

Jaakko Autio

KOKONAINEN ÄÄNI

Teatterin äänisuunnittelussa



SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	3
<i>Metodi: runous</i>	4
<i>Kokonainen ääni</i>	4
<i>Esteettinen elämys</i>	5
<i>Teatterin uudistajat</i>	7
<i>Köyhä teatteri</i>	8
<i>Välineistöä</i>	9
<i>Kokonainen näyttelijä</i>	12
<i>Taide liikkumavälineenä</i>	14
<i>Sakraali teatteri</i>	16
<i>Nollapiste</i>	18
<i>Kontemplaatio</i>	20
<i>Yksi viiva</i>	24
<i>Reflektio</i>	25
LÄHTEET	27

JOHDANTO

Nyt on joulukuun 18 päivä 2019. Istun rantakahvilassa Thaimaassa, Koh Jumin saarella. Käytän osan päivistäni opinnäytteen päivittämiseen jonka kirjoitin keväällä 2013. Poistin työstä alkuperäisen johdannon, tiivistelmän ja kuvituksen. Koin että työssä oli turhan paljon toisteisuutta, joten poistin tekstiä joka ei palvellut kokonaisuutta. Sivumäärä putosi noin puoleen alkuperäisestä. Muutin myös tutkielman rakennetta palvelemaan paremmin sisältöä ja lukukokemusta.

“KOKONAINEN ÄÄNI” oli kirjallinen opinnäytteeni 2013, kun valmistuin Teatterikorkeakoulun äänisuunnittelun laitokselta. Työtä kirjoittaessani olin harjoittanut mietiskelyä säännöllisesti vuodesta 2006 ja osallistunut ehkä 30 retriittiin, joista pisimmät olivat 2kk mittaisia. Opinnäytteessä koin tärkeäksi nivoa yhteen kaksi erillään kulkenutta tietä, joogi-harjoituksen ja teatteritaiteen. Tästä syntyi kirjallinen opinnäytteeni “Kokonainen ääni”.

Tutkielman alussa tutustun Grotowskiin, nyt jo kuolleeseen Puolalaiseen teatterin uudistajaan, joka yhdisti joogisen harjoituksen ja teatteritaiteen toisiinsa. Grotowski tunnetaan parhaiten “köyhästä teatteristaan”, koska hän päätyi riisumaan teatteri-ilmaisustaan pois kaiken sen mikä ei palvellut muutosvoimaa suoraan. Käyn läpi Grotowskin käsitteistöä, etupäässä vastakkain asettelun ja törmäytyksen dialektiikkaa, sekä asennetta tehdä henkistä taidetta, joka pyrkii uudistamaan tekijän ja katsojan suhteen itseensä ja maailmaan.

Työssä rinnastan Grotowskin ja Zen-kontemplaation päämäärät ja harjoitukset toisiinsa. Zen - perinteessä on pitkään harjoitettu taidetta osana henkistä harjoitusta. Käyn läpi meditaation perusteet joilla oppia kuuntelemaan tiettyä kohtaa tietoisuudesta, joka mahdollistaa radikaalin tavan törmäyttää suhteellinen ja suhteeton toisiinsa.

Tutkielman lopussa reflektoin hieman kuinka keväällä 2013 kirjoittamani opinnäyte resonoi nykyisessä työskentelyssäni teatterin äänisuunnittelijana ja äänitaiteilijana.

Metodi: runous

En pyri jäljittelemään työssäni tieteellistä pätevyyttä, koska työni käsittelee esteettistä elämystä, joka on luonteeltaan ei-mitattava. En pyri todistamaan tai todistelemaan mitään, en koe siihen tarvetta. En usko, että olisi olemassa jokin kaiken ratkaiseva teoria tai metodi, jota orjallisesti noudattamalla minä tai kukaan muukaan toimisi tai ajattelisi automaattisesti oikealla tavalla. Ei ole olemassa yhtä tapaa tehdä teatteria oikein. Tarkoitukseni ei ole flirttailla filosofian tai buddhalaisuuden kanssa itsetarkoituksellisesti, en saa erityistä nautintoa filosofiasta tai teatterin älyllistämisestä. En myöskään koe, että teatteria vaivaisi mikään tauti, jota koettaisin parantaa tyrkyttämällä teatteriprosessiin jonkin uuden, idealistisen tai uskonnollisen propagandan. Koen, että teatteria tehdessä ihmisen täytyy olla vapaa ehdollistumisestaan normeihin, jotta rakenteilla oleva esitys voi löytää itsensä ja tulla näkyväksi kokonaisuena.

Kokonainen ääni

Alla olevan runon nimi on "Erojen yhdistyminen". Sen on kirjoittanut zen-runoilija Shitou Xiqian 800-luvulla. Runo on mielestäni hyvä avaus lähestyessä kokonaista ääntä, joka perustuu vastavoimien törmäytykseen.

"Valossa on pimeyttä, mutta älä koeta ymmärtää tuota pimeyttä. Pimeydessä on valoa, mutta älä etsi tuota valoa. Pimeys ja valo ovat pari. Aivan kuten edellä käyvä jalka on kävellessä takana tulevan jalan pari. Jokaisella asialla on oma luontainen arvonsa ja jokainen asia on paikallaan toimiessaan yhteydessä kaikkeen muuhun. Tavallinen elämä sopii täydellisyyteen kuin vakka kanteensa. Täydellinen toimii yhdessä suhteellisen kanssa kuin kaksi nuolta, jotka kohtaavat ilmassa." (Loori 2006, 268.)

Jos varjo ja valo, tai hyvä ja paha, näyttäytyvät minulle itse itseään valaisevina ilmiöinä, pystyn siirtämään tämän näkemyksen myös äänisuunnitteluuni. Ymmärtäessäni hyvän ja pahan, kehon ja

mielen, ykseyden ja erillisyyden kokonaisuutena, voin kuulla kokonaisen äänen kaikilla aisteillani, myös mielelläni. Tällöin äänisuunnitteluni ei ole ajattelua, vaan maalaan yksinkertaisesti sen, minkä kuulen itsessäni. Kokonaisuudessa mikään ei liiku, mikä tarkoittaa minulle mahdollisuutta pysyä sanoittamattoman mysteerin äärellä pitkään ja rauhassa. Lineaarisen kiireen hälvetessä, saan työskentelyyni rauhan ja varmuuden tunnun. Voimat, jotka toimivat yleensä liikennemerkkien kaltaisina käskyinä, avautuvat nyt yhtenä pintana, jota vasten voin purkaa kaikki ihmisyyden perimmäisimmät ja syvimmat kysymykset. Saamani vastaus on inhimillinen kaiku; kuulen oman ääneni heijastuvan takaisin, ja ymmärrän siinä olevan jotain itseni ylittävää. Merkityksistä tyhjiys vastaa koko olemuksellaan, ja toimin tätä elävistä ja kimmoisaa pintaa vasten. Voin ammentaa siitä lujutta pohjimmiltaan hyvin herkkään ja paljaaseen taiteelliseen työskentelyyn, jossa en piilottele mitään hetkestä erillistä identiteettiä. Ajatusten tasolle vetäytymisen sijaan, toimin esteettisen elämyksen sisäpuolelta, jolloin luomieni merkitysten näkyvä ja näkymätön soivat keskenään tasapainossa.

Esteettinen elämys

Termi *esteettinen* on syntynyt tarpeeseen puhua ja ymmärtää taidetta ja kauneutta. Termi "estetiikka" tulee kreikan kielen sanasta *aisthetike*, sen kehitti 1735 filosofi Alexander Gottlieb Baumgarten. Sana synnytetään osaksi tieteellistä pohdintaa siitä "*kuinka asiat tunnetaan aistien kautta*".

Sanassa piilee vaara. Termiä "esteettinen" leimaa ideaali kauneuden tai aistillisuuden itseisarvosta taiteessa. Äkkiseltään sana synnyttää konservatiivisen assosiaation "hyvästä" tai "oikeasta" taiteesta. Tähän "hyvään" tai "oikeaan" taidekäsitteeseen takertuminen synnyttää puolestaan aseman tai tarpeen teatterin uudistajille, jotka käsittävät teatterin keskiön olevan vapaa määriteltävissä olevasta "hyvästä" tai "oikeasta" olemisen ja toiminnan tavasta. "Oikean" sijaan teatterin elävä keskusta kumpuaa syvemmistä virroista, jossa hyvä ja paha, oikea ja väärä kulkevat vielä toisistaan erottamattomina, samassa elinvoimaisessa virrassa. Ihminen on vapaa juomaan elämän lähteestä ja voimautumaan siitä, mutta lähteen vettä ei voi omistaa tai saada hallintaansa puristamalla sitä nyrkkiin. Jos veden pullottaa, häviää siitä sen alkuperäinen virtaavuus ja voima. Yksi teatterin uudistajista Antonin Artaud (1896-1948) kritisoi teatterin älyllistämistä vastaan;

“Todellinen kulttuuri vaikuttaa hurmionsa ja voimansa kautta; mutta eurooppalaisen taideihanteen tarkoitus on saada ihmismieli omaksumaan asenne, joka torjuu voiman ja tutkii haltioitumista kuin ulkopuolinen. Tämä taidekäsitys on velto ja hyödytön ja kylvää lyhyessä ajassa kuoleman siemenen.” (Artaud 1983, 13.)

Käytän termiä “esteettinen elämys” post-it nimilappuna laajemmalle ilmiölle, jota on vaikea määrittää. Itselleni esteettinen elämys tarkoittaa yksinkertaisesti kokemusta tai kokemuksen tapaa, joka puhuttaa ja ravisuttaa minua kokonaisuutena ihmisenä. Mutta on olemassa tutkijoita, jotka eivät suostu näin yksinkertaiseen selvyyteen esteettisestä elämyksestä, vaan pyrkivät määrittelemään kokemuksen tunnuspiirteet. Tutkija Paul J Oldscamp (1937) sanoo olevansa varma siitä, että voi osoittaa, kuinka esteettiset kokemukset eroavat mistä tahansa muusta havaitsemis- tai arvotuskokemuksesta. (Kinnunen 1968, 26.) Oldscampin luettelo näyttää seuraavanlaiselta:

1. Esteettisessä havaitsemisprosessissa ei ole tietoista eroa havaittavan ja havaitun objektin välillä,
2. Siihen ei sisälly päättelyä eikä erittelyä, ei diskursiivista ainesta,
3. Senhetkinen innoitus on tahdosta riippumaton,
4. Sekä esteettisessä havainnossa että arvioinnissa normaalit toiminta-impulssit ovat taka-alalla,
5. Esteettinen mielihyvä ei ole identtinen minkään tunnetun emotionin kanssa,
6. Havainto ja arviointi ovat pyyteettömiä,
7. Havainto ja arviointi ovat kontemplatiivisia,
8. Esteettiset nautinnot eivät kuluta,
9. Esteettistä nautintoa rikastuttaa esteettisen objektin koetun kvalitatiivinen nautinto,
10. Kokemus on välitön,
11. Esteettinen arviointi liittyy aina terästyneeseen havaintoon ja tavallista korkeampaan tietoisuuden asteeseen.

Minulla ei ole tarvetta epäillä Oldscampin pyyteettömyyttä tai tämän varmaa tietämystä määrittää tekijät esteettisestä elämyksestä. Mutta itseäni tällaiset listat yksinään eivät ole auttaneet ymmärtämään, mistä esteettisessä elämyksessä on kyse. Jaan Artaudin kanssa näkemyksen vaarasta, joka piilee länsimaisessa taipumuksessa tutkia ja katsoa haltioitumista sivusta, sille altistumisen sijaan. Tietämisen sijaan tahtotilani on ymmärtää voimia inhimillisen liikehdinnän takaa. Mielenkiintoni kohdistuu jo olemassa olleisiin teatterinuudistajiin, teemoihin ja harjoitteisiin, joiden parissa teatterin uudistajat työskentelivät lähestyäkseen välitöntä elämystä näyttämöllä. Tämä antaa mielestäni

osviittaa siitä, minkälaiseen sielunhallintaan myös teatteriäänisuunnittelijan on altistuttava tehdessään taiteellisesti korkeatasoista työtä.

Teatterin uudistajat

Grotowski ja Artaud olivat molemmat teatterin uudistajia. He halusivat löytää teatterille ominaisen ilmaisun tavan. Molempia kiinnosti tekstiin perustuvan draaman sijaan fyysinen teatteri sekä taiteen sukulaisuus henkiseen kokemukseen.

“Sivistynyt ihminen on hirviö, joka on kehittänyt absurdiin saakka kykynsä luoda teoistaan ajatuksia sen sijaan, että tekisi ajatuksistaan tekoja. Jos elämästäimme puuttuu rikin katku, toisin sanoen jonkinlainen jatkuva magia, se johtuu siitä, että me mieluummin katselemme tekojamme varsinkin sellaisina, joiksi niitä haaveksimme, sen sijaan, että antaisimme tekojemme panna itsemme liikkeelle. (...) Mutta niin itsepintaisesti kuin vaadimmekin magiaa, sittenkin pelkäämme elämää, joka kehittyisi oikean magian merkeissä.” (Artaud 1983, 11.)

Artaud (1896-1948) asemoi vastakkain ihmis-hirviön ja sen synnyttämät lieveilmiöt, kuten kulttuurin palvonnan, sekä vapaan ihmisen ja tämän toteuttaman elämän. Ihmishirviöt luovat teoistaan ajatuksia ja viihtyvät omissa ideaaleissaan, kun taas elävä ihminen luo todellista kulttuuria taidollaan harjoittaa elämää. Elävä ihminen harjoittaa elämää taiteessaan, jolloin taide on elävässä taidossa, eikä kuvien palvonnassa. Artaudin näkemyksen mukaan taiteilijalle ei riitä “nautiskelijan” suhde omaan taiteilijuuteen, vaan taiteilijan on haastettava oma maailmankuvansa ja otettava haltuun alkuvoimainen suhde taiteeseen. (Artaud 1983, 13.)

“Jotta teatteri voisi elää ja uudistua, sen on murrettava kieli ja päästävä käsiksi elämään; tärkeintä on uskoa, ettei tämä ole pyhä, vain joillekin varattu osuus. Mutta tärkeää on myös uskoa, ettei sitä voi tehdä kuka tahansa ja että se joka tapauksessa vaatii valmistautumista. Tämä merkitsee sitä, että torjumme ihmisen tavanomaiset

rajoitukset ja myöskin hänen valtuutensa ja että siirrämme todellisuudeksi kutsumamme rajat jonnekin äärettömyyksiin. Meidän on uskottava teatterin kautta uudistuvaan elämäntarkoitukseen, teatteriin, jossa ihminen pelottomasti astuu sen herraksi, jota ei vielä ole, mutta jonka hän synnyttää. Ja kaikki, mikä ei ole syntynyt, voi vielä syntyä, kunhan emme tyydy olemaan pelkkiä rekisteröintilaitteita.” (Artaud 1983, 17.)

Artaud luo eräänlaisen näyn, josta välittyy tunne että määrittelemättömän kanssa työskentely määritellyssä ympäristössä (teatterissa) on mahdollista, jopa helppoa. Tämän jälkeen Artaud jättää lukijansa ikään kuin ikkunan äärelle löytämään oman näkynsä - kuinka lähestyä tuntematonta omassa työskentelyssä. Artaud sai kritiikkiä osakseen puolalaiselta Jerzy Grotowskilta (1933-1999), joka näki Artaudin työskentelyn vajavaisena sikäli, ettei tämä jättänyt näkynsä lisäksi jälkeensä konkreettista tekniikkaa tai välineistöä, kuinka lähestyä kielen ylittävää teatteria. (Grotowski 2006, 37, 70.)

Grotowski etsi systemaattisesti keinoja, kuinka tehdä näkymätön näkyväksi, pitäen samalla kiinni rationaalisuudesta ja työn toistettavuudesta. Grotowskilla oli pysyvä teatteriryhmä, jolle metafyyssistä kosketteleva luomistyö oli *“jokapäiväistä leipää”*. Jotta tällainen teatteri pystyi ylipäättään toimimaan, oli löydettävä toimivat harjoitus- ja etsintämetodit. Ei- tahdonalainen ilmiö, jonka syntyä ja kulkua ei voi ennalta aavistaa, oli jollain tavalla saatava kiinnitettyä rakenteelliseen muotoon. (Grotowski 2006, 42.) Grotowskin työskentely keskittyi tutkimaan näyttelijäntyön olemusta, sen henkis-fyysis-emotionaalisia prosesseja tavalla, jossa konkreettisuus pyrki olemaan läsnä, vaikkakin tavoiteltu sisältö ylitti konkreettisen rajat. Grotowskille kyse ei ollut ihmereseptistä, vaan *“työläästä raadannasta kohti sitä, mikä on pimennossa ja minkä valaiseminen on mahdollista.”* (Grotowski 2006, 35.)

Köyhä teatteri

Grotowski syntyi toisen maailmansodan jälkeisellä aikakaudella, jota leimasivat filosofis-antropologiset pohdinnat maailmaan heitetystä ihmisestä, olemassaolon mielekkyydestä, yksilön ja ihmislajin, ihmisen ja yhteiskunnan, sekä ihmisen ja toisen ihmisen välisestä suhteesta. (Grotowski 2006, 19). Myös Grotowskin teatteri näyttäytyy ennen kaikkea jatkuvana tilintekona maailman, sekä teatteriperinteen

kanssa. Grotowskin ajattelu kiteytyy käsitteeseen *köyhä teatteri*, jossa ulkoisilla elementeillä koreilun sijaan pyrittiin riisumaan teatteri-ilmaisun ytimestä pois kaikki ne osatekijät, jotka eivät palvelleet teatterille erityistä ominaisuutta;

“Teatterin on ymmärrettävä omat rajoituksensa. Ellei se pysty olemaan rikkaampi kuin elokuva, olkoon köyhä. Ellei se pysty olemaan yhtä yllellinen kuin televisio, olkoon askeettinen. Ellei se pysty kiehtomaan tekniikallaan, luopukoon ulkonaisesta tekniikasta. Tällöin jää jäljelle pyhä näyttelijä köyhään teatteriin.” (Niemi 1975, 211.)

Toisin kuin Artaudilla, Grotowskilla oli käytössään valtion rahallisesti tukema teatteri, jossa hän pystyi systemaattisesti tutkimaan ja kehittämään esiintyjän sisäistä työskentelyä, sekä kehittämään harjoitteita, kuinka lähestyä ihmisestä itsestään kumpuavaa luonnollista tai kokonaista läsnäoloa näyttämöllä. Teatteri oli Grotowskille lopullinen teko suhteessa maailmaan ja ihmiseen, väline päästä totuuteen ihmisessä. Totuuden vastakkaiseksi elementiksi Grotowski asemoi ihmisessä vellovan epäautenttisuuden tunteen, joka syntyi jokapäiväisestä yhteiskunnallisten roolien esittämisestä, “elämän naamioista”. Autenttinen läsnäolo näyttämöllä merkitsi Grotowskille “elämän naamion” käyttämistä ja riisumista tavalla, joka nosti varjosta valoon myös katsojan oman naamion. Katsojalle tarjoutui mahdollisuus eräänlaiseen “lunastukseen”, esiintyjän liikkeessä arkipäiväisten emotionaalisten seinien (tabujen) lävitse, paljastamalla ja uhraamalla yleensä yksityisyyden piiriin kuuluvan alueen persoonastaan. (Grotowski 2006, 45.)

Välineistöä

Grotowski nimeää Stanislavskin edeltäjäkseen. Hän toteaa Stanislavskin olleen teatteri uudistaja, joka esitti näyttelijäntyön menetelmiä koskevat avainkysymykset. Stanislavskin kuoltua, Grotowski sanoo jatkaneensa Stanislavskista lähtenyt näkemyksen uudistamista, eikä näe ristiriitaisena sitä, että hänen vastauksensa eroavat Stanislavskin vastauksista, ottaen näille jopa täysin vastakkaisia muotoja. (Grotowski 2006, 10.) Grotowskille oli tyypillistä toistaa fraasia: “ihmereseptejä ei ole”. Ollakseen todellista, metodin oli jatkuvasti kuoltava ja synnyttävä uudelleen. Tärkeää oli löytää ja uudistaa oma

olemassa olon peruskokemus; olla läsnä muutoksessa, joka tapahtuu itsen ja peruskokemuksen välillä. Grotowski itse tiivistää työskentelynsä näin;

“...kysymys on ainoastaan avoimesta ja perinpohjaisesta suhtautumisesta työhön ja oikeiden orgaanisten reaktioiden löytymisestä sekä teknisellä, esteettisellä että filosofisella tasolla.” (Niemi 1975, 213).

Grotowski luettelee avoimesti oman teatterinsa ulkoisia näyttelijäntyöllisiä järjestelmiä, joista tämä on ottanut vaikutteita; Dullin hahmon rytmitysharjoitukset, Delsarten ihmisen käytöksen keskihakuis- ja keskipakoisreaktioihin liittyvät tutkimukset, Stanislavskin “fyysiset toiminnot” sekä Meyerholdin biomekaanisen harjoittelun. Grotowskia kiinnostaa avoimesti myös näyttelijän koulutukseen ja harjoitteluun liittyvät menetelmät itämaisessä teatterissa, kuten Peking-oopperassa, intialaisessa kathakalissa sekä japanilaisessa no-teatterissa. Lisäksi Grotowski käytti intialaisesta joogasta peräisin olevia asanaharjoituksia osana näyttelijäntyöllisiä harjoituksiaan. (Grotowski 2006, 27.) Samalla Grotowski kuitenkin korostaa, että menetelmä, jonka parissa heidän koulukunnassaan työskennellään, ei ole eri puolilta lainattujen metodien kooste, vaan jotain muuta. Tämän jälkeen Grotowski palaa esitietoisesta näyttelijäntyön kuvailuun, jonkinlaiseen metaforaan. Grotowski ei kuitenkaan nimeä työlleen esikuvaa, tai rinnasteista sisäistä menetelmää. Metafyysinen verho laskeutuu ja Grotowski häviää tietoineen esiripun taakse.

Kokisin tämän haluttomuuden sisäisen työskentelyn esikuvan nimeämiseksi olevan seurausta siitä, että Grotowski sitoutui koko elämällään opiskelemaan ei-ehdonvaraista tietä, jossa erottelevaa mieltä käytettiin lähinnä teroitettuna työkaluna paljastamaan poolisuuden välissä oleva näkymätön. Irtautuminen ajattelusta, jossa ehdollistettu maailma luo keskustan olemiselle, tarkoittaa irtautumista kaikista suhteellisista järjestyksistä, joka käytännössä tarkoittaa sen alueen kesyttämistä omassa itsessä, joka väittää tarvitsevänsä “välttämätöntä varmuutta” ymmärtääkseen kokonaisuuksia ja kohdatakseen toisia ihmisiä.

Lineaarisen ihmiskäsityksen (jossa vuorovaikutus nähdään kiinteänä ja kahden erillisen pisteen välisenä suhteena) purkautuessa, on selvää, ettei Grotowskia kiinnostanut käyttää erottelevaa ehdollistettua mieltä keksimään itselleen, saati metodilleen (sisäiselle työskentelylle) jotain lineaarista

kappaleenomaista nimeä tai selitystä. Filosofisen tai teologisen nimityksen antaminen työskentelylle olisi ollut merkityksen antamista merkityksettömälle, jolloin työn dynaaminen ydin olisi purkautunut. Tällainen liike olisi toiminut työskentelyn päämääriä vastaan.

Siispä vastaukseksi sai joko abstraktin otsikon, kuvailun harjoitteista tai metaforan, joka ei pyrkinyt varsinaisesti lisäämään kysyjän tietoa *siitä "kuka Grotowski on?"*, tai *"mikä Grotowskin metodi on?"*, vaan kysyjän kohtalo oli löytää itsensä avaruudesta, tai hiljaisesta tiedosta, joka ympäröi kysyjää ja kysymysten kohdetta. Myös näyttelijäntyölliset harjoitukset tähtäsivät tämän hiljaisen tiedon kontemplatiiviseen ymmärrykseen. Alla on kuvaus "vastakkaisuuden ja törmäytyksen dialektiikasta" näyttelijäntyöllisenä harjoituksena.

"Toisaalta harjoitteiden tulisi olla näennäisesti vaikeita ja silti näyttelijä ei saisi vastustaa niiden suorittamista; toisaalta hänen tulisi objektiivisesti kyetä suorittamaan ne. Niiden suorittaminen tulisi kaikesta näennäisestä mahdollisuudesta huolimatta olla mahdollista. Näitä harjoittamalla näyttelijä voi löytää luottamuksen omaan ruumiiseensa." (Grotowski 2006, 125.)

Grotowskin työskentely on herkkää hyväksikäytölle, koska poolisen vastakkainasettelun voi kuka tahansa helposti omaksua käyttöönsä, ilman kontemplatiivista tietoa sisäisestä viitekehystä jossa polarisointi toimii. Tällöin on vaarana, että "vastakkaisuuden ja törmäytyksen dialektiikka" esimerkiksi *"..ajatuksen ja tunteen, hengen ja ruumiin, tietoisuuden ja alitajunnan, näkemisen ja vaiston, seksin ja aivojen väliltä."* (Grotowski 2006, 103.) tehdään mielikuvituksesta käsin, eikä maadoittuneesta kehon ja mielen yhteydestä. Kokonaisen ymmärryksen puuttuessa, merkityksellistä törmäytystä ei tapahdu. Tällöin hiljainen tieto tai *"energiälähde"* ei aktivoidu.

Grotowski joutui jo oman elämänsä aikana aloittelevien ohjaajien mekaanisen kopioinnin kohteeksi, jolloin hänen köyhästä teatteristaan imitoitiin lähinnä nihilistinen asenne ja riisuttu ulkoinen muoto. Samoin kävi myös Artaudille, jonka työskentelyn myyttinen ydin, "julmuus", typistyi muiden käsissä kirkumiseksi ja julmuuden teeskentelyksi, vailla käsin kosketeltavaa yhteyttä mysteeriiin.

Artaud ja Grotowski joutuivat molemmat kokemaan kohtalon, jossa näiden oma, yleistä normistoa vasten syntynyt kapinallinen työskentely joutui pinnallisen imitoimisen kohteeksi, halutuksi tavaksi

tehdä teatteria. Tällöin köyhän teatterin synnyttämä välineistö kääntyi alkuperäistä tarkoitustaan vastaan.

Grotowski työskenteli teatterissa, mutta työskentelyn syvät vaikuttimet ja päämäärä eivät olleet teatterista. Näkisin että Grotowskin työskentelyä leimaavat idän viisaustraditioista omaksutut vaikutteet, kuten käsitys kehon ja mielen ykseydestä elävän taidon perustana, (Grotowski 2006, 126). harjoituksen kuvailu tienä (Emt. 298)., todellisen minän paljastaminen kontemplatiivisen harjoittamisen avulla (Emt. 125)., ihmisen sisältä löydettävä energialähde (Emt. 103)., sekä tapa käsittää vastavoimien dialektinen suhde kokonaisuuden ilmenemistapana.

Edellä mainitut elementit ovat suoraan löydettävissä idän viisaustraditioista, kuten advaita vedanta - koulukunnasta, johon Grotowski oli tutustunut, sekä esimerkiksi kontemplatiivisesta buddhalaisuudesta, eritoten zen- buddhalaisuudesta. Näin ollen Grotowskin kapinallinen liikehdintä on mahdollista siirtää kontekstiin, jossa toiminta purkautuu ymmärrettävään ja harjoitettavaan muotoon. Vaikka Grotowski ei suostu pysähtymään mihinkään kategoriaan, vaan aidon uudistajan tavoin irtautuu näyttävästi kaikista oppijärjestelmistä, tämä ei tarkoita sitä, etteikö Grotowskin sisäiselle työskentelylle olisi rinnasteisia järjestelmiä.

Kokonainen näyttelijä

“Kaikki keskittyy näyttelijän henkiseen prosessiin, sille luonteenomaiseen äärimmäisyyteen, intiimiyden paljastamiseen – ei egokeskeisesti, kokemuksilla (tunteilla) mässäillen, vaan päinvastoin – ikään kuin itsensä altistamisena. Kyse on transsitekniikasta ja näyttelijän niiden henkisten ja fyysisten voimien integroinnista, jotka ikään kuin nousevat esiin intiimivaiston alueelta läpivalaisua varten. Tuloksena on näyttelijä–ihmisen persoonallisuuden mitä luonnollisin ilmaisu, joka ulottuu esteettä todelliseen minään asti”. (Grotowski 2006, 18.)

Grotowski korostaa, että esitys ja näyttelijäntyö eivät tapahdu erillisessä teatteritodellisuudessa. Esitys

itsessään on todellisuus. Esitystä ja harjoittamista ei ole olemassa oman materiansa ja esitystapansa ulkopuolella. Grotowskin metodiin kuului keskeisenä tekijänä löytäminen, ei keksiminen. Tämä tarkoitti käytännössä jo mainittua teatterin riisumista paljaaksi ulkoisista tekijöistä, jolloin huomio kiinnittyi puhtaasti esiintyjän sisäiseen työskentelyyn. Grotowskia ei kiinnostanut “tässä ja nyt” –hetken ulkoinen draama, vaan Grotowskia kiinosti jo olemassa olevan kamppailun, esimerkiksi valheen ja välittömyyden välisen dialektiikan valjastaminen esityksen dynaamiseksi keskustaksi. Grotowski altisti näyttelijänsä henkiseen tilaan, jossa ei ollut mahdollista piiloutua sisäisen tai ulkoisen tekniikan taakse, vaan esiintyjän tuli tunnistaa itsensä kokonaisuutena, ja tästä tunnistamisesta käsin käyttää näyttelijäntyöllistä välineistöään näyttämöllä. Näyttelijäntyöllistä välineistöä ei nähty itseisarvottomasti riittävänä, vaan merkityksellistä oli henkinen taito, joka käytti välineistöä tehdäkseen itsensä näkyväksi. (Grotowski 2006, 45.)

Grotowski tahtoi johdattaa aluksi näyttelijän, sitten katsojansa olemisen tilaan, jossa tämä tutustui alueisiin itsessään, joissa *“mikään ei ole enää lopullisen varmaa, eikä mikään selvää sillä välttämättömän varmuuden alueella, jolla esteet voidaan ylittää.”* Esiintyjä ikään kuin opiskeli tilaa (tai tilassa), jossa tavanomaiset keinot ja varmuus ratkaista ongelmia olivat poissa, jolloin jäljelle jäi vain “konkreettinen organismi”. Grotowski kuvailee tätä prosessia “totuuteen tähtääväksi kamppailuksi”, joka ravistaa ja haastaa kulkijaansa, ei vain älyllisellä, vaan koko organismin käsittävällä tavalla, jättäen ihmisen tuntemattoman äärelle. (Grotowski 2006, 37.)

Vaikka kyseessä on eräänlainen metafyyminen tekniikka, jossa esiintyjä altistaa itsensä tilanteeseen, joka edellyttää ei-lineaarista ongelman ratkointia, Grotowski korosti konkreettisuuden ja tarkkuuden tärkeyttä harjoitukselle. (Grotowski 2006, 126). Vaikka henkinen tekniikka on luonteeltaan muodoton, se tarvitsee konkreettisen muodon tullakseen näkyväksi. Grotowski ottaa jälleen esimerkikseen Artaudin kuvauksen balilaisesta teatterista;

“...kuvauksessa ikään kuin hipaistaan ja ohitetaan jotain hyvin oleellista, jota Artaud ei tiedostanut. Kyseessä on ilmiselvä sakralin teatterin oppitunti, puhuttiinpa sitten keskiaikaisesta eurooppalaisesta tai balilaisesta teatterista tai intialaisesta kathakalista, oppitunti spontaaniuden ja kurinalaisuuden toisiaan voimistavasta vaikutuksesta. Luonnonvoimaisuus ja selkeät partituurit vahvistavat

toisiaan ja niiden yhteistulos muuttuu näytelmän "säteilyn" lähteeksi." (Grotowski 2006, 65.)

Yllä olevasta lainauksesta käy ilmi myöhemmin hyvinkin tutuksi tuleva Grotowskin tapa asemoida ilmiöitä vastapareiksi, synnyttääkseen tilaa aidolle ymmärrykselle. Grotowski jakaa myös taidon tehdä teatteria kahteen osaan. Hän ottaa esimerkin kahdesta lentokentästä, joista ensimmäinen on nimeltään *"esittävä taide"*. Esittävä taide (*performing arts*) tähtää esitysten tuottamiseen ja on välttämätön kehitysvaihe, joka opettaa teatterityöskentelyn vaativan huolellista paneutumista, ja jonka aikana teatterintekijä oppii välineistöä, kuinka tehdä esityksiä. Tältä kentältä on mahdollista siirtyä seuraavaan, jota Grotowski kutsuu *"taiteeksi liikkumavälineenä"*.

Taide liikkumavälineenä

Grotowski toteaa taiteen liikkumavälineenä (*Art as vehicle*) olevan "eräänlaista joogaa", työskentelyä oman minän kanssa, mutta jonka elementit ovat edelleen tarkan taiteellisen käsityön osia. Siksi "taide liikkumavälineenä" on suurelta osin esittävän taiteen kaltaista, ainoastaan tarkoitusperät ovat toiset. (Grotowski 2006, 14, 126.) Grotowskin mukaan esittävässä taiteessa on kyse taitojen parantamisesta ja "taiteessa liikkumavälineenä" vastusten ja esteiden voittamisesta. Esittävässä taiteessa ruumiin olemassaolo on periaatteellisen tärkeää, taiteessa liikkumavälineenä tärkeää on ruumiin katoaminen. (Emt. 43.) "Esittävässä taiteessa" montaasi tapahtuu katsojassa, kun "taiteessa liikkumavälineenä" montaasi tapahtuu tekijässä. (Emt. 235.)

"On välttämätöntä, että on olemassa toisenlaisen taiteen malli, jotta esittävä taide ei unohda korkeampaa kutsumustaan. "Taiteelle liikkumavälineenä" on välttämätöntä, että kaikki esittävän taiteen muodot ovat siihen nähden vastakkaisessa asemassa, sillä muutoin "taide liikkumavälineenä" putoaa itsetyytyväisyyden kuoppaan ja ryhtyy käyttämään subjektiivisia kriteerejä objektiivisten asemasta." (Grotowski 2006, 14.)

Taide liikkumavälineenä on henkinen tekniikka. Se on ennalta määrittelemätöntä luovuutta, joka

käyttää teatterin muotoa välineenään luoda ilmaisua, joka ylittää elämän jäljittelyn ja normeja imitoivan sisällön. (Grotowski 2006, 45). Opiskeltu rooli ja henkinen tekniikka tarvitsevat toisiaan syntyäkseen olemaan merkityksellisellä tavalla. Henkinen tekniikka ja muoto eivät ole toisilleen vastakkaisia asioita, vaan päinvastoin; henkinen tekniikka, johon ei sisälly muotoon sidottua ilmaisua, kurinalaisuutta ja roolin rakenteellisuutta, hajoaa muodottomaksi. (Emt. 29.)

Näyttelijäntyöissä harjoitteissa Grotowskille oli tärkeää säilyttää konkreettisuus, *”jottei harjoitus typisty maassa piehtaroimiseen, siinä uskossa, että kyse on harjoituksesta”*. (Emt. 126.) Jotta harjoitus on toimivaa, esiintyjän täytyy työskennellä koko mielellä ja keholla tehtävän parissa. Grotowski korostaa, että vaikka harjoitteissa ilmeneviä vastuksia ja niiden ylittämistä voidaan tarkastella tekniseltä kannalta, vastusten ylittäminen *”taiteelle liikkumavälineenä”* ei koskaan ole teknistä. Grotowski käyttää esimerkkinä hatha-joogan tasapainoharjoitusta, jossa luonto sanelee työskentelyn kehityskaaren;

”Tasapaino säilyy, jos luonto ohjaa työskentelyä. Kaatuminen on oire oman luottamuksen häviämisestä itseän, eli työskentelyn manipulaatioyrityksestä. Tasapaino ilmentää harjoituksessa löydettävää luottamusta ..Jos näyttelijä ryhtyy suorittamaan vaikeita asioita siten, että hän luopuu vastustelusta, hän löytää perusluottamuksen omaan ruumiiseensa, siis itseensä. Hän on vähemmän jakautunut. Olla jakautumaton, siinä on ydin.” (Grotowski 2006, 126).

Grotowski työskenteli teatterissa teatterin keinoin, mutta työskentelyn syvät vaikuttimet ja päämäärä eivät jääneet teatteriin vaan purkautuivat laajempaan ihmisyyteen. Grotowskin sisäinen vaikutin (tai moottori) kurinalaiseen ja pitkäjänteiseen työskentelyyn paljastuu hyvin pooliseksi - tämä tulee ilmi Grotowskin tavassa käsittää esimerkiksi pyhyys teatterissa. Grotowskin pyhyys ja maallisuus koskettavat toisiaan hyvin läheltä.

Sakraali teatteri

“Jos tämä teko (kokonainen ele) toteutuu, näyttelijä, inhimillinen olento, ylittää sen puolittaisuuden tilan, johon olemme itsemme jokapäiväisessä elämässämme tuominneet. Silloin katoaa jako ajatuksen ja tunteen, hengen ja ruumiin, tietoisuuden ja alitajunnan, näkemisen ja vaiston, seksin ja aivojen väliltä. Näyttelijä saavuttaa kokonaisuuden. (...) hän on uudistunut ja löytänyt alkuperäisen jakamattomuutensa. Hänessä toimii uusi energialähde.” (Grotowski 2006, 103.)

Grotowskille sakraali teatteri tai pyhyys tapahtuu passiivisesta valmiustilasta, jonkinlaisesta esitietoisuudesta käsin joka edeltää toimimista tai toimimatta jättämistä. Tämä valmiustila tai taito (taide liikkumavälineenä) nähdään sakraalin teatterin edellytyksenä. Se toimii välttämättömänä perustana myytin valjastamisessa esityksen dynaamiseksi keskuksiksi. Grotowskille teatteri oli uskonnon maallinen vastike, joka vaikutti universaalien arkkityyppien kautta, niitä sekä uudistamalla sekä ylläpitämällä. (Grotowski 2006, 248.) Nähdäkseni Grotowski tunnisti myytin ja arkkityypit kaavana tai mallina joka ohjaa ihmisten toimintaa sosiaalisena konstruktiona yksin tai ryhmässä. Työskentelyn tarkoituksena oli ravistaa näitä ehdollistumia tai “epäjumalia” ja tehdä tilaa aidolle ymmärrykselle, joka johti sekä arkkityyppien tuhoutumiseen, että niiden omakohtaiseen uudistumiseen. (Niemi 1975, 295.)

“Arkkityypin avulla “pilkan ja ylistyksen dialektiikka” kohdistuu säännösten, asenteiden ja hyväksytyjen arvojen järjestelmään. Tällä tavoin jokainen esitys vaikuttaa moninkertaisten peilien tavoin. Arkkityypin eri tasot tuhotaan järjestelmällisesti; uudet säännökset syntyvät hävityksestä ja joutuvat vuorostaan tuhon omiksi.” (Grotowski 2006, 22.)

Kokonaisen näyttelijäntyyön luonteen vuoksi esiintyjää ja arkkityyppiä on mahdotonta erottaa toisistaan. Kivettynyt arkkityyppi, jonka ymmärrän tabuksi kivettyneenä energiana, näyttäytyy ulkomaailmalle ihmisen (esiintyjän) muodossa. Esiintyjän harjoittama valmiustila antaa tälle voiman altistaa kivettynyt arkkityyppi muutokselle näyttämöllä. Tällaisen kontemplatiivisen työskentelyn luonne muistuttaa enemmän elehdintää kuin älyllistä tai psykologista diskurssia.

Grotowskin mukaan sisäisen työskentelyn taitoa tuli kehittää pisteeseen, jossa esiintyjä kykeni

suvereenilla luovuudella yhdistämään sisäisen dialektisuuden (luonnonvoimaisuuden) roolin muotoon ja rakenteisiin (partituuriin), jolloin ulkoisesta roolista (minuudesta) tuli jonkinlainen ponnahtuslauta, joka auttoi pukemaan sisäisen totuuteen tähtäävän kamppailun yleisesti tunnistettavaan ja samaistuttavaan muotoon;

“..luonnonvoimaisuus ja selkeät partituurit vahvistavat toisiaan ja niiden yhteistulos muuttuu näytelmän säteilyn lähteeksi.” (Grotowski 2006, 65).

Vertauskuva esityksestä *“..joka vaikuttaa moninkertaisten peilien tavoin”*, antaa vihjeen voimasta ja hurjuudesta, joka nousee esiintyjän sisäisen maailman hallinnasta. Esiintyjä voi tuhota olemassaoloa määrittävän (rajoittavan) myytin uudelleen ja uudelleen, jäämättä koskaan kiinni mihinkään pysyvään rakenteeseen. Poolista leikkiä, arkkityyppien rienaamista, niiden synnyttämistä ja tuhoamista jatketaan pisteeseen, kunnes arkkityyppejä ylläpitävät alitajuiset rakenteet väsyvät kokonaan, jättäen jäljelle vain näkymättömän “valkoisen pisteen” ääripäiden välille.

Grotowskin tapa käsittää arkkityypit ja “elämän naamio” on jatkuvassa liikkeessä. Arkkityyppien käyttäminen ei ole sama asia kuin *voima*, joka mahdollistaa niiden luovan tuhoamisen ja uudistamisen. Grotowskin arkkityyppien käytön taustalla piilee vakuuttuneisuus kulttuuristen universaalien olemassaolosta; kulttuureissa esiintyvistä yhteisistä elementeistä, jotka ovat olleet olemassa jo ennen kulttuurien eriytymistä. Grotowski kutsuu näitä yhteisiä elementtejä jungilaisittain arkkityypeiksi tai kollektiiviseksi alitajunnaksi. Grotowski kuvailee arkkityyppejä jonain sisältä löydettäviksi, ihmisen geneettiseen perimään kirjoitetuiksi *“esi-isien kokemuksiksi” ja “menneiden sukupolvien reaktioiksi”*. (Grotowski 2006, 95-96, 103-105, 166.)

Molemmat, sekä arkkityypit että “elämän naamion kerrostumat”, sisältyivät esiintyjän persoonallisuuden piiriin, toimien materiaalina “pilkan ja ylistyksen dialektiikalle” eli näyttelijäntyöllisen myyttisen ytimen muodostamiseen. (Grotowski 2006, 38- 41). Esiintyjän kyky samaistua, mutta olla takertumatta tilannetta määrittäviin arkkityyppisiin voimiin, mahdollisti tälle “elämän naamion” eli oman persoonallisen identiteetin purkamisen, olosuhteista riippumatta. Esiintyjällä on ikään kuin kyky pysäyttää kokemuksellinen aika niin tahtoessaan, uhraamalla ensin oma persoonallisuutensa polariteetti, tuhoamalla kollektiivit eli samaistumisen kohteena olleet arkkityypit ja elämäntarkoitus,

jotka ulottuvat esiintyjän ja katsojan alitajuntaan saakka.

Esiintyjän työskentely itsensä ja katsojan välisessä suhteessa on samanaikaisesti hyvin intiimiä ja jollain tapaa koskematonta ja etäistä. Grotowski korostaa, että näyttelijä ei saa esiintyä yleisölle, vaan yleisöä vasten, yleisön läsnä ollessa. Tällöin esiintyjästä tulee katsojan "sijainen", joka tekee katsojan puolesta "autenttisen teon". Katsoja voi päästä esiintyjän kanssa osaksi ritualistista lunastusta, eräänlaista rajanylitystä, jossa hallitsevat arkkityypit väistyvät tavassa havainnoida maailmaa, jättäen jäljelle vain sen "mikä on ihmisessä sisintä itseään". (Grotowski 2006, 79.)



Nollapiste

"Kaikki, mitä edellä sanomastani voidaan sisällyttää jonkinlaiseen systeemiin tai järjestelmään, on arvotonta. Tällainen systeemi jähmettyisi samalla tavoin kuin kaikki muutkin systeemit. Jos siinä, mitä olen sanonut, on ollut jotain, minkä kuka ikinä yksittäinen kuulija on saattanut ymmärtää puhtaan henkilökohtaisena viestinä, vain hänelle eikä kenellekään muulle, niin juuri sen asian olen halunnutkin ilmaista. Yleiset, kaikille sopivat kaavat ovat epäolennaisia, niillä luodaan vain iskulauseita ja muka osoitellen ihmisille, että kyse on uusista totuuksista." (Grotowski 2006, 308.)

Jos köyhän teatterin mahdollistaneen taidon, tai köyhän teatterin kautta löydetyn taidon riisuu tavoista tehdä se näkyväksi, jäljelle ei jää mitään. Ainoastaan valkoinen piste valkoisella paperilla. Mutta taidon riisuminen paljaaksi Grotowskin näyttelijäntyöllisestä ja ohjauksellisesta diskurssista on tehtävä, koska en voi siirtää Grotowskin kehittämää järjestelmää itseeni sellaisenaan.

Tarkoitukseni ei ole opiskella Grotowskin koulukunnan tapaa tehdä kokonaista teatteria, vaan muodostaa oma näkemys, kuinka lähestyä reaktiivisuudesta vapaata teatteria äänisuunnittelun keinoin. Tarkoitukseni ei siis ole sopeutua Grotowskin järjestelmään, vaan sisäistää lähtökohta, josta käsin voin käytännössä keskustella olemassa olevien teatterintekijöiden kanssa tasa-arvoisella tavalla.

Todellisuuteni on tämä: freelance äänisuunnittelijana työskentelen jatkuvasti eri teatteriryhmien

kanssa, joita kaikkia määrittävät erilaiset metodit; mahdolliset harjoitteet sekä esteettiset ja filosofiset linjaukset siitä, kuinka esteettinen elämys näyttämillistetään. Poikkeavat tavat käsittää "kokonainen esitys" ovat luonnollisia seurauksia siitä, että ihmiset ovat erilaisia. Ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa lähestyä taiteellisesti kunnianhimoista, ei-ehdonvaraista teatteria. Hyväksyn täysin työskentelyni lähtökohdat - sen, että äänisuunnittelijana minun on kyettävä satakielen lailla ensinnäkin tunnistamaan, ja sitten laulamaan kaikkia maailman lauluja.

Olen Grotowskin kanssa samoilla linjoilla siitä, että vapauttava "kokonainen teko" tai "kokonainen elämys", löytyy asemoimalla oma ajattelu ja toiminta vasten kuolemaa. Kuolema tarkoittaa minulle muutosta. Muutos syö jatkuvasti suuhunsa kaikki vallalla olevat polarisoinnit niin oikeista kuin vääristä tavoista lähestyä merkityksiä tai merkityksistä tyhjyyttä. Näkisin muutoksen edessä olevan kaksi vaihtoehtoa; joko suostuminen paloon, jolloin menetän kaiken erityisen henkisen pääomani mitä tulee taiteeseen, tai sitten voin pysähtyä paikoilleni ja turvautua olemassa oleviin karttoihini, kuinka lähestyä ja suunnistaa itseni ulkopuolisessa tuntemattomassa.

Mutta myös tukeutuessani karttoihin kohtalokseni koituu tuntemani maailman menetyks. Aika vaikuttaa todellisuuteen, muuttaen tunnetun maailman labyrintinomaiseksi sokkeloksi, jossa vanhat kartat ja yleisesti tunnustetut totuudet eivät enää päde. Merkitykset muuttuvat. Siispä minun on käytännössä valittava putoamisen ja hyppäämisen väliltä. Myös Grotowskin taakseen jättämät kartat menettävät kosketuksensa niiden osoittamiin sisältöihin. Parhaiten aikaa ja muutosta kestää mielestäni Grotowskin ymmärrys taidon ja taiteellisen välineistön vastakkain asettelusta "*vastakkaisuuden ja törmäytyksen dialektiikka*". Tämä oli Grotowskille tärkeää, ja uskon sen olevan sitä edelleenkin. Mutta asian omakohtainen ymmärrys, eli voiman valjastaminen omaan luovaan käyttöön, vaatii sukeltamista tuntemattomaan. On palattava alkulähteelle, jossa muodot eivät ole vielä syntyneet.

Kontemplaatio

”Jos harjoitteleme vakavasti, jonakin päivänä ”tosi ihminen joka ei kuulu mihinkään luokkaan” tarttuu miekkaan ja itse, joka on ei-itse, virtaa ulos siveltimestä”. –Sogen

Tutkielman toisessa osassa syvennytään kontemplatiivisiin harjoitteisiin, erityisesti zen-budhhalaiseen mietiskelyyn, zazeniin. Zen-harjoitus ei ota kantaa millainen kokonainen ihminen on tai millaista taidetta kokonainen teko tuottaa. Zen-harjoittajat sitoutuvat omassa elämässään moraalis-eettiseen koodistoon, joka turvaa työrauhan yhteisössä ja omassa kehityksessä. Kun ymmärrys omista rajoista on myllerryksissä, välillä laaja ja välillä suppea, auttaa että on olemassa jonkinlainen käsitteistö joka määrittää suunnilleen mitä on olla hyvä ihminen. Tässä tutkielmassa irroitan kontemplatiivisen ajattelun sen alkuperäisestä kodista, buddhalaisesta uskonnosta, taiteen tekemisen yhteyteen. Vastuu teoista, työtavoista ja sisällöistä jää taiteilijalle itselleen.

”Ilmaistessamme todellista luontoamme, olemme inhimillisiä olentoja. Muulloin emme tiedä mitä olemme. Koska kävelemme kahdella jalalla, emme ole eläimiäkään, mutta jollemme kerran ole eläimiä, niin mitä sitten olemme? Ehkä olemme aaveita; emme tiedä, miten nimittäisimme itseämme. Tällainen olio on oikeastaan harhaa, vailla todellista olemassa oloa. Emme ole enää ihmisiä, mutta silti olemme olemassa. Kun zen ei ole zeniä, mikään ei ole olemassa. Älylliseltä kannalta puhuessani ei ole järkeä, mutta todellista harjoitusta kokeneet ymmärtävät kyllä, mitä tarkoitan. Kaikella olemassa olevalla on oma luontonsa, buddhaluonto.” (Suzuki 2006, 50.)

Zen-budhhalaisuudessa meditaatiota kutsutaan zazeniksi. Zazen tarkoittaa kirjaimellisesti *”istuvaa keskittymistä”*. Buddhalaisuudessa on olemassa laaja kirjo erilaisia mietiskelyn muotoja, joista tarkastelen nyt tarkemmin zen-tradition zazenian ja shikantazaa. Zazen on eräänlainen yleisnimi zen-traditiossa harjoitettavalle mietiskelyllä, joka pitää sisällään myös shikantazan. Shikantaza on vaativampi harjoitus, jossa mietiskelijä vain istuu sen kanssa mitä on, vailla tietoisuuden kohdistamista mihinkään.

Zazen rinzai-traditiossa alkaa yleensä ohjeistuksella istuutua tyynylle risti-istuntaan, kasvot seinään

päin. Silmät suuntaavat suunnilleen nenän vartta pitkin etu-alaviistoon. Kieli koskettaa kevyesti kitalakea. Asento ei ole kumara, vaan selkä on ojennettuna. Keho on valpas, mutta ei jäykkä. Kämmenet lepää päällekkäin ja peukalot koskettavat toisiaan kevyesti. Mietiskely kestää yleensä puolesta tunnista tuntiin, riippuen harjoittajasta ja ryhmästä.

Zazenissa on kiinnostuttu lähtökohtaisesti mielestä, mutta myöhemmin tämä kaksinainen näkemys purkautuu käsittämään sekä kehon että mielen. Mielen harjoittaminen lähtee yleensä liikkeelle hengitysten laskemisesta yhdestä kymmeneen. Kymmeneen päästyään, lasku aloitetaan alusta. Mielen harhaillessa muihin ajatuksiin, huomio pyritään tuomaan takaisin hengityksen laskemiseen. Jos harjoittaja ylläpitää harjoitusta muutaman kuukauden ajan ja tulee tietoiseksi siitä, mitä tietoisuudessa tapahtuu, syntyvä hiljainen tieto näyttää Klemolan mukaan (Klemola 2004, 33.) suunnilleen tältä:

1. *Ajatustemme assosiaativirta ei ole hallittavissamme kuin heikosti tai ei lainkaan.*
2. *Huomaamme, että emme ole vapaita ajattelemaan mitä haluamme, vaikka käytämme siihen tahdonponnistusta.*
3. *Ajatukset tulevat jostakin ja menevät ikään kuin ylitsemme.*
4. *Ne muodostuvat käsitteiksi, muistikuviksi, tunteiksi, joiden alkuperä ei ole näkyvissä.*
5. *Voin löytää kokemuksen, jossa "minussa ajatellaan", eikä "minä ajattelen".*

Mietiskelyssä tullaan herkemmäksi omalle luonnolle, joka tässä tapauksessa tarkoittaa olennaisen havainnon tekemistä, jossa *minussa ajatellaan* eikä *minä ajattelen*. Klemola rinnastaa ajattelun ja käsityön taidon toisiinsa: jotta voi ajatella taitavasti, on ensin opiskeltava tietoisuuden taitoa. Klemola näkee tietoisuuden taidon mahdollistavan vapaan ajattelun, ilman, että jo ajatellut ajatukset, tavat ja tottumukset ajattelevat *minun puolestani*. Klemola vertaa harjaantumaton mieltä soutajaan, joka luulee ohjaavansa venettä, vaikka todellisuudessa vene ajelehtii syvien virtojen vietävissä. Zazenissa pääsemme käsiksi tähän tunteita, toimintaa ja ajattelua ohjaavaan, yleensä näkymättömissä pysyttelevään virtaan.

Zazen-harjoitus tarkentuu asteittain. Seuraavassa vaiheessa harjoittaja päästää vähitellen irti yksipisteisestä keskittymisestä hengitykseen, ja laskee ainoastaan hengityksen ulostulon. Tällöin sisään hengittäessä mieli pysyy tyhjänä. Työskentelystä syntyvä hiljainen tieto näyttää Klemolan mukaan (Klemola 2004, 33.) suunnitteen tältä: ´

1. *Ajatuksen virta on hallittavissa ainakin osittain ja harjoituksella yhä enemmän ja enemmän.*
2. *Harjoitus näyttää myös sen, että sisäänhengitysvaiheessa, jos mieli halutaan pitää tyhjänä, on vain "kuunneltava" ja "odotettava" tietyllä tavalla.*
3. *Voimme tulla tietoiseksi siitä kohdasta tietoisuudessa, jossa ajatus nousee. Kun mieleemme on välillä tyhjä, mielessä lausumallamme numerolla on tietty alku- ja loppukohta. Sana nousee tietoisuuteemme ja katoaa tietoisuudestamme ja pystymme katsomaan läheltä juuri tätä kohtaa.*
4. *Ehkä ratkaisevin kokemuksemme on, että kun käsite nousee, samalla nousee "minä", "ego", ja kun käsite katoaa tämä "minä" katoaa. Tässä vaiheessa alamme ymmärtää tietoisuutemme, minämme ja ajattelumme luonnetta ja rakennetta syvemmin.*

Kun harjoittaja pystyy tunnistamaan hengityksensä sekä ajatusten alun, keskikohdan ja lopun, hän on jo pitkällä tietoisuuden taidossa. Tällöin hän pystyy näkemään sen kohdan tietoisuudesta, jossa ajatukset ja käsitteet eivät nouse. Ajattelijat ja ajatus paljastuvat toisistaan riippuvaisiksi. Kun harjoittaja oppii tuntemaan ajatuksen ja ajattelijan keskinäisriippuvuuden, hän voi lähestyä tietoista "ei-ajattelun" tilaa.

Ei-ajattelun tila on dynaamista läsnäoloa vailla ajattelijaa ja tekijää, jossa harjoittaja opettelee tietoista "kehon ja mielen pois pudottamista". Kyse on hyvin hienovaraisesta itsensä kuuntelemisesta.

Harjoituksena tämä tarkoittaa luopumista keskittymisen kohteesta, tässä tapauksessa irtautumista hengityksen laskemisesta ja tarkkailusta. Shikantaza tarkoittaa "vain istumista". Shikantaza ei sisällä mitään varsinaista tekniikkaa, vaan ymmärrys shikantaza-harjoituksesta syntyy sen dialektisesta suhteesta jo sisäistettyyn tietoon itsessä olemisesta. Vaikka kyse on "vain istumisesta", harjoituksen kontekstissa kyse on edelleen asteittain tarkentuvasta harjoittamisesta.

Shikantazassa pyritään pitämään "puhtaan tietoisuuden" tila, jossa ollaan tietoisia sekä itsestä että ympäristöstä, mutta ilman että ajatus nousee. Shikantazan ei-lineaarista luonteesta johtuen, sitä ei voi mieltää helpoksi eikä vaikeaksi harjoitukseksi. Istumisen *sellaisuus* on kaiken aikaa ulottuvilla, mutta mikäli harjoittaja koettaa kahmia sitä käsiinsä, istumisen *sellaisuus* hämärtyy. Shikantaza on harjoituksen muotona eräänlainen peili, joka heittää harjoittajalle takaisin tämän tietoiset ja ei-tietoiset manipulaatioyritykset vaikuttaa istumiseen. Työskentelystä syntyvä hiljainen tieto näyttää Klemolan mukaan (Klemola 2004, 35.) tältä:

1. *Ensinnäkin sitä (vain istumista) ei voi saavuttaa yrittämällä tai tahtomalla, koska tämä tahtominen on jo sinänsä ajatus, joka nousee.*
2. *Kun on opittu löytämään se kohta tietoisuudessa, jossa ajatus nousee, voidaan jäädä ikään kuin katsomaan sitä kohtaa ja "odottamaan".*
3. *Kun mitään minää ei nouse, ei ole myöskään mitään minää vastapäätä olevaa objektia: on pelkkä oleminen ja tietoisuus tästä olemisesta.*
4. *Kun meillä on tämä kokemus (kehon ja mielen pois pudottaminen) ja sen jälkeen koemme ajatuksemme ja minän nousevan, niin olemme siitä tietoisia täysin eri tavalla kuin aikaisemmin. Me näemme sen puitteen, jossa tai jona ajatus nousee, sekä puitteen johon ajatus vangitsee maailman.*
5. *Kun tulemme tällä tavalla tietoiseksi näistä puitteista, meidän on mahdollista myös vapautua niistä ja päästä "asioihin itseensä" ilman ennakkoluulojamme, ennakkokäsityksiämme siitä, miltä todellisuuden "kuuluu" näyttää.*
6. *Näin voimme oppia myös ajattelemaan ennakkokäsityksistämme vapaina ja opimme myös palaamaan aina alkuun, ajattelun alkulähteille. Opimme ikään kuin pysäyttämään virran, jossa soudamme ja sen jälkeen olemaan aina tietoisia siitä, että se on virta, jossa soudamme, ja se on virta, jonka alkulähteelle voimme aina palata.*
7. *Kun lepäämme pelkän olemisen virrassa, jossa ajatus ei nouse, huomaamme, että se läsnäolon virta, jossa lepäämme on hyvin "kehollinen". Tunnumme voimakkaasti kehomme läsnäolon tietoisuudessamme, emmekä voi erottaa mitään erillistä kehoa ja mieltä. On vain pelkkä olemisen tai läsnäolon kokemus, jossa koko olemuksemme on intensiivisesti läsnä. Tämä olemisen tapahtuma on hyvin "kehollinen" juuri siksi, että mitään "egoa" ei nouse.*
8. *Tämä läsnäolo erottuu elämän virran läsnäoloksi, elämän jonka tunnumme lävistävän koko olemuksemme. Voimakas elämän tunne nousee esiin kehotietoisuudessa, joka on siis yhtä aikaa kehoa ja tietoisuutta.*

Harjoittaja oppii ennen pitkää erottamaan toisistaan reflektiivisen ja kontemplatiivisen ajattelun. Jos harjoittaja reflektoi, tämä ajattelee ajatteluaan uusien käsittein. (Klemola 2004, 32.) Kokemus siitä että "minussa ajatellaan" auttaa ymmärtämään reflektion rajallisuutta; reflektio ei kykene poistumaan erillisen itsen kentältä. Reflektio paljastuu jo käsitteellistetyn uudelleen käsitteellistämisenä. Reflektiivisella mielellä on tahtoa ja selityksiä, mutta käsitteellisen reflektion muutosvoima jää jonkinlaiseksi uskotuksi ajatukseksi.

Kun ajattelija ei nouse, kokemus on hyvin kehollinen. Läsnä on mitä luonnollisin olemisen kokemus, jossa koko ihminen on intensiivisesti läsnä ja elossa. Mieli toimii aistin kaltaisena osana todellisuutta, vailla pakonomaista tarvetta käsitteelliseen varmuuteen siitä, mitä koetaan. Kun mielenkiinto on poissa

käsitteistä, elämänmysteeri palaa takaisin kotiinsa ihmisen aistien juurille. Suuntien hävitessä, ihminen hävittää merkkinsä ja tuoksunsa, jotka kertoivat mihin luokkaan tämä oli etsikkomatallaan kuulunut. Luokattomaan luokkaan siirtyneen ihmisen jälkiä ja järjen juoksua on vaikea seurata tai ennakoida.

“Sivellin maalaa itse, kamera ottaa kuvia, veisos muovautuu, sanat kirjoittavat, tanssi tanssii. Taiteen luoja, taiteen aihe ja itse ilmaiseminen yhdistyvät yhdeksi prosessiksi, jossa ei ole ajattelua tai arviointia.” (Loori 2004, 106.)

Luokattomaan luokkaan kuuluva ihminen karistaa harteiltaan keräämänsä tunnusmerkit matkaltaan kohti kokonaista ymmärrystä. Ihmisestä itsestään tulee etsimänsä ”merkityksetön merkki”.

Yksi viiva

“Useita vuosia kestävässä itsensä unohtamisen harjoituksessa on saatava takaisin ”lapsenomaisuus”. Kun ihminen tämän saavuttaa, hän ajattelee, eikä kuitenkaan ajattele. Hän ajattelee kuin taivaasta lankeava sade. Hän ajattelee kuin valtameressä hyökyvät aallot. Hän ajattelee kuin öistä taivasta valaisevat tähdet. Hän ajattelee kuin vihreät lehdet, jotka värisevät rentouttavassa kevätuulessa. Todellakin, hän on itse sade, valtameri, tähdet, lehdet. Kun ihminen saavuttaa tämän henkisen kehityksen tilan, hän on elämän zen-taiteilija.” - D. T. Suzuki. (Loori 2004, 189.)

Henkinen taide jatkaa eteenpäin siitä pisteestä, josta etsijän askeleet ovat kadonneet. Luokaton tai koditon ihminen on lähtökohta, josta käsin harjoittaja keskittyy kokonaisen ilmaisuvoimansa syventämiseen, johon sisältyy sekä näkyvä että näkymätön muoto. *Taiteeton taide* on väylä kirkastaa taiteilijan ymmärrystä omasta itsestä ja todellisuuden luonteesta, sekä toimia visuaalisena keskusteluna välittämään sanatonta. (Loori, 2006, 14).

“Kun Soen kirjoitti runoa tai maalasi kalligrafiaa, näin hänen koko olemuksena muuttuvan. Hänestä tuli hyvin hiljainen, liikkumaton, ja katsellessani tunsin saman hiljaisuuden laskeutuvan minuun. Vaikka edessäni näin vain kiinalaisen

kirjoitusmerkin, minusta tuntui aina kuin tämä taideteos olisi kaikki, mitä tarvitsee nähdä. Se täytti maailmankaikkeuden.” (Loori 2006, 49).

Zen taide syntyi 1200 –luvulla, jolloin taiteilijat alkoivat systemaattisesti harjoittamaan ei-mieltä taiteellisessa työskentelyssään. Taiteilijat mursivat työskentelyllään aikaisemmat uskonnollisen ja maallisen taiteen esittämisen tavat. Taide ei pyrkinyt mihinkään ihanteisiin, se ei ollut esittävää, eikä ikonografista, eikä sen tarkoitus ollut vahvistaa uskovien uskonnollisia kokemuksia, vaan tarjota kokonaan uutta näkemisen ja olemisen tapaa, tunkeutumalla syvälle ihmisenä olemisen perustaan, siihen, mitä on olla täysin elossa. (Loori 2006, 14.)

Reflektio 21.12.2019

Mitä on tapahtunut tämän tutkielman kirjoittamisen jälkeen?

Kokonainen ääni (2013) oli jonkinlainen lupaus tehdä koskettavaa taidetta, samalla myös jonkinlainen suukottelu buddhalaista traditiota kohtaan josta olen saanut ammentaa paljon elämäni. Mutta kokonainen ääni jäi sisäiseksi näyksi, en esitellyt työssä mitään konkreettista pintaa kuinka soveltaa kokonaista ääntä teatterin tekoon käytännössä. Tämä johtui siitä ettei minulla vielä ollut kokemusta repertuaariteatterista tai taiteen tekemisestä leipätyönä 24/7/365. Tämä tieto oli vasta tulollaan.

2013 jälkeen kehityspisteeni oli työtapojen luominen, kuinka tehdä äänisuunnittelua joka pitää teatterin kohtausharjoitukset jouhevina. Opin alan standardit Qlab-ohjelman käytöstä (äänten ajo ohjelma), kuinka käyttää Qlabia siten että kohtausharjoitusten jälkeen minulla on käytetyt äänet iskuineen olemassa ja esitys jatkuvassa läpimeno valmiudessa. Opettelin pois muistamisesta, jolloin kaikki sovitut iskut on kirjattuna ylös Qlabiin. Tämä on hyödyllinen työtapo joka auttaa koko työryhmää säilyttämään jo tehty työ osana prosessia unohtamisen sijaan. Äänisuunnitteluni toimii kohtausharjoitusten muistina ja auttaa näkemään esityksen muodon (rytmin ja siirtymät) jo prosessin alkuvaiheessa. Opin antamaan musiikilla esitykseen juoksutusta ja elinvoimaa, joka ottaa painetta pois esiintyjältä kannatella esitystä. Opin paljon konkreettisia työtapoja kuinka ajatella teatteria yhdessä

prosessissa, jolloin myös äänisuunnittelusta tulee osa esityksen yhteistä hengitystä ja merkityskenttää. Mitä tulee kokonaiseen tekoon, niin se tapahtuu kun tapahtuu. Etupäässä työni on ylläpitää olosuhdetta jossa se voi tapahtua. Ehkä paras antini tähän on valmis äänisuunnittelu kaksi viikkoa ennen ensi-iltaa, kulkeva elinvoima esityksessä ja kokemus siitä että prosessi on terve, ettei hyvää ensi-iltaa tarvitse puristaa. Kokonainen teko tarkoittaa ehkä omalla kohdalla sitä että pyrin tekemään heti valmista, enkä viivytä ratkaisevien valintojen tekemistä prosessin loppuvaiheeseen. Tällainen rohkeus on omiaan murtamaan jäätä kun lähestytään toistaiseksi vielä tuntematonta esitystä.

Viimeisen kahden vuoden aikana olen alkanut toteuttaa myös suurehkoja, jopa 30 –kanavaisia ääni-installaatioita apurahan turvin. Toteutan hienovaraista taidetta jossa äänen teknologia ja aistillisuus kulkee yhdessä pidemmälle kuin teatterin äänisuunnittelussa. Kun olen koollekutsujan roolissa voin valita itse oman työryhmäni ja rajata työn sisällön tarkaksi. Tällöin pääsen tekemään taiteellisia näyttämöllepanoja itselleni läheisistä aiheista. Konseptit ovat syviä ja yksinkertaisia ja tunnen tyydytystä kun huomaan installaatio työni muistuttavan enemmän yhteisötaidetta kuin tila-aika taidetta. Dokumentointeja tekemistäni töistä löytyy kotisivuiltani.

Jos paneutuisin kirjoittamaan jonkin uuden työn 2020, se koskisi niitä pullonkauloja joita esiintyy teatterin tekemisen prosessissa. Uskoisin kirjallisen työn olevan tarkka prosessikuvaus repertuaariteatterin työtavoista, vaiheiden nimeämistä (tunnistaminen ja tunnustaminen) sekä käytännöllisistä ratkaisumalleista kuinka päästä yhteiseen hengitykseen koko työryhmän kanssa.

LÄHTEET

Artaud, Antonin. 1983. Kohti kriittistä teatteria. Keuruu: Otava. Grotowski, Jerzy. 2006. Kohti köyhää teatteria. Helsinki: Like.



Ikkyu. 2010. Riehaantunut pilvi ja luurankouni. Helsinki: Basam Books.

Kinnunen, Aarne. 1969. Esteettisestä elämyksestä. Juva: WSOY. Klemola, Timo. 1996. Budon filosofiaa. Helsinki: Otava.

Klemola, Timo. 2004. Taidon filosofia- Filosofin taito. Tampere: Tampereen yliopisto Oy.

Klemola, Timo. 1990. Taiji, hiljaisuutta liikkeessä, liikettä hiljaisuudessa. Helsinki: Otava.

Kopp, Sheldon B. 2004. Jos tapaat matkallasi Buddhan, tapa hänet! Vantaa: Wsoy.

Lehtinen, Torsti. 2002. Eksistentiaalisuus - vapauden filosofia. Helsinki: Kirjapaja.

Loori, John Daido. 2008. Zen ja luovuus. Helsinki: Basam Books. Niemi, Irmeli. 1975. Nykyteatterin juuret. Helsinki: Tammi.

Niinimäki, Mikael (alias Tae Hye). 2001. Suomalainen Zen-opas. Helsinki: Basam Books.

Sheng-Yen. 2007. Kuusi paramita-harjoitusta. Helsinki: Oy Nord Print.

Suzuki, Shunryu. 2006. Zen-mieli, Aloittelijan mieli. Helsinki: Delfiini paino.

Tikka, Ari 2013. Hakuinin tarina. [WWW-dokumentti]. <<http://zeniainen.wordpress.com/tag/uskonto/>> (Luettu 18.03.2013).

Warner, Brad. 2006. Hardcore Zen. Helsinki: Basam Books.