

Opinnäytetyö (AMK) / (YAMK)

Esittävä taide

Teatteri-ilmaisu

2011

Tuukka Jukola

# REUNA-ALUEITA JA NÄYTTÄMÖLLISIÄ NÄKYJÄ

– oman teatterinäkemysen muotoilua



TURUN AMMATTIKORKEAKOULU  
TURKU UNIVERSITY OF APPLIED SCIENCES

OPINNÄYTETYÖ (AMK) | TIIVISTELMÄ

Turun ammattikorkeakoulu

Esittävä taide | Teatteri-ilmaisu

Toukokuu 2011 | 36 sivua

Ohjaaja Marja Kangas

Tuukka Jukola

## REUNA-ALUEITA JA NÄYTTÄMÖLLISIÄ NÄKYJÄ

Opinnäytetyöni on teatteriteoreettinen loppulause opiskelulleni Turun Taideakatemiassa. Se koostuu sisällöllisesti kahdesta osasta. Ensimmäinen on tiedollinen osa, jossa esittelen itselleni merkittävien teatterivaikuttajien ajatuksia. Toinen osa sisältää henkilökohtaisen teatterimanifestini, jolla tunnustaudun esittelemieni ajattelijoiden seuraajaksi.

Antonin Artaudin hahmottelema Julmuuden teatteri pyrkii hylkäämään tekstiin ja realismiin pohjautuvan tavan tehdä teatteria. Artaudin mukaan teatterin tulee luoda näyttämölle toiminnallista ja aineellista runoutta, jonka tehtävä on paljastaa ihmisen perusdraama. Perusdraama on yhteisesti jaettu perimmäinen ”julma” totuus ihmisestä ja sen paljastaminen on välttämätöntä, jotta ihmisen muutos kohti parempaa olisi mahdollista.

Teatterin ydin on Jerzy Grotowskin mukaan katsojan ja esiintyjän välinen elävä vuorovaikutus. Grotowskin mukaan teatterin on ”valittava köyhyys” eli hylättävä tekninen kikkailu ja keskityttävä oman ytimensä vaalimiseen. Yleisön edessä antautuva näyttelijä toimii katsojalle kutsuna kohti inhimillistä totuutta. Teatterissa arkipäivän inhimilliset naamiot voivat murtua ja maailma voi avartua. Teatterissa etsitään Grotowskin mukaan totuutta ja inhimillistä täyttymystä.

Teemu Mäen mukaan taide on kokonaisvaltainen yhteiskunnallisen kritiikin, politiikan ja filosofian harjoittamisen muoto. Taiteen tehtävä on kysyä ihmiselämää koskevia kipeimpiä peruskysymyksiä ja haastaa vallitsevia moraalijärjestelmiä esittämällä niitä kohtaan moraalikritiikkiä.

Kristian Smeds pitää taiteilijaa suurten asioiden – kuoleman, rakkauden, ihmisyyden ja Jumalan – välikappaleena. Smeds pyrkii siihen, että hänen esityksensä olisivat näyttämöllisiä näkyjä.

Pauliina Hulkosta on tärkeää, että teatterissa jätetään tilaa katsojille kokea asioita eri tavoilla: teatterin ei tarvitse olla helppoa. Esa Leskinen korostaa pyhän kokemusta teatterintekijänä. Kokemus pyhästä on uskoa hyvyyteen asioiden taustalla, siihen että jokin kannattelee.

Teatterimanifestini sisältää kolme osaa: tunnustukseni esittelemilleni ajattelijaille, puolustuspuheen ajatukselle täydellisestä tuonpuoleisuudesta sekä varsinaisen ohjelmallisen teatterijulistuksen.

ASIASANAT:

Esittävät taiteet, teatteri, näytteleminen, dramaturgia, yleisö, kokeellinen teatteri, yhteiskuntakritiikki, Jumala.

Tuukka Jukola

## FRONTIERS AND ON-STAGE VISIONS

This thesis is my final theoretical statement of my theatre studies in Arts Academy. Thesis contains two main parts. In the first part I'll present thinkers that have influenced my own thoughts about theatre. In the second part I'll create my own theoretical manifest of theatre with the help of thinkers presented.

Antonin Artaud's Theatre of Cruelty neglects the textually oriented theatre and on-stage realism. Theatre should be constituted through poetry of physical actions and corporeal activity. This kind of material theatre can unfold the basic drama of human beings. The unfolding of "cruel" basic drama of humanity is necessary for human beings to change their course to better.

According to Jerzy Grotowski the basis of theatre is the living and changing relationship between actor and viewer. Instead of trying to regenerate theatre with technical equipment, costumes and quirky dramaturgy theatre should foster its basis and "choose poverty". Through the self-sacrificing act of actor viewers will be persuaded towards the truth of humanity. In theatre our everyday masks can drop off and our view of the world can be widened.

Teemu Mäki sees art as an all-encompassing way of practising philosophy, politics and criticism of society. Art's basis is to ask the most difficult and basic questions concerning human life. Art should also challenge established morality with its moral criticism.

Kristian Smeds thinks that artist functions as a mediator of crucial things such as death, love, humanity and God. He wants to see his theatrical performances as visions on-stage.

According to Pauliina Hulkko theatrical performances should leave space for viewers to experience them differently. There's nothing wrong shows being complex. For Esa Leskinen the feeling of sacred is important in doing theatre. Feeling of sacred consists of believing that there is something good underneath things.

I'll present my theatre manifest in three phases. First I'll confess my debt to former thinkers. Next I'll present a written defence of perfect transcendent reality. Last phase is my actual theatre manifest.

### KEYWORDS:

Performing arts, theatre, acting, dramaturgy, audience, experimental theatre, social criticism, God.

# SISÄLTÖ

## 1 Johdanto 6

1.1 Jokainen on jollain jatkumolla 6

1.2 Työn rakenne ja eteneminen 6

## 2 Teatterillisia vaikutteita 7

2.1 Antonin Artaud ja julmuuden teatteri 7

2.1.1 Teatteri on yhteiskunnan henkinen rutto 7

2.1.2 Teatteri toiminnallisena runoutena 9

2.1.3 Teatteri ja ihmisen perusdraama 12

2.1.4 Julmuuden teatteri 14

2.2.1 Grotowskin teatterillisestä tutkimustyöstä 16

2.2.2 Teatterin on valittava köyhyys 17

2.2.3 Teatteri rajat ylittävänä tekona 18

2.2.4 Yleisön edessä antautuva näyttelijä 20

2.2.5 Grotowskin teatterinäkemys vaikuttaneista tekijöistä 22

2.3 Kotimaisessa nykymaisemassa 24

2.3.1 Taiteen riippumattomuus ja politiikka 24

2.3.2 Kristian Smeds ja näkyjen teatteri 26

2.3.3 Uskomisen ja teatterin yhteydestä 27

## 3 Teatterimanifesti 29

3.1 Oma paikkani, minun tunnustukseni 29

3.2 Puolustuspuhe Jumalalle ja reuna-alueille 30

3.3 Kriittisyyden ja tiedostavan vapauden teatteri 32

## **LÄHTEET 34**

# 1 Johdanto

## 1.1 Jokainen on jollain jatkumolla

Kirjallisen opinnäytetyöni tarkoitus on hahmottaa ja paljastaa millaiseen teatterin tekemisen jatkumoon koen itse kuuluvani. Jokainen teatteria tekevä kuuluu johonkin teatterilliseen jatkumoon, oli siitä itse tietoinen tai ei. Jatkumot ovat jossain määrin sattumanvaraisia, niin kuin elämä ylipäätään. Ne syntyvät niiden ympäristöjen kautta, joissa vietämme aikaa. Emme kykene kovinkaan selkeästi hahmottamaan, miksi kaikki on tapahtunut niin kuin on tapahtunut, ja miten sen seurauksena olemme tulleet osaksi jotain tiettyä ympäristöä. Kuten nyt vaikka tulla osaksi Turun Taideakatemiaa. Miksi juuri sinne? Tiesinkö mitä olen menossa opiskelemaan? Mitä odotin ja mitä kuvittelin? Tiesinkö edes mitä halusin oppia: en usko. Olen saanut vaikutteita niiltä jotka ovat minua opettaneet, esityksistä joita olen ollut mukana tekemässä, esityksistä joista olen vaikuttanut katsojana ja asioista jotka innostavat minua yleensä. Suuri vaikutus on ollut myös luokkakavereilla joiden kanssa olen saanut olla koulussa samalla aallonpituudella ja joista olen inspiroitunut ihmisinä. Tietysti toivon myös, että kokemus yhteisestä aallonpituudesta ja inspiroitumisesta on ollut vastavuoroista.

Tämä opinnäytetyö on teatteriteoreettinen loppulauseeni opiskelulle Turun Taideakatemiassa. Toivon ettei tämä ole kuitenkaan loppulause teatterilliselle uralleni. Toivon inspiroituvani yhä uudelleen teatterin parissa tavoilla, jotka vaikuttavat ajatteluuni ja näkemykseeni maailmasta.

## 1.2 Työn rakenne ja eteneminen

Työni rakentuu kahdesta osasta. Ensimmäisessä osassa, luvussa kaksi, tarkastelen teatterillisiä ajattelijoita ja näkemyksiä, joiden koen olevan oman teatterinäkemykseni perusrakennusainesta. Ne eivät ole välttämättä ainoat, mutta ne ovat työn pituuden ja päämäärän sekä tämänhetkisen

teatteritietämykseni näkökulmasta merkityksellisimmät. Pysin kommentoimaan ajattelijoita ja heidän näkemyksiään sitä mukaa kuin etenen.

Toisessa osassa, luvussa kolme, tunnustaudun luvussa kaksi esitettyjen ajattelijoiden seuraajaksi. Lyöttäydyn heidän seuraansa samalle teatterilliselle jatkumolle ja esittelen oman teatterinäkemykseni manifestin muodossa.

Ensimmäinen osa on selkeämmin tiedollinen osa tätä työtä, haen siinä tukea kirjallisuudesta niin kuin asiaan kuuluu. Toisesta osasta lukija saa syyttää yksin minua.

## 2 Teatterillisiä vaikutteita

### 2.1 Antonin Artaud ja julmuuden teatteri

#### 2.1.1 Teatteri on yhteiskunnan henkinen rutto

Ruumiskasat ovat tehneet kaduilla liikkumisen mahdottomaksi. Silloin aukeavat talojen ovet, hourenäkyjä näkevät ruttotautiset, joiden aivoissa ravaavat mielettömät kuvat, syöksyvät kaameasti ulvoen kaduille. Tauti joka jäytää heidän sisuksiaan, joka möyrii heidän fyysisessä olennossaan, purkautuu kuin sielun kautta syöksyvät raketit.<sup>1</sup>

Yllä olevin sanoin kuvaa teatteriohjaaja ja -teoreetikko Antonin Artaud (1896–1948) ruttoon sairastunutta yhteiskuntaa. Myöhemmin hän rinnastaa teatterin ja ruton yhteiskunnalliset vaikutukset toisiinsa. Ruton vähemmän tutkitut ja merkittävimmät vaikutukset yhteiskuntaan ovat Artaudin mukaan sen henkiset vaikutukset, sairastuminen ruttoon henkisesti.<sup>2</sup> Henkiset vaikutukset ovat ihmisessä olevien tukahdutettujen mielihalujen ja kaoottisten toimintatapojen murtautumista esiin: ihmiset alkavat tehdä käsittämättömiä ja konkreettiseen

---

<sup>1</sup> Artaud 1983, 28.

<sup>2</sup> Artaud 1983, 21–23.

tilanteeseensa nähden täysin hyödyttömiä tekoja.<sup>3</sup> Teatteri toimii Artaudin mukaan samankaltaisesti. Niin kuin rutto myös teatteri nostaa esiin ihmisissä ja yhteiskunnassa piilevää epäjärjestystä ja muuttaa sitä konkreettiseksi toiminnaksi. Teatteri pakottaa ihmisen aistit hereille ja tunnistamaan mahdollisuuden kapinaan.<sup>4</sup> Teatteri voi paljastaa ihmismielen ristiriidat ja murtaa ihmisestä esiin ”julmuuden uinuvat pohjamudat, jonne ovat niin yksilön kuin kokonaisen kansan ruumiissa, kerääntyneet kaikki mielen vääristymät.”<sup>5</sup>

Teatteri toimii Artaudin mukaan jonkinlaisten kollektiivisten paiseiden puhkaisijana yhteiskunnassa. Teatteri pakottaa ihmiset näkemään itsensä sellaisina kuin he tosiasiallisesti ovat, murtaa naamiot ja paljastaa tekopyhyden ja valheen. Artaudille teatteri on kuin henkinen rutto, joka synnyttämänsä myllerryksen kautta johtaa tuhon kautta puhdistautumiseen ja tasapainon tilaan.<sup>6</sup>

Yllä esiteltyt lyhyet lainaukset antavat suuntaa siitä kuumeisesta, dramaattisesta ja hetkittäin hankalasti seurattavasta tavasta, jolla Artaud kirjoittaa. Ajatukset kuvaavat tilaa, jossa Artaud haluaisi teatterin olevan, vaikutuksia joita teatterilla hänen mukaan voisi tai pitäisi olla. Omalla näkemyksellään Artaud halusi syrjäyttää puhetta, tekstiä, dialogia ja henkilöhahmojen psyko-realistisuutta korostavan perinteen tehdä teatteria.<sup>7</sup> Artaudille tuollainen teatteri edustaa väljähtynyttä, paikalleen kohmettunutta ja kunnianhimotonta teatteria, jossa korostuu taiteilijoiden tärkeys toisilleen sekä esitysten rahallinen tuotto.<sup>8</sup>

Tekstiin ja puheeseen keskittynyt teatterin tekemisen perinne on Artaudin mukaan myös auttamattomasti yhteiskuntakritiikitöntä. Teatterin pitää kyetä ja uskalltaa arvostella vallitsevia moraalisia ja sosiaalisia järjestelmiä. ”Teatterin

---

<sup>3</sup> Artaud 1983, 29–30.

<sup>4</sup> Artaud 1983, 34–35.

<sup>5</sup> Artaud 1983, 37–38.

<sup>6</sup> Artaud 1983, 39–40.

<sup>7</sup> Artaud 1983, esim. 45–46, 50–51, 58 ja 132. Myös Enckell 2003, 17.

<sup>8</sup> Artaud 1983, 56.



tosin pitäisi kantaa siitä huolta, mutta vielä enemmän olisi konekivääreillä töitä.”<sup>9</sup>

### 2.1.2 Teatteri toiminnallisena runoutena

Omassa kuumeisessa teatterinäkemyksessään Artaud korostaa näyttämöä fyysisenä ja konkreettisena tilana, jota nimenomaan fyysisen, järjen sijaan aisteihin vetoavan kielen tulee hallita. Näyttämön kieli rakentuu kaikesta siitä, mikä voidaan ilmaista näyttämöllä materiaalisesti<sup>10</sup>, ja joka vetoaa ensisijaisesti aisteihin. Kielellisen ja tekstillisen runouden on väistyttävä tilallisen ja toiminnallisen, aineellisia kuvia luovan runouden tieltä. Tällaisen toiminnallisen runouden elementeiksi Artaud luettelee muun muassa musiikin, tanssin, pantomiimin, mimiikan, eleet<sup>11</sup>, intonaation, arkkitehtuurin, valaistuksen ja kulissit.<sup>12</sup> Toiminnallisen runouden ohjaus on tilassa tapahtuvan liikkeen kielen hallintaa.<sup>13</sup>

Toiminnallinen runous merkitsee Artaudille teatterille tarkoitettua tai sen alkuperäistä kieltä, joka on unohdettu ja korvattu kirjoitetun tekstin ylivalalla, psykologialla, yhteiskunnallisilla ristiriidoilla ja moraalisisilla intohimoilla. Artaudille teatteri on tarkoitettu johonkin syvempään, teatterin vaikutusalue ei ole psykologinen, vaan fyysinen ja plastinen<sup>14</sup>. Palauttamalla teatteriin sen oma kieli teatteriin palautuu myös sen alkuperäinen päämäärä. Tuo päämäärä on

---

<sup>9</sup> Artaud 1983, 51–52

<sup>10</sup> Materiaalinen on Artaudin itsensä käyttämä termi, jonka voi mielestäni huoletta korvata nykyperspektiivistä käsitteellä toiminnallinen.

<sup>11</sup> Eleillä Artaud tarkoittaa fyysisiä toimintoja, jotka eivät edusta näyttämöllä puhutun kielen sanoja tai lauseita. Esim. Artaud 1983, 49.

<sup>12</sup> Artaud 1983, 46–48.

<sup>13</sup> Artaud 1983, 56.

<sup>14</sup> Käsite plastisuus tarkoittaa fysiikassa aineen tai kiinteän kappaleen ominaisuutta muuttaa muotoaan peruuttamattomasti ja kimmottomasti, mutta kappaleen särkymättä. Plastinen viittaa myös kuvanveistoon liittyvään asiaan. WSOY7, 272. Tässä yhteydessä teatterin plastinen vaikutus voitaisiin ymmärtää teatterin vaikuttamaksi pysyväksi muutokseksi ihmisessä.

luonteeltaan uskonnollinen ja metafyyminen.<sup>15</sup> Teatteri on tarkoitettu paljastamaan totuuksia, joka kätkeytyvät kaiken inhimillisen taakse.<sup>16</sup>

Halveksimansa puheteatterin ja oman teatterinäkemysensä risteyskohdaksi – teatterin peruskysymykseksi – Artaud nostaa Vaaran käsitteen. Vaara on kadonnut teatterista ja se pitää saada teatteriin takaisin. Teatterista puuttuu perustava anarkistinen asenne, joka on Artaudin mukaan keskeinen piirre esimerkiksi runoudessa.<sup>17</sup> Runouden anarkistisuudella Artaud näyttää tarkoittavan tapaa, jolla runous paljastaa kielen sopimuksenvaraisuuden: kielen merkit eli sanat viittaavat konkreettisiin kohteisiinsa (maailman asioihin) vain sopimuksenvaraisesti. Kielellinen merkkijärjestelmä ei ole siis pysyvä, vaan altis muutokselle. Runoudessa tuon merkkijärjestelmän tietoinen rikkominen luo uusia kielellisiä suhteita ja merkityksiä<sup>18</sup> – eli muuttaa kielen avulla hahmottamaamme käsitystä todellisuudesta.

Artaud uskoo, että teatteri pystyy aineellisten kuviensa kautta samaan kuin runous kirjoitetun kielen saralla. Teatterin vaara on sitä, että tuodaan näyttämölle sellaisia aineellisia kuvia, joissa käsitellyt asiat saavat jollain tapaa odottamattoman ja sopimattoman esillepanon. Esillepano on odottamaton ja sopimaton näkökulmasta, jolla välttämättä alamme aluksi havainnoida esitettyä asiaa. Aineellisena, toiminnallisena teatterin kuvana uusi esillepano voi muuttua kuitenkin Artaudin mukaan ”virheellisestä tavasta” todelliseksi ja oikeaksi tavaksi kuvata jotain asiaa.<sup>19</sup>

Artaud yrittää mielestäni sanoa, että teatterin aineellinen runouden pitää tietoisesti pyrkiä rikkomaan ihmisen vakiintunutta tapaa katsoa maailmaa. Näin teatteri osoittaa konkreettisesti (ei vain kielellisesti) inhimillisen todellisuuden

---

<sup>15</sup> Metafysiikalla tarkoitetaan perinteisessä merkityksessä filosofian haaraa, joka pyrkii todellisuuden yleisempien, varsinaisen kokemusmaailman ylittävien tai sen tavoittamattomissa olevien piirteiden tutkimiseen ja esittämiseen. WSOY6, 176.

<sup>16</sup> Artaud 1983, 87–88.

<sup>17</sup> Artaud 1983, 52.

<sup>18</sup> Artaud 1983, 53.

<sup>19</sup> Artaud 1983, 54.

perustavanlaatuisen sopimuksenvaraisuuden. Artaudille todellisuus ei ole rakenteeltaan pysyvä ja välttämätön, vaan kielen ja opittujen kulttuuristen katsontatapojen rakennelma. Inhimillinen todellisuus on sosiaalisesti rakentunut ja näin muutokselle altis. Teatteri voi paljastaa tämän todellisuudessa piilevän sopimuksenvaraisuuden ja muuttaa ihmisen tapaa havainnoida ja kokea todellisuutta. Näin teatteri aivan käsinkosketeltavasti muuttaa todellisuutta. Tätä on Artaudin teatterin anarkismi ja Vaara.

Täytyy huomauttaa, ettei Artaudia tule tulkita yksinkertaistaen. Hän ei mielestäni tietenkään väitä, että aineellinen, fyysinen havaittava todellisuus, olisi esimerkiksi perusrakenteeltaan sopimuksenvarainen. Näen Artaudin näkemyksen taustalla käsitteellisen eron fysikaalisen todellisuuden ja inhimillisen todellisuuden välillä.

Fysikaalinen todellisuus on fysiikan, kemian ja muiden luonnontieteenalojen tutkima todellisuuden aineellinen perusrakenne. Se näyttää noudattavan esimerkiksi tiettyjä fysiikan lakeja välttämättä, ei millään muotoa sopimuksenvaraisesti. Kun irrotan otteeni kynästä, painovoima vetää sen aina kohti maan keskipistettä, kunnes vaikkapa lattia tai maan pinta estää kynän liikkeen. Tätä jokapäiväistä ilmiötä tuskin voi tosissaan kiistää kukaan, joka on mieleltään riittävässä tasapainossa, selvin päin ja hereillä.

Inhimillinen todellisuus taas on kuin kielellisen ja inhimillisen ymmärryksen peite, jonka asetamme fysikaalisen todellisuuden päälle. Se on meistä sosiaalisesti riippuvainen kielen, kehittämiemme käsitteiden, uskomustemme ja omaksumiemme toimintatapojen takia. Yritämme sen avulla hahmottaa, ymmärtää ja arvottaa fysikaalista todellisuutta sekä luoda sille inhimillisiä merkityksiä. Sanomme, että kynä *putoaa*. Samoin sanomme, että Nokian pörssikurssi *putoaa*, vaikka emme taatusti voi tarkoittaa samaa putoamista kuin kynän kohdalla. Ensimmäinen johtuu painovoimasta, toinen ei – silti voimme kielellisesti luoda mielikuvaa yhtä välttämättömästä putoamisesta Nokian kurssin kohdalla kuin kynän kohdalla. Sosiaalisesti rakentuneella todellisuudella on meihin valtava vaikutus, jota emme aina tiedosta. Artaud pyrkii anarkismiin ja

muutokseen juuri tällä inhimillisen todellisuuden tasolla, joka on altis sekä toiminnalliselle muutokselle että varsinkin arvokeskustelulle.

### 2.1.3 Teatteri ja ihmisen perusdraama

Artaud puhuu teatterin metafysiikasta.<sup>20</sup> Hän näyttää käyttävän käsitettä kahdessa merkityksessä. Toisaalta teatterin metafysiikka viittaa teatterin ilmaisukeinojen – kielen, eleiden, asentojen ja kulissien – mahdollisuuksien uudenlaiseen tutkimukseen ja niiden rajojen etsintään.<sup>21</sup> Toisaalta Artaud katsoo, että teatterin pitää paljastaa ihmisessä piilevä yleisinhimillinen perusdraama.<sup>22</sup>

Ihmisen perusdraama ei ole Artaudin mukaan filosofisesti analysoitavissa, mutta sitä voidaan lähestyä teatterin aineellisen runouden, teatterin anarkian kautta. Ihmisen perusdraama on jonkinlainen järkemme ja arkielämämme takainen ulottuvuus, kaikessa inhimillisessä toiminnassa taustalla piilevä spontaanien tunteiden ja järjestäytymättömän tajunnan taso. Perusdraaman taso on uhkaava, koska se on kaoottinen, epäjärjestäytynyt ja hallitsematon.<sup>23</sup> Perusdraaman tasoa Artaud nimittää myös teatterin Kaksoisolennoksi. Se on henkinen, ihmisen perimmäisen totuuden sisältävä, arkkityyppinen<sup>24</sup> todellisuus. Perusdraaman taso on ihmisen arkitodellisuuden takana piilevä todellisuus, jossa kaikki tarpeeton on karsiutunut pois ja jää jäljelle vain jonkinlainen yleisinhimillinen perustotuus ihmisestä.<sup>25</sup> ”Ihmisestä on tuskin jäljellä pää, jonkinlainen paljaaksi ajeltu, orgaaninen, muotoiltava pää, jossa on vielä juuri sen verran muotoainesta jäljellä, että prinssiipit voivat painaa siihen selvät ja

---

<sup>20</sup> Artaud 1983, esim. 54–56. Kts. myös edellä.

<sup>21</sup> Artaud 1983, 57.

<sup>22</sup> Artaud 1983, 62.

<sup>23</sup> Artaud 1983, 63–64.

<sup>24</sup> Avaan Artaudin arkkityyppisen todellisuuden käsitettä tarkemmin seuraavassa kappaleessa. Kirjoittajan huomio.

<sup>25</sup> Artaud 1983, 60–61.

huolellisesti hiotut jälkensä.”<sup>26</sup> Lainaus osoittaa, miten Artaud pyrkii myös kirjoitustyyliinsään kuvailemaansa runouden anarkiaan. Artaud käyttää metaforia ja kielikuvia.

Artaudin käyttämä käsite arkkityyppinen todellisuus voi olla keino ymmärtää syvemmin, mitä Artaud ihmisen perusdraamalla oikein tarkoittaa. Arkkityypin käsitettä käytti Artaudin aikana elänyt psykiatri ja Sigmund Freudin kollega Carl Gustav Jung (1875–1961). Jung erotti Freudin tapaan ihmisen tiedostamattoman ja tietoisin sielunelämän toisistaan. Ihmisen henkilökohtaisen tiedostamattoman rinnalle Jung lisäsi kuitenkin kollektiivisen tiedostamattoman. Kollektiivinen tiedostamaton edustaa Jungin mukaan kaikkia ihmisiä yhdistävää lajityypillistä ja alkukantaista kokemistapaa. Kollektiivinen tiedostamaton perustuu ihmisten hermostollisen rakenteen samankaltaisuuteen sekä yhteisiin peruskokemuksiin, kuten syntymisen, kuoleman, vanhemmuuden, luonnonilmiöiden ja elämää uhkaavien vaarojen kokemuksiin.<sup>27</sup>

Kollektiivinen tiedostamattoman lajityypillisiä kokemistapoja Jung nimittää arkkityypeiksi. Arkkityypit ovat voimakkaan emotionaalisia eli tunteiden sävyttämiä kokemuksen tapoja, jotka toteutuvat usein esimerkiksi unissa – joskus myös valvetilassa, kuten psykooseissa. Arkkityypit eivät kuitenkaan ole Jungin mukaan psykologisia häiriöitä ihmisen tietoisuudessa, vaan itse asiassa aidointa ja syvällisintä inhimillistä kokemusta. Häiriöiksi arkkityypit muodostuvat Jungin mukaan vain silloin, jos niiden suurta tunnevoimaa ei onnistuta sovittamaan yhteen reaalisen kokemistavan kanssa.<sup>28</sup>

Näen Artaudin inhimillisen perusdraaman käsitteessä selviä yhteneväisyyksiä Jungin kollektiiviseen tiedostamattomaan ja sen kaikkia ihmisiä yhdistävään luonteeseen. Artaud näyttää uskovan, että teatteri pystyy aineellisten kuviensa kautta tavoittamaan yleisinhimillisen arkkityyppisen todellisuuden – aidomman

---

<sup>26</sup> Artaud 1983, 60–61.

<sup>27</sup> OE 1977, 2438.

<sup>28</sup> OE 1977, 2438.

ja syvällisemmän inhimillisen kokemustason. Jungin silmälasien läpi tulkittuna Artaudin näkemystä voisi ”jungistaa” esimerkiksi seuraavasti: teatterin avulla arkkityypit voivat tulla todellisiksi eli toteutua valvetilassa. Samoin ne voidaan teatterin avulla myös sovittaa yhteen ihmisen reaalisen kokemistavan kanssa, mikä muuttaa ihmistä ja ihmisen ymmärrystä maailmasta. Teatterin kautta aidompi ja syvällisempi inhimillinen kokemustaso tulee näkyväksi ja fyysiseksi eli todeksi.

#### 2.1.4 Julmuuden teatteri

Artaud kokoaa tärkeiksi katsomistaan, edellä esitellyistä teatterin peruspiirteistä oman teatterinäkemyksensä: Julmuuden teatterin. Julmuuden teatteri ei ole julmuuksilla mässäilevää teatteria, vaan ”vaikeaa” ja ”julmaa”, koska se tiedostaa ja nostaa esiin ihmisen aseman maailmassa: ihminen ei ole vapaa, kaikkivoipa eikä turvassa. ”Taivas voi vielä romahtaa niskaamme.”<sup>29</sup>

Tämän tunnustaminen on Artaudin mukaan paljon julmempaa ja kauhistuttavampaa kuin mikään julmuuksilla mässäily voisi olla. Teatterin tehtävä on saada ihminen ymmärtämään ihmisen perustotuus, joka vaikuttaa kaiken inhimillisen toiminnan taustalla.<sup>30</sup> Julmuuden teatteri vetoaa sellaiseen julmuuteen ja kauhuun, joka koskettaa ihmistä kokonaisesti, paljastaa ihmisen ja kaikki inhimilliset mahdollisuudet.<sup>31</sup> Se ei tarjoa katsojille ajanvietettä tai psykologista tirkistelyä henkilöhahmojen sielunelämään, vaan herättää katsojat ja murtaa heidän ennakkokäsityksensä.<sup>32</sup>

Artaudille julmuuden teatteri on ainoa jäljellä oleva keino vaikuttaa ihmiseen nimenomaan fyysisesti, murtautua ihmisen turtumuksen läpi ja saada ihmisessä aikaan todellista tunnetta, liikehdintää ja vaikuttumista. Vaikuttamalla ihmiseen elimistön, fysiikan kautta, voidaan ihminen vetää jollain tapaa korkeampien ja

---

<sup>29</sup> Artaud 1983, 99.

<sup>30</sup> Artaud 1983, 99–100.

<sup>31</sup> Artaud 1983, 107.

<sup>32</sup> Artaud 1983, 105.

perustavampien totuuksien äärelle.<sup>33</sup> Julmuuden teatteri on totaalista teatteria, joka hylkää erottelun sielun ja ruumiin sekä älyn ja aistien välillä. Se pyrkii ulottumaan ihmiseen kokonaisvaltaisesti ja kaikkien teatterilla käytössä olevien toiminnallisten keinojen voimalla.<sup>34</sup>

Kaiken tämän inhimillisyyden ytimeen porautumisen pohjalla Artaud näkee mahdollisuuden muutokseen kohti parempaa. Teatterin ainoa tarkoitus ei ole metafyyminen, vaan myös metafyymsisen kautta löytyvät mahdollisuudet muutokseen tässä ja nyt. Artaud tuntuu näkevän muutoksen välttämättömänä: hänestä nykyinen yhteiskunnallinen ja inhimillinen suunta johtaa vain sotiin, verilöylyihin ja nälänhätään.<sup>35</sup> Artaudille teatterilla vaikuttaa olevan yleisinhimillinen terapeuttinen merkitys.<sup>36</sup>

Artaud on myös Julmuuden teatteria koskevassa kirjoittelussaan hyvin rönsyileväsanainen ja lennokas. Tulkintani mukaan Julmuuden teatteri koostuu tiivistetysti seuraavista aiemmin esittelemistäni Artaudin teatterikäsitteistä:

- 1) Teatterin on tehtävä aineellisia kuvia kaikilla niillä toiminnallisilla ja fyysisillä keinoilla, joita teatterilla on käytössään.
- 2) Teatteri tiedostaa kantavansa mukanaan toista, perustavaa inhimillisen totuuden tasoa, Teatterin kaksoisolentoa, jota se pyrkii aina nostamaan esiin.
- 3) Teatteri ei pyri unohdukseen, turtumukseen tai viihdyttämiseen, vaan julmuuteen ja kauhuun eli perustavaan muutokseen ihmisessä totuuden paljastamisen kautta.

Lukuni Artaudista on sopiva lopettaa tiivistävään lainaukseen:

”Teatterin tarkoitus ei ole koskaan ollut kuvailla meille ihmistä ja hänen tekojaan, vaan perustaa meille sellainen ihmisolemus, joka voisi sallia meidän edetä elämän tiellä märkimättä ja löyhkäämättä.”<sup>37</sup>

---

<sup>33</sup> Artaud 1983, 101–103.

<sup>34</sup> Artaud 1983, 108.

<sup>35</sup> Artaud 1983, 98, 100 ja 104.

<sup>36</sup> Artaud 1983, 106.

<sup>37</sup> Artaud 2011, 31.

## 2.2 Jerzy Grotowski ja köyhä teatteri

### 2.2.1 Grotowskin teatterillisestä tutkimustyöstä

Puolalainen teatteriteoreetikko ja -ohjaaja Jerzy Grotowski (1933–1999) pyrki teatterillisessä tutkimustyössään selvittämään, mitkä piirteet erottavat teatterin muista taidemuodoista. Grotowskin tutkimustyön tavoitteena oli myös selvittää, mitkä noista piirteistä ovat sellaisia, joita muiden taidemuotojen kautta ei voida toistaa. Tutkimustyö keskittyi näyttelijän ja katsojan väliseen suhteeseen sekä näyttelijän henkiseen kehitykseen ja ilmaisuvoimaan.<sup>38</sup>

Grotowski katsoi itse jatkavansa muun muassa Stanislavskin<sup>39</sup>, Meyerholdin<sup>40</sup> ja Artaudin teatterillistä perintöä.<sup>41</sup> Grotowski esittää erityisesti Artaudista mielenkiintoisen, hiukan väheksyvän huomion. Artaud ei ollut ”teatterinäkijänä pitkäjänteinen”, eikä tehnyt Grotowskin mukaan riittävästi käytännön teatterillistä tutkimustyötä.<sup>42</sup> Tämä Grotowskin korostunut huomautus on mielestäni itse asiassa pikemminkin viite siitä, että hän on Artaudille enemmän

---

<sup>38</sup> Grotowski 1989a, 26–27.

<sup>39</sup> Konstantin Sergejevits Stanislavski (1863–1938) oli venäläinen ohjaaja, näyttelijä ja teatterijohtaja. Stanislavski on 1900-luvun merkittävimpiä teatterin uudistajia ja toimi perustamassaan Moskovan Taiteellisessa teatterissa. Stanislavski kehitti psykologiseksi realismiksi kutsutun esitystyylin, joka pyrki syventämään näyttelijän realistista ilmaisua ja välttämään pateettisuutta sekä liioittelevaa ilmaisua. WSOY9, 25. Stanislavskilainen näyttelijäntyylinen metodi pyrkii siihen, että näyttelijä pystyy reagoimaan vapaasti näyttämön tapahtumiin. Tämä vaatii näyttelijän tunneilmaisun laajentamista sekä keskittymiskyvyn ja aistien harjoittamista. Pyrkimys on, että näyttelijän toiminnat ja tunneilmaisuus näyttämöllä ovat mahdollisimman lähellä oikeassa elämässä havaittavia reaktioita. NEB11, 212.

<sup>40</sup> Vsevolod Emiljevits Meyerhold (1874–1940) oli venäläinen näyttelijä ja ohjaaja. Toimittuaan ensin Moskovan Taiteellisessa teatterissa Meyerhold ryhtyi vuodesta 1906 Stanislavskin naturalistisen teatterin hylkääviin teatterikokeiluihin. Meyerhold tunnetaan erityisesti kehittämästään näyttelijän ilmaisutyylistä, biomekaniikasta, joka rakentuu tarkasti koreografioiduista eleistä. WSOY6, 195. Meyerhold ohjasi useita symbolistisiksi näytelmiksi kutsumiaan esityksiä, jotka pyrkivät irtaantumaan täysin realistisesta ilmaisusta. Taiteilijan vapautta kokeiluihin puolustanut Meyerhold joutui neuvostovallan aikana vaikeuksiin. Häntä syytettiin mystiikasta ja sosialistisen realismin hylkäämisestä. Meyerhold vangittiin ja hänen näyttelijävaimonsa tapettiin. Meyerhold itse kuoli mitä ilmeisimmin vankileirillä kenenkään siitä tietämättä. NEB8, 84–85.

<sup>41</sup> Esim. Grotowski 1989a, 27, 38.

<sup>42</sup> Grotowski 1989a, 37.



velkaa kuin haluaa omin sanoin myöntää. Pyrin nostamaan nuo yhteydet parhaimpani mukaan esiin.

### 2.2.2 Teatterin on valittava köyhyys

Grotowski tekee eron rikkaan teatterin ja köyhän teatterin välillä. Rikas teatteri edustaa Grotowskille erilaisista taidemuodoista satunnaisia tekniikoita lainaavaa, jollain tapaa teknisesti ja muodollisesti orientoitunutta teatteria. Tällainen rikas teatteri yrittää kilpailla esimerkiksi elokuvan ja television visuaalisuuden kanssa, mutta johtaa Grotowskin mielestä teknisiin muotosekasikiöihin, jotka kadottavat teatterille ominaisen ytimen. Koska teatterin teknistäminen ei kuitenkaan voi saavuttaa samanlaisia leikkaus- ja sommittelumahdollisuuksia kuin elokuva ja televisio, on teatterin valittava köyhyys.<sup>43</sup>

Kulttuurinen tilanne on Grotowskin ajasta tässä suhteessa muuttunut mielenkiintoisesti, mutta toisaalta saanut teatterin jälleen samankaltaisen identiteettiä koskevan pohdinnan äärelle. Nykyinen sähköisten medioiden aika on nostanut esiin esimerkiksi kirjallisuudessa, taideteoreettisissa pohdinnoissa, sosiologiassa ja yhteiskuntatieteissä näkökantoja, joiden mukaan nykyinen aikakausi on läpätunkevasti esityksen aikakausi. On esitetty väitteitä, että nykyinen kulttuurimme on esitys tai teatteria itsessään. Tämä kulttuurin teatterillistuminen näkyy esimerkiksi puhtaasti katsojalukuihin perustuvana viihde-ohjelmatulvana televisiossa. Teatterissa taas on ryhdytty kokeilemaan uudenlaisia keinoja teatteriesitysten viemiseksi televisioon. Esimerkiksi Tampereen yliopiston Teatteri mediana -tutkimusprojektin yhteydessä on toteutettu televisioinnit Kristian Smedsin Tuntemattomasta sotilaasta ja Leea Klemolan Kohti kylmemmästä. Näissä televisioinneissa näyttämötyöryhmästä erillinen taiteellinen työryhmä on toteuttanut teatteriesityksestä oman näkemyksensä liikkuvan kuvan keinoilla. Teatterin kollektiivisempien

---

<sup>43</sup> Grotowski 1989a, 31–32.

työmuotojen uskotaan myös siirtyvän osaksi televisiomaailman työskentelytapoja.<sup>44</sup>

Grotowskin hahmottelema köyhä teatteri sen sijaan luopuu teknisestä kikkailusta ja pyrkii keskittymään teatteritaiteen ytimeen, siihen mikä on teatterille ominaista ja jäljittelemätöntä. Tämä ydin on Grotowskin mukaan inhimillinen, elävä suhde näyttelijän ja katsojan välillä.<sup>45</sup> ”Mutta teatteri ei voi olla olemassa ilman elävää näyttelijän ja katsojan suhdetta, heidän selkeää ja välitöntä vuorovaikutustaan.”<sup>46</sup>

### 2.2.3 Teatteri rajat ylittävänä tekona

Poistamalla kaikki sellainen, joka on varsinaisesti teatterin ytimeen kuulumatonta – lavastus, puvustus, valot, naamiot, maskit ja niin edelleen – voidaan nostaa esiin jotain merkittävämpää. Grotowskille tämä merkittävämpi jokin on teatteri rajat ylittävänä tekona.<sup>47</sup>

Grotowskille itselleenkin tuottaa vaikeuksia määritellä konkreettisesti mitä edellä mainittu käsitys teatterista varsinaisesti tarkoittaa. Kyse näyttää olevan perustavista syistä, miksi taidetta ja teatteria Grotowskin mielestä tehdään. Taiteen kautta pyritään täyttämään inhimilliset vajavaisuudet, ylittämään rajoitteet ja saavuttamaan jonkinlainen inhimillinen täyttymys. Taiteen tekeminen on osallistumista prosessiin, jonka kautta avautuu mahdollisuus valaista sellaista, mikä nyt vielä on pimennossa. Grotowskin mukaan taiteessa tavoitellaan totuutta. Teatterissa tämä ilmenee erityisesti sellaisten inhimillisten naamioiden murtamisena, joita totunnaisuus ja yleisesti hyväksytyt katsontatavat ihmisille rakentavat. Teatteri on Grotowskille konkreettinen ja

---

<sup>44</sup> Kanninen 2011, 58–59.

<sup>45</sup> Grotowski 1989a, 31. Grotowski 1989b, 51.

<sup>46</sup> Grotowski 1989a, 31.

<sup>47</sup> Grotowski 1989a, 31.

ruumiillinen provokaatiopaikka, jossa voi tapahtua rajanylitys – inhimillisten naamioiden murtuminen, maailman avartuminen ja antautuminen.<sup>48</sup>

Käsitys teatterista rajat ylittävänä tekona näyttää seurailevan Artaudin ajatuspolkuja. Grotowski puhuu Artaudin tapaan teatterista keinona paljastaa kollektiivinen tietoisuus. Kollektiivisella tietoisuudella Grotowski tarkoittaa yksilöstä riippumattomia, kollektiivisesti muotoutuneita, ihmiselämää ja -ajattelua tiedostamatta ohjaavia inhimillisiä tekijöitä.<sup>49</sup> Kollektiivisen tietoisuuden paljastaminen on mahdollista runtelemalla ihmiselämää hallitsevia myyttejä. Keskeinen tällainen myytti aikaisemmin oli uskonto, jota ruumiillistettiin, häpäistiin ja loukattiin teatterillisen parodian kautta. Uskonnon parodisoinnin avulla yksilö pystyi tunnistamaan uudelleen oman totuutensa suhteessa vallitsevan myytin totuuteen.<sup>50</sup> Grotowskilaisittain ilmaistuna tapahtui rajanylitys teatterin avulla.

Grotowskin mukaan nykyinen tilanne myyttien suhteen on kuitenkin erilainen: yhtenäiset, laajasti jaetut myytit ovat menettäneet merkitystään, kadonneet tai pirstoutuneet. Samanlaista yhtenäisen myytin runtelun kautta tapahtuvaa yhteistä rajanylitystä ei voida enää teatterissa toteuttaa. Nykyään on lihallistettava myytit, puettava ne päälle ja astuttava niiden sisään – ei vieraannuttava niistä, mihin aikaisemmin myytin häpäisyn kautta pyrittiin. Näyttelijän tehtävä on lihallistaa myytti omassa itsessään, paljastamalla oma intimiteettinsä suhteessa käsiteltävään myyttiin.<sup>51</sup>

Grotowskin näkemys teatterin mahdollisuuksista porautua kollektiivisen alitajuntaan jonkinlaisena ihmisyyden todellisena ytimenä on hyvin artaudmainen. Grotowskilla näyttelijän merkitys tässä projektissa korostuu. Grotowskin näkemys näyttelijästä suhteessa yleisöön tuntuu olevan kuin ajatus portista. Portin kautta rajanylitys, kollektiiviseen tietoisuuden tuleminen

---

<sup>48</sup> Grotowski 1989a, 34–35.

<sup>49</sup> Grotowski 1989a, 36.

<sup>50</sup> Grotowski 1989a, 36.

<sup>51</sup> Grotowski 1989a, 36-37. Myös esim. Grotowski 1989c, 92–93.

näkyväksi ja elämänaamioiden murtuminen voi yleisössä käynnistyä.<sup>52</sup> Ei olekaan yllätys, että Grotowskin ajatukset näyttelijäntyöstä ovat myös hyvin kunnianhimoisia ja filosofisia. ”Tämä kaikki kuulostaa melko omituiselta. On vaikea kieltää, etteikö se näytä taiteelliselta puoskaroinnilta.”<sup>53</sup>

#### 2.2.4 Yleisön edessä antautuva näyttelijä

Näyttelijän koulutuksen tarkoitus ei ole kehittää näyttelemisen teknistä perusvälineistöä ja sitä tukevia yksittäisiä taitoja. Sen sijaan, että näyttelijälle tulisi opettaa erilaisia perinteisiä näyttelijäntyön taitoja, on keskityttävä purkamaan. Näyttelijän tulee oppia purkamaan itsestään sellaisia henkisiä esteitä, jotka hankaloittavat näyttelijän antautumista oman intimiteettinsä paljastamiseen esitystilanteessa. Grotowskin näyttelijä luopuu esteistään ja antautuu näyttämöllä.<sup>54</sup> Antautuminen näyttää tarkoittavan objektiivisen tarkkailijan perspektiivistä luopumista. Käytämme objektiivisen tarkkailijan perspektiiviä arkisessa toiminnassamme koko ajan ja todellinen impulsiivinen toimintatasomme paljastuu yleensä vain poikkeustilanteissa.<sup>55</sup> Grotowskin mukaan näyttelijä käyttää esityksellistä rooliaan ponnahduslautana sellaisille olemisensa tasoille, joista objektiivisen tarkkailijan perspektiivi puuttuu. Näin näyttelijän ruumis lakkaa olemasta ja näyttelijän toiminta muuttuu tiedostamattomaksi.<sup>56</sup> Näyttelijän sisäisen impulssin ja ulkoisen reaktion välillä ei ole enää aikaeroa.<sup>57</sup> Tämän kaiken voisi ymmärtää pyrkimyksenä näyttelijän puhtaaseen ja vilpittömään läsnäoloon tai kenties vaihtoehtoisesti kollektiivisen tiedostamattoman näkyväksi tulemiseen näyttelijän toiminnassa.

---

<sup>52</sup> Esim. Grotowski 1989b, 42.

<sup>53</sup> Grotowski näyttelijäntyön filosofiastaan. Grotowski 1989b, 47.

<sup>54</sup> Grotowski 1989a, 27–28. Grotowski 1989b, 42–43. Samanlaisia kaikuja esteiden purkamisesta näyttelijän koulutuksen keskeisenä päämääränä löytyy myös suomalaisesta keskustelusta. Esim. Julkunen 2011, 88.

<sup>55</sup> Grotowski 1989a, 29.

<sup>56</sup> Grotowski 1989b, 44–45.

<sup>57</sup> Grotowski 1989a, 28.

Näyttelijän itsensä uhraava läsnäolo toimii kutsuna katsojalle vastata läsnäoloon samassa mittasuhteessa. Tämä tarkoittaa astumista kohti naamioiden takana olevaa totuutta ihmisestä.<sup>58</sup> Totuus ihmisestä on eri asia kuin arkiminämme, kuten Grotowski myös korostaa.<sup>59</sup> Tällainen totuutta etsivä teatteri ei yritä tavoittaa esimerkiksi hetkellistä mielenrauhaa tai rentoutumista hakevaa katsojaa. Grotowski haluaa tavoittaa katsojan, jolla ei ole valmiita vastauksia maailmasta, joka haluaa tutustua itseensä ja etsii paikkaansa maan päällä.<sup>60</sup>

Grotowskin näkemys näyttelijäntyöstä on hyvin kunnianhimoinen, näyttelijä on lähes kuin portti inhimillisen totuuden lähteille, kollektiiviseen tiedostamattomaan. Kunnianhimoista linjaa seuraten Grotowski korostaa näyttelijän harjoittamisessa valmiutta vaivannäköön ja tarkkuuteen: näyttelijän tulee olla valmis tekemään kurinalaisesti töitä valmiuksiensa kehittämiseksi.<sup>61</sup> Ei ole olemassa ihmereseptejä, joilla näyttelijältä vaadittavat henkiset ja fyysiset valmiudet voitaisiin helposti ja nopeasti saavuttaa. Valmiuksien löytäminen vaatii tietoisuuden harjoittamista, työtä, tarkkuutta ja ponnistelua. Liian summittainen harjoittaminen johtaa vain epämääräiseen ja suurpiirteiseen ”alkulimaan”, jossa narsistinen mukavuuden tavoittelu muuttuu päämääräksi tarvittavien valmiuksien etsimisen sijaan.<sup>62</sup> Tämän huomioiminen ankkuroi mielestäni Grotowskin näkemyksiä takaisin maan pinnalle: huolimatta filosofiseettis-myyttisistä päämääristä näyttää näyttelijän harjaannuttaminen olevan kuitenkin pitkäjänteistä, järjestelmällistä ja konkreettista työtä.

---

<sup>58</sup> Grotowski 1989b, 45–46.

<sup>59</sup> Grotowski 1989a, 29.

<sup>60</sup> Grotowski 1989b, 49–50.

<sup>61</sup> Grotowski 1989d, 108–109.

<sup>62</sup> Grotowski 1989d, 113–115.

### 2.2.5 Grotowskin teatterinäkemyseseen vaikuttaneista tekijöistä

Tutkija Teemu Paavolaisen mukaan vaikuttaa siltä, että Grotowskin köyhän teatterin pyrkimyksenä on pelkistää sekä teatteri että ihminen objektiiviseen ytimeensä. Teatterin pelkistäminen on sen vähentämistä ja karsintaa vain välttämättömiin elementteihin, jotka mahdollistavat teatteriesityksen. Ihmisen pelkistäminen on ”elämännaamioiden murtamista”, kurottautumista ohi ihmisen persoonan kohti sen takana piilevää objektiivisempaa tasoa ihmisyydestä. Tätä objektiivisempaa tasoa Grotowski nimittää kollektiiviseksi tietoisuudeksi.<sup>63</sup> On mielestäni selvää, kuinka sekä Artaud että Grotowski puhuvat pohjimmiltaan aivan samasta asiasta vaikkakin heidän ilmaisutavoissaan on eroa. Grotowski on konkreettisempi, selväsanaisempi ja ankkuroi käsityksenä näyttelijäntyöhön. Artaud taas kirjoittaa kiihkeästi, metaforin ja rönkyillä.

Paavolaisen esittämä huomio Grotowskin ajattelun taustalla olevista perusoletuksista on tarkkanäköinen. Grotowskin, ja samoin mielestäni Artaudin, kollektiivisen tiedostamattoman tavoittelu muistuttaa platonilaista käsitystä ihmisen idean tavoittelusta.<sup>64</sup>

Länsimaisen filosofian historian yksi merkittävin ajattelija on Platon (n. 427–347 eaa). Platon jakaa todellisuuden kahteen tasoon: järjellä tavoitettavaan abstraktiin korkeampaan todellisuuteen ja aistein havaittavaan alempaan, ympärillämme olevan maailman todellisuuteen. Korkeampi todellisuus koostuu muuttumattomista, täydellisistä ja puhtaista ideoista ja alempi todellisuus muutoksen alaisista ja epätäydellisistä ideoiden kopioista. Platonin mukaan varsinainen tieto on mahdollista vain siten, että tavoitellaan järjellä ymmärrettävää ideatasoa todellisuudesta.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Paavolainen 2006, 291–293.

<sup>64</sup> Paavolainen 2006, 294.

<sup>65</sup> Solomon 2008, 66.

Grotowskin kollektiivinen tietoisuus on kuin platonilainen ihmisyyden idea. Elämänaamiot, se mitä kutsutaan ihmisen persoonallisiksi piirteiksi, on vain jonkinlaista epätäydellistä tämä maailman kuorta, jonka takaa varsinainen totuus – ihmisyyden idea – on löydettävissä.<sup>66</sup> Toisin sanoen sekä Artaudin ja Grotowskin ajattelu näyttää olevan perusolettamuksiltaan syvästi nimenomaan länsimaalaiseen ajattelutraditioon kiinnittyviä. Huomio on hauska myös sen suhteen, että Artaud ihanoi itämaista ritualistista teatteria vastaesimerkkinä inhoamalleen länsimaiselle puheteatterille.<sup>67</sup> Ruoho on aina vihreämpää aidan toisella puolella.

Grotowskin köyhän teatterin käsityksen taustalla on nähtävissä myös kommunistisen Puolan yhteiskunnallinen tilanne Grotowskin omana aikana. Konkreettiset resurssit teatterin tekemiselle olivat lähes olemattomat, sensuuri ja valvonta yhteiskunnan joka saralla arkipäivää. Valtionavun saamiseksi toiminnan piti olla ainakin sensuurikoneiston silmissä ei-poliittista. Esimerkiksi Grotowskin tapa korostaa fyysisyyttä teatterissa voidaan nähdä myös keinona vältellä vallitsevaa sensuuri- ja valvontakoneistoa ja turvata teatteritoiminnan jatkuvuus. Tulkinnanvaraisempaan fyysiseen tutkimukseen oli hankalampi puuttua kuin suoriin sanallisiin ilmaisuihin. Grotowski halusi myös tiukasti kontrolloida sitä mitä hänestä kirjoitetaan ja missä muodossa hänen ajatuksiaan julkaistaan. Tässä on myös nähty totalitaarisen ympäristön vaikutus Grotowskiin: ihmiseen liittyvää informaatiota voidaan ja tullaan käyttämään tarvittaessa ihmistä itseään vastaan.<sup>68</sup>

Grotowskin tutkimustyössään käyttämä kuvasto ja käsitteistö onkin Puolan vallitseva yhteiskunnallinen tilanne huomioiden hyvin epäpoliittista. Grotowski itse näytti ajattelevan tämän olevan pakon sanelemaa. Grotowskin omaa näkemystä asiasta tukee muun muassa se, että hän vastusti tietävästi nuorena äänekkäästi stalinismia ja halusi omien sanojensa mukaan ”poliittiseksi

---

<sup>66</sup> Paavolainen 2006, 294.

<sup>67</sup> Lisää esim. ”Ajatuksia Balin teatterista” ja ”Itämainen ja länsimainen teatteri” Artaudin teoksessa Kohti kriittistä teatteria.

<sup>68</sup> Paavolainen 2006, 273–274, 277–278

marttyyriksi”. Toisaalta myös itse köyhän teatterin projekti voidaan nähdä jonkinlaisena poleemisena kannanottona vallitseviin yhteiskunnallisiin oloihin.<sup>69</sup>

## 2.3 Kotimaisessa nykymaisemassa

### 2.3.1 Taiteen riippumattomuus ja politiikka

Kuvataiteilija Teemu Mäki tarkastelee väitöskirjassaan *Näkyvä pimeys* taiteen tarkoitusta ja tarpeellisuutta yhteiskunnassa. Mäen mukaan taiteen perustehtävä ei ole ensisijaisesti viihdyttää tai tarjota ihmisille ajanvietettä. Taiteen tärkein tehtävä on pyrkiä yhteiskunnalliseen kritiikkiin sekä filosofiseen ja poliittiseen pohdiskeluun. Mäki näkee taiteen kuitenkin kokonaisvaltaisempänä kritiikin, filosofian ja politiikan tekemisen muotona – ei vain niiden harjoittamisen yhtenä välineenä. Loppujen lopuksi kyse on ihmiselämän peruskysymysten esittämisestä ja esiin nostamisesta.<sup>70</sup>

”Taide käsittelee tärkeimpiä, kipeimpiä ja kiistellyimpiä kysymyksiä. Se kysyy: `Miten elää?` ja `Miksi elää?`”.<sup>71</sup>

Mäen taidekäsityksen mukaan taide on riippumatonta, sillä taide on sitä välttämättä sisäisen olemuksensa perusteella. Taide ei ole väline minkään muun hyvän saavuttamiseksi, taiteen tekeminen on taiteilijalle päämäärä itsessään. Mäen mukaan riippumaton taide on samanlainen yhteistä hyvää tuottava ilmiö yhteiskunnassa kuin oikeuslaitos tai riippumaton tieteellinen perustutkimus.<sup>72</sup> Yhteiskunnan pitäisi pitää taiteesta huolta, varjella sen olemassaoloa niin kuin yhteiskunta varjelee muidenkin yhteistä hyvää tuottavien tahojen olemassaoloa.<sup>73</sup> Mäki toteaaakin ironisesti, että nykyisessä tilanteessa

---

<sup>69</sup> Paavolainen 2006, 280–281.

<sup>70</sup> Mäki 2005, 69–70.

<sup>71</sup> Mäki 2005, 70

<sup>72</sup> Mäki 2005, 70.

<sup>73</sup> Mäki 2005, 71.



sosiaalipolitiikka, työttömyystukien muodossa, ohjaa taidetta rahallisesti paljon suuremmissa määrin kuin yhteiskunnan harjoittama kulttuuripolitiikka.<sup>74</sup>

Taiteen sisäiseen olemukseen liittyy Mäen mukaan myös poliittinen ulottuvuus. Tämä poliittinen ulottuvuus on merkittävä tekijä siinä, että taide pakenee yhteiskunnallisia yrityksiä rajoittaa sen riippumattomuutta. Taiteen tapa tuottaa yhteistä hyvää ei toimi markkinamekanismien mukaan, eikä se kasvata minkäänlaista luvuilla mitattavaa liikevaihtoa.<sup>75</sup> Taiteilija tekee taidetta päämääränä sinänsä riippumatta siitä, saako hän siitä mitään rahallista korvausta. Loppujen lopuksi taiteilija luovuttaa taiteellisen tuotoksensa – panoksensa yhteiseen hyvään – ilmaiseksi jaettavaksi, mikäli kukaan ei halua siitä maksaa. Tämä on johtanut Mäen mukaan toisaalta siihen positiiviseen ilmiöön, että taide on kaikkien niiden ulottuvilla, jotka suinkin ovat siitä kiinnostuneita. Toisaalta taas yhteiskunnalla ei ole mitään erityistä pakottavaa syytä tukea taidetta rahallisesti, koska taiteilijat tuottavat sitä kuitenkin tuen puutteesta huolimatta.<sup>76</sup>

Taiteen julkinen tuki herättää tietysti kysymyksiä myös taiteen sisällöstä ja moraalista. Voidaan esimerkiksi esittää, että julkisesti tuetun taiteen tulisi edustaa yhteiskunnan enemmistön mielipiteitä tai taiteellista makua. Kriittisen taiteen ei ole Mäen mukaan tarkoitus olla vallitsevaa moraalista toistavaa, vaan kriittistä sen vahvassa merkityksessä. Taiteen tulee olla nimenomaan moraalikriittistä erotuksena kaikenlaisesta moralismista<sup>77</sup>. Moraalikriitikki on Mäen mukaan taiteen tärkeimpiä tehtäviä: kriittisen taiteen tehtävä on paljastaa ihmisen käytöksen ja moraalikoodiston välinen kuilu sekä haastaa vallitseva moraalilla uudella moraalilla. Taiteen olemassaolo tulisi sallia myös silloin, kun se rikkoo vallitsevaa lainsäädäntöä. Vallitseva laki ja moraalit eivät ole Mäen mukaan koskaan valmis ja lopullinen, vaan keskeneräinen ja mahdollinen muutokselle.

---

<sup>74</sup> Mäki 2005, 70.

<sup>75</sup> Mäki 2005, 72.

<sup>76</sup> Mäki 2005, 71.

<sup>77</sup> Moralismilla Mäki tarkoittaa moraalien perustelemisesta kieltäytymistä. Moraalikriittisyys sen sijaan on perustelujen vaatimista moraalilta sekä tuollaisten perustelujen esittämistä.

Taiteilija ei ole kuitenkaan tietenkään lain yläpuolella, vaan kärsii lain rikkomisesta seuraavan rangaistuksen. Lain rikkominen sinänsä ei kuitenkaan saisi olla syy taiteen herättämän keskustelun estämiseksi moralisoinnilla.<sup>78</sup>

Allekirjoitan Mäen esittämät näkemykset taiteen yhteiskunnallisista ulottuvuuksista. Uskon, että vaikka Mäen näkökulma on ainakin jossain määrin kuvataiteiden näkökulma, on se sovellettavissa teatteritaiteen alueelle.

### 2.3.2 Kristian Smeds ja näkyjen teatteri

Ohjaaja-käsikirjoittaja Kristian Smedsin mukaan hänen omat esityksensä pyrkivät olemaan näyttämöllisiä näkyjä. Smedsille näyttämö on elävä ja salaperäinen paikka, jonka kautta on mahdollista kohota arkipäiväisyyden yli. Näyttämöllisenä näkynä kokemus jostain merkittävästä asiasta voi muuttua läsnäolevaksi ja todeksi.<sup>79</sup> Smeds näkee taiteilijan suurten asioiden – kuoleman, rakkauden, ihmisyyden ja Jumalan – välikappaleena ja välittäjänä<sup>80</sup> joka tavoittelee työnsä kautta totuudellisuutta ja totuutta. Ihmisyys on Smedsin mukaan myllerrysten taistelukenttä, jossa merkittävää osaa näyttelee kaipuu jonkinlaiseen paratiisiin, tai oikeastaan kaipuu tietoon sellaisen olemassaolosta. Hengellisyys ja uskonnollisuus onkin luonnollinen osa ihmisenä olemista. Smedsille itselleen hengellisyys teatterin yhteydessä tarkoittaa näyttämöllistä kokonaisvaltaisuutta ja koko olemuksella näyttelemistä, antautumista.<sup>81</sup>

Omassa taiteellisessa työssään Smeds korostaa intuition merkitystä sekä teatteriesityksen tekemistä matkana, jonka aikana varsinainen syy matkaan eli esityksen aihe löytyy. Smedsille merkittävä aihe ei ole useinkaan sanallistettavissa, vaan yksinkertaisesti prosessin aikana syntynyt varmuus sellaisen olemassaolosta riittää. Peruslähtökohta teatteriesityksen tekemiselle

---

<sup>78</sup> Mäki 2005, 74.

<sup>79</sup> Ruuskanen 1998, 7.

<sup>80</sup> Ruuskanen 1998, 5.

<sup>81</sup> Ruuskanen 1998, 6.

on Smedsin mukaan tunne siitä, että ollaan jollain tapaa sellaisten asioiden äärellä, joiden kanssa on välttämätöntä viettää aikaa.<sup>82</sup>

Smeds näkee lisäksi oman riippumattoman teatterin<sup>83</sup> pyörittämisen poliittisena tekona: ”Talous sanelee nykyisen politiikan ja siinä kuviossa työni on poliittinen ele, järjetön hanke. Pienen teatterin ylläpito on maailman huonoin liikeidea.”<sup>84</sup>

Hänen mukaansa olisi ensiarvoisen tärkeää, että valtion ymmärtäisi velvollisuudekseen tukea myös pieniä teatteriryhmiä, jotka kykenevät reagoimaan nopeasti asioihin.<sup>85</sup> Smedsin puhe teatterin pyörittämisestä poliittisena tekona muistuttaa ajatuskulultaan Teemu Mäen käsitystä taiteen poliittisuudesta: taide on poliittista, koska se ei sovi markkinatalouden mekanismeihin.

### 2.3.3 Uskomisen ja teatterin yhteydestä

Teatteriohjaajat Pauliina Hulkko ja Esa Leskinen korostavat uskon merkitystä taiteellisessa työskentelyssä. He eivät kuitenkaan tarkoita uskolla teatterin yhteydessä minkäänlaista määriteltyä uskonnollista uskoa, vaikka uskolla teatterissa ja uskolla uskonnossa on samankaltaisia piirteitä.<sup>86</sup>

Hulkko korostaa uskomisen ja teatteriesityksen tekemisen samankaltaisuutta: molemmat voivat olla kokemuksena henkilökohtaisia, mutta muuttuessaan yhteisiksi eli esitykseksi ja uskonnoksi niistä tulee poliittisia tekoja. Leskiselä usko tarkoittaa välttämätöntä käytännöllistä asennetta omaan tekemiseen: taiteellinen työ onnistuu vain uskon varassa, jos on ylipäättään onnistuakseen. Leskisen mukaan taiteilijan on uskottava, että on tekemässä jotain tärkeää ja

---

<sup>82</sup> Ruuskanen 1998, 6.

<sup>83</sup> Haastattelua tehtäessä Smeds johti julkisen tuen ulkopuolella vielä tuolloin toiminutta Teatteri Takomoa. Kirjoittaja huomio.

<sup>84</sup> Ruuskanen 1998, 8.

<sup>85</sup> Ruuskanen 1998, 8.

<sup>86</sup> Hulkko 2003, 11.

onnistuu siinä, koska taiteilija ei voi selvästi tunnistaa osaavansa oikeastaan mitään. Hulkko ja Leskinen katsovatkin, että valtavat epäuskon hetket kuuluvat taiteilijan työhön ja stressaavuudestaan huolimatta tarjoavat mahdollisuuksia nähdä asioita uusista näkökulmista. Hulkko ja Leskinen molemmat tunnustavat usein ajattelevansa, että juuri käsillä olevan esitys tulee olemaan heidän viimeisensä.<sup>87</sup>

Smeds näyttää olevan samoilla linjoilla. Hän katsoo, että teatterityössä on kyse jatkuvasta rajankäynnistä, joka toistuvasti nostaa esiin kysymyksen: pitäisikö taiteilijan lyödä vain hanskat tiskiin? Smedsille vastaus tuollaiseen kysymykseen löytyy siitä, miten haluaa elää elämänsä maailmassa, jossa on muutenkin vaikea elää.<sup>88</sup>

Leskinen kyseenalaistaa voimakkaasti myytin, joka näkee lahjakkaan taiteilijan itsekkäänä ja sosiaalisesti kyvyttömänä kusipäänä ja joka ihannoit tätä epäsosiaalisen runkkarineron<sup>89</sup> yhdistelmää. Hyvän taiteilijan on Leskisen mukaan uskottava myös olevansa ihmisenä hyvä ja tekevänsä hyviä tekoja, vaikka se onkin hankalaa ja raskasta. Ajatus hyvyydestä kantaa kuitenkin mukanaan toivoa. Uskomalla olevansa hyvä voi Leskisen mukaan myös uskoa hyvyyteen ”asioiden alla”.<sup>90</sup> Leskiselä tämä kokemus pyhydestä on henkilökohtaisesti hyvin merkittävä: se on pohjimmiltaan kaikkien hänen tekemiensä esitysten aiheena. ”Ilman tätä kokemusta en olisi voinut tehdä yhtään niistä ohjauksista, jotka olen ammattilaisena tehnyt. Minusta pyhyden kokemus on se, että tässä alla on jotakin näkymätöntä, joka kannattelee sitä.”<sup>91</sup>

Hulkko näkee teatterin hyväksi sanomaksi sen, että myös monimutkaisuudella voidaan saada jotain hyvää aikaiseksi maailmassa. Hänestä on tärkeää, että teatterissa on mahdollista kokea asioita monilla eri tavoilla. Erilaisten kokemisen

---

<sup>87</sup> Hulkko 2003, 11.

<sup>88</sup> Ruuskanen 1998, 8.

<sup>89</sup> Epäsosiaalinen runkkarinero on kirjoittajan käyttämä käsite, ei Leskisen. Kirjoittajan huomio.

<sup>90</sup> Hulkko 2003, 13.

<sup>91</sup> Hulkko 2003, 14.

tasojen kautta voi syntyä korkeampaa ymmärrystä asioista. Hulkko vertaa tätä uskonnolliseen kokemukseen. Myös Leskinen näkee teatterissa samankaltaisia merkityksiä: hyvässä teatterissa on sekä horisontaalinen että vertikaalinen taso. Horisontaalisella tasolla Leskinen tarkoittaa tämän maailman tasoa, jossa asioiden arvo on laskettavissa rahalla ja mitattavissa ajalla. Vertikaalinen taso on ajan pysähtymistä, hetkeen jäämistä. Horisontaalisella tasolla hyvä teatteri on poliittista – se puhuu tärkeistä asioista maailmassa. Vertikaalisella tasolla hyvä teatteri taas on rahallisesti ja ajallisesti täysin arvotonta, ajan pysäyttämistä. Leskisen mukaan kaiken taiteen tehtävä on pitää kiinni erityisesti vertikaalisesta tasosta.<sup>92</sup>

### 3 Teatterimanifesti

#### 3.1 Oma paikkani, minun tunnustukseni

Artaud on oikeassa: teatterin on pyrittävä etsimään keinoja, joilla se voi vaikuttaa ihmiseen kokonaisvaltaisesti. Teatterin ylipsykologisointi realismin muodossa ei ole hyvästä, vaan teatterin on pystyttävä seuraamaan intuitiota ja luomaan intuitiivisia, sekä visuaalisesti että toiminnallisesti vastustamattomia näkyjä, jotka pakottavat katsojan ja kokijan liikkeeseen. Näky eroaa muotokelvosta näyttämöllisestä toiminnasta siinä, että se kaipaa kohti totuutta ja vapautusta. Näyt ovat julmia, koska ne eivät anna valmiita vastauksia tai pönkitä jo vallitsevaa henkilökohtaista tai yhteiskunnallista tilaa. Näyt kantavat mukanaan levottomuutta, ne enteilevät. Viimeistä sanaa ei ole vielä sanottu, asioiden alla on jotain suurta ja mullistavaa. Se kutsuu ja vaivaa ja tulee vielä murtautumaan esiin. Näyt huutavat odotusta ja manaavat jotain tapahtuvaksi.

Artaudia ei voi seurata seuraamatta myös Grotowskia. Grotowski on oikeassa: teatteri on provokaatiopaikka. Teatterissa etsitään totuutta ja inhimillistä täytymistä. Teatterin ei kuulu olla paikka, jossa etsitään helpotusta tai unohdusta. Teatteri kutsuu luokseen ihmistä, jolla ei ole valmiita vastauksia ja joka etsii paikkaansa maan päällä. Grotowski on oikeassa: näyttelijä on pyhän

---

<sup>92</sup> Hulkko 2003, 13.

palvelija. Näyttelijän on kehitettävä itseään pyhän palvelukseen ja noustava narsistisen itsepönkittämisen yläpuolelle.

Mäki on oikeassa: taide on yhteiskunnan kriitikko siellä missä kritiikkiä ei esitetä. Taide on kokonaisvaltainen ajattelun, kritiikin ja politiikan muoto itsessään, ei vain niiden väline. Mäki on oikeassa: taide on yhteistä hyvää tuottava instituutio. Missä taide lakkaa olemasta tai missä sille määritellään poliittisesti rajoja, siellä yhteinen hyvä on häviöjä. Myös teatterin on oltava taidetta.

Smeds on oikeassa: ihmisyyden myllerryksen keskellä olemista. Taiteilija on kuoleman, rakkauden, ihmisyyden ja Jumalan välikappale. Kuolema, rakkaus, ihmisyyden ja Jumala ovat suuria asioita. Välitä suuria asioita, sillä suuret asiat ovat asioita, joiden äärellä on välttämätöntä viettää aikaa.

Hulkko on oikeassa: monimutkaisuus voi saada maailmassa hyvää aikaiseksi. Teatterin ei kuulu olla yksinkertaista ja valmiiksi pureskeltua. Valmiiksi pureskeltu on valmiiksi menetetty.

Leskinen on oikeassa: taiteilija ei voi tunnistaa osaavansa mitään. Siksi taiteilijan on uskottava, että on tekemisissä hyvän kanssa. Asioiden alla oleva hyvä kantaa taiteilijaa. Leskinen on oikeassa: taide on ajan ja laskukoneen pysäyttämistä. Siellä missä aika pysähtyy voi ikuisuus raottua.

### 3.2 Puolustuspuhe Jumalalle ja reuna-alueille

Puolustuspuhe Jumalalle on puolustuspuhe sille, että teatteritaiteilijalla on oltava käytössään jonkinlainen korkeampi, ylevämpi, tuonpuoleisempi perspektiivi omassa työssään. Tällaisen korkeamman, jumalallisen perspektiivin omaksuminen on sen ymmärtämistä, ettei teatterintekijä tee teatteria vain itselleen tai katsojille tai edes maailman teatteritaiteen kulttuuriperinnölle. Viime kädessä teatterintekijä tekee teatteria korkeammalle, kaikesta inhimillisestä riippumattomalle taholle, Jumalalle. Teatterintekijä tavoittelee ja käsittelee

taiteellisella työllään inhimillisen elämän syviä peruskysymyksiä: syntymää, kuolemaa, elämän tarkoitusta. Miksi on olemassa ylipäätään jotain, eikä vain mielummin ei mitään? Mitä tällä jollain olisi tehtävä? Mitä on inhimillisyys, mikä on ihminen, mikä on maailma? Teatterintekijä etsii totuutta.

En usko, että tätä asiaa voi kuvata konkreettisella kielellä. Siksi turvaudun metaforiin: teatterintekijä tekee teatteritaidetta Jumalalle ja Jumalan sallimuksesta. Teatteritaiteilija tavoittelee työllään jonkinlaista objektiivista pysyvää tuonpuoleista todellisuutta, jossa rakkaus on täysin rakkautta, kuolema on kuolemaa, elämä on elämää ja hyvä on täysin hyvää. Tämä ei ole kannanotto sen puolesta (tai toisaalta sitä vastaan), että tällainen objektiivinen tuonpuoleinen todellisuus olisi ehdottomasti olemassa. Teatteritaiteilijan on kuitenkin viime kädessä toimittava uskoen, että tuollainen todellisuus on todella olemassa. Tai sitten toimittava ikäänkuin tuollainen todellisuus olisi olemassa. Tämä Jumalan todellisuus velvoittaa teatteritaiteilijaa hänen työssään: teatteritaiteilija ei tavoittele omia päämääriään, työryhmänsä sisäisiä päämääriä tai minkään yhteiskunnallisen tai teatterillisen rakennelman luomia päämääriä, vaan hän tavoittelee Jumalan päämääriä, sillä ne velvoittavat häntä. Teatteritaiteilijan on kysyttävä kysymyksiään Jumalan perspektiivistä ja edettävä työssään tuosta perspektiivistä käsin.

Teatteritaiteilijan on aina parempi astua rohkeasti kohti tuntematonta ja epäonnistua surkeasti kuin pysytellä omalla mukavuusalueellaan ja tyytyä sen tarjoamaan turvallisuuden tunteeseen. Omalla mukavuusalueellaan pysyttelevä teatterintekijä päätyy mitä suurimmalla todennäköisyydellä tekemään stereotypioita, sukupuolirooleja ja yhteiskunnallisia hierarkioita vahvistavaa ja ylläpitävää teatteritaidetta. Teatteritaiteilijan on parempi tähdätä kauas, korkealle, pitkälle kohti uutta ja epäonnistua täydellisesti kuin lillua omalla mukavuusalueellaan ja kerjätä julkista hyväksyntää. Maailma on täynnä hegemonioita – ihmisryhmiä joilla on tietyillä alueilla hallitseva valta määritellä kuka tällaiselle alueelle hyväksytään hyvänä tyyppinä. Kaikki hegemoniat ovat vallankäyttöä, myös teatteritaidetta hallitsevat hegemoniat, ja siksi niihin tulee suhtautua suurella kriittisyydellä. Teatterintekijä toimii moraalittomasti, jos hän

alentuu taiteellisessa työssään jonkin hegemonian tai yleisen mielipiteen luomien odotusten ja etiikan alle.

Jumalallisen perspektiivin omaksuminen auttaa teatterintekijää suuntaamaan omilta mukavuusalueiltaan kohti niitä reuna-alueita, joita ihmiset mieluiten karttavat ja joista nousevia kysymyksiä ihmiset eivät haluaisi kuulla tai esittää. Eri aikoina, erilaisissa yhteiskunnallisissa tilanteissa nämä kysymykset ovat tietysti olleet osin erilaisia. Jokainen aika tarvitsee omat kysymyksensä. Taiteen tehtävä on kysyä nuo kysymykset, liikkua yhteiskunnallisten hegemonioiden ja inhimillisen todellisuuden reuna-alueilla. Taiteen on oltava maailman kriittinen tarkkailija, kommentoija ja kiusallisten kysymysten esittäjä. Teatteritaiteella on oman inhimillisyytensä kautta merkittävä panoksensa. Teatterin ytimessä on esiintyjän ja katsojan välinen inhimillinen vuorovaikutus. Teatterin tulee paljastaa inhimillisyyden sen reuna-alueilla, ei peittää sitä. Inhimillisyyden paljastamisessa ja reuna-alueiden tuomisessa esiin piilee teatteritaiteen korkeampi, tuonpuoleisempi tarkoitus ja päämäärä. Teatterintekijän pitää aina kaivaa tuota jumalallista todellisuutta esiin siellä, missä sitä yritetään piilottaa ja jättää huomiotta. Juuri tähän teatterintekijä tarvitsee Jumalan perspektiiviä ja velvollisuuden tunnetta tuota perspektiiviä kohtaan. Jumala velvoittaa teatterintekijää.

### 3.3 Kriittisyyden ja tiedostavan vapauden teatteri

1. Vallitseva kulttuuriympäristö sekä järjestäytynyt yhteiskunta määrittävät sinua. Olet niihin sidoksissa sekä fyysisesti että henkisesti.
2. Ylläpidät vallitsevaa yhteiskunnallista ja kulttuurista hegemoniaa, mutta myös uudistat sitä. Se on ristiriitasi. Siinä rajallisuus pyrkii kohti rajattomuutta.
3. Sinulla tulee olla kriittinen katse ympärilläsi olevaan. Katso myös itseäsi niin kuin katsot ympärillesi.



4. Sinä et ole osa länsimaista kulutuskulttuuria. Edustat kansallisista myyteistä ja taloudellisista ihannekuvista vapaata maailmaa. Älä ole yltäkylläisesti täynnä ja sisällä passiivinen, vaan ole nälkäinen ja ulkopuolelta aktiivinen. Ole tasa-arvon, vapauden, suvaitsevaisuuden, elämän ja kestäväen kehityksen liittolainen.

5. Hakeudu yhteiskunnan reuna-alueille, sillä siellä sinua odotetaan. Riko sovinnaisuuksia, tapoja, suosituksia ja myyttejä. Ylitä hyvän maun rajat. Hämmennä sosiaalisesti. Sekoita sukupuolirooleja ja -asetelmia äärimmäisiin ristiriitoihin. Leiki epämääräisellä seksuaalisella identiteetillä. Hakeudu vieraisiin paikkoihin, matkusta ja polta rahaa taloyhtiön grillijuhlissa. Kiinnostu siitä, mitä vältetään, halveksitaan ja vieroksutaan. Älä ole parempi ihminen kuin olet. Nauti kehosi moniulotteisuudesta ja pidä siitä huolta. Assosioi ja seuraa impulssejasi: tee niistä esitystaiteesi arvokkainta materiaalia. Älä räyhää, vaan tutkimalla arvosta.

6. Käy vihellellen kohti teatteritaiteellista täydellisyyttä ja epäonnistu hymyssä suin: jossain tuolla kaikki saa täyttymyksensä ja siellä sinulle jo hurrataan.

7. Et voi olla teatteri yksin, äläkä sitä toivokaan. Tee teatteristasi myös sosiaalisen jakamisen, taiteellisen keskusteluyhteyden ja kollektiivisen tuen taidetta.

8. Olet teatteritaiteen jatkumolla. On ollut, on tällä hetkellä ja tulee olemaan monia muita. Unohda patsaat ja mitali. Anna kykyjesi tuottaa hedelmää, jolle myös nöyryys on kasvuaine. Nauti muiden hedelmistä.

9. Jos suussasi maistuu vanha kahvi, pöly ja ohi kiitäneet vuodet, muista ettei tämä manifesti yritä sitoa sinua. Sen tarkoitus on vapauttaa kulkemaan elämän, yhteiskunnallisen kriittisyyden ja teatterillisen ambition polkua. Ja sen päässä, viimeistään, sinua odottaa rakkaus.

## LÄHTEET

Artaud, Antonin

1983 Kohti kriittistä teatteria, suom. Ulla-Kaarina Jokinen. Otava.  
Keuruu.

2011 ”Fragmentteja”, suom. Maria Valkama. Niin & näin - filosofinen  
aikakauslehti 1/2011. Eurooppalaisen filosofian seura ry, Tampere.

Enckell, Johanna

2003 Antonin Artaudin jäljet ranskalaisessa teatterissa. Like. Jyväskylä.

Grotowski, Jerzy

1989a ”Kohti kriittistä teatteria”, Kohti kriittistä teatteria. Degler &  
Zbigniew Toim. Like. Helsinki.

1989b ”Kokonainen näyttelijä”, Kohti kriittistä teatteria. Degler & Zbigniew  
Toim. Like. Helsinki.

1989c ”Teatteri ja rituaali”, Kohti kriittistä teatteria. Degler & Zbigniew  
Toim. Like. Helsinki.

1989d ”Harjoittelu”, Kohti kriittistä teatteria. Degler & Zbigniew Toim. Like.  
Helsinki.

Hulkko, Pauliina

2003 ”Pieniä apokalyptisiä ihmeitä”, Pauliina Hulkon ja Esa Leskisen  
keskustelu. Teatteri-lehti 8/2003. Kustannus Oy Teatteri, Helsinki.

Julkunen, Pertti

2011 ”Ristiinnaulittu hyppää - stigman ajatus Erkki Auraa seuraten”, Niin  
& näin - filosofinen aikakauslehti 1/2011. Eurooppalaisen filosofian  
seura ry, Tampere.

Kanniainen, Mikko

2011 "Teatterin digitaaliset mahdollisuudet", Niin & näin - filosofinen aikakauslehti 1/2011. Eurooppalaisen filosofian seura ry, Tampere.

Mäki, Teemu

2005 Näkyvä pimeys - esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta. Like. Jyväskylä.

NEB8 The New Encyclopaedia Britannica. Micropaedia – Ready  
1987 Refence, vol 8. The University of Chicago, USA.

NEB11

1987 The New Encyclopaedia Britannica. Micropaedia – Ready  
Refence, vol 11. The University of Chicago, USA.

OE

1977 Otavan suuri ensyklopedia, osa 3. Kustannusosakeyhtiö Otava, Keuruu.

Paavolainen, Teemu

2006 "Jälkisana: tekstejä, konteksteja, oppilaita, organisaatioita", teoksessa Kohti kriittistä teatteria. Toim. Like. Helsinki

Ruuskanen, Annukka

1998 "Ei pidä etsiä vaan löytää", Kristian Smedsin haastattelu. Teatteri-lehti 8/1998. Kustannus Oy Teatteri, Helsinki.

Solomon, Robert C.

2008 Introducing philosophy - a text with integrated readings, 9th edition. Oxford university press, New York.

WSOY6

1996 Wsoy:n iso tietosanakirja, osa 6. Wsoy, Porvoo.

## WSOY7

1996 Wsoy:n iso tietosanakirja, osa 7. Wsoy, Porvoo.

## WSOY9

1997 Wsoy:n iso tietosanakirja, osa 9. Wsoy, Porvoo.