen tulkintojen tekeminen olisikin mahdotonta. Mielestäni tutkimuskirjallisuuden hyödyntäminen Artaud'n ajattelun ymmärtämiseksi mahdollistaa myös suomennoksen tulkitsemista syvemmällä tasolla.

Living Theatren tutkimusta ei rajoita kielitaito, vaan alkuperäislähteiden heikko saatavuus. Alkuperäislähteinä käytän pääasiassa Judith Malinan kahta päiväkirjaa: *The Piscator Notebook* (2012) ja *The Enormous Despair* (1972). Julian Beckin päiväkirjakokoelma *The Life of the Theatre* (1972) ja Malinan päiväkirjakokoelma *The Diaries of Judith Malina, 1958–1971* (2022) olisivat olleet hedelmällisiä lähteitä, mutta niitä ei ollut mahdollista saada luettavaksi, joten Beckin kohdalla joudun tyytymään lähes täysin tutkimuskirjallisuuteen. Malinan vuosien 1958–1971 päiväkirjat olisivat myös olleet hyödyllinen lähde, koska juuri tuohon aikaan Living Theatresta tulee tunnettu ja tunnetuimmat näytökset valmistuvat. Käyttämäni kaksi päiväkirjaa ovat editoituja Malinan toimesta, joten editointiprosessin aikana joitakin merkintöjä on voitu muokata tai poistaa tarkoituksellisesti antaakseen itsestään tietynlaista kuvaa. Nähdäkseni päiväkirjojen avulla on silti mahdollista ymmärtää Malinan ja Living Theatren motiiveja ja maailmankuvaa aatehistoriallisesti.

Tutkimuksen eettisyys tulee huomioitua tuodessani tekstissä selvästi esiin, kuka ajattelee ja mitä. Esimerkiksi tutkimuskirjallisuutta hyödyntäessä tuon esiin, kuka ajatuksen on esittänyt tai mikäli olen tehnyt päätelmän itse, kerron minkä pohjalta olen päätelmäni tehnyt.

Tutkielman rajallisuus aiheuttaa ongelmia tutkimuskysymyksen kannalta, koska Artaud'n vaikutuksia Living Theatreen on mahdoton tarkastella muista vaikuttajista erillään, ei voida aukottomasti osoittaa tulkitsemieni vaikutuksien tulevan juuri Artaud'ltä. Tästä syystä pääasiallisena pyrkimyksenäni on kommunikoida teatterihistoriallisesti mielenkiintoisia tapahtumia, joista en itsekään ollut tietoinen ennen tutkimukseen lähtemistä. Motivaationa tutkimukselle on historiallisten tapahtumien kommunikaatio, jonka tarkoituksena on saada lukija kiinnostumaan käsiteltävästä aiheesta ja kirjoittaja mahdollisesti työllistymään tulevaisuudessa. On aika valjastaa akateeminen hevonen ja suunnata kohti viittaushelvetiä. Tervetuloa teatteriin!

---

<sup>5</sup> Pauli Pylkkö 2006, 8–9.

## 2. Antonin Artaud - teatterivisionääri vai mielipuolinen hullu?

Antonin Artaud (1896–1948) oli ranskalainen teatterin uudistaja ja kirjailija. Artaud oli 1900-luvulla ensimmäisiä perinteistä länsimaista teatteria kritisoivista teatterin uudistajista. Hän kritisoi länsimaista teatteria liiasta nojautumisesta näytelmäkirjallisuuteen, sillä hänen mielestään se rajoitti teatterin taiteellista vapautta. Artaud halusi henkisen vallankumouksen, mihin tarvittiin teatterin uudistamista, jotta teatteri kykenisi todella muuttamaan ihmisiä. Hän inspiroitui itämaisesta teatterista, jossa ei käytetty valmiita tekstejä teatteriesityksien pohjana ja pääpaino esityksissä oli ruumiillisessa ilmaisussa. Lisäksi inspiraationa uudenlaisen teatterin tekemiselle toimivat Artaud'n lisääntynyt huumausaineiden käyttö Meksikossa ja erilaiset henkiset rituaalit kuten Tarahumarien kuolemarituaalit. Erilaiset ruumiin hyödyntämisen tekniikat ovat peräisin näistä rituaaliperinteistä ja niiden pohjalta Artaud luo uudenlaista teatteria, joka ei perustu puheelle vaan pyrkii kokonaisvaltaisemmin vaikuttamaan teatterissa käyvään yksilöön.<sup>6</sup>

Artaud kirjoitti lukuisia eri taiteenmuotoja käsitteleviä tekstejä 1920-luvulta alkaen. Hän näytteli useissa elokuvarooleissa ja esitti myös neliosaisen radiomonologin, joka noudatti hänen näkemystään teatterista. Radiomonologin nimi oli ”To have done with the judgement of God” (1947) ja se julkaistiin vasta 25-vuotta nauhoituksen jälkeen. Esityksessään Artaud yhdistelee musiikkia, laulamista, huutoja, koreografiaa ja näyttelemistä, kuvatakseen uuden, elimettömän ruumiin<sup>7</sup> saapumista, minkä tarkoitus on kritisoida länsimaalaista kulttuuria ja kuvata ruumiin jälleensyntymistä.<sup>8</sup> Koko elämänsä ajan hän koki olevansa vieraantunut itsestään ja ideoiden karkaavan häneltä, mikä näkyy hänen teksteissään huolena oman mielensä koossa pysymisestä.<sup>9</sup>

Vuoden 1938 helmikuussa julkaistiin Artaud'n kuuluisin esseekokoelma *Kohti kriittistä teatteria (Le Théâtre et son Double)*, joka kokoaa hänen ajatuksensa teatterin uudistamisesta. Samoihin aikoihin Jacques Lacan (1901–1981) määräsi Artaud'n psykiatriseen hoitoon Rodezin mielisairaalaan. Ranskan miehityksen aikaan toisessa maailmansodassa menehtyi pääasiallisesti nälkään yli 40000

---

<sup>6</sup> Teatterikorkeakoulu (Teak) 2016, 7.10.

<sup>7</sup> Elimetön ruumis on Artaud'n metafyyisistä käsitystä kuvaava käsite, joka kuvastaa uuden tuloa. Esimerkiksi metaforina elimellisen ruumiin voidaan nähdä edustavan Artaud'n ajan arvoja ja elimetön ruumis kuvaa vanhoista arvoista luopumista. Gilles Deleuze ja Félix Guattari ajattelevat elimettömän ruumiin olevan yksi Artaud'n ajattelun avainkäsitteistä ja he tekevät siitä omanlaistaan tulkintaa, tuoden Artaud'ta tunnetumaksi. Ks. esim. Deleuze & Guattari 1988, 2023.

<sup>8</sup> Maxime Philippe 2022, 273, Helga Finter & Griffin, Matthew 1997, 18.

<sup>9</sup> Teak 2016, 7.10.

mielenterveyspotilasta.<sup>10</sup> Jo tätä ennen Artaud oli ollut psykiatrisissa hoitolaitoksissa useamman vuoden nuorena todetun aivokalvontulehduksen takia. Hoitolaitoksissa saatujen oopiumhoitojen myötä Artaud’lle kehittyi huumeriippuvuus. Rodezissa Artaud’lle annettiin sähköshokkihoitoa 51 kertaa, joista jo ensimmäinen täyttäisi nykypäivänä kidutuksen määritelmän. Artaud pyysi kirjeitse perhettään lopettamaan sähköhoidon, koska hän sai vakavia selkäkipuja hoidon aikana, mutta lääkärin suosituksesta perhe ei reagoinut Artaud’n pyyntöihin vaan jatkoivat hoitoa. Lisäksi Artaud osallistui taideterapiaan, jossa hän ilmaisi kokemuksiaan kuvataiteen ja kirjoituksien muodossa. 1946 Artaud pääsi pois Rodezista ystäviensä avustuksella. Hän oli fyysisesti kärsinyt ja sairastunut saamastaan hoidosta, mutta vietti viimeiset kaksi elinvuottaan tuotteliaasti taideprojektiansa parissa. Psykiatreille Artaud’n palauttaminen yhteiskuntaan tuottavaksi yksilöksi näyttäytyi onnistumisena, vaikka hänelle itselleen kokemus oli hirveä.<sup>11</sup>

Artaud’n henkilöhistoria on jo itsessään aatehistoriallisesti mielenkiintoinen aihe, mutta tutkielmani kannalta on tärkeämpää tarkastella Artaud’n ajattelua liittyen teatteriin. Seuraavaksi ratsastajien eteen aukenee draamateatteri, jota Artaud inhosi ja halusi ajatuksillaan radikaalisti muuttaa.

## 2.1 Porvarillinen draamateatteri<sup>12</sup>

1900-luvulla eepisen teatterin kehittäjä Bertolt Brecht kutsui draamalliseksi teatteriksi Euroopassa vuosisatoja vallassa ollutta paradigmaa, jolle oli tunnusomaista jäljittely, tarina ja niiden automaattinen yhteenkuuluvuus. Tätä perinnettä pidetään yleisesti ”oikeana” teatterina, jossa katsoja voi tunnistaa itsestäänselviä draaman etenemiseen liittyviä motiiveja kuten draaman kaaren. Lisäksi draamallisen teatterin tarkoituksena on lisätä sosiaalista yhteenkuuluvuutta yhdistämällä katsojia ja näyttämön tapahtumia emotionaalisesti ja henkisesti. Teatteriteoriassa yleisöä yhdistävää vaikutusta on kutsuttu myös katharsikseksi<sup>13</sup>, jossa draamateatterin tehtävänä on saada katsojissa aikaan affektiivista tunnistamista ja yhteenkuuluvuutta draaman henkilöhahmojen ja juonenkäänteiden avulla.<sup>14</sup> Nähdäkseni tällaisen teatterin tekemisen yhtenä tarkoituksena on luoda tietynlaista kuvaa maailmasta, johon kaikki katsojat voivat samaistua. Iänikuiset narratiivit, jotka ovat jokaiselle tuttuja, ja siten myös tunnistettavia, luovat tietynlaista kuvaa yhteiskunnasta ja todellisuudesta. Tällöin draaman kirjoittajilla on hyvin paljon valtaa siinä, minkälaiset tarinat saavat näkyvyyttä teatterissa,

---

<sup>10</sup> Johanna Enckell 2003, 13–14.

<sup>11</sup> Nigel Ward 1999, 130.

<sup>12</sup> Vakavasta porvarillisesta näytelmästä alettiin 1700-luvulla puhua yleisesti draamana. Hans-Thies Lehmann 2009, 76.

<sup>13</sup> Katharsis (kreikaksi puhdistuminen) tarkoittaa taiteellisessa kokemuksessa tapahtuvaa vapautumista ahdistuksesta ja jännityksestä. Tieteen termipankki 2024.

<sup>14</sup> Lehmann 2009, 49.



mikä vaikuttaa suoraan katsojien maailmankatsomukseen. Toisaalta yleisön maksavat asiakkaat haluavat tietynlaista teatteria, joten teatteriohjaajat joutuvat tekemään katsojia miellyttävää teatteria, porvarillista teatteria.

Draamallinen teatteri perustuu näytelmäkirjallisuudelle, jota teatteriesitykset noudattavat hyvin yksityiskohtaisesti pyrkien esittämään tekstin draamallisessa teatterimuodossa. Roolihahmojen puhuma rooliteksti eli vuorosanat tekevät teatterista ymmärrettävän katsojalle. Teksti muodostaa draamasta katsojille ymmärrettävän kokonaisuuden, vaikka esityksen hallitsevassa asemassa olisivat tanssi ja musiikki. Tällöin draamateatteriin on mahdollista tuoda uusia elementtejä ja samaan aikaan tehdä siitä sosiaalisesti katsojia yhdistävää tekstin luoman kokonaisymmärryksen kautta. Selittävän roolitekstin avulla katsojan on mahdollista ymmärtää esityksen kokonaisuus, minkä tapahtuessa draamallinen teatteri on onnistunut tehtävässään: luoda illuusio todellisuudesta eheänä kokonaisuutena, joka on mahdollista selittää johdonmukaisesti.<sup>15</sup> Nähdäkseni tämä mahdollistaa porvarillisen teatterin, jossa teatterissa kävijät maksavat siitä, että heille esitetään heidän maailmankuvaansa vahvistavaa illuusiota maailmasta, joka on ymmärrettävä kokonaisuus, jossa toimitaan tietyllä tavalla esimerkiksi tehden töitä vailla huolenhäivää ympärillä tapahtuvista vääryyksistä kuten sodista.

Draamallinen teatteri on suunnattu porvarillisille subjekteille, joille ei ole täsmällistä määritelmää. Liudmyla Oblova ym. lainaavat artikkelissaan “Metaphysics of corporeality in the postmoderns thinking. A. Artaud’s Theater: Selfless actions, mercantile identity accents” Artaud’ta, joka kutsuu porvarillista subjektia<sup>16</sup> hirviöksi, jonka elämän sisältö muodostuu vain erilaisten järjestelmien kautta. Hirviö pelkää dollarin arvonnousua, bensanhinnan kohoamista ja raivostuu kun hänen tekemästään työstä ei pidetä. Tällaiselle subjektille elämä tapahtuu numeroiden, rahamäärien muuttumisena taloudellisen kasvun ja sijoittamisen muodoissa. Hän ei ole kiinnostunut elämän syvemmästä merkityksestä. Raha liittyy subjektin yhteiskuntaan, koska se ei ole porvarilliselle subjektille vain symbolinen asia, vaan raha luo koko ajan merkitystä subjektin käyttäessä sitä erilaisissa arjen askareissa. Arkipäiväisyys on korvannut syvemmän merkityksellisyyden ja ainoastaan välittömästi kohdattava todellisuus on merkityksellistä. Hirviö on tällöin enemmän huolissaan oman uuden rakennuksensa rakentamisessa ilmenevistä ongelmista kuin maailmalla tapahtuvasta sodasta.<sup>17</sup> Tällainen ajattelu ei ole nyky-yhteiskunnassakaan vierasta ja mahdollisesti porvarillinen subjekti,

---

<sup>15</sup> Lehmann 2009, 49–50.

<sup>16</sup> Tarkkaan ottaen Artaud kutsuu tällaista ihmistä sivistyneeksi ihmiseksi. Antonin Artaud 1983/1964, 10.

<sup>17</sup> Liudmyla Oblova ym. 2022, 87–88. Artaud 1983/1964, 10–11.

hirviö, lukija itse saattaa ihmetellä, miksi rahasta kiinnostunut porvarillinen katse olisi jollakin tapaa ihmiskokemusta köyhdyttävä asia. Nykyihminen ostaa rahalla erilaisia palveluita viihdyttääkseen itseään, tyydyttäkseen viihteestä, minkä avulla hän luo elämälleen merkityksen. Artaud ajattelee tämän tyydyttävän vain ihmisen “psykologisia” tarpeita, muttei metafysisiä tai hengellisiä. Hänen teatterikäsityksessään draamallinen teatteri on vain psykologisia tarpeita tyydyttävää: “Kivettynyt teatterikäsityksemme liittyy saumattomasti kivettyneeseen käsitykseemme varjottomasta kulttuurista, jossa henkemme ei näe muuta kuin tyhjää, katsoi se minne päin tahansa, vaikka sen ympärillä oleva avaruus on täpötäynnä.”<sup>18</sup>

Lainauksessa esiin tuleva varjoton kulttuuri viittaa Artaud’n teatterikäsityksen kaksoisolentoon eli metafysisen puoleen, joka ei tule draamallisessa teatterissa näkyviin. Artaud’n teatterikäsityksessä on kaksi puolta, joista toinen on psykologinen<sup>19</sup> ja toinen metafyyminen. Draamallista teatteria Artaud kutsuu psykologiseksi teatteriksi ja korostaa sen näytelmäkirjallisuudesta saamaa tarinallisuutta.<sup>20</sup> Tarinoihin samaistutaan ja ne saavat katsojan tuntemaan psykologisia tunteita kuten inhoa. Metafyyminen puoli ei ole psykologisessa teatterissa varsinaisesti läsnä, vaikka aiheuttaakin inhon tunteen katsojassa. Metafyyminen puoli tulee maailmasta itsestään, ei vain ihmisen psykologiasta.<sup>21</sup> Nähdäkseni psykologinen puoli tarkoittaa tulkittua tunnetta, jonka draamallisen teatterin tarinat meille lähes valmiina esittävät. Metafyyminen puoli puolestaan tarkoittaa näytellyn esityksen aikaan saamaa kehollista tunnetta, jota on mahdotonta palauttaa täysin sanalliseen muotoon.<sup>22</sup> Teatterin kaksoisolento on Artaud’n mukaan elävöitettävä tuottamalla katsojissa kehollisia tunteita, jotka kommunikoivat metafyymsistä puolta ja saavat meidät tuntemaan kipua, eikä vain psykologista inhoa näytettyä kipua kohtaan.

Artaud ajattelee hänen aikaisensa draamallisen teatterin olevan suunnattu porvarillisille subjekteille, jotka haluavat viihdettä ja sirkushuveja, eivät mitään sen syvällisempää. Tällainen subjekti on teatterissa sivusta seuraajan roolissa, passiivisena katsojana, joka turvallisen etäisyyden päästä seuraa teatterilavan tapahtumia osallistumatta itse niihin millään muulla tapaa. Artaud haluaa räjäyttää draamallisen teatterin, jotta passiivisesti asioita kuluttavasta ihmisestä tulisi aktiivinen, elämään osallistuva ihminen. Tässä alaluvussa on alustavasti avattu draamallista teatteria, porvarillista

---

<sup>18</sup> Artaud 1983/1964, 15–16.

<sup>19</sup> Tutkimuskirjallisuudessa Artaudin nimeämää psykologista teatteria kutsutaan myös draamalliseksi teatteriksi tai sosiaaliseksi teatteriksi.

<sup>20</sup> Artaud 1983/1964, 95.

<sup>21</sup> Katso tarkemmin Oblova ym. 2022, 88–91.

<sup>22</sup> Artaud 1983/1964, 95.

subjektia ja Artaud'n kaksijakoista näkemystä teatterista, jotka tekevät ymmärrettäväksi Artaud'n visiota uudenaikaisesta teatterista. Seuraavaksi ratsastajien hevonen hidastaa vauhtiaan käyntiin ja muuttuu julmaksi tuoden ratsastajien ihmeteltäväksi Artaud'n teatterivision yksityiskohtaisemmin.

## 2.2 Artaud'n visio julmuuden teatterista ja keinot sen toteuttamiseksi

Artaud'n visiona on teatterin uudistaminen pelkästä psykologisesta teatterista toisenlaiseksi teatteriksi, jossa teatterin metafysiset puolet tulevat esiin. Hän ajattelee teatterin pystyvän kommunikoidaan todellisempaa maailmaa, ei vain tarinoista muodostuvien illuusioiden maailmaa. Tähän tarvittavaa teatteria Artaud kutsuu julmuuden teatteriksi, jolle alun perin hän mietti nimitystä metafyyminen teatteri. Hän esittelee julmuuden teatteria kahdessa manifestissaan, joista ensimmäisessä hän tekee selkeän eron psykologiseen teatteriin: "Teatterin on siis luotava jonkinlainen kielen, eleen, ilmaisun metafysiikka, jonka avulla se voi torjua siihen kohdistuneen psykologisen ja inhimillisen sorron."<sup>23</sup> Sama jatkuu toisessa manifestissa: "Mutta se [teatteri] tekee sen omalla tavallaan; vastapainoksi taloudellisten, utilitarististen ja teknologisten pyyteiden helmaan luisuneelle maailmalle se asettaa ihmiskunnan oleelliset huolet ja suuret intohimot, jotka nykyajan teatteri on peittänyt epäaidon kulttuurin pintakiillon alle."<sup>24</sup>

Psykologinen teatteri ei siis Artaud'n mukaan käsittele todellista maailmaa, vaan jo kuvailemaani porvarillista pintakiillon maailmaa. Artaud'n aikainen teatteri tarvitsee selvitäkseen julmuutta. Julmuus ei Artaud'lle tarkoita konkreettisten pommien pudottamista fyysiseen teatteritilaan tai julmien tekojen esittämistä, vaan Artaud'lle maailma itsessään näyttäytyy julmana, julmuuden teatterina. Teatterin on siis kyettävä saamaan katsojissa aikaan herääminen porvarillisista illuusioista julmaan todellisuuteen, joka heitä ympäröi. Julmuuden teatterin tehtäväksi tulee tällöin psykologisen teatterin tuottamien illuusioiden räjäyttämisen erilaisin teatterillisin keinoin. Psykologinen teatteri tarjoaa katsojilleen moraalisia opetuksia ja samaistuttavia tunteita, mutta ei Artaud'n mukaan kykene saamaan aikaan todellisia tunteita katsojan kehossa, vaan vain jo valmiiksi tulkittuja tunteita, joita ei tarvitse kehollisesti kokea.<sup>25</sup>

Julmuuden teatterin tarkoitus onkin saada katsoja kokemaan tunteet omassa kehossaan, jolloin todellisuus itse tulee kehollisena kokemuksena ilmi, ei vain valmiiksi tulkittu, samaistettava esitys tunteesta. Artaud'lle julmuus on siis todellisuuden aktuaalista kokemista omassa ruumiissa ja se on

---

<sup>23</sup> Artaud 1983/1964, 111.

<sup>24</sup> Artaud 1983/1964, 149–150, lisäys on minun.

<sup>25</sup> Finter & Griffin 1997, 18.

julmaa lähinnä siksi, että Artaud itse tulkitsee sen julmaksi. Nähdäkseni todellisuuden kokeminen, olkoon todellisuus minkäläinen hyvänsä, ei välttämättä ole mitenkään julmaa, vaan jonkun täytyy tulkita keholliset tuntemuksensa julmiksi. Esimerkiksi kipu ei varsinaisesti ole julmaa vaan vain kehollinen tuntemus, jonka kivun kokija voi tulkita julmaksi. Toisaalta Artaud'n tulkinta on ymmärrettävä, mikäli hyväksyy hänen näkemyksensä siitä, että Artaud'n ajan teatteri esittää tulkittuja tunteita, jotka eivät tunnu yhtä julmilta kuin julmuuden teatterin tuottamat tunteet. Johanna Enckel huomauttaa myös Artaud'ta käsittelevässä esseessään buddhalaisuudessa olevan samankaltainen idea todellisuudesta.<sup>26</sup> Buddhalaisuuden mukaan elämässä on kärsimystä ja sen ymmärtäminen vapauttaa kärsimyksestä. Artaud'n kohdalla porvarillinen ihminen on illuusion tasolla, josta julmuuden teatteri vapauttaa todellisen elämän tasolle, mutta onko tätä pidettävä kärsimyksenä tai julmana, onko maailma todellakin julma? Lukija saa itse päättää mitä mieltä on maailman julmuudesta.

Lukijan osallistamisen jälkeen on luontevaa siirtyä käsittelemään Artaud'n keinoja saada teatteriesityksen katsojat tuntemaan todellisuus kehossaan. Toisin sanoen, miten psykologisesta teatterista siirrytään metafyyysisempään julmuuden teatteriin? Mitä julmuuden teatteri oikeastaan on? Julmuuden teatterin tarkoituksena on päästä käsiksi katsojan tunteelliseen puoleen, vaikuttaa katsojan hermostoon, tietoisuuteen, sydämeen ja hänen omatuntonsa täytyy herättää. Psykologinen teatteri ei tähän pystynyt ja Artaud'n mukaan suurin syy tähän on tekstilähtöisyys. Artaud'lle teksti on vain teatteria täydentävä osa, joka voi johdatella katsojaa kohti todellisuutta, mutta se ei yksinään riitä.<sup>27</sup> Näytelmätekstin ymmärtäminen tai sen analysointi ei ole tärkein osa esitystä, vaan metafyyysisen todellisuuden löytäminen tekstin alta: "Tekstien runouden alla piilee puhdas runous, vailla muotoa ja tekstiä. Ja niin kuin joidenkin heimojen taikamenoissa käytettyjen naamioidenkin teho ehtyy – sen jälkeen naamiot eivät enää kelpaakaan muualle kuin museoihin -, samoin ehtyy tekstin runollinen teho."<sup>28</sup> Lainauksessa Artaud ajattelee tekstin naamioivan metafyyysisen todellisuuden, jolloin pelkkä draamallisen teatterin tekstin tarkastelu ei aiheuta katsojissa Artaud'n haluamia vaikutuksia. Päästäkseen vaikuttaman katsojaan syvällisemmin Artaud haluaa muuttaa teatteria radikaalisti.

Teatterin tekstilähtöisyyttä voidaan rikkoa konkreettisesti musiikin, laulun, huutojen, koreografian ja antaumuksellisen näyttelemisen keinoin. Näitä keinoja voi hyödyntää niin, ettei katsoja voi ymmärtää täysin, mitä esityksessä tapahtuu, koska epämääräisille äänille ja huudahduksille ei ole tarjolla selkeää tulkintaa. Ne voivat aiheuttaa kehollisia kokemuksia, sokeeraamista ja muita vaikutuksia, joita

---

<sup>26</sup> Enckell 2003, 16–17.

<sup>27</sup> Anton Kurmelev 2016, 78.

<sup>28</sup> Artaud 1983/1964, 97–98.

ihminen joutuu tulkitsemaan omassa kehossaan tapahtuvina ilmiöinä, ei enää vain tekstin välittämänä representaatioina. Katsoja lakkaa olemasta passiivinen näytelmän tulkitsija, kun näyttelijöiden erilaiset tekniikat saavat katsojan kokemaan näytelmän vaikutuksen aktiivisesti kehossaan. Toisin sanoen Artaud'n tekniikoiden on tarkoitus hyökätä viihtymään tullutta ja katsomossa passiivisena istuvaa katsojaa kohtaan näyttelijöistä katsojiin tarttuvilla ruumiintekniikoilla. Katsojan ruumiissa tapahtuvat muutokset ovat Artaud'n metafyyssisen teatterin vaikutuksia ja ne ovat eri tavalla läsnä katsojalle kuin psykologisen teatterin teksti. Metafyyssisen ja psykologisen teatterin erot ovat selkeimmin nähtävissä passiivisen ja aktiivisen katsojan kohdalla. Psykologisessa teatterissa passiivinen katsoja jää tarkastelemaan vain tekstiä ja sen merkityksiä, kun taas metafyyssisessä teatterissa katsojasta pyritään tekemään omassa ruumiissaan teatteriesityksen vaikutuksia kokeva aktiivinen ja hereillä oleva subjekti.<sup>29</sup>

Yksi tärkeimmistä mekanismeista, joita Artaud hyödyntää metafyyssisessä teatterissa, on tartunta. Sen tarkoituksena on saada katsoja aktiivisesti tarkastelemaan teatterin välittämiä tunteita. Katsojan huomio tulisi saada kiinnittymään näyttelemiseen itseensä ei vain tekstiin. Teatterin tulee olla hengellinen rituaali, joka saa aikaan katsojassa transsin kaltaisen tilan, joka vaikuttaa koko henkilön kehoon. Tartunta saadaan aikaan hyödyntämällä monipuolisesti eri teatteritekniikoita kuten eleitä, matkimista, salamoita, tanssia, pantomiimia ja tapahtumapaikkoja. Artaud'n tarkoituksena on teatteritekniikoiden avulla luoda uusi universaaliteatterikieli<sup>30</sup>, jonka kautta metafyyssinen todellisuus pääsee kommunikoimaan katsojan kehossa. Tavoitteena ei enää ole teatteritekstin sanoman ymmärtäminen, vaan tekstistä tulee vain yksi lukuisista vaikuttamiskeinoista katsojaan.<sup>31</sup> Artaud kuvaa tarttumista ruton kaltaiseksi. Ohjastakaamme siis ratsumme pelottomina seuraavaan alalukuun tarkastelemaan julmuuden teatterin parantavaa voimaa.

## 2.3 Rutto

Tekstissä *Teatteri ja rutto*<sup>32</sup> Artaud vertaa teatteria ruttoon. Teksti on alun perin kirjoitettu puheeksi Sorbonnen yliopistoon 1933. Artaud aloittaa esseensä kuvaten ruttoa historiallisten esimerkkien

---

<sup>29</sup> Finter & Griffin 1997, 17–22.

<sup>30</sup> Rodezin mielisairaalassa ollessaan Artaud kehitti uuden kielen, jota hän kutsui nimellä glossolalia. Glossolalian avulla Artaud pyrki löytämään uusia tapoja kommunikoida metafyyssisiä näkemyksiään. Häntä hoitaneen psykologit nimesivät glossolaliaksi taudin, jonka vaikutukset pakottivat Artaudia etsimään uusia kommunikaation tapoja tavallisen kielen lisäksi. Nigel 1999, 128. Derridan tulkinnassa glossolalia on tavallisen kielen häirintää ja pyrkimystä alkuperäisempään kommunikaatioon symbolistisemmän kielen avulla. Derrida 1998, 80.

<sup>31</sup> Kurmelev 2016, 78, Philippe 2022, 274

<sup>32</sup> Artaud 1983/1964, 18–41

kautta. Hän kuvaa kuinka ruton leviämistä on hankala välttää ja ettei lääketieteellä ole tapaa parantaa sitä. Samaan tapaan kuin ruton, teatterin tulisi vaikuttaa katsojiinsa syvällisesti, jotta jokin heissä muuttuisi. Lisäksi yksityiskohtaiset kuvaukset taudin salakalavasta etenemisestä ovat keskeisessä osassa esseetä. Esittäessään puhetta Sorbonnen yliopistossa Artaud alkoi ruttoon sairastumisen kuvauksen jälkeen näytellä ruttoon kuolevaa ja lopulta esitys keskeytettiin hänen esittäessään kuollutta.<sup>33</sup> Artaud'n ruttokuvaus on kahtalainen. Kuolemaan johtava rutto on ruton "myrkyllinen" puoli, joka elää salakavalasti vallitsevassa yhteiskunnassa ja tulee ennen pitkään johtamaan sen tuhoon. Ruttometaforan toinen puoli on ruton toiminta "lääkkeenä". Lääkkeenä rutto tulee yhteiskuntaan sen ulkopuolelta, aiheuttaen kriisitilanteen, jolloin se paljastaa vallitsevan yhteiskunnan terveydellisen tilan ja saa siinä aikaan muutoksia.<sup>34</sup> Ruttometaforan kahtalaisuus on kuvaus draamallisesta teatterista myrkkynä ja julmuuden teatterista lääkkeenä.<sup>35</sup> Julmuuden teatterin on tarkoitus tarttua katsojaan kuten rutto tarttuu: "Aito oikea teatteri on siis kuin rutto, mutta se ei johdu siitä, että se on tarttuvaa, vaan siitä että se ruton tavoin paljastaa, työntää esille, ulos ihmisestä julmuuden uinuvat pohjamudat, jonne ovat niin yksilön kuin kokonaisen kansan ruumiissa, kerääntyneet kaikki mielen vääristymät."<sup>36</sup>

Lainauksessa Artaud keskittää huomionsa psykologisiin oireisiin tai vaikutuksiin, joita rutto ja teatteri aiheuttavat. Julmuuden teatterista tarttuva rutto on Artaud'n metafysisistä maailmankuvaa katsojan kehossa kommunikoiva vaikutus. Julmuuden teatteri tartuttaa katsojaan ruton, joka saa aikaan katsojassa psykologisia tai sosiaalisia muutoksia. Ruton on siis tarkoitus muuttaa katsojaa samankaltaisesti kuin Aristoteleen teatteriteoriassa katharsiksen tarkoitus on pitää yllä yhteiskuntajärjestystä puhdistamalla pahat tunteet. Artaud'lla tämä tapahtuu tosin kääntäen, sillä katsoja on tarkoitus herättää porvarillisesta unesta tarkastelemaan julmaa todellisuutta tai vallitsevaa yhteiskuntaa.<sup>37</sup>

Artaud'n julmuuden teatterin on tarkoitus hyökätä draamallisen teatterin tekstin ylivaltaa vastaan ja korostaa muita teatteritekniikoita. Ruton tartuttaminen näyttelijästä katsojaan näyttelijän ruumiintekniikoiden ja muiden teatteritekniikoiden avulla on pyrkimys saada katsoja muuttumaan passiivisesta toimijasta aktiiviseksi toimijaksi, joka joutuu transsimaiseen tilaan, jossa hän kokee

---

<sup>33</sup> Philippe 2022, 267.

<sup>34</sup> Artaud 1983/1964, 18–41.

<sup>35</sup> Artaud 1983/1964, 35, 39.

<sup>36</sup> Artaud 1983/1964, 37–38.

<sup>37</sup> Philippe 2022, 269.

julmuuden teatterin omassa kehossaan. Ruton kaksinaisuus myrkkynä ja lääkkeenä toimii myös katsojaan vaikuttavana tekijänä. Myrkkynä se on porvarillisen yhteiskunnan itsetietoisuuden heräämistä katsojassa ja lääkkeenä hurmoksellisen kokemuksen luomista, joka saa katsojan muuttumaan.

Ruton aikaansaaman tartunnan takia on sairastuneen hevosen pelastettavat ratsastajat hoipertelevin askelin kohti Artaud'n ei-länsimaisia vaikutteita.

## 2.4 Utopia alkuperäisemmästä todellisuudesta

1931 Pariisissa järjestettiin koloniaalinen taidefestivaali (Paris Colonial Exposition), jossa oli eri kolonisoitujen kulttuurien edustajia esittämässä oman kulttuurinsa perinteisiä esityksiä. Festivaali oli poikkeuksellisen suuri ja sitä varten rakennettiin vuoden aikana aidon oloisia itämaisia rakennuksia kuten tempeleitä. Kyseessä ei ollut monikulttuurisuutta ylistävä tapahtuma, vaan eksoottisia näytöksiä tuotiin länsimaalaisten ihmeteltäväksi. Esimerkiksi Aasiasta raahatut esiintyjät majoitettiin tempeleihin epäinhimillisiin olosuhteisiin vähäisellä ruoalla ja vedellä.<sup>38</sup> Alankomaat toivat Itä-Intian siirtomaistaan festivaaleille useita ryhmiä, mutta Balin tanssiesitys teki suuren vaikutuksen Artaud'hon. Nähtyään balilaisten tanssiesityksen hän kirjoitti arvostelun, jossa hän pitää esitystä aitona teatterina eikä muiden kriitikkojen tapaan tanssiesityksenä. Artaud ajattelee balilaisen tanssin olevan haaste länsimaiselle kulttuurille ja teatterille, koska sen täsmällisyys jokaisessa liikkeessä ja asennossa ei ainoastaan matki elämää, vaan uudelleen luo, toistaa elämän näyttämöllä.<sup>39</sup> Länsimaissa balilaista tanssia voidaan verrata vain klassiseen balettiin, sen täsmällisyydessä ja täydellisyydessä, jolloin pelkät ruumiiden liikkeet vaikuttavat jo syvästi katsojiin.<sup>40</sup> Julmuuden teatterissa näyttelijöiden tulisi antaa lavalla itsestään kaikki ja harjoittaa täsmällisiä ruumiintekniikoita, jotka saavat katsojan vaikuttumaan jo pelkistä näyttelijöiden liikkeistä. Tällöin tekstiä ei välttämättä tarvita selittämään katsojalle näytöksen tapahtumia, vaan esitys itsessään aiheuttaa haluttuja vaikutuksia.

Toinen esimerkki aidon teatterin etsinnästä länsimaisen teatterin tilalle tulee Artaud'n matkasta Meksikoon vuonna 1935. Ranskassa oltiin tuohon aikaan hyvin kiinnostuneita antropologiasta, koska etsittiin paluuta alkuperäisempään kulttuuriin. Etnografiset surrealistit olivat Ranskassa vaikuttaneiden antropologien (Marcel Mauss, Paul Rivet, Lucien Lévy-Bruhl) ja surrealistisen liikkeen jäsenistä (Georges Bataille, Michel Leiris, Alfred Métraux) muodostunut ajattelijoiden

---

<sup>38</sup> Katso Nicola Savarese ja Richard Fowlerin (2001) seikkaperäinen kuvaus kolonialistisesta taidefestivaalista ja sen rakentamisesta artikkelissa ”1931: Artaud sees Balinese theatre at the Paris Colonial Exposition”.

<sup>39</sup> Savarese & Fowler 2001, 70.

<sup>40</sup> Savarese & Fowler 2001, 72.

ryhmittymä, joka yhdisteli taidetta, kirjallisuutta ja sosiaalisia tieteitä. Heidän pyrkimyksensä oli löytää alkuperäiskansojen kulttuurista ja myyteistä ajattelutapoja, jotka eroavat länsimaalaisesta kulttuurista. Etnografisten surrealistien tapaan Artaud matkusti Meksikoon etsimään länsimaalaisen rationalismin tilalle alkuperäisempää tapaa hahmottaa maailmaa. Hän päätyi Tarahumara alkuperäiskansan pariin, jossa hän osallistui erilaisiin maagisiin riitteihin. Tarahumarien ”alkukantainen” ajattelu, jossa myytit ja magia ovat vahvasti läsnä, toimivat Artaud’lle länsimaisen kulttuurin vastakohtana, mikä sopi Artaud’n tarkoituksiin teatterin uudistamisessa. Balilaiset tanssijat ja Meksikon heimorituaalit voidaan nähdä eron tekemisenä länsimaiselle kulttuurille ja esimerkkinä siitä, mitä julmuuden teatterin tulisi olla. Artaud ei varsinaisesti ollut kuitenkaan kiinnostunut balilaisesta kulttuurista tai Tarahumarien heimorituaaleista, vaan omasta tulkinnastaan todellisuudesta, jota teatterin tulisi kommunikoida katsojilleen. Mahdollisesti mikä tahansa muukin länsimaisesta kulttuurista poikkeava, ”eksoottisempi” sivilisaatio olisi voinut toimia Artaud’ta innoittavana esimerkkinä aidommasta tavasta elää tai tehdä teatteria.<sup>41</sup> Nähdäkseni Artaud’n julmuuden teatteri ei siis ole itämaisten tai mystisten rituaalien kopioimista, tai arvostamista, vaan kaikkien teatteritekniikoiden kokonaisvaltaista käyttöönottoa artaud’laisen todellisuuden kommunikoinnille.

Tässä luvussa käsiteltiin aatehistoriallisella otteella Artaud’n käsitystä aikansa teatterista ja hänen näkemyksiään muutoksista, joita teatterin elävöittämiseksi tulisi tehdä. Esittelin Artaud’n julmuuden teatteria ja sen syntyyn vaikuttaneita tekijöitä: ruttoa ja länsimaalaiselle teatterille vieraampia teatterin muotoja. Seuraavaksi ratsastajat joutuvat irrottautumaan hetkeksi Artaud’sta ja kiitolaukkaamaan Living Theatren aatehistorialliseen käsittelyyn.

---

<sup>41</sup> Savarese & Fowler 2001, 71–72.



### 3. The Living Theatre – Poliittista toimintaa ja mystisiä rituaaleja

Näyttelijä Judith Malina ja maalari-runoilija Julian Beck perustivat vuonna 1947 New Yorkissa teatteriryhmän nimeltä The Living Theatre. Se on Yhdysvaltain vanhin kokeellisen teatterin ryhmä. Yleensä teatterin ajatellaan olevan kallis taiteenmuoto muun muassa teatterirakennuksen ja puvustuksen takia. Living Theatre ei kuitenkaan ole ollut hyvässä taloudellisessa tilanteessa missään vaiheessa, vaikka edelleen jatkaa toimintaansa. Se on kärsinyt taloudellisista vaikeuksista jatkuvasti ja perustajat saivat jopa vankilatuomiot maksamattomien kulujen takia. Living Theatren taloudelliseen tilanteeseen vaikutti suuresti heidän poliittisuutensa<sup>42</sup>, mikä oli nähtävissä jokaisessa esityksessä. Avoin poliittisuus sai rahoittajat suosimaan rahoituksissaan muita teattereita, joiden taustalla ei ollut selkeitä poliittisia ideologioita, koska eivät halunneet tukea poliittisia pyrkimyksiä. Lisäksi teatteriryhmä ei varsinkaan alkuaikoina saanut riittävästi katsojia näytöksinsä, koska valtaväestö piti kokeilevaa teatteria outona ja käyttivät rahansa mieluummin perinteisempään teatteriin.<sup>43</sup>

Living Theatre aloitti harjoittelemalla esityksiä olohuoneessaan eikä heillä ollut vakituista teatteritilaa näytöksilleen. He pitivät ensimmäiset näytöksensä 1951 omassa huoneistossaan, jossa he esittivät neljä lyhyttä näytelmää. Näytelmät eivät olleet Living Theatren omaa käsialaa, vaan he esittivät muun muassa Brechtin *He who says yes / he who says no* ja Paul Goodmanin *Childish Jokes* -esitykset, joissa he kokeilivat erilaisia luovia teatterinteon tapoja.<sup>44</sup> Living Theatre jatkoi tunnettujen esityksien esittämistä vuoteen 1959, jolloin he toteuttivat tuntemattoman näytelmäkirjailijan Jack Gelberin ensimmäisen käsikirjoituksen *The Connectionin*. Näytelmässä huumeaddikteja yhdistää huumeidierin odottaminen vieroitusoireiden alaisena ja tunnelmaa luodaan jazz-musiikilla.<sup>45</sup> Näytelmä oli tuohon aikaan hyvin kontraversaalinen esimerkiksi huumeaineiden käytön realistisessa kuvaamisessa, mutta siitä huolimatta se voitti Obie-palkinnon, jota myönnetään New Yorkissa 100–499 istumapaikan kokoisille teattereille, ja sai paljon huomiota. Living Theatre lähti esittämään näytelmää Eurooppaan, mikä toi heille julkisuutta myös Yhdysvaltojen ulkopuolella. Tämän

---

<sup>42</sup> ks. luku 3.1

<sup>43</sup> McNeil W. Lowry et al. 1964, Alisa Solomon 1993.

<sup>44</sup> Judith Malina 2012, 171.

<sup>45</sup> Malina 2012, 176.

tutkielman kannalta näytös on mielenkiintoinen, koska Artaud'n esseekokoelma *Theatre and its double* julkaistiin englanniksi 1958 ja Living Theatre alkoi ottaa siitä vaikutteita esityksiinsä.

Seuraava merkittävä näytelmä oli Kenneth Brownin omien kokemusten pohjalta käsikirjoittama *The Brig* (1963), jossa kuvataan tyypillistä päivää Yhdysvaltain merijalkaväen armeijan sotavankilassa. Samana vuonna Beck ja Malina joutuivat lyhyeksi aikaa vankilaan maksamattomien verojen takia ja Living Theatre sen aikainen teatteritila New Yorkissa suljettiin.<sup>46</sup> Vankilasta päästyään Living Theatre suuntasi 1964 syksyllä lähes koko loppuvuosikymmeneksi kiertämään omilla busseillaan ympäri Euroopan teattereita. He esittivät pääosin tunnettuja näytöksiään *The Brig*, *Mysteries* (1964), *Frankenstein* (1965), *Antigone* (1967) ja *Paradise Now* (1968). Näytöksien esittäminen riippui teatterirakennuksia omistavien tahojen toiveista ja usein Living Theatre ei saanut esittää näytöksiään alun perin sovittujen aikataulujen mukaan, vaan heidän esityksiään peruttiin. Neljän vuoden Euroopan kiertueen aikana he kuitenkin ehtivät saada mainetta ja synnyttää samanhenkisiä teatteriryhmiä ympäri Eurooppaa. Living Theatre palasi New Yorkiin 1968 saatuaan kenkää Ranskan kuuluisilta Avignonin teatterifestivaaleilta *Paradise Now* ensiesityksen takia.<sup>47</sup> 1970-luvun alussa he lähtivät vähäksi aikaa Brasiliaan tekemään teatteria, mutta joutuivat oikeusasioiden takia palaamaan takaisin Yhdysvaltoihin vain muutaman vuoden jälkeen.<sup>48</sup> Living Theatre on pystyssä edelleen, vaikka sen alkuperäiset perustajat ovat kuolleet ja vaikka se on koko olemassaolonsa ajan pyrkinyt poliittiseen vaikuttamiseen. Esimerkiksi 1974 ensiesityksen saaneessa *The Destruction of the Money Tower* näytelmässä kritisoidaan kapitalismia samaan tapaan kuin IWW:n (Industrial Workers of the World) kapitalistisen järjestelmän pyramidijulisteessa, jota versioidessaan Living Theatre asetti alimpien ryhmien tilalle eri kaupungeissa huonossa asemassa olevia työläisryhmiä.<sup>49</sup>

Seuraavaksi ratsastajien on jo liitoravattava eteenpäin yleisestä historiallisesta kuvailusta ihmettelemään Living Theatre'n visiota tarkemmin.

### 3.1 Living Theatre'n visio

Julian Beckin pääasiallinen rooli Living Theatre'ssa oli olla vastuussa lavastuksesta, puvustuksesta ja talousasioista. Lisäksi hän näytteli ryhmän esityksissä ja toimi puhemiehenä lehdistölle ja avasi heistä

---

<sup>46</sup> Lowry et al. 1964, 193. Ks. myös Jack Gelberin 1986 seikkaperäinen kuvaus tapahtumista artikkelissa ”Julian Beck, Businessman”.

<sup>47</sup> Ks. luku 4.1

<sup>48</sup> Gelber 1986, 18–26.

<sup>49</sup> Malina 2012, 183.

tehdyissä dokumenteissa Living Theatren näkemyksiä. Beck oli aatteiltaan kiihkeä anarkopasifisti, joka vastusti poliiseja, haastoi oikeistoa, vasemmistoa, valtiollista byrokratiaa ja hierarkkisia järjestelmiä. Hänen tavoitteensa oli saada ihmiset toteuttamaan väkivallatonta vallankumousta, jotta ihmisten olisi parempi elää ja heidän elämänsä täytyisi rakkaudesta. Tämä ei ollut pelkkää utopistista suunnittelua, vaan Living Theatren avulla konkreettinen toiminta kohti utopiaa oli läsnä hänen jokapäiväisessä elämässään lähes neljäkymmenen vuoden ajan.<sup>50</sup>

Beck huolehti kaikista raha-asioista, joita Living Theatren pyörittämiseen kuului. Teatteriryhmä oli hyvin köyhä ja kokeileva teatteri ei saanut näytöksiinsä tarpeeksi yleisöä, joten Beck joutui turvautumaan mitä erikoisempiin keinoihin saadakseen tarpeeksi rahaa toiminnan jatkamiseksi. Esimerkiksi teatteriryhmän alkuaikoina näytöksien lavastukseen ja puvustukseen käytettiin maksimissaan 35 dollaria. Suuria vaikeuksia aiheuttivat näytöksien kontroversiaalit aiheet, kuten suora homoseksuaalisen rakkauden esittäminen 1950-luvulla, mikä sai eri teatterit perumaan loput Living Theatren näytökset jo muutaman esityskerran jälkeen. Perutuista esityksistä ei saanut rahaa, jolloin ei ollut varaa maksaa näyttelijöille palkkaa, mikä johti näyttelijöiden tiuhaan vaihtumiseen teatteriryhmässä. Näyttelijät elivät työttömyystuilla, joita Beck kannusti kaikkia ottamaan. Hän käytti Living Theatren boikotointia hyväksi luomalla kuvaa taiteilijoista altavastaajina, jotka taistelevat vääryyttä vastaan. Tämä oli osa hänen taktiikkaansa siirtää huomio näytelmien epäonnistuneesta lipunmyynnistä kohti taiteilijoiden syrjimistä. Uhriutuminen toi teatteriryhmälle näkyvyyttä ja kohujen synnyttäminen loi yhtenäisyyttä muiden syrjittyjen taiteilijoiden ja vallankumouksellisten kanssa. Beck pyrki kääntämään kaikki vastoinkäymiset Living Theatren hyödyksi millä keinolla hyvänsä ja tämä on yleinen kaava, joka toistuu koko Beckin mukanaolon ajan. Hän tunsu taidepiirejä, joita hän käytti apunaan rahaa kerätessään, mitä hän teki omien sanojensa mukaan 85% valveillaoloajastaan.<sup>51</sup> Beckin omin sanoin, hänen ainoa valheensa Malinalle oli: “En ikinä kertonut sinulle, kuinka vähän rahaa todella oli”<sup>52</sup>

Judith Malinan pääasiallinen rooli Living Theatressa oli näytelmien ohjaaminen ja niissä näyttelemine. Malina oli saanut näyttelijäkoulutuksena Erwin Piscatorin (1893–1966) oppilaana Dramatic Workshop -teatterikoulussa, joka toimi New Yorkissa 1940–1951. Piscator edusti eppistä teatteria, jossa poliittisuus on suuressa roolissa. Hänen opetuksensa perustui pitkälti kokemukseen

---

<sup>50</sup> Gelber 1986, 6.

<sup>51</sup> Gelber 1986, 10–12.

<sup>52</sup> ”I never told you how really little money there was.” Gelber 1986, 29. Suomennos on minun.

poliittisen teatterin teosta Saksassa 1918–1933. Hän lähti maanpakoon Neuvostoliittoon natsien noustessa valtaan 1933, jolloin poliittisen teatterin tekoa ei enää katsottu hyvällä.<sup>53</sup> Hyvänä esimerkkinä Piscatorin vaikutuksesta Malinaan voidaan pitää Malinan päiväkirjamerkintää (6.2.1945), jossa Piscator kysyy, minkälaista politiikkaa näyttelijät haluavat esittäessään kommunikoida. Malina vastaa: ”Olen pasifisti!”<sup>54</sup>, jota Piscator haastaa kysymällä, minkälaista pasifismia Malina kuvittelee saavansa aikaan maailmassa, jossa sota on käynnissä, ja miten ruoka, työ ja veden saanti järjestetään pasifistisessa maailmassa. Malina ei vielä tuolloin osaa vastata muuta kuin että sitä hänen täytyy tutkia.<sup>55</sup> Tutkimusta Malina tekeekin koko Living Theatren olemassaolon ajan, sillä anarkistisen vallankumouksen ja väkivallattoman pasifismin yhdistäminen osoittautuu hyvin hankalaksi tehtäväksi.

Malinan ohjauksessa näyttelijöiden tuli luoda itselleen uusi näyttelytyyli, johon liittyi vahvasti politiikka ja seksuaalinen vapautuneisuus eikä näyttelijöiden aiemmalla näyttelijäkokemuksella ollut merkitystä, joten Living Theatren riveihin päätyi kokemattomia näyttelijöitä. Lehdistöjen teatterikriitikoiden tapana oli kritisoida uudenlaista teatteria harrastelijoiden tekemäksi teatteriksi, mikä vaikutti suuresti Living Theatren lipunmyyntiin alkuaikoina.<sup>56</sup> Usein yleisö osallistui näytelmiin menemällä lavalle näyttelijöiden mukaan näyttelemään, mikä sai lehdistön sekoittamaan näyttelijät ja katsojat keskenään. Esimerkiksi *Times* aikakauslehti sekoitti yleisöstä nousseen uskonnollisen naisen Living Theatren näyttelijäksi eikä uskonut hänen olevan vain katsoja haastattellessaan häntä.<sup>57</sup> Malinan ohjauksissa näyttelijät joutuvat omaksumaan uudenlaisen suhteen kehoonsa tai tuomaan sen esiin erilaisilla luovilla tavoilla. Esimerkiksi *The Connectionin* näyttelijöissä oli mukana näyttelemässä huumeaddikteja, joilla ei ollut näyttelijätaustaa, vaan vain omakohtaista kokemusta.<sup>58</sup> Alkuaikojen jälkeen ohjaamiseen osallistuivat myös muut Living Theatren jäsenet eli Malina ei ohjannut näytelmiä yksin vaan pohti näytelmien rakennetta ja sitä, miten asioita voisi ilmaista näyttelijöiden ja Beckin kanssa. Esimerkiksi *Paradise Now* esityksen suunnittelusta on tehty yksityiskohtainen muistiinpanomainen dokumentaatio, jossa kymmenet näyttelijät keskustelevat siitä, mitä paratiisi tarkoittaa, mitä näytelmällä halutaan saada aikaan ja kuinka se toteutetaan.

---

<sup>53</sup> Teak 2017, 8.1.

<sup>54</sup> ”I’m a pacifist!” Malina 2012, 40. Suomennos on minun.

<sup>55</sup> Malina 2012, 40.

<sup>56</sup> Gelber 1986, 8.

<sup>57</sup> Judith Malina 1972, 30.

<sup>58</sup> Malina 2012, 176.

Keskustelussa käydään läpi muun muassa muita Living Theatren aiempia esityksiä, joiden kohtauksista haetaan inspiraatiota *Paradise Now* toteuttamiseen.<sup>59</sup> Päiväkirjojen ja yksityiskohtaisten muistiinpanojen kirjoittamista ja esityksien kuvaamista tehtiin, jotta teatteriryhmä voisi myydä tuottamiaan dokumentteja teatterin pystyssä pysymiseksi.<sup>60</sup>

Living Theatren pääasiallisena aatteena anarkismi tulee selkeästi esiin konkreettiseen ja henkiseen vallankumoukseen yllyttämisenä. He valitsivat Euroopan kiertueellaan (1964–1968) esitettävät näytökset yleisön mukaan aina kun mahdollista. Muun muassa lippujen hinnat, tapahtumapaikka ja yleisön poliittiset suuntautumisot vaikuttivat esityksien valintaan. Yleisön aktiivinen mukaan otto on osa jokaista Living Theatren esitystä, useimmiten korostetummin, jolloin neljännen seinän rikkominen on selkeää. Neljännellä seinällä tarkoitetaan katsojan ja näyttelijän välille syntyvää rajapintaa, joka jakaa heidät katsojiin ja näyttelijöihin. Katsojien tehtävänä on tällöin katsoa näyttelijöiden näyttelemää esitystä, jolloin katsojista tulee passiivisia näytelmän katsojia ja näyttelijöistä aktiivisia näytelmän luoja. Neljännen seinän rikkominen tarkoittaa esimerkiksi rajapinnan rikkomista katsojalle suoraan puhuen. Edellä jo mainitsin, kuinka lehdistö sekoitti näyttelijät ja yleisön keskenään, yleisön tullessa näyttelemään lavalle. Yleisön aktivoinnin tarkoituksena oli saada yleisö tulemaan tietoisiksi omasta asemastaan yhteiskunnassa ja vallasta, jota heihin käytetään. Teatteriesitykseen liittyminen symboloi muutosta passiivisesti yhteiskuntaan vaikuttavasta kansalaisesta aktiiviseen toimijaan, joka pyrkii vaikuttamaan sortavaan politiikkaan, muuttamaan konkreettisilla toimilla yhteiskuntaa. Living Theatren poliittiset teatteriesitykset pyrkivät saamaan kansalaisia vastustamaan muun muassa Vietnamin sotaa, jota näytettiin televisiosta ja joka näyttäytyi hyvin kaukaisena länsimaalaiselle eurooppalaiselle. 1960-luvun loppupuolella vallankumoukset vaikuttivat mahdollisilta, mistä selkeänä esimerkkinä Pariisin opiskelijamellakat 1968, joihin myös Living Theatre osallistui.<sup>61</sup>

Anarkismin ohella pasifismi oli Living Theatrelle vähintään yhtä tärkeä, sillä siitä ei tingitty edes muiden väkivaltaisempien anarkististen vallankumousta tavoittelevien ryhmien painostuksesta. Malinan päiväkirjoissa on useita merkintöjä, joissa käsitellään vallankumouksen ja pasifismin yhteensovittamista. Esimerkiksi maaliskuun 9. päivä 1969 Living Theatre oli majoittuneena muiden vallankumouksellisten kanssa ja heidän on tarkoitus esiintyä Straight Theatressa, mutta muut ryhmät olivat tehneet mainoslehtisen, jossa mainostettiin vallankumouksen tekemistä aseiden avulla. Malina

---

<sup>59</sup> The Living Theatre 1969b.

<sup>60</sup> Gelber 1986, 26.

<sup>61</sup> ks. luku 4.1

ei halunnut Living Theatren esiintyvän, koska esitys olisi tukenut väkivaltaisesti saavutettavia päämääriä. Häneltä kysyttiin, mitä väkivaltaisesti latautunut sana ”vallankumouksellinen”, hänelle tarkoittaa. Malina vastasi, että hän haluaa olla osa vallankumouksellisia ja tukea heitä vapautumisessa sorrosta ja tyranniasta, mutta samalla haluaa myös inhota heidän väkivaltaansa ja pitää yllä toivoa vapauden saavuttamisesta ilman tappamista.<sup>62</sup> Pasifismi tulee esiin myös Living Theatren useassa kohtaamisessa Mustien Pantterien (*Black Panther Party*) kanssa.<sup>63</sup> Mustat pantterit olivat äärivasemmistolainen liike, joka vaati Yhdysvalloissa 1960-luvulla mustalle väestölle parempia oikeuksia. He olivat valmiita käyttämään väkivaltaa muutoksien aikaansaamiseksi ja Living Theatre joutui perustelemaan lehdistölle pasifismiaan, sillä he olivat Mustien panttereiden kanssa samoissa kaupungeissa yllyttämässä kansalaisia vallankumoukseen. Lehdistö piti Living Theatren pasifismia naiivina, vaikka Malina toisteli, ettei voi kannattaa väkivaltaa ja toi esiin Valkoiset pantterit, joita hän piti valkoisina veljinään, jotka harmillisesti tukivat Mustien panttereiden väkivaltaisia puolia. Pasifismi aiheutti erimielisyyksiä myös Living Theatren sisällä, koska useat näyttelijät olivat valmiita käyttämään väkivaltaa vallankumouksien aikaansaamiseksi, mutta Beck ja Malina eivät milloinkaan osoittaneet tukeaan väkivaltaa kohtaan.<sup>64</sup> Toisaalta Living Theatren toimintaa voidaan pitää väkivallan lietsomisena, koska heidän esityksensä mahdollistavat ilmapiirin, jossa mitä vaan voi tapahtua. Malinan mukaan *Paradise now* -esityksen on tarkoitus saada aikaan yhteiskunnallisia muutoksia, jotka tapahtuvat välittömästi, eikä siis äänestäminen ei tule kuuloonkaan, prosessin hitauden vuoksi.<sup>65</sup> Yleisö voi siis tehdä mitä haluaa paratiisin aikaansaamiseksi, eikä minkäänlaisia valmiita ohjeita ole, joten väkivaltaista käyttäytymistä ei ole suljettu pois. Varsinkin Yhdysvaltojen kiertueella Living Theatren esityksiä oli valvomassa useita poliiseja, jotteivät teatterin sisällä tapahtuvat kontroversiaalit asiat, alastomuudesta rahan polttamiseen, leviäisi julkiseen tilaan.<sup>66</sup>

Living Theatresta muodostui kuva Euroopan ja Yhdysvaltojen kiertueilla olevasta rock and roll -yhtyeen kaltaisesta, nuorisoa villitsevästä, myyttisestä teatteriryhmästä, joka ei välitä säännöistä ja jota fanit seuraavat esityksestä esitykseen. Ryhmän ei tosin ollut tarkoitus vain villitä nuorisoa, vaan saada kaikki osallistumaan pasifistiseen vallankumoukseen. Käytännössä kuitenkin läheskään

---

<sup>62</sup> Malina 1972, 204–207.

<sup>63</sup> Muita Living Theatren tapaamia väkivaltaisempia ryhmiä olivat muun muassa Mustia panttereita tukemaan perustettu Valkoiset pantterit (*White Panther Party*) ja taiteellisanarkistinen The Motherfuckers (*Up Against The Wall Motherfucker*). Malina 1972.

<sup>64</sup> Chelsea Roberts 2020, 109–110. Malina 1972.

<sup>65</sup> Malina 1972, 117.

<sup>66</sup> Malina 1972, 54, 96.

kaikki yleisössä olijat eivät osallistuneet aktiivisesti näytöksiin, mutta jokaisessa kaupungissa oli aina jokin kohderyhmä, jolle Living Theatre esiintyi ja teki heistä vallankumouksellisia.<sup>67</sup> Tämä sopii hyvin yhteen Lehmannin näkemyksen kanssa, jossa poliittinen teatteri toimii vain vahvistusrituaalina jo omaksutulle poliittiselle kannalle, eikä poliittisella teatterilla olisi kykyä juuri koskaan muuttaa katsojan poliittista kantaa.<sup>68</sup> Living Theatre eroaa Lehmannista siinä, että vahvistusrituaalin tarkoitus on saada katsoja aktiiviseen toimintaan, mikä on konkreettinen poliittinen muutos, vaikka sen voikin nähdä katsojalla jo olleen poliittisen kannan vahvistumisena. Living Theatren visio, johon he intohimoisesti pyrkivät, tiivistyy Malinan väkivaltaa kritisoivassa lauseessa: ”Kollektiivisella syyllisyydellä tarkoitan, että jokainen meistä, joka ei ole löytänyt keinoa, jolla tappaminen lopetetaan, on osa syyllisyyttä, meidän syyllisyyttämme, ihmisen avuttomuudessa ihmisen väkivallan edessä.”<sup>69</sup>

Seuraavaksi on aika ratsastaa ilman satulaa<sup>70</sup> kohti *Paradise Now* -esityksen tarkempaa analyysia ja Artaud’n vaikutuksia siihen.

---

<sup>67</sup> Malina 1972, 122.

<sup>68</sup> Lehmann 2009, 407.

<sup>69</sup> ”By collective guilt I mean that each of us who has not found a way to stop the killing shares in the guilt, in the guilt of our human helplessness in the face of human violence.” Malina 1972, 85. Suomennos on minun.

<sup>70</sup> Ratsastamista ilman satulaa voidaan ranskan kielessä ilmaista ilmauksilla *à poil*, *à nu* ja *à cru*. *À poil* merkitsee ilkialastonta, *Nu* alastonta, *cru* raakaa. Tässä yhteydessä tarkoitan ilman satulaa ratsastamisella samaa kuin ranskan kielen ilmaus *mettre son cœur à nu* eli paljastaa sydämensä, mennä suoraan asiaan, kertoa raaka, kaunistelematon totuus. Katso tarkemmin Derrida 2020, 85, alaviite 72, suomentajan huomautus.

## 4. Artaud'n vaikutus Living Theatreen

Edellisissä luvuissa esittelin Artaud'n ja Living Theatren visioita, jotta voisin tässä luvussa vastata tutkimuskysymykseeni Artaud'n vaikutuksista Living Theatren esityksiin. Vastaan kysymykseen tutkimalla tarkemmin *Paradise now* -esitystä ja osoitan sen avulla selkeitä ja vähemmän selkeitä yhteyksiä Artaud'n ja Living Theatren välillä. Akateeminen hevonen pysähtyy nauttimaan Living Theatren esityksestä.

### 4.1 Paradise Now!

*Paradise now* on Living Theatren tunnetuin esitys ja siinä tulee selkeimmin näkyviin heidän visionsa ja uudenlaiset teatteritekniikat, joita he pyrkivät luomaan. Esitys koostuu kahdeksasta kohtauksesta, jotka symbolisoivat portaita, joita pitkin on tarkoitus päästä paratiisiin. Portaiden kautta paratiisiin päästyään näyttelijöiden ja yleisön on tarkoitus juosta ulos teatterista kaduille aloittamaan vallankumousta eli luomaan aktuaalista paratiisia vallitsevan yhteiskunnan tilalle. *Paradise now* sai ensiesityksensä vuonna 1968 Ranskan Avignonin taidefestivaaleilla. Alastomuuden ja tunteita herättävän esityksen takia Living Theatre ei saanut jatkaa esityksen pitämistä festivaaleilla, mikä sai heidät kirjoittamaan lausunnon, jossa he kritisoivat taidefestivaalia taiteen rajoittamisesta ja porvarillisesta arvopohjasta.<sup>71</sup> Käsittelen seuraavaksi esityksen mielenkiintoisempia kohtauksia.

Esityksen ensimmäisessä kohtauksessa *Guerrilla teatterin*<sup>72</sup> *rituaali*<sup>73</sup> näyttelijät hylkäävät näyttämön ja kuljeksivat ympäri yleisöä toistellen erilaisia provosoivia lauseita. Ensimmäinen lause on ”en saa matkustaa ilman passia”<sup>74</sup>, jonka näyttelijät kohdistavat suoraan yksittäisille yleisön henkilöille tärkeällä, hiljaisella ja persoonallisella äänellä. Tämän jälkeen lausetta huudetaan turhautuneella ja ahdistuneella äänellä, mikä lopulta yltyessään ylittää puhutun kielen ja jäljellä on näyttelijöiden hysterian tapainen kollektiivinen huuto. Tämä toistetaan muiden lauseiden ”en tiedä

---

<sup>71</sup> The Living Theatre 1969a.

<sup>72</sup> Guerrilla teatteri on Che Guevaran (1928–1967) ajattelun hengessä tehtyä teatteria, jossa on tarkoitus saada aikaan vallankumouksellista sosiopoliittista muutosta ja teatteriesitys alkaa keskittymällä yleisöön, ei näyttelyjoihin. Richard Schechner 1970, 163.

<sup>73</sup> The Rite of Guerilla Theatre. Penner 2014, 83. Suomennos on minun.

<sup>74</sup> ”I am not allowed to travel without a passport.” Malina 1972, 123. Suomennos on minun.



kuinka lopettaa sodat”<sup>75</sup>, ”et voi elää ilman rahaa”<sup>76</sup>, ”en saa polttaa marihuanaa”<sup>77</sup> ja ”en saa riisua vaatteitani”<sup>78</sup> kohdalla, mutta viimeinen lause ei johda näyttelijöiden kollektiiviseen huutoon, vaan vaatteiden riisumiseen.<sup>79</sup> Strippausta ei tehdä alastomuuteen saakka, vaan näyttelijöillä on lopulta päällään vain bikineitä ja muita alusvaatteita. Strippauksen tarkoituksena on hyökätä kulttuuria ja vakiintuneita normeja kohtaan. Ensimmäinen kohtaus saa yleensä yleisössä aikaan suuria reaktioita vieraantumisen avulla, koska mitä ikinä katsojat vastaavatkaan näyttelijöiden valituksiin, sillä ei ole vaikutusta, vaan näyttelijät jatkavat valitusta ja huutamista. Vaatteiden riisuminen näyttäytyy yleisölle helpotuksena, sillä heiltä ei enää vaadita mitään muuta kuin näyttelijöiden seuraamista.<sup>80</sup>

Artaud’n vaikutus näkyy ensimmäisessä kohtauksessa selkeimmin draamallisen tekstin puuttumisena, joka sanoista kokonaan luovuttaessa yltyy artaud’laiseksi huutamiseksi<sup>81</sup>, jota katsojan on mahdoton enää täysin ymmärtää. Näyttelijöillä ei ole selkeitä roolihahmoja ja yleisön suora puhuttelu rikkoo todellisen ja ei-todellisen (teatterin) rajaa, jolloin katsojalla voi mennä sekaisin mikä on teatteria ja mikä totta. Kohtaus hyökkää myös porvarillista ja vallalla olevaa kulttuuria vastaan, tuoden esiin todellisen maailman ongelmia, joihin yleisöltä pyydetään vastausta. Ensimmäinen kohtaus toteuttaa Artaud’n ruton kaksinaisuutta tuomalla katsojan tietoisuuteen porvarillisen yhteiskunnan myrkytystilan ja valmistelevan häntä kohti hurmoksellista tilaa, joka lääkkeenä mahdollistaa uudenlaisen subjektin syntymisen. Toisteltavien lauseiden pyrkimys on tehdä katsoja itsetietoiseksi rajoitteista, joita vallitseva yhteiskunta on häneen asettanut (ruton myrky), jolloin katsojan passiivista asemaa teatteriviihteenkuluttajana haastetaan.<sup>82</sup>

Neljännessä kohtauksessa *Universaalin kanssakäymisen rituaali*<sup>83</sup> yleisö kutsutaan lavalle muodostamaan suuria kasoja ruumiillaan. Näyttelijät ja yleisön osallistujat makaavat epämääräisessä kasassa keskellä näyttämöä hyväillen toisiaan ja kurkotellen ympärillä oleviin ruumiisiin. Tarkoituksena on rikkoa perinteinen ero lavan ja katsomon välillä ja konkreettisesti yhdistää yleisö

---

<sup>75</sup> ”I don’t know how to stop the wars.” Malina 1972, 123. Suomennos on minun.

<sup>76</sup> ”You can’t live if you don’t have money.” Malina 1972, 123. Suomennos on minun.

<sup>77</sup> ”I am not allowed to smoke marijuana.” Malina 1972, 123. Suomennos on minun.

<sup>78</sup> ”I am not allowed to take my clothes off.” Malina 1972, 123. Suomennos on minun.

<sup>79</sup> James Penner 2014, 82. Malina 1972, 123.

<sup>80</sup> Penner 2014, 82–83.

<sup>81</sup> David Callaghan 2013, 37.

<sup>82</sup> ks. rutosta tarkemmin luku 2.3

<sup>83</sup> The Rite of Universal Intercourse. Penner 2014, 84. Suomennos on minun.

ja näyttelijät. Ruumiskasan tarkoituksena on välittää sanatonta kokemusta, joka vapauttaa ruumiin ahdasmielisiltä normeilta ja laajemmassa mielessä esittää seksuaalista vallankumousta. Pennerin mukaan neljäs kohtaus liittyy vahvasti ensimmäiseen kohtaukseen, koska ensimmäisessä kohtauksessa yleisö kokee itsensä hylätyksi, vaikka pyrkii osallistumaan näytökseen. Pennerille neljäs kohtaus on sovinnonteko, vastaus ensimmäisessä kohtauksessa hylätyksi tulleelle katsojalle. Kaikki yleisön jäsenet eivät osallistuneet ruumiskasojen muodostamiseen, mikä voi kertoa kohtausten osittaisesta epäonnistumisesta.<sup>84</sup> Artaud'laisuus näkyy kohtauksessa katsojan osallistuessa henkisen rituaaliin, jonka avulla häntä valmistellaan kohti muutosta. Kohtaus tarjoaa lääkettä ensimmäisessä kohtauksessa oman myrkytystilansa tiedostaneen ja hylätyksi tulleen katsojan tilanteeseen. Katsoja pääsee osaksi näytelmää aktiivisena toimijana ja rituaalin henkinen puhdistuminen tapahtuu näyttelijöiden ja muiden katsojien yhteisen osallistumisen kautta.

Kuudennessa kohtauksessa *Vastustavien voimien rituaali*<sup>85</sup> yksi miesnäyttelijöistä makaa keskellä näyttämöä samalla rentouttaen mielensä ja ruumiinsa. Muut näyttelijät lähestyvät hitaasti syvään hengittelevää näyttelijää ja suorittavat hänelle positiivisia ja negatiivisia rituaalisia akteja kuten korvaan huutamista, ruumiin nostamista, ravistamista, hyväilyä ja kuristamista. Rituaalisten aktien aikana näyttelijä improvisoi ruumiillaan eri aktien vaikutuksia tehden passiivisesta ruumiistaan aktiivisen. Näyttelijän ruumis on kuin muovailuvahaa, jota negatiiviset ja positiiviset voimat muokkaavat mitä erikoisempiin asentoihin. Improvisaation tarkoituksena on kuvata kankean maskuliinisen egon tuhoutumista ja pehmeämmän miessubjektin, joka hyväksyy feminiinisemmän puolensa, syntymistä.<sup>86</sup> Kohtauksessa Artaud'n vaikutus näkyy vahvasti puhutun kielen puuttumisena ja somaattisen kehon ruumiillisten tekniikoiden hyödyntämisenä, mikä resonoi katsojassa eri tavalla kuin puhuttu teatteri. Nähdäkseni rituaalisten aktien kautta syntyvä uusi subjekti voidaan nähdä samankaltaisena mekanismina kuin Artaud'n ruton lääkkeen vaikutukset katsojassa. Living Theatren tavoitteet ovat tosin erilaiset kuin Artaud'n. Living Theatre pyrkii vaikuttamaan suoraan katsojan poliittiseen toimintaan, kun taas Artaud pyrkii saamaan katsojan tietoiseksi julmasta maailmasta. Molemmat haluavat muuttaa porvarillisia subjekteja ja Living Theatressa Artaud'n vaikutus näkyy häneltä lainatuissa keinoissa, jotka mahdollistavat katsojan muuttamisen.

---

<sup>84</sup> Penner 2014, 83–85.

<sup>85</sup> The Rite of Opposing Forces. Penner 2009, 25. Suomennos on minun.

<sup>86</sup> Penner 2009, 25.

Viimeisessä kohtauksessa *Minä ja sinä rituaali/Näky Edenin myytin perikadosta*<sup>87</sup> näyttelijät rakentavat aluksi ruumiidensa avulla tiedonpuun kaltaisen elämänpuun Edenin puutarhaan (näyttämölle). Kohtauksen lopuksi elämänpuu puretaan ja näyttelijät lähtevät juoksemaan kantaen toisiaan olkapäidensä päällä ulos teatterista, samaan aikaan huutaen iskulauseita teatterin ja katujen vapauttamisesta. Tarkoituksena on saada yleisö seuraamaan näyttelijöiden esimerkkiä ja juoksemaan kaduille huutamaan iskulauseita ja aloittamaan vallankumousta.<sup>88</sup> Artaud'n teatterin tekemisen keinot on *Paradise Nowssa* selkeästi valjastettu Living Theatren oman vision toteuttamiseksi. Alussa oman myrkytystilansa huomannut katsoja on henkisen puhdistusrituaalin (lääkkeen) avulla vapautunut porvarillisen yhteiskunnan kahleista ja juostessaan kaduille on hänen tehtävänä muuttaa yhteiskuntaa. Living Theatren tavoitteena on katsojien herättäminen pasifistiseen vallankumoukseen, mutta näytös ei anna tähän selkeitä ohjeita, joten katsoja joutuu tekemään omat tulkintansa keinoista, joilla muuttaa yhteiskuntaa, minkä katsoja tekeekin, mikäli *Paradise Nown* henkinen rituaali on saavuttanut päämääränsä ja tehnyt katsojasta aktiivisen poliittisen toimijan. Katsojan tajutessa henkisen rituaalin, hän usein osallistuu siihen heittäytyen mukaan huutamaan, mikä voi näyttää tilanteen ulkopuolelta hassulta omistautumiselta.<sup>89</sup>

Selkeimpänä erona perinteisempään teatteriin on näytöstä selittävän tarinallisen tekstin puuttuminen. Beckin mukaan draamallisen teatterin dialogi ainoastaan toistaa ennalta määrättyjä käyttäytymistapoja. Beckin suhde kieleen on samanlainen kuin Artaud'n: molemmat kritisoivat kieltä ja käyttävät ruumiintekniikoita kommunikoidakseen viestiään. *Paradise Nowssa* käytetyt ruumiskasat ja erikoiset yogaliikkeiden tapaiset asennot pyrkivät irti kielestä ja kohti uudenlaista kommunikaatiota. Beckin mukaan järjellisen tai tavanomaisen kielen hylkääminen saa aikaan vallitsevista arvoista ja oivalluksista luopumista, koska katsoja huomaa uuden tavan kokea maailmaa, mikä voi mahdollistaa vallankumouksen.<sup>90</sup> Yhdessä *Paradise Nown* kohtauksessa yoga-asentoja hyväksikäyttäen näyttelijät muodostavat omien ruumiidensa avulla sanan ”anarkismi”, joka on samaan aikaan verbaalista, että ruumiiden kautta kommunikoivaa vaikuttamista. Artaud puolestaan pyrki korvaamaan tavallisen kielen symbolisella, myyttisemmällä kielellä, joka mahdollistaisi paluun alkuperäisempään maailmaan. Artaud ja Living Theatre eroavat motiiveiltaan monissa asioissa, mikä näkyy selkeimmin poliittisen vallankumouksen tavoittelussa. Artaud'lle teatterissa on kyse henkisen

---

<sup>87</sup> The Rite of I and Thou/The vision of the Undoing of the Myth of Eden. Penner 2014, 85. Suomentos on minun.

<sup>88</sup> Penner 2014, 85.

<sup>89</sup> Callaghan 2013, 39.

<sup>90</sup> Penner 2009, 26.

vallankumouksen aikaansaamisesta koko ihmisruumiissa ja teatterin valjastaminen poliittisiin päämääriin rajoittaisi teatterin mahdollisuuksia synnyttää sisäisiä kokemuksia.<sup>91</sup> Living Theatre puolestaan pyrkii artaud'laisin keinoin, yksilöiden henkisen vallankumouksen kautta käyttämään teatteria poliittisen vallankumoukseen, mikä ylittää Artaud'n näkemyksen ja käyttää sitä Living Theatren poliittisiin tarkoituksiin.

*Paradise Now*n lisäksi Artaud'n vaikutus näkyy muissa Living Theatren esityksissä. Selkeästi se tulee esiin *Mysteries* (1964) näytelmän kahdeksannessa kohtauksessa, jossa Artaud'n kuvailemaa ruttoa esitetään konkreettisesti. *Mysteries* näytelmässä ei ole käsikirjoitusta, lavastusta eikä pukuja, vaan näyttelijät näyttelevät arkisissa vaatteissaan. Näytelmä on rituaalimainen ja hyvin poliittinen, mikä näkyy neljännes kohtauksessa, jossa kannustetaan Vietnamin sodan lopettamiseen erilaisilla iskulauseilla, joita toistetaan myös esityksensä omalla kielellä. Kiinnostavin näistä kohtauksista tutkielman kannalta on kahdeksas kohtaus, jossa näyttelijät esittävät transsimaista tilaa, jossa he vääntelevät ruumiitaan erikoisiin asentoihin, ryömivät, pyörivät alas näyttämöltä ja huutavat. Puolen tunnin kuluessa kaikki näyttelijät ovat kuolleet ja kuusi heistä nousee zombimaisesti ylös ja kantaa ruumiita pyramidimaiseksi kasaksi keskelle näyttämöä. Viimeisessä eli yhdeksänsässä kohtauksessa näyttelijät alkavat soittaa erilaisia instrumentteja, ja osa katsojista osallistuu näytökseen menemällä tanssimaan lavalle. Viimeiset kohtaukset ovat suoraan inspiroituneet Artaud'n ruttoa käsittelevästä esseestä. Ruttokohtaus sai usein yleisön liittymään mukaan esitykseen, esittämällä ruttoon kuolemista näyttelijöiden mukana, koskemalla näyttelijöiden ruumiisiin, vetämällä ja työntämällä niitä ja jopa lyömällä ruumiita.<sup>92</sup> *Mysteries* näytelmän ruttokohtausta esitettiin välillä yhdessä *Paradise Now*n kanssa tai molemmat esitettiin kokonaisuudessaan riippuen kohderyhmästä ja käytettävästä ajasta. Molempia näytöksiä pystyi esittämään myös ilman varsinaista teatteritilaa esimerkiksi kaduilla tai puistoissa.<sup>93</sup> Tällöin yleisö ja näyttelijät olivat jo valmiiksi yhteisessä tilassa eikä heidän välillään ollut selkeää jakoa näyttämöön ja katsomoon. Idea yhteisestä tilasta oli jo Artaud'lla ja hänelle sen oli tarkoitus edesauttaa yksilön muutosta osallistavan rituaalisuuden avulla.<sup>94</sup>

Tässä vaiheessa akateeminen hevonen on väsähtänyt tunteja kestäneestä meluisasta esityksestä, mutta ratsastajat ovat kivunneet alas hevosen selästä ja liittyneet osaksi rituaalista esitystä.

---

<sup>91</sup> Teak 2016, 7.10.

<sup>92</sup> Saul Gottlieb 1966, 141–145.

<sup>93</sup> Malina 1972.

<sup>94</sup> Teak 2016, 7.10.

## 5. Johtopäätökset

Viittaushelvetistä on nyt selvitty ja hevosen on aika levätä, mutta rituaalista selvinneiden ratsastajien on vielä syytä kerrata matkan aikana saatuja tutkimustuloksia. Tutkimuksessa aatehistoriallisen pahoinpitelyn avulla Artaud'n näkemys teatterista osoittautui vaikuttaneen Living Theatren teatterin tekemiseen suuresti. Living Theatren visio oli kuitenkin hyvin erilainen kuin Artaud'n, sillä se korostaa poliittista vaikuttamista pelkän henkisen muutoksen sijaan.

Tutkimukseni osoitti Living Theatren näytöksistä löytyvän konkreettisia Artaud'n vaikutuksia ja yleisesti hyödynnettyjä artaud'laisia aiheita. Konkreettisia keinoja olivat draamallisen tekstin rikkominen epämääräisten huutojen ja sanattoman kommunikoinnin avulla, somaattisten näyttelytekniikoiden antaumuksellinen korostaminen ja katsojan aktiivinen toimiminen osana rituaalisia näytöksiä. Yhteisiä aiheita olivat henkiset rituaalit ja rutto, joihin liittyivät vahvasti tartunta ja muutos. Living Theatren tarkoituksena oli Artaud'n keinoja hyödyntämällä, erityisesti ritualististen näytelmien avulla, saada yksilöitä aloittamaan pasifistista vallankumousta ja muuttamaan vallitsevaa yhteiskuntaa.

Jatkotutkimuksena olisi mielenkiintoista selvittää, kuinka muut Living Theatren vaikuttaneet teatterintekijät kuten saksalainen Erwin Piscator, puolalainen Jerzy Grotowski (1933–1999) ja venäläinen Vsevolod Meyerhold (1874–1940) vaikuttivat heidän toimintaansa konkreettisesti. Näiden teatterintekijöiden aatehistoriallinen läpikäynti olisi myös mielekästä, koska heidän näkemyksensä ovat vaikuttaneet Living Theatren esityksiin ja maailmankuvaan.

## Lähteet ja kirjallisuus

### Lähteet

Artaud, Antonin. 1983/1964. *Kohti kriittistä teatteria*. (alkuperäisteksti: *Le Théâtre et son double*, 1938) Suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Helsinki: Otava.

Malina, Judith. 2012. *The Piscator Notebook*. New York: Routledge.

Malina, Judith. 1972. *The Enormous Despair*. New York: Random House.

The Living Theatre. 1969a. "Avignon Statement." *The Drama review* 13, no. 3: 45–45.

The Living Theatre. 1969b. "'Paradise Now': Notes." *The Drama review* 13, no. 3: 90–107.

### Tutkimuskirjallisuus

Callaghan, David. 2013. "Ritual Performance and Spirituality in the Work of The Living Theatre, Past and Present." *Theatre Symposium Vol. 21*: United States: University of Alabama Press.

Deleuze, Gilles & Guattari Félix. 2023. *Anti-Oidipus. Kapitalismi ja skitsofrenia*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Deleuze, Gilles & Guattari Félix. 1988. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Athlone Press.

Derrida, Jacques. 2020. *Eläin joka siis olen*. (alkuteos: *L'animal que done je suis*) Suom. Anna Tuomikoski Helsinki: Tutkijaliitto.

Derrida, Jacques & Thévenin, Paule. 1998. *The secret art of Antonin Artaud*. Lontoo: MIT Press.

Enckell, Johanna. 2003. *Antonin Artaudin jäljet ranskalaisessa teatterissa: essee*. Helsinki: Like.

Finter, Helga & Griffin, Matthew. 1997 "Antonin Artaud and the Impossible Theatre: The Legacy of the Theatre of Cruelty." *The Drama review* 41, no. 4: 15–40.

Gelber, Jack. 1986. "Julian Beck, Businessman." *The Drama review* 30, no. 2: 6–29.

Gottlieb, Saul. 1966. "The Living Theatre in Exile: "Mysteries, Frankenstein" *The Tulane Drama Review*: 10(4): 137–152.

Hyrkkänen, Markku. 2008. "Historian arvo ja viehätys" teoksessa *Tutkijan kirja* toim. Kirsti Lempiäinen, Olli Löytty & Merja Kinnunen. Tampere: Vastapaino.

Hyrkkänen, Markku. 2002. *Aatehistorian mieli*. Tampere: Vastapaino.

Kurmelev, Anton. 2016. "Theater and Its Purpose: Antonin Artaud and Tennessee Williams." *Procedia, social and behavioral sciences* 236: 76–81.

Lehmann, Hans-Thies. 2009. *Draaman jälkeinen teatteri*. Helsinki: Like.

Lowry, W. McNeil, Paul Baker, Herbert Blau, Jules Irving, John Caldwell, T. Edward Hambleton, Abbott Kaplan, et al. 1964. "The Living Theatre and Larger Issues." *Tulane drama review* 8, no. 3: 191–206.

Oblova, Liudmyla, Svitlana, Anatoliyivna Khrypko, Maryna Turchyn, Yuriy Pavlov & Tatiana Bezprozvanna. 2022. "Metaphysics of Corporeality in the Post-Modern Thinking. A. Artaud's Theater: Self-Less Actions, Mercantile Identity Accents." *Postmodern openings* 13, no. 4: 84–100.

Penner, James. 2009. "The Living Theatre and Its Discontents: Excavating the Somatic Utopia of Paradise Now." *Ecumenica (Waco, Tex.)* 2, no. 1: 17–36.

Penner, James. 2014. "On Aggro Performance: Audience Participation and the Dystopian Response to the Living Theatre's 'Paradise Now.'" *Comparative drama* 48, no. 1/2: 75–92.

Philippe, Maxime. 2022. "Artaud's Plague Theatre: Catharsis as Performance." *Contemporary French and francophone studies* 26, no. 3: 267–276.

Pylkkö, Pauli. 2006. "Merkkillisyys ja herrastelu – käännös fennomanian umpikujassa." *Niin & Näin* 1/2006: 7–15.

Roberts, Chelsea. 2020. "Left of New Left: The Living Theatre's Anarchism." *Journal for the study of radicalism* 14, no. 1: 101–120.

Savarese Nicola & Fowler Richard. 2001. "1931: Antonin Artaud Sees Balinese Theatre at the Paris Colonial Exposition." *The Drama Review* 45, no. 3: 51–77.

Schechner, Richard. 1970. "Guerrilla Theatre: May 1970." *The Drama Review*: 14, no. 3: 163–168.

Solomon, Alisa. 1993 "Paradise Lost: Once Again, the Living Theatre Loses Its Home." *The Drama review* 37, no. 2: 21–23.

Ward, Nigel. 1999. "Twelve of the Fifty-One Shocks of Antonin Artaud." *New theatre quarterly* 15, no. 2: 123–130.

## WWW-sivut

Teatterikorkeakoulu, <https://disco.teak.fi/euteatteri/7-10-ranska-ja-antonin-artaud/>, luettu 18.01.2024.

Teatterikorkeakoulu, <https://disco.teak.fi/valo/8-1-erwin-piscator-poliittisen-teatterin-kehittaja/>, luettu 9.2.2024.

Tieteen termipankki, <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:katharsis>, luettu 16.02.2024.