

Ääni ilman valmista merkitystä

*Läsnäolosta, Grotowskista
ja äänisuunnittelun sisäisestä työstä*



Jaakko Autio

Uusi laitos 2026

Alkuperäinen teos julkaistiin vuonna 2013 nimellä *Kokonainen ääni — Idän vaikutteet äänisuunnittelussa*. Opinnäytetyö, Taideyliopiston Teatterikorkeakoulu, äänisuunnittelun maisteriohjelma. Ohjaaja: Riku Saastamoinen.

Esipuhe uuteen laitokseen

Tämä työ on kirjoitettu 2013. Sen jälkeen oma praktiikkani on liikkunut näyttämön äänisuunnittelusta kohti tilallisia kuunteluarkkitehtuureja — monikanavaisia installaatioita, joissa kuuntelu itsessään on teoksen materiaali. Käsitteet, joilla kirjoitin tämän työn, ovat sen jälkeen tiivistyneet rakenteellisemmiksi: puhun mieluummin perseptuaalisesta ekologiasta kuin idän viisaustraditioista, ja sijoitan kuuntelun tilaan ja kanavien arkkitehtuuriin sen sijaan, että tarkastelisin sitä yksittäisen esiintyjän ja katsojan välisenä suhteena.

Halusin silti antaa tämän tekstin elää uudelleen. 2013 zen-buddhalainen kieli oli minulle ainoa käytössä oleva tapa nimetä sitä kokemusta, jota olin äänisuunnittelijana lähestymässä. Tässä laitoksessa en esitä buddhalaisuutta järjestelmänä, jota äänisuunnittelun tulisi seurata, vaan historiallisena kielenä, jonka kautta yritin silloin ymmärtää läsnäolon, kuuntelun ja merkityksistä irtautumisen kysymyksiä. En halua jälkikäteen retusoida tuota kieltä neutraalimmaksi — se olisi epärehellistä sitä työvaihetta kohtaan, joka tämä työ oli. Halusin sen sijaan kirkastaa tekstin niin, että se kantaisi paremmin. Tämä laitos on sama työ riisuttuna, ei uusi työ vanhassa puvussa.

Uudessa laitoksessa olen tehnyt seuraavaa: korjannut käsikirjoituksesta jääneitä kirjoitusvirheitä ja kömpelöitä lauseita, tiivistänyt toistoa erityisesti ensimmäisen osan loppupuolelta, valikoinut härän paimennuksen kymmenestä kuvasta neljä, jotka kantavat tekstin dramaturgisen kaaren,

ja kirjoittanut tämän esipuheen. Sisältöä ei ole muutettu. Argumentit, esimerkit ja viittaukset ovat samat kuin alkuperäisessä työssä.

Työn ydinkysymys — kuinka tehdä ääntä, joka ei leimaa esiintyjän läsnäoloa valmiilla merkityksillä — on edelleen sama kysymys, jonka kanssa työskentelen. Se vain on sittemmin asettunut tilaan ja kanaviin, ei näyttämön ja yksittäisen kuulijan väliseen suhteeseen.

En lue tätä tekstiä enää valmiina näkemyksenä. Luen sen jälkeen yrityksestä ymmärtää kokemusta, jota kieli helposti alkaa omistaa. Siksi olen jättänyt näkyviin myös kohdat, joissa teksti tarttuu siihen, mistä se yrittää päästää irti.

Padinki, kesä 2026

*“Good training will show in your work.
People who know will recognize it.
Those who don’t — will see something too.”*

— Jerzy Grotowski

Johdanto

Löysin itseni tilanteesta, jossa ohjaaja pyysi minua tekemään ääntä, joka ei leimaisi esiintyjän läsnäoloa valmiilla merkityksillä. Koska en löytänyt ainoatakaan ohjaajalle sopivaa ääntä äänikirjastoistani, aloin pohtia: miltä merkityksistä tyhjä ääni kuulostaa? Voiko sellaista ääntä ylipäätään luoda? Mikä on minun suhteeni merkityksistä tyhjyyteen äänisuunnittelijana? Kuka minä olen?

Johtopäätökseni oli, että tehdäkseni merkityksistä tyhjää ääntä, minun täytyy ensin tyhjentää itseni merkityksistä. Miten muuten voisin luoda jotain, josta minulla ei ole kokemusta? Päätin mennä sinne, missä pohdinta on jo käynnissä — näyttelijäntyölliseen diskurssiin autenttisesta läsnäolosta.

Tämä teksti ei tarkastele Grotowskia teatterihistoriallisesti neutraalina tutkimuskohteena. Grotowskin työ resonoi minulle kokemuksellisesti: kehollisen harjoittamisen, kontemplaation ja esiintyjän sisäisen valmiustilan kautta. Olen harjoittanut kontemplatiivista meditaatiota pitkään ennen kuin aloin tehdä teatteria, ja tuo harjoitus on muokannut tapaani kuunnella, hahmottaa tilaa ja ymmärtää läsnäoloa. Tekstin näkökulma syntyy kysymyksestä: voiko esiintyjän työssä tapahtuvaa transformaatiota tarkastella myös kontemplatiivisen harjoittamisen viitekehyksestä käsin? Lähestymistapa ei väitä, että Grotowski olisi buddhalaisuutta tai päinvastoin. Se tutkii, missä kohdissa nämä kaksi linjaa koskettavat samaa maastoa — ja mitä tuon kosketuskohdan tunnistaminen

tarkoittaa äänisuunnittelijan työn kannalta.

Tämän työn ensimmäinen osa on sukellus Jerzy Grotowskin ajatteluun, harjoitteisiin ja sen metafysisen tekijän paljastamiseen, joka mahdollisti Grotowskille niin sanotun kokonaisen näyttelijäntyön ja teatterin "rajat ylittävänä tekona". Grotowskin valinta keskustelukumppaniksi on sikäli jännittävää, että hän itse päätyi teatterimuotoon, jossa esimerkiksi valoa ja ääntä ei käytetty välineinä lähestyä kokonaista ilmaisua. Ensimmäinen osio päättyy siihen, kun Grotowski vetäytyy maailmasta vuorille ryhmänsä kanssa, irrottaen myös katsojan teatteristaan.

Itse en seuraa Grotowskia unholaan saakka, vaan vaihdan venettä hänelle mielestäni rinnasteiseen, buddhalaiseen viitekehykseen, ja jatkan tutkimustyötä. Työn toinen osa on dippaus alkulähteeseen, jota seuraa paluu maailmaan. Kolmannessa ja viimeisessä osassa tarkastelen representaatioista vapaata "kokonaista äänisuunnittelua" sekä ajattomuutta lähtökohtana luoda esteettinen elämys näyttämölle äänisuunnittelun keinoin.



Härän etsiminen.

*“Yksin erämaassa, eksyneenä viidakossa, poika etsii,
etsii! Tulvivat vedet, kaukaiset vuoret ja loputon polku;
nääntyneenä ja epätoivoissaan hän ei tiedä minne
mennä, hän kuulee vain illan heinäsiirkojen laulun
vaahterapuissa.”*

— klassinen häränpaimennusruno, suom. Niinimäki 2001, 3.

Ensimmäinen osa

Ideaali

Oman itsensä tunnistaminen hiljaisuudesta ja metelistä on tietoa, joka minulla on oltava. Minun on kyettävä näkemään esitys valmiina sen ollessa keskeneräinen. Tällöin en siirrä näyttämölle omaa epävarmuuttani itseni löytämisestä, vaan voin luoda esitykseen ja työryhmään puhdasta liikehdintää, ajattelua ja äänellistä toteutusta. Näen tulokulmat ja toteutan ne, muuttaen ajatusta ja toimintaa tilanteen ja hetken vaatimalla tavalla. Myös paikallaan olo prosessissa on aktiivinen valinta.

Jos tunnistan itseni kaikista ajatuksen ja tilan suunnista, voin käyttää kinesteettisen tilan ja esityksen sisällön keskustaa kokonaisvaltaisella tavalla. Minun ei tarvitse paeta äänisuunnittelijana teknisen osaamisen tai osaamattomuuden taakse, ei turvautua miellyttäviin ratkaisuihin, ei pelätä, onko ymmärrykseni teatterin näyttämöllepanosta riittävää.

Estetiikasta

“Samoin kuin lausumme sanan ‘elämä’, meidän on käsitettävää, ettei kysymys ole ulkoisten seikkojen toteama ja tunnustama elämä, vaan jonkinlainen liikehtivä, hauras pesä, johon muodot eivät ulotu.”

— Artaud 1983, 17.

En pyri jäljittelemään työssäni tieteellistä pätevyyttä, koska työni käsittelee esteettistä elämystä, joka on luonteeltaan eilineaarinen. 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, enkä koe, että teatteria vaivaisi mikään

tauti, jota koettaisiin parantaa tyrkyttämällä teatteriprosessiin jonkin uuden, idealistisen tai uskonnollisen propagandan.

Termi "esteettinen" tulee kreikan sanasta aisthetike. Sen kehitti 1735 filosofi Alexander Gottlieb Baumgarten osaksi tieteellistä pohdintaa siitä, "kuinka asiat tunnetaan aistien kautta". Sanassa piilee vaara. Termiä leimaa ideaali kauneuden tai aistillisuuden itseisarvosta taiteessa. Äkkiseltään sana synnyttää konservatiivisen assosiaation "hyvästä" tai "oikeasta" taiteesta. Tähän käsitykseen takertuminen synnyttää puolestaan tarpeen teatterin uudistajille, jotka näkevät teatterin keskiön vapaana määriteltävissä olevasta "hyvästä" tai "oikeasta" olemisen ja toiminnan tavasta. Teatterin elävä keskusta kumpuaa syvemmistä virroista, joissa hyvä ja paha, oikea ja väärä kulkevat vielä toisistaan erottamattomina, samassa elinvoimaisessa virrassa. Antonin Artaud (1896–1948) kritisoi teatterin äyllistämistä näin:

"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" eräänlaisena post-it-lappuna laajemmalle ilmiölle, jota on vaikea määrittää. Itselleni se tarkoittaa yksinkertaisesti kokemusta tai kokemisen tapaa, joka puhuttaa ja ravisuttaa minua kokonaisena ihmisenä.

Jaan Artaudin kanssa näkemyksen siitä vaarasta, joka piilee länsimaisessa taipumuksessa tutkia ja katsoa haltioitumista sivusta sille altistumisen sijaan. Tietämisen sijaan tahtotilani on ymmärtää voimia inhimillisen liikehännän takaa. Mielenkiintoni kohdistuu jo olemassa olleisiin

teatterinuudistajiin, teemoihin ja harjoitteisiin, joiden parissa nämä työskentelivät lähestyäkseen representaatiosta vapaata taidetta näyttämöllä. Tämä antaa mielestäni osviittaa siitä, minkälaiseen sielunhallintaan myös teatteriaänisuunnittelijan 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 uskonnolliseen kokemukseen.

“Sivistynyt ihminen on hirviö, joka on kehittänyt absurdiin saakka kykynsä luoda teoistaan ajatuksia sen sijaan, että tekisi ajatuksistaan tekoja. Jos elämästämme 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 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, ei kuvien palvonnessa. Artaudin näkemyksen mukaan taiteilijalle ei riitä “nautiskelijan” suhde omaan taiteilijuuteen, vaan taiteilijan on haastettava oma

maailmankuvansa ja otettava haltuun alkuvoimainen suhde taiteeseen.

“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. Artaud sai kritiikkiä osakseen puolalaiselta Jerzy Grotowskilta (1933–1999), joka näki Artaudin työskentelyn vajavaisena: tämä ei jättänyt näkynsä lisäksi jälkeensä konkreettista tekniikkaa tai välineistöä, kuinka lähestyä kielen ylittävää teatteria.

Grotowski tuo esiin virheet Artaudin työskentelyssä — kuinka tämä luki esimerkiksi balilaisen teatterin osatekijöitä “kosmisina merkkeinä” ja “korkeampien voimien eleinä”, kun todellisuudessa eleet toimivat balilaisille konkreettisina merkkeinä, teatterikielen aakkosina, joiden materialistiset merkitykset olivat yleisesti tunnettuja.

Toisin kuin Artaud, Grotowski ei tahtonut uhrata yleisesti saavutettavaa todellisuutta “määrittelemättömän” alttarille;

hän tahtoi pelkän näyn sijaan opiskella molempia maailmoja — näkyvää ja näkymätöntä — rinnakkain. Grotowski etsi systemaattisesti keinoja, kuinka tehdä näkymätön näkyväksi, pitäen samalla kiinni rationaalisuudesta ja työn toistettavuudesta. Hänellä oli pysyvä teatteriryhmä, jolle metafyyssistä kosketteleva luomistyö oli ”jokapäiväistä leipää”. Jotta tällainen teatteri pystyi ylipäättään toimimaan, oli löydettävä toimivat harjoitus- ja etsintämetodit. Eitahdonalainen ilmiö, jonka syntyä ja kulkua ei voi ennalta aavistaa, oli jollain tavalla saatava kiinnitettyä rakenteelliseen muotoon. Grotowskin työskentely keskittyi tutkimaan näyttelijäntyön olemusta, sen henkis-fyysis-emotionaalisia prosesseja tavalla, jossa konkreettisuus pyrki olemaan läsnä, vaikkakin tavoiteltu sisältö ylitti konkreettisen rajat. Hänelle kyse ei ollut ihmeresepistä, vaan ”työläestä raadannasta kohti sitä, mikä on pimennossa ja minkä valaiseminen on mahdollista”.

Köyhä teatteri

”Ihminen on maailmassa tietämättä mistä tulee, kuka on ja minne menossa. Hän on kuin näyttelijä, joka äkkiä havaitsee seisovansa näyttämöllä keskellä näytelmää ilman roolivihkoa ja vailla käsitystä siitä, mitä osaa hänen pitäisi näytellä, mitä hänen pitäisi tehdä tai sanoa. Hän ei edes tiedä, onko näytelmällä kirjoittajaa, pitäisikö se ottaa todesta, vai onko kaikki vain suurta bluffia. Hänen on itse päätettävä, minkä roolin hän näytelmässä omaksuu ja miten hän sen näyttelee, ei ole ohjaajaa, joka kertoisi sen hänelle. Hän voi vapaasti valita traagisen tai koomisen roolin, sankarin, konnan tai narrin osan. Mutta valitsematta hän ei voi jättää: jotain osaa hänen on pakko näytellä. Ellei hän sitten päättää poistua näyttämöltä. Mutta sekin on valinta, ja silloin hän ei saa koskaan tietää,

mistä näytelmästä oikein oli kysymys. Vain osallistumalla hän säilyttää mahdollisuuden ymmärtää siitä jotakin.”

— Lehtinen 2002, 199.

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. Myös Grotowskin teatteri näyttäytyy ennen kaikkea jatkuvana tilintekona maailman ja teatteriperinteen kanssa. Hänen ajattelunsa kiteytyy käsitteeseen köyhä teatteri, jossa ulkoisilla elementeillä koreilun sijaan pyrittiin riisumaan teatteri-ilmaisun ytimeistä 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 ylellinen 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, kokonaista läsnäoloa näyttämöllä. Teatteri oli hänelle 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 hänelle “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.

“Puhun nyt siitä, mikä muodostuu ihmisen elimistössä hengityksessä, kehossa ja sisäisissä impulsseissa. Kyse on tabuun kohdistuvasta loukkauksesta. Puhun sokin luomasta transgressiosta, rajanylityksestä. Tämä sokki auttaa meitä saavuttamaan täydellisen pelkistyneisyyden, poistamaan naamiot, avaamaan verhot sekä antautumaan sille, jonka nimeä on uskomattoman vaikea määritellä, mutta jonka piiriin Eros ja Charitas kuuluvat.”

— Grotowski 2006, 35.

Grotowskin teatterissa etusijalle nousi esiintyjän ja katsojan välinen aistittava ja välitön yhteys. Tunteiden plastisuus ja yhteys ruumiillisuuteen ylitti mekaanisen elokuvan ja teatterin ilmaisukeinot. Ulkoisen näyttämön ja vaikuttimien — valon, äänen, lavastuksen, puvustuksen — sijaan ihminen itsessään toimi tunteiden näyttämönä.

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 transsiteknikasta

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 jo olemassa olevan kamppailun — esimerkiksi valheen ja välittömyyden välisen dialektiikan — valjastaminen esityksen dynaamiseksi keskustaksi. Hän 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. Välineistöä ei nähty itseisarvottomasti riittävänä, vaan merkityksellistä oli henkinen taito, joka käytti välineistöä tehdäkseen itsensä näkyväksi.

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, 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.

“En todellakaan tiedä, miksi itsensä (rajojen) ylittäminen on mahdollista, kun hyväksymme itsemme. Asiasta voidaan esittää erilaisia arveluja.

Itsensä ylittäminen ei ole manipulointia. Jotkut näyttelijät kiduttavat ja uuvuttavat itseään fyysisten harjoitteiden avulla. He eivät ylitä itseään. He piinaavat itseään. Syyllisyyden tunne ajaa heidät manipuloimaan itseään. Itsensä ylittäminen on passiivista, vastustamisesta luopumista. Siinä kaikki. On olemassa jotakin, joka ylittää meidät. Emme vastustele. Jopa yksinkertainen, rajoitettuja kehitysriskejä sisältävä potentiaalisesti kivulias harjoite riittää auttamaan näyttelijän yli kynnyksen, riskimahdollisuuden vastustamisen.” — Grotowski 2006, 125.

Grotowskin metodissa ei pyritty varsinaisesti opettamaan mitään, vaan huomio keskittyi näyttelijän elimistössä syntyvien esteiden tai vastuksien poistamiseen tämän henkisessä toiminnassa. Näyttelijäntyöstä pyrittiin poistamaan filtteröinti — esteet — sisäisen impulssin ja ulkoisen reagoinnin väliltä, jolloin niiden välille ei jäänyt minkäänlaista aikaeroa. Impulssin tuli itsessään olla samanaikainen reaktio, jolloin katsoja joutui tekemisiin ainoastaan näkyvien henkisten impulssien virran kanssa.

“Tämä prosessi on yhteydessä passiiviseen tilaan, se on passiivista valmiutta aktiivisen partituurin soittamiseen. Prosessiin liittyvä psyykinen asenne ei ole niinkään ‘halua tehdä se’ kuin ‘tekemättä jättämisestä luopumista.’”

— Grotowski 2006, 28.

Nähdäkseni kyse on jonkinlaisesta henkisen valmiustilan kehittymisestä, joka on itsensä tunnistamista valmiudesta toimia ja ajatella — sokean reaktiivisuuden vastakohta. Grotowski kuvailee tätä valmiustilaa joksikin, ”jota ei voi opetella, mutta jota voi harjoittaa”. Taito ei ole tahdonalainen, vaikka se vaatii keskittymistä, luottamusta, avoimuutta ja lähes täydellistä työhön paneutumista.

Taide liikkumavälineenä

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

“...kuvauksessa ikään kuin hipaistaan ja ohitetaan jotain hyvin oleellista, jota Artaud ei tiedostanut. Kyseessä on ilmiselvä sakraalin 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 hyvin tutuksi tuleva Grotowskin tapa asemoida ilmiöitä vastapareiksi synnyttääkseen tilaa aidolle ymmärrykselle. Grotowski jakaa myös taidon tehdä teatteria kahteen osaan. Ensimmäinen on nimeltään esittävä taide. Se tähtää esitysten tuottamiseen ja

on välttämätön kehitysvaihe, joka opettaa teatterityöskentelyn vaativan huolellista paneutumista ja jonka aikana teatterintekijä oppii välineistöä esitysten tekemiseen. Toinen, jonne tältä kentältä on mahdollista nousta, on taide liikkumavälineenä. Se on Grotowskin mukaan “eräänlaista joogaa”, työskentelyä oman minän kanssa, mutta sen elementit ovat edelleen tarkan taiteellisen käsityön osia, ja siksi se on suuressa määrin esittävän taiteen kaltaista — vain tarkoitusperät ovat toisenlaiset. Esittävässä taiteessa on kyse taitojen parantamisesta, taiteessa liikkumavälineenä vastusten ja esteiden voittamisesta. Esittävässä taiteessa ruumiin olemassaolo on periaatteellisen tärkeää, taiteessa liikkumavälineenä sen eräänlainen katoaminen. Esittävässä taiteessa montaasi tapahtuu katsojassa, taiteessa liikkumavälineenä se tapahtuu tekijässä.

“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 määrittämätöntä luovuutta, joka käyttää teatterin muotoa välineenään luoda ilmaisua, joka ylittää elämän jäljittelyn ja normeja imitoivan sisällön. 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. Myös näyttelijäntyöellisissä harjoitteissa Grotowskille oli tärkeää säilyttää konkreettisuus, ”jottei harjoitus typisty maassa piehtarointiin, siinä uskossa, että kyse on harjoituksesta”.

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. Hän ottaa esimerkin hathajoogan tasapainoharjoituksista, joissa luonto itse 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 olleet teatterista.

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. Taide liikkumavälineenä, sakraalin teatterin edellytys, on ymmärtääkseni pohjimmiltaan jonkinlainen hajuton ja mauton valmiustila — tai kuten Grotowski sen ilmaisee, “energialähde”. Se toimii välttämättömänä perustana myytin valjastamisessa esityksen dynaamiseksi keskustaksi.

Teatteri toimi Grotowskille uskonnon maallisenä vastikkeena. Se vaikutti universaalien arkkityyppien kautta uudistamalla ja ylläpitämällä niitä. Grotowski tunnisti myytin ja arkkityypit kaavana, joka ohjaa ihmisten toimintaa ryhmässä. Työskentelyn tarkoituksena oli ravistaa näitä “epäjumalia” ja raivata tilaa todelliselle ymmärrykselle, joka johti sekä arkkityyppien tuhoutumiseen että niiden omakohtaiseen uudistumiseen.

“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 näyttelijäntyön 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, joka ilmenee näyttämöllisenä toimintana, jonka luonne muistuttaa enemmän elehdintää kuin älyllistä tai psykologista diskurssia.

Sisäisen työskentelyn taito tuli kehittää pisteeseen, jossa esiintyjä kykeni suvereenilla luovuudella yhdistämään sisäisen dialektisuutensa roolin muotoon ja rakenteisiin — partituuriin — jolloin ulkoisesta roolista tuli ponnahduslauta, joka auttoi pukemaan sisäisen totuuden tähtäävän kamppailun yleisesti tunnistettavaan ja samaistuttavaan muotoon.

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 siihen pisteeseen, kunnes arkkityyppejä ylläpitävät alitajuiset rakenteet väsyvät kokonaan, jättäen jäljelle vain näkymättömän ”valkoisen pisteen” ääripäiden välille.

Grotowskin tapa käsittää arkkityypit ja ”elämän naamio” on häilyvää. 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. Hän kuvailee arkkityyppejä jonain sisältä löydettäviksi, ihmisen geneettiseen perimään kirjoitetuiksi ”esi-isien kokemuksiksi” ja ”menneiden

sukupolvien reaktioiksi”.

Näen Grotowskin arkkityyppien olevan kaikuja ihmisen representoitua itseä edeltävästä “sisäisestä kodista”, johon ihminen on hellästi laskettu “maailmaan heittämissä” sijaan. Ihminen näyttäytyy Grotowskille ennemminkin “jonkun poikana” kuin postmodernilla tavalla merkityksistä tyhjyydestä ilmaantuneena: “olet jostain kotoisin olematta mitään”. Sen sijaan, että lukisin “esi-isien kokemukset” jonain okkultistisina viesteinä tuonpuoleisilta sukupolvilta, koen, että kyse on ennemminkin Grotowskin henkilökohtaisesta ontologiasta — kuinka olla hyvin olemassa maailmassa. Tästä todisteena Grotowskin mukaan ihmisestä itsestään on löydettävissä ja vapauttavissa luonnollinen tapa ilmaista itseään. “Elämän naamio” näyttää minulle puolestaan eräänlaisena jätteenä, seurannaisena siitä, että ihminen on irtautunut rituaaleista ja olemisen tavoista, jotka auttoivat tätä voimautumaan ja tunnistamaan itsensä maailmassa.

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”.

Verho laskeutuu

Grotowski nimeää Stanislavskin edeltäjäkseen. Stanislavski oli teatteriuudistaja, joka esitti näyttelijäntyön menetelmiä koskevat avainkysymykset. Stanislavskin kuoltua Grotowski sanoo jatkaneensa hänen näkemyksensä uudistamista, eikä näe ristiriitaisena sitä, että hänen vastauksensa eroavat Stanislavskin vastauksista, ottaen näille jopa täysin vastakkaisia muotoja.

Grotowskille oli tyypillistä toistaa fraasia ”ihmereseptejä ei ole”. Ollakseen todellista metodin oli jatkuvasti kuoltava ja synnyttävä uudelleen. Tärkeää oli löytää ja uudistaa oma olemassaolon 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 on ottanut vaikutteita: Dullin rytmitysharjoitukset, Delsarten ihmisen käytöksen keskihakuis- ja keskipakoisreaktioihin liittyvät tutkimukset, Stanislavskin ”fyysiset toiminnot” sekä Meyerholdin biomekaanisen harjoittelun. Grotowskia kiinnostavat avoimesti myös näyttelijän koulutukseen ja harjoitteluun liittyvät menetelmät itämaisessä teatterissa, kuten Peking-oopperassa, intialaisessa kathakalissa sekä japanilaisessa no-teatterissa. Lisäksi hän käytti intialaisesta joogasta peräisin olevia asana-harjoituksia osana näyttelijäntyöllisiä harjoituksiaan. 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 esitietoisena näyttelijäntyön kuvailuun, jonkinlaiseen metaforaan. Hän ei kuitenkaan nimeä työnsä esikuvaa tai rinnasteista sisäistä menetelmää. Metafyysinen verho laskeutuu, ja Grotowski häviää tietoisena esiripun taakse.

Tämä haluttomuus sisäisen työskentelyn esikuvan nimeämiseksi vaikuttaa minusta seuraukselta siitä, että

Grotowski sitoutui koko elämällään opiskelemaan ei-representatiivista tietä, jossa erottelevaa mieltä käytettiin lähinnä teroitettuna työkaluna paljastamaan poolisuuden välissä oleva näkymätön. Irtautuminen ajattelusta, jossa representoitu maailma luo keskustan olemiselle, tarkoittaa irtautumista kaikista suhteellisista järjestyksistä — käytännössä sen alueen kesyttämistä omassa itsessä, joka väittää tarvitsevansa “välttämätöntä varmuutta” ymmärtääkseen kokonaisuuksia ja kohdatakseen toisia ihmisiä.

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 hänen metodinsa 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 mahdottomuudesta huolimatta olla mahdollista. Näitä harjoittamalla näyttelijä voi löytää luottamuksen omaan ruumiiseensa.”

— Grotowski 2006, 125.

Grotowski korostaa toistuvasti, että kokonainen teko ei synny ilman törmäytystä ja vastakkaisuutta. Prosessi, johon ei liity kurinalaisuutta, ei johda hänen mielestään

*“kaikista kuviteltavissa olevista rajoista vapautumiseen”,
vaan kokemushorisontti jää biologisen kaaoksen asteelle —
niin sanottuun “alkulimaan”.*

Grotowskin työskentely on herkkää hyväksikäytölle, koska poolisen vastakkainasettelun voi kuka tahansa omaksua käyttöönsä ilman kontemplatiivista tietoa sisäisestä viitekehyksestä, jossa polarisointi toimii. Tällöin on vaarana, että vastakkaisuuden dialektiikka tehdään mielikuvituksesta käsin, ei kokemuksellisesta yhteydestä kehon ja mielen eheyteen. Kokonaisen eleen puuttuessa todellista törmäytystä ei tapahdu, eikä hiljainen tieto tai “energialähde” 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 Artaudille, jonka työskentelyn myyttinen ydin “julmuus” typistyi muiden kuin Artaudin käsissä kirkumiseksi ja julmuuden teeskentelyksi, vailla käsin kosketeltavaa yhteyttä kieltä edeltävään kenttään.

Artaud ja Grotowski joutuivat molemmat kokemaan kohtalon, jossa heidän yleistä normistoa vasten syntynyt kapinallinen työskentelynsä joutui pinnallisen imitoimisen kohteeksi, “oikeaksi” tavaksi tehdä teatteria. Tällöin köyhän teatterin ja myyttisen syvyyden käyttö kääntyi alkuperäistä tarkoitustaan vastaan, vahvistaen jakoa pyhän ja tekopyhän, näkyvän ja näkymättömän välille kokonaisen teatterin sijaan.

Sisäinen työ

Kuten jo todettua, Grotowski työskenteli teatterissa, mutta työskentelyn syvät vaikuttimet ja päämäärä eivät olleet teatterista. Yleisesti voidaan nähdä, että hänen työskentelyään leimaavat idän viisaustraditioista omaksutut vaikutteet: käsitys kehon ja mielen ykseydestä elävän taidon perustana, harjoituksen kuvailu tienä, todellisen minän paljastaminen kontemplatiivisen harjoittamisen avulla, ihmisen sisältä löydettävä energialähde sekä tapa käsittää vastavoimien dialektinen suhde kokonaisuuden ilmenemistapana.

Edellä mainitut elementit ovat suoraan löydettävissä idän viisaustraditioista — esimerkiksi advaita-koulukunnasta, johon Grotowski oli tutustunut, sekä kontemplatiivisesta buddhalaisuudesta, erityisesti 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, etteikö hänen sisäiselle työskentelylleen olisi rinnasteisia järjestelmiä. Grotowskin peilaaminen vasten buddhalaista harjoittamisen perinnettä auttaa purkamaan mahdollisen oletuksen, jossa hänen syvät vaikuttimensa olisivat olleet jotenkin ainutlaatuisia, salattuja tai kaikille muille paitsi Grotowskille ja ruumiillisille esiintyjille saavuttamattomia. Kuten tekstin alussa mainitsin, tahtotilani on ymmärtää, millaista ajattelua ja asemoitumista minulta äänisuunnittelijana vaaditaan, luodakseni representaatioista vapaata, teatteria uudistavaa äänisuunnittelua. Minusta tuntuu, että Grotowskin autenttisten menetelmien ympärillä on kupla, joka erillistää minut nimenomaan äänisuunnittelijana ulkopuolelleen. Haluan puhkaista tämän kuplan ja aurata tietäni kohti jaettua pääomaa — diskurssia representaatioista vapaasta taiteesta.

Keho katoaa

Grotowskia ja Artaudia yhdistivät monet käsitteelliset samankaltaisuudet. Molempia kiinnosti lähtökohtaisesti fyysinen teatteri tekstiin perustuvan draaman sijaan. Grotowskin ”kokonainen teko” uhriajatuksineen voidaan nähdä myönteisenä versiona Artaudin ”julgasta teatterista”. Molemmat halusivat luoda teatteria, joka perusti ilmaisunsa teatterin omaan ilmaisukieleen, ja molemmille oli tärkeää myytin ja uskonnollisen kokemuksen välttämättömyys teatterin metatasona.

Itselleni merkittävä tekijä, joka erottaa nämä kaksi teatterin uudistajaa toisistaan, ei liity esteettisiin tai laadullisiin eroavaisuuksiin, vaan siihen, että Grotowskin työn pohjana toimi luottamus ihmisestä itsestään lähtevään luonnolliseen ilmaisuun, kun taas Artaud rakensi oman kosmisen elekielensä näkemänsä balilaisen teatterin pohjalta.

Toisin kuin Artaudilla, Grotowskin teatterin keskusta oli tyhjä. Taito, joka mahdollisti persoonan käytön ja läpivalaisuun, oli vapaa köyhästä teatterista. Teatterin luova ydin oli vapaa teknologiasta, jolla se teki itsensä näkyväksi: muoto ei ole sama asia kuin taito.

Grotowski käytti myyttiä esityksen dynaamisena keskuksena. Näyttelijän elävässä elimistössä ruumiillistunut myytti nostettiin esiin provokaation keinoin, jolloin se toimi älyllisenä ja emotionaalisena samaistumis pintana katsojalle. Esiintyjän kehoa ja persoonaa käytettiin myytin näyttämönä, lokaationa, josta esityksen varsinainen autenttisuus kumpusi. Varsinainen autenttisuus ei kuitenkaan ollut kehossa, vaan taidossa käyttäen kehoa ja mieltä luovalla tavalla.

Näen, että Grotowskin välineet olivat esiintyjän keho ja mieli. Keino, jolla näitä käytettiin, kumpusi kontemplatiivisesta harjoittamisesta, joka opetti taitoa ylittää esteitä ei-lineaarilla tavalla. Näyttelijäntyön ollessa kokonaista esiintyjän keho ”hävisi”. Tällöin esiintyjä ei ollut takertunut käyttämäänsä välineeseen — mieleensä tai kehoonsa, köyhän teatterin

teknologiaan. Toiminnassa välinettä ja keinoa ei käytännössä voinut erottaa toisistaan. Tämä oli ”rajat ylittävää teatteria”.

Minulla ei ole tarvetta epäillä, etteikö via negativa, riisumiseen perustuva asenne, olisi päässyt päämääräänsä. On hyvin mahdollista, että Grotowski onnistui riisumaan teatteri-ilmaisusta kaiken sen, mikä ei korostanut nimenomaan teatterille erityistä olemusta. Mutta löydettyään metafyyssisen keinon ja kirkastettuaan riisumisesta jäljelle jääneen näyttelijäntyön kokonaiseksi teoksi köyhä teatteri ei osannutkaan enää palata takaisin moninaisuuteen, josta se oli alun perin lähtenyt itseään riisumaan.

Näen köyhän teatterin jääneen köyhän teatterin vangiksi. Via negativa vaihtui rengistä isännäksi, jota metafyyssinen taito hiljaa palveli. Grotowskin teatterin työskentelystä syntyy mielikuva, jossa nämä vapauttivat valmiustilan käytön unohduksista, eikä toisinpäin — että valmiustila olisi vapauttanut teatterintekijänsä unohduksesta. Seuraavassa vaiheessa via negativa kohdistui näyttelijäntyöllisen välineistön ”aseistariisuntaan”. Autenttisuuden vaatimus asetti kaiken välineistön, myös näyttelijäntyöllisen, kyseenalaiseen valoon ”tosiolemuksen” peittelynä. Lopulta Grotowski riisui myös katsojan pois teatteristaan. Hän irtautui myös arkkityyppien käytöstä, jotka olivat auttaneet pukemaan näkymätöntä näkyvään muotoon. Jäljelle jäi lopulta rituaali ja pyhä näyttelijä köyhään teatteriin.

Uransa lopulla Grotowski vetäytyi ryhmineen konkreettisesti vuorille. En usko maailmasta vetäytymisen olleen johdannainen lineaarisuudesta vapaasta valmiustilasta toimia ja ajatella. Näen, että kyse oli pikemminkin kyvyttömyydestä irtautua liikkumavälineestä tai saavuttamisen ihanteesta. Grotowski näyttäytyy minulle jonkinlaisena suurena löytöretkeilijänä, joka löysi, mutta joka jäi itse synnyttämänsä henkisen pääoman — via negativan — vangiksi. Kun kuvittelen Grotowskin elämälle vaihtoehtoista reittiä, mieleeni tulee, että yhä syvemälle matkaamisen sijaan hän olisi voinut nousta kohti pintaa.

Hän olisi voinut palata ykseydestä takaisin kohti maailman moninaisuutta, unohtaa saavuttamansa pääoman ja toimia teatterin koko välineistön kanssa, luoden idealismista ja ruumiillisesta nihilismistä vapaata, koko teatterin kattavaa välineistöä.

Nollapiste

“Kaikki, mitä edellä sanomastani voidaan sisällyttää jonkinlaiseen systeemiin tai järjestelmään, on arvolonta. 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 löydetyt 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 hänen kehittämänsä järjestelmää itseeni sellaisenaan.

Tarkoitukseni ei ole opiskella Grotowskin koulukunnan tapaa tehdä kokonaista teatteria, vaan muodostaa oma näkemys, kuinka lähestyä representaatiosta vapaata teatteria äänisuunnittelun keinoin. En siis pyri sopeutumaan Grotowskin järjestelmään, vaan sisäistämään lähtökohdan, 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, harjoitteet sekä esteettiset ja filosofiset linjaukset siitä, kuinka esteettinen elämys näytämölistetään. Poikkeavat tavat käsittää ”kokonainen esitys” ovat luonnollisia seurauksia siitä, että ihmiset ovat erilaisia. Ei ole olemassa yhtä oikeaa tapaa lähestyä taiteellisesti kunnianhimoista, ei-representatiivista 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 siitä, kuinka lähestyä ja suunnistaa itseni ulkopuolisessa tuntemattomassa.

Mutta myös tukeutuessani karttoihin kohtalokseni koituu tuntemani maailman menetys. Aika vaikuttaa todellisuuteen, muuttaen tunnetun maailman labyrintinomaiseksi sokkeloksi, jossa vanhat kartat eivät enää päde. Parhaiten aikaa ja muutosta kestää mielestäni Grotowskin ymmärrys taidon ja taiteellisen välineistön vastakkainasettelusta — vastakkaisuuden ja törmäytyksen dialektiikka. Mutta asian omakohtainen ymmärrys, voiman valjastaminen omaan luovaan käyttöön, vaatii sukeltamista tuntemattomaan. On palattava alkulähteelle, jossa muodot eivät ole vielä syntyneet.



Toinen osa

On aika sanoa Grotowskille hyvästit ja siirtyä lännestä itään.

Alkulähteellä

“Palata alkuperään, olla taas alkulähteellä — jo tämä on väärä askel! Paljon parempi on pysyä kotona, sokeana ja kuurona, paljon meluamatta; istuen majassaan hän ei huomioi olioita ulkopuolella, katso virtaavia jokia — minne, ei tiedä kukaan; ja heleämpunaisia kukkia — kenelle tarkoitettuja?”

— klassinen häränpaimennusruno, suom. Niinimäki 2001, 10.

Buddhalaisuudessa ykseyden tai alkulähteen korostaminen nähdään vieraana asiana, puolittaisena näkemyksenä. Klassisessa zen-tarinassa oppilas kysyy mestari Hakuinilta: “Mitä tapahtuu kuoleman jälkeen?” Hakuin vastaa: “En tiedä.” Oppilas tivaa edelleen: “Mutta täytyyhän sinun tietää! Olet zen-mestari!” Johon Hakuin vastaa: “Kyllä, mutta en kuollut!”

Zenissä valaistuminen nähdään hyvin arkisin silmin. Valaistumista on “syödä kun nälättää, juoda kun janottaa”. Valaistuminen on toimintaa ja ajattelua sekä ei-toimintaa ja ei-ajattelua. Zen-mestari Yoka Daishia kuvaili zenin ydintä näin: “Puhuessamme sekä ollessamme hiljaa, olemus on aina levossa.” Mitään ei voi rajata valaistumisen ulkopuolelle. Zenin salaisuus on se, että kaikki on juuri sitä miltä näyttääkin. Hämmennyksen valtaan joutuu vain silloin, kun alkaa tunnottomasti epäillä elämää sellaisena kuin se on.

“Valaistumisella tarkoitan uskomista ei-mihinkään, uskomista johonkin hahmottomaan ja värittömään, joka on valmis ottamaan hahmon tai värin.”

— Suzuki 2006, 107.

Valaistumisen tai ykseyden sijaan zenissä korostetaan harjoittamista ja prajnaa. Prajna on buddhalaisten vastine viisaudelle. Se on kontemplatiivista viisautta, tietoa, joka käsittää sekä kehon että mielen, ei vain jompaakumpaa. Prajna on intuitiivista viisautta, jolla ei ole mitään tekemistä kirjaviisauden kanssa. Mieli nähdään buddhalaisuudessa elimellisenä osana ihmistä: mieli lasketaan kuudenneksi aistiksi näön, hajun, kuulon, maun ja tuntoaistin rinnalle. Mielen ei nähdä määrittävän todellisuutta tai ihmisen minuutta, vaan mieli nähdään osana ihmisen tietoista minuutta. Näin mestari Shunryu Suzuki (1905–1971) kuvaa kehon ja mielen ykseyttä:

“Ruumiimme ja mielemme ei ole kaksi eikä yksi. Jos pidät ruumistasi ja mieltäsi kahtena, olet väärässä; jos pidät niitä yhtenä, olet silloinkin väärässä. Ruumiimme ja mielemme on sekä kaksi että yksi. Tavallisesti ajattelemme, että jos jokin ei ole yksi, se on enemmän kuin yksi; ellei se ole yksikkö, se on monikko. Kuitenkin todellisessa kokemisessa elämämme ei ole vain moninaisuutta, vaan myös ykseyttä.”

— Suzuki 2006, 25.

Buddhalainen opetus alkuperäisestä mielestä, takertumattomuudesta ja valaistumisesta saattaa vaikuttaa poleemiselta, koska siinä ei uskota kehon tai mielen olevan olemassa toisistaan erillisinä. Buddhalaisuudessa mieltä ei nähdä olemisen tunnusmerkkinä, jonka vuoksi sitä on vaikea ymmärtää ilman omakohtaista harjoittamista. Buddhalaista taidetta tai filosofiaa voi lukea ainoastaan koko kehon ja mielen käsittävällä tavalla.

Prajna ei ole yksittäinen oivallus vaan olemisen tapa. Se on viisautta, jonka tietoisuuden piiriin sisältyy kyky tunnistaa myös asioiden ei-representatiivinen olemus, joka näyttäytyy harjoittajassa kehollisena valmiustilana. Prajna ei synny kehosta

eikä mielestä, mutta keho ja mieli ovat toimivan prajnan osia. Prajna on suoraa tietoa itsestä: se on kykyä huomata tunteet ennen kuin dualistinen mieli ehtii takertua niihin ja muodostaa niistä mielipiteitä ja asenteita. Prajna ei ole yksipisteistä keskittymistä eikä osoita mihinkään tiettyyn suuntaan, vaan muistuttaa enemmänkin rajoittamatonta saalistettavan eläimen 360-asteista tietoisuutta.

“Hämähäkki tuntee maailmankaikkeuden jalkojensa kautta, jotka koskettavat sen verkon päälankoja. Se tietää, milloin sataa tai milloin ruokaa on saatavilla. Se ei ajattele itseksensä: ‘Nyt verkossa ei ole kärpystä. Se on sadetta.’ Kuitenkin se tietää. Hämähäkki ei pohdiskele, millaisen kärpäsen se haluaisi syödä, tai moiti sadetta siitä, että se yrittää huiputtaa tätä. Hämähäkki vain tietää mitä se tekee, vaivatta ja spontaanisti.”

— Loori 2008, 87.

Prajnaa on luonnehdittu lukemattomin sanankääntein koskaan tavoittamatta sen varsinaista luonnetta, koska kieli ei yksinkertaisesti tavoita sitä. Voidaan kuitenkin sanoa, että prajna on viisautta, joka syntyy kehon ja mielen — tai tarkkailijan ja tarkkailun kohteen — yhteensulautumisesta. Nähdessään koko keholla ja mielellä “ihminen sokeutuu”, ja kuullessaan koko keholla ja mielellä “ihminen kuuroutuu”. Tämä on viittaus zen-buddhalaisuuden ydinopetukseen, johon zenin muut opetukset pohjautuvat. Opetus kulkee nimellä prajna paramita -sutra (suuri viisauden ytimen sutra), tai tuttavallisemmin nimellä ydin-sutra. Ydin-sutrassa koko keholla ja mielellä näkemistä kuvataan näin:

“...ei silmää, korvaa, nenää, kieltä, ruumista, mieltä; ei väriä, ääntä, hajua, makua, kosketusta, ilmiöitä; ei näkemisen maailmaa, ei tajunnan maailmaa.”

Ydin-sutra käsittelee merkityksistä tyhjyyden, shunyatan, oivallusta. Sanotaan, että ykseyden kokemuksessa ihminen “sokeutuu”, koska representaatiot — kuten tila, aika, keho ja mieli itsestä ulkoisina asioina — menettävät merkityksensä. “Sokeutuminen” edustaa buddhalaisuudessa ymmärryksen korkeinta huippua: “kirkkainta peiliä” tai “vuoren korkeinta kohtaa”. Se on tarkkailijan ja tarkkailun alaisen kohteen sulautumista ykseysjatkumoon, jolloin ihminen ymmärtää itsensä ja universumin perinpohjin. Mutta tyhjyys sellaisenaan ei vielä yllä varsinaiseen viisauteen, prajnaan. Viisaus syntyy vasta ihmisen jatkaessa matkaa peilin lävitse, takaisin maailmaan.

Tyhjyys ei riitä

“Oi Shariputra, muoto on vain tyhjiyttä, tyhjyys on vain muotoa. Muoto ei eroa tyhjiyydestä, tyhjyys ei eroa muodosta. Sama pätee tuntemuksiin, havaintoihin, tahtomuksiin ja tajuntaan. Oi Shariputra, kaikkia dharmoja (mielen kohteita) leimaa tyhjyys.”

— ydin-sutra

Ykseydessä ihminen katsoo peiliin, ja tuntematon tuttu katsoo takaisin. Iäisyudessa, muutoksen ytimessä, kaikki on läsnä. On tapahtumaa, mutta suuren ollessa pieni ja pienen ollessa suuri, pysähtyneisyyden ollessa liikkeessä ja liikkeen ollessa pysähtyneisyydessä, mitään ei varsinaisesti tapahdu: kaikki liikkuu kaikessa.

Ydin-sutran keskeisin sisältö voidaan tiivistää lauseeseen “muoto on tyhjiyttä ja tyhjyys on muotoa”. Tämä kuvastaa

eräänlaista matkaa merkityksistä tyhjyyteen ja takaisin, mutta tämä matka nähdään zenissä vain matkana — puolittaisena näkemyksenä, joka ei vielä itsessään riitä synnyttämään toimivaa prajnaa. Viisaus ei ole elävää, mikäli näkemys “kokonaisesta itsestä” pitää edelleen sisällään tien tai jonkin kasvatuksellisen järjestelmän. Totuuden tietäminen ei tee ihmisestä vapaata. Tieto siitä, miten asioiden pitäisi olla, ei auta minua ratkomaan kohtaamiani esteitä “tässä ja nyt”.

Suzuki Roshin (1905–1971) tarina siitä, mistä todellisessa zenissä on kyse, kertoo Bason ja Nangakun kohtaamisesta:

“Eräänä päivänä opiskellessaan Nangakun alaisuudessa Baso istui zazeniiin syventyneenä. Hän oli roteva mies, ja kun hän puhui, hänen kielensä ulottui nenään saakka ja hänen äänensä kuului kauas. Hänen zazeninsa oli varmastikin erittäin hyvää. Nangaku näki Bason istuvan suuren vuoren tai sammakon kaltaisena ja kysyi: ‘Mitä teet?’ Baso vastasi: ‘Harjoitan zazenia.’ ‘Miksi?’ ‘Saavuttaakseni valaistumisen, ollakseni Buddha’, sanoi oppilas. Opettaja otti käteensä tiilen ja alkoi kiillottaa sitä. Baso kysyi: ‘Mitä teet?’ ‘Haluan kiillottaa tämän tiilen jalokiveksi’, sanoi Nangaku. ‘Kuinka on mahdollista tehdä tiilestä jalokivi?’ kysyi Baso. Siihen Nangaku vastasi: ‘Kuinka on mahdollista tulla Buddhaksi harjoittamalla zazenia? Haluatko tulla Buddhaksi? Tavallisen mielesi ohella ei ole buddhuutta. Kun kärry ei kulje eteenpäin, kumpaa lyöt, kärryä vai hevosta?’”

— Suzuki 2006, 85.

Zenissä ajatellaan, että varsinainen viisaus on ymmärrys siitä, että ykseys tai merkityksistä tyhjyys eivät ole itsen vastakkaisia asioita, joita voi ymmärtää. Ne eivät ole kenenkään, edes Buddhan, saavutettavissa olevia kohteita. Zenissä nähdään, että ihminen on jo saavuttanut valaistumisen — riittää, että sen tunnistaa. Suzuki jatkaa:

“Todellinen zazen on vuoteessa makaamisen tai zendossa istumisen tuolla puolen. Jos aviopuolisosi on vuoteessa, zazen on zazenia. Jos ajattelet, että olet täällä ja että puolisosi lojuu vuoteessa, silloin vaikka istutkin täällä risti-istunnassa, se ei ole todellista zazenia.”

— Suzuki 2006, 85.

Kun minusta tulee minä, zenistä tulee zen. Sanotaan, että ilman prajnaa harjoitus jää lähinnä meriittien keräämiseksi. Myös keskittymisharjoitukset ilman prajnaa saavat kyseenalaisen, jopa vaarallisen muodon.

Buddhalaiseen mietiskelytraditioon kuuluu laaja kirjo erilaisia mietiskelyn muotoja. Myös sellaisia, joissa kohteestaan — ykseydestä — erillinen ihminen lävistää näkymättömän ja näkyvän välisen kalvon ankaralla yksipisteisellä keskittymisellä. Tekniikkaa käyttäen mietiskelijä vapautuu maailmasta, samsarasta. Tällöin erilliset merkitykset ja minuuus sulautuvat hetkellisesti — sekunneiksi tai viikoiksi — ykseysjatkumoon. Näitä erityisiä tiloja kutsutaan esimerkiksi Chan-perinteessä dhyana-tiloiksi. Dhyana-tilat ovat eräänlaisia “mielen taivaita”. Dhyana-tiloihin pääsy on eräänlaista syväasukellusta, jossa ihminen ankkuroi keskittymisensä hengitykseen sulkien samalla pois kaikki itsensä, hengityksen ja keskittymisen ulkopuoliset ärsykkeet, matkaten kauas pois ihmisen maailmasta syvän alkumeren rauhaan.

Kyse ei kuitenkaan ole varsinaisesta viisaudesta, vaan mielen ymmärtämisestä instrumentin kaltaisena välineenä. Mahaprajnaparamita-sutrassa varoitellaan: “Älä oleile dharmoissa (dhyana-tiloissa), oleile prajnaparamitassa!” Varoitus on aiheellinen, koska muuten saattaa käydä niin, että harjoittaja on matkalla “jostakin jonnekin” läpi elämänsä, koskaan ymmärtämättä omaa läsnä olevaa olemustaan. Yksipisteisellä mietiskelyllä voi avata kokemushorisontin hyvin autuaisiin ruumiin- ja mielentiloihin, jolloin ihminen

pääsee osalliseksi myös ymmärryksestä omasta alkuperästään. Mutta tällainen tieto on ihmisellä vain lainassa, se ei ole pysyvää. Maailmasta irtautumista seuraa ennen pitkää paluu todellisuuteen, mikä tarkoittaa myös kokonaisesta näkemyksestä luopumista.

Zenissä mielen käyttämistä liikkumavälineenä kohti merkityksistä tyhjyyttä ei nähdä tienä kokonaiseen ymmärrykseen, vaan korkeintaan tapana hankkia tietoa mielen toiminnasta. Zenissä ajatellaan, että ihmisen luonnolliseen kokemushorisonttiin kuuluu kaikki maan ja taivaan väliltä: ykseys, moninaisuus sekä kokija itse. Todellinen este ei ole ykseys-kokemusten väliaikaisuus, vaan syvälle juurtunut käsitys ihmisen kaksinaisuudesta — saavuttajasta ja saavuttajan ulkopuolisesta kohteesta.

“...tässä olet sinä, muoto, ja tuossa on tyhjyys, jonka yrität oivaltaa muutosi avulla. Siten ’muoto on tyhjyyttä ja tyhjyys on muotoa’ sisältää yhä kaksinaisuuden. Onneksi opetuksemme etenee ja sanoo: ’Muoto on muotoa ja tyhjyys on tyhjyyttä.’ Tähän ei sisälly kaksinaisuutta.”

— Suzuki 1995, 40.

Itseoivallus viittaa ykseyden saavuttamisen sijaan havainnoijan itsensä paljastumiseen, joka on jakautunut minäksi ja kohteeksi. Ihmisen ja kokonaisen ymmärryksen välissä on vain ihminen itse: ajatus etsijästä ja itsen ulkopuolisesta etsinnän kohteesta.

“Kumpaa siis lyöt? Kärriä vai hevosta? Kumpaa lyöt, itseäsi vai ongelmiäsi? Jos alat kysellä, kumpaa pitäisi lyödä, olet jo alkanut harhailla, mutta kun todella lyöt hevosta, kärri lähtee liikkeelle. Tosiasiassa kärriyllä ja hevosella ei ole eroa. Kun sinä olet sinä, ei ole ongelmaa, lyödäkö kärriä vai hevosta. Kun sinä olet sinä, zazenista tulee todellista zazenia.”

Toisin kuin voisi olettaa, varsinaisessa itseoivalluksessa ei ole kyse mystisestä syvyydestä tai jonkinlaisesta avaimen keksimisestä, joka auttaisi etsijää avaamaan universumin salatun lukon ja kaatamaan sisältä löytyvät salaisuudet päällensä. Päinvastoin, itseoivallus viittaa siihen, että ihminen ymmärtää leikkineensä jonkinlaista avaimenpiilotusleikkiä, etsien ratkaisua itse itselleen antamiinsa merkityksiin. Merkityksistä tyhjyys on ihmisen oivallus siitä, että tämä itse on merkityksien antaja sekä niiden etsijä. Ihminen ei tarvitse vastausta oivaltaakseen perimmäisen totuuden. Itsensä tunnistaminen omasta ajattelusta ja toiminnasta riittää. Ydin-sutra jatkuu:

“...ei tietämättömyyttä eikä tietämättömyyden loppua, ei vanhenemista, ei kuolemaa, ja ei vanhenemisen ja kuoleman loppua; ei kärsimystä, syytä, lakkaamista tai polkua; ei viisautta ja ei saavuttamista.”

Eksistentiaalisella tasolla ydin-sutrassa on kyse oman äärellisen ja vajavaisen olemassaolon hyväksymisestä maailmassa, jonka ristiriitoja on loppupeleissä mahdoton hallita. Ydin-sutra tarkoittaa käytännössä “itsen ja toisen” välisten valta- ja voimailluusioiden loppumista — yli-itsen antautumista läsnä olevalle itselle. Etsinnän loputtua syntyy tila aidolle ymmärrykselle siitä, mitä ihmisellä jo on. Prajna näyttäytyy hiljaisuudessa, joka syntyy itsessä tapahtuvan kiihkeän etsinnän, toivomisen ja pelkäämisen, kaipuun ja surun päätyttyä. Selitysten poistuttua jää jäljelle hiljaisuus. Syntyy yksinkertainen mutta vapautunut valmiustila kuunnella merkityksistä tyhjää avaruutta sekä kyky toimia ja ajatella

tästä hiljaisuudesta käsin. Syntyy tila kuulla hiljaisuus myös metelistä. Tunnistettuaan merkityksistä tyhjyyden sisältään ihminen voi tunnistaa itsensä myös ulkopuoleltaan. Merkityksistä tyhjyyden kuulemisessa ei ole mitään esoteerista, mutta se on kuitenkin hyvin syvällistä. Hiljaisuuden myötä harjoittaja astuu hiljaiseen ymmärrykseen, jolla ei ole nimeä eikä järjestelmää.

Maassa ja taivaalla

Ihmisen paluu ykseydestä maailmaan saa inhimillisen muodon. Luokattomaan luokkaan kuuluva ihminen karistaa harteiltaan keräämänsä tunnusmerkit matkaltaan kohti kokonaista ymmärrystä. Ihmisestä itsestään tulee etsimänsä ”merkityksetön merkki”. Maailmaan paluu on samalla eräänlainen harjoittajan tai individualistisen taiteilijan kuolema. Kuluttajuuden kaltainen suhde omaan itseen, taiteilijuuteen ja toiseen ihmiseen häviää. Luopuminen ei tarkoita kaiken maallisen poistamista, päätä pahkaa kaiken poisheitämistä tai itsensä sankarillista pakottamista puhdistukseen, vaan sen hyväksymistä, että asioiden luonne on tulla ja mennä pois. Harjoittajan luovuttua erillisyydestä suhteessa olemisen tapahtumiseen jäljelle jää vain ihminen. Kun ihminen on ihminen, elämä on elämää.

”Kuinka ihmeellistä, kuinka salaperäistä? Kannan polttopuita, nostan vettä.”

— Klemola 1996, 78.

Zenissä todellista on hetki, jota parhaillaan elämme. Harjoittajan kuljettua ”portittomasta portista” matka ei enää etene minnekään. Tie ei ole lineaarinen. Eteneminen on paikallaan pysymistä, paikallaan pysyminen on etenemistä. Kun harjoittaja vapautuu saavuttajan ja saavutettavan kohteen

unesta, hän huomaa olevansa vapaa myös tiukasti muotoon sidotuissa järjestyksissä. Käsienpesu ja taide-elämys piirtyvät molemmat samaan merkityksistä tyhjän elämyksen piiriin. Olemisen virratessa vapaasti tapahtuma ilmaisee itse itseään:

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

— Loori 2008, 106.

Mikäli elämän “sellaisuus” asettuu alkuperäiselle paikalleen ihmisen kokemushorisontissa, ruumis valtaa mielen ja mieli ruumiin. Taiteilijan ajatellessa sadetta tästä tulee sateen koko olemus, sen kesto ja muutokset. Kehon ja mielen ollessa yhtä ajattelu ja tunteminen eivät eroa tekemisestä. Tunnetilan representoinnin sijaan sade elää taiteilijassa ja taiteilijasta.

“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 zenää, 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.

Buddhalaisuutta ei voi ymmärtää, mikäli se irrotetaan kontemplatiivisesta harjoittamisesta tai kontemplatiivisen kehomielen kokemuksesta. Siispä hullun runouden sijaan on viisautta syventyä varsinaisiin läsnäoloharjoituksiin, joihin buddhalaiset harjoittajat altistavat itsensä matkallaan kohti kokonaista ymmärrystä. Zenin ydinharjoitus on tietoinen hengitys. Se on metodi, joka yhdistää teoreettisen käytännölliseen.

Kontemplaatio

Zenin ydinharjoitus on zazen — istuminen. Ei magiaa, ei järjestelmää. Asento, hengitys, virran katsominen läheltä. Timo Klemola kuvaa harjoittajan kohtaamia oivalluksia.

Zazen

Mietiskelyharjoitus rinzai-traditiossa alkaa yleensä ohjeistuksella istuutua tyynylle risti-istuntaan kasvot seinään päin. Silmät suuntaavat suunnilleen nenän vartta pitkin etualaviistoon. Kieli koskettaa kevyesti kitalakea. Asento ei ole kumara, vaan selkä on ojennettuna. Keho on valpas mutta ei jäykkä. Kämmenet lepäävät päällekkäin ja peukalot koskettavat toisiaan kevyesti. Mietiskely kestää yleensä puolesta tunnista tuntiin, riippuen harjoittajasta ja ryhmästä.

Zazenissa ollaan lähtökohtaisesti kiinnostuneita 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 liikkuu suunnilleen näin: ajatustemme assosiaatiovirta

ei ole hallittavissamme. Emme ole vapaita ajattelemaan mitä haluamme — ajatukset tulevat jostakin ja menevät ikään kuin ylitsemme, muodostuen käsitteiksi, muistikuviksi, tunteiksi joiden alkuperä ei ole näkyvissä.

Harjoituksen ydinkokemus on: “minussa ajatellaan”, eikä “minä ajattelen”.

Mietiskelyssä ei voi onnistua tai epäonnistua. Mietiskelyssä tullaan vain herkemmäksi omalle luonnolle, joka tässä tapauksessa tarkoittaa olennaisen havainnon tekemistä: “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”. Hän 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.

Buddhalaisten luostareiden seinillä on usein kuvia härän paimennuksesta, joissa harjoittajan vastavoimaa kuvataan härkänä. Aluksi harjoittaja etsii härkää ja lopulta ratsastaa sillä. Härän paimentaminen kuvastaa mielestäni hyvin zen-harjoituksen kontemplatiivista luonnetta, joka ei muistuta filosofista diskurssia, koska kontemplatiivinen harjoitus pitää sisällään sekä kehon että mielen. Käsitteellisen pohdinnan sijaan kyse on kokonaisvaltaisesta muutoksesta tavassa ymmärtää itsensä ja todellisuus. Zen-traditio luo harjoittajalle raamit, joiden tarkoitus on auttaa harjoittajaa ymmärtämään itseään, ei niinkään opettaa vastausta siitä, kuinka asiat ovat. Harjoituksessa itsessään ei ole moraalista itseisarvoa; zen itsessään ei ylennä harjoittajaa, vaan harjoituksen arvo on eksistentiaalisessa ymmärryksessä itsestä kokonaisuutena. Harjoittajan on itse löydettävä oma härkensä ja opiskeltava toimimista sen kanssa henkilökohtaisesti.

Härän löydyttyä alkaa taistelu, jossa harjoittaja pyrkii pitämään härän tietoisensa läsnäolonsa piirissä, mutta härkä pakenee näkyvistä tuon tuostakin. Vähitellen, pitkällisen työn tuloksena, härkä rauhoittuu ja työskentely voi siirtyä seuraavalle tasolle, elämään härän kanssa.

Zazen-harjoitus tarkentuu asteittain. Seuraavassa vaiheessa harjoittaja päästää vähitellen irti yksipisteisestä keskittymisestä hengitykseen ja alkaa laskea ainoastaan hengityksen ulostulon. Tällöin sisään hengittäessä mieli pysyy tyhjänä. Harjoituksen syventyessä ajatuksen virta alkaa olla hallittavissa. Sisäänhengitysvaiheessa, mieli halutessa pitää tyhjänä, on vain ”kuunneltava” ja ”odotettava”. Vähitellen tulee tietoiseksi siitä kohdasta tietoisuudessa jossa ajatus nousee — sanalla on alku ja loppu, sitä voi katsoa läheltä. Ja sitten ratkaisevin: kun käsite nousee, nousee samalla ”minä”. Kun käsite katoaa, tämä ”minä” katoaa.



Härän paimentaminen.

“Poika ei saa erota ruoskastaan ja lieastaan, jottei eläin harhailisi ahdinkojen maailmaan; kun härkää oikein paimennetaan, se muuttuu aidoksi ja säyseäksi; ilman ketjua, minkään sitomatta, se itsestään seuraa härkäpaimenta.”

— klassinen häränpaimennusruno, suom. Niinimäki 2001, 7.

Shikantaza

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. Ajattelijaa 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". Se 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 alkuperäinen tarkoitus — "vain istuminen" — hämärtyy. Shikantaza on harjoituksen muotona eräänlainen peili, joka heittää harjoittajalle takaisin tämän tietoiset ja ei-tietoiset manipulaatioyritykset suoriutua istumisesta oikein. Työskentelystä syntyvä hiljainen tieto liikkuu näin: sitä — "vain istumista" — ei voi saavuttaa yrittämällä tai tahtomalla, koska tahtominen on jo sinänsä ajatus joka nousee. Kun on opittu löytämään se kohta tietoisuudessa jossa ajatus nousee, voidaan jäädä katsomaan sitä kohtaa ja "odottamaan".

Kun mitään minää ei nouse, ei ole myöskään mitään minää

vastapäätä olevaa objektia: on pelkkä oleminen. Kun sen jälkeen kokemus ajatuksesta ja minästä nousee, se näyttäytyy täysin eri tavalla — nähdään puite jossa ajatus nousee, ja puite johon ajatus vangitsee maailman. Tästä vapaudutaan ja päästään asioihin itseensä ilman ennakkokäsityksiä siitä miltä todellisuuden ”kuuluu” näyttää.

Kun lepäämme pelkän olemisen virrassa, kokemus on hyvin kehollinen. Ei ole erillistä kehoa ja mieltä — on vain oleminen, jossa koko olemus on intensiivisesti läsnä. Tätä elämän tunnetta ei voi erottaa kehosta, koska mitään ”egoa” ei nouse.

Harjoittaja oppii ennen pitkää erottamaan toisistaan representoivan sekä kontemplatiivisen ajattelun. Jos harjoittaja reflektoi omaa ajatteluaan, hän todellisuudessa ajattelee ajatteluaan uusin käsittein. Reflektio paljastuu jo käsitteellistetyn uudelleen käsitteellistämisenä. Kontemplatiivinen ajattelu ei reflektoi.

Zazen-harjoituksen näkökulmasta tämä tarkoittaa kykyä pysäyttää ajatusten virta aina halutessaan. Tällöin jäljelle jää valpas läsnäolo vailla representaatioita: ajan ja tilan representaation pysähtyttyä myös ihmisenä olemisen representaatio pysähtyy. Tällöin ihminen voi tarkastella läsnä olevaa hetkeä elämänsä ensimmäisenä hetkenä. Kun representoiva ajatus ei nouse, ei nouse myöskään ero subjektin ja objektin välillä. Kun ajattelijaa ei nouse, kokemus on hyvin kehollinen. Mustaan aukkoon sinkoutumisen sijaan läsnä on mitä luonnollisin olemisen kokemus, jossa koko ihminen on intensiivisesti läsnä ja elossa. Tuttu keho paljastuu alkuperäiseksi maisemaksi.

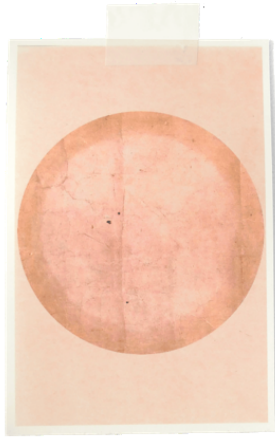
Avoim mieli

”Jos mielesi on tyhjä, se on aina valmis kaikkeen, kaikelle avoin. Aloittelijan mielessä on paljon mahdollisuuksia, asiantuntijan mielessä vain vähän.”

— Suzuki 1995, 22.

Riittävästi harjoitettuaan harjoittaja oppii pysäyttämään ajatustensa virran sekä kääntämään “elämän virran” tahtomaansa suuntaan. Ihminen voi luoda itsestään merkin, käsitteellistää itsensä eläväksi representaatioksi, ja pysyä tämän representaation raameissa koko kehollaan ja mielellään. Vaikka roolit erottavat meidät tämän hetken kokemuksesta, ne eivät ole uhka. Roolit voivat olla myös merkityksistä tyhjä tila, joka ei ole puhetta eikä hiljaisuutta. Tyhjä keho ja mieli ovat vapaat ottamaan minkä tahansa merkityksen, liikuttaen ihmisyyden rajat aina äärettömyyksiin saakka.

Päämäärätietoinen harjoitus on alussa tarpeen. Sen aikana harjoittaja opiskelee tietoisuuden taitoja ja tutustuu olemisen tilaan vailla representaatioita. Käytännössä tämä tarkoittaa sitä, että harjoittaja saa yhteyden erillisyyden lisäksi myös eriytymättömyyteen. Mutta tällaisenaan näkemys pitää sisällään yhä kaksinaisuuden. Ymmärrys eriytyneen ja eriytymättömän kehon ja mielen maailmoista on vasta mahdollisuus ihmiseksi syntymiseen. Seuraavaksi harjoittajan on hierottava vastapuolia — rooleja ja ykseyttä — tiiviisti yhteen. Hänen on sulatettava ajaton viisaus ajalliseksi tiedoksi ja ajallinen tieto ajattomaksi viisaudeksi, ykseys ja roolit yhteen. Yhteen hieroutuessaan molemmat puoliskot menettävät merkityksensä. Härkä ja ihminen katoavat.



Härkä ja ihminen, molemmat kadonneet.

“Kaikki sekaannus on väistynyt ja tyyneys yksin vallitsee; edes pyhyiden aatetta ei ole. Hän ei vitkastele siellä; missä on Buddha, ja sen missä Buddha on, hän nopeasti sivuuttaa. Kun ei ole olemassa mitään dualismin muotoa, jopa tuhatsilmäinenkin ei keksi tähystysaukkoa. Pyhyys, jolle linnut tuovat kukkia uhriksi, on vain ilveilyä.”

— klassinen häränpaimennusruno, suom. Niinimäki 2001, 9.

Aloittelijan mieli

“Aloittelijan mielessä ei ole ajatusta: olen saavuttanut jotakin. Kaikki itsekeskeiset ajatukset rajoittavat laajaa mieltämme. Olemme todellisia ajattelijoina, kun emme ajattele lainkaan saavuttamista emmekä itseämme. Silloin voimme todella oppia jotakin.”

— Suzuki 1995, 22.

Kirjassaan Zen-mieli, aloittelijan mieli Suzuki painottaa aloittelijan mielen olevan harjoituksen alku- ja päätepiste. Harjoituksen alussa kyse on todella harjoittamisesta ja kehittymisestä. Mutta harjoittajan saavutettua pisteen, jolloin ajatusten assosiaatiiovirta on hiljainen eikä nousevaan ajatukseen synny takertumista, täytyy unohtaa saavuttamiseen perustuva itse. Harjoitus jatkuu edelleen, mutta tärkeää on ymmärtää: kuka harjoittaa? Koska kysymykseen ei ole vastausta, harjoitus voi jatkua samanlaisena kuin aikaisemminkin. Tosin nyt ilman, että kukaan harjoittaa. Todellista harjoittamista on se, kun rajoitukset eivät rajoita harjoittajaa.

“Päämääräsi tulisi olla pelkkä jatkaminen. Kun teet jotakin, tarkoitus on vain tehdä se. Muoto on muotoa, sinä olet sinä, ja tosi tyhjyys toteutuu harjoituksessasi.”

— Suzuki 1995, 37–40.

Harjoitus palaa takaisin alkuun, aloittelijan mieleen, jolle kaikki etsimisen ja löytämisen suunnat ovat mahdollisia. Alkuperäinen näkymätön olemus on saavuttamaton, joten ideaalit harjoittamisesta — kuten valistuneisuus, hyvän maun kehittäminen, sosiaaliset taidot tai mielenrauhan syventäminen tienä kokonaiseen ymmärrykseen — tulee unohtaa. Harjoittaminen itsensä kehittämisenä näyttäytyy nyt

suurena ilveilynä, ja ihmisen olemus isona kosmisena vitsinä. 1400-luvulla paheellista elämää viettänyt zen-runoilija Ikkyu pohti, mitä tehdä valehteleville Buddhille:

“Jos valehtelija joutuu helvettiin, mitä teemme Buddhalle, joka keksi juttuja joita ei edes ole.”

— Ikkyu 2010, 124.

Luovuttuaan etsimisen harhasta harjoittajalla on ensi kertaa mahdollisuus oppia jotakin todellista. Oppimaan oppiminen tarkoittaa eräänlaista toista syntymää, jossa ihminen astuu oman elämänsä herraksi vailla harhoja olemassaolonsa tarkoituksesta. Järjestelmien poistuttua oppiminen saa uuden merkityksen: harjoittaja osaa tehdä kysymyksiä, joihin ei tiedä vastausta etukäteen. Jos jakoa minun ja maailman välillä ei ole, silloin ei ole myöskään jakoa pyhään ja pahaan. Jos ei ole etsijää, ei ole myöskään vaivaa, jota lääkittä, saatikka maailmaa jota parantaa. Etsimisleikin loputtua avautuu ainutlaatuinen mahdollisuus heittäytyä aidosti vaaralliseen ja tuntemattomaan elämään, jossa tuntematon on muutakin kuin omaa mielikuvituksen tuotetta. Kun minusta tulee minä, maailmasta tulee maailma. Ihmisellä ei ole enää tarvetta rukoilla ykseyteen sulautumista, kun hän voi juopua sekä taivaallisista että maallisista lähteistä.

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, koska tämä toimii “tässä ja nyt”, eikä esittele itseään kuvana, paitsi ehkä huumorimeielessä. Näen alkuperäisten “hyvien” motiivien ylittämisen tarkoittavan luopumista toista ihmistä alentavista “hyvistä” rooleista: uhrista ja auttajasta, rikkinäisestä ja ehyestä, elävästä ja kuolevasta. Lopulta kaikki syyt harjoittaa näyttäytyvät käsitteellisinä

mielikuvituksen manuaaleina, kuinka elää paremmin tappion kanssa. Manuaaleista luopuminen tarkoittaa myös rakkaan individualistisen ajattelijan, sisäisen neron kuolemaa.

Harhojen väistyttyä uudenlainen taide nousee esiin dynaamisesta valmiudesta toimia ja ajatella. Jokainen teko itsessään on ihmisenä olemisen toteuma. Ihminen, jonka harjoitus on vahvistanut, kulkee nyt samoissa askeleissa maailman kanssa. Ihminen on valmis kohtaamaan pelottavan maailman, ja maailma ottaa ihmisen vastaan ikuiseen hyvän ja pahan taisteluun. Hänellä ei ole mahdollisuutta enää perääntyä, saatikka selittää itselleen mahdollista sivullisuutta elämänsä tapahtumiin. Ihmisellä on nyt voimavarat taistella minuutta riistäviä ja erillistäviä voimia vastaan, ja voittaa ne. Mutta vaikka mieli ja keho ovat yhtä ja todellisuus näyttäytyy vastavoimien leikkinä, se ei tarkoita siirtymistä jollekin jumalatasolle turvaan. Kirkastunut intuitio ja prajna auttavat, mutta ihmisen on luotava nahkansa itse. Työskentely maailmassa tapahtuu ihmisen maailman keinoin, maailmalle lainalaisena.

Kolmas osa

Tähän asti kuljettu tie on keskittynyt näkemykseen, jossa todellisuus ei ole ykseyttä eikä kakseutta, vaan ykseyden ja kakseuden ykseyttä. Saman kokonaisen näkemyksen voi ilmaista myös itsen ja ei-itsen tai näkyvän ja näkymättömän ykseytenä. Ihmisen astuttua ulos representoidusta minäkuvastaan hän on vapaa liikkumaan “maassa ja taivaalla”, koska hän ei ole enää kiinni kiinteän ajattelijan ja ajan keskinäisriippuvaisessa suhteessa. Tällöin ihminen on vapaa ajallisesta kokemisesta tai kiireen tunnusta, jota leimaa alku, keskikohta ja loppu. Olemusta leimaa kehollisuus, koska mieli voi olla kokemuksellisesti läsnä myös ilman merkityksiä, eräällä tapaa tyhjänä ja valppaana samanaikaisesti. Ihminen on oma itsensä sekä representoidun itsen että tuntemattoman itsen kanssa. Tämä tarkoittaa käytännössä kykyä pysäyttää ajatusten virta ihmisen niin halutessa. Ajatusten virran pysähdyttyä avautuu olemisen tila, joka on vapaa kaksinaisesta suhteesta ymmärtää oma itse, maailma sekä toiminnan motiivit. Tämä tarkoittaa takertumattomuutta merkityksiin — suhteen läpinäkyvyyttä itsen ja kohteen välillä.

Tähän asti olen pohtinut ei-representoitua itseä staattisena ideana tai mahdollisuutena, mutta millaisia muotoja ei-mielen synnyttämä taide voi ottaa? Kuljetun tien voi käsittää tarkoittavan valmiustilaa toimia ja ajatella sekä merkitysten läpinäkyvyyttä — mutta tämä ei itsessään vielä tarkoita mitään konkreettista esimerkiksi taiteen tekemisessä.

Mielenkiintoni kohdistuu 1200-luvulla syntyneeseen uuteen ilmiöön, zen-taiteen tekijöihin: zen-maalareihin ja runoilijoihin, jotka ilmensivät 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.

Yksi viiva

“Jos harjoittelemme vakavasti, jonakin päivänä ’tosi ihminen joka ei kuulu mihinkään luokkaan’ tarttuu miekkaan ja itse, joka on ei-itse, virtaa ulos siveltimestä.”

— Sogen

Kalligrafian harjoitusprosessi on kolmivaiheinen. Se alkaa muodon täsmällisellä toistolla, jolloin oppilas opiskelee taidon teknisen perustan.

Toisessa vaiheessa oppilas alkaa irtaantua annetusta järjestyksestä ottaen tilaa omalle luovuudelleen. Kolmannessa vaiheessa oppilas etsii kokonaista tekoa, jossa hänen toimintansa on täysin vapaata. Kun tämä on saavutettu, oppilas on mestari. Tällöin ihminen ei ole ainoastaan vapaa taitonsa sisällä, vaan kaikessa toiminnassaan. Taiteesta tulee elämän taidetta, koska harjoittaja on oppinut tuntemaan elämän sisällään.

“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 lehvät, jotka värisevät rentouttavassa kevättuulesa. Todellakin, hän on itse sade, valtameri, tähdet, lehdet. Kun ihminen saavuttaa tämän ’henkisen’ kehityksen tilan, hän on elämän zen-taiteilija.”

— D. T. Suzuki / Loori 2008, 189.

Zen-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. Zeniläisissä ”taiteettomissa taiteissa” — teeseremoniassa, bambuuilumusiikissa, maisema-arkkitehtuurissa, no-teatterissa, keramiikassa, jousiammunnassa — jokin perinteinen käsityötaito tai askare tematisoidaan taidelajiksi, jolla syvennetään kokonainen ymmärrys dynaamiseksi itseilmaisun muodoksi. Taidemuodot nähdään tienä kirkastaa taiteilijan ymmärrystä omasta itsestä ja todellisuuden luonteesta sekä toimia visuaalisena keskusteluna välittämään sanatonta.

Itämaisen kalligrafian perusta on yksi viiva, mujibo. Oman ilmaisuvoiman etsintä alkaa yhden viivan piirtämisellä, jota saattaa kestää yhtäjaksoisesti jopa kolme vuotta. Mestari Sogen kirjoittaa: ”Jotta viiva olisi täydellinen, jokaisen sen pisteen täytyy olla täydellinen; jokaisen siveltimen jouhen on silloin täytyttävä hengen voimasta — muuten viiva on kuollut.” Taiteeton taide ei ole representaatio näkymättömästä, eikä se jää pelkäksi esteettistä nautintoa tuottavaksi pinnaksi. Todellinen viiva ilmentää ei-mieltä, jossa taiteilija työskentelee intiimillä tavalla olemisen keskuksesta käsin, halkaisten maailmankaikkeuden siveltimellään. Kaikki, mitä piirtäjällä on mielessään, näkyy mujibossa.

”Kun Soen kirjoitti runoa tai maalasi kalligrafiaa, näin hänen koko olemuksensa 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 2008, 49.

Taiteilija tunnistaa läsnä olevasta tilanteesta ”alkuperäisen maiseman” ja käyttää sivellintä välineenään näkymättömän

ja näkyvän maailman törmäyttämiseen ja niiden representaatioiden tuhoamiseen. Taulu on jälki olemisen sellaisuudesta sekä vallalla olevan “elämäntarkoituksen” hävityksestä. Samurai-klassikossa Hagakuressa kehoitetaan oppilasta “murskaamaan paperi siveltimellä”. Kuvaus antaa vihjeen työskentelyn dynaamisuudesta, joka muistuttaa unelmoinnin sijaan pikemminkin taistelulajia. Työskentely on julmaa samalla tavalla kuin ihminen on julma puhuessaan totta. Tien kulkemiseen suhtaudutaan suurella vakavuudella. Eräs muinainen mestari kieltäytyi ottamasta oppilaakseen ihmistä, joka ei kylpenyt hiessä piirtäessään yhtä zen-viivaa.

“Ilman täydellistä omistautumista ja kovaa harjoittamista todellinen viiva ei koskaan synny paperille. Mujibo on kuin ratkaiseva miekan isku kamppailtaessa elämästä ja kuolemasta. Se halkaisee maailmankaikkeuden kahtia.”

— Klemola 2004, 282.

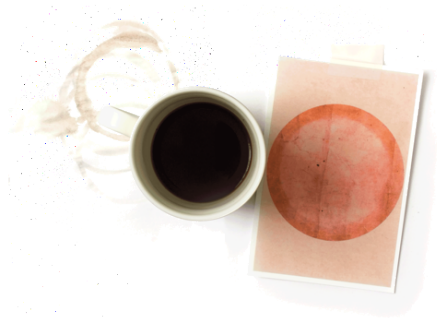
Valmiustilan valjastaminen dynaamiseksi itseilmaisun välineeksi vaatii harjoittajan koko kehon ja mielen läsnäolon. “Ratkaisevalla miekan iskulla” taiteilija pysäyttää ajan, vetäen sekä katsojan että tekijän työnsä sisälle. Taide tapahtuu tilassa, joka ei tunnusta taiteen, taiteilijan tai vastaanottavan yleisön välistä eroa. Ajan saatossa maailmojen törmäytyksestä — representaatioiden hävittämisestä — tulee entistä hallitumpaa ja voimakkaampaa, mutta samalla hienovaraisempaa ja kevyempää, miltei näkymätöntä. Näin Klemola kuvaa tilaa tekijän ja katsojan takana:

“Kun kuuntelemme omaa kehontietoisuuttamme, kohtaamme elämän sykkeen, joka paljastuu salaisuudeksi. Tätä elämän perussykettä itsessämme emme voi selittää tai ymmärtää, mutta voimme kokea sen hyvin intensiivisellä ja merkityksiä antavalla tavalla.”

Tämä salaisuus ikään kuin huokuu merkityksiä, jotka antavat perustan sille, mitä voidaan kutsua totuudeksi, hyvyydeksi ja kauneudeksi. Näin siksi, että se paljastuu itse todeksi, hyväksi ja kauniiksi. Koska ihmisellä on itsessään totuuden, hyvyyden ja kauneuden perusta, hän voi myös käsitteellistäänsä maailman ja itsensä seurata näitä tienviittoja. Tämä perusta on kokemus 'salaisuudesta'."

— Klemola 2004, 291.

Sisäinen tila, jota muotoon sidottu työskentely ilmentää, ei ole mikä tahansa mielentila. Se ei ole kuvitelmää tai inspiraation purskahdus, esitetty tunnetila, vaan ihmisen perustava kehon ja mielen kokemus. Mikäli kyse on kuvitelmasta, taiteellisessa ilmaisussa ei ole muutosvoimaa halkaista tilaa puheen ja hiljaisuuden välistä. Sisäisen työskentelyn dynamiikka on täysin sidoksissa taiteilijan kehotietoisuuteen. Kehotietoisuus ei ole pysyvä tila, vaan sitä on harjoitettava päivittäin.



Sellaisuutta.

Kokonainen ääni

Tässä luvussa säilytän alkuperäisen käsitteen “kokonainen ääni”. Uuden laitoksen otsikko siirtää työn painopistettä kohti ääneen ilman valmista merkitystä — mutta tämä luku on se kohta, jossa 2013 käsite ja nykykäsitteistö ovat lähimpänä toisiaan.

Näen kokonaisen äänisuunnittelun vaativan kaksi tekijää toteutuakseen. Ensimmäinen on taito tiputtaa pois representaatiot, ja toinen on halu käsitteellistää ensin itsensä ja sitten äänen tilanteeseen sopivaksi merkiksi. Tällöin representoitu ja ei-representoitu maailma kohtaavat, jonka seurauksena vallitseva “elämäntarkoitus” eli aika häviää. Tätä voi nähdäkseni kutsua esteettiseksi elämykseksi.

Sisäisenä kokemuksena tämä tarkoittaa sitä, että en erota sisäistä ja ulkoista avaruuttani toisistaan.

Yhdessä ne muodostavat tiheän kudoksen, kolmiulotteisen taulun, jossa näen myös itseni. Taulu on sekä maailma että esitys. Äänellinen työskentely vaatii minulta rohkeutta astua liikkumattomassa hetkessä synnyttämään jotain sellaista, joka ei ilmenisi, ellen pysäyttäisi aikaa ja muuttaisi tapahtumien kulkua. Odotan mitään ajattelematta ja kuuntelen sisäistä virtaa. Tiputtamalla pois käsitteellisen ajattelun synnyttän kiireettömän tilan, jossa voin tunnustella tilassa liikkuvia voimia. Mikäli voin tunnistaa nämä voimat itsessäni, saan niihin hallinnan. Käsitteellistämällä itseni toiminnan ja ajattelun keskuksesta käsin voin luoda äänen, jolla törmäytän näkyvät ja ei-näkyvät, kontemplatiiviset ja käsitteelliset voimat toisiinsa. Ääni syntyy läsnä olevista impulsseista, mutta on vapaa läsnä olevasta ajasta, ajan ja toiminnan suunnasta. Tämän seurauksena vallitseva “elämäntarkoitus” tai “myytti” häviää, ja koettu tila merkitysten takaa paljastuu.

Äänisuunnittelun kannalta on olennaista, että se asemoituu vasten esityksen todellista sisältöä, joka ei ole missään yksittäisessä hyvässä tai pahassa merkityksessä, vaan “toiminnan suunnan ja sen ulkopuolelle jäävän todellisuuden

ykseydessä”, tai ”hiljaisuuden ja puheen välisessä tilassa”. Jos minä tunnistan kokonaisen äänen itsessäni, ääni seuraa mukana myös äänisuunnitteluun. Tämä tarkoittaa sitä, että työskentelyni taiteellinen sisältö ammentaa voimansa suoraan olemassa olevasta sellaisuudesta — musiikista, joka ei perustu itsen tai katsojan manipulointiin, vaan määrittelemättömään vapaaseen keskustaan. Kyse on intiimistä avaruudesta, jonka katsoja voi vain itse tunnistaa itsestään. Itselleni tällainen työskentely tarkoittaa jatkuvaa kuuntelua: kykyä tunnistaa näkymätön valkoinen piste itsessä ja taitoa asemoida taiteellinen työskentely ja käsitteet vasten tätä merkityksistä tyhjyyttä. Tällöin ymmärrän kohtaamani merkitykset itseni kautta ”tässä ja nyt” sen sijaan, että asemoisin kohtaamani impulssit osaksi jo kokemiani ja tuntemiani merkityksiä.

Alla on 800-luvulla eläneen zen-runoilijan Shitou Xiqianin kuvaus vastavoimien taiteesta ja havainnoijan paikasta mysteerin keskipisteessä. Runo on nimeltään Erojen yhdistyminen, ja se kuvastaa mielestäni hyvin sitä ydintä, mistä teatterin äänisuunnittelun ”kokonaisessa äänessä” on kyse.

”Valossa on pimeyttä, mutta älä koeta ymmärtää tuota pimeyttä. Pimeydessä on valoa, mutta älä etsi tuota valoa. Pimeys ja valo ovat pari. Aivoan 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 2008, 268.

Jos varjo ja valo, 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 järkkymättömän 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 tyhjyys vastaa koko olemuksellaan, ja toimin tätä eläväästä ja kimmoisaa pintaa vasten. Voin ammentaa siitä lujuuutta 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. Merkitykset, jotka äänessäni soivat, ovat minulle yhdentekeviä — soitan maailman ääniä takaisin maailmaan, ja katsoja saa tehdä omat vapaat tulkintansa.

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.
- Kopp, Sheldon B. (2004). Jos tapaat matkallasi Buddhan, tapa hänet! Vantaa: WSOY.
- Lehtinen, Torsti (2002). Eksistentiaalismi — 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 (1995). Zen-mieli, aloittelijan mieli. Helsinki: Delfiini.

Suzuki, Shunryu (2006). Zen-mieli, aloittelijan mieli. Helsinki:
Delfiini.

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