

Antonin Artaud

ELOKUVA JA TODELLISUUS¹

¹ *Cinéma et réalité*. Artikkele ilmestyi alun perin *La Nouvelle Revue française* numerossa 170 (1. marraskuuta 1927) johdantona samassa yhteydessä julkaistulle elokuvan *La Coquille et le clergyman* ("Simpukankuori ja kirkonmiehet", 1927-1928) käsikirjoitukselle. Tämä käännös perustuu versioon, joka on julkaistu teoksessa Antonin Artaud, *Œuvres complètes III, nouvelle édition revue et augmentée*. Paris: Gallimard 1978, 18-20. Toisin kuin aiemmin julkaistut versiot, vuoden 1978 versio ei ole suora toisinto vuoden 1927 julkaisusta, vaan siihen on tehty useita korjauksia Artaud'n alkuperäisen käsikirjoituksen pohjalta. Vuonna 1927 julkaistussa versiossa on useita oikolukuvirheitä, joista muutamat ovat sisällöllisesti merkittäviä. Keskeiset poikkeamat versioiden välillä sekä eräät Artaud'n itsensä käsikirjoituksessa ylivivaamat selvennykset on esitetty alaviitteissä. (Ks. toimittajan huomautukset teoksessa Artaud 1978, 323-333.) [Suom.]

² 1978: "...cette sorte d'art visuel hybride..." ("...tuo visuaalinen hybriditaideteos..."); 1927: "... cette sorte d'art véniel hybride..." ("tuo

Tällä hetkellä elokuvalla näyttäisi olevan tarjolla kaksi tietä, joista selvästi kumpikaan ei ole oikea.

Puhdas tai absoluuttinen elokuva on yksi, toinen taas tuo visuaalinen hybriditaideteos,² joka pyrkii väkisin muuttamaan enemmän tai vähemmän onnistuneiksi kuviksi psykologisia tilanteita, jotka sopisivat mainiosti näyttämölle tai kirjan sivuille, mutta eivät valkokankaalle. Ne ovat pelkkä heijastus maailmasta, joka ammentaa materiaalinsa ja merkityksensä toisaalta.

On selvää, että kaikki se, mitä abstraktin tai puhtaan elokuvan nimissä tähän mennessä on nähty, ei likimainkaan vastaa siihen, mikä näyttäisi olevan yksi elokuvan olennaisista vaatimuksista. Olipa ihmisen mieli (*esprit*) miten kykenevä tahansa tuottamaan ja omaksumaan abstraktioita, niin silti puhtaisiin geometrisiin linjoihin voi suhtautua vain välinpitämättömästi. Niillä ei ole itsessään merkitysarvoa, eivätkä ne liity aistimuksiin (*sensation*), jotka valkokankaan silmä kykenee tunnistamaan ja luokittelemaan. Kaivaudutaanpa mieleen miten syvälle tahansa, niin lopulta jokaisen tunteen, jopa älyllisen, lähtökohtana on hermostollinen affektiivinen aistimus (*sensation affective*). Sen avulla voidaan, kenties alkeellisella, mutta joka tapauksessa aistittavalla (*sensible*) tasolla tunnistaa jotain substantiaalista, jokin sellainen värähtely, joka koko ajan kutsuu esiin todellisen tai uneksitun luonnon moninaiisiin muotoihin pukeutuvia tiloja (*états*), joko tiedettyjä tai kuviteltuja. Puhtaan elokuvan merkitys voisikin olla siinä, että se palauttaisi esiin tietyn joukon noita muotoja liikkeen avulla ja seuraten rytmiä, joka on elokuvataiteen erityinen anti.

Puhtaisiin linjoihin perustuvan visuaalisen abstraktion (ja varjojen ja valon leikki on samanlaista kuin linjojen leikki) ja psykologiaan pohjautuvan, dramaattisia tai muita tarinakulkuja kertovan elokuvan välissä on tilaa pyrkimykselle kohti todellista elokuvaa, jonka materiaalia ja merkitystä ei ennakoiki mikään, mitä tähän mennessä esitetyissä elokuvissa on nähty.

Juonielokuviissa tunteet ja huumori nojaavat yksinomaan tekstiin kuvien kustannuksella; muutamia harvoja poikkeuksia lukuunottamatta kaikki ajattelu elokuvassa sijoittuu väliteksteihin, ja jopa tekstittömissä elokuvissa tunne on verbaalista, se edellyttää sanallista selitystä tai apua, sillä kaikki tilanteet, kuvat, toiminnot pyörivät jonkin selkeän merkityksen ympärillä. Onkin etsittävä puhtaisiin visuaalisiin tilanteisiin perustuvaa elokuvaa, jossa draama nousisi iskusta silmille, iskusta, joka otetaan vastaan, rohkenisiko sanoa,³ katseen substanssissa itsessään nojautumatta olemukseltaan diskursiivisiin psykologisiin kiertoilmaisuihin, jotka ovat vain visuaalisia käännoksiä tekstistä. Tarkoitus ei ole löytää kirjoitetulle kielelle vastinetta visuaalisesta kielestä, joka voi olla siitä vain huono käänno, vaan on unohtettava koko kielen olemus⁴ ja siirrettävä toiminta tasolle, jossa kaikki kääntäminen muuttuu tarpeettomaksi ja jossa toiminta vaikuttaa lähes intuitiivisesti aivoihin.

Olen seuraavassa käsikirjoituksessa pyrkinyt toteuttamaan tätä ajatusta visuaalisesta elokuvasta, jossa toiminnot nielevät psykologian. Käsikirjoitus ei tietenkään toteuta absoluuttista kuvaa kaikesta, mitä tässä mielessä voidaan tehdä, mutta vähintäänkin se ennakoii sitä. Ei niin, että elokuva voisi ylittää kaiken inhimillisen psykologian. Tämä ei ole sen periaate. Päinvastoin. Tarkoituksena on antaa psykologialle elävämpi ja aktiivisempi muoto ilman niitä sidoksia,⁵ jotka pyrkivät esittämään toimintojemme kiihokkeet (*mobiles*) täysin typerässä valossa sen sijaan että ne asetettaisiin eteemme alkuperäisessä ja syvässä barbaarisuudessaan.

Tämä käsikirjoitus ei ole unen toisinto eikä sitä tule pitää sellaisena. En pyri puolustelemaan sen ilmeistä epäyhtenäisyyttä käyttämällä unia helppona tekosyyinä. Unet ovat enemmän kuin niiden logiikka. Niillä on oma elämänsä, jossa ilmenee vain yksi älykäs ja hämärä totuus. Käsikirjoitus etsii mielen hämää totuutta kuvin, jotka ovat lähtöisin vain itsestään ja jotka eivät saa merkitystään tilanteesta, jossa ne kehittyvät, vaan eräänlaisesta sisäisestä ja väkevästä välttämättömyydestä, joka heittää ne kumoamattoman selvyyden⁶ valoon.

Elokuva toimii ensi sijassa asioiden inhimillisen ihon, todellisuuden verinahana varassa. Elokuva ylistää ainetta näyttämällä meille sen syvällisen henkisyyden (*spiritualité*), aineen suhteen henkeen (*l'esprit*), josta se on lähtöisin. Kuvat syntyvät, sulautuvat toisiinsa kuvina, saavat aikaan paljon läpitunkevamman objektiivisen synteetin kuin mikään abstraktio, luovat maailmoja, jotka eivät vaadi mitään keneltäkään eikä miltään. Mutta tämä ilmentymien puhdas toiminta, tällainen elementtien transsubstantiaatio syntyy epäorgaanisesta kielestä, joka liikuttaa mieltä osmoosin avulla, eikä minkäläisen sanoiksi muuntamisen avulla. Ja koska elokuva käyttää (*joue avec*) 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. Tässä mielessä kaikkein onnistuneimpia elokuvia ovat ne, joita hallitsee tietynlainen huumori, kuten Malecin [Buster Keatonin]⁷ ensimmäiset elokuvat tai Charlot'n [Chaplinin] vähiten inhimilliset elokuvat. Unin kirjailtu elokuva, joka antaa meille fyysisen aistimuksen (*sensation*) puhtaasta elämästä, saa riemuvoittonsa äärimmäisessä huumorissa.

anteeksiannettava hybridi-taide"). [Suom.]

³ 1978: "...d'un heurt fait pour les yeux, pris, si l'on ose dire..." ("... iskusta silmille, joka otetaan vastaan, rohkenisiko sanoa..."; 1927: "d'un heurt fait pour les yeux, puisé, si l'on ose dire..." ("...iskusta silmille, joka ammennetaan, rohkenisiko sanoa..."). [Suom.]

⁴ 1978: "...mais bien de faire oublier l'essence même du langage..." ("... vaan on unohtettava koko kielen olemus ..."); 1927: "...mais bien de faire publier l'essence même du langage..." ("... vaan on tuotava julki koko kielen olemus ..."). Tämä on merkittävin yksittäinen ero vuoden 1927 version ja vuoden 1978 version välillä. Artaud'n käsikirjoituksen kirjain o on oikoluvussa tulkitu kirjaimeksi p, jolloin verbi "oublier" (unohtaa) on muuttunut verbiksi "publier" (julkistaa). Samalla koko lauseen merkitys on kääntynyt ympäri: tekstin kokonaisuuden kannalta johdonmukainen ajatus siitä, että (verbaalinen) kieli tulisi kokonaan unohtaa elokuvaa tehdessä on muuttunut ajatukseksi siitä, että elokuva jollain tavoin "ilmoittaa" tai "paljastaa" kielen "todellisen" olemuksen. Niinpä esimerkiksi vuoden 1927 tekstiin pohjautuvassa Helen Weaverin sinänsä ansiokkaassa englanninnoksessa kohta on käännetty "... revealing the very essence of language..." ("... paljastaen koko kielen olemuksen...") (Artaud 1993/1988, 411) ja Alastair Hamiltonin käännoksessä "bring out the very essence of the language" (Artaud 1972, 20). Esimerkiksi Linda Williamsin argumentaatio surrealistista elokuvaa käsittelevässä teoksessa *Figures of Desire* nojautuu osin tähän virheelliseen käännokseseen (ks. Williams 1981, 22 ja passim.)

Kuten Sandy Flitterman-Lewis toteaa: "Tuntuu ironiselta ja äärimmäisen kiinnostavalta, että yksi virheellinen foneemi voi saada aikaan näin radikaalisti vastakkaisia merkityksiä

niin, että yksi Artaud'n kuuluisimmista ja useimmin lainatuista lausumista sanoo täysin *päinvastaista* kuin mitä hän tarkoitti." (Flitterman-Lewis 1996/1987, 125, viite 16.)

⁵ 1978, 1927: "...*une forme plus vivante et active, et sans ces liaisons...*" ("...elävämpi ja aktiivisempi muoto ilman niitä sidoksia..."). Käsikirjoituksessa on Artaud'n yliviivaama täsmennys: "...*une forme plus vivante et active, et surtout non discursive, sans ces liaisons...*" ("... elävämpi ja aktiivisempi, eikä missään tapauksessa diskursiivinen muoto ilman niitä sidoksia...").

⁶ 1978: "...*d'une évidence sans recours*." ("... kumoamattoman selvyden..."); 1927: "...*d'une évidence sans secours*." ("...auttamattoman selvyden...")

⁷ Buster Keaton tunnettiin Ranskassa nimellä Malec vuosina 1920-23 valmistuneissa elokuvissa, joissa Keaton esiintyi ensimmäistä kertaa yksin päähenkilönä aiempien, yhdessä Roscoe "Fatty" Arbucklen kanssa tehtyjen elokuvien jälkeen. Ks. Artaud 1978, 333.

⁸ Käsikirjoituksen lopussa on vielä Artaud'n yliviivaama lause: "*Chercher à reproduire la vie au cinéma est une sottise*", "Yritys toisintaa elämää elokuvassa on typeryyttä." Artaud lienee jättänyt lauseen pois, koska se ei tekstin lopetuksena ole tapeeksi iskevä. Lause ilmentää kuitenkin osaltaan Artaud'n ajatusta siitä, että elokuvan ei tule *toisintaa* jotain muuta (unta, elämää) vaan jossain mielessä *olla* sitä. Kyse on siis elokuvan ja elämän rajan *ylittämisestä*, ei elokuvasta toisen asteen ilmaisuna, joka vain *viittaisi* johonkin tai *merkitsisi* jotakin.

Tietyt objektien, muotojen ja ilmaisujen vavistukset voidaan ilmaista hyvin vain todellisuuden kouristuksissa ja hätkähdyksissä, todellisuuden joka tuntuu tuhoavan itsensä ironialla, jossa kaikuvat mielen ääriärajien huudot.⁸

Suomentanut Antti Pönni.

Kirjallisuus

Artaud, Antonin (1993) *Cinema and Reality*. Kääntänyt Helen Weaver. Teoksessa Richard Abel (toim.) *French Film Theory and Criticism 1907-1939*. Volume I, 1907-1929. Princeton (NJ): Princeton University Press.

Artaud, Antonin (1972) *Cinema and Reality*. Kääntänyt Alastair Hamilton. Teoksessa Antonin Artaud, *Collected Works III*. London: Calder & Boyars.

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.

Williams, Linda (1981) *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.