

"JÄÄSUSI"

- Jerzy Grotowskin teatterikäsitys
taidekasvatuksen menetelmänä

Johanna Porkola

Pro gradu -tutkielma

Jyväskylän yliopisto

Taiteen ja kulttuurin

tutkimuksen laitos

Taidekasvatus kl.2002

Tiedekunta HUMANISTINEN	Laitos Taiteen ja kulttuurin tutkimuksen laitos
Tekijä Johanna Porkola	
Työn nimi "Jääsus" - Jerzy Grotowskin teatterikäsitys taidekasvatuksen menetelmänä	
Oppiaine Taidekasvatus	Työn laji Pro gadu -tutkielma
Aika kl. 2002	Sivumäärä 162 (I osa 126, II osa 36)
<p>Tiivistelmä - Abstract</p> <p>Tutkielman ensimmäinen osa käsittelee puolalaisen teatterin uudistajan Jerzy Grotowskin (1933-1999) teoriaa, tutkimusta ja näyttelijäntyön menetelmiä teatterin ja muiden performatiivisten taiteiden alueella. Lisäksi tutkielma selvittää Konstantin Stanislavskin (1863-1938) kehittämää näyttelijän psykofyysisen menetelmän perusteita ja Stanislavskin vaikutusta Grotowskin ajatteluun ja menetelmiin. Grotowskin ja Stanislavskin menetelmiin sisältyvä ajatus lapsesta näyttelijän esikuvana voidaan nähdä myös taidekasvatuksellisena näkökulmana.</p> <p>Varsinanainen tutkimusongelman käsittely painottuu tutkielman toisessa osassa. Taiteelliseentyöhön liittyvä essee syventyy tarkastelemaan Grotowskin teatterikäsityksen mahdollisuuksia ja soveltuvuutta taidekasvatuksessa. Essee selvittää prosessia, joka tapahtui Taidepäiväkotin Konstissa Keravalla esikouluryhmän, heidän vanhempiensa ja päiväkodin ohjaajien yhteistyönä. Esityksellisen muodon saanut Heli Tuhkasen talvisatu "Jääsus" toteutettiin Nikkarin koulun auditoriossa Keravalla 2.3.3.2002.</p>	
Asiasanat Jerzy Grotowski - taidekasvatus	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopiston kirjasto	
Muita tietoja	

SISÄLLYSLUETTELO

I Johdanto 1

II Konstantin Stanislavski 4

1. Elämä työnä - työ elämänä 5
2. Stanislavskin menetelmä 7
 - 2.1 Psykotekniikka 11
 - 2.2 Fyysisten toimintojen metodi 12

III Jerzy Grotowski 17

1. Esittävä teatteri 20
 - 1.1 Laboratoriateatteri 23
 - 1.2 Köyhä teatteri 28
 - 1.3 Päivittäinen harjoittelu 39
 - 1.3.1 Fyysinen harjoittelu 43
 - 1.3.2 Taiteelliset harjoitukset 45
 - 1.3.3 Ääni 47
 - 1.4 Köyhän teatterin perintö ja vaikutus 49
2. Parateatteri 51
 - 2.1 Kohtaaminen syrjäyttää esittämisen 54
 - 2.2 Aktiivinen kulttuuri 59
 - 2.3 Vuori-projekti 64
 - 2.4 Laboratoriateatterin loppu 69
3. Alkulähteiden teatteri 71
4. Objektiivisen draaman projekti 75
 - 4.1 Harjoittelu 79
 - 4.2 Grotowskilainen traditio 84
5. Taide välineenä 87
 - 5.1 Thomas Richards ja "Action" 91
 - 5.2 Grotowski, Esiintyjän opettaja 95
6. Arviointia 97
7. Grotowskin vastaus Stanislavskille 100

IV Ihanteena lapsi 108

V Lopuksi: Ammattilaisuuden teoriasta taidekasvatuksen käytäntöön 111

Lähteet 114

I Johdanto

Tutkielman tarkoituksena on selvittää näyttelijäntyön tekniikkaa ja menetelmiä Jerzy Grotowskin (1933-1999) ja Konstantin Stanislavskin (1863-1938) mukaan. Grotowskin tekniikka on suora ja looginen jatkumo Stanislavskin menetelmälle. Grotowskiin ovat vaikuttaneet myös muut teatteritaiteen tekijät, ajattelijat ja virtaukset. Hänen työssään on selviä vaikutteita Vsevolod Meyerholdilta, Jevgeni Vahtangovilta, Sergei Eisensteiniltä, Emile Dalcrozelta, Juliusz Osterwalta ja Georgi Gurdjeffilta. Grotowskia on erheellisesti luultu myös "artaudilaiseksi", koska hän nosti Antonin Artaudin teatterin mahdollisuuksien runoilijaksi ja profeetaksi.¹

Grotowski oli stanislavskilainen. Järjestelmällisyyden ja konkreettisuuden ansiosta Stanislavskin menetelmä luo pohjan Grotowskin työlle. Grotowskin toiminnan henkisyiden ja idän filosofian korostaminen on antanut hänen menetelmästäan mystisen ja väärän kuvan, jolla tuntuu olevan vain vähän käyttöarvoa niin teatterissa kuin muuallakaan. Tutkielmani Stanislavski-osuus toimii alustuksena Grotowskille, jota on mielestäni mahdotonta ymmärtää ilman Stanislavskia. Toisaalta Stanislavskin järjestelmä on jo pitkän aikaa ollut vähemmän arvostettu ja haluankin selvittää onko tälle aliarvostukselle perusteita. Tutkielmani seuraa Grotowskin elämää ja työtä kronologisesti, sillä Grotowski itse painottaa työssään tapahtuvien muutosten johtuvan henkilökohtaisista syistä.

Haluan tuoda esille lapsen merkityksen psykofyysisen näyttelijäteknikan esikuvana, mikä on luettavissa sekä Stanislavskin että Grotowskin ajattelusta. Haluan soveltaa

¹Grotowski 1993, s.50.

Stanislavskin ja Grotowskin menetelmiä taidekasvatuksessa, erityisesti lasten parissa. Näen taidekasvatuksen eräänä tehtävänä auttaa ihmistä tuntemaan itsensä kokonaisvaltaisena ja sitä kautta vapaana yksilönä. Vasta tämän jälkeen hänen on mahdollista luoda suhteensa ympäröivään maailmaan ja tulla toimeen sen arkipäiväisissä toimissa. Erityisesti Grotowskin teatterinäkemyksessä korostuu tämä taidekasvatuksellinen näkökulma taiteellisen ammattilaisuuden lisäksi. Se mitä pidetään vain yhdenlaisen esteettisen tyylin ja ammattinäyttelijöiden tekniikkana, soveltuu mielestäni myös toimintaan taidekasvatuksessa lasten ja harrastajien kanssa.

Monet tutkielmassani esiin tulevat termit tuottavat ongelmia jo pelkästään suomennoksissa. Taiteellisessa toiminnassa esim. mielikuvien sanallistaminen on vaikeaa ja jopa mahdotonta. Grotowskin tapa ilmaista asioita joskus jopa tahallaan moniselitteisesti ja "huonoa kieltä" käyttäen aiheuttavat terminologiassa ja asioiden kesken ristiriitaa ja epämääräisyyttä. Grotowskin itsensä kirjoittaman aineiston pääpaino sijoittuu hänen uransa alkupuolelle. Vuonna 1965 julkaistu "Towards a Poor Theatre"-teksti ja vuonna 1968 julkaistu saman niminen artikkelikokoelma kokosi Grotowskin teoreettisen ja tutkimuksellisen aineiston. Tästä johtuen Grotowskin uran alkuvaiheet ovat perusteellisemmin ja laajemmin tunnettu. Vuoden 1969 jälkeen hänen itsensä kirjoittamat tekstit vähenevät kun vastaavasti muiden kirjoitukset Grotowskista ja hänen työstään lisääntyvät. Grotowskin työn vaihteleva avoimuus ja vastaavasti sulkeutuneisuus on johtanut siihen, että joistakin työvaiheista on enemmän kirjoitettuja puheita ja artikkeleita kuin toisista. Tämä näkyy myös tutkielmassani. Grotowski ei kirjoittanut yhtään kirjaa.

Grotowskin seminaareissa pitämiä puheita ja luentoja julkaistiin teatterialan lehdissä ja vaikka Grotowski itse valvoi mahdollisuuksiensa mukaan julkaistavaa materiaalia, ovat artikkelit eritasoisia asiallisuudeltaan. Grotowskin persoonaan liitetty mystisyys, viha ja henkilöpalvonta, ovat vaikuttaneet artikkeleiden sisältöön. Kirjoittajilla on ollut vaikeup pitää erillään persoonaa ja hänen sanomaansa, jota on ollut hankala ymmärtää. Grotowskista kerrotut banaaliteetit ja juorut hänen juomis- ja syömistavoistaan nousevat usein todellisen työn ja tutkimuksen yläpuolelle. Odotettua Grotowskin kuoleman jälkeistä "Grotowski-buumia" niin tekstillisesti kuin esityksellisesti ei mielestäni ole vielä esiintynyt.

Tutkielmani tarkoituksena ei ole kuvata Laboratoriateatterin esityksiä. Minun ei ole ollut mahdollisuutta nähdä niitä elävässä esitystilanteessa ja filmatisoinnit eivät tee niille oikeutta. En kuitenkaan voi välttyä kuvailemasta esitysten tyyliä aikalaisten ja Grotowskin itsensä kertomana. Olen saanut mahdollisuuden opiskella konkreettisesti Grotowskin näyttelijäntyön tekniikkaa Teatterilaboratorio ECS:ssä kolmen vuoden ajan, jossa myös Stanislavskin menetelmä oli tutkimuksen alaisena. Tutkielma on minulle teorettinen tutkimusmatka maaperälle, jota tunnen vain käytännön kautta. Varsinainen menetelmän soveltaminen tapahtuu vasta taiteellisen työn yhteydessä ja sitä täydentävässä esseessä: niitä pohjustan tutkielmani teorettisella osuudella.

Taiteellisessa työssäni ohjasin Taidepäiväkoti Konstin esikoululaisryhmää, heidän vanhempiaan ja ohjaajiaan Stanislavskin ja Grotowskin näyttelijäntekniikkaa soveltaen. Esitys "Jääsus" toteutui 2.3.-3.3.2002 Keravalla: sen tavoitteena oli korostaa lasten esikuvallisuutta ja vaikutusta esitystä rakennettaessa.

II Konstantin Stanislavski

Konstantin Sergejevich Alexeiv, joka käytti taiteilijanimenään Konstantin Stanislavskia, syntyi Moskovassa porvarilliseen perheeseen. Hänellä oli jo lapsuudesta saakka mahdollisuus harrastaa ja paneutua oman teatteriryhmän kautta teatterin ja näyttelemisen tekniikkaan. Tätä hän seikkaperäisesti kuvaa teoksessaan "Elämäni näyttämötaiteen parissa".² Stanislavski opiskeli teatterikoulussa jonkin aikaa, mutta keskeytti sen itselleen tarpeettomana. Hän koki, ettei koulutus missään venäläisessä teatterikoulussa ollut haastavaa ja johdonmukaista. Stanislavski saavutti taiteellisen maineensa "Moskovan taiteellisen teatterin" taiteellisena johtajana, ohjaajana ja näyttelijänä. Tämän teatterin merkittävimpinä saavutuksina voidaan pitää Tshehovin näytelmien kantaesitykset. Stanislavskin merkitys jälkipolville on hänen kehittämässään näyttelijäntyön menetelmässä ja opetustoiminnassa. Stanislavskin elämää sen loppupuolella varjosti sairaus, stalinismi ja hänen ulkopuolisuuden tunteensa taide-elämästä.³

Stanislavskin psykofyysinen menetelmä (The Stanislavsky system) näyttelijän työn tueksi on länsimaisen teatteritaiteen tunnetuin ja laajimmille levinnein tekniikka. Stanislavskista lähtien näyttelijän harjoitusten tarkoituksena oli muuttaa arkipäiväinen ruumis-mieli näyttämölle soveltuvaksi ruumis-mieleksi, jota ei ollut mahdollista saavuttaa ilman harjoittelua. Näyttelijän tuli olla yliarkinen. Tuskin kukaan länsimainen teatterin tekijä ja uudistaja on voinut olla saamatta vaikutteita

²Stanislavski 1966.

³Barba 1998/1999, s.30.

hänen ajattelusta ja työstä. Stanislavski koki puutteena sen, ettei suurien näyttelijä-nerojen luomaa vaikutelmaa pystytty teknisesti opettamaan ja siirtämään eteenpäin. Mitkä olisivat keinot, joilla taiteellinen vaikutelma saadaan aikaiseksi? Yleensä suuret mestarit menivät haudaan salaisuuksineen.⁴ Stanislavski halusi löytää tavan luoda ihannetila ja paras ilmasto näyttelijän inspiraation syntymiselle.⁵

Päivittäisen työn tueksi ja harjoittelumateriaaliksi, Stanislavskin kirjoituksista ja saneluista on koottu mm. teokset **Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi** (1938) ja **Luonteen kehittäminen - Näyttelijän työ II** (1948). Oppilaan päiväkirja-muotoon laadittujen teosten myötä Stanislavski johdattaa lukijansa tuntemaan näyttelijäntyön lisäksi aikansa kulttuurihistoriaa. Teokset kertovat taiteilijasta, joka peräänantamattomasti asetti itsensä taiteen ja näyttelijöiden palvelukseen.

1. Elämä työnä - työ elämänä

Stanislavski kysyy näyttelijäksi aikovalta kolme kysymystä: Mitä hän ymmärtää sanalla taide? Miksi juuri tämä kyseinen taiteen muoto? Onko henkilö todella inspiroitunut? Kysymyksillään Stanislavski painottaa, ettei taiteilijaksi haluaminen saa tapahtua itsekkäistä syistä. Työ tulisi olemaan raskasta ja se tulisi kestämään koko loppuelämän.⁶ Stanislavski asennoituu taiteeseen vakavasti, eikä näe sitä helppona tienä. Taide ja erityisesti näyttämötyö ovat kutsumuksen lisäksi

⁴Stanislavski 1966, s.81.

⁵Magarshack 1967, s.19.

⁶Stanislavski 1967, s.114.

palvelutyötä, jota on rakastettava yli kaiken.

Stanislavski oli itseoppinut, jolle elämä oli sama kuin työ. Teoria ei perustunut pelkille oletuksille, vaan oli käytännöllinen ja Stanislavskin itsensä "testaama". Stanislavskin näkemys teatterin yhteydessä toimivista studioista korosti näyttelijäntyön opiskelun välttämättömyyttä. Studioissa näyttelijäoppilaat laboratoriotutkimuksen kaltaisesti suorittivat kokeita näyttelijätaiteen alueella. Stanislavski pyrki nostamaan näyttelijän ammatin tieteen tasolle. Taide vaatii järjestystä, ja jos tarkoituksena on hakea epäjärjestystä ja kaaosta, myös sillä on järjestyksensä.⁷ Teatteritaiteen tulee muodostaa oma tieteen alansa, sillä vallitseva tiedemaailma on kykenemätön auttamaan näyttelijää hänen työssään.⁸ Vaikkei Stanislavskin varsinaisena tavoitteena ollut teatterin tieteellistäminen, halusi hän näyttelijätaiteen käytännöllisen toiminnan olevan järjestelmällistä ja elämän läpikäyvästä. Näyttelijän työ tarvitsi tekniikan aivan kuten muutkin taiteen alat ja ammattilaisuus yleensä.

Stanislavski kritisoi ankarasti näyttelijöitä, jotka kuvittelevat työn päättyvän heidän astuessaan ulos teatterista harjoituksen ja esityksen jälkeen. Myös muiden taiteen harjoittajien, erityisesti muusikoiden ja laulajien, on päivittäin tehtävä harjoituksensa; miksi ei näyttelijöidenkin?⁹ Perustaessaan Moskovan Taiteellista teatteria Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenkon kanssa, hän loi teatterissa työskentelylle säännöt, joiden tarkoituksena oli nostaa teatteritaide ammattilliselle

⁷Stanislavski 1970, s.211.

⁸Stanislavski 1951, s.8.

⁹Ibid. s.226.

tasolle. Uuden taiteilijaetiikan mukaan ei ole olemassa pieniä rooleja, on vain pieniä näyttelijöitä. Taiteilijan on rakastettava taidetta, ei itseään taiteessa. Vaikka tänään roolina on Hamlet ja huomenna vain avustaja, niin silti on oltava taiteilija.

Näyttelijä, taiteilija, puvustaja ja lavastaja palvelevat runoilijan näytelmän perustaksi asettamaa päämäärää kohti. Kaikki teatterissa tapahtuva luovan elämän häiritseminen on rikos. Myöhästely, laiskuus, oikuttelu, hysteria, huono karakteri, roolin ymmärtämättömyys ja tarve toistaa itseään ovat vahingoksi työlle ja ne tulee kitkeä pois.¹⁰

Stanislavski oli ensimmäinen länsimaisen teatterin edustaja, joka nosti tärkeäksi näyttelijän vastuun työstään. Sen tuli ulottua myös hänen siviilielämäänsä. Näyttelijän tuli omaksua hänen mukaansa sotilaallinen kuri, ja hänen tuli harjoitella ruumistaan ja ääntään päivittäin.¹¹

2. Stanislavskin menetelmä

Menetelmän eräs päätarkoitus on herättää orgaaninen luonto ja alitajunta luovaan toimintaan.¹² "Toiminta" korostuu Stanislavskin myöhemmässä ajattelussa, jota käsittelen tutkielmassani myöhemmin. Taikasana "jos" on avain tuohon toimintaan näyttelijän mielikuvituksessa. Näyttämöllä täytyy toimia niin sisäisesti kuin ulkoisestikin.¹³ Näyttelijän on kuviteltava itsensä annettuun tilanteeseen ja ajateltava kuinka hän itse toimisi vastaavassa tilanteessa. Järjestelmä ei siis

¹⁰Stanislavski 1966, s.181-183.

¹¹Stanislavski 1970, s.256-257.

¹²Stanislavski 1951, s.8.

¹³Ibid. s.53.

lähde liikkeelle jostakin vieraasta ja ulkopuolisesta, vaan henkilöstä itsestään. Toiminta ei ole salamyhkäistä ja perustelematonta. Pyrkimyksenä on löytää toiminnan logiikka ja motiivit elämästä, orgaanisesti. Vaikka näyttelijän halutaan toimivan itsensä kautta, ei Stanislavski väitä, että elämä näyttämöllä olisi millään lailla todellista. Päinvastoin, näyttämöllä ei ole realistista todellisuutta, koska realistinen todellisuus ei ole taidetta.¹⁴ Näin kumotaan myös ajatus siitä, ettei Stanislavskin menetelmä ole käytettävissä muiden tyyllisuuntien kuin realismin toteuttamiseksi näyttämöllä. Stanislavskin menetelmä toimii myös avantgardistisissa kokeiluissa. Grotowskin oppilaan Eugenio Barban mukaan "amerikkalainen stanislavskismi" on synnyttänyt harhakuvitelman, että systeemi pystyy synnyttämään vain realistista näyttelijän työtä. Stanislavskin psykotekniikalla voidaan luoda katsojalle todenmukaisuuden efekti, mutta olipa tyyllisuunta mikä tahansa, on fyysisten toimintojen oltava suhteessa näyttelijän sisäiseen toimintaan. Paradoksi onkin, että mitä enemmän kohtausta on abstrakti katsojalle, sitä todellisempi sen tulee olla näyttelijälle.¹⁵

Näyttelijän on näyttämöllä ollessaan tiedettävä kuka, milloin, missä, miksi, mitä varten ja miten näyttelijä on olemassa ja se selittää hänen toimintansa.¹⁶ Henkilöhahmo on kirjailijan ja näyttelijän luoma kombinaatio, joka on todellinen uusi olento.¹⁷ Oleminen ei siis paljoakaan poikkea siitä mitä normaalissa

¹⁴Ibid. s.76.

¹⁵Barba 1995, s.113, 116.

¹⁶Stanislavski 1951, s.100.

¹⁷Grotowski 1995, s.98.

elämässä tapahtuu. Näyttämön elämä on paremmin perusteltua ja järjestelmällistä, mikä tekee teatteritoiminnasta myös terapeuttiseen tarpeeseen soveltuvan. Todellisen elämän ongelmia ja toiminnallisia häiriöitä voidaan selvittää ja tarkastella näyttämölle asetettujen normien alla. Todellisessa elämässä nämä säännöt ovat epäselviä ja kontrolloimattomia. Teatteritoiminnan kautta näyttelijän sekä katsojan on mahdollista selvittää omia toimintatapojaan ja motiivejaan. Terapia ei kuitenkaan ollut Stanislavskin tavoitteena.

Näyttelijä jakaa toimintansa näyttämöllä jaksoihin ja tehtäviin. Vaikka näyttelijä tietää toimintansa lopputuloksen kirjailijan teoksen mukaisesti, on hänen kuitenkin oltava läsnä näyttämöllisessä tapahtumassa ja työskenneltävä nyt-hetkessä. Aivan kuten todellisessa elämässä ihminen haluaa jotakin ja pyrkii johonkin, myös näyttelijän on koko ajan motivoitava toimintaansa näyttämöllä. Kysymyksessä eivät ole suuret maailmanlaajuiset, vaan inhimilliset ja todelliset tehtävät.¹⁸

Tarkkaavaisuus, näkeminen ja kuuleminen ovat näyttelijälle ensiarvoisia kykyjä, joita voidaan kehittää. Vaikka tarkkaavaisuudella tarkoitetaankin näyttämöllä toteutettavaa tarkkaavaisuutta, on sillä myös tehtävänsä näyttelijän jokapäiväisessä elämässä. Näyttelijän on tarkkailtava ympäristöään ja itseään. Miten muuten hän voisi todentaa elämää näyttämöllä? Stanislavski vaatii näyttelijältä vielä parempaa toimintaa näyttämöllä kuin todellisessa elämässä. Hänen on käveltävä paremmin, puhuttava paremmin ja kaikin puolin toimittava paremmin kuin normaalissa elämässä.¹⁹ Näyttelijän on tultava tietoiseksi

¹⁸Stanislavski 1951, s.172.

¹⁹Stanislavski 1970, s.105.

ruumiistaan, joka yleensä on kehittynyt toimimaan väärin. Stanislavski korostaa näyttämöllä rentoutta. Lihasten rentouttaminen on tehtävä niin näyttämöllä kuin jokapäiväisessä elämässäkin, jotta kouristukset ja jännitykset eivät muodostuisi esteiksi luomishetkellä.²⁰

Tänä päivänä erittäin suosittu, näyttelijöiden ja muusikoiden käyttämä harjoitusmuoto, Alexander-tekniikka, on suora esimerkki Stanislavskin vaikutuksesta ja visionäärisyydestä. Alexander-tekniikan perustana on elämän aikana kehoomme muodostuneiden jännittymien ja virheellisten toimintatapojen purkaminen ja muuttaminen. Eri asennoissa tapahtuvaa jännitystä pyritään minimoimaan niin, että jännitystä on vain niissä lihaksissa joissa se on tarpeen. Sama periaate on myös Stanislavskin lihasten rentoutumisharjoitusten perusta.²¹ Stanislavskia on ymmärretty kuitenkin väärin ajatellen, että rentous saavutetaan pelkästään rentoutumisharjoitusten kautta. Stanislavski painottaa lisäksi fyysisten harjoitusten tärkeyttä, sillä jos näyttelijällä ei ole tietoisuutta omasta ruumiistaan ja sen lihaksista, niin niitä on mahdotonta rentouttaa.

Stanislavskin aikainen näyttämö perustui neljän seinän illuusioon, mikä tarkoittaa sitä, että toiminta tapahtuu ikään kuin ammottavaa "mustaa-aukkoa" eli yleisöä pimeydessä ei näyttelijän todellisuudessa ole. Katsojat ikäänkuin tirkistelevät yhden avoimen seinän kautta näyttelijöitä ja näyttelijät teeskentelevät, ettei heitä katsottu. Stanislavskin kirjoituksissa korostuu kunnioitus ja palvelu yleisöä kohtaan. Katsoja on vaativa ja haluaa uskoa siihen mitä näyttämöllä tapahtuu. Näyttelijän on

²⁰Stanislavski 1951, s.148-149.

²¹Gelb 1981, s.52; Stanislavski 1951, s.152.

siksi uskottava myös itse siihen mitä hän esittää, jotta näyttämöllä esitetty vakuuttaisi lapsenomaisen katsojan.²² Katsoja muuttuu vastoin tahtoaan luomistyön osapuoleksi ja todistajaksi, joka vedetään näyttämön todellisuuden keskelle.²³

2.1 Psykotekniikka

Stanislavski ei kiistä sitä tosiasiaa, etteikö näyttelijäntyö olisi mysteeri: sitä jotakin mitä toisilla on ja toisilla ei ole. Joillakin sanotaan olevan selittämätöntä lumovoimaa, karismaa, jonka yleensä katsotaan sallivan heiltä huono näyttelemisen. Stanislavski ei arvosta tällaista näyttelijää, joka kosiskelee yleisöään tekniikan kustannuksella. Stanislavski todistaa järjestelmällisellä harjoittelulla ja tunnollisuudella olevan suuremmat avut kuin charmilla.²⁴

Stanislavski valjastaa alitajunnan näyttelijäntyön avuksi ja sanoo sen olevan koko psykotekniikan ydin. Näyttelijän toiminta jakautuu ulkoisten fyysisten toimintojen linjaan ja sisäisten toimintojen linjaan. Mikäli ulkoisten toimintojen linja on johdonmukainen, syntyy näyttelijän sisällä toinen, tunnetilojen logiikan ja johdonmukaisuuden linja.²⁵ Kaikkeen fyysisen ilmaisuun syntyy assosiaatio, ja jokainen tällainen miellelyhtymä riippuu enemmän tai vähemmän alitajuisesta.

Koettakaa siis avata luovalle alitajunnalle lavea sisäänpääsy näyttämölle! Tulkoon poistetuksi kaikki, mikä häiritsee sitä, ja lujitetuksi kaikki se, mikä sitä auttaa. Tässä psykotekniikan perustehtävä: sen tulee johdattaa näyttelijä sellaiseen sieluntilaan, jonka

²²Stanislavski 1951, s.210.

²³Ibid. s.223.

²⁴Stanislavski 1970, s.251.

²⁵Stanislavski 1951, s.218.

vallitessa elimellisen luonnon alitajuinen luomistoiminta pääsee syntymää.²⁶

Stanislavskin mukaan tiedostomattomaan päästään tiedostetun kautta. Ulkoisesta sisäiseen; fyysisestä henkiseen. Toiminta ja henkinen tila ovat tosia ja johdonmukaisia. Näin syntyy usko tuohon olemiseen ja näyttelijä saavuttaa näyttämöllä olotilan: "Minä olen".²⁷ Tällöin alitajuunta herää itsestään pakottamatta tai tunnetta "pumppaamatta", aivan kuten todellisessa elämässä. Näyttämöllisessä toiminnassa ei ole mitään taianomaista, vain orgaanista toimintaa.

Stanislavski hahmottelee monimutkaisen kaavan näyttelijän roolityöstä, missä näkyy Stanislavskin tarve tieteellistää menetelmänsä.²⁸ Kaavan mukaisesti roolityöhön vaikuttavat erilaiset luonnon lahjoittamat "alkutekijät", näyttämöteoksen perusolemus sekä useat erilaiset roolin osaset, kuten älyn, tahdon ja tunteen pyrkimykset. Kuitenkin myöhemmin, vain vuosi ennen kuolemaansa, Stanislavski johti järjestelmänsä perustan kokonaan fyysiselle toiminnalle. Vaikka fyysiset toiminnat ja fyysinen harjoittelu kuuluivat näyttelijäopiskelijan työskentelyyn päivittäin jo aiemminkin, kasvaa fyysisen toiminnan merkitys Stanislavskin kirjoituksissa vuosi vuodelta yhä tärkeämmäksi. **Fyysisten toimintojen metodi** oli hänen toimintansa huipentuma, mistä muut saivat jatkaa.

2.2 Fyysisten toimintojen metodi

Fyysisten toimintojen metodin kautta Stanislavski siirtyi kohti konkreettisuutta, ja hän poisti järjestelmästänsä kaiken sen

²⁶Ibid. s.387

²⁷Ibid. s.388.

²⁸Stanislavski 1970, s.264-265.

mikä olisi voinut tehdä siitä mystistä ja vain harvoille armoitettua.²⁹ Yleisesti puhutaankin "aikaisemmasta"- ja "myöhäisemmästä Stanislavskista". Järjestelmän kaksijakoisuuden vuoksi Stanislavskin nimessä toimivat näyttelijät ovat jakautuneet harjoittamaan hänen menetelmäänsä eri tavoin. Nopeasti ja huonosti käännettyjen Stanislavskin tekstien vuoksi on syntynyt merkittäviä Stanislavskin menetelmän väärinymmärryksiä.³⁰ Harold Clurman ja Lee Strasberg veivät Stanislavskin menetelmän Euroopasta Yhdysvaltoihin ja perustivat kuuluisan "Actors studion". Heidän näkemyksensä perustuu Stanislavskin aikaisempiin hahmotelmiin ja käännöksiin näyttelijän työstä.³¹

Aluksi Stanislavski luuli, että roolityö tapahtuu "tunnemuistiksi" kutsutun mielikuvan kautta. Tarvittavan tunnetilan aikaansaamiseksi, näyttelijä muistelee tunnetilan, jonka hän on joskus aikaisemmassa elämässään kokenut. Näyttelijä siis käyttää omaa muistoa tunteesta hyväksi roolihahmonsa tunne-elämässä. Stanislavski havaitsi kokemuksen kautta, etteivät tunteet olleet tahdonalaisia ja hallittavissamme. Tunnetta ei voida tallentaa ja käyttää myöhemmin hyväksi tarvittaessa. Vain fyysinen toiminta on muistissamme ja toistettavissa.³² Kun Stanislavskilta kysyttiin myöhemmin hänen aikaisemmista ajatuksistaan ja silloin luodusta käsitteistöstä, Stanislavski tekeytyi ymmärtämättömäksi.³³ Hän ei halunnut katsoa taaksepäin vaan kehitti koko järjestelmän perustan fyysiselle toiminnalle.

²⁹Ibid. s.276.

³⁰Sacherow 2000, s.8.

³¹Magarshack 1967, s.1.

³²Toporkov 1986, s.16.

³³Ibid. s.12.

Näyttelijän tavoitteena on luoda näyttämöllä aito, tarkoituksenmukainen toiminto, jolla on jokin tarkoitus ja tavoite, ja joka muuttuu psykofyysiseksi sillä hetkellä kun se tehdään.³⁴ Sen mukaisesti toiminta on ensimmäinen lähtökohta, joka vasta herättää alitajunnan ja sitä kautta tunteet. Jotta fyysinen keho pystyy toimimaan alitajunnan hyväksi, näkee Stanislavski fyysisen harjoittelun näyttelijälle välttämättömäksi. Ruumiin tulee olla näyttämöllä rento ja jännittynyt vain tarpeen mukaan. Stanislavskin mukaan näyttelijällä on ruumiissaan tietty kohta, joka jännittyy näyttämöllä hänen tahtomattaan. Jos tämän "heikon kohdan" kykenee pitämään rentona, koko ruumis pysyy rentona.³⁵ Fyysistä tulkintakoneistoa ja ulkoista fyysistä tekniikkaa tulee kouluttaa, jotta se pystyisi saattamaan taiteilijan näkymättömän luovan elämän näkyväksi. Tämä tarkoittaa näyttelijän äänen ja koko fyysisen olemuksen kouluttamista hienosyisempään työskentelyyn, pois arkisemmasta ja karkeammasta tulkinnasta.³⁶ Stanislavski vertaa arkista ihmiskehoa virittämättömään soittimeen, jolla ei voida soittaa sinfonioita. Myös muussa työskentelyssä Stanislavski vertaa näyttelijäntyötä musiikkiin ja sen lainalaisuuksiin.

Stanislavskin mukaan näyttelijän tulee opiskella laulun ja puheilmaisua kehittävien aineiden lisäksi tempoa ja rytmiä, plastista liikuntaa, tanssia, voimistelua, miekkailua ja akrobatiaa.³⁷ Tarkoituksena ei ole kehittää näyttelijästä sirkustaiteilijaa, vaan jokaisen näyttelijän tulee kehittää itsessään niitä puolia, jotka hän huomaa vajavaisiksi.

³⁴ibid. s.15

³⁵Grotowski 1995, s.97-98.

³⁶Stanislavski 1970, s.16.

³⁷Ibid. s.15.

Stanislavski varoittaa luonnottomasta liioittelusta, mihin urheilijoiden fyysinen toiminta saattaa tähdätä. Liikuntaa ja etenkin akrobatiaa ei tehdä vain niiden itsensä vuoksi, vaan niitä tarvitaan taiteilijan sielunelämän kohokohtien voimakkaimpina hetkinä. Akrobatian tulee kehittää näyttelijöissä päättäväisyyttä. Näyttelijä ei saa epäröidä roolihahmonsa vaikeimmallakaan hetkellä, vaan hänen tulee toimia ja ratkaista, antautua tapahtumien kohtalolle.³⁸

Stanislavski korostaa näyttelijän plastisuutta. Näyttelijä ei ole tanssija tai omaa kehoaan esittelevä sievistelijä. Näyttelijä ei tanssi tai näyttele, hän toimii. Se ei voi tapahtua muuten kuin plastisesti. Plastisuus ei ole ulkoinen toiminto. Näyttelijä aistii itsessään energian joka pulppuaa syvistä salaisista lähteistä. Tuo energia lävistää koko ruumiin ja on kyllästetty emootiolla, pyrkimyksellä ja tavoitteilla. Ne sysäävät eteenpäin ja pakottavat liikkeeseen. Erilaisten harjoitusten tarkoituksena on saada näyttelijä aistimaan sisäisessä lihasverkossa tapahtuva energian virtaus. Energian tulee liikkua loputonta sisäistä linjaa pitkin, mikä saa aikaan liikkeen sulavuuden ja plastisuuden. Liike on tunnettava.³⁹ Käsite jää Stanislavskilla vielä kielikuvien tasolle ja saa konkreettisuutensa vasta Grotowskin "plastisten harjoitusten" myötä, joita käsittelen tutkielmassani myöhemmin.

Roolityössä on ensin vakiinnutettava fyysisten toimintojen linja, jonka Stanislavski jopa kehottaa kirjoittamaan muistiin. Seuraavaksi on selvitettävä noiden toimintojen luonne ja

³⁸Ibid. s.52-53.

³⁹Ibid. s.62.

lopuksi toimittava epäröimättä ja järkeilemättä.⁴⁰ Aivan kuten säveltäjä kirjoittaa eri soitinten melodiakulun yhteiseksi partituuriksi, myös näyttelijä rakentaa ulkoisista ja sisäisistä toiminnoistaan partituurin, jonka hän pyrkii toistamaan esityksestä toiseen. Työ tapahtuu kuitenkin selkeästi ulkoa sisälle, toiminnasta alitajuiseen ja tunteeseen. Turha järkeily ja pelkkä ajattelun kautta toimiminen on muutettava kokonaisvaltaiseksi toiminnaksi. Stanislavski painottaa näyttelijän omaa uskoa fyysisiin toimintoihinsa. Jos tunteet joskus katoaisivatkin kesken roolityön, paluu tarkasti rakennettuihin fyysisiin toimintoihin, ulkoiseen partituuriin, palauttaa tunteet.⁴¹ Stanislavski itse huomasi, että tunne kuihtui kuihtumistaan esitysten aikana.⁴² Jotta fyysisten toimintojen linja ei taantuisi ja muuttuisi ylimalkaiseksi, jota Stanislavski käskee välttämään, näyttelijän tulee hajoittaa toimintansa entistä pienempiin osiin. Toiminnoista oli tehtävä entistä moninaisempia ja tarkempia.⁴³

Stanislavskin menetelmää tutkiessa törmää ristiriitaisuuksiin ja monitulkinnallisuuteen. Järjestelmä ei ole kuitenkaan Stanislavskin mukaan itsetarkoitus. Sen tulisi toimia näyttelijälle oppaana ja apuna.⁴⁴ Menetelmä perustuu luontoon ja orgaanisuuteen. Näyttelijäntyön tulisi muuttua elämäksi, jossa ei mietitä tarkoituksia ja rytmiä, sillä kaikki on jo tehty alustavassa työssä. Elämästä näyttämöllä on tultava toinen

⁴⁰Toporkov 1986, s.18.

⁴¹Ibid. s.19.

⁴²Magarshack 1967, s.16.

⁴³Grotowski 1995, s.88.

⁴⁴Stanislavski 1970, s.274.

todellisuus, johon näyttelijä uskoo ja luottaa. Kaiken perustana on konkreettinen työ, sillä kuten Stanislavski on sanonut:

Suurinta viisautta on tiedostaa oma tietämättömyytensä. Minä olen siihen päässyt ja tunnustan, etten intuition ja piilotajunnan alalla tiedä mitään...⁴⁵

III Jerzy Grotowski

Jerzy Grotowski syntyi Rzezówissa, Puolassa. Hänen isänsä jätti perheen vuonna 1939, eikä palnut enää Neuvostoliiton hallitsemaan Puolaan. Poika oli lapsuudessaan sairaalloinen ja koki ruumiillista heikkoutta suhteessa muihin lapsiin.

Grotowski kertoo jo lapsena panneensa merkille aikuisten kaksinaisen kommunikoinnin. Ihmisten ruumiillinen ilmaisu poikkesi siitä, mitä he viestittivät toisilleen sanoin. Lisäksi tuo keskustelu, reagointi ja ajattelu oli pelkkää "lörpöttelyä", minkä vankeja ihmiset tuntuivat olevan.⁴⁶ Grotowski oli jo tuolloin kiinnostunut kristillisestä- ja idän filosofisesta kirjallisuudesta. Tuo mielenkiinto johti hänet myöhemmin pitämään luentosarjan itämaisestä- ja hindulaisesta filosofiasta.⁴⁷ Lapsuudesta saakka vaikuttaneet ajatukset tulevat näkymään Grotowski työssä myöhemmin. Ruumiin fyysisen ilmaisun kehittäminen, todellinen kohtaaminen ihmisten välillä ja idän kulttuurin vaikutus kantoivat läpi elämän ja vaikuttavat myös Grotowskin taiteellisiin ratkaisuihin.

Grotowski valitsi teatterin psykologian ja itämaisten

⁴⁵Ibid. s.280.

⁴⁶Grotowski 1997d, s.253-254. Kysyttäessä Grotowskilta, mitä Puola merkitsi hänelle, hän sanoi sen olevan hänen äitinsä. Isä se ei ollut, isää hän yhä etsi. (Osinski 1986, s.141.) Hän löysi sen lopulta Italiasta.

⁴⁷Osinski 1986, s.22.

opintojen sijaan, koska teatteri oli kaikista vapain suhteessaan sensuuriin. Sensuuri pystyi taltuttamaan ainoastaan kirjoitetun tekstin ja valmiin esityksen. Viranomaiset eivät pääsisi häiritsemään harjoitusprosessia.⁴⁸ Grotowski valmistui näyttelijäksi vuonna 1955 Krakovan teatterikoulusta. Opiskeluaikana hän perusti opiskelijatovereidensa kanssa "studion", jossa he tutkivat ja sovelsivat Stanislavskin ajatusta fyysisten toimintojen menetelmästä.⁴⁹ Vuosina 1955-56 Grotowski opiskeli Moskovassa ohjausta ja tutustui perusteellisemmin Stanislavskin ja Meyerholdin tekniikoihin ja ajatteluun, millä tuli olemaan suuri merkitys hänen oman tekniikkansa luomisessa. Grotowski jatkoi Puolassa ohjaajakoulutukseen ja valmistui koulusta 1959 olleessaan jo **Teatr 13 Rzedowin** ("13 penkkirivin teatterin") taiteellinen johtaja. Hän toimi myös historian nuorimpana professorina teatterikoulussa. Grotowski kritisoi puolalaista teatterikoulutusta: oppilaat hänen mielestään olivat vieraantuneet katsojistaan ja toiminta ei seurannut mitään kehityksellistä metodia.⁵⁰

Grotowski toimi Sosialistisen nuorisoliikkeen keskuskomitean sihteerinä vuodesta 1957 ja tuli tunnetuksi hyökkäävistä kirjoituksistaan lehtiin. Grotowski ei kiistä menneisyyttään vaan kertoo sen olevan idealistinen unelma tulla poliittiseksi marttyyriksi, itse Gandhiksi.⁵¹ Poliittisen ilmapiirin hetkellinen vapautuminen saattoi myös olla yksi selitys kokeellisen teatterin perustamiseen Puolassa, jossa myös muu

⁴⁸Grotowski 1997e, s.473.

⁴⁹Richards 1995, s.6.

⁵⁰Osinski 1986, s.31.

⁵¹Kumiega 1985, s.6.

kulttuuri ja taide-elämä oli aloittamassa kukoistustaan. Grotowski myönsi, että vaikka hänen teatteritoimintansa ei koskaan pyrkinyt olemaan poliittista, pyysi Grotowski teatterin alkuvaiheiden hankaluuksien torjumiseksi kollegoitaan liittymään puolueeseen, jottei teatteria eliminoidaisi sen puolueyhteyksiensä vuoksi.⁵²

Vuosien 1956-1959 välillä Grotowski ohjasi näytelmiä Vanhaan teatteriin Krakovassa, debyyttiohjauksenaan Eugène Ionescon **Tuolit** (1957). Häntä pidettiin jo tuolloin aggressiivisena ohjaajana ja hänen ohjauksensa aiheuttivat keskustelua puolalaisessa lehdistössä. Hänen teoksensa taistelivat todellisen elämän imitointia ja emotionaalisuutta vastaan ja näyttelemissä konventiot ja tilankäyttö palvelivat ainoastaan teatterillista funktiota. Grotowski ei halunnut valita jotakin tiettyä taiteellista linjaa, mikä hänen mukaansa johtaisi kylmään laskelmointiin. Hän ei halunnut luoda valmiita teorioita, vaan uskoi, että elämä ja aikaisempien mestareiden työ opettaisivat häntä.⁵³

Teatr 13 Rzedowin dramaturgi ja teatterin sisäinen kriitikko (ja siksi myös Grotowskin mukaan "paholaisen advokaatti") Ludvig Flaszen, kutsui Grotowskin Opoleen. Flazenilla tuli olemaan suuri merkitys Grotowskin taiteellisen ja teknisen työn arvioijana ja tulkitsijana. Opoleen siirtymisen jälkeen voidaan sanoa alkaneen Grotowskin varsinainen taiteellinen ja tekninen kehittyminen matkalla kohti teatterin uudistamista ja sen totaalista muutosta. Richard Schechnerin mukaan, jos Stanislavski muutti näyttelijän työn, Meyerhold ohjaajan työn ja Brecht

⁵²Ostrowska 2000, s.190. Seikka mikä muuttaa kuvan lahjomattomasta teatterin pioneerista; Grotowski olikin poliittinen keinottelija.

⁵³Osinski 1986, s.26-27.

näytelmäkirjoittamisen, niin Grotowski muutti käsityksemme teatterista.⁵⁴

Grotowskin elämäntyö jaetaan Esittävän teatterin vaiheeseen (1959-1969), osallistuvan teatterin - tai Parateatterin vaiheeseen (1970-1978), Alkulähteiden teatteriin (1978-1982) ja Objektiivisen draaman kauteen (1983-1986). Viimeinen vaihe, Taide välineenä, päättyi Pontederaan perustettuun **Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards** -keskukseen. Grotowski kuoli Pontederassa leukemiaan vuonna 1999.⁵⁵

1. Esittävä teatteri

Grotowski tunnustaa jatkavansa puolalaisen Reduta-teatterin perintöä. Reduta oli ensimmäisen maailmansodan jälkeen (1919) perustettu teatteri, joka pyrki tekemään näyttelijäntyöhön liittyvää tutkimusta. Juliusz Osterwa, Redutan perustaja, oli ensimmäisten joukossa erottamassa näyttelijöiden harjoittelun erilleen esityksen harjoituksista. Näyttelijät keskustelivat eri alojen asiantuntijoiden ja katsojien kanssa teatterista ja työstään. Osterwan mukaan teatterin tehtävä on ennen kaikkea henkinen, koulutuksellinen ja moraalinen. Teatteri oli redutalaisille työtä ja kutsumusta, jossa ryhmä tuki yksilöä ja yksilö ryhmää. Kontaktinäyttelijöiden ja katsojien välillä oli tiivis ja näyttelijä uhrasi itsensä katsojan puolesta. Teatterissa, jossa tavoiteltiin luostarin ideaalia, vallitsi sotilaallinen kuri ja näyttelijät pukeutuivat univormuihin.

⁵⁴Schechner 1999b, s.6.

⁵⁵ Klemetti 2000; Osinski 1993 s.204-205.

Grotowski otti Redutan symbolin teatterinsa logoksi.⁵⁶

Grotowski halusi teatterinsa olevan ensisijaisesti tutkimuskeskus. Esimerkkinä hän käytti Kööpenhaminalaista Bohr instituuttia, mikä oli fyysikoiden tutkimuksellinen tapaamiskeskus. Instituutti toimi heidän kollektiivisena muistinaan, ja keräsi tietoa alan saavutuksista, kokeiluista ja jopa pelkistä hypoteeseista arkistoihinsa. Kuten Stanislavski myös Grotowski myöntää, ettei teatteri ole tiedettä. Näyttelijän taide ei kuitenkaan voi perustua pelkästään inspiraatioon ja luovuuden potentiaaliin.⁵⁷ Systemaattiseen tutkimukseen näyttelijäntyössä kuuluu Grotowskin mukaan näyttelijän itsensä paljastamisprosessin herättäminen. Jotta haluttu reaktio saadaan aikaiseksi, on prosessiin tähtäävän toiminnan, stimulanssin, oltava tarkka. Toisena tutkimuskohteena on luovan prosessin artikulointi. Luova prosessi tulee kesyttää ja muuttaa merkeiksi, joista muodostuu näyttelijän partituuri eli fyysisten toimintojen linja. Tämä ulkoinen partituuri pyritään toistamaan esityksessä muuttumattomana. Kolmantena tavoitteena Grotowskin mukaan tulee eliminoida ne vastukset, jotka estävät luovaa prosessia. Tämä saavutetaan eliminoimalla näyttelijän omat fyysiset ja psyykkiset ongelmat. Näyttelijän työ perustuu näiden asioiden poisoppimiseen.

Teatr 13 Rzedowin yhteydessä toimiva instituutti järjesti kursseja Puolan ulkopuolella vuodesta 1965 lähtien. Instituutin tarkoituksena oli olla teatterialalla työskentelevien ja muiden alojen ammattilaisten tapaamispaikka, jossa he voisivat jakaa kokemuksiaan teatteritaiteesta. Vaikkei kysymyksessä ollutkaan

⁵⁶Grotowski 1993, s.33-34. Ks myös Braun 1986, s.235-236; Barba 1999, s.53. Redutalaisten teatterin tekemisen motiivit, koulutuksellisuus ja vuorovaikutus katsojiin ja tutkijoihin, voidaan nähdä myös taidekasvatuksellisena toimintana.

⁵⁷Grotowski 1984, s.95-96.

tiedekekus, oli instituutin tarkoituksena kuitenkin määritellä päämäärät toiminnalleen tieteen tarkkuudella ja päättävyydellä.⁵⁸ Grotowskin mukaan teatterin kehityksen este on, että sen täytyy olla toimintana kannattavaa. Hän pitääkin itseään onnekkaana, sillä kun teatterin rinnalla toimivan instituutin maine kasvoi tutkimuksen ja seminaarien kautta, jopa paikallinen rahoitus teatterille järjestyi.⁵⁹ Stanislavskilaisen opin mukaan instituutin rinnalle perustettiin vuonna 1965 "Studio", jossa oli parhaimmillaan kymmenen oppilasta eri maista tutkimassa näyttelijän työtä.⁶⁰

Idän ja hinduismin vaikutus oli Grotowskin työssä aina läsnä ja hän otti teatterin esikuvaksi Intian, Japanin ja Kreikan teatterin, joissa rituaali identifioitui tanssiin, miimiin ja näyttelemiseen. Grotowskin mukaan esitykset eivät olleet todellisuuden esittämistä vaan "todellisuuden tanssi"; ne eivät olleet illusion rakennelmia, vaan keinotekoisia rakennelmia. Määritelläkseen näyttämöllistä tutkimusta, Grotowski kutsui teatteriaan "Shivan tanssiksi". Tällä hän viittasi pyrkimykseen tarkastella todellisuutta sen eri puolilta, sen moninaisuudessa, kuitenkin pysytellen ulkopuolella ja kaukaisena. Näyttelijän teknisellä tasolla "Shivan tanssi" merkitsi orgaanisuutta, dramaturgisella tasolla eri vastakohtien samanaikaisuutta ja esteettisellä tasolla se oli esitys, joka kieltäytyi antamasta todellisuuden illuusiota.⁶¹

Puolan teatterissa vaikuttivat avantgardistiset tuulet

⁵⁸Grotowski 1968, s.3-4.

⁵⁹Grotowski 1967, s.45.

⁶⁰Grotowski 1999, s.155, 166.

⁶¹Barba 1999, s.54-55.

länneestä, näyttämöproduktioiden teknisten ja kirjallisten aspektien korostaminen ja huomiota herättävän epätasallinen tai yliälyllinen näyttelemine. Grotowski toimi valtavirtaa vastaan.⁶² Puolan, kuten myös muun Euroopan teattereissa näyttelijä, teatterin perustekijä oli joutunut taustalle ja teatterista oli tullut ohjaajien ja lavastajien teatteria.⁶³ Kuten Ludvig Flaszen toteaaakin, avantgarde oli mennyt niin pitkälle, ettei jäljelle jäänyt muuta kuin kapina.⁶⁴

1.1 Laboratoriateatteri

Teatr 13 Rzedowia perustettaessa (1959), ryhmässä oli ainoastaan yhdeksän henkeä. Näistä Flaszen, Rena Mirecka ja Zygmunt Molik pysyivät ryhmässä teatterin lopettamiseen saakka. Teatterin nimen myötä voidaan tarkastella Grotowskin ja hänen näyttelijöidensä asettamaa taiteellista ja koulutuksellista linjaa omalle toiminnalleen. Teatterin toiminnassa painottuva näyttelijäntyön tutkimus näkyy teatterille annetuissa nimissä vuosien varrella.⁶⁵ Yleisemmin teatteria kutsutaan Laboratoriateatteriksi ja tulenkin käyttämään tätä nimitystä jatkossa. Grotowski ymmärsi tämän termin arvon, sillä se salli teatterin tutkia perustavanlaatuisia seikkoja näyttelijän ammatissa, se salli pitkät harjoitusajat sekä antoi pitää

⁶²Kumiega 1985, s.11.

⁶³Grotowski 1967, s.43-44.

⁶⁴Flaszen 1968, s.12.

⁶⁵Kumiega 1985, s.2. Vuonna 1959 13 The Theatre of Thirteen Rows, 1962 The Laboratory Theatre of Thirteen Rows, 1966 The Laboratory Theatre of Thirteen Rows - Institute of Research into Acting Method, 1970 Actor's Institute - Laboratory Theatre, 1975 Institute-Laboratory.

katsojamäärät rajoitettuna.⁶⁶

Zbigniew Osinski jakaa Laboratoriateatterin toiminnan kolmeen vaiheeseen: Vuosien 1958-61 väliin kuuluvat Grotowskin valmistuminen ohjaajaksi ja alkukausien esitykset **Orpheus** (1959), **Cain** (1960), **Mystery Bouffe** (Mysteerio Buffa) (1960), **Shakuntala** (1960) **Dziady** (Esi-isien ilta) (1961). Vuosien 1962-69 aikana Laboratoriateatteri saavutti kansainvälisen maineen esityksillä: **Akropolis** (1962), **Ksiaze niezlomny** (Murtumaton prinssi) (1965) ja **Apocalypsis cum figuris** (1969). Muita Laboratoriateatterin esityksiä olivat: **Kordian** (1962), **Tragiczne dzieje Doctora Fausta** (Tohtori Faustus) (1963), **Studium o Hamlecie** (Hamlet-tutkielma) (1964). Kolmas vaihe alkoi vuodesta 1970, mistä tarkemmin Parateatteria käsittelevässä luvussa.⁶⁷

Ensi-iltoja teatteri antoi vuodessa noin yksi tai kaksi, sillä esitysten harjoitusajat olivat hyvin pitkät.⁶⁸ Harjoitusaika kesti kunnes esityksen katsottiin olevan valmis. Vuonna 1964 esitetty "Studium o Hamlecie" oli alusta pitäen tarkoitus olla avoinharjoitus, joka korostaa teatterin etsivää ja tutkivaa luonnetta. Esitys poistui nopeasti ohjelmistosta viranomaisten vaikutuksesta ja melko pian sen jälkeen, 7.1 1965 Laboratoriateatteri siirtyi jatkamaan toimintaansa Wrocławiin.

Aluksi Grotowski ohjasi esityksiä avantgarde-teksteistä, (kuten Jean Cocteaun "Majakovsky") mutta puolalaisen alitajunnan herättämiseksi klassikoihin kätkeytyneet kansalliset arkkityypit toimivat Grotowskin mukaan parhaiten. Teksteinä käytettiin mm. Adam Mickiewicz'iä, Juliusz Slovacia ja Stanislaw

⁶⁶Barba 1999, s.45.

⁶⁷Osinski 1979, s.13; Theatre checklist no. 11 1973, s. 24.

⁶⁸Ainoana poikkeuksena on ensimmäinen esitys Orpheus, jonka harjoitusaika kesti vain kolme viikkoa.

Wyspanskia. Esitysten tematiikassa korostui kärsimys, yksilön uhrautuminen muiden puolesta ja pelastuminen kuoleman kautta. Teemat ovat katolilaisia ja tyyppillisiä puolalaiselle romantiikalle. Uskonnollisten kuvien käytössään Grotowskia syytettiin usein Jumalan pilkasta ja kansallisten arvojen romuttamisesta. Lisäksi Grotowskin epäiltiin manipuloivan näyttelijöitään ja katsojia.⁶⁹ Laboratoriateatterin esitykset eivät olleet poliittisia.

Esitysten tyyli ammennettiin antiikin teatterista, keskiaikaisesta mysteeristä ja espanjalaisen barokin teatterista, eli niistä draamallisista traditioista, jotka olivat peräisin rituaaleista. Esityksissä yhdistyi runous, laulu ja tanssi: tämän tarkoituksena oli luoda katharsis.⁷⁰ Toisaalta Laboratoriateatterin esityksiä verrattiin myös idän traditionaaliseen teatteriin. Tekstin välineellisyys, äänen musikaalisuus, lavastuksen tarkoituksenmukaisuus, näyttelijän transformaatio ja suhde katsojaan olivat verrattavissa erityisesti Nô-teatteriin.⁷¹

Grotowski suosi liturgisten alluusioiden käyttöä ja halusi luoda modernin tragedian aikana, jolloin tragedia ei tuntunut enää mahdolliselta. Koska uskonnolliset rituaalit olivat synnyttäneet teatterin, niin ainoa tapa miten teatteri voi löytää vastavuoroisuuden yleisönsä kanssa oli palata seremonian suoraan

⁶⁹Tymicki 1986, s.19-22.

⁷⁰Osinski 1979, s.61-65. Laboratoriateatterin esitysten tyyli on samankaltaisuutta saksalaiseen, 1920-luvun, ekspressionismiin teatterissa ja elokuvassa (Orsmaa 1976, s.33-37). Jotkut näkivät esitysten tyylin myös sado-masokistisena (Schechner 1997a, s.156; Wardle 1969, s.iii).

⁷¹Richie 1970, s.205-211.

ja voimakkaaseen osallistumiseen.⁷² Esityksissä ja Grotowskin teksteissä toistuvat vastakohdat: kaunis ja inhottava, tragedia ja groteski, sillä taide syntyy aina teesin ja antiteesin yhteen törmäyksestä. Jos ei ole ristiriitaa niin ei ole myöskään taidetta. Samaa periaatetta Sergei Eisenstein sovelsi elokuvataiteen puolella. Grotowski sai vaikutteita Eisensteiniltä, joka oli saanut taiteellisen oppinsa Stanislavskin teatteriperinteestä. Grotowski halusi rikkoa kauneuden kaanonin, sillä teatterin ainoa ase oli sen teatterillisuudessa.⁷³ Laboratoriateatterin esitykset olivat yhtä aikaa sekä konservatiivisia että radikaaleja. Ja kuten Harold Clurman kirjoitti nähtyään Laboratoriateatterin esityksiä New Yorkin Metodistikirkossa vuonna 1969: "Ei ollut oleellista pitikö esityksistä, sillä ne olivat kuitenkin todellista teatteria."⁷⁴

Seuraavassa piirteitä Laboratoriateatterin esitysten tyylistä ja näyttelijäntyöstä:

1. Näyttelijän heikkoja puolia ei piilotettu, vaan niitä käytettiin hyväksi ja ne muodostivat näyttelijän ominaislaadun.
2. Rekvisiitta ja puvustus olivat näyttelijän jatke, niihin suhtauduttiin kunnioituksella ja ne olivat kuin eläviä persoonia. Asusteella ja rekvisiitalla oli esityksessä oleellinen merkitys, eli ne eivät toimineet vain ornamentteina esitykselle. Niiden funktiona oli kasvattaa näyttelijän ilmaisuvoimaa.
3. Jokainen hahmo esitettiin puhtaasti äänellisten ja fyysisten efektien avulla. Ilmaisua oli konkreettista ja sillä osoitettiin henkilöahmon motiivit ja ajatukset. Näyttelijän toiminta oli

⁷²Pallasz 1972, s.15.

⁷³Osinski 1979, s.14-15; Eisenstein 1978, s.106.

⁷⁴Clurman 1997, s.162.

transsimaista, eli kaikki psyykkinen energia keskitettiin merkkien ilmaisemiseen. Hyökkäyksellä katsojien alitajuntaan oli tarkoituksena herättää assosiaatioketju heidän kollektiivisessa alitajunnassaan. Tämä oli mahdollista, koska esitykset olivat kulttuuri- ja historiasidonnaisia.

4. Teatteri korosti suoraa yhteyttä katsojien kanssa niin yksilöllisesti kuin kollektiivisestikin.

5. Teatterin maagisuus perustui toimintoihin, joiden ajatellaan olevan mahdottomia toteuttaa. Näyttelijöiden transformaatio ja akrobatia oli yliarkista ja kummastusta herättävää. Liikkeet ja puhe suoritettiin esim. erityisellä nopeudella. Näyttelijäntyö oli tarkasti rakennettu partituuri.

6. Maski ja meikki olivat tarpeettomat, sillä vastaavat efektit toteutettiin kasvojen lihaksilla. Kasvojen ja erityisesti silmien ilmaisu viittasi sisäiseen katseeseen, ei suoraan kommunikaatioon.

7. Roolijaot ja esityksen tyyli saattoivat vaihtua esityksen aikana eikä muutosprosessia pyritty piilottamaan.

8. Sana oli enemmän kuin älyllinen manifesti. Sanan intonaatio ja äänestä syntyvät assosiaatiot olivat tärkeämpiä.

9. Roolihahmot olivat rakennettu monitasoisesti ja näyttelijät "julistivat" myös ruumiillaan.

10. Näyttelijäntyö, esitykset ja niiden sanoma perustuivat aina kontrasteihin ja ristiriitaan.⁷⁵

Grotowskille tarjoutui mahdollisuus esitellä teatterinäkemystään ensimmäisen kerran Helsingissä. Elokuussa 1962 järjestetyssä nuorten ja opiskelijoiden kansainvälisellä festivaalilla Grotowski sai kansainvälisen huomion työlleen ja tutustui moniin, teatteriaan jatkossakin tukeviin teatterialan

⁷⁵Barba 1997, s.75-79; Schechner 1997a, s.156. Piirteet kuvaavat näyttelijäntyötä teatterin alkuvaiheessa.

ammattilaisiin.⁷⁶ Laborioteatterin läpimurto seurasi ITI:n (International Theatre Institute) maailmankongressin aikana Varsovassa 1963. Eugenio Barba houkutteli yksityiskuljetuksella teatterin ammattilaiset katsomaan Laborioteatterin esitystä Lódziin.⁷⁷ Kansainvälinen kiinnostus Laborioteatteria kohtaan hämmästytti puolalaisen teatterimaailman ja lännestä saatu arvostus esti viranomaisia sulkemasta teatteria. Puola ei halunnut saada kulttuurin vastaista leimaa osakseen.⁷⁸ Laborioteatterin ensimmäisen vierailu ulkomaille oli vuonna 1966 ja suosio läheni suoranaista henkilöpalvontaa. Yhdysvalloissa Laborioteatterin esitykset kohotettiin vuoden 1969 merkittävimmäksi teatteritapaukseksi ja teatterin päänäyttelijä Ryszard Cieslak nimettiin vuoden parhaimmaksi taiteilijaksi. Suomessa Grotowskin tuntemus ja arvostus on ollut minimaalista ja laimeaa; Suomi ei koskaan kuulunut Laborioteatterin kiertuemaihin.

1.2 Köyhä teatteri

Eugenio Barban mukaan Grotowskin "köyhä teatteri" ei ollut teoria, ei tekniikka eikä tapa tehdä teatteria. Se merkitsi Grotowskille syytä tehdä teatteria.⁷⁹ Tarkasteltaessa Grotowskin ja Laborioteatterin menetelmiä köyhän teatterin teoriana

⁷⁶Barba 1999, s.36. Erikoista onkin ettei Grotowski ole kovinkaan tunnettu ja suosittu Suomessa, jossa ainoastaan ruotsinkielisten Vasa Teaternin ja Svenska Teaternin johtajat Kristin Olson ja Carl Öhman kutsuivat Laborioteatteria vierailulle Suomeen (Barba 1999, s.130, 137).

⁷⁷Barba 1999, 72-73. Eugenio Barba oli Grotowskin oppilaana ja apulaisohjaajana Opolessa ja heidän yhteistyönsä jatkui Grotowskin kuolemaan saakka. Barban sinnikkyuden ansiosta Grotowski on ylipäättään tunnettu ja Barba kirjoitti ensimmäiset artikkelit ulkomaisiin julkaisuihin Laborioteatterista ja Grotowskin teatterinäkemystä.

⁷⁸Barba 1999, s.146.

⁷⁹Barba 1995, s.83.

unohdetaan se tosi asia, että köyhyys oli aluksi realiteetti teatterin toiminnalle. Teatteri oli pieni henkilömäärältään ja katsojamäärät olivat vähäiset. Teatteri koki alkuaikoina rahallista ahdinkoa ja se yritettiin lakkauttaa useasti.⁸⁰

Aluksi Ludvig Flaszenin käyttämä termi "köyhä teatteri" (the poor theatre) merkitsi, ettei esitykseen sen alkamisen jälkeen saanut tuoda ulkopuolista rekvisiittaa tai henkilöä, joka ei ollut siinä jo esityksen alkaessa.⁸¹ Grotowski sen sijaan käytti termiä kokonaisen teatterin tyyლისuunnan ja näyttelijäntyyön nimityksenä.⁸² Grotowski halusi asettaa "köyhän teatterin" vastakkain "rikkaan teatterin" kanssa niin näyttelijäntyyön, esitysten tyylin ja kuin taloudenkin näkökulmasta. Grotowski oli tietoinen ajastaan, jossa elokuva ja televisio olivat viihteen avulla syrjäyttäneet teatterin, joka ei kyennyt enää kilpailemaan elokuvatekniikan kanssa. Tämä johti Euroopassa totaalisen teatteri aaltoon: esitys koostui filmistä, valo-efekteistä, rikkaasta lavastuksesta ja erilaisten tyyllilajien kirjosta. Grotowski kritisoi näitä yrityksiä: teeskentely ei kuulunut teatteriin, vaan näyttelijän tuli toimia omana itsenään ja suorassa suhteessa katsojan kanssa.⁸³ Pyrkimyksenä oli tehdä selväksi, mikä erottaa teatterin muista taiteen lajeista ja mitkä olisivat ne teatterin ominaisuudet joita ei voida toistaa. Termi "köyhä teatteri" on paradoksi ja myös ironinen merkitykseltään: se mikä vaikuttaa ulkoisilta puitteiltaan köyhältä on sisäisesti rikasta ja päinvastoin.

⁸⁰ Kumiega 1985, s.73.

⁸¹Barba 1999, s.30.

⁸²Grotowski 1984, s.15-25; 1993, s.7-21.

⁸³Grotowski 1966, s.18.

Grotowski karsii teatterista kaiken ylimääräisen. Jäljelle jää näyttelijä ja katsoja. Heidän välisestä kohtaamisesta syntyy se mitä kutsutaan teatteriksi. Näyttelijän ei pidä teeskennellä, ettei katsoja ole läsnä ja katso häntä. Lähtökohta on professionaalinen, mutta näyttelijään syvennyttään nyt erityisesti ihmisenä. Teatterin rikkaus piilee pelkästään näyttelijän ruumiissa. Työ vaatii uhrauksia ja kipua. Nuorena näyttelijälle annetaan anteeksi se, ettei hänellä ole tekniikkaa ja ammattitaitoa, sillä kaikki hänen tuottamansa energia on tuoretta ja ihastuttavaa. Näyttelijän on kuitenkin kehitettävä voimaa ja ammattitaitoa, jotka auttavat häntä myöhemmin.⁸⁴

Grotowski halusi luoda uuden estetiikan, modernin sekulaarin rituaalin, josta uskonnolliset elementit olisi poistettu. Rituaali on arkkityyppien toistoa, joka yhtenäistää heimoa. Se on myös ensimmäinen draaman muoto. Riitin perusta on sen ei-ajallisuudessa. Kaikki rituaalin toiminnot uusiutuvat yhä uudelleen sen perimmäisessä ja todellisessa läsnäolossa. Näyttelijä ja rituaaliin osallistuja toimivat omina itsenään. Näyttelijät ovat kuin shamaaneja, jotka paljastavat katsojille näiden suhteen tekstissä oleviin arkkityyppeihin. Rituaalit ovat myös ainoa tapa rikkoa tabu, ja tässä shamaanit toimivat johdattajina. "Köyhän teatterin" tavoitteena on ottaa katsoja mukaan, rikkoa hänen sisäiset tukokset ja vastukset, pakottamalla hänet reagoimaan siihen mitä teatterissa tapahtuu. Myytti täytyy uudistaa tabua uhkaamalla.⁸⁵ Grotowski halusi luoda rituaalin aikana jolloin kulttuuriset traditiot olivat laskussa ja universaalialia uskoa ei enää ollut.

⁸⁴Richards 1995, s.49.

⁸⁵Flaschen 1968, s.17; Barba 1999, s.27.

Jokaista esitystä varten luotiin oma teknillinen ja tilallinen ratkaisunsa näyttelijän ja katsojan väliselle suhteelle.⁸⁶ Barba huomauttaakin, että tehdäkseen köyhää teatteria oli oltava hyvin rikas, koska tilan muuttaminen esitysten mukaan ei ole ilmaista.⁸⁷ Grotowskin mukaan todellista kontaktia ihmisten välillä ei ole, vaikka pyrimmekin olemaan toisiamme kohtaan ystävällisiä ja hymyilemään ilman mitään varsinaista syytä. Pidämme yllämme naamiota. Grotowski sanookin spesialiteettinsa olevan tahdikkuuden puute.⁸⁸ Grotowski odottaa teatteriinsa katsojaa, joka haluaa nähdä itsensä ja todellisen näkökulman piilotetusta luonnostaan. Hänen tulee olla aseistumaton ja hyväksyä häntä kohtaan tehty hyökkäys. Hän suostuu tarkastelemaan omaa persoonaansa, ja se vaati hyväksytyjen mielipiteiden hylkäämistä. Teatteri ei ole Grotowskin mukaan älyllistä, vaan toimii näyttelijän "ruumiillistuneen henkisyyden", omistautumisen, psyykkisen jännitteen, psykologisen rytmin ja vitaalisen eloisuuden kautta. Näyttelijän älykkyyttä on ymmärtää sosiaalista ja biologista elämää ja ruumiillistaa se.⁸⁹ Katsojalta vaadittiin siis enemmän kuin yleensä oli totuttu. Grotowskia syytettiin jatkuvasti elitismistä, koska hän halusi valita katsojansa. Hän ei halunnut teatterinsa olevan suurten massojen teatteria. Grotowski ei kuitenkaan vaatinut katsojaltaan tiettyä sivistystä tai yhteiskunnallista arvoa; Grotowski halusi katsojan, joka tarvitsi Laboratorioteatterin esityksiä.

⁸⁶Kumiega 1985, s.18. Lavastajana toimi Jerzy Gurawski, jolla oli merkittävä osuus tilaratkaisujen suunnittelussa.

⁸⁷Barba 1999, s.30; 1989, luento 15.10. Barba itse huomasi tämän Odin teatterin "Mythos" -esityksen lavastusprosessissa.

⁸⁸Grotowski 1997a, s.41.

⁸⁹Grotowski 1966, s.22; Barba 1998, luento 14.10.

Kokeilujen myötä katsojan tehtävät vaihtelivat aktiivisesta osallistujasta potilaaksi, vieraaksi ja lopulta voyeristiksi. Kokeiluja katsoja-kontaktin rakentamiseksi oli tehty aikaisemminkin mm. Reduta-teatterissa ja opiskelijateattereiden kabareissa, joissa kontakti katsojien kanssa oli jo lähes konventio.⁹⁰ Lopputulos ei kuitenkaan ollut Grotowskin mielestä koskaan tarpeeksi aito ja spontaani. Näyttelijät odottivat yleisön reaktiota ja katsojat toteuttivat ja näyttelivät heille asetettua roolia. Rituaali ei ole mahdollinen ilman yhteistä uskoa ja totuutta, jotka länsimaiselta ihmiseltä puuttuvat.⁹¹

Lopulta Grotowski asetti katsojat esitystensä todistajiksi. Grotowskin mukaan todistaja katsoo hieman sivusta, eikä halua sekaantua tapahtumiin. Esitys ei ole varsinaisesti osoitettu hänelle, vaan se tapahtuu hänen läsnäollessaan. Todistaja on, aivan kuten Bertold Brechtilläkin, tietoinen siitä mitä tapahtuu. Hän säilyttää tapahtumat muistoissaan ja eikä hän saa unohtaa mistään hinnasta. Tapahtumien kuvan tulisi tallentua häneen itseensä. Grotowski vertaa todistajaa osallistujaan seremoniassa, missä korostuu kunnioitus tapahtumaa kohtaan.⁹² Grotowski ei halunnut opettaa katsojaa kuten Brecht, vaan hän sanoi itse viisastuvansa jokaisen produktion jälkeen.⁹³

Grotowski keskittyi katsojakontaktista luopuneena näyttelijään, joka suorittaa **Totaalisen Teon**. Teko on olennainen,

⁹⁰Barba 1999, s.20.

⁹¹Grotowski 1997a, s.47.

⁹²Grotowski 1993, s.68-69.

⁹³Grotowski 1968, s.9. Vastaavasti Stanislavskin mukaan teatterin tehtävänä oli tulla yhteiskunnan opettajaksi, joka teki julkisen mielipiteen selväksi yleisölle (Stanislavski A brief outline of his life and work, s.13). Kommentista kaikkua Neuvosto-Venäjän vallankumouksen henki, joka vaati taiteilijoitakin valitsemaan puolensa.

sillä se paljastaa näyttelijän Minän kokonaisuudessaan. Grotowski kuvaa tekoa rippinä yleisölle. Näyttelijä tutkii sisintään ruumiillaan ja äänellään ja ohjaa sisimmästään tulevat impulssit tiettyyn pisteeseen, joka kyseisessä esityksessä tarvitaan. Näyttelijä avaa ja paljastaa itsensä, ja tämä voidaan saavuttaa ainoastaan näyttelijän oman elämän kokemuksista. Teko on kyettävä toistamaan esityksestä toiseen ja se vaatii keskittymistä ja rakennetusta partituurista kiinni pitämistä.⁹⁴ Näyttelijä ei identifioitu henkilöhahmoon, vaan ohjaaja luo henkilöhahmon montaasin kautta katsojan nähtäväksi. Hahmo suojelee näyttelijää, jolla on intimiteetti ja turva. Katsoja ei kykene erottamaan näyttelijän piilossa olevaa sisäistä prosessia.⁹⁵ Kun näyttelijä saavuttaa Totaalisen Teon, hänestä tulee haaste yleisölle. Teko ei kuitenkaan ole tehty katsojalle, vaan pikemminkin tämän läsnäollessa. Tärkeää on, että Teko on kurinalainen ja artikuloitu.⁹⁶ Se ei ole enää näyttelemistä, ja siksi se onkin Teko. Se on Teko, jota näyttelijä haluaa tehdä koko elämänsä ajan, joka päivä.⁹⁷ Vaikka asiaa on vaikea ymmärtää ja selittää, silminnäkijöiden mukaan tämä nähtiin näyttelijöiden toteuttamana esityksissä "Ksiaze niezlomny" ja "Apocalypsis cum figuris".⁹⁸

Grotowskin ja Barban mukaan tekniikka jakautuu näyttelijän ulkoiseen ammattitaitoon ja näyttelijän henkisen

⁹⁴Grotowski 1993, s.80.

⁹⁵Grotowski 1995, s.98.

⁹⁶Grotowski 1968, s.9.

⁹⁷Osinski 1986, s.86.

⁹⁸Taviani 1997, s.190-191. Ryszard Cieslakin näyttelijäntyö sanotaan olevan Grotowskin tekniikan konkreettinen kristallisoituma ja hänen näyttelijäntyötään "Murtumattomassa prinssissä" pidetään viime vuosituhannen merkittävimpanä näyttelijäsuorituksena.

energian vapauttamiseen. Jälkimmäisessä keskitytään ainoastaan "itseeseen" ja sillä pyritään avaamaan alueita, jotka ovat tutumpia shamaaneille, joogeille ja mystikoille. Tällainen yksilöllinen yliaistillisuus on mahdollista ainoastaan näyttelijän ulkoisen ammattitaidon kautta.⁹⁹ Näyttelijän on ulkoisen energisyyden lisäksi etsittävä myös sisäistä energian lähdettään.

Fyysisten toimintojen menetelmän mukaisesti, toiminnot näyttämöllä eivät ole pelkästään aktiviteetteja: tärkeää on miten ne tehdään ja miksi ne tehdään. Fyysisellä toiminnolla on oltava intentio, joka on yhteydessä fyysisiin muistoihin, assosiaatioihin, toiveisiin ja kontaktissa muihin. Ne ovat myös yhteydessä lihasten intentioon. Siksi näyttelijän tulee olla fyysisesti liikkuva ja toiminnallinen; tähän näyttelijän päivittäinen harjoittelu perustuu. Näyttelijä käy sisäistä monologia ja ikään kuin "katsoo muistoa", joka assosioituu ulkoiseen fyysiseen toimintaan.¹⁰⁰ Näyttelijä todentaa sisäisen katseensa näkymän todellisissa fyysisissä toiminnoissa, jotka ovat uskottavia ja ymmärrettäviä myös katsojalle.

Ruumis on ainoa keino ja väline saavuttaa päämäärä: sen avulla pyritään vaikuttamaan kollektiiviseen tietoisuuteen ja alitajuntaan.¹⁰¹ Grotowskin mukaan metodi ei ole näyttelijän välineistön luomista eli erilaisten taitojen ja johtopäätösten summa. Toiminta keskittyy näyttelijän henkiseen prosessiin elimellisten esteiden poistamisen kautta.¹⁰² Päämääränä on hetki, jolloin näyttelijän elävä luova materiaali on konkreettisesti

⁹⁹Barba 1999, s.55, 99.

¹⁰⁰Ibid. s.30, 96.

¹⁰¹Klossowicz 1971, s.8.

¹⁰²Grotowski 1993, s.8-9.

läsnä. Tärkeintä on suhde muihin niin näyttämöllä kuin päivittäisessä harjoittelussakin. Grotowski toistaa useissa kirjoituksissa syvää rakkautta johonkin: Jumalaan tai rakkaimpaan, veljeen joka ymmärtää. Hän on joku, jota ei ole koskaan tavannut. Rakkauden kohde projisoidaan näyttelijäkollegaan tai katsojiin. Kohde on jossain itsensä ulkopuolella, mikä pakottaa näyttelijän työskentelemään itsestä ulospäin ja etsimään. Grotowski kutsuu tätä kohdetta "luotettavaksi partneriksi" (secure partner), hänelle näyttelijä kohdistaa kaiken ja antaa itsensä absoluuttisesti.¹⁰³ Ilman korkeampaa kohdetta ja kaipausta olla osa jotakin suurempaa kokonaisuutta, näyttelijäntyö on tyhjää ja vailla tarkoitusta. Ajatus: "Aina on joku joka näkee", kannustaa näyttelijää pyrkimyksessä tehdä työnsä hyvin ja korkeampaa henkisyttä tavoitellen. Jokainen näyttelijä kohdistaa työnsä ja taiteensa oman filosofiansa, aatteensa ja kaipuunsa mukaan.

Uuden ja luovan löytäminen ei ole mahdollista ilman pitkiä harjoitusaikoja. Grotowski kritisoi teattereita, joissa harjoitukset kestävät vain muutaman kuukauden, jolloin näyttelijät joutuvat turvautumaan vain niihin fyysisiin ja psyykkisiin toimintoihin, jotka he jo osaavat. Uuden löytäminen vie aikaa ja harjoitukset ovat löytöretki tuntemattomaan. Harjoitus ei saisi pelkästään valmistaa esitykseen, vaan sen tulee olla maasto, jossa näyttelijä löytää ja tutkii omat mahdollisuutensa ja rajat. Sen tulee olla seikkailu, josta saattaa löytyä se, jota ei odotettu edes löydettävän. Löytö saattaa muuttaa koko työn suunnan, kuten Laboratoriateatterille kävi "Apocalypsis cum figurisin" prosessissa, jonka alkuperäinen nimi oli "The Gospels". Kun prosessi on eletty totaalisesti, artikuloituu myös muoto sen

¹⁰³Grotowski 1997a, s.38-39.

kautta. Ilman elävää prosessia ei ole taidetta ja elävä prosessi ilman muotoa on Grotowskin mukaan "soppaa".¹⁰⁴

Laboratoriateatteri etsi sitä perustavanlaatuista aineistoa, joka synnyttäisi mielikuvia ja assosiaatioita kollektiivisessa alitajunnassa.¹⁰⁵ Jo teatterin alkuaajoista lähtien, Grotowski käytti näytelmäkirjailijoiden tekstejä vapaasti hyväkseen. Esityksissä saattoi olla mukana useiden kirjailijoiden ja runoilijoiden tekstejä ja Grotowski lisäsi esitykseen omia tekstikatkelmia, jotta esityksen sanoma tulisi paremmin esille. Hän lisäsi ja poisti kohtauksia näytelmistä ja myös näyttelijä saattoi olla lähtökohtana halutulle tekstille. Prosessi oli altis muutoksille. Päähuomio kiinnitettiin kielen lausumiseen ja tulkintaa. Tekstiä kuiskattiin, sitä laulettiin, resitoitiin tai äänialaa muuttamalla.¹⁰⁶ Aivan kuten arkipäiväisessä kommunikaatiossa, henkilökohtainen viestiminen ja puhe kertoo enemmän kuin kirjoitettu kieli. Puheen ymmärtäminen ja sanoma riippuu myös kommunikaatiosta, intonaatiosta ja eleistä.¹⁰⁷

Esitysten esteettisessä tyylyttelyssä ja grotowskilaisessa näyttelijän työssä korostuu toiminnallinen tarkkuus ja kurinalaisuus. Toiminta on kokonaisvaltaista ja pikkutarkkaa ja katsojan huomion kiinnittäminen haluttuihin seikkoihin on tarkasti suunniteltu. Toiminnan täytyy seurata tarkasti rakennettujen elementtien linjaa. Spontaanisuuden etsintä ilman järjestystä johtaa kaaokseen. Grotowskin mukaan ilman rakennettua toimintojen partituuria ei voi olla luovuutta ja

¹⁰⁴Grotowski 1995, s.90, 117-119.

¹⁰⁵Grotowski 1993, s.76-77.

¹⁰⁶Kumiega 1985, s.24; Grotowski 1964, s.120-133.

¹⁰⁷Grotowski 1999, s.146.

kypsää taidetta.¹⁰⁸ Jo alkukantaisissa rituaaleissa on tarkka liturgia, kaava, johon osallistuminen oli helppoa ja turvallista. Laboratoriateatteri yhdisti meyerholdilaisen ulkoisen kurinalaisuuden ja stanislavskilaisen jokapäiväisen spontaanisuuden luovaksi prosessiksi.¹⁰⁹

Tekniikka ja esitysten tyyli ei ole kuitenkaan miimiä, vaikka miimi olikin aluksi Laboratoriateatterin yksi harjoitusmuoto. Miimissä tekniikka on luonteeltaan ulkoista. Merkkien mestarillinen esittäminen on miimissä tärkeämpää kuin tunteen syvyys. Vaikka Laboratoriateatterin näyttelijät käyttivätkin merkkejä, ne eivät olleet samalla tavalla rakennettuja kuten miimissä tai idän teatteritraditioiden alfabeettiset merkit. Merkit olivat jokaiselle näyttelijälle henkilökohtaiset. Grotowskin tekniikassa korostuu totuus, joka on jokaiselle näyttelijälle erityislaatuinen. Tunteet eivät ole kuviteltuja, vaan merkitsevät piilotettujen kompleksien ja muistojen vapautusta. Tyyllittelylle asetettujen vaatimusten turvin Grotowski pystyi näyttelijöineen tekemään kiertueita ulkomaille, vaikka näyttelijät puhuivat puolaa. Konstany Puzyna kirjoittaa esitysten "esteettisistä kuvista", jotka näyttävät ensi alkuun olevan toisistaan irrallisia. Ne kyllä huomataan, mutta niitä ei katsota ja ymmärretä. Kuvat saattavat tulla katsojan mieleen vasta viikkojen jälkeen esityksestä, puhtaina ja kirkkaina. Puzynan mukaan on mahdotonta analysoida yhtäkään Laboratoriateatterin esityksen kohtausta tyhjentävästi ja tavoittaa sen kaikkia

¹⁰⁸Grotowski 1997a, s.52-52. Grotowski rinnastaa näyttelijän toiminnan musiikin luonteeseen olla yhtäaikaan sekä kurinalaista että vapaata.

¹⁰⁹Grotowski 1993, s.56.

assosiaatioita ja tarkoituksia.¹¹⁰

Grotowski läheni tyyllillään ja montaasitekniikallaan elokuvaa ja erityisesti Eisensteiniä, minkä Grotowski itsekin myönsi. Juuri tällaiset Puzynan mainitsemat "esteettiset kuvat", tai Eisensteinin nimitystä käyttäen, "poeettiset kuvat" (nykyään myös "ankkurikuvat") ovat niitä temaattisesti merkittäviä kuvia, jotka jäävät mieleemme elokuvista. Grotowski lainasi elokuvallisen montaasin, jonka mukaan idea syntyy kahden erilaisen toiminnan tai kuvan yhteentörmäyksestä. Kuvien merkitys ei ole peräkkäinen vaan päällekkäinen, toisiinsa sulautunut.¹¹¹ Barban mukaan elokuvasta teatterin erottaa katsojan kohtaaminen. Näyttelijä-shamaani saa maagisen toimintansa kautta katsojan osallistumaan. Katsoja riisuu sosiaalisen naamion ja kohtaa maailman, jossa vanhat arvot on tuhottu. Arvojen tilalle ei ole tarjottu mitään metafyyssistä ratkaisua. Katsoja kuitenkin tietää olevansa osa ritualistista toimintaa. Tämä tietoisuus erottaa teatterin elokuvasta.¹¹²

Laboratorioteatterin esittävän kauden huipentumana pidetään sen viimeiseksi jäänyttä esitystä, "Apocalypsis cum figurista", jonka tekoprosessi kesti noin neljä vuotta. Esitystä oli ohjelmistossa 17 vuotta ja se muuntui vuosien varrella teatterin askeettisuutta ja köyhyyttä tavoitellen. Kun esityksessä köyhtymisessä oli tultu tien päähän, näyttelijät käyttivät omia vaatteitaan ja kutsuivat katsojia osallistumaan. Vain toiminta

¹¹⁰Puzyna 1997, s.97, 103.

¹¹¹Eisenstein 1978, s.108-109. Eisensteinin esimerkkinä oli japanilainen kuvakirjoitus, jossa kaksi vierekkäistä merkkiä muodostavat kokonaan uuden käsitteen (esim. silmä+vesi=itkeä). Vastaavasti Dogma-elokuva on ottanut köyhän teatterin mallin välttämällä elokuvissaan keinotekoisuutta musiikissa, valaistuksessa ja lavasteissa. Yleisesti Dogma-elokuvan ja Grotowskin välistä yhteyttä ei ole tunnustettu.

¹¹²Barba 1997, s.79.

tilassa ja suhde näyttelijän ja katsojan välillä oli jäljellä. Kontakti oli jälleen tärkeä. Ainoa rikkaus teatterissa oli näyttelijöiden ruumiissa ja toiminnassa.¹¹³

1.3 Päivittäinen harjoittelu

Laboratorioteatterin harjoituksiin ovat vaikuttaneet Stanislavski, Meyerhold, Kiinan ja Japanin teatteri, tanssidraama, miimi ja psykologiset tutkimukset ihmisreaktioiden mekanismeista Jungilta ja Pavlovilta. Vaikka Grotowskin harjoituksissa ei varsinaisesti ole paljoakaan uutta, asenne on kuitenkin eri. Grotowskilla harjoittelu tähtäsi vapauteen.¹¹⁴ Todellinen tieto ja viisaus harjoittelusta vaatii konkreettista toimintaa ja sen todentamista omassa ruumiissa.¹¹⁵ Grotowskin menetelmä on **via negativa**, mikä viittaa opittujen tapojen ja maneerien purkamiseen ja eliminoimiseen, ei erityisen näyttelijän arsenaalin kokoamiseen.¹¹⁶

Harjoittelun tarkoituksena on rikkoa mielen kontrolli ja ruumiissa olevat tukokset. Näyttelijän on mentävä omien rajojensa taakse ja jatkettava vielä väsymyksen jälkeenkin. Harjoittelemineen on polku ja prosessi, joka on jokaiselle henkilökohtainen. Kuten Stanislavskilla myös Grotowskilla harjoitukset ovat testejä. Jos näyttelijällä on ruumiissaan jännittyviä tai kehittymättömiä osia, ovat ne myös hänen näkyvin osansa. Näyttelijä joka epäröi

¹¹³Kumiega 1985, s.95

¹¹⁴Ibid. s.117, 112.

¹¹⁵Barba 1999, s.122-123.

¹¹⁶Grotowski 1993, s.9. Grotowski otti ajattelunsa perustaksi Sunyuta opin, jonka mukaan kaikki vaikeudet ja kipu aiheutuvat itsestä. Kivusta on mahdollista päästä eroon eliminoimalla itsensä. Tämä "täydellinen viisaus", valaistuminen saavutetaan via negativan kautta. Vain kieltämällä itsensä voi saavuttaa tyhjyyden.(Barba 1999, s.49)

harjoitustilanteessa epäröi myös näyttämöllä eikä uskalla ottaa riskiä esityksen kulminaatiopisteessä. Treenaaminen on siksi työtä mielen, ei ruumiin kanssa.¹¹⁷ Psyykkisiin energioihin päästään fyysisten keinojen kautta ja erityisesti energiakeskusten, chakrojen kautta, kuten joogassa. Harjoitusten mielikuvituksellista vaikutusta korostetaan.¹¹⁸

Grotowskin mukaan ruumista on mahdollista harjoittaa kahdella tavalla. Yksi tapa on kesyttää ruumis, kuten klassisessa baletissa ja voimistelussa. Liikkeiden harjoittelu on silloin hyvin kaavamaista ja suosii vain tietynlaisia liikeratoja. Liikkeet saattavat muotoutua mekanistisiksi ja menetelmän vaarana on kehittää ruumiista kokonaisuus, joka ei kykene joustavuuteen ja olemaan auki erilaisille energioille kanavaksi. Toisena vaarana on selkeä jakautuminen mieleen ja ruumiiseen, jolloin ihmisestä voi muotoutua manipuloitunut marionetti. Toinen vaihtoehto ruumiin harjoittamiseksi on sen haastaminen. Annetut haasteet laajentavat ruumiin rajoja ja kutsuvat ihmisen kohtaamaan mahdottomilta vaikuttavat suoritukset. Ruumis on tottelevainen ilman, että se tietää olevansa sitä. Näin ruumis on auki energioille ja se löytää tasapainon tarkkuuden ja elämän virran välillä. Grotowskin mukaan ihmisestä muodostuu kokonaisuus, joka on kuin ylpeä villieläin.¹¹⁹

Jo Stanislavskilta on peräisin ajatus siitä, että näyttelijän on harjoitettava lakkaamatta eikä hän ole koskaan

¹¹⁷Grotowski 1997a, s.44; Barba 1998, luento 13.10.

¹¹⁸Barba 1999, s.119; Grotowski 1999, s.122. Joogafilosofian mukaan chakrat sijaitsevat astraaliruumiissa, joita vastaavat keskukset ovat selkäytimessä ja fyysisenruumiin solmukohdissa. Niitä ei voi nähdä. Joogi saavuttaa chakroja manipuloimalla erityisiä psyykkisiä voimia ja autuuden. Tärkeimpiä chakroja on kuusi ja niistä tärkein on pääläella, jonka kautta saavutetaan ylin autuus. Muinaiset joogit sanovat chakroja olevan jopa 144 (Sivananda 1977, s.70-72).

¹¹⁹Grotowski 1995, s.129.

valmis. Tästä johtuukin ettei Stanislavski tai Grotowski ole halunnut käyttää teoriastaan ja työmenetelmistään nimeä **metodi**. Grotowski väittää, ettei kukaan olisi koskaan edes harjoittanut hänen metodiaan, koska mitään metodia ei ollut olemassakaan. Metodina on työ.¹²⁰ Metodi viittaa reseptiin, kaavaan, jonka läpikäytyä näyttelijä on valmis ja muuttumaton.

Laboratoriateatterin näyttelijöiden harjoittelu muuttui vuosien myötä ja aluksi harjoitukset luotiin esityksen tarpeita vastaaviksi. Esitysten valmistaminen ja harjoittelu toimivat yhdessä eikä tekniikka näin ollen ollut erillään taiteellisesta toiminnasta. Kuitenkaan mikään harjoitus ei ole mahdollista muuttaa Teoksi. Ne ovat pikemminkin testi, ei välineitä ihmeiden luomiseksi. Harjoittelulla ei hankita taitoja ja siitä ei saa tulla itsetarkoitus.¹²¹ Harjoitus pidetään, mikäli sillä nähdään olevan kauaskantoisempi hyöty. Harjoitus hylätään jos sitä tehdään vain sen itsensä vuoksi. Näin kävi mm. kasvojen naamioharjoituksille, jotka olivat pitkään mukana Laboratoriateatterin näyttelijöiden päivittäisessä harjoittelurutiinissa. Harjoitusten tarkoituksenmukaisuudella on suuri merkitys ja niiden vaikutus eri näyttelijöihin tutkitaan. Laboratoriateatterin harjoitukset luotiin yhdessä ja jokaisella näyttelijällä oli omat vastualueensa.¹²²

Vuodesta 1962 harjoituksina olivat plastiikka, ääniharjoitukset, rytmiikka, akrobatia ja kehon hallinta. Grotowski kertoo fyysisten harjoitusten vaihdelleen teatterin

¹²⁰Croyden 1969, s.181.

¹²¹Osinski 1986, s.88; Klemetti 2000, luento 2.5.

¹²²Kumiega 1985, s.41; Grotowski 1997a, s.44. Menetelmän mukainen motto kuuluu: "Jos et osaa sitä, opeta se." Jokainen opetti alueella, jolla oli heikoin.

historian aikana paljonkin, kun taas ääneen liittyvät harjoitukset muuttuivat vähemmän.¹²³ Oleellista kuitenkin on noiden harjoitusten väliset sillat: ääntä ei voi olla ilman fyysistä ruumista. Harjoittelu tähtää kokonaisvaltaisuuteen, laajentuneeseen ruumiiseen, mistä ei ole hyötyä ellei mieli ole mukana.¹²⁴ Harjoitusten päätavoitteita on poistaa näyttelijän jakautuminen mieleen ja ruumiiseen; eliminoida psykofyysiset tukokset, jotka estävät syvempiä impulsseja toimimasta; kommunikointi spontaanien reaktioiden kanssa; energian lähteen etsiminen. Harjoittelun ja etsinnän tulee olla jokapäiväistä.¹²⁵

Harjoittelun etiikka on itse harjoittelua tärkeämpää. Esikuvana työn etiikalle ovat idän teatterin näyttelijät. Heidän velvollisuutenaan on jatkaa sukunsa tuhatvuotista perintöä, mikä tarkoittaa tiettyjen roolien täydellistä hallintaa. Idän teatterin vaikutukset näkyvät kaikissa Laboratoriotheaterin harjoituksissa, joko suoraan tai välillisesti. Helposti voisikin luulla, että harjoitukset tehdään niiden salaperäisyyden ja mystisyyden vuoksi. Todellisuudessa harjoitukset ovat hyvin konkreettisia. Niissä korkeampi ja mielekkäämpi henkinen taso seuraa myöhemmin, eikä tässäkään ole mitään yliluonnollista.

Taiteessa ei saa piilottaa itseään, vaan velvollisuutena on ilmaista itsensä persoonallisten motiivien kautta. Näyttelijän on uskallettava ottaa epäonnistumisen riski. Jokaisen näyttelijän tulisi tehdä harjoituksesta juuri itselleen tarpeellisen, välttelemättä sen pääasiallista tarkoitusta olla itsensä ylittämisen teko. Tämä on mahdollista vasta kun harjoituksen

¹²³Grotowski 1984, s.101.

¹²⁴Barba 1985, s.21.

¹²⁵Kumiega 1985, s.128.

alkuperäinen muoto ja tarkoitus on omaksuttu. Jokaisen tulee harjoitella niitä alueita itsessään, jotka ovat heikoimpia. Näyttelijästä tulee oma harjoittajansa. Harjoitukset eivät ole vain aktiviteetteja ja toimintoja, vaan niiden kautta on tarkoitus päästä koskettamaan alitajuntaa. Harjoituksen suuntaaminen ja kontakti johonkin tai joihinkin toisiin ihmisiin on olennainen.

Esitykseen tähtäämätön harjoittelu alkoi vuosina 1960-61 ja päivittäiseksi harjoitukset muuttuivat vuosien 1963-65 välillä. Harjoitukset voidaan jakaa yleistäen: Fyysisiin harjoituksiin (exercises corporeals), taiteellisiin harjoituksiin eli plastisiin harjoituksiin (exercises plastiques) ja ääni-harjoituksiin.¹²⁶ Aion seuraavaksi yleisluontoisesti selvittää harjoitusten tarkoitusta ja luonnetta, en luetella erillisiä harjoituksia.

1.3.1 Fyysinen harjoittelu

Fyysisten harjoitusten päämäärä on muunteluista huolimatta ollut aina sama: kontakti. Tarkoituksena on ottaa vastaan ärsyke ja reagoida siihen, ottaa ja antaa.¹²⁷ Harjoitukset vaikuttavat vaikeilta ja ovat lähes mahdottomia tehdä. Osa harjoituksista perustuu hatha-joogan asentoihin esim. kynttilä, olkapääseisonta, päällä seisonta. Dynamiikka on kuitenkin eri ja harjoitukset muuttuvat tekemisen kautta "orgaaniseksi akrobatiaksi". Mahdottomilta vaikuttavien liikkeiden kautta näyttelijä ylittää vaikeutensa ja nousee liikkeiden yläpuolelle pelkäämättä niiden suorittamista. Vapautuminen, ilo ja painovoiman uhmaaminen ei synny ajatuksen kautta, vaan orgaanisesti, ruumista

¹²⁶Grotowski 1993, s.100. Ranskankieliset nimet johtuvat Puolan historiallisesta yhteydestä Ranskaan ja sen kieleen. Ranskan kieli oli Grotowskin aikana edelleen hyvin yleinen ja käytetty.

¹²⁷Grotowski 1984, s.101.

seuraten.¹²⁸

Fyysisiin harjoituksiin kuuluvan Meyerholdin biomekaniikan löytäminen ei ollut pelkästään erityisten näyttelijän harjoitusten löytämistä. Niiden avulla tulee ymmärtää, että näyttelijän koko ruumiin on oltava mukana jokaisessa näyttelijän tekemässä toiminnossa. Tämä on tärkeä seikka myös muissa harjoituksissa.¹²⁹ Ajatus erillisestä mielestä ja ruumiista kumoutuu ja näyttelijästä tulee "kokonainen". Fyysisten harjoitusten kautta näyttelijän ruumis ohjaa toimintaa ja mielen kontrolli väistyy. Ihmismieli on usein arka, mutta harjoittelun kautta näyttelijä oppii luottamaan ruumiiseensa ja pelko väistyy. Orgaanisesti toimiva ruumis suojelee kokonaisuutta.¹³⁰

Grotowski painottaa, ettei kysymyksessä ole "jumppa". Fyysisiä harjoituksia ei saa tehdä vain niiden itsensä vuoksi. Akrobatia tulee aina tehdä suhteessa toisiin ja kun liike muuttuu pelkäksi liikunnaksi on harjoitus poistettava.¹³¹ Näyttelijän harjoittelussa on aina toteutettava itsensä ylittämisen akti. Harjoitus, jonka jo osaa on jätettävä ja tilalle on etsittävä harjoituksia joita ei osaa.

Juuri ankaran fyysisen harjoittelun vuoksi Grotowskin tekniikkaa pidetään väkivaltaisena ja jopa masokistisena tekijöille. Harjoitusten tekeminen on aluksi hyvin kivuliasta, ennen kuin ruumis saavuttaa tarvittavan notkeuden ja voiman.

¹²⁸Grotowski 1993, s. 109. Jo Stanislavski oli kiinnostunut joogasta, joka vaikuttaa alitajuntaan tajunnan kautta, ruumiista sieluun, todesta epätoteen. Stanislavski löysi näyttelijäntyössään sen, jonka joogit olivat löytäneet jo tuhansia vuosia aikaisemmin. (Sacharow 2000, s.8)

¹²⁹Kumiega 1985, s.121.

¹³⁰Grotowski 1993, s.107.

¹³¹Grotowski 1984, s.185.

Grotowskin mukaan on saavutettava täydellinen väsyminen, jotta mielen vastustus lakkaa ja totuus voi alkaa. Näyttelijä ei yleensä halua paljastaa itsestään kaikkea, vaan näyttää itsestään kauniin ja täydellisen version. Grotowski vaatii näyttelijältä itsensä paljastamista kokonaan. Ruumiin assosiaatioiden ja mielikuvituksen näkymät eivät tarvitse kuitenkaan aina olla kärsimystä tai julmuutta; muistumat voivat olla myös kauniita. Liikkeet eivät saa olla vain fyysisen perfektionismin ja mekaanisuuden tuotteita vaan vapaata assosiaation virtaa. Harjoittelu ei ole enää pelkkää päivittäistä toistoa, vaan siitä tulee uusi seikkailu jokaiselle päivälle.¹³²

Jo Stanislavski käytti tarkkailun kohteena kissaa, jonka lihasten yhtäaikaisen hallinnan ja rentouden tulisi olla näyttelijän esikuva.¹³³ Myös Grotowskilla kissa-harjoitus on ollut mukana alusta lähtien. Harjoituksen tarkoituksena on rentouttaa sekä avata lihakset ja selkäranka.¹³⁴ Harjoituksessa kulminoituu koko fyysisen harjoittelun tarkoite ja päämäärä: kuin kissa, näyttelijän on oltava yhtä aikaa rento, notkea ja jäntevä. Vaikka lihakset ovat lepotilassa ovat ne yhtäaikaan aktiiviset. Levon ja räjähtävän energian impulssit vaihtelevat. Näyttelijä on aktiivinen passiivisuudessa ja passiivinen aktiivisuudessa.

1.3.2 Taiteelliset harjoitukset

Taiteellisten harjoitusten alkuperäisenä tarkoituksena oli etsiä keinoa, jonka avulla näyttelijät voisivat erottaa heistä itsestään muiden suuntaan lähtevät reaktiot toisiin näyttelijöihin

¹³²Grotowski 1984, s. 196-197; 1999, s.150.

¹³³Stanislavski 1951, s.153.

¹³⁴Grotowski 1984, s.103.

suuntautuvista reaktioista. Francois Delsarten ja Emile Dalcrozen menetelmiä soveltaen Laboratoriateatterin näyttelijät loivat "plastiset harjoitukset". Jo Stanislavski puhui näyttelijän "liikkeellisestä plastiikasta", joka perustuisi luonnollisiin reaktioihin ja turhien jännitysten poistamiseen kehosta. Harjoituksen ensimmäisessä vaiheessa vahvistetaan tiettyjä ruumiillisia yksityiskohtia ja muotoja. Plastiikka on käytännössä nivelten nopeaa tai hitaampaa liikkuvuutta, erottelua ja rotaatiota. Yhtenä variaationa harjoituksesta oli eri osien liikkuttelu eri suuntiin ja eri tempossa. Seuraavassa vaiheessa pyritään löytämään liikkeen avulla henkilökohtaiset ruumiilliset impulssit.¹³⁵

Ruumiin reaktioiden toiminnallinen keskus on alaselkä. Selkäranka on ilmaisun keskus kun taas varsinaiset impulssit tulevat lonkan alueelta; tätä ei välttämättä voi nähdä ulkoisesti.¹³⁶ Ruumiin omat impulssit alkavat kuljettaa näyttelijää ja lopulta on vain impulssien virta, missä ajatuksen manipulaatiolla ei ole sijaa. Liikkeen virta on orgaaninen, vapautuessaan se on luovaa ja muodostaa taiteellisen ilmaisun materiaalin. Harjoituksista on tultava jokaiselle henkilökohtaisia, mikä ei kuitenkaan sulje pois harjoitusten suorittamista tarkasti. Vaikka harjoitusta muutetaan rytmisesti ja dynaamisesti, sen perusmuotoa ei kuitenkaan saa tuhota.¹³⁷

Grotowskin esittämä käsitys ruumiin olemassaolon lakkaamisesta muodostaa ristiriidan. Näyttelijää kehoitetaan seuraamaan ruumiinsa toiminnallista muistia, impulsseja, mutta via

¹³⁵Grotowski 1993, s.100.

¹³⁶Grotowski 1984, s.159.

¹³⁷Kumiega 1985, s.125, 119.

negativan mukaisesti näyttelijää kehoitetaan eliminoimaan ruumiinsa. Kysymyksessä on saman asian kaksi puolta. Jotta ruumis pystyisi vapautumaan mieleemme hallinnasta ja toimimaan vapaasti, on näyttelijän unohdettava se. Grotowskin mukaan ruumis on muisti, joka ei vapaudu käskemällä mielen kontrollin kautta. Ruumiin annetaan itse sanella erilaisia rytmejä ja yksityiskohtia, jotka kanavoituvat impulssien virraksi. Taiteellisissa harjoituksissa tämä toiminnallinen linja on yksityiskohdiltaan tarkka, minkä kautta kehomuisti ilmaisee itseään.¹³⁸

1.3.3 Ääni

Grotowskin ja Laboratoriateatterin työskentely äänen alueella on ainutlaatuista. Grotowskin mukaan juuri äänen alueella tehdään näyttelijäntyössä suurimmat virheet ja niiden syynä on yleensä väärä hengitystekniikka. Hengityksen suurimpana ongelmana ovat tukokset rintakehän alueella ja kykenemättömyys hengittää kokonaisvaltaisesti, kuten lapset ja alkukantaisten kulttuurien ihmiset hengittävät.¹³⁹ Keskeiseksi Grotowskin ääniharjoituksissa nousevat hengityksen ohella resonaattoreiden (vibraatioiden) löytäminen kehosta ja luonnollisen ja siten henkilökohtaisen äänen löytäminen. Oikean hengitystavan Grotowski oppi Kiinassa Tohtori Lingiltä, joka toimi opettajana samanaikaisesti Lääketieteen Akatemiassa ja Pekingin oopperassa.¹⁴⁰ Idän teatteriperinne korostaa anatomisesti oikeaa tekniikkaa. Taide ei ole idässä irrallaan tieteen maailmasta, kuten lännessä.

Länsimaiseen kulttuuriin liittyneet pukeutumistavat ja

¹³⁸Grotowski 1993, s.102-103.

¹³⁹Ibid. s.113.

¹⁴⁰Ibid. s.124.

kauneusihanteet ovat vaikuttaneet mm. naisnäyttelijöiden tapaan hengittää ainoastaan rintakehällä. Poisoppiminen, via negativa, on myös ääniharjoitustenmenetelmä. Ääntä ja hengitystä ei saa manipuloida ja Grotowski kehottaakin luottamaan omaan luontoon.¹⁴¹ Grotowski tähdensi menetelmän ristiriitaisuutta: ongelmat tulee huomata, mutta niihin ei saa kiinnittää huomiota. Kurkunpään rentoutuksella ja runsaalla hengityksellä on kuitenkin mahdollista saavuttaa sen minkä on joskus menettänyt: orgaanisen ja luonnollisen äänensä.¹⁴²

Resonaattoreita, tai tarkemmin sanottuna vibraattoreita, sijaitsee kehon eri kohdissa ja niitä on tietoisesti mahdollista aktivoita. Yleisin tapa laulajilla ja näyttelijöillä on käyttää niin sanottua "maskia", jolloin ääni resonoi pelkästään pään alueella ja erityisesti poskipäissä ja otsassa. Laulajilla korostuu lisäksi rintaresonanssi. Grotowski etsi myös muita resonaattoreita, jotka korostuvat eri kieltä puhuvien ihmisten keskuudessa. Kiinalaiset puhuvat takaraivollaan, slaavit vatsallaan ja saksalaiset hampaillaan.¹⁴³ Harjoituksissa käytetään mielikuvallisia assosiaatioita kuten lehmä, tiikeri, käärme, joita matkimalla herätetään kehon eri resonaattorit toimimaan. Pelkkä ääntely ja assosiaatiot eivät kuitenkaan riitä, sillä äänen tuottamisen on tapahduttava myös ruumiillisesti. Grotowski korosti äänen alueella kokonaisvaltaisuutta, koska äänen impulssi alkaa aina ruumiista. Äänen toimivuus ja kestävyys kärsii, mikäli ruumis ei ole mukana puheessa ja laulamissa. Erilaisten manipuloivien tekniikoiden etsiminen johtaa näyttelijän yhä kauemmaksi omasta

¹⁴¹Ibid. s.113-115.

¹⁴²Ibid. s.126.

¹⁴³Ibid. s.133-135.

luonnollisesta äänestään.¹⁴⁴

Ääniharjoitusten päämääränä oli osoittaa näyttelijälle, ettei hänen äänenkäytölleen ollut mitään rajoitteita ja esteitä. Vuonna 1969 pidetyssä puheessa äänestä Grotowski lisäksi huomauttaa Stanislavskin mukaisesti, että näyttelijän tulisi laulaa, laulaa koko ajan.¹⁴⁵ Grotowskille ääni ja laulaminen olivat keskeisiä tutkimusalueita näyttelijäntyössä. Tutkimus saavuttaa huippunsa Grotowskin viimeisen vaiheen aikana Pontederassa, mitä käsittelen tutkielmassani myöhemmin.

1.4 Köyhän teatterin perintö ja vaikutus

Grotowskin ja Laboratoriateatterin näyttelijöiden tutkimusta Esittävän teatterin kaudella pidetään myöhäisempää Grotowskin toimintaa merkittävämpänä. Richard Schechnerin mukaan Grotowskin saavutuksena voidaan pitää yksityiskohtaisen psykofyysisen näyttelijäntyön menetelmän luomista, johon sisältyi stanislavskilainen työskentely itsensä kanssa, Meyerholdin biomekaniikka, orgaaninen liikkuminen, äänitekniikat jne. Toiseksi hänen suhtautumisensa teatteritilaan oli aikanaan mullistava, sen seurauksena katsojien merkitys kasvoi ja itse tila toimi jo yhtenä olennaisena merkinä esityksessä. Grotowski loi kokonaisen näyttelijäntyön menetelmän, joka seuraa myöhemmin hänen ajattelussaan ja toiminnassaan teatterin ulkopuolellekin. Grotowskilainen tekniikka perustuu itsensä etsimiseen ja löytämiseen. Se mikä meissä on piilossa on arkkityyppisintä ja eniten universaalia meissä. Harjoittelu ei ole itsessään mystistä,

¹⁴⁴Grotowski 1984, s.150-153.

¹⁴⁵Grotowski 1993, s.144-146.

tekniikka on tarkka ja kurinalainen.¹⁴⁶

Eisensteiniltä peritty montaasi-käsitys toimi Grotowskilla niin tekstillisesti kuin toiminnallisestikin. Grotowski ei käyttänyt elokuvaa esitystensä viehätysvoiman lisäämiseksi, vaan lainasi suoraan elokuvan tarinankerrontatekniikan. Tätä ei oltu aiemmin teatterissa nähty. Grotowski kehitti uuden tavan luoda esityksiä ja osoitti, ettei teatterin päähenkilönä ole näytelmäkirjailija vaan näyttelijä, jonka toiminnallisesta montaasista syntyvä ja katsojan vastaanottama tarina, on vain yksi osa totuutta. Näyttelijän todellisuus jää muille salaisuudeksi.

Grotowski ilmaisi turhautumisensa siihen, että niin harva näyttelijä, ohjaaja ja teatteriryhmä oli yhtä kurinalainen kuin Laboratoriateatteri. Jäljelle oli jäänyt ulkoinen julistaminen ilman sisäistettyä tarkoitusta. Hysteria tuli itsensä kyseenalvistamisen tilalle ja Grotowskin nimi lyötiin sen päälle.¹⁴⁷ Kokeilevat teatteriryhmät imitoivat Laboratoriateatterin esitysten ulkoista tyyliä ja ulkoisia transsin merkkejä. Harvat ymmärsivät, että esitykseen johtava prosessi oli lopullista esitystä tärkeämpi. Esitys ei toiminut ilman vakavaa etsintää ja pitkää harjoitusaikaa. Laajempaa vaikutusta ja muutosta teatterimaailmassa ei saavutettu. Grotowski oli toivonut "aseveljiä", jotka olisivat rohkeasti ryhtyneet kehittämään eteenpäin ja käytännössä soveltamaan Laboratoriateatterin viitoittamaa työskentelytapaa. Menetelmän ajateltiin olevan pääsy johonkin ja jopa näyttelijäntyön harjoituksia käytettiin pelkästään liikuntaharjoituksina. Harjoitukset olivat tarkoitettu

¹⁴⁶Schechner 1997c, s.24-25.

¹⁴⁷Kumiega 1985, s.99.

valmistaviksi, kuin rukouksiksi.¹⁴⁸ Jokaisen tuli löytää ja tutkia omat juurensa ja kulttuurinsa, testata omat metodinsa ja löytää omat vastauksensa teknisesti, filosofisesti ja taiteellisesti.¹⁴⁹

Robert Findlay ja Halina Filipowicz arvioivat, että teatteri oli ollut Grotowskille tapa kommunikoida ja olla muiden ihmisten kanssa ja siten vain keino lähestyä toista ihmistä. Lopulta teatteri oli tullut tuon yhteyden ja kohtaamisen tielle.¹⁵⁰ Grotowski päätti lopettaa teatteriesitysten valmistamisen. Moni kummastelee Grotowskin jälkiteatterillista aikaa ja pitää sitä elitisminä, terapiana tai vaihtoehtoisena henkistymisenä.¹⁵¹ Muutos oli kuitenkin välttämätön teatterin tiedemiehelle, joka ei voinut toistaa jo tutkittua ja opittua. Esittävän teatterin kaudella luodut toimintamallit ja "köyhän teatterin teoria" eivät kuitenkaan kuolleet, vaikka ne konkreettisesti jätettiin sivummalle. Grotowskin oli tutkittava myös teatterillisuuden toinen ääripää: teeskentelemättömyys.

2. Parateatteri

Siirtymäajan esitys, "Apocalypsis cum figuris", loi kokeilupohjan tulevalle Parateatterin vaiheelle, mikä merkitsee teatterin vastaisuutta. Grotowskin työssä se alkoi merkitä jopa anti-teatterillisuutta. Esityksen harjoitteluprosessissa Grotowskin asennoituminen ohjaamiseen muuttui ja hän pikemminkin odotti kuin toimi diktaattorina. Laboratoriateatterin kaikki esitykset olivat aina olleet enemmän tai vähemmän koko ryhmän

¹⁴⁸Grotowski 1973a, s.121.

¹⁴⁹Croyden 1969, s.181. Eugenio Barban johtama Odin teatret on yksi niistä harvoista Grotowskin aseveljistä.

¹⁵⁰Finlay 1986, s.215-216.

¹⁵¹Wolford 1997a, s.7.

tekemiä. Grotowskin mukaan ohjaajan työnä on aluksi stimuloida luovia assosiaatioita, joihin impulssit ja vastaukset tulevat näyttelijältä, ja jotka organisoivat lopullisen muodon. Kysymys on vaihdosta, vastavuoroisesta merkkien tarjoamisesta toiselle.

"Apocalypsis cum figuris" oli ensimmäinen esitys joka ei perustunut mihinkään tiettyyn tekstiin, vaan teksti otettiin mukaan esitykseen vasta viimeisenä elementtinä. Jennifer Kumiegan mukaan Laboratoriateatterin tekniikka oli esityksessä kristallisoitunut ja esitys oli pikemminkin runoutta kuin teatteria.¹⁵² Työskentely "Apocalypsis cum figurisin" kanssa muutti merkittävästi Grotowskia ohjaajana, johtaen lopulliseen eroon teatteriproduktioiden tekemisestä. Muutos tapahtui aikana jolloin Grotowskin maine ja julkisuus olivat huipussaan ja hän oli tavoiteltu puhuja teatterialan seminaareissa ja festivaaleilla. Jotkut sanovat Grotowskin pettäneen yleisönsä ja seuraajansa, mutta Grotowskin tinkimättömyys olla toistamatta itseään vaati muutosta. Tämä ei jäänyt huomaamatta mm. Donald Kaplanilta, joka kommentoi Laboratoriateatterin esityksen nähtyään, että teatteri oli tullut pisteeseen, josta ei ollut enää suuntaa minne mennä.¹⁵³ Samaa mieltä oli myös Grotowski.

Vaikka Grotowski oli aina vaatinut pitkiä harjoitusaikoja, "Apocalypsis cum figurisin" tekoprosessi kesti noin neljä vuotta. Näyttelijöille ei annettu varsinaisia roolihahmoja etukäteen, vaan ne muotoutuivat improvisaatioiden ja etydien kautta. Materiaalia tuotettiin lopulta noin 20 tuntia, ja lopullinen, tunnin mittainen versio perustui Grotowskin tekemään

¹⁵²Kumiega 1985, s.91-92; Schechner 1997d, s.114.

¹⁵³Kaplan 1970, s.199.

montaasiin. Kysymyksessä ei ollut enää varsinainen teatteriesitys.¹⁵⁴ "Apocalypsis cum figuriksen" sanotaan olevan "köyhän teatterin" huipentuma. Esityksessä ei ollut muuta kuin tarpeellinen rekvisiitta, tyhjä tila, jota valaisi muutama lamppu tai kynttilät. Näyttelijät pukeutuivat valkoisiin nykyaikaisiin vaatteisiin, jotka vuosien saatossa vaihtuivat heidän omiin arkivaatteisiinsa. Tärkeäksi muodostui toiminta tilassa ja suhde yleisöön. Kaikki turha oli eliminoitu. Tämä ei kuitenkaan estänyt esitystä olemasta visuaalisesti ja auditiivisesti rikas.¹⁵⁵

Itse "köyhän teatterin teoria" ajoi Grotowskin ja hänen näyttelijänsä pois teatterista. Näyttelijän ei ollut tarkoitus näytellä tai teeskennellä, vaan tehdä julkinen tunnustus. Näyttelijät etsivät sitä mikä oli todellista, sitä minkä taide oli tuhonnut kaiken muun ohessa.¹⁵⁶ Teatteri oli pelkkää illuusiota, ei todellisia toimintoja ja todellista kohtaamista. Teatterista oli tullut taidetta taiteen vuoksi, jolla ei ollut kiinnityskohtaa todelliseen elämään. Grotowski havaitsi myös esteettisen tyylyttelyn ja näyttelijöidensä fyysisen taiturillisuuden tulleen esteeksi näyttelijöiden ja katsojien välille. Yleisö ei välttämättä kokenut samaistumista, vaan päinvastoin vieraantumista näyttelijän suorittamasta Teosta. Grotowski joutui nöyrytykseen omien toimintamenetelmiensä edessä. Vaikka Grotowski kertoo harjoitustensa eliminoivan näyttelijän työtä estävät tukkeumat, vaatii se kuitenkin tietyn tekniikan opettelua. "Via negativa" muuttuikin "via positivaksi", vaikka Grotowski korostikin aina sitä tapaa, jolla harjoitukset tehdään. Tämä johtaa helposti

¹⁵⁴Kumiega 1985, s.91.

¹⁵⁵Ibid. s.95.

¹⁵⁶Osinski 1979, s.59.

itsensä aseistamiseen erilaisten taitojen avulla. Grotowskin mukaan metodi oli valheellinen, koska alkuperäisenä tarkoituksena oli ollut kaikkien fyysisten ja psyykkisten varustusten riisuminen.¹⁵⁷ Pohdinta herättää kysymykset: "Miten harjoitella taidottomuutta ja kyvyttömyyttä? Onko Grotowskin tekniikka paradoksi?"

Laboratoriateatterin Parateatteri-kauden katsotaan alkaneen vuodesta 1969. "Apocalyxis cum figurista" esitettiin vielä kolmentoistavuoden ajan, ja vuosien 1971-73 väliset jälkiteatterilliset kokeilut muuttivat esityksen suhdetta katsojiin. Esityksestä yritettiin poistaa kaikki mikä oli tekemisissä teatterin kanssa. Kontaktin tuli olla suora ja luonnollinen. Esitys oli myös avoin muutoksille, jos katsojat uskaltaisivat antaa siihen jonkinlaisen impulssin.¹⁵⁸ Grotowski toivoi katsojien ja näyttelijöiden välille aitoa kohtaamista.

2.1 Kohtaaminen syrjäyttää esittämisen

Muutos oli välttämätön. Yksityiseltä Intian matkaltaan saavuttuaan Grotowski julisti jo ulkoisella muutoksella, että teatterin aika oli hänen kohdaltaan ohi.¹⁵⁹ Teatteri oli ollut Grotowskille paikka jossa hän pääsi kohtaamaan ihmisen ja vaihtamaan hänen kanssaan ajatuksia ja tunteita.¹⁶⁰ Teatterista lähteminen oli Grotowskille askel tuntemattomaan. Hän oli aina korostanutkin teatterissa enemmän prosessia kuin itse esitystä. Päämäärä oli hyvin yksinkertainen ja henkilökohtainen:

¹⁵⁷Grotowski 1973a, s.121.

¹⁵⁸Kumiega 1985, s.101-103.

¹⁵⁹Ibid. s.99.

¹⁶⁰Schechner 1999b, s.6.

kohtaaminen.

Grotowski korostaa kohtaamisen kokemusta, ihmisten kohtaamista. Kohtaaminen ei ole Grotowskille mikä tahansa arkipäiväinen tapaaminen sattumalta. Kohtaaminen ei myöskään toteudu yhdessä illassa.¹⁶¹ Grotowski ei päässyt teatterissa irti sen teatterimaisuudesta. Aina vallitsi ero näyttelijöiden ja katsojien välillä ja kohtaaminen ei muodostunut todelliseksi. Grotowskin mukaan ensin tulee kohdata itsensä kokonaisuena. Grotowski vertaa ihmistä suureen kirjaan, jossa muiden ihmisten läsnäolo tulee todelliseksi. Ihminen on elävä virta, reaktioiden joki tai impulssien tulva, joka valtaa koko ruumiin ja kaikki aistit. Grotowski etsi jotakin, mikä ei ollut esittämistä: esi-ilmaisu, joka tapahtui ennen esitystä oli paljon todellisempaa.¹⁶²

Eliminointi oli edelleen välttämätöntä. Grotowski puhui "aseistariisunnasta": toisen ihmisen kohtaamiseen varustetut aseet oli riisuttava. Oli kohdattava toinen ihminen sellaisena kuin on, ilman pelkoa. Tällainen kohtaaminen ei ole ennalta suunniteltu ja siitä syntyviä muotoja ja teemoja ei voida ennalta määrätä ja tietää. Todellinen vapaus ei ole sitä, että saa tehdä mitä haluaa, vaan vapautta on se, että saa olla se mitä on.¹⁶³ Eläminen maailmassa vaati Grotowskin mukaan useiden erilaisten "naamioiden" kantamista. Hän kysyykin, kuinka monta naamiota meidän on mahdollista hallita. Elämä on muuttunut loputtomaksi peliksi.¹⁶⁴ Ihminen on kesyttänyt kaiken ympärillään ja erityisesti ruumiinsa, minkä seurauksena kehityksessä oli menetetty jotakin. Oliko

¹⁶¹Mennen 1975, s.60.

¹⁶²Klemetti 2000, luennot 2.5.

¹⁶³Grotowski 1973a, s.120, 122.

¹⁶⁴Grotowski 1967, s.45.

ihmisen enää mahdollista kohdata toista ihmistä puhtaasti, ilman suojautumista? Grotowski halusi etsiä psykofyysistä yhteyttä toiseen ihmiseen. Vaikka 1970-luvulle tultaessa kommunikaation määrä oli kasvanut nopeasti, länsimainen ihminen oli enemmän eristyksissä kuin koskaan.¹⁶⁵

Parateatteri muutti totaalaisesti sekä näyttelijä-katsoja suhteen että ohjaaja-näyttelijä suhteen. Grotowski oli liukumassa yhä enemmän pois ohjaajan teatterista, jonka vastaisku hänen teoriansa oli ollut jo alunpitäen. Grotowski ei ollut kyennyt vaikuttamaan katsojan henkiseen ja psyykkiseen vastaanottoon. Grotowskin pyrkimyksenä oli korvata tuo vastaanotto "kollektiivisen psyykeen liturgiassa", jossa kaikilla olisi pääsy rituaaliin.¹⁶⁶ Parateatterillinen työ ei ollut tarkkailua, vaan suoraa kokemista varten. Grotowskin mukaan toisen ihmisen kohtaaminen oli taiteessa perustavanlaatuisinta. Etsittiin uutta taiteen muotoa, jossa katsoja sai osallistua ja olla tasavertainen. Aluksi tämä etsintä tapahtui Laboratoriateatterin vanhojen ja uusien näyttelijöiden kesken vuosina 1970-1973.

Kokeilu sai virallisen julkilausuman "University of Research" symposiumissa vuonna 1975. Tämä tarkoitti erilaisten parateatterillisten kokeilujen avaamista suurelle yleisölle, seminaareja, konsultaatiota, tapaamisia, elokuva- ja teatteriesityksiä ja työskentelyä teatterin alueella (14.6-4.7.1975).¹⁶⁷ "University of Researchin" tarkoituksena oli olla teatterin tekijöiden, eri ammattikuntien ja kulttuurien kohtauspaikka. Toiminnan monimuotoisuutta kuvaa mm. konsultaatiot

¹⁶⁵Burzynski 1979, s.108-109.

¹⁶⁶Kumiega 1985, s.147.

¹⁶⁷Burzynski 1975, s.49-54.

psykiatrin kanssa erilaisissa ammatillisissa ongelmissa.

Joka yö järjestettiin yhteinen tapaaminen kaikkien osallistujien kesken, jota kutsuttiin nimellä "Ul" (tai "Beehives"). "Ul" oli yritys kohti lopullista "aseistariisuntaa". Toiminta saattoi alkaa musiikilla ja jatkua improvisaation kautta tilanteesta toiseen. Toiminnan "oppaina" toimivat aluksi Laboratoriateatterin näyttelijät, mutta lopulta tapahtuma muuttui kaikkien osallistujien yhteiseksi toiminnaksi. Toiminnalla oli tarkoitus päästä vapaaksi itseä vahingoittavista rutiineista ja käyttäytymisen stereotyyppioista. "Ul" oli teatteria, joka lakkasi olemasta teatteria ottamalla passiiviset osallistujat toiminnan kautta näyttelijöiksi. "Ul" oli joidenkin mielestä tulevaisuuden teatteria, joka johtaisi ihmisen kehittymiseen.¹⁶⁸ Toiminnalla oli kuitenkin draaman lakien mukaisesti selvä alku, keskikohta ja loppu. "Ul" toimi fiktiivisen maailman ja realistisen maailman välissä. Kommunikointi osallistujien kesken ei perustunut puheeseen.¹⁶⁹

Laboratoriateatteri jakautui "University of Researchin" ja Parateatterin aikana jokaisen näyttelijän omiin "pienoislaboratorioihin". Ne järjestivät eri pituisia kursseja teatterin ammattilaisille ja harrastajille sekä muiden alojen edustajille.

"Näyttelemisterapia" (Acting Therapy) oli tarkoitettu vapauttamaan ne näyttelijää estävät tekijät, jotka olivat hänen orgaanisten reaktioidensa tiellä. Laboratoriateatterin ammattinäyttelijöille tarkoitettua tekniikkaa sovellettiin nyt muiden ammattien harjoittajiin. Terapian merkitys ei ollut

¹⁶⁸Burzynski 1979a, s.129-130.

¹⁶⁹Findlay 1986, s.168.

lääketieteellinen vaan tarkoituksena oli siirtää instituutissa saavutettu viidentoista vuoden kokemus eteenpäin. Terapiassa annettiin tietoa mm. ääneen ja hengitykseen vaikuttavien jännittymien purkamisesta. Joskus henkilö saattoi tarvita myös lääketieteellistä terapiaa, jolloin näyttämötyön terapia ei riittänyt tai se olisi vaatinut paljon enemmän aikaa.¹⁷⁰ Grotowski oli jo aiemmin viitannut teatterin terapeuttiseen mahdollisuuteen: jos teatteri ei täytä tarpeitamme sosiaalisella tasolla niin sillä saattaisi olla mahdollisuuksia terapeuttisessa mielessä.¹⁷¹

Myös Ludvig Flaszenin johtama teoreettinen "Meditaatio"-kurssi (Meditation Alaud) voidaan nähdä terapeuttisena. Se liittyi sanan impulssien ja motiivien tarkasteluun ja niiden löytämiseen itsestä. Tarkoituksena oli päästä eroon jokapäiväisistä rutiineista ja kuunnella sen sijaan hiljaisempia, intiimejä ääniämme ja jopa hiljaisuutta.

"Tapahtuma" (Event) oli tarkoitettu teatterin ammattilaisille. Toiminta oli aktiivista ja siihen liittyi improvisaatiota. Workshop saattoi johtaa myös esitykseen.

"Kohtaamiset" (Meetings) oli workshop, joka perustui suurimmaksi osaksi Laboratoriateatterin kehittämiin harjoituksiin. Niitä käytettiin kuitenkin vain välineenä todelliselle kohtaamiselle. Ryhmän toiminta oli, näyttelemisterapian ohella, osoitus siitä, ettei aikaisempaa tutkimusta oltu unohdettu. Nyt Laboratoriateatterin tehtävänä oli tiedon jakaminen muille.

"Kansainvälinen studio" (International Studio) oli perustettu Laboratoriateatterin yhteyteen jo aiemmin. Vuonna 1975 studion projektinimenä oli "Song of Myself", sen tarkoituksena oli

¹⁷⁰Kumiega 1985, s.187.

¹⁷¹Grotowski 1967, s.46.

etsiä yksilöllisten polkujen välillä yhteistä leikkauspistettä, joka yhdistäisi osallistujat toisiinsa.¹⁷²

"Erikoisprojektiin" (Special Project) kuuluivat parateatterilliset kokeilut, joiden tutkimusalueena oli elävä orgaaninen ihmiskontakti ja siinä tapahtuva luovuus, spontaanisuus ja rehellisyys. Projektin vetäjinä toimivat Grotowski ja/tai Laboratoriateatterin näyttelijät.¹⁷³ Keskityn jatkossa pelkästään tämän projektin tarkasteluun. Instituutin toiminnalliseksi linjaksi määriteltiin jatkossa:

"The Laboratory Theatre is an institute involved in cultural investigation of the peripheral areas of art, and in particular of theatre."¹⁷⁴

2.2 Aktiivinen kulttuuri

Grotowski haluaa kyseenaltistaa teatterin tekijät ja kysyy, onko teatteri korvaamaton ja välttämätön. Grotowskin mukaan on turha miettiä miten teatteri selviytyy ja mitä sille tulevaisuudessa tapahtuu. Tärkeämpää on kysyä, miten me ihmisinä selviydymme tässä maailmassa. Ihmisen on päästävä irti pelosta ja häpeästä, oltava piiloutumatta. Kyseisen ohjelmajulistuksen Grotowski antoi New Yorkissa pitämässään puheessa "Holiday - The Day that is Holy".¹⁷⁵ Grotowski luonnehtii kuvainnollisesti tulevan tutkimuskentän, jonka päätavoitteena on itsensä löytäminen, paljastaminen ja kohtaaminen toisten ihmisten kanssa. Englannin

¹⁷²Kumiega 1985, s.175-176; Buski 1975, s.16; Osinski 1986, s.148. Workshopien nimet vaihtuvat eri lähteissä, mikä kertoo erilaisten ryhmien syntymisestä ja lakkauttamisesta tarpeen mukaan.

¹⁷³Burzynski 1979a, s.127.

¹⁷⁴Kumiega 1997, s.244.

¹⁷⁵Grotowski 1973a, s.113-135; Grotowski 1973b, s.5-6.

kielinen sana "holiday" tarkoittaa vapaapäivän lisäksi pyhää. Myös puolankielinen sana "svieto" merkitsee pyhää, pyhyyttä ja puhdasta. Kohtaamisessa on kysymys juuri tällaisesta "pyhästä päivästä".¹⁷⁶

Grotowski etsi vastauksia joukkoon peruskysymyksiä, vaikka tiesikin vastausten löytämisen niihin olevan lähes mahdotonta. Miten on mahdollista tulla omaksi itsekseen, hyljätä pelit ja teeskentely? Miten on mahdollista toimia spontaanisti ammattilaisuuden ja houkuttelevan kaaoksen välillä? Mikä on ihmisen toiminnan kapasiteetti ja luovuus hänen kohdatessaan toinen ihminen? Miten on mahdollista saavuttaa ymmärrys eri traditioiden, rotujen ja yhteiskuntaluokkien välillä? Millaisissa oloissa on mahdollista saavuttaa täydellinen ihmisten välinen yhteys? Ja lopulta itse pääkysymys: Onko mahdollista luoda taidemuoto, joka on erilainen kuin jo tunnetut taidemuodot; Taidemuoto, joka ei erota tuotteen vastaanottajaa sen luojusta ja tuottajasta?¹⁷⁷

Grotowskin mukaan on rikottava jako aktiiviseen ja passiiviseen kulttuuriin. Aktiivisen kulttuurin kenttää tulee laajentaa niin, että passiivisen kulttuurin kenttä lopulta katoaa kokonaan. Kun aiemmin passiivinen kulttuuri oli ilmennyt vuorovaikutuksessa aktiivisen kulttuurin tuotteeseen katselemalla tai kuuntelemalla, on nyt tavoitteena saavuttaa aktiivinen luova kokemus, joka ei jäisi siihen osallistuneille tarkoitusta vaille.¹⁷⁸ Toiminnalla oli myös sosiaalinen ja

¹⁷⁶Osinski 1986, s.139. Myös Suomessa ja suomenkielessä "vapaa päivä" on merkinnyt vanhassa agraariyhteiskunnassa sunnuntaita ja siis pyhäpäivää.

¹⁷⁷Buski 1975, s.16.

¹⁷⁸Burzynski 1979a, s.130.

taidekasvatuksellinen aspekti. Elitismistä syytetty Grotowski halusi, ettei tämä tulevaisuuden taidemuoto jättäisi ketään ulkopuolelle, vaan kaikki jotka halusivat tulla mukaan olivat tervetulleita. Ne jotka olivat ennen toimineet Laboratoriateatterin esitysten katsojina olisivat nyt tasavertaisia toimijoita näyttelijöiden kanssa. Grotowskin aiemmat yritykset olla esitysten kautta kontaktissa passiivisiin katsojiin, oli tapahtunut aktiivisen osapuolen, näyttelijöiden ehdoilla ja alkuunpanemana. Nyt kaikilla olisi yhtäläinen mahdollisuus vaikuttaa tapahtumaan, jota ei olisi etukäteen määrätty. Koska oli kuitenkin mahdotonta ottaa mukaan kaikkia, niin ensisijaisesti mukaan pääsivät ne, jotka etsivät Laboratoriateatteria todella, eivät ne jotka tulivat katsomaan heitä kaiken muun ohessa.¹⁷⁹

Ensimmäinen varsinainen parateatterillinen tapaaminen järjestettiin 1973 heinäkuussa, ja sitä alettiin kutsua nimellä "Erikoisprojekti" (Special Project, aluksi tapahtumien nimenä käytettiin puheesta lainattua käsitettä "Holiday"). Osallistujat valittiin yleisen ilmoittelun kautta Laboratoriateatterissa. Projektista kiinnostuneita pyydettiin jäämään "Apocalypsis cum figuris" -esityksen jälkeen juttelemaan ja jättämään yhteystietonsa. Osallistujat valittiin sen mukaan, vaikuttivatko he samankaltaisilta kuin Laboratoriateatterin näyttelijät tai etsivätkö he samoja asioita. Ryszard Cieslakin mukaan valintaperuste oli sama kuin mikä tahansa muukin ihmiskontakti: joihinkin ihmisiin viehättyy enemmän kuin toisiin.¹⁸⁰ "Erikoisprojekti" oli jakautunut kahteen ryhmään, laajempaan ja

¹⁷⁹Osinski 1986, s.133.

¹⁸⁰Cieslak 1975, s.11.

pienempää. Laajoissa projekteissa työskenteli parhaimmillaan useita satoja osallistujia kun suppeissa projekteissa työskentely oli yksilöllistä ja tapahtui suoraan Grotowskin kanssa.

"Erikoisprojektiin" valitut ihmiset saivat tarkat ohjeet siitä, mitä tapahtumaan sai ottaa mukaan: useita pareja vaihtovaatteita 3-7 vuorokaudeksi, ruokaraha ja esine, jonka haluaisi jakaa muiden kanssa. Tärkeää oli, ettei mukaan saanut ottaa alkoholia ja huumeita; ainoastaan tupakka oli sallittua. Toiminnasta heille ei kerrottu etukäteen mitään. Osallistujat vietiin maaseudulle vanhalle maatilalle Brzezinkaan, neljäkymmenen kilometrin päähän Wrocławista. He aloittivat toiminnan käytännön fyysisellä työllä. Toiminnan muoto ja sen ohjaus vaihteli ja riippui siitä ketkä Laboratoriateatterin näyttelijöistä toimivat opastajina. Yleisesti ottaen toimintaan liittyi aina soittamista ja laulamista improvisoiden. Jossakin vaiheessa "leiriä", osallistujat vietiin pimeään metsään kulkemaan joukkona tai yksin. Ihmiset väsyttivät itsensä juoksemalla, hyppimällä ja tanssimalla, minkä kautta pyrittiin saavuttamaan liikkeen lapsellinen keveys ja väsymättömyys. Toimintaan liittyi aina itsensä kastelemista ja tuhkimista hiekkaan tai mutaan. Osallistujat kiipeilivät puihin saavuttaakseen yhteyden niihin, ja sisätiloihin tuotiin suuria määriä hiekkaa tai jyviä, jotka olivat osana toimintaa.¹⁸¹

Projekteihin osallistuneiden kertomukset ovat moninaiset ja erittäin subjektiiviset. Yhteistä osallistujien kertomuksille on, että tapahtumia leirillä ja muita paratetterillisiä kokemuksia on vaikea kuvata sanoin, vaikka toiminta oli ollut

¹⁸¹Kumiega 1985, s.168-174.

yksinkertaista.¹⁸² Erilaisilla elementeillä, kuten maa, puu, vilja, vesi, tuli, on symboliarvonsa ja niitä ei sattumanvaraisesti valittu toiminnan kohteiksi. Lisäksi huomioitavaa on, että kaikenlainen seksuaalinen kontakti oli kielletty: tämä estäisi kaiken yhteisen ja samanarvoisen kohtaamisen ihmisten välillä.¹⁸³ Keskustelu oli minimoitu vain välttämättömimpään.

Ihmiset herkistyivät toisilleen: he näkivät ihollaan ja puhuivat muulla tavoin kuin sanoilla. Kokemus auttoi osallistujia jatkossa heidän arkipäiväisissä vaikeuksissaan ja huolissaan.¹⁸⁴ Tarkoituksena oli poistaa kuollut iho, joka pitää ihmiset erossa avoimesta kontaktista. Kokemus auttoi heitä näkemään maailman kokonaan, sellaisena kuin se on.¹⁸⁵ Projekti merkitsi osallistujille kokemusta lapsuudesta ja lasten tavasta kommunikoida. Osallistujat löysivät fyysisen tavan kohdata luonto ja löytää omat juurensa ja lähteensä.¹⁸⁶

Toiminnan suunta "Erikoisprojektissa" on mielestäni enemmän arvattavaa kuin sattumanvaraista. Osallistujat valittiin ihmisistä, jotka jo alunpitäen olivat kiinnostuneita Laboratoriateatterin työstä. He tunsivat Grotowskin kirjoitukset ja suuntautuivat toimimaan toivotulla tavalla spontaanisti ja kontaktia hakien. Ympäristön eristyneisyys ja siellä luotu mystinen tunnelma sai ihmiset hakemaan luonnostaan tiettyjä toiminnallisia muotoja. Vastaavanlaista yhteisyyden tunnetta ihmiset kokevat aidoissa katastrofitilanteissa, kuten sodassa.

¹⁸²Mennen 1975, s.65.

¹⁸³Kelera 1974, s.12.

¹⁸⁴Burzynski 1976, s.17.

¹⁸⁵Argelander 1978, s.18.

¹⁸⁶Mennen 1975, s.69.

Toiminnan luonteessa on nähtävissä ajan henki, opiskelijamellakat, hippiliike ja animististen liikkeiden nousu. Grotowski oli aikansa lapsi, joka viehättyi vapaasta lännestä ja sen ilmiöistä. Toisaalta jo Stanislavski unelmoi maaseudulla sijaitsevasta teatterista useine taloineen, jonne ihmiset voisivat saapua kuin pyhiinvaellusmatkalle lepäämään ja virkistäytymään.¹⁸⁷

Laboratoriateatterin aikaisesta harjoittelusta ei luovuttu kokonaan, sillä joissakin tapaamisissa Cieslakin kanssa harjoiteltiin plastiikkaa ja fysiikan elementtejä sekä korostettiin yksityiskohtaisen työn merkitystä luovassa työssä.¹⁸⁸ Harjoittelun tärkeys huomattiin uudelleen Parateatteri-vaiheen loppupuolella. Totaalinen vapaus ei johtanut mihinkään. Grotowski luopui Parateatterista samasta syystä kuin hän lopetti kontaktirytykset katsojien kanssa Esittävän teatterin vaiheessa. Hän huomasi ihmisten teeskentelevän intiimiyttä ja spontaanisuutta mieluummin kuin että olisivat todella suorittaneet aseistariisunnan Teon. He turvautuivat kliseisiin, jotka olivat heidän aseitaan. Diletantti hakee euforisia kokemuksia ja välttelee todellista etsintää.¹⁸⁹ Parateatterin ajateltiin olevan pelkkää vapautta ja siksi helpompaa tekijöilleen. Todellisuudessa suuressa ryhmässä, vieraitten ihmisten kanssa toimiminen vaatii vakavampaa herkkyyttä ja kuuntelua.

2.3 Vuori-projekti

Parateatterin huipentumana pidetään "Vuori-projektia", joka sijoittuu vuosien 1975-1978 väliselle ajalle. Projekti

¹⁸⁷Barba 1998/1999, s.46.

¹⁸⁸Ronan 1978, s.70-72.

¹⁸⁹Wolford 1997a, s.13.

kehittyi ja muuntui vuosien aikana tekijöidensä mukaan.

Perusmuotona se jakautui "Tie" (The Road), "Yövigilia" (Night Vigil) ja "Liekkien vuori" (Mountain of Flame) -jaksoihin. Sen sanotaan olevan Parateatterin aikaisempiin kokeiluihin nähden kaikkein puhtain muoto siitä, mitä voidaan kutsua teatteriksi.¹⁹⁰

Grotowski käyttää sanaa "vuori" sekä kirjaimellisessa että metaforisessa merkityksessä. Vuori on keskeinen huomion kohde. Jos maassa on olemassa paikka joka sykkii kuin sydän, niin tällainen maapallon pulssi olisi Vuori. Vuori on testi siitä, mikä on todellista.¹⁹¹ Tietä vuorelle voidaan pitää myös pyhiinvaelluksena, jossa prosessi, matka pyhälle vuorelle, kuljetaan omien juurien löytämiseksi.¹⁹² Kazimierz Braun huomauttaakin, ettei "Vuori-projektin" pyhiinvaellusteema ollut vailla pohjaa ympäröivissä kulttuureissa. Puolassa elettiin 1970-luvulla pyhiinvaellusten renessanssia, jolloin suuret ihmisjoukot ottivat osaa kristillisiin pyhiinvaellusmatkoihin.¹⁹³ Vaikuttaa vahvasti siltä, että "Vuori-projektin" tarkoituksena oli luoda sekulaari pyhiinvaellus ja -rituaali ilman uskonnollista viitekehystä.

"Vuori-projektin" ohjaaja ei ollut Grotowski, vaan Jacek Zmyslowski, joka oli tullut Laboratoriateatterin toimintaan mukaan sen Parateatteri-vaiheen alussa. Hänellä ei ollut aikaisempaa teatteritaustaa. Konkreettisesti "Tie" merkitsi pitkää vaellusta metsässä ja yöpymistä paljaan taivaan alla sääolosuhteista riippumatta. Osuuden tarkoituksena oli valmistaa osallistujat

¹⁹⁰Burzynski 1978, s.19.

¹⁹¹Grotowski 1985b, s.187.

¹⁹²Grimes 1997a, s.246-247.

¹⁹³Braun 1986, s.238.

tulevaan "Liekkien vuori"-vaiheeseen ja muodostaa heistä joukko, joka herkistyi ja luottaisi toisiinsa. Olosuhteet loivat todellista toimintaa, johon ei kuulu ihmisten välisessä kontaktissa tapahtuvien käyttäytymisen manereiden ylläpitäminen ja esitykselliset kliseet. Tarkoituksena ei ollut valmistaa esitystä.¹⁹⁴

Matkan päätyttyä joukko saapui linnaan (Grodziec), jossa oli myös muita ihmisiä. Vaikka osallistujien kuvaukset kertovat uupumuksesta matkan jälkeen, tunsivat he silti olevansa valppaita ympäröiville tapahtumille. Matkaajille oli muodostunut orgaaninen ja biologinen tarve levätä ja toimia luonnollisten tarpeidensa mukaan. "Yövigilia" tapahtui yhdessä linnan huoneista, ja siihen liittyi musiikkia ja liikettä. Kuvaukset vigiliasta ovat erilaisia ja muoto muuttuikin vuosien aikana. Joskus "Yövigilian" kerrotaan olevan täysin äänetöntä yhteistä toimintaa kun taas joskus sen kerrotaan olleen täysin opastavien henkilöiden kontrollissa.¹⁹⁵

"Yövigilian" toiminta muuttui läsnäolijoiden mukaan ja tapahtui ilman puhetta ja varsinaista rajoitettua toimintaa. Osallistujat aloittivat toiminnan tahtoessaan. Todellisuus syntyi läsnäolijoiden kesken ja toiminta lopetettiin kun kaikki olivat toiminnalla "kyllästetty". Grotowskin mukaan hiljaisuudessa kulki vain energia, intensiivinen hiljaisuus. Vigiliassa oli tärkeitä ainoastaan ruumiin liike tilassa. Jokainen hyväksyi omat fyysiset rajoitteensa.¹⁹⁶ Toimintaan sai liittyä milloin halusi ja siitä sai poistua halutessaan. Myös linnan ympäristössä liikuttiin vapaasti. Puhe, erityisesti työskentelyhuoneessa, oli kielletty. Linnassa

¹⁹⁴Klemetti 2000, luento 2.5.

¹⁹⁵Findlay 1986b, s.170.

¹⁹⁶Grotowski 1997c, s.226-227; Zmyslovski 1997, s.228.

vietettyä aikaa ei määritelty etukäteen. Osallistujat olivat paikalla niin kauan kuin heillä näytti vielä olevan jotain löydettävää. Lopullisesti Zmyslowski päätti, milloin he olivat valmiita lähtemään.

Grotowskia kritisoitiin naturalismista ja animismista. Grotowski kuitenkin painottaa, ettei kysymyksessä ole ryhmäterapia, "happening" tai impulsiivinen kaaos. Toiminta tapahtuu taiteen rajamailla. Luovan prosessin lähde ei ole näyttelijän tekniikassa vaan ihmisessä, jonka pyrkimyksenä on olla oma itsensä.¹⁹⁷ Eristäytynyt ja mystinen ympäristö auttaa ihmistä löytämään omat juurensa ja lähteensä. Ympäristö vapauttaa ja rohkaisee etsittyihin spontaaneihin reaktioihin. Toiminnalla ei haeta keinotekoisista primitiivistä kokemusta, vaan todellista läsnäoloa ja spontaanisuutta. Toiminnan on kosketettava meissä olevaa lasta niin, että on mahdollista kokea kuin lapsi, joka näkee kaiken ensimmäistä kertaa. Grotowski kritisoi älyämme, joka toimii kuin tietokone. Vaikka koemme ja näemme asiat ensimmäistä kertaa, me suhtaudumme niihin kuin kaikkeen muuhunkin: flegmaattisesti.¹⁹⁸ Grotowski tarkoittaa ilmeisestikin sitä tapaa miten älykeskeisyys on tehnyt ihmisistä kyynisiä ja tunteettomia, joille spontaani varaukseton hämmästyminen ympäröivästä maailmasta merkitsee tyhmyyttä ja alkukantaisuutta. Älykkyys mitataan pelkästään länsimaisen tiedonhankintajärjestelmän mukaan.

"Vuori-projekti" lopetti vuosina 1976-77

Laboratoriateatterin aktiivi-kauden ja toisen Parateatterin kauden. Vuoden 1978 jälkeen Laboratoriateatterin näyttelijät jatkoivat toimintaa kukin omalla tahollaan ja Grotowski

¹⁹⁷Burzynski 1979a, s.132.

¹⁹⁸Kumiega 1985, s.194-195.

suunnitteli uuden vaiheen Alkulähteiden teatterin (Theatre of Sources) aloittamista. Instituutissa jatkuvan työn nimenä kulki "Kulttuuriset aktiviteetit" (Cultural activities) ja sen johdossa oli Jacek Zmyslowski. "Vuori-projektin" jälkeen seurasi "Maa-projekti" (The Earth Project), ja instituutti teki myös ensimmäisen parateatterillisen kiertueensa "Vigiliaksi" (The Vigil) kutsutulla tapahtumalla, josta on tehty filmatisointi vuonna 1979.

Konkreettinen "aktiivisen kulttuurin" toteutuminen nähtiin vasta vuonna 1979 nimellä "Ihmisten puu" (Tree of People). Toimintamuodosta käytettiin nimitystä "työvirta" (work-flow). Tällä tarkoitettiin sitä, ettei työperiodeita ja arkirutiineita oltu varsinaisesti erotettu toisistaan. Arkirutiineita ei rajoitettu; työ oli jatkuvaa, ja jokainen sai työskennellä, nukkua ja syödä silloin kun halusi. "Ihmisten puu" järjestettiin Laboratoriateatterin omissa tiloissa, jonne osallistujat, olivat sulkeutuneet viikonlopusta viikkoon. Osallistujat jätettiin enemmän tai vähemmän toimimaan omillaan. Joihinkin tapaamisiin liittyi myös "Apocalypsis cum figuris" -esitys. Osallistuminen yhteiseen toimintaan ei ollut pakollista. Sääntönä oli ettei itse työstä saanut puhua ja varsinkaan työtilassa ei saanut puhua mistään.

Laboratoriateatteri etsi uutta kontekstia, jossa luovuus toimisi spontaanisti. Osallistujien mielipiteet toiminnasta vaihtelevat, jotkut kokivat ahdistavaksi toiminnan vapauden ja epätietoisuuden toiminnan tarkoituksenmukaisuudesta. Daniel Cashman kuvailee työtä "abstraktiksi näytelmäksi", ei-kirjalliseksi, mutta ei myöskään figuratiiviseksi. Kuin metafora ilman viitettä, missä toiminnot ja äänet ovat täysin epäesityksellisiä. Toimintaa on verrattu myös jazz-musiikkiin.

"Ihmisten puu" kiersi myös Ranskassa, Italiassa ja Iso-britanniassa.¹⁹⁹

2.4 Laboratoriateatterin loppu

Grotowski oli päättänyt parateatterilliset kokeilunsa jo vuonna 1978, mutta esityksiä ja tapahtumia järjestettiin Laboratoriateatterin näyttelijöiden toimesta vielä senkin jälkeen. Zbigniew Cynkutis oli asetettu apulaisohjaajaksi ja hän otti vastuun teatterista ja esiintymisistä kiertueilla. Laboratoriateatteri valmisti esityksen, joka kulki työnimellä "A'la Dostojevski". Teatterin suunnitelmissa oli aloittaa näyttelijäntyön koulutus ja avata elokuvastudio, jonka työkenttänä olisi dokumenttielokuva. "Apocalypsis cum figuris" oli tarkoitus pitää ohjelmistossa niin kauan kuin sillä oli vielä mahdollisuus kehittyä, mutta kuolemantapaukset näyttelijöiden keskuudessa vaikuttivat esitysten lopettamiseen. Poliittinen ja sosiaalinen ilmapiiri Puolassa oli vaikea. Joulukuussa 1981 julistettiin poikkeustila, joka kielsi kokoontumisen ja vaikutti teatterin sulkemiseen. Puolassa vallitsi ruokapula ja maasta poistuminen oli kielletty. Työ Wrocławin Laboratoriateatterissa kuitenkin jatkui yksityisesti. Lopulta kuitenkin 31.8.1984 Laboratoriateatteri ja sen yhteydessä toimiva instituutti lopetettiin 25 vuoden jälkeen. Lopettamisen suurimpana syynä oli, että kolme ryhmän jäsentä kuoli, jolloin näyttelijöiden määrä supistui seitsemään. Lisäksi ryhmän jäsenet olivat alkaneet työskentelemään kukin tahoillaan tutkien, näytellen ja kursseja vetäen.²⁰⁰

¹⁹⁹Findlay 1980, s.354-356; Cashman 1979, s.461-465; Burzynski 1979b, s.23. Findlay kritisoi Cashmania sääntöjen rikkomisesta "Ihmisten puu" aikana ja uskoo sen olevan syynä Cashmanin ahdistukseen.

²⁰⁰Teatr Laboratorium Has Decided to Break Up 1986, s.200.

Todellinen syy lopettamiseen oli kuitenkin Grotowskin mielenkiinnon laantumisen teatterityöhön. Laboratoriateatterin voima oli sen tiiviissä yhteistyössä ja tavoitteellisessa tutkimuksessa. Kun toiminnan sielu Grotowski poistui, oli hänen paikkansa mahdoton täyttää. Grotowski sanoo oman suunnanmuutoksensa johtuneen välttämättömyydestä: hän teki asioita jotka koki itsestään selvyyksinä. Niiden ei kuitenkaan tarvinnut olla itsestään selvyyksiä muille.²⁰¹ Grotowski jätti Laboratoriateatterin lopullisesti henkilökohtaisista syistä ja poistui Puolasta vuonna 1981 Tanskan kautta Yhdysvaltoihin. Grotowski ei olisi halunnut Laboratoriateatteria lakkautettavan.²⁰²

Vuonna 1984 Cynkutiksen perustama "The Second Studio" aloitti toimintansa vanhoissa Laboratoriateatterin tiloissa. Studion tarkoituksena oli toimia ensisijaisesti Laboratoriateatterin arkistona, mutta se oli myös avoin konkreettiselle teatterityölle.²⁰³ Teatterin tiloissa toimii edelleen arkisto, mutta teatteritoiminta ei ole jatkunut.

Grotowski vieraili Puolassa seuraavan kerran vasta vuonna 1991: silloin hänet otettiin vastaan sankarina ja guruna. Wrocławin yliopisto myönsi hänelle kunniaatohtorin arvon ja Puolan valtio palkinnon puolalaisen kulttuurin edistämisestä.²⁰⁴ Oli kuljettu pitkä matka "13 penkkirivin teatterista", jolloin viranomaisten yleinen mielipide oli Grotowskin ja teatteritoimintaa vastaan.

²⁰¹Osinski 1980, s.8-9.

²⁰²Findlay & Filipowicz 1986a, s.220.

²⁰³Findlay 1986b, s.179.

²⁰⁴Ostrowska 2000, s.186.

3. Alkulähteiden teatteri

Vuonna 1978 alkaneen Alkulähteiden teatteri (The Theatre of Sources) tutkimusprojektin rahoittajana olivat mm. UNESCO:n Kansainvälinen teatteri-instituutti ja Rockefeller-säätiö, ja sen tarkoituksena oli koota yhteen ihmisiä eri kulttuureista ja traditioista Puolaan Olesnicaan. Tarkoituksena oli etsiä "lähteiden tekniikkaa", sitä arkaaista keinoa, joka veisi elämän lähteille. Toiminta ei perustunut teksteihin, vaan inhimilliseen toimintaan. "Transkulttuurinen kylä" tuli ymmärtää osaksi elämää ja työtä. Ryhmän tarkoituksena oli mennä tekniikoiden taakse, paikkaan, joka oli kaikille yhteinen ja unohdettu.²⁰⁵

Alkulähteiden teatteri oli tutkimus, jonka Grotowski sanoi aloittaneensa yksityisesti jo lapsena. Se oli ollut mukana silloinkin kun teatteritoiminta oli ollut julkista. Vuonna 1977 tuli aika myöntää henkilökohtaisen kiinnostuksen kohteen olevan hänen keskeinen tutkimustyönsä. Grotowski sanoo janoavansa orgaanisuutta ja hän haluaa saapua jonnekin, mikä antaisi elämälle pohja ja tuen.²⁰⁶ Alkulähteiden teatterin avautuminen ulkopuolisille oli vuonna 1980.

Eri traditioiden edustajia ryhmässä oli Aasiasta, Afrikasta, Amerikan alkuperäiskansoista, Euroopasta ja juutalaisesta traditiosta yhteensä 36 ihmistä. Traditiota on vaikea erottaa uskonnosta, joten ryhmässä oli eri uskontokuntien edustajia yhtä paljon. Työn tarkoituksena ei ollut tutkia teatterin lähteitä. Grotowski halusi kartoittaa eri traditioiden lähteiden tekniikkaa, esim. jooga- tai sufi-tekniikkaa. Vaikka meditaatio on tekniikka, Grotowski ei ollut ryhmineen kiinnostunut

²⁰⁵Grotowski 1979, s.26.

²⁰⁶Grotowski 1997d, s.255.

meditaatiosta, vaan tekniikoista, jotka johtaisivat aktiiviseen toimintaa. Heitä kiinnostavilla tekniikoilla täytyi olla kaksi aspektia: niiden tuli olla draamallisia ja performatiivisia ja niiden tuli olla inhimillisellä tavalla ekologisista. Ne eivät saaneet olla irrallaan, vaan niiden tuli olla suhteessa ympäristöönsä.²⁰⁷

Alkulähteiden teatteri tutki ihmistä hänen omassa hiljaisuudessaan ja yksinäisyydessään. Grotowski on aina korostanut työssään hiljaisuutta. Pyrkimyksenä on yksinkertaisesti olla ja liikkua hiljaa. Hiljaisuus ei ole helppoa enää tämän ajan ihmisille, mutta jos olemme ulkoisesti hiljaa muuttuu tämä väistämättä myös sisäiseksi hiljaisuudeksi. Ihmisen asennoituminen ympäristöönsä on oltava kunnioittavaa. Hänen tulee liikkua, puhua ja laulaa niin, ettei se häiritse luontoa. Yksinäisyys on todellisuutta jopa toisten ihmisten läsnäollessa. Vaikka ihminen luulee olevansa yhteydessä muihin ihmisiin kuitenkin harvoin mitään tapahtuu. Yksinäisyys voi olla myös alku, työtä itsensä kanssa.²⁰⁸

Grotowski kysyy: "Mitä ihminen voi tehdä yksin? Miten tämän voi muuttaa voimaksi ja syväksi suhteeksi luonnon ja ympäristön kanssa?"²⁰⁹ Läsnäolo, valppaus ja kohtaaminen korostuvat myös Alkulähteiden teatterissa. Eri traditioiden ja ryhmäläisten harjoittamia lähteiden tekniikoita ei jaettu toisten ryhmäläisten kanssa. Ihmiset kylläkin työskentelivät yhdessä, mutta eivät tehneet vain yhden tradition tekniikkaa. He etsivät toimintoja, jotka edelsivät eroja. Toiminta alkoikin usein hyvin

²⁰⁷Ibid. s.256-257.

²⁰⁸Ibid. s.259-260.

²⁰⁹Grotowski 1995, s.120.

lapsenomaisesta käyttäytymisestä, vaikkapa halusta kiivetä puuhun. Toiminnassa täytyi olla jotakin orgaanista, joka toimi ja oli yhteistä kaikille.²¹⁰

Grotowskin mukaan käsite "lapsi" sotketaan usein lapselliseen. Lapsi on energinen ja kantaa itsessään iloa. Lapsi ei ole ahdistunut.²¹¹ Yksinkertaistaen Grotowski sanoo ryhmineen menevän takaisin lapsen tasolle; ei niin että he esittäisivät lasta, vaan takaisin lapsen maailmaan, jossa ihmistä ajaa eteenpäin hänen uteliaisuutensa mysteerin kokemiseen. Liikkuminen tuossa maailmassa on energistä mutta kuitenkin rentoa liikettä. Ruumis sekä liikkuu että lepää samanaikaisesti. Ryhmä pyrki löytämään hypoteettisen lapsen ja ekstaattisen kokemuksen maailmasta. Grotowski kuitenkin varoi etsimästä näitä kokemuksia mielen manipuloinnin kautta, mihin ryhmän sisäiset kulttuurierot olisivat olleet liian suuri riski. Ryhmä etsi jotakin hyvin yksinkertaista, joka edeltää tekniikoiden lähteitä. Jotakin yksinkertaista, joka ihmiselle on annettu: Jumalan valo tai geneettinen koodi.²¹²

Projektin toisessa vaiheessa ulkopuolisia kutsuttiin työskentelemään ryhmän kanssa viiden päivän ajaksi. Heidän tehtävänään oli toimia todistajina ja toiminnan imitoijina kyselemättä, mikä on vaikeaa nykyihmiselle. Kesällä 1980 jopa 220 ihmistä työskenteli ryhmän kanssa. Toimintana saattoi olla liikkumista metsässä ohjaajan kanssa muutaman tunnin ajan. Aistittiin ja halailtiin puita tai liikuttiin lehtien lailla. Liikkuminen luonnossa oli ympäristöä kunnioittavaa ja katseen oli

²¹⁰Grotowski 1997d, s.263-264.

²¹¹Ibid. s.263.

²¹²Ibid. s.259.

oltava valpas ja vastaanottavainen. Haitilainen ryhmä vei osallistujat mukanaan myös rituaaliin.²¹³ Ronald Grimes liittää toiminnan "parashamanistiseen metsästykseen", jossa metsästettävänä olivat henget. Näin elämä metsässä, kulttuureissa ja ruumiissa aktivoitiin. Uusi ja vanha kohtasivat niin henkilökohtaisesti kuin kulttuurisestikin. Rituaaleja ja tekniikoita ei selitetty uskonnollisesti ja kommunikointi tapahtui muuten kuin verbaalisesti; toiminta oli yhteisyyden lähde.²¹⁴

Projektin päälinjana oli hiljaisuus, yksinäisyys toisten seurassa, rento liike ja suhde ympäröivään luontoon. Rinnan kulki myös toinen linja. Se perustui vanhoihin arkaaisiin teksteihin, jotka kuljettavat mukanaan juuria Välimeren kulttuurista. Niitä tutkittiin laulamalla. Toisen linjan ryhmä oli pieni ja käsitti mm. haitilaista voodoota ja Intian Bengalín perintöä. Ryhmä oli traditiotaustaltaan moninainen. Tämä toinen työn haara ei siis vain etsinyt sitä, mitä oli ennen eriytymistä, vaan kävi suoraan tradition aitoihin ilmiöihin kiinni. Lähestymisen sanottiin olevan vaatimatonta ja vastaanottavaa, perustuen jokaisen kulttuurin ja käytännön rajojen tunnustamiseen. Esim. voodoosta ei haettu transsia. Tarkoituksena oli todistaa, että esittävien lähestymistapojen kautta on mahdollista päästä kontaktiin vanhojen traditioiden ihmisten kanssa ja löytää henkilö, joka on harjoittanut kyseistä tradition muotoa ensin.²¹⁵ Kyseinen tutkimus jatkui myös seuraaviin Objektiivisen draaman- ja Taide välineenä -projekteihin ja käsittelenkin aihetta tarkemmin niiden

²¹³Findlay 1986b, s.172.

²¹⁴Grimes 1997b, s.272-277. Tätä Grotowski Grimesin mielestä tarkoitti "aktiivisella kulttuurilla", vaikka hän itse käyttääkin siitä nimitystä "parashamanistinen metsästys".

²¹⁵Grotowski 1997d, s.265-267.

yhteydessä. Alkulähteiden teatterin toinen kolmivuotiskausi keskeytyi Grotowskin jouduttua poistumaan Puolasta poikkeustilan seurauksena²¹⁶ Työ siirtyi Grotowskin mukana Yhdysvaltoihin.

4. Objektiivisen draaman projekti

Kun Alkulähteiden teatteri keskittyi siihen, mikä edelsi eroja, niin Objektiivisen draaman tarkoituksena oli keskittyä traditionaalisten tekniikoiden kehittyneisiin muotoihin ja testata niiden tehokkuutta sovellettaessa niitä eri kontekstissa.²¹⁷ Objektiivisen draaman tutkimus jatkoi Alkulähteiden teatterin tutkimusta ja sitä pidetään eräänlaisena välivaiheena, joka kesti marraskuusta 1983 heinäkuuhun 1986. Hanke toteutettiin Californian yliopistossa, Irvinessä (UCI), jossa Grotowski toimi professorina. Vuosien 1985-86 välisenä aikana jo kiinteäksi muodostunut ryhmä (seitsemän miestä ja yksi nainen) työsti "Main Actionin". Se ei ollut tarkoitettu perinteiseksi teatteriesitykseksi.

Käsite "objektiivinen taide" esiintyi ensimmäistä kertaa vuonna 1921 Juliusz Osterwalla, puolalaisen Reduta-teatterin näyttelijällä ja perustajalla. Osterwan unelmana oli tehdä teatterista arkkitehtuuria, joka vaikuttaisi ihmisiin tavalla, josta he eivät olleet edes tietoisia.²¹⁸ Näyttelijät ja katsojat altistuisivat ulkoisen toiminnan kohteiksi, minkä vaikutukseen he itse eivät kykenisi vaikuttamaan. Grotowskilla Objektiivisen

²¹⁶Wolford 1998, s.86. Wolford sijoittaa Parateatterin vuosiin 1969-78, Alkulähteiden teatterin vuosiin 1976-82 ja Objektiivisen draaman vuosien 1983-86 väliin. Grimesin jaon mukaan "Köyhän teatteri" vaihe loppui vasta 1970 ja Parateatteri loppui jo 1975. Alkulähteiden teatteri, johon Grimes laskee mukaan aktiivisen kulttuurin vaiheen, alkaisi siten jo 1976, "Vuori-projektin" aikana. (Grimes 1997b, s.269). Kumpikin jaottelu poikkeaa aikaisemmin tutkielmassani esitetystä

²¹⁷Wolford 1997b, s.286.

²¹⁸Osinski 1991, s.96.

draaman peruslähtökohtana oli eri kulttuurien vanhat rituaalit, joissa on tarkka ja tässä mielessä objektiivinen vaikutus osallistujiin. Ne kuitenkin eroavat pelkästään teologisista ja symbolistisista merkityksistä.²¹⁹ Nuo tekniset elementit olivat olemassa jo ennen kuin taide oli eriytynyt muista elämänalueista. Rituaali ja taiteellinen luominen olivat tuolloin yhtä. Ryhmän tarkoituksena oli palata aikaan ennen Baabelin tornia. Ensin oli löydettävä erot, sen jälkeen se mikä niitä yhdisti.²²⁰

Rituaalin objektiivisia elementtejä Grotowski nimitti "organoneiksi" ja "jantroiksi". "Organon" sana on muinais-kreikkaa ja tarkoittaa instrumenttia. "Jantra" tarkoittaa vanhassa sanskritissa lääketieteellistä veistä tai astronomista tarkkailuvälinettä, joka on välittömässä yhteydessä maailmankaikkeuteen. Muinaisessa Intiassa pyhäköt rakennettiin "jantroiksi", energiakäytäviksi. Samankaltainen välineellisyyden merkitys on huomattu myös keskiaikaisissa kirkoissa.²²¹ Ne toimivat eräänlaisina kulkuväylinä palvonnassa ja pyrkimyksessä saavuttaa korkein. Grotowskin tarkoituksena oli saada sama aikaan muinaisten laulujen kautta, jolloin konkreettisenä pyhättönä toimisi tekijä, rituaalin suorittaja, shamaani. Rituaalissa esiintyjä tavoittelee "toiseutta", kuten esim. gregoriaaninen laulu nostaa äänen ylös ruumiista tavoitellen suurempaa olevaisuutta.²²²

Työryhmään kuului edelleen eri traditioiden tekniikoiden mestareita: korealainen Chang, balilainen Lendra, taiwanilainen Chen ja kolumbialainen Cuesta-Gonzales. Traditionaalisina muotoina

²¹⁹Findlay 1986b, s.173.

²²⁰Grotowski 1993, s.206-207.

²²¹Grotowski 1997e, s.298-299.

²²²Amankulor 1991, s.159.

olivat siten korealainen shamaani-tanssi ja -laulu, balilainen mantra, sufi-tekniikka, hatha-jooga ja karate. Kirjallisina teksteinä käytettiin Tuomaksen evankeliumia ja uusien laulujen materiaalina hindulaisia tekstejä. Alkulähteiden teatterin aikana aloitettujen uusien harjoitusten kehittäminen myös jatkui. Päinvastoin kuin Alkulähteiden teatterissa, toiminta perustui jakamiseen ja tradition siirtämiseen suullisesti sukupolvelta toiselle. Erilaiset opiskelija- ja teatteriryhmät osallistuvat tapaamisiin. Grotowskin ajatukset herättivät kiinnostusta myös muiden ammattikuntien edustajien keskuudessa, kuten historioitsijoiden ja etnografien. Tarkoituksena oli etsiä heidän joukostaan jäseniä ryhmään, joka jatkaisi tutkimusta ammattitekniikoiden mestareiden johdolla. Grotowski ei halunnut ryhmäänsä länsimaalaisia teatterialan ammattilaisia, koska heidän kohdallaan poisoppiminen vei liian paljon aikaa.²²³ Toiminta perustui kommunikointiin. Ohjelman tavoitteena oli kehittää kyky ottaa vastaan täydellisesti äänen ja liikkeen kvaliteetit. Esimerkiksi laulusta tehty notaatio ei kertonut laulusta muuta kuin sen melodian ja sävelkorkeuden. Se ei kertonut laulun intonaatiota ja resonaattoreita.²²⁴

Vanhojen traditioiden voima piili niiden siirtotavassa sukupolvelta toiselle, vanhemmalta lapselle. Tapaamisissa opiskelijoiden kanssa mestarit opettivat heille erilaisia tekniikoita ja lauluja, jotka heidän tuli toistaa hyvin tarkasti. Osallistujien kuvausten mukaan voitiin lyhyenkin harjoittelun jälkeen ja jotakin laulua tarkasti toistamalla saavuttaa kokemus

²²³Winterbottom 1991, s.150.

²²⁴Findlay 1986b, s.174.

siitä, kuinka laulu alkoi puhua laulajalleen.²²⁵

Työskentelypaikkana toimi "Ladoksi" (The Barn) kutsuttu vanha rakennus ja kahdeksankulmainen "Jurttu" (The Yurt). Toiminta saattoi tapahtua myös ympäröivässä luonnossa. Työskentely oli raskasta ja sitä rajoittivat tarkat säännöt. Parateatterin kaoottisuudesta ja vapaudesta oli palattu takaisin Esittävän teatterin aikaiseen kurinalaisuuteen, mikä vaati keskittymistä, tarkkaavaisuutta ja valppautta. Suurien ihmismassojen "woodstockimaiset" kohtaamiset olivat menneisyyttä.

Grotowskin mukaan yhteys korkeampaan ei ole mahdollisia, ellei tekijät omista korkeampia taitoja. Esityksen tulee liikkua subjektiivisuudesta objektiivisuutta kohti. Nykyteatterin vaara on sen subjektiivisuudessa ja banaaliudessa. Objektiivisen draaman tarkoituksena oli sotkea liikkeellä, laululla ja tanssilla katsojan etniset taustat, joka alkaisi "unelmoimaan". Unien maailma haluttiin tuoda osaksi tietoisuutta. Grotowski käytti elementtejä Afrikasta, juutalaisilta, kreikkalaisilta ja jopa elänten vaistonvaraisesta rituaalikäyttäytymisestä. Kristillisiä aineksia ei mielellään käytetty, jotta suorilta assosiaatioilta vältyttäisiin.²²⁶

UCI:ssä ja myöhemmin Pontederassa vierailevia seminaarilaisia kiellettiin ajattelemattomasti laulamaan oppimiaan traditionaalisia vibraatiolauluja työn ulkopuolella. Näin vältyttiin väärin oppimisesta. Lauluja ei saanut myöskään nauhoittaa.²²⁷ Lauluihin sisältyvää objektiivista vaikutusta ei aliarvioitu.

²²⁵Ibid. s.176.

²²⁶Amankulor 1991, s.158-159.

²²⁷Wolford 1991, s.168.

4.1 Harjoittelu

Työskentely Irvinessä tapahtui yleensä yöllä, öljylampun valaistuksessa. Työ saattoi alkaa illalla seitsemältä ja kestää aamuyöllä kolmeen tai jopa yhdeksään. Joskus vierailijoiden osallistuessa työhön pidettiin "työmaratoneja", jolloin pysyteltiin hereillä useita vuorokausia. Grotowskin mukaan työ alkaa vasta, kun kipu ja väsymys ovat todellista.²²⁸ Grotowskin tarkoituksena oli väsyttää mieli ja ruumis kaikesta vastustuksesta. Kun ihminen ei enää jaksa vastustaa, hänen todelliset impulssinsa ja assosiaationsa pääsevät kulkemaan vapaasti. Mieli antaa ruumiin viedä.

Grotowski ei koskaan kertonut harjoitusten tarkoitusta. Harjoittelu oli kineettistä eli liikeasteihin perustuvaa. Idean tavoittelu ajatuksen avulla tekee toiminnoista epäorgaanisia ja estää luontaiset fyysiset impulssit. Tärkeintä on ymmärtää harjoitusten tarkkuus ja säännöt sekä seurata ja imitoida opettajaa. Oppiminen kineettisesti on yhteydessä sekä fyysiseen tarkkuuteen, että toiminnan tunteelliseen kvaliteettiin. Tunne maailma ei käynnisty pelkästään mentaalisen prosessin kautta.²²⁹ Pyrkimyksenä on tehdä harjoitukset tarkasti ja nöyryydellä, vasta sitten jotakin saattaa ilmaantua, ei ennen. Sama painotus löytyy myös Stanislavskin fyysisten toimintojen metodista. Työssä ei etsitä vain toimintojen säännönmukaisuuksia vaan metanoiaa, joka on kreikkaa ja tarkoittaa "mielen muutosta".

²²⁸Winterbottom 1991, s.148. Grotowskin tapa työskennellä öisin juontaa juurensa jo 1960-luvulta, jolloin hän aloitti työskentelyn Odin-teatterin seminaareissa vasta illalla. Jotkut seminaarilaisista pitivät Grotowskin työskentelytapaa sadistisena, enemmänkin keskitysleiriin kuuluvana väsyttämisenä. (Barba 1999, s.95)

²²⁹Lendra 1991a, s.124.

Mielenmuutos ei saa tapahtua vain työssä vaan sen on tapahduttava myös elämässä, työn ulkopuolella.²³⁰

Fyysisistä harjoituksista "Liikkeet" (The Motions), oli kehitetty jo Alkulähteiden teatterissa (1977-1982). Harjoituksen alkuunpanijoina ryhmässä olivat puolalaiset, jotka opettivat liikesarjat toisten traditioiden edustajille. Liikesarjat kiersivät eri traditioiden edustajien joukossa ja kehittyivät osaksi jokaisen tradition omaa rituaalia, rukousta tai meditaatiota.²³¹ "Liikkeitä" voidaan kutsua "transkulttuuriseksi tekniikaksi", jotka suoritettiin kahdesti päivässä auringon noustessa ja laskiessa, ulkona paikassa, jossa saattoi vapaasti nähdä auringon ja horisontin. Harjoitus kestää n. 45 minuuttia ja se alkaa aina kasvot aurinkoon päin. Liikkeet tehdään kaikkiin ilmansuuntiin ja ylös, alas ja keskelle. Perusasento, johon palataan aina liikkeiden välissä, perustuu kaikista kulttuureista löydettävään "metsästäjän valmiusasentoon". Grotowski uskoi asennon perustuvan ruumiissamme olevaan "lisko-ruumiiseen" ja olevan primaari, jolla on juurensa kaukana ihmisen menneisyydessä.²³² Harjoituksessa on lisäksi kolme erilaista liike-elementtiä, jotka eivät ulkoisesti näytä vaikeilta, (verrattuna aikaisempiin Laboratoriateatterin harjoituksiin) mutta asennot tehdään hitaasti ja jatkuvasti, jolloin tasapainon säilyttäminen on vaikeaa. Katse on laaja ja panoroiva ja kuuntelemisen tulisi olla totaalista. Harjoituksen tarkoituksena on herättää ruumiin sisäinen fyysinen voima, joka syntyy harjoituksen täydellisestä

²³⁰Winterbottom 1991, s.154.

²³¹Ibid. s.152.

²³²Grotowski 1997e, s.295. Asennossa jalkaterät osoittavat eteenpäin ja ovat toisistaan erillään. Polvet ovat koukistuneet, mutta yläruumis on suoristettu ja pää on selkärangan jatkeena osoittaen yläviistoon. Kädet ovat suorana vartalon sivuilla.

suorittamisesta. I Wayan Lendran tarkka ja visuaalinen kuvaus harjoituksesta osoittaa sen muistuttavan joogaa ja muita idän tradition tekniikoita.²³³ Harjoitusta pidetään Grotowskin eräänä merkittävimmistä löydöistä tutkimuksissaan ja se säilytti paikkansa päivärutiinissa myös jatkossa.

Vaikka Grotowskin ryhmä oli siirtynyt tutkimaan vanhoja traditionaalisia tekniikoita, oli harjoittelussa mukana myös perinteisempää näyttelijäntyön harjoittelua, johon "Stanislavski-improvisaatio" perustui.²³⁴ Stanislavskin perintö on konkreettisesti läsnä Grotowskin tutkimuksen kaikissa vaiheissa. "Katsominen" (Watching) ja "Venytykset" (Stretching) muuntuivat myöhemmin yhdeksi harjoitukseksi ("Game in Movement"), joista "Katsominen" oli yksinkertaisesti johtajan seuraamista. Liikkeen vaatimuksena oli pysyä hiljaisena eikä seuraaminen saanut olla pelkästään imitoivaa, vaan sen tuli olla reagoivaa. Oleellista oli nähdä. Ruumis löysi orgaanisen tavan liikkua ja olla valppaana.²³⁵ "Venytykset" taas perustui yhdeksään henkilökohtaiseen liikkeeseen, joiden tarkoituksena oli kehittää jokaisen yksilöllisiä puutteita ja eliminoida fyysiset ja psyykkiset tukokset.²³⁶ Muita harjoituksia olivat mm. "Veistäminen ja sukeltaminen" (Sculpturing and Diving), "Herääminen" (A Wake) ja "Tulikuoppa" (The Fire Pit).²³⁷ Harjoitukset kehittyivät ja muuntuivat myöhemmin osaksi muita harjoituksia.

²³³Richards 1995, s.52-54; Lendra 1991b, s.125-139.

²³⁴Varja 1988, s.70.

²³⁵Richards 1995, s.56; Wolford 1991, s.169.

²³⁶Osinski 1993, s.217; Varja 1988, s.67.

²³⁷Winterbottom 1991, s.148-151. "Tulikuoppa"-harjoitus muistuttaa Artaudin näkyä näyttelijöistä, jotka vielä polttorviolle kasattuinkin esittivät viimeisiä merkkejään (Grotowski 1993, s.50).

"The River" aloitti haitilaisen laulun ja tanssin parissa työskentelyn. Laulu oli myös lähtökohtana "etnodraamaksi" tai "Mysteerio-näytelmäksi" kutsutulle harjoitukselle. "Etnodraaman" lähtökohtana on vanha laulu, joka liittyy henkilön etno-uskonnolliseen elämään. "Etnodraama" on henkilökohtainen ja se esitetään yksin. Vanhaan lauluun liitetään todellisia toimintoja, jotka nousevat esittäjän henkilökohtaisista assosiaatioista. Stanislavskin mukaisesti tarkan fyysisten toimintojen linjan, partituurin, kautta rakennetaan montaasi. Työmuotona "etnodraama" vaatii suurta kärsivällisyyttä ja suoranaista työtä. Grotowskin mukaan taiteilijat yleensä kyllästyvät ja tarvitsevat uudelleen innostuakseen jotain uutta. Mitään aihetta ei jakseta tutkia tarpeeksi syvältä. Grotowski varoittaa työn tylsyydestä. Työssä seuraa välillä myös kriisi ja tylsistyminen. Grotowski kuvaa työtä elokuvaleikkaajan työhön, jossa montaasia rakennettaessa eteen tulevat myös tekniset ongelmat. Kun tämän elottoman vaiheen yli on päästy, seuraa jälleen orgaanisuus.²³⁸

Thomas Richards kuvaa laulua joeksi ja fyysisiä toimintoja veneeksi. Tekijän on kuitenkin kohdattava myös klassisen näyttelijätaiteen kysymykset kuten: "Kuka laulaa? Missä? Mistä hän on tulossa? Minkä ikäinen hän on?" Vanha laulu saattaa viedä kauaksi menneisyyteen, tuntemattoman luo, joka lauloi laulua ensimmäistä kertaa.²³⁹ Tärkein kysymys onkin "Kenelle laulaa?" Vain siten voidaan välttyä siltä ettei toiminta kuole vaan pysy elävänä ja uutena. Harjoituksissa lähdetään aina liikkeelle lapsuudesta. Pohjana käytetään laulua, jonka henkilö on lapsena

²³⁸Grotowski 1997e, s.300-301.

²³⁹Richards 1995, s.40, 43-46.

kuullut, sekä muistumia lapsuudesta. Grotowski korostaa lapsen esikuvallisuutta. Toimintoja ei esitetä, eivätkä ne ole merkkejä tai symboleja. Ruumiin vain annetaan muistaa todelliset impulssit. Muistamalla tarkat fyysiset toiminnot, ne nostavat alitajuisen ja unohdetun läsnäolevaksi tai jopa tuovat sen jonkun toisen ruumiin kautta reaalityodellisuuteen.²⁴⁰ Meissä on kaksi puolta: vaistot ja tietoisuus. Esittävässä taiteissa niiden molempien on oltava läsnä ja erityisesti läsnäolo, tässä ja nyt.²⁴¹ Lendra viittaa työskentelytavan olevan suuresti samanlaista kuin balilaisessa traditiossa. Olotila on kuin transsi. Transsi ei kuitenkaan tarkoita epämääräisyyttä ja holtittomuutta, vaan tarkkaavaisuutta ja tiedostamista.²⁴²

Irvinessä alkoi työ, jossa pyrittiin etsimään itsestä muinainen ruumiillistuma. Siihen ollaan sidoksissa vahvalla esisällisellä yhteydellä: Grotowskin mukaan on mahdollista löytää ruumiistaan isoäidin tai isoisän muisto tai kuva. Aluksi pyritään löytämään joku itselleen tuttu henkilö, vasta sitten yritetään mennä kauemmas taaksepäin. Ihanteena on löytää jotain, mikä ei vain ollut yhteydessä alkuperäiseen vaan on itse alkuperä. Jos ei löydä laulun alkuperäistä laulajaa, ihminen on Grotowskin mukaan irtolainen, steriili ja hedelmätön. Ihminen tulee aina jostain. Objektiivisen draaman tarkoituksena ei ollut esittää rooleja vaan pyrkiä alkuun.²⁴³ Grotowski etsi lauluista koodia ihmisolennotte,

²⁴⁰Ibid. s.80,76.

²⁴¹Grotowski 1997e, s.298.

²⁴²Lendra 1991a, s.115-116. Grotowskin mukaan joidenkin heimojen rituaaleissa heitetään transsissa olevan jalkoihin esineitä, jotta transsin aitoudesta varmistuttaisiin. Jos hän kompastui esineisiin, transsi oli teeskentelyä (Ostrowska 2000, s.190).

²⁴³Grotowski 1997e, s.302-303.

orgaanista partituuriamme.²⁴⁴ Parhaimmillaan etnodraama toimii näyttelijälle kulkuvälineenä, jonka avulla hän voi kohdata oman kulttuurisen traditionsa esityksellisessä kontekstissa ja sitä kautta päästä eteenpäin matkallaan kohti persoonallista kehittymistä.²⁴⁵ Menneisyyden ja traditionsa etsiminen tarkoittikin itsensä löytämistä.

4.2 Grotowskilainen traditio

"Tu es le Fils de Quelqu'un" ("Oletko jonkun poika") - tekstissä Grotowski hahmottaa Objektiivisen draaman projektin tavoitteita.²⁴⁶ Grotowski ei halua työllään tehdä poliittista julistusta vaan "reikiä muuriin". Työstä on jäätävä jälkiä, vapauden esimerkkejä. Asiat mitkä ovat kiellettyjä hänelle, olisivat hänen jälkeensä sallittuja. Grotowski näkee tehtävänänsä suorittaa Teko. Grotowskin esittämä kysymys kuuluu: "Oletko sinä ihminen? Oletko tyytyväinen siihen tapaan miten elät elämääsi, ja mitä siitä puuttuu?"

Grotowski pelkäsi työnsä jähmettymistä ja huomata olevansa eilispäivän juhlittu sankari.²⁴⁷ Vaikka hän oli maineensa huipulla jättäessään Esittävän teatterin, halusi hän lopettaa ennen maineensa hiipumista. Grotowski ei toistanut itseään vaan teki eron teatteriin ja julkisuuteen omilla ehdoillaan. Teko osoittaa, ettei teatteri ollut hänelle koskaan maineen ja kunnian väline. Teatteri oli Grotowskille väline aivan muussa tarkoituksessa.

²⁴⁴Richards 1997, s.9.

²⁴⁵Wolford 1996, s.162.

²⁴⁶Grotowski 1997e, s.292-303.

²⁴⁷Grotowski 1986, s.97.

Todellinen kapina vaatii uskottavuutta, sitkeyttä ja tekoja. 1960-luvun nuorisokapina loppui lyhyeen koska siltä puuttui tarkkuus, pätevyys ja selkeys. Parateatterin vaihe toimi ajan hengessä ja oli siksi nopeasti loppuun kulutettu. Grotowskin mukaan todellinen kapina taiteessa vaatii mestaruutta. Hyvä tahto ei pelasta työtä, vaan ensin on saavutettava mestaruus ja sitten vasta sydän. Grotowski ilmaisee asian suoraan: "Sydän ilman mestaruutta on paskaa."²⁴⁸ Grotowski paheksuu diletantismia, mikä on samaa vastuuttomuus. Diletantti on henkilö, joka ajelehtii turistina maistellen erilaisia tekniikoita, taiteen ja traditioiden suuntauksia kuitenkin saavuttamatta koskaan ammattilaisuutta. Hänen elämänsä on vastuutonta ja mestaruuden vastakohta. Grotowskin mukaan diletantin testi on toisto; diletantti ei kykene toistamaan aikaisemmin tekemäänsä, sillä häneltä puuttuu kärsivällisyys työskennellä muodon kanssa.²⁴⁹

UCI:ssä ryhmään valittu Thomas Richards tuli olemaan Grotowskin työn jatkaja. Grotowski oli aiemminkin ottanut jonkun ryhmänsä jäsenistä erityisen läheiseen kontaktiin, jakaen työn tämän kanssa. Suullinen, traditionaalisesti tapahtuva siirto minä-sinä suhteessa, oli Grotowskin tapa elää ja ainoa tapa jolla hän uskoi työn ja tutkimuksen jatkuvan hänen jälkeensä jähmettymättä paikalleen. Jo Jan Kott vertasi Laboratoriateatterin näyttelijän tekniikkaa japanilaiseen Nô-teatteriin, jossa traditio ja tekniikka kaikessa kurinalaisuudessaan siirretään sukupolvelta toiselle.²⁵⁰

Vaikka Grotowski itse otti esikuvakseen idän teatterin ei

²⁴⁸Grotowski 1997e, s.95.

²⁴⁹Richards 1995, s.33-34.

²⁵⁰Kott 1970, s.202.

hän koskaan sortunut imitoimaan sen esityksiä ja niiden tyyliä. Grotowski jäljitteli ainoastaan harjoittelutapaa ja sen etiikkaa; ei imitoinut työn tuloksia.²⁵¹ Grotowskin työ tähtäsi jatkuvuuteen ja vakavaan tutkimukseen performatiivisia taiteita apuna käyttäen, ei erityisen tyylin tai muodon hakemiseen. Samaa ajatusta ei ole sovellettu suhteessa Grotowskiin ja hänen esityksiinsä. Grotowskin työ oli jo hänen eläessään saanut tiettyjen kliseiden leiman, jota vastaan hän kapinoi. Hän kutsui kliseitä nimellä "universaalit banaaliteetit", ja liitti ne kokeelliseen teatteritoimintaan yleensä.²⁵² Esityksiä on imitoitu ulkoisesti ilman todellista etsintää. Grotowskin tradition jatkaminen ei ole esitysten kopioimista, vaan tekniikan, työn etiikan ja tutkimuksen vaatimusta omassa työssään.

Grotowskin todellinen ymmärtäminen ja perintö jatkui jo hänen eläessään. Barban johtama Odin teatret on yksi maailman kuuluisimmista kokeellisista teattereista, joka perustettiin jo vuonna 1964. Se on omaksunut Grotowskin koulutuksellisen ja tutkimuksellisen työn mm. ISTA:n (International School of Theatre Antropology) muodossa. Vuonna 1979 perustetun ISTA:n tutkimusalueena on teatterin antropologia, joka kokoaa yhteen sosiologeja, antropologeja, tutkijoita ja eri teatteritraditioiden mestareita. Oppilaiden toivotaan oppivan oppimaan, rakentamaan itseään yksilöinä ja löytämään omat työmetodinsa. Barban johdolla on alettu puhua "Kolmannesta teatterista", joka elää kulttuurin ja taiteen marginaalissa. "Kolmas teatteri" ei täytä niitä normeja joita taiteelle ja taiteilijoille asetetaan. Teatteri on sen harjoittajille tapa elää ja olla kontaktissa maailmaan. Näitä

²⁵¹Klemetti 2000, luento 15.5.

²⁵²Richards 1997, s.20. Grotowski on toisaalta sanonut, että yleensä banaliteetit ovat totta (Marowitz 1997, s.350).

"kelluvia saarekkeita" on ympäri maailmaa: Euroopassa, Etelä- ja Pohjois-Amerikassa, Japanissa ja Australiassa.²⁵³ Monille niistä yhteisenä nimittäjänä toimii Jerzy Grotowski.

Kaliforniassa Irvinen yliopistossa vietetty aika supistui kuudesta vuodesta kolmeen vuoteen, sillä Grotowski siirtyi ryhmineen työskentelemään Toscanan Pontederaan. Objektiiivisen draaman projekti jatkui vielä vuoden 1986 jälkeen, vaikkei toiminta ollut enää kovin aktiivista. Grotowski piti vuoteen 1992 saakka muutaman viikon seminaareja UCI:ssä, työn kuitenkin keskittyessä Pontederaan. Seminaarien aiheena oli perinteinen esittävä teatteri. Grotowski painotti, että seminaarit oli erotettava vuosien 1983-86 välisestä aktiiviajasta UCI:ssä ja työstä Pontederassa.²⁵⁴

5. Taide välineenä

"Workcenter of Jerzy Grotowski" perustettiin "Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatralen" (Teatterin kokeellinen ja tutkimuksellinen keskus) kutsusta vuonna 1986 Pontederaan Italiaan.²⁵⁵ Työskentely Pontederassa Italian Toskanassa muuttui entistäkin suljetummaksi. Grotowskin heikkenevän terveyden vuoksi eristäytyminen oli välttämätöntä, jotta kaikki voimat olisi mahdollista asettaa pelkästään työn palvelukseen. Grotowski halusi ryhmän toimivan itsenäisesti. Toiminnallisen tiedon kautta traditio saattoi siirtyä eteenpäin elävällä tavalla.²⁵⁶ Aikaisemman ylitsevuotavan osallistumisen sijaan työtä jatkettiin pienen

²⁵³Barba 1986, s.260; 1977, s.8.

²⁵⁴Wolford 1997b, s.290.

²⁵⁵Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and Action 1999, s.13.

²⁵⁶Richards 2000, s.8.

ryhmän avustuksella. Peter Brook puolustaa Grotowskin tapaa, jolla pyritään suojelemaan arvokasta työtä. Työ ei voi olla yhtä aikaa syvällistä tutkimusta ja avointa jokaiselle uteliaalle. Se tuhoaisi intensiivisen ja vakavan työn. Brook vertaa Grotowskin työskentelyä luostariin, jossa musiikki toimi ylistyksen keinona. Brookilta on peräisin vaiheen nimitys "Taide välineenä" (Art as a vehicle).²⁵⁷ Vaihetta on kuvailtu myös nimityksillä "rituaalitaiteet" ja "objektiivinen rituaali".

Pontederassa keskityttiin siihen, minkä me olemme jo unohtaneet. Rituaali ei tarkoita seremoniaa, juhlaa, osallistuvaa teatteria tai rituaalien synteesiä. Rituaalissa korostuu taiteen objektiivinen vaikutus.²⁵⁸ Grotowskin aikaisemmat tavoitteet luoda sekulaarirituaali huipentuivat Taide välineenä-vaiheessa. Pyrkimyksenä oli luoda rituaalinomainen tapahtuma, jolla ei ollut tiettyä uskonnollista viitekehystä. Kuitenkin Grotowski sanoo ettei luostarikaan voi olla olemassa ilman uskontoa.²⁵⁹ Työn teknisissä peruspiirteissä on nähtävissä Grotowskin tarve työskennellä vastakohtaisuuksien kanssa; kuten tarkkuus ja orgaanisuus, perinne ja henkilökohtainen työ, rituaali ja esitys, impulssit ja valvetietoisuus. Työssä henkilön oli oltava tietoinen ympäristöstään ja improvisointi tapahtui rakennetun partituurin puitteissa. Toiminnoissa etsittiin tarkkaa fyysisistä impulsseista muodostuvaa partituuria ja montaasia.²⁶⁰

Vuosina 1987-1993 Pontederassa työskenteli kaksi ryhmää. Toista, "Downstairs"-ryhmää johti Thomas Richards, siinä

²⁵⁷ Brook 1991, s.93.

²⁵⁸ Grotowski 1995, s.122.

²⁵⁹ Marowitz 1997, s.350.

²⁶⁰ Osinski 1993, s.222-223.

työskentely keskittyi afrikkalaisten ja afro-karibialaisten laulujen ympärille muodostettujen esityksellisten rakenteiden luomiseen. Lisäksi "Liikkeet" -harjoituksen ja fyysisen treenauksen virtaavuutta ja orgaanisuutta kehitettiin. Maud Robartin johtama "Upstairs" -ryhmä keskittyi toimintoihin, jotka perustuivat haitilaisiin lauluihin ja teksteihin, joiden juurien arveltiin olevan Egyptistä ja Keski-Aasiasta. Työskentelyyn liittyi Laboratoriateatterin aikaisten harjoitusten, "fyysiikan" ja "plastiikan", harjoittelu. Vuodesta 1993 Italian taloudellisen romahduksen vuoksi keskuksen oli mahdollista rahoittaa vain toista ryhmää.²⁶¹ Kun alun perin ryhmässä työskenteli toistakymmentä näyttelijää kutistui ryhmän koko alle puoleen (viisi miestä ja yksi nainen).

Työskentelyyn keskuksessa oli mahdollista päästä valintakokeen kautta. Valittujen oli sitouduttava ryhmään yhdeksi vuodeksi ja kustantamaan asumisensa ja elämisensä itse. Muualla työskentely oli mahdotonta.²⁶² Ryhmän vaihtuvuus oli jatkuvaa ja siksi suurin osa työstä keskittyikin vibraatiolaulujen ja työtapojen opettamiseen uusille näyttelijöille.

Pontederassa, taide oli väline ja esitys toimi viitekehyksenä esiintyjän sisäiselle etsinnälle. Thomas Richardsin veren perinnön myötä laulut keskittyivät erityisesti afrikkalaisiin ja afro-karibialaisiin lauluihin ja niiden rituaaliperintöön. Laulut voitiin löytää nyt Karibialta, mutta niiden alkuperäinen lähde oli Afrikassa. Grotowski uskoi, että ennen Länsi-Afrikkaa nämä laulut olivat olleet osa muinaista

²⁶¹Wolford 1997d, s.365-366.

²⁶²Ostrowska 2000, s.189.

egyptiläistä tai jopa sitä aikaisempaa traditiota.²⁶³ Grotowski etsi sitä hetkeä jolloin kielet, kulttuurit, kansat ja taide eivät olleet vielä eriytyneet. Hän haki perimmäistä lähdettä, yhteistä ihmisluontoa.

Osa Objektiivisen draaman aikana kehitetyistä harjoituksista siirtyivät Pontederaan. Richardsin mukaan harjoitusten tarkoituksena on kehittää eläimen kaltainen kaksinainen havaintokyky, jolloin tietoisuus ruumiista ja ympäristöstä toimivat yhtäaikaan. Ruumis opetetaan olemaan apuna laulamissa ja näyttelemisessä.²⁶⁴ Lauluun yhdistyy aina liike ja rytmi ja joskus "yanvalooksi" kutsuttu käärmetanssi, jota harjoiteltiin jo Objektiivisen draaman aikana. Kyseessä on hyvin vanha tanssimuoto, "lisko-aivo"-liike (reptile brain), joka on peräisin haitilaisesta traditiosta.²⁶⁵ Liikkeen alkuperä on sama kuin "metsästäjän valmiusasennolla".

Työ keskittyi toimintoihin, jotka ovat suhteessa muinaisiin lauluihin ja joilla on ollut rituaalinen tarkoitus. Grotowskin mukaan lauluissa keskitytään äänen sointiin, vibraatioon ja resonanssiin tilassa ja ruumiissa. Melodia ei ole pääasia. Vain siten lauluilla on myös suora vaikutus tekijöidensä päähän, sydämeen ja ruumiiseen.²⁶⁶ Toiminta on työtä impulssien ja reaktioiden partituurin, toimintojen ajalliseen loogisuuden, sanan ja liikkeen arkaaisten muotojen kanssa.²⁶⁷ Näiden löytäminen on

²⁶³Richards 1997, s.9.

²⁶⁴Ibid. s.96.

²⁶⁵Osinski 1993, s.216. Kristinuskon myötä tanssia alettiin kutsua "katumuksen tanssiksi" (the dance of penitence) (Grotowski 1997e, s.296).

²⁶⁶Grotowski 1998, s.87.

²⁶⁷Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and Action 1999, s.14.

mahdollista vasta kun laulujen vibraatio on oikea. Laulusta ei saa kuitenkaan tulla mantra. Mantra ymmärretään tässä äänelliseksi muodoksi, joka riippuu asennosta ja hengityksestä. Se tuottaa toistettuna tietyn vibraation ja vaikuttaa tekijänsä mieleen. Mantra on tehty aivan eri tarkoitukseen kuin ne vibraatiolaulut, joita Pontederassa laulettiin. Mantran tarkoituksena on stimuloida tai rauhoittaa; traditionaaliset laulut ovat orgaanisia, sillä ne yhdistävät laulun ja ruumiin. Grotowskin mukaan niitä laulaessa ei manipuloida ruumiin asentoa tai hengitystä. Ruumiin läpi kulkevat impulssit ovat yhteydessä lauluun ja kantavat sitä.²⁶⁸

5.1 Thomas Richards ja "Action"

Vuodesta 1994 Richards johti toimintaa Pontederassa. "Workcenter of Jerzy Grotowski" muutettiin vuonna 1996 muotoon "Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards", millä haluttiin osoittaa Grotowskin työn siirtyneen Richardsille. Esityksen kaltainen "Action" ("Toiminta"), jota kutsuttiin myös nimellä "Downstairs Action" muotoutui 1987 ja oli täysin Richardsin luoma. "Action" perustui vibraatiolauluihin ja fyysisiin toimintoihin eikä sillä ollut varsinaisia katsojia. Mercedes (Chiquita) Gregoryyn kuvaama filmatisointi "Actionista" tehtiin vuonna 1989, jota saa esittää ainoastaan Grotowskin tai Richardsin läsnäollessa.²⁶⁹

²⁶⁸Grotowski 1995, s.127-128. Mantraa käytetään apuna meditaatiossa hiljentymiseen ja mielen tyhjentämiseen. Mantran ajatuksellinen tai äänellinen toisto synnyttää vibraation ja värähtelyn, jotka vaikuttavat tyynnyttävästi (meditaatiossa). Mantra on henkilökohtainen ja sen toistolla uskotaan intialaisessa joogafilosofiassa olevan yhteys kosmiseen energiaan (Rauhala 1992, 28-32).

²⁶⁹Ostrowska 2000, s.187. Actionin tarkkuuden ansiosta eri aikaan nauhoitettu ääniraita sopi tarkalleen yhteen useasta Actionista kuvatun materiaalin kanssa. Samanlainen tarkkuus kerrotaan vallinneen myös Ksiaze niezlomny -esitystä

Vuonna 1994 luotiin uusi "Action", joka perustui vibraatiolauluihin Afrikassa, Karibiolla ja Haitilla. "Actionissa" oli myös englanniksi käännettyä koptilaista tekstiä. Se ei sisältänyt mitään tiettyä tarinaa, vaan oli pikemminkin runoutta. Sitä ei tehty katsojan objektiivisuudesta käsin; todistajat saivat olla läsnä.²⁷⁰ "Actionin" tekijät eivät kuitenkaan halunneet minkäänlaista häiriötä ulkopuolisilta todistajilta. "Action" poikkesi aikaisemmasta "Downstairs Actionista" siinä, että se sisälsi "ikkunoita", eli ymmärrettäviä jaksoja ulkopuolisille. Richardsin mukaan jo pelkästään äänen vibraatioon liittyvät seikat saattoivat vaikuttaa ulkopuoliseen läsnäolijaan, joten "Actionin" kokeminen ei ollut pelkästään älyllistä.²⁷¹ Yksinkertaistettuna "Action" oli toistettava musiikillinen ja toiminnallinen partituuri, jonka parissa ryhmä työskenteli päivittäin, parannellen ja muuttaen sitä. "Actionin" tekijät ikään kuin testasivat itseään todistajien edessä, sillä mikään ei saanut vaikuttaa heidän ulkoiseen ja sisäiseen partituuriinsa.²⁷²

"Action" ei ole Grotowskin mukaan esitys. Se on rakenne, joka on luotu työksi itse tekijöille. "Actionin" materiaali on yhteydessä esiintyviin taiteisiin. Siinä on perinteisen draamakerronnan mukaisesti alku, keskikohta ja loppu. Kuitenkaan itse tarinaa ei pidä etsiä, vaan "Action" on pikemminkin

kuvattaessa. Grotowski ei sallinut esitystensä ja Actionin pätkimistä filmatisoinnin ja kuvausryhmän ehdoilla. Keskeyttäminen tuhoaisi prosessin luoman tasapainon.

²⁷⁰Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and Action 1999, s.14.

²⁷¹Richards 1997, s.36.

²⁷²Ibid. s.31.

runoutta.²⁷³ Ero esityksen ja "Actionin" välillä on, että esityksessä montaasi on asetettu katsojan näkökulmasta käsin, kun taas "Actionissa" montaasi on rakennettu tekijöiden käsityksen mukaan. Puhuessaan "taiteesta välineenä" Grotowski painottaa vertikaalisuutta ja eri energioiden kategorioita. Raskaat energiat ovat yhteydessä elämään ja ovat siten orgaanisia. Herkemvät energiat ovat puolestaan korkeampia ja henkisempiä. Kysymys vertikaalisuudesta merkitsee siirtymistä raskaammasta, jokapäiväisestä energiasta kohti herkempää tai jopa korkeampaa yhteyttä. Grotowski kuvaa tätä "hissi-vertauksella", jossa "Taide välineenä-hississä" esiintyjä vetää itseään narulla ylös kohti herkempää energiaa.²⁷⁴ On kuitenkin olemassa myös toinen suunta. Jos esiintyjä on päässyt herkemmälle ja korkeammalle tasolle, on hänen mahdollista tuoda tämä energia arkitodellisuuteen ja omaan ruumiiseen.²⁷⁵

Rituaalilaulut auttavat rakentamaan vertikaalin tason "tikapuut". "Actionin" voi sanoa olevan jonkinlainen universaalirituaali, jossa on jotakin kaikille rituaaleille yhteistä. Se koskettaa tekijöidensä kollektiivista muistia ja antaa siitä vihjeen myös ulkopuolisille todistajille. "Actionin" tekniset elementit ja rakenne ovat samanlaiset kuin esittävässä taiteessa.²⁷⁶ Sisäinen toiminta on kuitenkin aina yhtä elävä ja sama, ovat todistajat läsnä tai ei. "Actionin" tekijän tavoitteena

²⁷³Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards and Action 1999, s.13.

²⁷⁴Grotowski 1995, s.122, 124-125. Vastaavasti perinteinen esitys on kuin iso hissi, jossa näyttelijä on operaattori. Esitys kuljettaa katsojaa tapahtumasta toiseen. Montaasi on onnistunut kun "hissi" toimii hyvin katsojan näkökulmasta.

²⁷⁵Grotowski 1999, s.11-12.

²⁷⁶Grotowski 1995, s.126, 122.

ei ole saada hyväksyntää katsomosta, vaan hyväksyntä saadaan syvältä itsestä.²⁷⁷

Työskentelyssä ei juurikaan viitata rituaalilaulujen herkempään energiaan vaan keskitytään pelkästään ulkoisten toimintojen partituuriin, tekstiin, laulujen tarkkuuteen, yhteyteen partnerin kanssa, assosiaatioihin ja impulsseihin. Vasta kun nämä on täysin omaksuttu syntyy yhteys sisäisiin toimintoihin, vertikaaliin matkaan kohti "herkkyyttä". Richardsin mukaan ryhmän tarkoituksena ei ole työskennellä laulun henkien kautta eikä eri voimien personifioimiseksi.²⁷⁸ Vertikaalisen tason "ovina" toimivat ruumiimme energiakeskukset, joista tunnetuimpia ovat chakrat. Näiden energiakeskusten vapauttamisen kautta on mahdollista löytää toisen ihmisen taso, ei kuitenkaan manipuloiden, kuten joogassa.²⁷⁹ Työssä ei keskustella energiakeskuksista tai tietystä energiasta, jota tulee hakea, sillä ei ole yhtä ainoaa tietä ja mahdollisuutta. Työssä puhutaan ainoastaan tekniikasta. Taide välineenä vaatii tarkkuutta, vielä enemmän kuin "köyhä teatteri", vaikka toimittiinkin esittävän teatterin vastaisessa ei-esittävässä päässä. Lisa Wolfordin mukaan Taide välineenä ei ole teatteria mutta se ei myöskään ole teatterin vastaisuutta; se ei ole mystistä, mutta ei myöskään ei-mystistä, ja kuitenkin se on yhtä aikaa kumpaakin.²⁸⁰

1990-luvun loppupuolella "Actionia" alettiin "esittää" myös seminaareissa ja kansainvälisissä symposiumeissa. Keskuksessa kävivät ja käyvät edelleen teatteriryhmät katsomassa "Actionin" ja

²⁷⁷Richards 1997, s.29.

²⁷⁸Ibid s.38-41, 72.

²⁷⁹Ibid. s.75-77.

²⁸⁰Wolford 1998, s.91.

keskustelemassa työstä Richardsin kanssa. Kysymys on eräänlaisesta vaihdosta, jossa vieraileva ryhmä esittelee omaa työtään ja samalla todistaa "Actionin". Keskuksen työ ei ole suljettua. Tämä "taidevaihto" on tärkeää myös ryhmälle Pontederassa, koska se haluaa säilyttää elävän yhteyden teatteriin. Richardsin mukaan tarkoituksena ei ole koskaan ollut, että kaikkien muiden teatteriryhmien pitäisi lopettaa esittävän teatterin tekeminen. Grotowski halusi edelleen auttaa näyttelijää myös hänen ammattiinsa liittyvissä ongelmissa.²⁸¹

Richards on jatkanut toimintaa Pontederassa. Vielä muutama vuosi sitten ryhmä teki "Actionia" mutta tällä hetkellä, se esitetään vierailijoille vain videolta. Ryhmiä käy edelleen harjoittelemassa ja keskustelemassa Richardsin kanssa teatterityöstä. Richards on ohjannut esityksiä ulkopuolisille ryhmille teatteriin, joten ympyrän voi sanoa sulkeutuneen Grotowskin aloittaman tradition kannalta.

5.2 Grotowski, Esiintyjän opettaja

Vuonna 1988 ilmestynyt teksti "Performer" (Esiintyjä), on yksi Grotowskin pääteksteistä, ikäänkuin hänen testamenttinsa. Teksti on hyvin moniselitteinen ja paikoin vaikea ymmärtää. Sitä ei saa kääntää millekään kielelle ilman kirjoittajan hyväksyntää. Grotowski oli erityisen tarkka tekstin oikeasta sanamuodosta ja piti itse ranskankielistä versiota parhaana.²⁸² Grotowski saavutti kirjoitetussa sanassa sen, mikä on luonteenomaista puheelle.²⁸³ Tämä seikka korostui koko Taide välineenä -vaiheessa. Toisaalta

²⁸¹Grotowski 1995, s.130-133.

²⁸²Grotowski 1993, s.248-252.

²⁸³Wolford 1997d, s.372.

kysymyksessä oli myös varotoimi kääntämisen yhteydessä syntyneiden väärinymmärrysten välttämiseksi. Seuraavaksi tarkoituksenani ei ole kääntää tekstiä, ainoastaan tulkita se mitä siitä ymmärrän.

"Performer"-tekstin mukaan Actionin tekijä ei ole näyttelijä. Grotowski ei hae uutta vaan etsii vanhaa ja unohdettua. Esiintyjä isolla alkukirjaimella on yhtäaikaan pappi, tanssija ja sotilas aivan kuten silloin, jolloin eroa näiden roolien välillä ei ollut. Hän sanoo olevansa Esiintyjän opettaja, joka sanoo oppilaalleen: "Tee se." Tiedon voi saavuttaa ainostaan tekemällä, ei tietämällä. Grotowskin mukaan ei pidä identifioitua opettajaan, koska työ on ainoa opettaja.²⁸⁴ Se että haluaa ymmärtää merkitsee sitä, että vastustelee. Grotowski ei pidä asioiden nimeämisestä, sillä nimeäminen yleensä tappaa asiat. Joissakin kulttuureissa Jumalan nimeä ei saa sanoa ääneen, koska sillä ajatellaan olevan tappava vaikutus.²⁸⁵

Esiintyjä on dualistinen eli jakautunut kahtia: Minä-Minä (I-I). Toinen minä edustaa ruumista ja materiaalista kanavaa ja toinen on abstrakti, liikkumaton katse tai hiljainen läsnäolo. Olemuksen jakautuminen liittyy toiminnan passiivisuuteen ja läsnäolon aktiivisuuteen. On löydettävä aktiivisuus, eli läsnäolo toimetttömyydessä, ja passiivisuus toiminnassa, mikä merkitsee todellisten ja tarkoitettujen toimintojen etsimistä. Siksi Esiintyjän on tehtävä toimintansa tinkimättömästi ja saavuttaa mestaruus. Yksi tapa on etsiä itsestään muinainen ruumiillistuma, toinen. Aluksi ruumiillistuma on tuttu, mutta kun Esiintyjä pääsee pidemmälle menneisyyteen, ruumiillistuma onkin tuntematon esi-isä.

²⁸⁴Richards 2000, s.8; Ks myös Grotowski 1986, s.27. Grotowski sanoo haastattelussa vuodelta 1959 elämän ja toisten työn olevan hänen opettajiaan.

²⁸⁵Grotowski 1993, s.242; Winterbottom 1991, s.143.

Grotowski huomauttaa, ettei esi-isä kirjaimellisesti ole sitä, mikä Esiintyjässä ruumiillistuu, mutta hän olisi voinut olla sitä. Toiminta on yksinkertaisuudessaan muistelua. Etsiminen ei tapahdu tulevaisuuteen tähdäten vaan päinvastoin tutkitaan menneisyyttä. Grotowski työskentelee keskeisen olemuksen läheisyydessä.²⁸⁶

Grotowskille itä oli erityisen läheinen. Hänen voisi sanoa olleen hindulainen aatteeltaan. Grotowski sanoo idän ja lännen perustavan eron olevan siinä, että idässä lähestytään äitiä, kun lännessä me lähestymme isää.²⁸⁷ Painotus johtuu uskonnollisesta traditiosta: idässä feminiiniä energiaa ei nähdä negatiivisena ja epäjumalisena kuin se kristinuskon vaikutuksesta lännessä usein nähdään. Grotowski ei halunnut kiinnittää toimintaansa yhteen uskonnolliseen traditioon, koska pelkäsi työnsä saavan tietyn kliseeisuuden ja jähmettyneen olemuksen. "Performer" -teksti päättyy vanhaan lainaukseen, josta kuuluu kirjoittajan halu vapauteen siitä, joka kyseenaltistaa ihmisen ja kaipuu osaksi alkutekijää.

...I am above all creatures, neither God, nor creature; but I am what I was, what I should remain now and for ever. When I arrive - there, nobody asks me where I come from nor where I have been. There I am what I was, I do not increase nor diminish, because I am - there, an immobile cause, which makes move all things.²⁸⁸

6.Arviointia

Grotowski oli teatterin uudistaja, ei avantgardisti. Halina Filipovichin mukaan avantgardisti vapauttaa katsojan tradition rajoituksista ja unohtaa menneisyyden tarjoamalla tilalle uudet trikit ja ohjeet, jotka ovat nopeasti imitoitavissa

²⁸⁶Grotowski 1993, s.244-246.

²⁸⁷Grotowski 1995, s.131.

²⁸⁸Grotowski 1993, s.246.

ja toistettavissa. Innovaattori sen sijaan herättää menneisyyden henkiin ja rakentaa sen uudelleen. Hän tuottaa menneisyydestä uusia muotoja, jotka uudelleen tulkitsevat kokemuksen siitä. Filipovich kutsuu Grotowskia "menneisyyden lähetiksi".²⁸⁹ Grotowski itse ei pitänyt työtään millään lailla uutena. Sitä on hänen mukaansa tehty teatterin ulkopuolella aiemminkin. Kyse on elämän tiestä ja siihen tutustumisesta.²⁹⁰ Siksi myös syytökset Grotowskin työn eliittisyydestä ja eristymisestä ovat mielestäni vääriä.²⁹¹ Grotowski on ollut tutkimuksessaan ylitsevuotavan avoin, erityisesti niille jotka ovat todella halunneet tutustua siihen. Luulen, että syyttäminen johtuu siitä, että Grotowskin työtä on ollut vaikea ymmärtää ja määritellä ulkoapäin. Grotowskin itsensä antamat määrittelyt ovat moniselitteisiä ja jäävät abstrakteiksi asiaan vihkiytymättömälle.

Grotowski ei halunnut sisällyttää työtään uskontoon ja politiikkaan. Liian usein hänen työnsä kuitenkin yhdistettiin molempiin. Objektiivisen draaman projektissa ja Taide välineenä kausien lähtökohtana oli tutkia rituaalien elementtejä, joilla oli osallistujiinsa tietty vaikutus. Laulut oli valittu eri traditioista, mutta niiden uskonnollista taustaa ei haluttu korostaa.²⁹² Mielestäni tämä on Grotowskin kummastuttavin tapa käsitellä tekniikoita, joiden alkuperäinen tarkoitus oli tukea traditioissa harjoitettuja rituaaleja. Mielestäni on mahdotonta irrottaa rituaalia uskonnosta, sillä juuri uskonnollinen vaikutushakuisuus on ollut tekniikoiden alkuperäinen tavoite.

²⁸⁹Filipovich 1991, s.183.

²⁹⁰Grotowski 1993, s.234.

²⁹¹Kumiega 1995, s.46.

²⁹²Lendra 1991a, s.120.

Esimerkiksi balilaisissa rituaaleissa toiminnan suorittajan on oltava kanava jumalalle tai demonille. Tuhansia vuosia sitten tehtyjen laulujen tarkoitus oli herättää tietynlaista energiaa ihmisissä, mikä vaati myös tulemaan toimeen sen kanssa.²⁹³

Grotowski ei halunnut viitata mihinkään ylempään olevaisuuteen, mutta kuitenkin työskenteli tuota alkutekijää hakien.

Taiteellisen tutkimuksen juuret eivät Grotowskilla ja Stanislavskilla ole pelkästään länsimaiset. Vaikka usein Grotowskin idän tekniikoiden ja traditioiden tutkiminen on nähty mystisyyden tavoittelemisena, niin tosiasiallisesti juuri idässä taiteiden läheisyys niin sanottuihin "koviin tieteteisiin" on luonnollisempaa kuin länsimaissa. Taidetta ja tiedettä ei pidetä idässä toisilleen vastakkaisina kuten lännessä. Tämä näkyi myös Grotowskin työssä erityisesti Parateatterin aikana, jolloin teatterin tarpeisiin luotuja toimintatapoja käytettiin terapiana. Jo pelkkä "Erikoisprojektiin" osallistuminen auttoi osallistujia selviytymään arkipäiväisissä toimissa, minkä ymmärrän myös taidekasvatuksellisenä tavoitteena.

Vaikka Grotowski otti vaikutteita idän teatteri traditiosta, hän kuitenkin painotti Stanislavskin kaltaisesti orgaanisuutta ja luonnollisuutta. Grotowski käytti idän tekniikoita manipuloidakseen, mutta manipuloinnin tavoitteena oli luonnollisuus, orgaanisuus. Grotowski käänsi tekniikoiden alkuperäisen tarkoituksen pääläelleen: ne toimivat ainoastaan testeinä ja välineinä luontoa kohti.

Grotowskin työ on ollut hyvin miehistä. Tekniikka on fyysisesti raskas, mikä on saattanut olla syy siihen, että naiset ovat olleet vähemmistönä Grotowskin ryhmissä. Toisaalta taas

²⁹³Richards 1997, s.12.

Pontederassa ryhmään ei otettu kuin yksi nainen kerrallaan. Grotowskin etsintä on kohdistunut yksipuolisesti juuri miehiseen rituaalitradiitioon, joka on aktiivista, avointa ja tunnettua. Vaikka Grotowski painottaa feminiinistä puolta, ei sillä ole ollut ratkaisevaa näyttöä hänen työssään. On tietenkin selvää, että teatterintekijänä mies tutkii ja on kiinnostunut juuri miehisestä kulttuurista miesten esittämänä. Kirjoituksissa sukupuolten kaksijakoisuus ei korostu ja siitä ei puhuta edes muiden kirjoittajien teksteissä.

Minulle on kerrottu työskentelystä Grotowskin ja Richardsin kanssa. Henkilökohtainen kohtaaminen Grotowskin kanssa sanotaan olleen elämän mullistava hetki.²⁹⁴ Lähes hysteriaan mennyt Grotowskin henkilöpalvonta on sumuttanut mielestäni hänen itsensä painottaman todellisen etsinnän. Oleellista on löytää oma tavoitteellinen tapa käyttää grotowskilaista työtapaa ja tekniikkaa aivan kuten Grotowski menetteli suhteessaan Stanislavskiin. Kuuleminen Grotowskin kuolemistaan ei saanut kyyneliä silmiini. Työ ei ole kuollut.

7. Grotowskin vastaus Stanislavskille

Vaikka Grotowskin toimintaa voidaan pitää epäteatterillisena, Grotowski itse sanoo olevansa Stanislavskin työn jatkaja; ei kuitenkaan toistaja. Grotowskin mukaan tulee pystyä korkeasti pettämään mestarinsa.²⁹⁵ Tämä ajatus koskee myös työtä yleensä, ja Grotowski korosti Stanislavskin menetelmän todellisen ymmärtämisen perustuvan pelkästään työhön ja

²⁹⁴Waldman 1999, s.23-25 ja 51-52.

²⁹⁵Grotowski 1995, s.105, Klemetti 2000, luento 26.4.

uusiutumiseen.²⁹⁶ Stanislavski kyseenaltisti itsensä ja työnsä, mikä tekee järjestelmästä toimivan ja perustellun.

Grotowskilla kaikki näyttelijän työ lähtee liikkeelle toiminnasta. Jopa Stanislavski näki aluksi näytelmäkirjailijan toimivan teatterin "isänä". Annetut olosuhteet näyttelijälle tulivat kirjoitetusta näytelmästä ja kaikkien roolihahmojen oli kuljettava näytelmän johtoidean suuntaan.²⁹⁷ Grotowskin mukaan taiteessa ei saa ajatella lopputulosta, jo päämäärän etsintä tukkii luovan prosessin.²⁹⁸ Grotowskin toiminnan alussa näyttelijän työhön syventyminen oli rappiolla ja nuoret kokeellisen teatterin tekijät olivat hylänneet Stanislavskin menetelmän. Metodologista orientoitumista ei enää ollut ja näyttelijät olivat enemmän kiinnostuneita solmimaan kontakteja keskenään.²⁹⁹ Grotowski jatkoi siitä mihin Stanislavski jäi: fyysisten toimintojen metodista.

Grotowski tarkentaa mitä Stanislavski tarkoitti fyysisten toimintojen metodilla. Fyysiset toiminnot eivät ole aktiviteetteja, kuten esim. tiskaaminen tai siivoaminen. Ne eivät myöskään ole eleitä, mikä tekee toiminnoista pelkästään perifeerisiä, kuten esim. papin ammatilliset eleet kirkossa. Toiminnan on synnyttävä ja lähdeittävä ruumiin sisältä. Fyysinen toiminto ei ole myöskään pelkkä liike, vaan reaktio. Sen on oltava suhteessa ja kontaktissa johonkin. Sisäinen impulssi vain tapahtuu liikkeen muodossa.³⁰⁰ Myös liikkumattomuus voi olla fyysinen toiminto. Barban mukaan fyysinen toiminto on kuin "ajattelisi

²⁹⁶Grotowski 1993, s.152-153.

²⁹⁷Magarshack 1967, s.70.

²⁹⁸Grotowski 1997a, s.37

²⁹⁹Grotowski 1967, s.48.

³⁰⁰Grotowski 1995, s.75.

liikkeessä" koko ruumiillaan.³⁰¹

Grotowski vie fyysisten toimintojen tavoitteen pidemmälle. Hän keskittää fyysiset toiminnot näyttelijän itsensä henkilökohtaiseksi työksi ja uskoo fyysisten toimintojen muistuman tuovan toisen henkilön menneisyydestä katsojan silmien eteen.³⁰² Grotowskin näyttelijät eivät etsineet roolihahmoja, vaan menneisyyttä ja itseään siinä. Richardsin mukaan Stanislavskin ja Grotowskin ero fyysisten toimintojen metodin käytössä on montaasitekniikassa.³⁰³ Grotowskin esityksessä jokaisella näyttelijällä on oma salainen tarinansa ja ohjaajan yhdistelyn, montaasin kautta tarinat luovat yhden ulkoisen ja kokonaisen tarinan "roolihahmoineen". Ohjaaja toimii ammattimaisena katsojana ja ulkoisen makro-tason tarinan rakentajana.

Grotowski ei hakenut realismia kuten Stanislavski. Esitykset olivat estetiikaltaan tyylliteltyjä, jopa keinotekoisia. Kuitenkin näyttelijän oli oltava tietoinen intentiostaan. Ulkoinen fyysinen toiminto perustuu persoonallisille ja intiimeille assosiaatioille. Barban mukaan myös Stanislavskin metodi on työtä esi-ilmauksien kanssa. Esi-ilmauksen tasolla ei ole vastakkaisuutta realismin ja ei-realismien välillä. On vain joko hyödyttömät elehtimiset tai vastaavasti välttämättömät toiminnot, joissa koko ruumis on mukana toiminnoissa.³⁰⁴ Nämä toiminnot on rakennettava partituuriksi omien lakiensa mukaisesti, aivan kuin ne olisivat irrallisena työn tarkoitteesta. Stanislavski irtautui elämänsä loppupuolella tekstin lisäksi myös roolihahmon

³⁰¹Barba 1995, s.88.

³⁰²Grotowski 1995, s.76.

³⁰³Richards 1995, s.65.

³⁰⁴Barba 1995, s.114-115.

muokkaamisesta, mikä seurasi vasta harjoittelun loppuvaiheessa.³⁰⁵ Stanislavskin teatterikäsitteet irtautui realismista.

Stanislavski korostaa näyttelijän toiminnan merkitystä jokapäiväisessä elämässä. Myös Grotowskin mukaan näyttelijän on kyettävä tarkkailemaan toimintaansa ja erotettava elämän virran tiedostamattomasti soljuvat yksityiskohdat. Vain se joka kykenee hallitsemaan tekemistään näyttämöllä voi luoda elämää.³⁰⁶ Elämä syntyy rakennetun partituurin kautta, jolloin toimintoja ei enää tarvitse miettiä vaan ne ovat osa itseä, kuin iho. Menetelmissä korostuu näyttelijän harjoittelun vaatimus ja työn etiikka. Näyttelijä harjoittelee päivittäin ja pyrkii harjoituksillaan vastusten, tukkeutumien, yksilöllisten ja ammatillisten stereotyyppien tuhoamiseen.³⁰⁷ Osa Stanislavskin hahmottelemista harjoituksista, plastiikka, äänen muodostustekniikka ja resonaattorit siirtyivät suoraan Grotowskin näyttelijöiden tutkimukseen.³⁰⁸

Stanislavskin perustermistöön kuuluu orgaanisuuden käsite. Luonnonlait tulevat näyttämöllä taiteeksi partituurin ja rakenteen kautta. Grotowskille orgaanisuus on "impulssien virran potentiaalisuutta", joka näennäisesti biologisena virtana nousee ruumiin sisältä kohti tarkan toiminnan saavuttamista.³⁰⁹ Stanislavski käyttää orgaanisuuden ja luonnollisen olemisen tavan esimerkkinä kissaa. Myös Grotowskin tekniikassa ruumis ajatellaan eläimeksi. Ruumiistamme on löydettävä se primaaritaso, joka on

³⁰⁵Ibid. s.127.

³⁰⁶Richards 1995, s.103.

³⁰⁷Grotowski 1993, s.157.

³⁰⁸Stanislavski 1970, s.92. Jo Stanislavski puhui äänen väristä ja erilaisista kurkun ja kallon kajeista.

³⁰⁹Richards 1995, s.93.

hukkunut totuttujen käytöstapojen ja arkipäiväisten kliseiden alle. Tarkoituksena on palata primaareihin reaktioihin, jotka ovat myös yhteydessä lapseen.³¹⁰

Stanislavskin näyttelijän tuee lapsen tavoin opetella arkipäiväisten toimintojen orgaanisuus. Grotowski vie orgaanisuuden pidemmälle ja korostaa ruumiin kykyä ajatella. Mielen on muututtava passiivisemmaksi, koska ruumis on muisti. Toiminta vie eteenpäin ja tunteet jätetään rauhaan, jotta tiedostomaton voisi toimia vapaasti. Ruumiimme alitajuinen eläin pääsee valloille ja kuljettaa ihmistä.³¹¹ Stanislavskin mukaisesti tunnemuisti ei ole paikkansa pitävä, vaan täysin arvaamaton ja häilyvä muisto menneistä toiminnoista. Ainoastaan ruumiimme muistama toiminta elämästä säilyy.³¹² Grotowski korostaa omassa työssään näyttelijän kehomuistia ja kokemuksia. Hän sivuuttaa Stanislavskin "mitä jos" ajattelun ja korostaa muistoja, jotka on kirjoitettu kehoelämykseen. Grotowskin mukaan on etsittävä assosiaatioita, avainmuistoja ruumiin impulssien kautta. Tiedostamattomasta tullaan näin tietoiseksi.³¹³

Esi-fyysisiä impulsseja herätellään näyttelijän ruumiissa plastisten harjoitusten avulla. Kun Stanislavskilla plastiikka kuuluu osana fyysistä harjoittelua, Grotowskilla plastiikka on taiteellinen harjoitus ja elimellisesti osallisena näyttelijän työssä. Stanislavskin mukaan impulssit syntyvät itsestään ja niiden työ on suhteessa silmiin ja kasvoihin, eli periferisiin ruumiinosiin. Grotowskilla impulssit edeltävät

³¹⁰Ibid. s.66.

³¹¹Ibid. s.68-69.

³¹²Stanislavski 1951, s.94-95.

³¹³Grotowski 1993, s.162-163.

jokaista fyysistä toimintoa ja alkavat ruumiin sisältä edeten kohti periferiaa. Näkyväksi ne tulevat vasta ulkoisen toiminnan kautta. Impulssi on kuin "työntö sisältä" ja fyysinen toiminto on se mielen näkymätön, joka syntyy ruumiissa. Grotowskin mukaan hänen ja Stanislavskin suurin ero on impulssin käsitteessä. Stanislavski etsii fyysisten toimintojen kautta tavallisen elämän realiteetteja, kun taas Grotowski etsii fyysisiä toimintoja elämän perusvirrasta, ei sosiaalisista ja jokapäiväisistä tapahtumista. Impulssit ovat Grotowskille tärkeämmät kuin Stanislavskille.³¹⁴

Ruumiimme arkipäiväisimmät impulssitkin ovat aina kohdistettuja johonkin ja jollekin. Niillä on tarkoite ja suunta. Stanislavski ja Grotowski jakavat käsityksen spontaanisuudesta, joka ilmenee todellisimmillaan kontaktissa partneriin. Spontaanisuus on mahdotonta ilman tarkkaa rakennetta, sillä vain toiminnot, jotka on opittu, muistettu ja lopuksi imeytetty osaksi näyttelijän olemusta voivat tulla vapaiksi.³¹⁵

Grotowski suhtautuu katsojaan stanislavskilaisella kunnioituksella. Stanislavskilaista perua on, että yleisö ylipäättään otetaan huomioon, sen katsomiskokemusta tutkien. Katsojasta tehdään esityksen kumppani. Stanislavski halusi ajatus katsojan joutuvan luomistyön todistajaksi, mikä korostuu Grotowskin katsoja-suhteessa. Näyttelijän ei haluta "flirttailevan" yleisön kanssa. Tällaiset kurtisaani-näyttelijät eivät sen enempää Stanislavskin kuin Grotowskinkaan mukaan kuulu teatteriin ja todellisen taiteen palvelukseen. Näyttelijäntyön mahdollisuudet ovat pelkästään tekniikassa ja korkeammassa työn etiikassa. Shomit Mitterin mukaan stanislavskilaisen ja

³¹⁴Grotowski 1995, s.94-95, 99.

³¹⁵Richards 1995, s.82.

grotowskilaisen näyttelijän ero on, että stanislavskilainen näyttelijä näyttelee roolin, joka on lopulta illuusio. Grotowskilainen näyttelijä näyttelee roolin tarkoituksenaan olla puhtaasti oma itsensä.³¹⁶ Rajanveto on yleistävä mutta kuvaava.

Grotowski näkee Stanislavskin päämääränä olevan pelkästään teatteri ja siksi Grotowski ajattelee oman päämääränsä olevan siitä erillään. Grotowskia ei puheteatteri ja draamalle uskollisuus kiinnosta; vain Teko on tärkeä. Stanislavskin pääkysymys näyttelijälle oli: "Mitä tapahtuu?", millä hän korostaa läsnäoloa näyttämöllä. En näe siinä suurtakaan eroa Grotowskin kysymykseen: "Mitä tapahtuu tässä ja nyt". Se on Grotowskin mukaan tuntematon ja ennalta arvaamaton, ei toistoa aikaisemmasta elämästä, koska vain tämä hetki on olemassa.³¹⁷ Stanislavski ei ollut kiinnostunut pelkästään teatterista vaan tutki myös luontoa, orgaanisuutta ja ihmistä. Hänen viimeiseksi jääneen työnsä päätarkoitus oli pelkästään pedagoginen ja tutkimuksellinen.³¹⁸ Stanislavskin tarkoituksena oli siirtää näyttelijöille tekniikkansa, ei esitystä. Aivan kuten Grotowski käytti teatteria vuoden 1969 jälkeen pelkästään välineenä henkisille pyrkimyksille ja traditionsa siirtämiseksi.

Grotowski korostaa metodin perustan olevan siinä, että se on jokaiselle yksilöllinen. Se mikä sopii yhdelle ei välttämättä sovi toiselle. Toinen näyttelijä kaipaa erilaista harjoittamista kuin toinen, mikä tulee esiin myös Stanislavskin ajattelussa. Erona vain on, että kun Stanislavski antaa oppilailleen pitkän listan erilaisista harjoiteltavista taidoista, Grotowski korostaa

³¹⁶Mitter 1992, s.90.

³¹⁷Grotowski 1993, s.163-165.

³¹⁸Toporkov 1986, s.1.

järjestelmässään poisoppimista, via negativala. Tarkoitus on kuitenkin sama: Stanislavskin mukaan näiden erilaisten harjoitusten avulla näyttelijä pääsee irti vastustuksesta ja vapauttaa luonnollisen ilmaisunsa. Menetelmät korostavat kokonaisvaltaisuutta niin taiteessa kuin arkipäivässä. Niiden tarkoituksena on saavuttaa metanoia, mielen muutos, joka on osa persoonallista kasvua ja kykyä selviytyä maailmassa.

Stanislavski ja Grotowski eivät pidä työtään uutena. Grotowskille sana metodi on liian rajoittava: kun jostakin asiasta tulee metodi ei sillä ole enää kehittymisen mahdollisuutta. Hänen menetelmänsä ei ole universaali yleisresepti, joka pätee jokaisen kohdalla. Grotowskin mukaan samanlaista etsintää on tapahtunut teatterin ulkopuolella jo aiemminkin.³¹⁹ Stanislavski ajatteli menetelmänsä olevan osa luontoa: se etsii orgaanisuutta ja totuutta. Taiteen ja luovan toiminnan tehtävänä on palvella muutakin kuin taiteilijan omaa turhamaisuutta ja ylpeyttä.³²⁰ Grotowskia ja Stanislavskia on syytetty ja edelleen syytetään mystisyydestä, sillä työssä käytetty termistö on ulkopuoliselle merkillistä, kuin taikasanonien lausumista.³²¹ Kumpikin kuvaa menetelmäänsä tieksi, joka on saavutettavissa vain työllä. Stanislavski harjoitteli esitystä näyttelijöidensä kanssa vuoden tai jopa kolme vuotta ja tämä tuli olemaan myös Grotowskin työskentelytapa. Ei ole olemassa metodia, vaan on olemassa asioita jotka toimivat ja asioita jotka eivät toimi tietyn yksilön kohdalla. Huonot menetelmät hyljätään kainostelematta. Ei ole

³¹⁹Grotowski 1993, s.169; Klemetti 2000, luento 26.4.

³²⁰Richards 1995, s.7-8.

³²¹Barba 1995, 139. Stanislavskille syytökset 1937 vuoden Neuvostoliitossa olivat vaarallisemmat kuin Grotowskille, joka tiesi miten Puolan sensuurin pystyi kiertämään.

metodia, on vain työ.

IV Ihanteena lapsi

Stanislavski ja Grotowski eivät työskennelleet lasten kanssa. Tosin Laboratoriateatteri teki kokeilun, jossa lapset suunnittelivat "Shakuntala"-esityksen puvustuksen. Tarkoituksena oli saavuttaa esitykseen myös primitiivinen ulkomuoto, joka oli jo toiminnallisesti saavutettu alkeellisten elemerkkien kautta.³²²

Stanislavskin ja Grotowskin harjoituksissa on kuitenkin runsaasti viittauksia lapseen. Kyseessä ei ole varsinainen lapsen esittäminen tai imitointi, vaan näyttelijän asennoituminen työhön ja itseensä tulee olla lapsen kaltainen: kaikki on opittava uudelleen alusta. Oppia oppimaan on kuin uudestisyntyminen. Niin kuin pieni lapsi myös näyttelijä opettelee ottamaan ensi askeliaan keskittyneesti ja tarkkaavaisesti.³²³ Näyttelijän päivittäisen harjoittelun merkitys vaikeiden akrobaattisten liikkeiden ja teatterin ulkopuolisten tekniikoiden parissa on, että ne pakottavat näyttelijää harjoittelemaan mahdotonta ja uutta, aivan kuten pelkkä kävely on aluksi mahdotonta pienelle lapselle. Näyttelijän tulisi tavoittaa epävarmuuden ja uudelleen etsimisen tila, jolloin hänen koko olemuksensa on keskittynyt nyt-hetkeen ja toimintojen tarkkaan suorittamiseen. Se että käsilläkävelyn näyttämölle tulisi olla yhtä helppoa kuin jaloilla merkitsee käänteisesti, että käveleminen näyttämölle normaalisti tulisi olla yhtä vaikeaa kuin se on käsillä kävellen.³²⁴

³²²Kumiega 1985, s.30-31. Esityksen tarkoituksena oli olla parodia länsimaisesta tavasta ajatella itä. Esitys kuitenkin vastaanotettiin vakavasti ja sen autenttisuutta kiiteltiin.

³²³Stanislavski 1970, s.41.

³²⁴Wangh 2000, s.43.

Stanislavskin mukaan näyttelijän taiteen perusta on toiminta ja aktiivisuus näyttämöllä. Toiminnan stimuloijana on mielikuvitus ja leikki. Stanislavski kehottaa oppilaitaan olemaan kuin lapset, joiden mielikuvitus on rajaton ja joiden toiminnassa ovat ratkaisevia jatkuvuus ja muutos.³²⁵ Lapset käsikirjoittavat toimintaansa uudelleen koko ajan ja kykenevät muuntautumaan ympäristöstä tulevien ärsykkeiden mukaisesti. Lapsen tarkkailu ja havainnointikyky on aktiivinen ja hän huomaa pienimmätkin yksityiskohdat. Kaikki mikä maailmassa tapahtuu on uutta ja lapsen oppimisen halu on rajaton. Lapsi on toiminnoissaan vapaa ja vailla fyysisiä tukoksia ja jännityksiä. Aikuinen ei sen sijaan ole rento edes makuullaan. Stanislavski osoittaa rentouden esimerkiksi lapset tai eläimet.³²⁶

Jo aivan ensimmäisissä Laboratoriateatterin harjoituksissa oli mukana vastasyntyneen lapsen tarkkailu ja lapsen impulssien etsiminen omasta ruumiistaan.³²⁷ Ääni-harjoituksissa lapset ja primitiivisten kulttuurien ihmiset ovat esikuvana oikean hengityksen löytämisessä. He toimivat luonnon kaltaisesti, ilman kulttuurin luomaa manipulaatiota. Lapsi on orgaaninen ja toimii primaareilla reaktioilla.³²⁸ Grotowskin mukaan fyysisissä harjoituksissa on tavoitteena saavuttaa vapaus yksilöllisesti orgaanisen liikkumisen kautta. Vapautumisen ilo on lapsenomaista, kuitenkin lasta matkimatta. Samankaltaisten lähteiden löytäminen on kuitenkin mahdollista.³²⁹ Lapsi ei käytä

³²⁵Stanislavski 1951, s.60.

³²⁶Ibid. s.150-151.

³²⁷Grotowski 1984, s.111-112.

³²⁸Grotowski 1993, s.113; Richards 1995, s.68.

³²⁹Grotowski 1993, s.109.

energiaansa väärin vaan on rento ja liikkuu "oikein", itseään turhan paljon satuttamatta.

Grotowskin viimeisessä vaiheessa lähes kaikki toiminta perustui näyttelijöiden lapsuuteen liittyviin muistoihin ja assosiaatioihin. Näyttelijät hakevat menneisyydestään laulun ja toiminnan, jotka pyritään toistamaan ehdottomalla tarkkuudella aivan kuten lapsuudessa. Ruumis muistaa, vaikka mieli olisikin jo unohtanut.³³⁰ Harjoitusten kautta pyritään löytämään ruumiistamme se alkuperäinen "minä", joka ei pyrkinyt "aseistamaan" itseään psyykkisesti ja fyysisesti toisten ihmisten kohtaamista varten. Lapsi on avoin ja vailla pelkoa. Näyttelijän on oltava samanlainen.

Lapsi on kokonainen. Hänen mielensä ja ruumiinsa toimivat yhdessä ja kokemus elämästä noudattaa jatkuvuuden lakia, jossa leikki, ulkoilu, syöminen ja taide eivät ole eriytyneitä. Lapsi on siten myös kulttuurin eriytymättömyyden esikuva. Edelleen maailmassa on kulttuureita joissa taiteen, uskonnon ja arkipäivän velvollisuuksien välillä ei ole eroa, vaan toiminta on eräänlainen toimintojen virta (work-flow). Tähän Laboratoriotheateri pyrki "Ihmisten puu" -tapahtumissa. Lapsen kokemus tästä kokonaisvaltaisuudesta päättyy viimeistään kouluun mennessä.³³¹

Grotowskin mukaan aikuiset ovat aina ihmeissään ja huvittuneita lasten tekemistä huomautuksista ja kommentteista. Syynä tähän on, että kaikessa mitä lapsi sanoo on suora vastaavuus puhuvaan lapseen. Iän myötä lapsi aseistaa ja peittää itsensä

³³⁰Ibid. s.77.

³³¹Samankaltaisena ajatteluna näen Reggio Emilia-aatteen, jonka manifesti julistaa koulun ja kulttuurin varastavan lapselta hänen moninaisuutensa ja erottavan mielen ruumiista. Kulttuuri ja koulu käskevät lasta ajattelemaan ilman käsiä, toimimaan ilman ajattelua ja ymmärtämään ilman iloa (Malaguzzi 1997, teoksessa ei ole sivunumerointia).

muilta, jotka saattaisivat olla hänelle uhkana.³³² Grotowskin työssä painottuva kohtaamisen tapahtuma, haki lapsen spontaania reagoitua ja olemisen tapaan. Parateatterilliset kokeilut ja niistä tehdyt kuvaukset antavat ymmärtää, että lapsenomaisen toiminta ja toisiin kontaktissa oleminen oli keino ja tavoite toisen ihmisen kohtaamisessa. Kokeiluihin ei liittynyt alkoholia, huumeita ja seksiä.³³³ Toiminta haluttiin säilyttää puhtaana ja aitona kokemuksena maailmasta, kuten lapsi sen kokee.

Eugenio Barba sanoo haluavansa teatterinsa katsomoon enemmän lapsia, koska lapset näkevät tarkemmin ja kiinnittävät huomiota yksityiskohtiin. Barban mukaan lasten näkemä on hyvin perustavanlaatuaista ja yleistävää siitä, miten katsoja näkee esityksen.³³⁴ Lapsi- ja lapsikatsoja on näyttelijälle ihanne ja haaste.

V Lopuksi: Ammattilaisuuden teoriasta taidekasvatuksen käytäntöön

Voiko Grotowskin tai Stanislavskin ajattelun ja toiminnan irrottaa niiden teatterillisuudesta ja professionaalisuudesta taidekasvatuksen palvelukseen? Onko Grotowskin toiminta vastaavasti liian epäteatterillista ja henkistynyttä konkreettiseen taidekasvatukseen? Väitän, että tutkimuksellisuutensa ja monipuolisuutensa vuoksi Stanislavski-Grotowski -kombinaatio on mahdollista ottaa avuksi työssä taidekasvatuksen kentällä, joka tähtää myös muuhun kuin esitykseen tai korkeamman olemuksen tavoitteluun. Koulutuksellista ja

³³²Grotowski 1975, s.34.

³³³Mennen 1975, s.66-68; Kelera 1974, s.12.

³³⁴Barba 1998, luento 14.10. Barba on kutsunut eri-ikäisiä koululaisia katsomaan Odin-teatterin esityksiä ja pyytänyt heitä piirtämään niistä.

terapeutista toimintaa Grotowskin tekniikkaa seuraten on jo jatkettu Suomessa Teatterilaboratorio ECS:n ja Teatteri Pesän toimesta.

Kokonaisvaltaisuutensa ansiosta Grotowskin menetelmä on mahdollisuus nykyajalle. Länsimainen kulttuuri on tiedollisen vallankumouksen myötä vaatinut erikoistumista ja eriytymistä aloihin ja taiteesta on tullut tiedon ja tekniikan vastakohta. Jopa taiteiden välinen eriytyminen on länsimaissa hyvin tarkka. Idän esiintymiskulttuureissa tällaista eriytymistä ei ole. Grotowski yhdisti työssään konkreettisen tekemisen ja henkisen puolen tutkien ja testaten ilmiöitä sen eri puolilta, kuin "Shivan-tanssissa".

Oleellista minulle on keskittyä Grotowskin ja Stanislavskin menetelmien kautta lapseuteen sekä omassa näyttelijän että taidekasvatuksellisessa työssäni. Menetelmien taidekasvatuksellisena tavoitteena on pyrkimys säilyttää lapsessa se, mikä hänessä on oleellista, luonnollista. Vaikka tiedollinen ja ajatuksellinen kapasiteetti kasvaa ei sen tulisi tapahtua fyysisen orgaanisuuden kustannuksella. Jos psykofyysisellä näyttelijäntekniikalla ja esittäväällä toiminnalla on mahdollista saavuttaa kokemus kokonaisvaltaisesta "minästä" on sillä suuri vaikutus muodostettaessa kokonaista "itseä" suhteessa ympäröivään maailmaan. On vähemmän tärkeää tuleeko harrastajasta näyttelijä tai esiintyjä. Hänestä voi tulla jonkin muun alan ammattilainen, mutta harjoittelu ei ole ristiriidassa tämän asian kanssa.

Tutkielmani teoriaosuutta seuraa selostava essee taiteellisesta työstäni keravalaisessa Taidepäiväkotii Konstissa. "Jääsusii"-produktio oli yritys soveltaa stanislavskilaisia ja grotowskilaisia menetelmiä enemmänkin taidekasvatuksellisessa kuin teatterillisessä päämäärässä. Prosessia kuvaavassa esseessä

syvennyn tarkemmin pohtimaan Stanislavskin ja Grotowskin menetelmiä yhteyttä taidekasvatukseen ja sen tavoitteisiin.

Lähteet

- AMANKULOR, J. NDULAKU (1991) Jerzy Grotowski's "Divination Consultation" - Objective Drama Seminar at U.C.Irvine. The Drama Review Vol. 35, no. 1, 1991.
- ARGELANDER, RON (1978) Performance Workshops: Three Types. The Drama Review Vol. 22, no. 4, 1978.
- BARBA, EUGENIO (1977) The third theatre: a manifesto. Plays and Players Vol.24, no. 5, 1977.
- BARBA, EUGENIO (1986) Beyond the floating Islands. Käännökset Judy Barba, Richard Fowler, Jerrold C. Rodesch, Saul Shapiro. PAJ Publications, New York.
- BARBA, EUGENIO (1995) The Paper Canoe. Routledge, London. (Ensimmäinen painos italiaksi: La canoa di carta 1993).
- BARBA, EUGENIO (1997) Theatre Laboratory 13 Rzedow. The Drama Review Vol. 12, no. 1. 1965 -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.71-80)
- BARBA, EUGENIO (1998) Meeting with Eugenio Barba. Odin Week 12.10-15.10.1998.
- BARBA, EUGENIO (1998/1999) My Grandfather Konstantin Sergeivich - Interview with Eugenio Barba, haastattelijana Seth Baumrin. Mime Journal 1998/1999.
- BARBA, EUGENIO (1999) Land of Ashes and Diamonds. Black Mountain Press, Wales - UK.
- BRAUN, KAZIMIERZ (1986) Where is Grotowski? The Drama Review Vol. 30, no. 3, 1986.
- BRECHT, STEFAN (1970) On Grotowski - A Series of Critiques. The Drama Review Vol. 14, no. 2, 1970.
- BROOK, PETER (1991) Grotowski, Art as a Vehicle. The Drama Review

Vol. 35, no. 1, 1991.

- BURZYNSKI, TADEUSZ (1975) The Polish Season of the Theatre of Nations. The Theatre in Poland No. 11-12, 1975.
- BURZYNSKI, TADEUSZ (1976) Jerzy Grotowski's Special Project. The Theatre in Poland No. 8, 1976.
- BURZYNSKI, TADEUSZ (1978) Grotowski's Laboratory - 1977/78 Season. The Theatre in Poland No. 5, 1978.
- BURZYNSKI, TADEUSZ & OSINSKI, ZBIGNIEW (1979a) Grotowski's Laboratory. Interpress Publishers, Warsaw.
- BURZYNSKI, TADEUSZ (1979b) "Tree of People" at Grotowski's Laboratory. The Theatre in Poland No. 7, 1979.
- BUSKI, TADEUSZ (1975) Grotowski's Exit from the Theatre. The Theatre in Poland No. 7, 1975.
- CASHMAN, DANIEL E. (1979) Grotowski: His Twentieth Anniversary. Theatre Journal Vol. 31, no. 4, 1979.
- CIESLAK, RYSZARD (1975) No Play-Acting - Interview with Ryszard Cieslak of the Jerzy Grotowski Laboratory Institute of Wroclaw. Haastattelijana Eogdan Gieraczynski. The Theatre in Poland No. 8, 1975.
- CLURMAN, HAROLD (1997) Jerzy Grotowski (1974) Julkaistu ensi kerran teoksessa The Divine Pastime. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.159-162)
- CROYDEN MARGARET (1969) Notes from the Temple: A Grotowski Seminar. The Drama Review Vol. 13, Fall, 1969.
- EISENSTEIN, SERGEI (1978) Elokuvan muoto. Suomennos Antero Tiusanen. Love Kustannus Oy, Rauma.
- FELDMAN, PETER L. (1970) On Grotowski. The Drama Review Vol. 14, no. 2, 1970.
- FILIPOWICH, HALINA (1986) Grotowski's Laboratory Theatre:

Dissolution and Diaspora. The Drama Review Vol 30,
no.3.

- FILIPOWICZ, HALINA (1991) Where is Grotowski? The Drama Review
Vol.35, no. 1, 1991.
- FINDLAY, ROBERT (1980) Grotowski's "Cultural Explorations
Bordering on Art, Especially Theatre". Theatre Journal
Vol. 32, no. 3, 1980.
- FINDLAY, ROBERT & FILIPOWICZ, HALINA (1986a) Grotowski's
Laboratory Theatre: Dissolution and Diaspora.
The Drama Review Vol. 30, no. 3.
- FINDLAY, ROBERT (1986b) 1976-1986: A Necessary Afterword -
teoksessa Zbigniew Osinski Grotowski and hi Laboratory
(1976). Käännös ja lyhennys Lillian Vallee & Robert
Findlay. PAJ Publications, New York. (S.166-180)
- FLASZEN, LUDWIG (1968) After the Avantgarde. The Theatre in
Poland No. 7-8, 1968.
- FUMAROLI, MARC (1997) External Order, Internal Intimacy. Käännös
George Raevey. The Drama Review Vol. 14, no. 1. 1989 -
Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.)
Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.105-111)
- GELB, MICHAEL (1996) Ryhtiä elämään. Johdatus Alexander-
tekniikkaan. WSOY, Porvoo.
- GRIMES, RONALD (1997a) Route to the Mountain: A prose meditation
on Grotowski as pilgrim (1976). Julkaistu ensin
teoksessa New Directions in Performing Arts. -Teoksessa
Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski
Sourcebook. Routledge, London. (S.246-249)
- GRIMES, RONALD (1997b) The Theatre of Sources. Julkaistu
ensi kerran The Drama Review Vol. 35, no. 3, 1991 -
Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The

- Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.269-278)
- GROTOWSKI, JERZY (1964) Doctor Faustus in Poland. Tulane Drama Review Vol. 8, no. 4, 1964.
- GROTOWSKI, JERZY (1966) For a total interpretation. World Theatre Vol. 15, no. 1
- GROTOWSKI, JERZY (1967) Contemporary Perspectives. The Theatre in Poland No. 2-3, 1967.
- GROTOWSKI, JERZY (1968) Institute of Acting Methods. The Theatre in Poland No. 7-8, 1968.
- GROTOWSKI, JERZY (1973a) Holiday - The Day That Is Holy (1972) The Drama Review Vol. 17, no. 2, 1973.
- GROTOWSKI, JERZY (1973b) This Holiday Will Become Possible. The Theatre in Poland No. 12(184), 1973.
- GROTOWSKI, JERZY (1975) How One Could Live. The Theatre in Poland No. 4-5, 1975.
- GROTOWSKI, JERZY (1979) Jerzy Grotowski on the Theatre of Sources. Tadeusz Burzynskin haastattelu. The Theatre in Poland No. 11, 1979.
- GROTOWSKI, JERZY (1984) Towards a Poor Theatre. (Ensimmäinen painos 1968.) Methuen, London.
- GROTOWSKI, JERZY (1985a) Theatre of Sources (1980) - Teoksessa Jennifer Kumiega The Theatre of Grotowski. Methuen, London.
- GROTOWSKI, JERZY (1985b) Przedsięwzięcie Gora(1975) Julkaistu alunperin puolaksi Odra No. 6, 1975. - Osittain käännetty englanniksi teoksessa Jennifer Kumiega The Theatre of Grotowski. Methuen, London -New York.
- GROTOWSKI, JERZY (1986) Grotowski and his Laboratory Zbigniew Osinski. Käännös ja lyhennys Lillian Vallee ja Robert Findlay. PAJ Publications, New York.

- GROTOWSKI, JERZY (1993) Hän ei ollut kokonainen (1989).
(Alkuperäisteoksen Teksty z lat 1965-1969, toimittivat Janusz Degler & Zbigniew Osinski.) Suom. Martti Puukko. Teatterikorkeakoulu, Painatuskeskus Oy, Helsinki.
- GROTOWSKI, JERZY (1995) Liite: From the Theatre company to Art as a Vehicle. Teoksessa Thomas Richards, At Work With Grotowski on Physical Actions. Routledge, New York - London. (S.115-135)
- GROTOWSKI, JERZY (1997a) Interview with Jerzy Grotowski Richard Schechner & Theodore Hoffman. Ensimmäinen julkaisu The Drama Review Vol. 13, no. 1. 1968. Richard Schechner & Jacques Chwat (toim.)- Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner(toim) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.36-53)
- GROTOWSKI, JERZY (1997b) I Said Yes to the Past. Käännös Helen Klibbe. Julkaistu ensi kerran Village Voice, Vol. 23 tammikuu, 1969. Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.81-85)
- GROTOWSKI, JERZY (1997c) The Vigil (Czuwanie) Francois Kahn. Käännös Lisa Wolford. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.224-228)
- GROTOWSKI, JERZY (1997d) Theatre of Sources (1979, 1980, 1982). - Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.250-268)
- GROTOWSKI, JERZY (1997e) Tu es le fils de Quelqu'un. Käännös James Slowiak & Jerzy Grotowski. Julkaistu ensi kerran The Drama Review Vol. 31, no. 3, 1987. -Teoksessa Lisa

- Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.292-303)
- GROTOWSKI, JERZY (1998) Art as a vehicle. Ensijulkaisu Jean-Pierre Thibaudat (1995) Grotowski, un véhicule du théâtre. Liberation 28.7.1995. -Artikkelissa Lisa Wolford Grotowski's Art as Vehicle. Performance Research Vol. 3, no. 3, 1998.
- GROTOWSKI, JERZY (1999a) Untitled text by Jerzy Grotowski, signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998. The Drama Review Vol. 43, no. 2, 1999.
- GROTOWSKI, JERZY (1999b) Dear Kim - 26 letters from Jerzy Grotowski to Eugenio Barba. Teoksessa Land of Ashes and Diamonds, Eugenio Barba. Black Mountain Press, Wales - UK. (S.117-172)
- GUSSOW, MELL (1999) Jerzy Grotowski, Director, Is Dead at 65. The New York Times 15.1.1999.
- KAHN, FRANCO (1997) The Vigil (Czuwanie). -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.224-228)
- KAPLAN, DONALD M. (1970) On Grotowski. The Drama Review Vol. 14, no. 2, 1970.
- KELERA, JÓZEF (1974) Grotowski in Free Indirect Speech. The Theatre in Poland No. 10, 1974.
- KERR, WALTER (1997) Is Grotowski Right - Did the World Come Last?(1969). Julkaistu ensi kerran New York Times Vol. 30, Marraskuu. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S. 150-154)
- KLEMETTI, EELI (2000) Luennot 19.4 - 15.5.2000. Teatterilaboratorio ECS, Kerava.

- KLOSSOWICH, JAN (1971) Grotowski en Pologne. The Theatre in Poland No. 5, 1971.
- KOTT, JAN (1970) On Grotowski. The Drama Review Vol. 14, no. 2, 1970.
- KOTT, JAN (1997) Grotowski, or the Limit. Käännös Judviga Kosicka. Julkaistu ensi kerran New Theatre Quarterly Vol. 6, no. 23, 1991 -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.304-309)
- KUMIEGA, JENNIFER (1997) Laboratory theatre/Grotowski/The Mountain Project. Julkaistu ensi kerran Darlington Theatre Papers, sarja 2, no.9, 1978. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.229-245)
- KUMIEGA, JENNIFER (1985) The Theatre of Grotowski. Methuen, London and New York
- LENDRA, I WAYAN (1991a) Bali and Grotowski - Some Parallels in the Training Process. The Drama Review Vol. 35, no. 1, 1991.
- LENDRA, I WAYAN (1991b) The Motions - A Detailed Description. The Drama Review Vol. 35, no. 1, 1991.
- MAGARSHACK, DAVID (1967) Introduction (1950) -Teoksessa Konstantin Stanislavsky (1924) Stanislavsky on the Art of the Stage (2.painos.) Käännös David Magarshack. Faber and Faber Limited, London. (S.1-90)
- MALAGUZZI, LORI (1997) Invece il cento c'è. -Teoksessa I cento Linguaggi dei Bambini. Reggio Children. ATA Correggio (toim.) Italy.
- MAROWITZ, CHARLES (1997) Grotowski in Irvine (1988). Julkaistu alunperin, Alarums and Excursions, kevät. -Teoksessa

- Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.348-353)
- MENNEN, RICHARD (1975) Jerzy Grotowski's Paratheatrical Projects. The Drama Review Vol 19, no. 4, 1975.
- MITTER, SHOMIT (1999) Systems of Rehearsal - Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook. (Ensimmäinen painos 1992). Routledge, New York.
- ORSMAA, TAISTO-BERTIL (1976) Teatterimme käänne - Ekspressionismi suomalaisessa teatterissa. OY Gaudeamus AB, Vaasa.
- OSINSKI, ZBIGNIEW & BURZYNSKI, TADEUSZ (1979) Grotowski's Laboratory. Interpress Publishers, Warsaw.
- OSINSKI, ZBIGNIEW (1980) Twenty Years of Jerzy Grotowski's Laboratory Theatre. The Theatre in Poland No.5, 1980.
- OSINSKI, ZBIGNIEW (1986) Grotowski and his Laboratory. (Alkuperäinen versio puolaksi 1976). Käännös ja lyhennys Lillian Vallee & Robert Findlay (1985). PAJ Publications, New York.
- OSINSKI, ZBIGNIEW (1991) Grotowski Blazes the Trails - From Objective Drama to Ritual Arts. The Drama Review Vol. 35, no. 1, 1991.
- OSINSKI, ZBIGNIEW (1993) Grotowski viitoittaa tien - Objektiivisesta draamasta (1983-85) Rituaalitaiteisiin (1985-) (Ensijulkaisu 1989) -Teoksessa Jerzy Grotowski Hän ei ollut kokonainen. Suomennos Matti Puukko. Teatterikorkeakoulu. Painatuskeskus Oy, Helsinki. (S.204-240)
- OSTROWSKA, JOANNA (2000) "My Future Plan? To Die": Grotowski's Last Visit to Wroclaw. New Theatre Quarterly Vol. 16, no. 2, 2000.

- PALLASZ, ALOJZY (1972) Frenchmen about Grotowski, Axer and Lomnicki. The Theatre in Poland No. 2 (162), 1972.
- PUZYNA, KONSTANTY (1997) A Myth Vivisected: Grotowski's Apocalypsis(1971). Julkaistu alunperin The Drama Review Vol. 15, no. 4 -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.86-104)
- RAUHALA, LAURI (1992) Mitä meditaatio on? (Ensimmäinen julkaisu 1986 nimellä "Meditaatio"). Esoterica Publishing;Karisto Oy, Hämeenlinna.
- RICHARDS, THOMAS (1995) At Work with Grotowski on Physical Actions(1993). Routledge, London.
- RICHARDS, THOMAS (1997) The Edge-Point of Performance(1995). Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera, Italy.
- RICHIE, DONALD (1970) On Grotowski. The Drama Review Vol. 14, no. 2, 1970.
- RONEN, DON (1978) A Workshop with Ryszard Cieslak. The Drama Review Vol. 22, no. 4, 1978.
- SACHAROW, LAWRENCE (2000) Student Get a Taste of Acting's Raw Power. Work on the Songs Is Like a Research Into Oneself. The New York Times 29.8.2000.
- SCHECHNER, RICHARD (1997a) A Polish Catholic Hasid. Julkaistu alunperin nimellä Polish Laboratory Theatre: Towards Jerzy Grotowski(1970). Village Voice Vol. 8, tammikuu. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.155-158)
- SCHECHNER, RICHARD (1997b) Introduction: Theatre of Productions, 1957-69. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London.

(S.21-25)

SCHECHNER, RICHARD (1997c) Introduction: The Laboratorio Theatre in New York 1969. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.112-115)

SCHECHNER, RICHARD (1997d) Introduction to Part II: Paratheatre, 1969-78, and Theatre of Sources, 1976-82. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.205-212)

SCHECHNER, RICHARD (1997e) Exeducation: Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski. - Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.458-492)

SCHECHNER, RICHARD (1999a) A Mentor With Wisdom And a Drive to Learn. The New York Times 31.1.1999.

SCHECHNER, RICHARD (1999b) Jerzy grotowski 1933-1999 - "I Do not Put on a Play in Order to Teach Others What I Already Know". The Drama Review Vol. 43, no. 2, 1999.

SIVANANDA, SWAMI (1977) Kundalini Yoga. Suomennos Timo Laurila. Intiakeskus.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN (1951) Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi. (Ensimmäinen painos venäjäksi 1938). Suom. Juhani Konkka. Osuuskunta Työn Voima kirjapaino, Jyväskylä.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN (1966) Elämäni näyttämötaiteen palveluksessa. (Ensimmäinen painos venäjäksi 1926). Suom. Eino Westerlund. WSOY, Porvoo.

STANISLAVSKI, KONSTANTIN (1967) Stanislavsky on the Art of the Stage (1924) (2.painos) Käännös David Magarshack. Faber and Faber Limited, London.

- STANISLAVSKI, KONSTANTIN (1970) Luonteen kehittäminen -
Näyttelijän työ II. (Ensimmäinen painos venäjäksi 1948)
Suom. Ulla-Liisa Heino. KK:n kirjapaino, Helsinki.
- STANISLAVSKI, KONSTANTIN A brief outline of his life and work.
Union of Soviet Societies of friendship and cultural
relations with foreing countries. Soviet Centre of the
International Theatre Institute.
- TAVIANI, FERDINANDO (1997) In Memory of Ryszard Cieslak(1992),
käännös Susan Bassnett Julkaistu alunperin New Theatre
Quaterly Vol. 8, no. 31. -Teoksessa Lisa Wolford &
Richard Schechner (toim.) Grotowski Sourcebook.
Routledge, London. (S.187-202)
- TEMKINE, RAYMONDE (1973) The Polish-French Seminar on Theatre at
Royaumont. The Theatre in Poland No. 6, 1973.
- THEATRE CHECKLIST NO.11 (1973) Grotowskin ohjaukset ja
esityksissä käytetyt tekstit vuosien 1957-1973 välillä.
Theatre Quarterly Vol. 3, no. 10, 1973.
- THEATR LABORATORIUM Has Decided to Break Up (1986) The Drama
Review Vol. 30, no. 3, 1986.
- TOPORKOV, V.O. (1986) Toiminnasta tunteeseen. Suom. Martin
Kurtén & Heikki Mäkelä. Teatterikorkeakoulun
julkaisuja (Ensimmäinen painos 1984). Valtion
painatuskeskus, Helsinki.
- TYMICKI, JERZY (1986) New Dignity: The Polish Theatre 1970-1985.
The Drama Review Vol. 30, no.3, 1986.
- VARJA, MERVI (1988) Vapautuksen ongelma Jerzy Grotowskin
etsinnässä. Pro gradu -tutkielma. Helsingin yliopisto,
teatteritiede.
- WALDMAN, MAX (1999) (toim.) As When One Gives Oneself in Love.
American Theatre Vol.16, No. 5/6.

- WANGH, STEPHEN (2000) *An Acrobat of the Heart - a physical approach to acting inspired by Jerzy Grotowski*, Wintage Book, New York.
- WARDLE, IRVING (1969) *Grotowski the Evangelist*. *The Times* 4.10.1969.
- WINTERBOTTOM, PHILIP, Jr. (1991) *Two Years before the Master*. *The Drama Review* Vol. 35, no. 1, 1991.
- WOLFORD, LISA (1991) *Subjective Reflections on Objective Work*. *Grotowski in Irvine*. *The Drama Review* Vol. 35, no. 1, 1991.
- WOLFORD, LISA (1996) *Ta'wil of Action: the New World Performance Laboratory's Percian Cycle*. *New Theatre Quarterly* Vol. 12, no. 46, 1996.
- WOLFORD LISA (1997a) *General Introduction: Ariadne's Thread: Grotowski's journey through the theatre (1996)*. *Julkaistu alunperin Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, London. (S.1-18)
- WOLFORD, LISA (1997b) *Introduction: Objective Drama, 1983-86 (1996)*. *Julkaistu alunperin Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, London. (S.281-291)
- WOLFORD, LISA (1997c) *Action: The unrepresentable origin*. *Julkaistu alunperin The Drama Review* Vol. 40, no. 4., 1996. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, London. (S.407-429)
- WOLFORD, LISA (1997d) *Introduction: Art as Vehicle, 1986-*. *Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The*

Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.365-373)

WOLFORD, LISA (1998) Grotowski's Art as Vehicle: the Invasion of an Esoteric Tradition. Performance Research Vol. 3, no. 3, 1998.

WORKCENTER OF JERZY GROTOWSKI AND THOMAS RICHARDS and Action (1999) Information text. The Drama Review Vol. 43, No. 2, 1999.

ZMYSLOVSKI, JACEK (1997) The Vigil (Czuwanie) Francois Kahn. Käännös Lisa Wolford -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) The Grotowski Sourcebook. Routledge, London. (S.224-228)

TAIDEPÄIVÄKOTI

KONSTI esittää

SATUNÄYTELMÄN

Jääsusisi



NIKKARIN KOULUN AUDITORIOSSA

LA 2.3.2002 KLO 13 JA 15

SU 3.3. 2002 KLO 13 JA 15

liput ennakkoon
Konstista ja Levyikkunasta
7 euroa / perhelippu 21 euroa
buffetti ja arpajaiset

SISÄLLYSLUETTELO

1. Taustaa 1
 2. Taiteellinen tutkimusongelma ja metodi 3
 3. Taidekasvatuksen tavoitteet 6
 - 3.1 Grotowskin ajattelu taidekasvatuksen mallina 7
 - 3.2 Tavoitteeni ohjaajana ja taidekasvattajana 10
 4. Esitys ongelman ratkaisumallissa 13
 5. Harjoittelu 17
 - 5.1 Isät ja äidit leikkivät 18
 - 5.2 Susipojat 20
 - 5.3 Kukkaistytöt 21
 - 5.4 Muusikot ja musiikki 23
 - 5.5 Prosessi? 23
 6. Toteutus 26
 7. Palaute 28
 8. Onnistuinko taidekasvattajana ja ohjaajana? 30
 9. Lopuksi 33
- Lähteet 35
- Liitteenä "Jääsusii" -dramatisointi, juliste ja käsiohjelma

1. Taustaa

Taidepäiväkoti Konsti on yksityinen, Keravan kaupungin ostopalvelukorvauksin tukema päiväkoti. Se aloitti toimintansa elokuussa 1995 ja sen taustayhteisönä on Keravan taidepäiväkotiyhdistys ry. Yhdistyksen perustajajäsenet ovat Keravan Musiikkiopisto, Tanssiopisto ja Kuvataidekoulu, jotka myyvät päiväkodille palveluitaan. Toiminta-ajatuksena on tukea lapsen kokonaisvaltaista kasvua sovittamalla taiteen eri osa-alueita lapsen arkeen. Taidekasvatuksesta huolehtii Keravan taideoppilaitosten opettajat.¹ Myös päiväkodin ohjaajat ovat oman kiinnostuksensa ja erityistaitojensa mukaan jakautuneet opettamaan lapsille liikuntaa ja taiteita. Mielestäni päiväkodin ohjaajat ovat tiiviimmin vastuussa lasten taidekasvatuksen toteuttamisesta päiväkodin jokapäiväisessä toiminnassa.

Tavoitteena on lapsen luovuuden vaaliminen, itsetunnon tukeminen ja elämysten ja yhdessä tekemisen ilon kokeminen, unohtamatta lapsen tiedollisia ja taidollisia valmiuksia.²

Vaikka päiväkoti on yksityinen, on taideopintoja sisältävä päiväkotiopeutus mahdollista myös köyhempien perheiden lapsille, sillä kaupunki tukee pienituloisia perheitä. Päiväkotiin sijoitetaan myös erityislapsia, joiden katsotaan hyötyvän taiteellisesta toiminnasta. Lapsia Konstissa on yli sata ja ohjaajia n. 16.

Jo kuuden vuoden ajan päiväkodin ohjaajat ovat esikouluryhmän ja heidän vanhempiansa kanssa järjestäneet "Kevättempauksen", jonka tarkoituksena on ollut kerätä päiväkodille rahaa erilaisia hankintoja varten. Kevättempaus on

¹Toimintakertomus 1999, s.1-2, 6.

²Ibid. s.1.

kasvanut irrallisia musiikki- ja tanssinumeroita käsittävästä iltamasta draamalliseksi kokonaisuudeksi. Keravalla ja sen ympäristökunnissa Konstin lapsille tarkoitettu tapahtuma on joka vuosi saanut suuren suosion ja siitä on tullut päiväkodin lyhyen historian aikana perinne. Itse olin mukana toiminnassa jo viime vuonna, jolloin suoritin päiväkodissa taidekasvatuksen opintoihin kuuluvan harjoittelun sekä ohjasin ja dramatisoin esityksen "Kivinen planeetta".

Heli Tuhkasen satu "Jääsus" tarttui käteeni kirjaston poisto-hyllystä ja jäi musikaalisuudessaan ja kuvallisuudessaan vaivaamaan mieltäni. Tarina kertoo viulistipojasta, joka oppii soittamaan rakkaudesta Kukkaistytöön. Kukkaistytöllä on hallussaan kaikki maailman värit ja lämpö, jotka myös Jääsus haluaa saada omikseen. Jääsus syö tytön ja viulistipoika lähtee etsimään sutta, joka on muuttunut kivipatsaaksi ja vanginnut Kukkaistytön sisälleen. Pojan sydämestä kumpuava soitto rikkoo patsaan ja Kukkaistytön heräämisen myötä kaikkialla on taas kevät.³ Konstin ohjaajat pitivät myös sadusta ja sain jälleen mahdollisuuden työskennellä heidän kanssaan ja kehittää itsessäni uinuvaa taidekasvattajaa ja ohjaajaa.

Jokainen esikoululainen oli mukana esityksessä. Tempauksessa mukanaolo perustuu aikuisten osalta pakotettuun vapaaehtoisuuteen. Pakotettuun sikäli, että ohjaajat ja vanhemmat kokevat velvollisuudekseen olla jollakin tavalla mukana järjestämässä Kevättempausta. Erityisesti muusikkovanhemmat, joita konstilaisissa on useita, joutuvat aina esitykseen mukaan. Välillä mieltäni askarruttikin ajatus: "Olenko minä ainoa vapaaehtoinen?" Yleensä kuitenkin esikoululaiset ja

³Tuhkanen 1991.

heidän vanhempansa ovat innostuneita esiintymään. Yhteishenki on päiväkodissa poikkeuksellisen tiivis ja hyvä.

2. Taiteellinen tutkimusongelma ja metodi

Stanislavskin ja Grotowskin menetelmien valossa lapsi on näyttelijän esikuva. Siksi haluan työskennellä juuri lasten ja nuorten parissa. Lasten opastuksella haluan siirtää lapsen orgaanisuuden ja rehellisyyden näyttämölle esitykseen. Siksi monet lapsia koskevat toiminnot "Jääsusii" -produktiossa oli tarkoitus tehdä lasten ehdoilla, ei vain kuvainnollisesti vaan konkreettisesti.

Päivi Granön mukaan lapsen kehityksessä juuri esikouluikä on tärkeä fyysisen, kognitiivisen, sosiaalisen ja emotionaalisuuden kannalta. Lapselle on kehittynyt kyky eläytyä toisen ihmisen kokemuksiin ja kommunikoida monipuolisesti ympäristönsä kanssa. Tarinat ja sadut ovat tärkeitä eläytymisen kanavia, jotka myöhemmällä iällä menettävät jo merkitystään. Granön mukaan taiteen tarkastelulla ja tulkinnalla on lapselle myös terapeutin merkitys ja lapsi saa luvan tuoda esille kiellettyjä tunteitaan.⁴ Esikouluikäiset ovat tämän mukaan paras ikäryhmä käsittelemään ja työstämään satua ja odotukseni heidän tulkinnastaan olivat suuret. Mielestäni teatteri on paras kanava lapsen monipuoliselle kommunikaatiotarpeelle ja negatiivisten tunteiden purkamiselle.

Aikuisten ja lasten käsitys maailmasta ja logiikka on hyvin erilainen. Eugenio Barban mukaan lapsen piirustus on aina aikuisen mielestä "huono" ja primitiivinen. Lapsi ei piirrä mielestämme tarpeeksi realistisesti eikä ymmärrä

⁴Granö 1996, s.9, 22.

kolmiulotteisuutta. Barban mukaan lapsi piirtääkin asiat niin kuin hän on kokenut ne, ei niin kuin hän on ne nähnyt. Jos äiti on lapselle tärkeämpi, hän piirtää äidin isompana.⁵ Toivoin, että tämä "lapsellinen" lapsen katse jollakin tavalla siirtyisi näyttämölle.

Stanislavski nostaa esiin ongelman, jonka mukaan lapsen orgaanisuuden, aivan kuten aikuisenkin, pilaa sen näyttämölle asettaminen. Jokainen meistä toimii luontevasti ja melko orgaanisesti kun olemme yksin, mutta kun joku katsoo meitä, tapahtuu meille jotain joka saa toimintamme ja erityisesti asenteemme toimintaa kohtaan muuttumaan.⁶ Näin käy myös lapselle. Lasta alkaa jännittämään ja hän ei tiedä miten pitäisi käyttäytyä. Toisaalta jos lapsi on hyvin tottunut esiintyjä, hän alkaa esittämään ja miellyttämään imitoimalla aikuisia ja esiintymisen manereita. Miten siis säilyttää luonnollisuus? Olen huomannut, että hetki jolloin toiminto näyttämöllä ei mene niin kuin pitäisi laukaisee lapsissa luontevan tavan reagoida ja toimia, kun taas usein aikuisilta tämä luonteva orgaaninen toiminta puuttuu ilman harjoittelua. Tarkoittaako tämä, että kun haluamme nähdä näyttämöllä elämää, tulisi toiminnan näyttämöllä olla sattumanvaraista? Miten säilyttää esiintyjien toiminnallinen tuoreus? Grotowski ja Stanislavski painottavat tekniikkaa ja harjoittelua. Mutta entä lapset? En usko, että pystyn vastaamaan tähän kysymykseen koskaan, mutta olkoon se kuitenkin tutkimusongelmani lähtökohta.

Metodi perustuu stanislavskilaiselle ja grotowskilaiselle toiminta- ja ajattelumallille. Vaikka

⁵Barba 1985, s.26.

⁶Stanislavski 1951, s.113.

pääasiallisena esikuvana on Grotowski, on Stanislavskin menetelmä "ihmisystävällisempi" ja diskursiivisella tasolla ymmärrettävämpi. Stanislavskin mukaan näyttelijän mielen täytyy olla avoin kaikelle uudelle. Hänellä täytyy olla hyvä huomiointikyky, niin sisäisesti kuin ulkoisestikin. Näyttelijällä tulee olla hyvä tahto ja absoluuttinen mielenrauha. Ja erityisesti hänen tulee olla peloton.⁷ Mielestäni nämä seikat ovat perustavanlaatuisia asioita ei vain näyttämöllä vaan myös ihmisen elämässä yleensä. Toivon jokaisen esitykseen osallistujan oppivan näitä puolia itsessään. Tavoitteena on, että se mitä näyttämöllä on opittu siirtyisi esityksen ulkopuolelle, esiintyjän arkipäiväiseen elämään.

Käytännössä on kuitenkin mahdotonta täysin soveltaa Grotowskin omassa työssään käyttämiä toimintatapoja. Grotowski työskenteli yhden esityksen parissa useita vuosia, jonka päämäärä saattoi vaihtua kesken harjoitusprosessin. Väitän kuitenkin, että Grotowskin käyttämä harjoittelumenetelmä on taidekasvatuksellinen ja on sovellettavissa muuallakin kuin ammattinäyttelijöiden tekniikkana ja kokeellisen teatterin harjoittamiseen. Menetelmän tärkein lähtökohta ohjaajan kannalta on näyttelijä ja hänen toiminnastaan nousevat impulssit, muu seuraa myöhemmin.

Stephen Wangh mukaan Grotowskin harjoitusten käyttäminen on vaikeata ja jopa mahdotonta maailmassa, jonka näyttelijät kohtaavat teattereissa. Wangh esittää, että hänen omat Grotowskin harjoituksista muokatut versiot voivat toimia siltana näyttelijöille heidän työskennellessään toisten

⁷Stanislavski 1967, s.123.

ohjaajien ja tekstien kanssa.⁸ Wangh ei mielestäni ole ymmärtänyt Grotowskin harjoitusten tarkoitusta ja käyttöä. Wangh sekoittaa keskenään Grotowskin esitysten tyylin ja päivittäisen harjoittelun. Harjoituksia ei ole tarkoitus sellaisenaan siirtää näyttämölle. Harjoitukset on tarkoitettu näyttelijän oman kehittymisen pohjaksi, joiden kautta näyttelijä etsii niitä keinoja, joilla hän eliminoi fyysisiä ja henkisiä tukoksiaan. Työ ja erityisesti itsenäinen harjoittelu vaativat itsekuria ja sitä tarvitsevat myös muita metodeja hallitsevat näyttelijät. Harjoittelun tavoitteena on tehdä asioita, joita ei osaa. Ja vaikka Grotowskin mukaan on toki toivottavaa soveltaa harjoituksia, Wangh ei ota huomioon etteivät hänen sovellutuksensa ole yleispäteviä kaikkien kohdalla. Ponnistelu vaikeiden asioiden opettelemiseksi ja yksilöllisyys ovat Grotowskin menetelmässä keskeisiä ja ajattelen niiden olevan myös taidekasvatuksen tehtäviä.

3. Taidekasvatuksen tavoitteet

Maaailmassa tapahtuneiden muutosten seurauksena InSEA (International Society for Education through Art) on joutunut uusien haasteiden eteen. John Steersin mukaan vaikka globaalisiaation vuoksi maailma ei ole enää tarkasti määritelty ja hahmotettavissa on tiedostettava, että me elämme yhdessä maailmassa, jossa jaetaan yhä enemmän samoja kokemuksia, taloutta ja kulttuuria.⁹

Taidekasvatuksen tavoitteissa pohjaan käsitykseni John

⁸Wangh 2000, s.xxv.

⁹Steers 2001, s.223.

Swiftin ja John Steersin manifestiin vuodelta 1999.¹⁰ Taidekasvatuksen perusteet rakentuvat heidän mukaansa erilaisuuteen, joka on toiminnan ja keskustelun ydin niin yksilöllisellä kuin sosiaalisellakin tasolla, moninaisuuteen, jolla tarkoitetaan metodien, ratkaisujen ja tarpeiden variointia, sekä itsenäiseen ajatteluun, joka kehittää yksilöllisyyttä. Steers korostaa lisäksi taidekasvatuksen käytännöllistä tietoa ja teoriaa neuvotellessa ideoista, jotka syntyvät kysyttäessä perusteltuja kysymyksiä. Herätetyt kysymykset on testattava, ennen kuin asetetaan uusia kysymyksiä. Steers siis vaatii taidekasvatukselta tieteellisyyttä ja tutkimuksellisuutta.¹¹ Näiden periaatteiden mukaisesti olen mielestäni oikeutettu soveltamaan grotowskilaista menetelmää taidekasvatuksessa.

3.1 Grotowskin ajattelu taidekasvatuksen mallina

Stanislavski korostaa näyttelijäntyön jatkuvuutta arkipäiväisessä elämässä ja näyttämöllä saavutettujen toiminnallisten mallien käyttökelpoisuutta arkipäiväisessä elämässä.¹² Stanislavskilaista perintöä on työskentely tutkimuksellisesti ja yksilöllisesti, jokaisen näyttelijän henkilökohtaisten tarpeiden mukaan. Myös Grotowskin menetelmä on järjestelmällinen ja tutkimuksellinen. Toiminnan suunta ja harjoitukset muuttuvat tutkimuksen myötä perustellusti ja tavoitteita hakien. Toiminta on systemaattista, ja teoria kehitetään aina käytännön pohjalta, kuten se tulee mielestäni

¹⁰Swift & Steers 1999.

¹¹Steers 2001, s.226.

¹²Stanislavski 1951, s.148-149.

tehdä myös taidekasvatuksessa. Grotowskin menetelmä on ehdottomasti näyttelijäkeskeinen. Omassa työssäni painotan erityisesti lapsikeskeisyyttä, mikä tarkoittaa toiminnan ohjaamista lapsen kannalta mielekkääseen suuntaan.

Näyttelijän lähtökohtana on omista esteistä ja tavoitteista suoriutuminen. Oma kasvu ja kokonaisen itsen rakentuminen on tärkeää niin grotowskilaisessa näyttelijän työssä kuin taidekasvatuksessakin. Taidekasvatuksen tavoitteet eivät saisi olla ulkoa asetettujen ja yhtenäistävien tavoitteiden opettelua, vaan ponnistelua itsensä ja omien mahdollisuuksiensa kanssa. Oppilaalle suodaan hänen persoonallisuutensa. Grotowskilaisen menetelmän mukaisesti puutteet käännetään oppilaan vahvuuksiksi, ja kontakti ja kohtaaminen ovat keskeisiä asioita. Myös taidekasvatuksen mukaista on, että rehellinen vuorovaikutus muiden ihmisten kanssa on mahdollista vasta kun tuntee itsensä. "Sosiaalinen aseistus" ja roolikuvat itsestä pyritään eliminoimaan ja sitä kautta paljastamaan todellinen minä, joka on meissä oleva lapsi. Kysymys ei ole lapsellisuudesta vaan kokonaisvaltaisuuden saavuttamisesta, mikä johtaa ruumis-mieli erottelun häviämiseen.

Konkreettisen taidekasvatuksen esimerkkinä ja lähteenä olen käyttänyt Marja Räsäsen kokemukselliseen taiteen ymmärtämiseen tähtäävää tutkimusta. Räsäsen käyttämä **transfer**-käsite tarkoittaa kahden erilaisen idean ja käsitteen välille syntyvää yhteyttä, kun aiempaa oppimista käytetään hyväksi uudessa tilanteessa. Taideoppimisessa tarvittavat yleiset ja erityiset kyvyt ilmenevät siirron kautta ainoastaan toiminnassa. Taidekasvatuksen siirtovaikutus näkyy tapana

ajatella ja suhtautua todellisuuteen.¹³ Taiteen parissa löydetty ja opittu siirtyy luontevasti arkielämään ja auttaa selviytymistä siinä. Taide toimii apukeinona ja harjoituksena elämää varten. Näin on myös psykofyysisessä näyttelijäteknikassa. Toiminta on metanoiaa eli mielen muutosta, jolla on vaikutus henkilön elämään kokonaisvaltaisesti. Tätä kautta Grotowskin menetelmä rakentaa sillan lasten, harrastajien ja kehitysvammaisten toimintaan ja näin on myös tehty.

Kokonaisvaltaisuutensa ansiosta psykofyysinen menetelmä korostaa alitajuntaa, joka saadaan "hallintaan" toiminnan kautta. Grotowski sovelsi menetelmäänsä terapeutteihin tarkoituksiin Parateatterissa, ja Shomit Mitterin mukaan lähes moraalisen ja sosiaalisen missionsa vuoksi grotowskilaista menetelmää voidaan kutsua terapeutiksi.¹⁴ Grotowskin menetelmä pohjaa itsensä etsimiseen, löytämiseen ja tuntemiseen. Alitajunnasta nousevat asiat käsitellään toiminnan kautta ja ne hyväksytään osaksi itseä. Terapian ja taidekasvatuksen menetelmiin kuuluu asioiden sanallistaminen ja pohtiminen; Grotowskin työssä tällaista analyysia toiminnasta ei kuitenkaan käydä.¹⁵ Mitter painottaa Grotowskin ajatusta näyttelijästä, joka on oma itsensä vasta kun hän unohtaa itsensä. Hän ei varsinaisesti ajattele olemistaan vaan on läsnä kokonaisena.¹⁶ On sanomattakin selvää, että kaikella taiteellisella toiminnalla on

¹³Räsänen 2000, s.13.

¹⁴Mitter 1999, s.80

¹⁵Tekniikan lähtökohtana on toiminta. Sanallistaminen ja puhe on helpompaa ja siihen ei tarvita yleensä rohkaisua. Itse en käy taiteellisessa työssäni yleistä keskustelua ja analyysiä muiden ihmisten kanssa.

¹⁶Mitter 1999, s.88.

terapeuttinen merkitys, varsinkin tekijöilleen.

Grotowskin toiminta on ollut monikulttuurista. Toiminta on tapahtunut eri kulttuurien perimmäisiä juuria etsien. Erilaisia traditioita harjoitettiin ja samalla turvattiin niiden jatkuvuus. Ryhmässä toimivien henkilöiden kulttuuritaustaa korostettiin ja se nähtiin heidän vahvuutenaan. Erilaisuus oli sallittua ja suorastaan toivottua. Erityisestä on löydettävissä se, mikä meissä kaikissa on samaa. Menetelmä kulkee yleisestä erityiseen ja jälleen erityisestä yleiseen. John Steersin ajatusta globaalisaatiosta johtaen, erilaisten kulttuuritaustojen tiedostaminen ja korostaminen sekä niiden yhteisten piirteiden tunnistaminen tulisi olla mielestäni myös yksi taidekasvatuksen tavoite.

Taidekasvatus painottaa toimintaa ryhmässä.

Grotowskille teatteri merkitsee kohtaamista ihmisten välillä ja vain tuosta kohtaamisesta syntyvä vuorovaikutus on tärkeä. Grotowski kysyykin, miten ihmisen tulisi elää. Tämä syrjäyttää kysymyksen: "Mikä on teatterissa olennaista?" Painopisteen muutoksella Grotowski siirtyy teatterista aktiiviseen kulttuuriin, jossa ei ole enää passiivisia sivustakatsojia. Grotowski on taidekasvattaja.

3.2 Tavoitteeni ohjaajana ja taidekasvattajana

Haluni ohjata satu "Jääsus" oli aluksi henkilökohtainen. Pyrkimykseni ei ollut ohjata toimintoja vaan ohjata toimintaan "Jääsus"-tarinaan pohjaten. Näen ohjaustyöni taidekasvatuksellisenä prosessina, jota mielestäni kaikki taiteen tekeminen tulisi olla. Halusin säilyttää mielikuvani esityksestä ja toiminnasta sen ympärillä mahdollisimman avoimena, mikä osoittautui hyvin vaikeaksi.

Taidekasvatuksellisesti ihanteeni oli toimia ohjaajana siten kuin Grotowski toimi rakentaessaan esitystä. Prosessi ja muoto ovat tällöin yhtä ja aika on paras työtoveri. Ohjaaja antaa näyttelijöilleen tilaa ja aikaa etsiä ja esitys on valmis kun näyttelijät ovat valmiita. Harjoittelun tarkoituksena on olla jokaiselle näyttelijälle uusi tuntemattoman alueen valloitus. Näin harjoittelu vastaisi tarkoitustaan ammatillisena ja taidekasvatuksellisenä kehityksenä. Ohjaaja toimii ammattimaisena katsojana. Grotowskin mukaan, esitykseen sisältyy kolme erilaista näkökulmaa: esitys, esitykseen tähtäävä harjoittelu ja harjoittelu, joka ei suoranaisesti tähtää esitykseen.¹⁷ Koska lähtökohtana oli esittää "Jääsus" tietyn ajan sisällä, esitykseen tähtäävän harjoittelun näkökulma painottui. Esityksen näkökulman pyrin pitämään ainoastaan omana murheenani enkä painostanut sillä näyttelijöitä ja varsinkaan lapsia. Taidekasvatuksellisesti mielekkäin harjoittelu, joka ei varsinaisesti tähtää esitykseen jäi odotuksistani huolimatta vähäiseksi. Onneksi kuitenkin esitystilanteet säilyivät tuoreina harjoittelun ja etsinnän maastona.

Alkuperäisenä tavoitteenani oli, että näyttelijöiden toiminta ohjaisi esityksen kulkua ja muuttaisi harjoittelun aikana minun mielikuvaani esityksestä. Teksti ei ollut lähtökohta, vaikka tarina olikin. Harjoituksissa pyrin toiminnallisuuteen ja fyysisten toimintojen etsimiseen näyttelijän avuksi. Toivoin, että lapset, heidän vanhempansa ja ohjaajat tekisivät esityksen huomaamattaan itse. Harjoitukset olisivat siinä mielessä hyvin ammattimaisia: näyttelijät löytävät oman improvisaationsa kautta jotain, joka on rehellistä

¹⁷Grotowski 1995, s.119

ja ymmärrettävää ja se kannattaa toistaa useammin. Pidin itseäni lopullisen muodon editoijana. Vaikka olinkin luonut sadun pohjalta kohtauksellisen rungon ja sitä kautta myös jonkinlaisen näkemyksen esityksen kulusta, toivoin koko ajan, että tuo näkemys rikkoutuisi ja jopa muuttuisi täysin.

Harrastajanäyttelijät ovat yleensä liian auktoriteettiä uskoisia ja he pelkäävät tekevänsä virheitä. Liian usein tämä on nähtävissä myös ammattilaisissa. Suurimmat odotukseni kohdistin lasten "anarkistiseen toimintaan". Lapset eivät pelkää ottaa riskejä ja tehdä itseään "naurettaviksi", mikä on aikuisten ainaisena pelkona.

Toimintani tapahtui Räsänen itselleen luoman toimintatavan ja toimintatutkimuksen mukaisesti: ensin havainnoiden, analyysin kautta suunnitellen ja toimien. Toiminta synnyttää uuden toiminnan, jolloin muutoksen mahdollisuus on suurempi ja toiminta vastaa tekijöiden intressejä eikä vain minua ohjaajana. Tavoitteenani oli ymmärtää itseäni ohjaajana ja omia vuorovaikutuskeinojani työssä.¹⁸ Toisin kuin Räsäsellä, en pyrkinyt kuitenkaan analysoimaan työvaiheessa. Toki on järkevää miettiä, miksi joku toiminta synnyttää toistaa toimintaa, mutta analyysi on syytä pitää ainoastaan käytännön tasolla esityksen prosessivaiheessa, mikä on ominaista grotowskilaisessa käytännössä. Lisäksi taiteellisen työn analysointi tekovaiheessa saattaa estää alitajunnan liittymistä mukaan teokseen. Mielen kontrolli sensuroi alitajunnastamme nousevan epämiellyttävän aineiston, jota emme halua myöntää osaksi minuutta.

Swiftin ja Steerin manifestin mukaan pyrin pitämään mielessäni eräitä taidekasvatuksen opettajille annettuja

¹⁸Räsänen 2000, s.27.

ohjeita: opettajilta toivotaan erilaisia lähestymistapoja ja selvempää ymmärrystä päämääristä. Heidän toivotaan myös itse opiskelevan uusia teorioita ja pedagogiaa ja heiltä odotetaan vastaavasti enemmän leikkisyyttä, empatiaa, yksilöllisyyttä ja erityisesti riskien ottamista. Opettajien ei toivota enää antavan valmiita ohjeita ja helppoja vastauksia. Päämäärään ei ole vain yhtä oikeaa tietä. Oppilaiden tulisi tulla tietoisiksi omasta oppimisestaan ja siihen johtaneesta prosessista. Opettajan tulisi ymmärtää jokaisen oppilaan erilaisia intentioita ja perusteita ja olla avoin kokeilulle, muutokselle ja haasteelle. Opettajan tulisi lisäksi samaistua oppilaan ja etsijän asemaan.¹⁹ Tarkoitukseni oli toimia näyttelijälähtöisesti, kannustaen ja odottaen. Halusin kulkea näyttelijän viitoittamaa tietä ja ottaa riskin epäonnistumisesta.

4. Esitys ongelman ratkaisumallissa

Näyttelijäntyön pedagogian isä Konstantin Stanislavski ja hänen kapinoiva oppipoikansa Jerzy Grotowski ovat luoneet pohjan näyttelijätaiteen tieteelliselle ja tutkimukselliselle näkökulmalle. Vaikka kumpikin heistä kielsi taiteen olevan tiedettä suoranaisesti, oli heidän toiminnassaan pyrkimys ja toive täyttää tieteelle asetetut vaatimukset taiteen alueella, ja siten luoda näyttelijäntyölle tavoitteet, jotka eivät olisi pelkästään taiteelliset. Yksi tapa tarkastella esitystä tutkimuksellisesti on käsitellä sitä ongelmana. Tämä ei varmastikaan ole tarpeellista taidekasvatuksen kannalta, mutta se auttaa minua taiteentekijänä tarkastelemaan taidetta tieteen

¹⁹Swift & Steers 1999, s.9-12.

ja tutkimuksen näkökulmasta.

Näytelmän ja esityksen valmistaminen on aina ongelma. Tämä suhtautumistapa on enemmän kuin teoreettinen, sillä esityksen suunnittelu ja toteuttaminen on konkreettisella tasolla pelkästään erilaisten ongelmien ratkaisua. Sirkkaliisa Usvamaa-Routilan²⁰ ajatusta teatteriin soveltaen esityksellisessä toiminnassa ongelma syntyy jo siitä, miten ongelma muotoillaan. Ongelmana on ongelman asettaminen. Vaikka usein teatteritoiminnassa näytelmä on jo tiedossa ja sen teksti esiintyjille tuttu, suorastaan klassikko, on esityksen muoto ongelma. Se vaatii tietoa ja luovuutta.

Usvamaa-Routilan mukaan ongelmat voidaan jakaa hyvin määriteltäviin ongelmiin, avoimiin ongelmiin ja erittäin huonosti määriteltäviin ongelmiin. Suljetussa eli hyvin määritellyssä ongelmassa on olemassa ratkaisu itsessään. Se on kuin palapeli, joka on lopputuloksessaan täysin valmis ja jolla on myös yksi ainoa lopputulos. Tällaiset ratkaisumallit ovat taiteessa harvinaisia eikä edes tavoiteltavia. Tällöin voidaan puhua taiteen tekniikasta, joka on kylläkin taiteen edellytys, mutta ei itse taidetta.

Avoimet ongelmat ovat huonosti määriteltäviä ongelmia, koska niiden tavoitteet ovat huonosti määritellyt. Toimintatavat ovat epäselvät ja tavoitteiden ja keinojen määrittelyä tapahtuu koko ajan. Lopputulos ei ole selvillä, ja jos toiminta tapahtuisi toisin, myös lopputulos muuttuisi. Ongelmaan ei ole vain yhtä ainoaa ratkaisua ja lopputulos syntyy ongelmaa selvitettäessä. Ratkaisu voisi olla myös toinen.

Erittäin huonosti määritellyt ongelmat päättyvät kun

²⁰Usvamaa-Routila 2001, luento 2.10.

ongelman ratkaisu on lopetettava käytännön syistä, esim. aika loppuu. Tekijät vain päättävät, että nyt ongelma on selvitetty. Työtä ympäröi ongelmallisuuden ilmapiiri ja aihe voidaan ottaa käsittelyyn myöhemminkin. Tieteen ongelmat ovat usein tällaisia. Ongelma muotoillaan uudelleen ja sille annetaan ratkaisuehdotuksia. Näin myös tekijät näkevät ilmiön paremmin eri suunnalta. Yhtä lopullista ja ainutta ratkaisua huonosti määritellylle ongelmalle ei ole. Jotkut näistä ratkaisuista ovat voimassa jonkin aikaa ja arvio paremmasta ratkaisusta tulee ulkopuolelta, esim. kriitikolta.

Yleensä "esitysongelman" ratkaisu on yleisölle esitettäväksi tarkoitettu kokonaisuus. Tavoite on siis selvillä. Vaikka taidetta ei haluta asettaa suljettujen ongelmien kategoriaan, mielestäni musiikki voisi taiteenlajeista lähimmin kuulua siihen. Esimerkiksi vanhassa kirkkomusiikissa taiteilijan henkilökohtaiselle tulkinnalle ei anneta tilaa. Mielestäni myös idän tradition tanssi- ja teatteritaiteessa useita tuhansia vuosia vanhat näyttämökonventiot ja esitysmuodot kuuluvat suljettuihin ongelmiin. Esitykselle on yksi oikea ratkaisu ja se on myös ylivoimaisesti paras. Taiteilijat tavoittelevat tuota ratkaisua vuosikymmenten harjoittelulla ja toistolla. Länsimainen luova taiteilija on nuori ilmiö ja myös harvinainen. Idän tradition kaltainen työn etiikka sisältyy grotowskilaiseen tekniikkaan, jossa harjoitukset pyritään suorittamaan täydellisesti ja niihin on vain yksi oikea ratkaisu. Kun harjoitus osataan täydellisesti on ongelma ratkaistu. Tekniikan hallinnan jälkeen alkaa luova työ.

Länsimainen teatteriesitys voi kuulua avoimien ongelmien ryhmään. Vaikka tarkoituksena onkin ratkaista ongelma yleisölle esitettävän kokonaisuuden muodossa, ei tuo lopputulos

ole täysin selvä. Yleensä ongelmanratkaisijoita on useita ja jokainen heistä uudelleenmäärittelee ja selvittää ongelmaa omalla tavallaan. Vaikka kyseessä olisi yhden henkilön luoma ja toteuttama esitys ei ongelmaan siltikään ole yhtä ainoaa ratkaisua. Tavoitteiden ja keinojen määrittelyä tapahtuu koko ajan. Juuri yksilö, taiteilijan persoonallisuus ja tulkinta tuovat ongelma-yhtälöön epämääräisen muuttujan. Yleensä kuitenkin ongelma ratkaistaan ja lopputulos määräytyy harjoituksissa, ongelmaa selvittäessä. Laboratoriateatterin esitykset olivat kenties lähimpänä avoimien ongelmien ryhmää, sillä niissä prosessi ja muoto nähtiin samoina. Esitys oli valmis vasta kun se ongelmana oli kaikkien mielestä ratkaistu: näyttelijät olivat valmiita esitykseen. Aika ei ollut rajoitteena.

Usein esitysongelman ratkaisuna ja päätöksenä on käytännön syistä aiheutuva lopettaminen. Ensiesitykselle on annettu päivämäärä ja esitys on saatava sellaiseen muotoon, että sen voidaan sanoa olevan valmis. Teatteriesitys on yleensä erityisen huonosti määritelty ongelma. Esitystä ympäröi ongelmallisuuden ilmapiiri, vaikka osa ongelmista olisikin jo ratkaistu (esim. teksti). Vaikka taidetta ei ole haluttu nykyisen taiteen vapauden nimissä tieteeseen yhdistääkään, ovat ne ongelmanratkaisutavoiltaan hyvin samankaltaisia. Myös taiteessa tutkimusaihe voidaan ottaa uudelleen käsittelyyn. Konkreettisesti tämä on nähtävissä esittävien taiteiden alueella, jossa klassikkoteokset kiertävät esiintyjiltä toisille ja ratkaisut ongelmaan ovat samanarvoiset. Jopa yksittäinen taiteilija saattaa itse ottaa saman teoksen uudelleen käsittelyyn vuosikymmenien päästä. Myös Laboratoriateatterin esityksiä muokattiin niiden jo ollessa julkisessa esityksessä.

Keskittyessämme vain yhteen esitykseen ja sen mikrotasoon on jokainen esityskerta ongelman uudelleen formulointia. Vaikka makrotason ongelma, esitys, onkin ratkaistu tiettyyn muotoon ja esiintyjän ulkoinen toiminta olisi tarkasti määritelty ja suljettu ongelmanratkaisu, esiintyjän sisäinen toiminta ja elämä tulee muotoutua joka kerta uudelleen. En tarkoita toiminnan variointia vaan, että sen tulisi tapahtua kuin ensikertaa, syntyä tuoreesti uudelleen. Erityisesti teatteritaiteessa, näyttelijän tulee ratkaista ongelmaa koko ajan uudelleen, antaen sisäiselle toiminnalleen ratkaisuehdotuksia ja ratkaisuja. Lopullista ratkaisua ei ole, sillä eri ratkaisut ovat usein yhtä hyviä. Rehellinen ratkaisu on kuitenkin paras.

5. Harjoittelu

Pidän itseäni onnekaana, että sain työskennellä produktiossa, jossa oli mukana sekä lapsia että aikuisia. Lisäksi toiminnan tärkeimmät tekijät olivat lapset, joiden eteen me aikuiset ponnistelimme. Harvoin on mahdollista seurata kahden erilaisen ryhmän toimintaa erillisesti ja yhdessä samassa viitekehyksessä. Näyttelijöitä erotti ikä, ammatit ja sukupuoli; naisia oli enemmän, kuten yleensä.

Varsinaisia harjoituksia "Jääsudesta" oli yksitoista kertaa. Lisäksi olivat tanssiharjoitukset lasten kanssa kahdeksan kertaa. Yhteisiä läpimenoja oli ainoastaan viisi, mikä on äärimmäisen vähäinen määrä. Luulen, että harjoitusvaiheessa kovinkaan moni näyttelijä ei tiennyt roolihahmonsa motiiveja ja tavoitteita, mutta esityksissä tuo kehitys oli jo silminnähtävää.

5.1 Isät ja äidit leikkivät

Aikuisten roolijakoon en voinut paljoakaan vaikuttaa. Näyttelemiseen ja laulamiseen ilmoittautuneet vanhemmat jaettiin rooleihin päiväkodin ohjaajien avustuksella. Osaa vanhemmista suostuttelimme, mutta innokkaimmat saivat näytelläkseen suuret roolit. Lisäksi rakensin tarinaan kohtauksia, joihin kuka tahansa oli vapaa osallistumaan halunsa mukaan. Omalla aktiivisuudella oli suuri osuus.

Usein harjoitukseen tulevat äidit ja isät väittivät olevansa täysin lahjattomia ja aliarvioivat omia kykyjään. He jopa näkivät oman ulkomuotonsa ongelmaksi esiintymiselle ja toistivat siten yleistä länsimaista käsitystä siitä miltä esiintyvän henkilön tulee näyttää. Suuri osa ohjaajan työstä on kannustusta ja esiintyjän itseluottamuksen kohottamista, muu tulee yleensä itsestään. Taidekasvatuksellisesti ja taiteellisesti koin onnistuneeni, kun näin joidenkin aikuisten löytäneen itsestään sellaisen puolen, jota he eivät uskoneet itsessään edes olevan. Grotowskiin vedoten toivoin myös sosiaalisten naamioiden riisuutuvan ja kannustin näyttelijöitä tutkimaan myös "pimeää puoltaan", joka ei arkipäivän elämässä koskaan tule esiin. Haluamme antaa itsestämme kaunistellun kuvan, jopa itsellemme.

Perustavana lähtökohtana oli ajatus, joka korostuu grotowskilaisessa etiikassa: "Älä pakene!"²¹ Harjoittelun ja erityisesti fyysisen treenauksen tavoite on työstää ihmistä kohti pelkoa. Ylittämällä asiat joita pelkäämme ja alitajuisesti piilotamme, niistä tulee meidän vahvuuksia. Mielestäni taidekasvatuksen yksi tavoite on saavutettu kun turha pelko ja

²¹Richards 1997, s.86.

oletukset omasta kömpelyydestä ja lahjattomuudesta on voitettu.

Erityisesti harrastajien toiminnalle on yleistä piiloutua näyttelemisen ja karakterien alle. Pyrin harjoituksessa muistuttamaan siitä tavasta, jolla näyttelijä itse toimisi kyseisessä tilanteessa. Lisäksi koen kutsumuksenani auttaa ja rohkaista näyttämöllä henkilöitä, jotka arkielämässä vetäytyvät taustalle ja vähättelevät itseään. Jokaisesta ihmisestä löytyy toinen puoli, joka yllättää muut ja erityisesti ihmisen itsensä. Esimerkkinä Sutta esittävä perheenisä, joka alkukankeuden ja arkuuden kautta saavutti näyttämöllä pelottavan mutta samalla hienostuneen ihmissuden hahmon. Luulen, että hän yllätti sillä erityisesti itsensä.

Aikuisille improvisaatio oli vaikeampaa kuin lapsille ja siihen käytettiinkin varsin paljon aikaa. Aikuiset halusivat tarkasti tietää tapahtumat etukäteen, mitä heillä on päällä ja millaiset lavastukset olisivat. Tämä yleensä merkitsee sitä, että varsinaisen työn tekemistä pyritään lykkäämään ja välttelemään; työ korvataan asiasta juttelemalla, ei toimimalla. Aluksi harjoitusten kankeuteen vaikutti, etteivät vanhemmat olleet toisilleen tuttuja, tai jos olivatkin, niin he olivat luoneet keskuudessaan tietynlaisen sosiaalisen roolin, jonka purkaminen oli aluksi vaikeaa.

Stanislavskin Jos-harjoitus oli apuna improvisaatiossa. Vaikka näytelmän tyyli ei ollutkaan realistinen, niin tyyllittelyn täytyy lähteä liikkeelle realistiselta pohjalta. En halunnut näyttelijöiden näyttelevän vaan toivoin hahmojen etsimisen tapahtuvan jokaisen omasta persoonasta käsin. Saatoin aloittaa harjoituksen sanomalla: "Leikitään, että te tulette

linnanjuhliin ja siellä ei ole oikein mitään tekemistä".²²

Toisin kuin lapset, aikuiset kokivat aluksi hyvin kiusallisena olla läsnä ja esillä jonkun (minun) katsellessa heitä. Pelkkä läsnäolo ja oleminen nyt-hetkessä osoittautui vaikeaksi. Kuten jo Grotowski toi ilmi Parateatterin kaudella alituinen toiminta ja tulevasta murehtiminen estävät meitä kohtaamasta toisia ihmisiä ja jopa itseämme.²³

Lopulta kuitenkin näyttelijät kehittyivät tässä läsnäolossa niin pitkälle, että he saattoivat jo nautiskella. Oleellista kuitenkin oli, että toiminnot olivat selvät, jolloin myös spontaanisuuden oli mahdollista tapahtua. Osa vanhemmista oli ollut esityksissä mukana aiemminkin. Tästä oli apua ja tukea niille, joille esiintyminen teatterin keinoin ei ollut niin tuttua. Ohjaajan kannalta positiivista oli aikuisten omatoimisuus ja auttamishalu.

5.2 Susipojat

Esityksen esikouluryhmä on verrattain villi Konstin aikaisempien vuosien esikoululaisiin verrattuna. Poikien levottomuudesta oltiin erityisen huolestuneita ja minua pyydettiin olemaan tiukkana heidän kanssaan. Heidän esikouluopettajansa kertoi poikien välisen yhteishengen olevan heikko, sillä ryhmässä oli monta vahvaa persoonaa. Toivoimme esityksen tekemisen ja esittämisen luovan joukkoon yhteishenkeä ja toimivuutta.

²²Uudenvuoden vastaanottotilaisuutta harjoitellessa pyrin näyttelijöiden kanssa hakemaan "ei-tekemistä". Odottaminen ja vain oleminen on yksi vaikeimpia harjoituksia ja toimintoja näyttämöllä. Tähän jo Stanislavski kiinnitti huomiota (Stanislavski 1951, s.50-51).

²³Grotowski 1973, s.117.

Koska epäjärjestykseen oli luotava järjestys suunnitteli tekeväni pojista susiarmeijan. He itse tuntuivat olevan aiheesta kovin innostuneita ja ohjaajat kertoivat poikien leikkineen armeijaa ja laulaneen "Porilaisten marssia". Pojat sanoivat olevansa oikeita sotahulluja ja ajattelivat armeijan tarkoittavan ainoastaan tappamista. Tiesipä yksi pojista Kiinalla olevan maailman suurin armeija. Yrityksistä huolimatta armeijan muodostaminen ei onnistunut. Harjoitukset olivat kaoottisia ja pojilta oli vaikea saada todellista liikemateriaalia. Harjoitukset olivat lähinnä kurinpidollista toimintaa, kuten armeijassa.

Lopulta pojat itse antoivat toiminnalle virikkeen. Eräiden harjoitusten jälkeen, pojat alkoivat breikkaamaan Bomfunk Mc:n tahtiin. Opettajat kertoivat, että he olivat jo joulujuhlissa esittäneet pienen tanssiesityksen ja se tuntui olevan kaikille pojille mieleistä ja yhteistä puuhaa. Päätin käyttää tuota intoa hyväkseni ja niin aloimme harjoittelemaan breikkaavan susiarmeijan tanssia, johon avustavaksi komentajaksi tuli erään pojan isä. Koin ensimmäistä kertaa konkreettisesti onnistuvani täyttämään itselleni asetetun ehdon: esitys tehtäisiin lasten ohjauksella.²⁴

5.3 Kukkaistytöt

Tyttöjen ryhmä oli rauhallisempi ja yhtenäisempi. Joukossa oli myös ulkomaalainen tyttö ja kysyessäni asiaa suoraan ohjaajilta kerrottiin häntä kiusattavan vaivihkaa.

²⁴Pojat tanssivat villisti, ehkäpä televisioista oppimiaan liikkeitä omalla tavallaan. Mielestäni heidän esittämänsä sudet olivat tämän päivän nuoriso- ja teknokulttuurin edustajia. Nykyisyys on kylmä ja laskelmoiva: "Jääsuden" tematiikka sai poikien ansiosta lisää syvyyttä.

Kiusaamiseen tuntui myös olevan vaikea puuttua. Halusin kyseisen tytön olevan toinen "Puhuri-tyttöistä", joilla oli esityksessä tärkeä rooli. Toiseksi Puhuriksi valitsin tytön joka lahjakkuudellaan ja persoonallisuudellaan vaikutti tyttöryhmässä voimakkaasti. Lisäksi minulle kerrottiin juuri tämän tytön olevan yksi pahimmista kiusaajista. Ajattelin yhteisen toiminnan näiden tyttöjen välillä tuovan ongelmaan muutoksen. Olisiko se pelkästään positiivinen? Tanssin he tuottivat itse erilaisia liikkeitä improvisoimalla. Ohjasin heitä tekemään liikkeitä kontaktissa toisiinsa, jolloin toisen huomioonottaminen ja yhdessä tekeminen olisi kummallekin ponnistelu. Tytöt onnistuivat melko hyvin, vaikkakin sanaharkalta ei aina välttyttykään.

Kukkaistytöksi valitsin tytön, joka ei tuonut itseään esille ryhmässä. Ohjaajat sanoivat hänen usein jäävän taustalle arkuutensa vuoksi. Toivoin näytelmän tekoprosessin tuovan tytölle rohkeutta ja itseluottamusta. Muut tytöt toimivat muutaman äidin kanssa lumipatsaina lopputanssissa, johon he etsivät liikkeitä itse. Käytin mielikuvina veden erilaisia elementtejä: jään sulaminen vedeksi ja haihtuminen ilmaksi ja tuuleksi. Tämä kaikki tuli todentaa omassa ruumiissaan, ei vain periferisinä eleinä.²⁵ Lapset oppivat tanssin hyvin ja pitivät siitä itse huolta. Se ei perustunut tarkoille laskuille vaan kontaktiin toisten kanssa ja liikkeiden vaihtumiseen ilman ulkoisia merkkejä. Lisäksi esityksessä oli myös useita pieniä rooleja torilaisina ja lumityttöinä, millä varmistin, että jokainen lapsi sai esiintyä niin paljon kuin halusi.

²⁵Assosiaatioharjoitukset ovat hyvin perustavanlaatuisia harjoituksia grotowskilaisessa näyttelijäntyössä. Harjoitusten alkuunpanijoina olivat Stanislavski ja Meyerhold. (Schechner 1997, s.473.)

5.4 Muusikot ja musiikki

Muusikot harjoittelivat aluksi keskenään ja tulivat mukaan näytelmäharjoituksiin myöhemmin. Muusikot olivat ammattilaisia tai ainakin puoliammattilaisia, joten musiikillisia ongelmia ei ilmaantunut lainkaan. Heidän ammattitaitonsa auttoi minua ja näyttelijöitä etsinnässä. Musiikki oli pääasiallisesti Raimo Ahosen "Alicia" konsertosta, jonka hän tarjosi itse käyttöömme. Lisäksi käytimme muutaman kappaleen Tshaikovskilta ja Offenbachilta ja lauluja keskiajalta, jotka näyttelijät lauloivat. Lasten laulamana kuultiin heidän oma valintansa "Lunta tulla tupruttaa".

Päähenkilönä toimi erään lapsen viulistiäiti, joka esitti viulistipoikaa. Hänen tehtävänsä oli vaikein, sillä hän sekä soitti että näytteli. Itse hän sanoi esiintymisen tuovan pitkästä ajasta mahdollisuuden soittaa vakavammin, joten esityksellä oli hänelle tärkeä merkitys. Hän ei ollut koskaan näytellyt, minkä koin vain positiivisena asiana. Hänen, kuten muidenkin tuli olla pääasiallisesti oma itsensä. Viulistiäidissä todentui eräs Grotowskin painottama seikka näyttelijästä, joka tuottaa musiikkinsa itse. Grotowski ei käyttänyt ulkoista ja erityisesti keinotekoisista musiikinlähdeä. Päänäyttelijäni oli enemmän grotowskilainen kuin tekovaiheessa tajusimmekaan.

5.5 Prosessi?

Grotowskin työmenetelmissä prosessi kohoaa lopputuloksen edelle. Myös minä halusin edetä työssäni korostaen prosessia ja ongelman huonoa määrittelyä vaikka jouduinkin asettamaan prosessillemme takarajan maaliskuun ensimmäiselle viikonlopulle. Suurimman ongelman tuotti ajan puute ja

harjoitusten vähyys. Erityisesti Konstin henkilökunta tuntui olevan väsynyt ja liiallinen harjoittelu olisi saanut heidät ja lapset väsymään liiaksi, mikä ei tietenkään ollut tarkoitus. Esitykset oli totuttu tekemään vauhdilla.

Tilanne aiheutti tekemiseeni ylimääräistä painetta, jota ei helpottanut tarkoitukseni toimia taidekasvatuksellisesti järkevästi ja tavoitteellisesti. Harjoitukset tapahtuivat usein iltaisin ja aikuiset, jotka myös työskentelivät ja hoitivat perhettä, halusivat harjoitusten luistavan nopeasti ja määrätietoisesti esitystä kohti. Tämä oli myös minun päämääräni, mutta toivoin myös etsintää, en halunnut antaa valmiita reseptejä ja vastauksia. Lasten kanssa toimiminen oli miellyttävämpää, sillä siihen sain aikaa päivisin. Toiminta lasten kanssa ei kuitenkaan voi olla liian uuvuttavaa, mikä tarkoittaa työskentelyajan rajoittamista korkeintaan 45 minuuttiin. Vaikka lapset innostuivatkin melko helposti toimimaan, saman asian toistaminen oli heille vastenmielistä ja pitkästyttävää. Oleellista oli, että lapsilla oli hauskaa. Siksi koin ristiriitaisia tunteita, kun jotkut lapset eivät halunneet esiintyä ollenkaan. Joko he olivat liian ujoja tai liian villejä keskittyäkseen. Minulle kuitenkin vakuutettiin, että vastahakoisuus johtui iästä: Tästä en kuitenkaan aina ollut niin vakuuttunut.

Lasten kanssa toiminta oli aikuisiin verrattuna ajallisesti paljon tiiviimpää ja hektisempää. Lapset antoivat runsaasti erilaista materiaalia. Tiesin jo entuudestaan, että juuri liike yhdistettynä musiikkiin oli lasten ominta alaa ja he pystyivät improvisoimaan alkukankeuden jälkeen vapaasti. Yhteisharjoituksissa aikuisten kanssa vaikeudeksi osoittautui lasten jääminen taka-alalle. Lasten toiminta ei ollut

näyttämöllä vapaata ja se purkautui enemmänkin näyttämön ulkopuoliseen leikkiin. Tämä häiritsi muiden harjoittelua ja lisäsi kärsimättömyyttä aikuisten parissa. Se ettei minulla aluksi ollut niin voimakasta auktoriteettia lapsiin oli näin jälkeenpäin katsottuna pelkästään hyvä. He uskalsivat toimia sopimattomasti ollessaan kanssani ilman muita aikuisia.

Yhteisharjoituksissa lasten "taiteellinen tahtominen" jäi usein heikoksi ja purkautui muuhun sosiaaliseen toimintaan. Ongelma miten säilyttää lasten lapsenomaisuus näyttämölle asti ei tuntunut ratkeavan.

Prosessi ei juurikaan kuvaa esityksen valmistumista. Prosessi se oli minulle, mutta ei kuitenkaan yhteisesti näyttelijöiden kanssa siinä määrin kuin olisin halunnut. Ilmapiiirissä oli havaittavissa väsymistä ja harjoituksiin tulemista ei pidetty läheskään niin mukavana asiana kuin edellisenä vuonna, jolloin harjoituksia oli enemmän. Pysin kuitenkin pitämään esityksen harjoittelun säännöllisenä, mutta todellista etsintää ei juurikaan tapahtunut. Asia jolla rohkaisin etsintään ja improvisaatioon oli, etten antanut näyttelijöille tekstiä etukäteen. Vaikka he tiesivätkin tarinan, olivat kohtaukset kuitenkin erilaiset kuin kirjassa ja osa kohtauksista täysin omiani. Tämä kenties helpotti tilannetta, sillä painetta osata ulkoa vuorosanoja ei ollut estämässä toimintaa. Joidenkin kohdalla tekstin etsiminen toiminnan kautta onnistuikin (erityisesti torimummojen kohdalla). Luulen, että se helpotti näyttelijöitä myös lopullisessa esityksessä, sillä vaikka he tiesivät vuorosanojensa rungon, tunsivat näyttelijät olevansa vapaita tekemään esityksessä muutoksia ja virheitä ilman, että teksti olisi sitonut Grotowskin menetelmän mukaista spontaanisuutta toiminnallisessa rakenteessa.

Varsinaiseksi prosessiksi muodostui vasta aivan viimeinen viikko ja esitykset Nikkarin koulun auditoriossa. Pääsimme harjoittelemaan koululle muutamaa päivää ennen ensi-iltaa. Vasta tuolloin aistin yhteisen pyrkimyksen esityksen valmistumiseksi. Pyrkimys ei ollut pelkästään aistittava, vaan jokainen alkoi otti vastuun omista teoistaan ja alkoi ymmärtämään niiden tarkoitusta.

6. Toteutus

Neljä esitystä "Jääsudesta" toteutui 2.3-3.3.2002 Keravalla Nikkarin koulun auditoriossa ja ne olivat lähes loppuunmyytyt. Esitys kesti n. 45 min ja sen välissä oli perinteiden mukaan väliaika, joka arpojen ja karkkipussien ostamisineen on osa esitystapahtumaa.

Esitykset olivat taiteellisesti antoisaa aikaa, joissa toiminnan kehittymisen saattoi nähdä jokaisen esityskerran aikana. Jopa konkreettisia muutoksia oli tehtävä: näyttelijät löysivät niihin tarpeen itse, toiminnan kautta. He korjasivat siis minun tekemiäni ajatuksellisia virheitä.²⁶ Koska harjoituskertoja oli ollut vähän syntyi yllätyksiä esityksen aikana ja jokainen näyttelijä joutui ratkaisemaan huonosti määriteltäviä ongelmia sekä yhteisesti että omalla kohdallaan. Prosessi jatkui vielä esityksissä eikä lukkiutunut vain yhden ratkaisun varaan.

Lasten toiminnassa erityispiirteenä on heidän arvaamattomuutensa. Harjoituksissa he eivät jaksaneet keskittyä pitkään ja purnasivat tanssien ja laulujen toistamisesta. Välillä lapset eivät tuntuneet muistavan mitään siitä mitä oli

²⁶Viulistipojan aito havainto Jääsusipatsaasta torilla vaikutti oleellisesti kohtausten muuttumiseen.

sovittu. Esitystilanteessa he kuitenkin muistivat kaiken ja nauttivat näyttämöllä olostaan. Ohjaajat sanoivat, että he toimivat ja keskittyivät esityksissä odotuksia paremmin. Energiaa heiltä ei puuttunut ja kyllästymistä esittämiseen en huomannut. Olivathan he esityksen tähtiä.

Lasten todellinen ja rehellinen tekeminen jaksoi aina kiinnostaa. Esitykset menivät harjoitusten vähäisestä määrästä huolimatta hyvin ja hyvä henki näyttelijöiden keskuudessa välittyi myös katsomoon. He näyttelivät mielestäni hyvin ja toteuttivat ohjeitani ja mikä parasta, toivat näyttämölle jotakin itsestään. Näyttämö on paikka jossa kaikki näkyy, mikä oli nähtävissä erityisesti lasten kohtauksissa. Jokaisen persoona välittyi katsojalle rehellisesti. Myös lasten negatiiviset ja epämiellyttävät piirteet näkyivät ja kertoivat osaltaan, etteivät kaikki aikaisemmat ongelmat ryhmässä olleet poistuneet.

Lopulta pääsin näkemään todellisuudessa mieltäni askarruttaneen vastauksen kysymykseen: Miten säilyttää näyttämöllä se lapsenomaisuus ja orgaaninen tekeminen, jonka lapsikin kadottaa näyttämöllä? Vastauksen kysymykseen antoi Sonja tyttö, jonka tehtävänä oli muiden lasten tavoin leikkiä hiljaisesti taustalla ja odottaa aikuisten merkkiä näyttämöltä poistumiseen. Mutta koska tyttö oli niin kiinnostunut katsomosta ei hän kokenut tarpeelliseksi poistua näyttämöltä ollenkaan. Sen sijaan hän alkoi riisua kumisaappaitaan, hattuaan ja lapasiaan kohtauksen kuluessa ja katseli kiinnostuneesti yleisöään. Sonja tiesi, että häntä katsottiin ja että hän oli näyttämöllä, mutta hän ei tuntunut olevan häpeissään tai peloissaan, vaan suoritti normaalisti arkirutiineitaan näyttämön etulaidassa. Tilanne oli myös brechtiläinen, sillä Sonja riisui vaatteitaan seuraavaa

kohtausta varten. Toiminta oli kuitenkin grotowskilaisittain hyvin rehellinen ja luonnollinen, eikä parhainkaan näyttelijä kykenisi imitoimaan sitä. Se oli pala elämää.

7. Palaute

Kenraaliharjoituksen nähtyään, Päiväkodin johtajatar pyysi lisäämään kertovan osan näytelmän alkuun, jotta sadun teema tulisi selvemmin esille. Itse en ollut alunpitäen sen kannalla, sillä halusin tarinan ja tunnelman välittyvän pelkästään toiminnan ja siitä syntyvien kuvien avulla; ei kaikkea tarvitse taiteessa ymmärtääkään. Myönnyin kuitenkin mielelläni ehdotukseen, sillä esitystä tehdessä ohjaaja ja näyttelijät sokaistuvat tarinasta niin, että ulkopuoliselle saattaa jäädä jotkut asiat epäselviksi. Sitä paitsi tarkoituksenamme ei ollut kohdata katsojaa ylimielisesti vaan kutsuen, joten pieni johdatus tarinaan sopi rakenteeseen mainiosti. Ja kun juoni oli katsojille selvä saattoivat he keskittyä pelkästään katsomiseen ja kuuntelemiseen, ei vaivaamaan itseään älyllisesti.

Sain kiittävää palautetta katsojilta heti esityksen jälkeen, kuten myös opettajaltani, joka on perehdyttänyt minut grotowskilaiseen tekniikkaan. Päiväkodin työntekijöiden mielestä esitys onnistui ja luulen, että he olivat jopa yllättyneitä sen kauneudesta. Kunnia kuuluu erityisesti lavastus- ja puvustustiimille. Lavastus oli grotowskilaiseen tyyliin pelkistetty ja koostui suurimmaksi osaksi ihmisistä näyttämöllä. Päiväkodin väki oli helpottunut, että tämän vuoden tempaus oli taas takana ja kaikki meni kunnialla.

Kirjailija Heli Tuhkanen kunnioitti myös perheineen tilaisuutta ja oli ihmeissään ja iloinen esityksestä, joka oli

hänen mielestään niin paljon monipuolisempi kuin itse perustarina. Retki esitystä katsomaan ei ollut turha.²⁷

Sain kritiikkiä harjoitusten aikana melkoisesti siitä, miten harjoitukset olisi pitänyt järjestää loppuvaiheessakin eriryhmille eri aikaan. Vanhemmille ei aina ollut selvillä harjoitusten tarkoitus, eli esityksen tekeminen yhdessä. Pidin kritiikkiä tietämättömyytenä enkä oikeastaan reagoanut siihen, sillä kaikkien toiveiden toteuttaminen on mahdotonta. Työtapani, joka perustui ensisijaisesti tekemiseen eikä lukemiseen, varmasti hermostutti monia päiväkodin ohjaajia, jotka halusivat olla täysin selvillä esityksen kulusta jo harjoittelu- ja muokausvaiheessa. Kysymyksessä oli luottamuspuola, mihin törmää usein työssä nuorena naisena.

Parasta palautetta sain ohjaajilta, jotka käyttivät satua aiheena kuvaamataidossa, käsitellessään kylmä ja lämmin - vastakkainasettelua. Useita erilaisia piirustuksia erilaisin tekniikoin tehtiin tarinan pohjalta, erityisesti niissä ryhmissä, jotka eivät olleet esityksessä mukana. Tarina sai todellisen taidekasvatuksellisen merkityksen kun aihetta sovellettiin eri taidemuotoihin ja käytettiin välineenä muiden asioiden tarkasteluun. Minulla ei ollut osuutta kuvataiteellisissa kokeiluissa, vaan Konstin ammattimainen taidekasvatuksellinen näppituntuma koristeli esiintymispaikan aulan runsaalla määrällä kuvia Jääsudesta ja Kukkaistytöstä.

Toivomuksemme mukaan poikien välinen ryhmähenki ei parantunut. 25.3.2002 käymäni puhelinkeskustelun mukaan heidän opettajansa Minna Hakala kertoi, että juuri samana päivänä oli

²⁷Tuhkanen kertoi, että Kajaanin läänintaiteilija on keväällä 2002 aikeissa tehdä samaisesta tarinasta tanssiteoksen. Tuhkanen ihmetteli tarinansa yhtä äkkistä suosiota; Minä en.

käyty keskustelua poikien kanssa heidän huonosta käyttäytymisestään toisiaan kohtaan. Yhteinen ponnistus ja onnistunut lopputulos esityksen parissa ei riittänyt takaamaan yhteishenkeä arkirutiineissa. Hakalan mukaan tytöt olivat alkaneet leikkiä paljon sisällysrikkaampia leikkejä. On tietenkin vaikea arvioida johtuiko muutos juuri "Jääsudesta", vai oliko se vain normaalia lapsen kehitystä, mutta varmasti monien asioiden yhteissummuna myös esityksen valmistaminen ja esittäminen oli sitä edesauttanut. Kukkaistytönä esiintynyt Laura oli myös rohkaistunut. Tuo ujo ja sivuun vetäytyvä tyttö oli alkanut ottamaan enemmän kontaktia ohjaajiinsa ja kertomaan itsestään. Ehkäpä Laura oli pelännyt tuomasta omia asioitaan esille, vaikka muut lapset sitä avoimesti tekevätkin. Hänen esilläolo esityksessä oli tuottanut haluttua tulosta.

8. Onnistuinko taidekasvattajana ja ohjaajana?

Kysymykseen: "Onnistuinko taiteellisesti ohjaajana?" minun on helpompi vastata, kuin siihen: "Onnistuinko taidekasvattajana? On myös toisaalta oleellista kysyä, onko noilla rooleilla mitään eroa. Esitys onnistui mielestäni todella hyvin ja siitä oli tullut juuri niin kaunis kuin olin toivonutkin. Tematiikaltaan tarina käsitteli perustavanlaatuisia kysymyksiä, jotka halusin tarinan kautta välittää katsojille. Grotowskin ajatusta seuraten, koska tarina oli hyvin yksinkertainen, esitys antoi katsojalle mahdollisuuden keskittää huomionsa sanoman rakenteellisiin tarkoituksiin ja näyttelijäntyöhön, tarvitsematta kamppailla ymmärtääkseen kerrottua tarinaa.²⁸ Lisäksi ylitin itseni dramatisoimalla,

²⁸Wolford 1996, s.168.

ohjaamalla ja tekemällä koreografian esitykseen, jossa esiintyjät olivat harrastajia. Ja kun ketään ei saatu toimimaan valojen suunnittelijana ja -ajajana, jouduin myös opiskelemaan minulle täysin tuntematonta taiteenalaa. Onnistuin siinä mielestäni ensikertalaiseksi kunnialla. Sain monilta katsojilta hyvää palautetta ja en pelkää tarttua ohjaajantyöhön jatkossakaan. Työ oli ollut taidekasvatusta myös minulle.

Käytin näyttelijäntyön ohjauksessa melko onnistuneesti stanislavskilaista tapaa päästä kiinni toimintaan jos-ajatuksen kautta ja se oli kaiken tekemisen lähtökohta. Sain mielestäni eräiden näyttelijöiden ylittämään itsensä ja rohkaisin esiintyjä etsimään itsestään myös niitä puolia, joita he eivät haluaisi itsessään myöntää olevan. "Kasvojen menetys" ei ollutkaan katastrofi vaan itsetunnon lähde. Joissakin roolisuorituksissa tämä oli nähtävissä voimakkaammin kuin toisissa. Pyrin korostamaan lasten pyrkimyksiä toimia näyttämöllä vapautuneesti.²⁹

Onnistumiseeni taidekasvattajana en ole niinkään tyytyväinen. Huomasin työssäni, että nuo kaksi roolia riitelevät keskenään. Ohjaajana minulla oli tarve saada esitys valmiiksi tiettyyn päivämäärään mennessä, kun taas taidekasvattajana haluaisin tutkia tarinan eri puolia tarkemmin, etsien niille useita erilaisia versioita. Tarina toimii taidekasvattajalle pikemminkin välineenä ja keinona. Ohjaajana minun oli tartuttava ensimmäiseen vaihtoehtoon ja alkaa hiomaan sitä esitettävään kuntoon. Taidekasvattajana pyrin erilaisiin lähestymistapoihin

²⁹Usein "poliiseina" toimivat päiväkodin ohjaajat, jotka hieman liikaakin pitivät lasten toiminnan kurissa. He jopa muuttivat viimeisen kohtauksen toimintaa Puhurien kohdalla, joilla oli aikaisemmin ollut tapana tanssia vapautuneesti lumipatsaiden ympärillä. Toisille tytöille haluttiin taata rauha tekemisessä.

suhteessa näyttelijöihin: joidenkin annoin etsiä itse, joillekin annoin liikemateriaalia ja toiset saivat jopa tekstin ennen harjoitukseen tuloa. Eri ihmisten kanssa oli toimittava eri tavalla.

Mielestäni otin Swiftin ja Steerin mukaisesti riskejä, sillä esitys perustui lähes pelkästään toimintaan ja oli pikemminkin baletti kuin näytelmä. Leikkisyys on teatterin tekemisen kannalta erityisen tärkeää ja huomasinkin usein omalla toiminnallani lietsovani irrationaalisuuteen ja hulluuteen. Ajattelin siten näyttelijöidenkin vapautuvan ja pitävän leikin ajatusta vähemmän älyttömänä. Itselleni oli kuitenkin vaikeaa ja ristiriitaista olla liiaksi auttamatta tai "näyttämättä" toimintaa eteen". Johtuiko liian vähäisestä harjoitusajasta vai omista mielikuvistani, mutta esityksessä oli liian paljon pelkästään minun luomaa materiaalia. Toisaalta minun myös oletettiin auttavan esityksen valmistuksessa, joten en antanut itseni olla liian odottavaisella kannalla.

Näyttelijöiden tiedostaminen omasta oppimisestaan onnistui osittain. Vanhemmat, jotka eivät aikaisemmin olleet esiintyneet, kokivat näkemykseni mukaan oppimisen riemua ja onnistuivat ylittämään pelkonsa esim. tanssijana. Hahmoja harjoittellessa pyrin korostamaan näyttelijälle itselleen ominaisia piirteitä ja erityisesti niitä piirteitä, jotka näyttelijä koki olevan heikkouksiaan. Olin jopa liiankin kielteinen sille ajatukselle etteivät näyttelijät muka oppisi ja osaisi. Olin avoin muutokselle ja sallin niiden tapahtua jopa esitysten alkaessa. Voi kuitenkin olla, että liian autoritaarinen asenteeni saattoi olla estämässä suurempien muutosten tapahtumista. Kun läsnä on n. 50 henkeä, on välillä vaikea keskittyä jokaiseen yksitellen. Se myös vaikuttaa siihen,

että ohjaajan asemaa joutuu käyttämään voimakkaammin, jotta ei "hukkuisi" massan alle. Erityisesti päiväkodin ohjaajat toivoivat toimintaan järjestystä ja tehokkuutta. Sosiaalisesti olin näyttelijöihini kaukainen; onneksi näin ei ollut lasten kanssa.

En kyennyt korostamaan erilaisia kulttuurisia vaikutteita. Lasten ryhmässä oli kaksikin toista kulttuuritaustaa omaavaa lasta, mutta en pystynyt tarttumaan heidän erityisyyteensä. Toista Puhuria esittävä tyttö ei harjoituksissa tuonut islamilaista kulttuuriaan esille, vaikka yritin rohkaista häntä näyttämään omaa liikemateriaalia. Kenties lähemmäksi olisi päästy kielen tai laulun avulla.³⁰ Tosin erilaisuus ulkoisesti ja kulttuurisesti erotti hänet muista lapsista, joten erilaisuuden korostaminen olisi saattanut vain syventää eroa hänen ja muiden lasten välillä. Voi olla, että toimin intuitiivisesti aivan oikein.

9. Lopuksi

Jos "Jääsusi" ei ollut tarpeeksi mieltä askarruttava prosessi näyttelijöille, oli se sitä minulle. Aloitin production valmistelemisen ja ajatteluprosessin vuotta aikaisemmin, mikä ei sinällään ole pitkä aika. Se on kuitenkin tarpeeksi pitkä aika kiintyä työhönsä. Ohjaajalle on aina raskasta päästää "lapsiesitys" maailmalle, mutta erityisen raskasta se on minulle, koska esityksen mahdollisuudet kehittyä ovat ohi. Konkreettisesti koin suurta surua jättäessäni työni lasten, heidän vanhempiensa ja ohjaajiensa kanssa. Kohtaaminen

³⁰Vasta esitysten jälkeen mieleeni tuli, että tyttö olisi voinut puhua äidinkieltään. Tämä olisi ollut mielenkiintoinen erikoisuus tarinassa.

"Jääsusi"-esitystä välineenä käyttäen oli ohi.

Lähteet

- BARBA, EUGENIO (1985) *The Dilated Body followed by The Gospel According to Oxyrnincus*. Zeami Libri, Italy.
- GRANÖ, PÄIVI (1996) *Esikoululainen taidekuvan vastaanottajana*. Turun yliopiston kasvatustieteiden Opintomateriaali, julkaisusarja C:5. Painosalama Oy, Turku.
- GROTOWSKI, JERZY (1973) *Holiday - the Day That Is Holy*. The Drama Review Vol. 17, no. 2, 1973.
- GROTOWSKI, JERZY (1995) *Liite: From the Theatre company to Art as a Vehicle*. -Teoksessa Thomas Richards, *At Work with Grotowski on Physical Actions*. Routledge, New York - London. (S.115-135)
- MITTER, SHOMIT (1999) *System of Rehearsal - Stanislavski, Brecht, Grotowski and Brook*. (Ensimmäinen painos 1992) Routledge, USA - Canada.
- RICHARDS, THOMAS (1997) *The Edge-point of Performance*. Haastattelijana Lisa Wolford. Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, Pontedera.
- RÄSÄNEN, MARJO (2000) *Sillanrakentajat - Kokemuksellinen taiteen ymmärtäminen*. Gummerrus Kirjapaino Oy, Jyväskylä.
- SCHECHNER, RICHARD (1997) *Exeduction: Shape Shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski*. -Teoksessa Lisa Wolford & Richard Schechner (toim.) *The Grotowski Sourcebook*. Routledge, London. (S. 458-492)
- STANISLAVSKI, KONSTANTIN (1951) *Näyttelijän työ omakohtaisen luovan eläytymisen saavuttamiseksi*. Alkuteos *Rabota aktjora nad soboiy* (1938). Suomennos Juhani Konkka. Osuuskunta Työn Voima, Jyväskylä.
- STANISLAVSKI, KONSTANTIN (1967) *Stanislavsky on the Art of the Stage* (1924) (2.painos) Käännös David Magarshack. Faber

and Faber Limited, London.

- STEERS, JOHN (2001) InSEA: A Brief History and a Vision of its Future Role. The International Journal of Art & Design Education 20.2.2001.
- SWIFT, JOHN & STEERS, JOHN (1999) A Manifesto for Art in Schools. NSEAD 1999.
- TUHKANEN, HELI (1991) Jääsusi. Karisto Oy, Hämeenlinna.
- USVAMAA-ROUTILA, SIRKKALIISA (2001) Kuvatodellisuus -luentosarja 2.10-4.12.2001
- WANGH, STEPHEN (2000) An Acrobat of the Heart - physical approach to acting inspired by Jerzy Grotowski. Vintage Books, New York.
- WOLFORD, LISA (1996) Ta'wil of Action: the World Performance Laboratory's Percian Cycle. New Theatre Quarterly Vol. 12, no. 46, 1996.

Taidepäiväkoti

KONSTI
Kerava

E räällä täällä, kauan sitten asui suloinen Kukkaistyttö. Hänen lempeää hymyään ei voinut olla huomaamatta. Sinitset silmät kertoivat sydämen hyvydestä ja hänen tiedettiin olevan hellä ja auttavainen. Tyttö myi torilla kaikenvärisiä kukkia, joita hänen korinsa oli täynnä. Niiden tuoksu ympäröi hänet kuin salaperäinen taikapiiiri. Tuulenlytöt houkuttelevat tyttöä mukaansa pohjoiseen, mutta tyttö viihtyy torilla, jossa kaikki ihmiset tunsivat hänet.

Eräänä päivänä torille saapuu nuori poika viulukotelo kainalossaan. Arkana

hän asettui soittamaan torin laidalle, mutta kukaan ei jaksanut kuunnella häntä. Onneksi Kukkaistyttö ymmärtää mitä pitää tehdä, ja kohta ilo ja lämpö kiirii pojan soittimesta jokaisen sydämeen.

Maailmassa on kuitenkin niitä jotka haluavat varastaa kaiken hyvän itselleen He levittävät kylmyyttä ja pimeää ympärilleen. Kauneus ja lämpö on haurasta ja niitä pitää vaalia. Synkkyyks ja paha mieli valtaa helposti alaa ja sen voi pysäyttää vain iloinen ja toiveikas mieli: Rakkaus.

KIITÄMME TUESTA:

KERAVAN LÄÄKINTÄVOIMISTELU OY

Sibelluksentie 19, 04200 Kerava
(09) 242 9804

OMPPELIMO *Modelle*

- pukuvuokraus
- korjaus- ja mittailausompelimo
Aleksintori 2. krs, 04200 Kerava
(09) 294 7400

Virma

REIPAS & NERTI GRAAFISEN SUUNNITTELUUN TOIMIMISTO

Asemankio 7, 04200 Kerava
(09) 2587 3510

**KERAVAN
OOPERAYHDISTYS**

TAIDEPÄIVÄKOTI KONSTI ESITTÄÄ

Jääsus!



OHJAUS JA DRAMATISOINTI JOHANNA PORKOLA

OHJAUS JA DRAMATISOINTI:

Johanna Porkola

MUSIIKKI:

Raimo Ahonen sekä J. Offenbach ja P. Tsaikovski

ORKESTERI:

Alttoviulu: Eeva Aaltonen
Piano: Marja Nikula
Nokkeahuilu: Pasi Puolakka
Bassokitara: Joel Puranen
Huulu/rumpu: Heli Raatikainen
Viulu: Anna Turunen

PUVUSTUS:

Terhi Ruoko
Sari Vainio
Pirjo Rantala-Mäkelä

LAVASTUS:

Päivi Silvennoinen
Hanna Ripatti

NIKKAROINTI:

Pasi Puolakka
Esa Pulkkinen
Erkki Ruokonen
Tomi Toivonen

VIULISTIPOIKA: Anna Turunen
KUKKAISTYTTÖ: Laura Riihonen

JÄÄSUSI: Jorma Suokas

PORMESTARI: Pasi Puolakka

PORMESTARIN ROUVA: Teija Ritari

LAULAVA/TANSSIVA JUHLAVÄKI:

Minna Hakala
Kirsi Kenraali

Marjut Kiuukkonen (Salosta)
Tanja Lämpsä

Mari Mykkänen
Esa Pulkkinen
Reija Puranen
Annemi Usva-Vänttinen
Pipsa Vainio

EMÄNNÖITSIJÄ, TILDA: Terhi Ruoko
MAJATALON EMÄNTÄ: Pirkko Ekroos

TORIMUMMO: Marjaana Kulovesi

TORIMAMMA JA POIKA: Anni ja Iikka
Puolakka

PUHURITYTÖT:

Petra-Maria Ekroos, Länjä Karim

TANSSIVA LUMIUKKO:

Riina Salminen

POIKA, JOKA YLLÄTTÄÄ LUMIUKON:

Harri Palviainen

JÄÄPATSAA:

Maija ja Kristiina Harengo
Ellinora ja Kirsi Kirjavainen

Elina Pulkkinen

Sonja Ketelämäki

Essi Ritari

Karoliina Foudila

Nelly ja Viivi Kivinen

Ilona Raudaskoski

SUSIPÄÄLIKKÖ:

Kari Immonen

SUSIARMEIJA:

Kaapro Eräpuro

Tuomas Eskola

Henri Hietala

Sampo Immonen

Miika Inkilä

Juho Kalandar

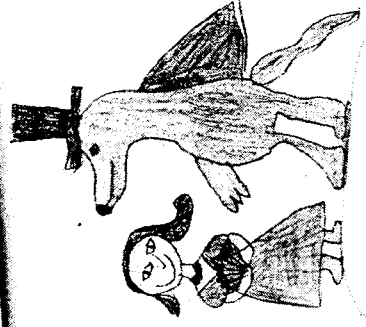
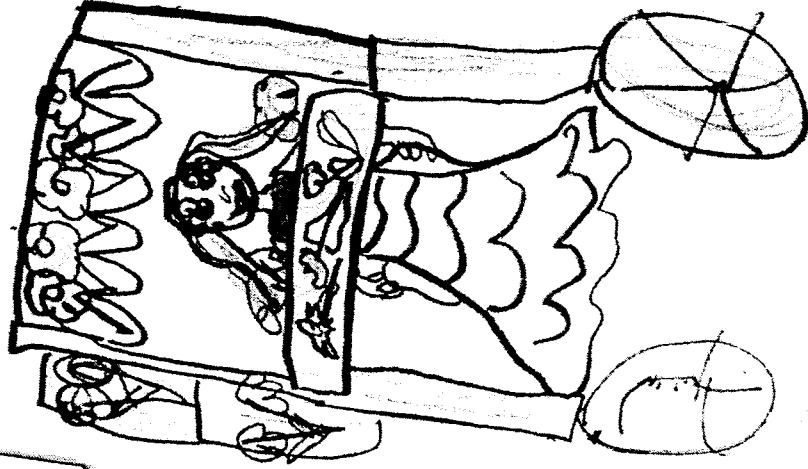
Otto Kallio

Kerkko Latvanen

Rene Nassir

Harri Palviainen

Iikka Puolakka



Dramatisointi Johanna Porkola
Kerava 28.1.2001
(Lopullinen esitysversio.)

Heli Tuhkanen: JÄÄSUSI

1. NÄYTÖS

1. Kohtaus

(Tori, jossa seisoo yksinäinen lumiukko. Ukon edessä pyörivät "Lumitytöt", joiden hiuksista lentää lunta.)

Lumiukko-baletti, Tsaikovskin "Kukkaisvalssi".

(Poika näkee Lumiukon ja he tanssivat yhdessä. Tanssin keskeyttävät torimyyjät kärryineen. Lumiukko jäykistyy.)

(Kukkaistytö saapuu torille ja asettuu myymään kukkia Torilla on myös muita ostajia, kun Puhuritytöt tanssivat torilla. He ottavat myös Kukkaistytön mukaansa.)

Puhuritytöt: Tule kanssamme pohjoiseen, että sinnekin tulisi lämpöä ja iloa!

(Viulisti tulee paikalle, asettaa lakin maahan ja alkaa soittaa surkeasti. Lapset töllistelevät ja nauravat. Torimummo huomaa kärrystään pihistelevän pojan.)

Torimummo: Hei, tämä kakara varasti minulta porkkanan!

Torimamma: Mitäs sinä minun poikaani riepotat.

Torimummo: Sinun kakarasi varasti minulta porkkanan.

Torimamma: Minun lapseni ei varasta!

Torimummo: Varmana varasti! Minun parhaimman porkkanani.

Torimamma: Kuka sinun homeisia porkkanoitasi varastaisi!

Torimummo: Minun porkkanani ovat priimatavaraa! Ei ihme, että varastikin. Ota siitä poika hyvä porkkana.

Torimamma: Meillä on kotona omatkin porkkanat. Pidä porkkanasi!

Torimummo: Ota siitä vaan siitä porkkana. Näkeehän sen jo teidän pojan hampaistakin, ettei ole saanut kotona kunnan porkkanoita.

(Poika, jota on riepoteltu puolelta toiselle riuhtaisee itsensä irti. Sumopainimainen asetelma. Mummot ottavat puolensa. Ja pesevät kätensä lumella.)

**Torimummojen taistelutanssi: Offenbach: Orfeus Manalassa:
Can, can.**

(Viulisti on joutunut lopettamaan surkeana, mutta tappelun aikana Kukkaistytty vie pojalle kukan ja poika rakastuu. Tunteen palosta johtuen hän alkaa soittamaan kaunista sävelmää.)

Ahonen: Alicia: 3. Longing

(Torimummot lopettavat ja kaikki seisahtuvat. Torimummot alkavat itkemään kauneudesta ja tekevät sovinnon.)

Lasten laulu: "Lunta tulla tupruttaa"

2. Kohtaus

(Pormestari on tullut vaimoineen paikalle ja ihmettelee iloista meininkiä.)

Pormestari: Jahas, mitäs täällä tapahtuu? Mikäs kaveri se sinä olet? Osaat näemmä soittaa. (Rouva kuiskaa jotakin pormestarin korvaan) Niin, minulla on juhlat uutena vuotena, tule sinä sinne soittamaan. Saadaan vähän meininkiä! Näin meidän kesken, ne on olleet armottoman tylsät juhlat.

Poika: Kiitän suuresti kunniasta, mutta viuluni soi vain täällä missä moniväriset kukat tuoksuvat.

Pormestari: Vai kukat ne tuoksuu... (Rouva supattaa taas) No kyllähän minä tytönkin kutsun. Myös arvon neiti olette

kutsuttu tanssiaisiin. Tuo mukanas kaikki nämä värit ja onnen sävelet pojan viuluun.

(Siirtymä: torilaiset menevät pois ja pormestarin pariskunta jää paikoilleen.)

("Kodin hengetär" Tilda repii takit laiskasti pariskunnan päältä ja tuo juomat.)

Rouva: Tilda voi mennä!

(Juhlakansa asettuu joukkona sisään.)

3. Kohtaus

(Tylsät Cocktail-juhlat. Aikuisia seisoo jäykän näköisesti lasi kädessä. Pitkää hiljaisuutta.)

Pormestari: Tervetuloa riemukkaisiin uudenvuoden juhliin!

Toivottavasti viihdytte ja meillä on yhtä hauskaa kuin aina ennenkin.

(Hiljaisuus)

Pormestari: Oletteko kuulleet vitsiä siitä kun... (Rouva keskeyttää ennen kuin on liian myöhäistä.)

(3 lasta juoksee sisään hippaa leikkien ja nauraen kovalla äänellä.)

Juhlakansa: Hyss!

Tilda: Tulkaahan lapset! Aikuisilla on nyt riemukkaat juhlat.

(Viulisti ja tyttö tulevat paikalle.)

Pormestari: Vihdoinkin! Kekkerit ovat sujuneet niinkuin ennenkin. Äkkiä jotain mikä saa kannat kattoon.

(Viulisti aloittaa tanssimusiikin iloisen.)

Juhla-tanssi, Ahonen: Alicia: 3. Longing. (Orkesteri mukana)

(Tanssin keskeyttää Susi, joka astelee tanssirivistöjen keskeltä eteen pormestarin luo.)

Susi: Monsieur. Madame. Enchante!

Nainen: Varmaan ulkomailta.. tyylikäs..(Turun murteella.)

Susi: (Kukkaistytölle)Que belle! Maestro!

Susi-tango, Ahonen: Alicia: 1.Koti. Orkesteri mukana.

(Susi tanssittaa kaikkia naisia, jotka pyörtyilevät. Lopuksi ottaa tytön ja tanssittaa ja johdattaa tämän pois salista. Puhuritytöt pyrähtävät paikalle.)

Puhuritytöt: Varo! Se on susi!

4. Kohtaus

Susi: Olen susi. Silmäni ovat jäätä ja sydämeni on lunta, jäistä kylmyyttä ja pimeää. Tämä hattu painaa päätäni kuin rautavanne. Mutta vain sillä voin peittää itseni ja muuttua ulospäin ihmisten kaltaiseksi. Sinä olet lämmin ja sinulla on kaikki maailman värit sylissäsi. Minä nielen sinut ja niin kaikki ja niin lämpö ja värit ovat minussa.

(Susi syö tytön ja kävelää koukistuneena pois.)

Poika: (ääni pimeydestä) Alicia!

VÄLIIAIKA

II. NÄYTÖS

1. Kohtaus

Poika: (Kyselee katsojilta missä tyttö on) Kunpa vain tietäisin mistä pitää etsiä. Kunpa pimeys väistyisi niin, että näkisin.

Laulu: "Liian nuori olen rakastamaan"

(Poika saapuu majatalon pöytään.)

Majatalon emäntä: Oletko sinä musikanntti, soita jotakin vieraitteni iloksi, ruokaasi vastaan.

Poika: Viuluni on mykkä.

Emäntä: Mokomaa mykkää peliä kannat, heitä se pois ja elä niin kuin muutkin ihmiset, hauskasti. Täällä on paljon ruokaa ja juomaa ja iloisia ihmisiä. Täytä itsesi sillä kaikella hyvällä ja unohda mykkä viulusi.

Poika: En halua muuta kuin löytää hattupäisen mustan suden, joka on nielaissut tyttöni.

Emäntä: Voi poikarukka, niitä on tässä kaupungissa vaikka kuinka paljon. Kyllä sinulla on mahdollon tehtävä löytää juuri oikea susi.

Poika: Minun on kuitenkin jatkettava matkaani.

2. Kohtaus

(Poika tulee torille, jossa seisoo patsaita ja keskellä Susipatsas, jonka poika huomaa)

Poika: Voi ei tulini liian myöhään!

Susipäällikkö: Pentue huomio! Vasen, vasen... Seis! Täyskäännös!
(Viulistipoika menee piiloon.)

Susipoikien break-dance. Bombfunk Mc: Other Emcee's.

Poika: En tiennytkään, että sudet ovat noin kovia tanssimaan. Olisivatkohan he tienneet mitä minun pitäisi tehdä..

(Puhuritytöt lennähtävät paikalle ja tanssivat iloisesti pojan ympärillä.)

Puhuritytöt: Soita! Soita jää rikki!

Poika: En minä pysty..

(Poika alkaa kuitenkin soittamaan.)

Lumipatsaiden tanssi, Ahonen: Alicia: 3. Longing.

(Maassa harsojen alla maanneet hahmot heräävät ja alkavat tanssimaan musiikin voimasta lopulta he heittävät harson pois ja menevät myös patsaan ympärille.)

(PAMAUS!)

(Suden sisältä tulee esiin tyttö kuin unesta heränneenä.)

Poika: Alicia!

(Poika tytön jalustalta ja Puhuritytöt heittelevät kukkia ympäriinsä. Nokkahuilun soittaman alkusoiton aikana kaikki tulevat näyttämölle.)

Loppulaulu: "Jo koitti kevätaika"