

**JERZY GROTOWSKI**

## **TEATRITRUPIST KUNSTI KUI VEHIKELINI**

Poola keelest tõlkinud HENDRIK LINDEPUU

(Artikkel on avaldatud ajakirjas Teater. Muusika. Kino 1/2000)

Selle loenguga esines Jerzy Grotowski oktoobris 1989 Itaalias Modenas ja mais 1990 Ameerika Ühendriikides Irvine'i University of California's. Poolakeelsena ilmus "Teatritrupist Kunsti kui vehiikelini" ajakirjas "Notatnik Teatralny", nr 4 (Talv, 1992).

I

Kui ma räägin teatritrupist, siis pean silmas ühe grupi pikaajalist tööd. See ei ole mingil erilisel moel seotud avangardikontseptsiooniga. Asi on hoopis meie sajandi kutselise teatri põhibaasis, mille alged ulatuvad möödunud sajandi lõppu. Võime öelda, et Stanislavski juures muutus teatritrupi mõiste professionaalse töö aluseks. Minu meelest on Stanislavskist alustamine loomulik, sest milline ka ei oleks meie esteetiline orientatsioon teatrikunsti vallas, on meil ikka aimu, kes oli Stanislavski. Ta ei harrastanud eksperimentaalset ega avangardset teatrit, ta töötas erakordselt soliidset ja süstemaatilist näitekunsti käsitööoskusega.

Mis oli enne teatritrupi? Euroopas, eriti Kesk- ja Ida-Euroopas tegutsesid XIX sajandil muu hulgas näitlejapered. Sellises perekonnas olid näiteks isa ja ema näitlejad, vanaonu omakorda lavastaja — ehkki realselt piirdus tema roll selletaoliste juhistega: "pead tulema sellest uksest ja istuma tolele toolile"; lisaks tegeles vanaonu vajaduse korral ka kostüümide ja rekvisiitidega. Pojast kasvas samuti näitleja, ning kui ta kord naise võttis, siis sai kaasastki näitlejanna. Vahel liitus peretrupiga ka mõni sõpradest.

Neil oli väga lühike prooviaeg: näidend toodi lavale umbes viie päevaga ning valmis lavastust mängiti järgmised paar päeva. Tollastel näitlejatel kujunes välja lausa erakordne mälu. Nad õppisid teksti väga kiiresti, paari päevaga oli see neil peas. Ometigi eksisid vahel nemadki. Siit ka vajadus suflööri järele.

Sellele perioodile distantsilt tagasi vaadates tundub mulle, et nende inimeste töö ei olnudki nii niru. Ehkki nad ei suutnud kõike piasasjadeni läbi töötada, teadsid nad, et lavastuses peavad olema detailid. Nad teadsid, milline dramaatiline situatsioon peab tekkima, ent eelkõige olid nad silmitsi paratamatusega leida oma tegutsemise kaudu olemisviis tegelaskujudele. Sellest vaatepunktist lähtudes arvan, et see, mida nad tegid, on palju parem kui nelja- või viienädalane prooviaeg. Sest neli või viis nädalat on liiga lühike aeg mängu tõelise partituuri ettevalmistamiseks, aga liiga palju, et tabada elu üksnes improviseerides.

Milline on prooviperioodi õige pikkus?

See on suhteline. Stanislavski tegi proove vahel terve aasta ja jõudis isegi selleni, et töötas ühe asja kallal kolm aastat. Ka Brechtil olid pikad prooviperioodid. Aga on olemas midagi sellist nagu keskmine aeg. Näiteks Poolas oli viiekümnendatel aastatel tavaline prooviaeg kolm kuud. Noortele lavastajatele, kes toovad välja oma esimest või teist lavastust, on ehk kasulik omada kindlat tähtaega ja lühikest prooviperioodi, näiteks kaks ja pool kuud. Muidu võivad nad hakata aega surnuks lööma. Oma lavastajatöö hakul on nad täidetud senise elu vältel kogunenud materjaliga, mis pole veel leidnud väljundit kunstiteostes.

Teisest küljest, mõned justkui kogunudki lavastajad tunnistavad, et pärast nelja proovinädalat ei tea nad enam, mida peale hakata. Vaat see on probleem. Puuduvad teadmised tööst näitlejate ja lavastusega. Kui tahetakse saavutada ühe kuu jooksul samasuguseid tulemusi, nagu saavutasid näitlejaperekonnad viie päevaga, siis on loogiline, et peatselt pole enam millegi kallal edasi töötada. Proovid muutuvad järjest pealiskaudsemaks. Mis on selle põhjus? Kommertsialiseerumine; teatritrupid kaovad, loovutades koha lavastuse tööstuslikule tootmisele (industry). Eriti Ameerika Ühendriikides, aga järjest enam ka Euroopas. Tekivad töövõtukontorid, kes palkavad lavastaja; too omakorda valib kümnete ja sadade kandidaatide hulgast näitlejad plaanitud teatritüki jaoks ja alustab paar nädalat kestvaid proove. Mida see kõik tähendab?

Ökoloogiliselt võrduks see olukorraga, kui raiutakse metsa ning jäetakse uued puud istutamata. Näitlejal puudub võimalus avastada midagi kunstilist ja isiklikku. Nad ei või. Niisiis, et esitatud ülesandega toime tulla, peavad nad kasutama seda, mida juba oskavad ja mis tõi neile edu — aga see on vastuolus loominguga enda mõistega. Sest looming on pigem ikka tundmatu avastamine. See on peamine põhjus, milleks on vaja teatritruppe. Need annavad võimaluse teha uusi kunstilisi avastusi. Teatritrupi töös tuleb otsida teatud järjepidevust; iga järgneva näidendiga, pikema aja vältel, võimalusega liikuda üht laadi rollidelt teiste juurde; näitlejail peab olema aega otsinguteks. Siis ei ole see metsa raiumine, vaid loomingulisuse seemnete külvamine. Stanislavski alustas sellega.

Loodusseaduste järgi ei kesta trupi loominguline elu kaua. Kümme kuni neliteist aastat, mitte rohkem. Seejärel hakkab trupp kiduma ja sureb — kui ei korralda end ümber ega saa juurde värsket verd. Me ei peaks vaatama teatritruppi kui eesmärki iseeneses. Kui trupist saab lihtsalt ohutu kohake, siis muutub ta inertseks; siis pole enam tähtsust, kas trupil on loomingulisi võite või mitte. Kõik on nagu bürookraatlik masinavärk: venib, venib ja ükskord jääb seisma. Vaat, milles on hädadoht.

## II

Ameerika Ühendriikides on ülikoolides sadu teatrikateedreid, mõned neist isegi väga suured. Ja peaaegu kõigis õpetatakse Stanislavskit. Palju professoreid töötab Stanislavski nimel, otsides isiklikul skaalal seda, millele Stanislavski osutas, või kinnitades, et nad on Stanislavski ideede “jätkajad”. Ja siin oleme silmitsi absurdiga. Kuidas saab õppida Stanislavskit kaks või kolm aastat ning tuua lavastus välja nelja nädalaga (nagu nendes teatrikateedrites tehakse)? Stanislavski poleks sellega iial nõustunud. Tema jaoks oli lühim võimalik prooviperiood mitu kuud ja esietendus tehti siis, kui trupp oli selleks valmis.

Väljaspool teatrikateedreid seletatakse asja rahapuudusega. Aga teatrikateedreis on üldiselt piisavalt raha ja veel enam aega. Võib teha tööd neli või kümme kuud, aasta, sest aeg ei sunni tagant. Teatrikateedreis on näitlejaiks draamakunsti tudengid (kellele selle eest ei maksta). Niisiis võiks proove teha nii kaua, kui vaja. Aga ei tehta.

Põhja-Ameerika teatrikateedrite raames on võimalus luua midagi, mis võiks funktsioneerida kui teatritrupp; ja mitte poliitilistel või filosoofilistel alustel, vaid kutselistel. Mitte raisata aega — igale uuele teosele suurte avastuste pretensioonidega lähenedes —, vaid lihtsalt otsida, millised on võimalused ja mil viisil piire ületada.

Aina edasi suundudes. Üht teost lõpetades olla juba valmis järgmiseks. Teater-Laboratoriumis tõime 1964. aastal välja “Hamleti”, mis kriitikute arvates oli fiasko. Ent minu jaoks polnud see fiasko. Minu jaoks oli see ettevalmistus palju olulisemaks tööks ning selle tulemusel valmis paar aastat hiljem “Apocalypsis cum figuris”. Aga selleni jõudmiseks olid vajalikud needsamad inimesed, seesama trupp. Esimene samm

("Hamlet") ei olnud veatu. See polnud kehv, pigem lõpetamata. Ometigi oli see lähedal tunduvalt tähtsamate võimaluste avastamisele. Hiljem, teise teosega töötades, osutus võimalikuks järgmise sammu astumine. On palju elemente, mis sõltuvad käsitööoskusest, mis nõuavad tööd pika aja vältel. Ja see on võimalik vaid teatritrupis. Kui tehakse tööd Stanislavski nimel, siis peaks see algama miinimumist, mida ta nõudis: aeg proovide jaoks, mängu partituuri väljatöötamine ja töö trupis. Või siis naasta näitlejaperekondade juurde ja teha tükke viie päevaga. See on ehk parem kui need teie nädalad.

### III

Siirdun nüüd järgmise teema juurde. Esituskunstid (performing arts) on kui kett, mis koosneb paljudest eri lülidest. Teatris on meil nähtav lüli — etendus, ning teine, peaaegu nähtamatu — proovid. Proovid pole üksnes ettevalmistus esietenduseks; see on territoorium, kus võime avastada iseennast, oma võimalusi, see on väli, kus võime ületada oma piire. Kui teha tööd tõsiselt, siis on proovid suur seiklus. Võtame Toporkovi tähtsa raamatu Stanislavski töö kohta, "Stanislavski proovis". Seal selgub, et kõige huvitavamad asjad toimusid "Tartuffe'i" proovides, ent Stanislavski isegi ei mõelnud selle avalikust esitamisest. Töö selle tekstiga oli tema jaoks sisemine töö, määratud näitlejaile, kellesse ta suhtus kui näitlemiskunsti tulevastesse meistritesse või kui tulevastesse lavastajatesse, ta näitas neile, millel põhineb proovide läbiviimise seiklus.

Fleming ei otsinud penitsilliini; tema ja ta kolleegid otsisid midagi muud. Aga otsingud olid süstemaatilised ja nii ilmuski penitsilliin. Midagi sellist võib öelda ka proovide kohta. Otsime midagi, millest meil on vaid ähmane aimus, teatud sissejuhatav kontseptsioon. Kui me otsime seda intensiivselt ja ausalt, siis ehk ei leia me just seda, aga paljastuda võib midagi muud, mis võib anda kogu tööle teise suuna. Kunagi alustasime Teater-Laboratooriumis tööd Slowacki näidendiga "Samuel Zborowski" ning endalegi aru andmata muutsime proovide ajal suunda. Kõigepealt ilmus mitu uut elementi näidendis endas. Need olid huvitavad, täis elu ja energiat. Kuid need ei puudutanud eriti teksti. Lavastajana olin ma selle poolt, milles oli tõelist elu. Ma ei otsinud viisi, et liita need elemendid plaanitud teose struktuuri, pigem jälgisin, mis juhtub neid edasi arendades. Ühel hetkel muutusime täpsemaks ning see viis meid Dostojevski Suure Inkvisiitori tekstini. Lõpptulemuseks oli "Apocalypsis cum figuris". See ilmus keset teise näidendi proove; võiks öelda isegi, et nende proovide eos.

Niisiis on proovid midagi väga erilist. Proovis on vaid üksainus vaataja, see, keda nimetame lavastajaks ehk siis professionaalseks vaatajaks. Seega, meil on proovid lavastuse väljatoomiseks — ja samas proovid mitte nii väga lavastuse väljatoomiseks, vaid suunatud rohkem näitleja võimaluste avastamisele. Kõnelesime niisiis väga pika keti kolmest lülis: vaatamäng, proov vaatamängu sünniks ja proov, mille peaesmärk pole vaatamäng... see on keti üks ots, keti teises otsas on midagi väga ammust, mis on meie praeguses kultuuris peaaegu tundmata: Kunst kui vehiikel (art as vehicle) — mõiste, mida Peter Brook kasutas minu praegust tööd defineerides. Tavaliselt tehakse teatris (pean silmas etendusteatri, Kunsti kui etendust) tööd teose visiooniga, mis ilmub vaataja tajusse. Kui lavastuse kõik elemendid on läbi töötatud ja veatult kokku monteeritud, siis tajub vaataja visiooni, mingit lugu; võib öeda, et teatud määral ei ilmu etendus mitte lavale, vaid vaataja tajusse. See on Kunsti kui etenduse erilisus. Esituskunstide nime kandva keti teises otsas asetseb Kunst kui vehiikel, mis ei ürita luua montaazhi vaataja tajus, vaid esitavais näitlejais endis. See lüli eksisteeris juba minevikus, antiiksetes müsteeriumides.

#### IV

Ma olen oma elus läbinud mitu tööetappi. Etendusteateris (Kunst kui etendus) — minu meelest oli see väga tähtis etapp, ebatavaline seiklus, millel oli kaugeleulatav mõju — jõudsin teatud punkti, kus uute lavastuste väljatoomine jättis mind ükskõikseks. Mulle muutus vastumeelseks töö vaatamängu konstrueerijana ja ma keskendusin keti teiste, etendusele ja proovidele järgnevate lülide avastamisele; sellest kujunes välja parateater ehk osalusteater (see tähendab, teater, mis oli avatud inimestele väljastpoolt). See oli väga eriline Püha, mida iseloomustas vastastikune täielik “relvitustumine”. Seda oli raske läbi viia. Milliseid järeldusi võis teha? Esimestel aastatel, kui sellega töötas kuude vältel vaid väike grupp ja kui väljastpoolt liitus vähesel arvul osalejaid, juhtus asju imede piirimaist. Ometigi, hiljem seda suurema arvu inimestega korrates — või ka, kui põhigrupp polnud varem läbi käinud põhjaliku ja tõsise töö perioodi — funktsioneerisid küll mõned elemendid, aga tervik lagunes hõlpsasti inimestevaheliseks tunnetesupiks, ebamääraseks nukuteatriks. Parateatrist sündis järgmine lüli, Allikate Teater, milles oli küsimus erinevate traditsiooniliste tehnikate allikas, selles, “mis oli enne erinevust”; samas oli tegemist eelnevaga sarnaste probleemidega, mis, ausalt öeldes, on seotud teatud tüüpi diletantismiga. Praegune töö, mida ma pean enda jaoks lõpp-punktiks, viimaseks etapiks, on Kunst kui vehiikel. Ma olen oma teel läbinud pika trajektoori — esituskunstide kogu pika keti — startides Kunstist kui etendusest, et maanduda Kunstis kui vehiikelis (mis muuseas on seotud minu ammuste huvidega). Lennujoonele jäid parateater ja Allikate Teater. Parateater lubas katsetada otsustavat enesepaljastust, millegi taha varjamatust. Ometigi pole minu praegune töö osalusteater; selles pole mingit avatud osalust inimestele väljastpoolt. Allikate Teater lubas heita pilku millelegi, mis oleks võinud osutada võimalikuks. Ometi sai selgeks, et seda ei saa teostada impromptu tasemelt — mis on seotud diletantlusega —, vaid tuleb tõusta tasemeni, kus tehakse tööd detailidega. Lähtudes endiselt Allikate Teatri aluste juures olevast teatud tüüpi nälgast, suundub Kunst kui vehiikel täiesti teristmoodi töö poole, mida iseloomustab keskendumine reeglitele ja detailidele, mille täpsust võib võrrelda Teater-Laboratooriumi lavastustega. Aga tähelepanu! See ei ole pööre Kunsti kui etenduse poole; see on sama keti teine ots.

#### V

Sellest vaatepunktist lähtudes täpsustan mõningaid aspekte, mis puudutavad minu tööd Itaalias Pontedera Workcenter’is.

Workcenter’is on üks minu töö telg pühendatud instruktaazhile (pideva näitlejajahariduse tähenduses), mis puudutab selliseid valdkondi nagu laul, tekst, füüsiline tegevus (Stanislavski omaga analoogiline), näitleja “plastilised” ja “füüsilised” harjutused.

Teine telg hõlmab seda, mis suundub Kunsti kui vehiikeli poole. Ülejäänud teksti kavatsengi pühendada just sellele sfäärile, sest siin on meil tegemist millegi tundmatuga, või õigemini — tänapäeva maailmas unustatuga.

Seda võib nimetada mitmeti: “Kunst kui vehiikel”, “rituaali objektiivsus” või ka “Rituaalsed kunstid”. Kui ma räägin rituaalist, siis ei mõtle ma selle all ei tseremooniat ega Püha, ammugi mitte väljastpoolt pärit inimeste osalusega improvisatsiooni. Ma ei räägi mingite eri paigust pärit rituaalsete vormide sünteesist. Rituaali all pean silmas selle objektiivsust; see tähendab, et Aktsiooni elemendid on Aktsioonis tegutsejate keha, südame ja peaga tehtava töö instrumentideks.

Tehniliste elementide vaatepunktist on Kunstis kui vehiikelis peaaegu kõik nagu teatritükkides: teeme tööd laulude, impulsside, liikumisega; võivad ilmned a isegi narratiivsed motiivid. Ent samas on kõik taandatud vaid hädavajalikuni, et luua sama täpne ja lõpetatud struktuur nagu etenduses — Aktsioon.

Seega võib küsida: milline on erinevus selle rituaali objektiivsuse ja etenduse vahel? Kas juhtumisi pole erinevus lihtsalt ja ainuüksi selles, et sinna ei kutsuta vaatajaid? See on põhjendatud küsimus. Tahangi anda mõned lähtepunktid, mis selgitaksid etenduse ja Kunsti kui vehiikeli erinevust.

Muu hulgas on erinevus montaazhi kohas.

Etenduse puhul toimub montaazh vaatajas, Kunstis kui vehiikelis toimub montaazh tegutsejais, kunstnikes endis.

Tahan tuua siin näite vaatajas toimuvast montaazhist. Võtame Ryszard Cieslaki nimiosalisena Teater-Laboratooriumi “Kindlameelses printsis”. Enne kui Cieslak kohtus oma rollitöös partneritega lavastuses, töötasime kuude kaupa ainult kahekesi. Miski tema töös polnud seotud märterlusega, mis on Calderóni-Slowacki näidendis just selle rolli teema. Kogu eluvoog näitlejas oli seotud helgete meenutustega, konkreetse mälestuse juurde kuuluva tegevusega, sellest mälestuskillust lähtuvate heliliste ja kehaliste impulssidega. See oli tema elus suhteliselt lühike moment — ütleme nii parkümmend minutit —, tema varase nooruse armumise hetk, mis seostub selle eikellegimaaga kire ja palve vahel. Kõne all olev moment oli vaba igasugusest süngusest, justkui oleks see mälestuste poiss vabastanud end samm-sammult kehast — keha raskusest, igasugusest valulikkusest. Detailide rohkuse kaudu, läbi kõigi pisi-impulsside ja tolle hetkega seotud toimingute leidis näitleja Calderóni-Slowacki teksti voo.

Aga kirjandusteose teema, teksti loogika, lavastuse struktuur — see, mis teda ümbritses ja temaga seostus —, teised tegelased, samuti narratiivsed elemendid — kõik see sisendas, et ta peaks olema vang ja märter, keda püütakse murda ja kes jääb kuni lõpuni oma tõe truuks. Ja jõuab läbi nende kannatuste agoonia tippu. Selline oli lugu vaataja, aga mitte näitleja jaoks. Peategelast ümbritsevad tegelased, kes olid rüütatud armeeprokuröride toogadesse, seostusid tollase, kuuekümnendate aastate keskpaiga Poolaga. Aga loomulikult polnud see lavastuse võti. Montaazhi alus oli kogu see narratiiv (Kindlameelset Printsi mängiva näitleja ümber), mis aitas luua märtri lugu: lavastus, kirjapandud teksti struktuur, ja mis kõige tähtsam, teiste näitlejate tegevus, kel kõigil olid oma motiivid. Keegi ei proovinud mängida näiteks armeeprokuröri, igäüks mängis oma eluga seotud seiku, täpselt ümbervormitud ja valatud tollesse Calderóni-Slowacki loo vormi.

Aga kus siis oli etendus?

Omal kombel ei eksisteerinud see tervik (montaazh) mitte laval, vaid vaataja meeltes. Etendus monteeriti tervikuks vaataja tunnetuses, tajus. Kuid see oli otsitud, kunstlik montaazh. Näitlejate tehtu oli hoopis midagi muud.

Montaazhi tegemine vaataja meeltes pole mitte näitleja, vaid lavastaja ülesanne. Näitleja peab pigem üritama vabanemist n-ö vaatajasõltuvusest, ning see — kui ta ei taha iseendas kaotada ennast — ongi loomise idu. Montaazhi tegemine vaataja meeltes on lavastaja kohustus ning tema ametioskuste tähtsamaid elemente.

“Kindlameelse printsi” lavastajana töötasin ettekavatsetult seda laadi montaazhi loomiseks ning enamik vaatajaid haaras oma meeltega just tolle montaazhi: märtri loo, vangi loo, keda ümbritsevad tagakiusajad. Need püüavad teda murda, aga samas on temast vaimustatud jne. Kõik see oli ette määratud peaaegu matemaatilise täpsusega — et montaazh toimiks ja realiseeruks vaataja meeltes.

Kui ma räägin Kunstist kui vehiikelist, siis viitan ma montaazhile, mis ei ole mitte vaataja meeltes, vaid tegutsejas. Asi pole selles, et tegutsejad lepiksid omavahel kokku, milline tuleb ühine montaazh; asi pole selles, et nad jagaksid mingit ühist definitsiooni sellest, mida hakkavad tegema. Ei, mitte mingit verbaalset lepet, mingit sõnalist määratlust; see tuleb avastada tegutsemise enda kaudu, samm-sammult läheneda ühisele sisule. Sel juhul toimub montaazh tegutsejais endis.

Võime kasutada ka teist sõna: lift. Etendus on kui suur lift, mille operaator on näitleja. Liftis on vaatajad; etendus viib neid ühest sündmusest teiseni. Kui lift vaatajate jaoks toimib, siis on montaazh hästi tehtud.

Kunst kui vehiikel on nagu algeline lift, ta meenutab köie otsa seotud korvi, mille abil tegutsejad tõusevad subtiilsema energia juurde, et koos sellega laskuda meie instinktide keha juurde. See on rituaali objektiivsus.

Kunsti kui vehiikeli toimides eksisteerib ka see objektiivsus ning korv liigub Aktsioonis osalejate jaoks.

Töö mitmed elemendid on analoogilised kõigis esituskunstides, aga just selles liftide erinevuses (üks on vaatajaile, teine, algelisem, tegutsejaile), samuti erinevas montaazhikohas (üks vaatajate meeltes ja teine tegutsevates kunstnikes) peitub Kunsti kui etenduse ja Kunsti kui vehiikeli lahknevus.

Kunstis kui vehiikelis on tulemuseks impact — selle suhtes, kes tegutseb. Aga tulemus ei ole sisu; sisu on see liikumine raskest subtiilseni. Lihtsate, aga väga täpsete detailide kaudu.

Kui ma räägin algelisest liftist ja Kunstist kui vehiikelist, siis viitan vertikaalsusele; me võime näha seda vertikaalsust energeetilistes kategooriates: rasked, orgaanilised energiad (seotud elujõuga, instinktidega, ihadega) ja teised, subtiilsemad energiad. Muuseas, asi pole selles, et lihtsalt taset vahetada, vaid tahumatu tõstmises subtiilseks ja subtiilse juhtimises argisemasse tegelikkusse, mis on seotud keha “tihedusega”. Justkui üritaksime siseneda kõrgemasse ühendusse (higher connection).

Asi pole selles, et lahti öelda meie loomuse mingist osast; kõik peab jääma oma loomulikule kohale: keha, süda, pea, see, mis on meie “jalge all” ja see, mis on meie “pea kohal”. Kõik on kui vertikaalne joon, mis peab kulgema orgaanilisuse ja teadlikkuse (the awareness) vahel. Awareness tähendab siin teadvust, mis pole seotud kõnega (mõtlemismasinaga), vaid osalusega.

Kõike seda võib võrrelda Jaakobi redeliga. Piiblis on juttu Jaakobist, kes uinus, kivi pea all, ning koges järgmist nägemust: mööda määratud redelit liikus üles ja alla mingi jõud või vägi. Või, kui soovite, inglid.

Jah, on väga tähtis meisterdada Kunstis kui vehiikelis Jaakobi redel, aga et redel toimiks, peab iga redelipulk olema paigale pandud oskuslikult, meistrimehe hoolikusega. Vastasel juhul redel murdub; kõik sõltub töö professionaalsusest, detailide kvaliteedist, tegevuse ja rütmi kvaliteedist, elementide järjestusest; kõik peab olema teostatud laitmatult — käsitöömeistri vaatepunktist. Otsides kunsti kui Jaakobi redelit, kujutatakse tavaliselt endale ette, et see on seotud lihtsalt hea tahtega; otsitakse seega midagi vormitut, supisarnast, ja lahustatakse oma illusioonides. Ma kordan: Jaakobi redel peab olema meisterdatud suure käsitööliku tõepärasusega.

## VI

Väga vana traditsiooniga rituaalsed laulud on toetuspunkt astmete konstrueerimiseks sellisele vertikaalsele redelile. Asi pole üksnes meloodia võimalikult täpses tabamises, ehkki sellela pole võimalik midagi saavutada. Tuleb leida ka temporütm kõigi tema kõikumistega meloodia sees; aga eriti tähtis on leida midagi, mis moodustab tõelise kõla — nii tajutav vibratsioon, et teatud määral muutub see laulu tähenduseks.

Teisisõnu, laul ise muutub tähenduseks vibratsioonilise konkreetsuse kaudu; sõnu polegi ilmtingimata vaja mõista, piisab vibratsioonide vastuvõtust. Kui ma räägin sellisest “tähendusest”, pean silmas ka kehaimpulse; see tähendab, et helilisus ja impulsid ise on vahetult ja otse tähendus. Vanade laulude vibratsioonilise väärtuse avastamiseks tuleb avastada meloodia ja vibratsiooniliste omaduste erinevus.

Ühiskondades, kus on kadunud suulise pärandi edasikandumine, on see väga oluline. Samal põhjusel on see väga oluline meie jaoks. Meie maailmas, meie kultuuris tuntakse meloodiat kui nootide järgnevust, kui noodikirjutust. See on meloodia. Aga meloodia ei ole sama, mis vibratsioonilised väärtused. Ent meloodiat tuleb tabada absoluutselt täpselt, muidu pole võimalik avastada vanade laulude vibratsioonilisi väärtusi. Ei saa avastada vibratsioonilisi väärtusi, kui hakatakse nii-öelda improviseerima. Ma ei taha öelda, et lauldakse valesti, aga kui sama laulu esitatakse viis korda ja iga kord ilmub uus laul, siis see tähendab, et meloodiat ei fikseeritud. Et alustada tööd vibratsiooniliste omadustega, peab meloodia olema täielikult fikseeritud. Võiks öelda, et tänapäeva inimene laulab, tegemata vahet klaveri ja viiuli helil. Nende instrumentide resonants on täiesti erinev; aga tänapäeva inimene otsib üksnes meloodilist liini; ta ei taba resonantside lahknevust. Laulu vibratsioonilised väärtused peaksid olema kinnistunud keha tegevusse ja temporütmis.

Traditsiooniline laul on kui isik. Kui inimesed alustavad tööd näiliste rituaalidega, siis hakkavad nad — läbi primitiivsete ideede ja allusioonide — otsima hullust, ehk näilist transsi, mis viib kaose ja improvisatsioonini, kus saadetakse korda ei tea mida. Tuleb unustada see eksootika, peab üksnes avastama, et vana laul, koos oma impulssidega, on “isik”. Aga kuidas seda avastada? Üksnes tööga; võin teile anda teatud ettekujutuse, et oleks umbkaudu arusaadav, millest jutt. On olemas vanu laule, millest selgub kergesti, et need on naised, teised jälle on mehelikud; on laulud, millest on kerge mõista, et tegemist on noorukite või isegi lastega; mõni on laul-laps ja teine jälle vanur. Seega võib küsida: kas laul on naine või mees? Kas see on laps, nooruk, vanur? Võimalusi on tohutult. Ometi, selliste küsimuste esitamine ei ole meetod. Kui sellest kujuneb meetod, siis lame ja rumal. Ning veel: laul on elusolend; laul ei pea ilmtingimata olema inimene, on ka laulud-loomad ja laul-vägi.

Kui hakatakse tabama vibratsioone käsitöö rangetele reeglitele toetudes, siis leiab kõik oma koha impulssides ja tegevuses. Ja siis järsku hakkab laul helisema. Ma tunnen vana laulu helinat; ma ei tea enam, kas olen ise laul või olen seda laulu leidmas. Kuid tähelepanu! See on hetk, mil tuleb olla valvel, et mitte muutuda laulu omandiks. Tuleb säilitada “valvsus”.

Traditsioonilist laulu kui vertikaalsuse tööriista võib võrrelda mantraga hinduistlikus või budistlikus kultuuris. Mantra on äärmiselt läbitöötatud heliline vorm, mis hõlmab ka kehaasendit ja hingamist, ning tekitab vibratsiooni nii täpses temporütmis, et see mõjutab ka mõistuse temporütmis. Mantra on lühike loits, tõhus tööriist, ta ei teeni vaatajat, vaid mantra lausujat. Ka traditsioonilised laulud teenivad nende esitajaid. Eri laulud, mis vormusid väga pika aja vältel ning mida kasutati sakraalse või rituaalse eesmärgiga (ma ütleksin, et neid kasutati kui vehiikeli elementi), annavad esitades erisuguseid tulemusi. Neid on mõjult nii energeetilisi kui rahutoovaid (selline määratlemine on muidugi väga lihtsustatud, võimalusi on äärmiselt palju).

Miks ma tõin näitena mantra, aga seejärel suundun hoopis traditsioonilise laulu juurde. Põhjus on selles, et mind paeluvas töös on mantra leidnud vähem kasutust, see on liiga kaugel orgaanilisest lähenemisest. Seevastu traditsioonilised laulud on juurtega orgaanilisuses. See on alati laul-keha koos läbi keha voogavate elu impulssidega; traditsioonilistes lauludes pole küsimus keha asendis ega hingamisega

manipuleerimises, vaid impulssides ja pisitoimingutes. Sest kehas voogavad impulsid — ja just need — kannavad vana laulu.

Erinevate vanade laulude tabavuse aste (impact) on samuti erinev. Vertikaalsuse vaatepunktist: tõus subtiilseni ja sealt subtiilsega argisemale tasandile laskumine vajab “loogilist” struktuuri, ükski laul ei või teiste laulude suhtes olla veidi varem ega veidi hiljem — tema koht peab olema ilmselge. Teisest küljest, kui pärast väga subtiilset hümni on tegevusjoont järgides vaja näiteks laskuda instinktiivsema laulu tasandile, siis ei tohi seda hümni endas kaotada, tuleb säilitada endas tema jälg. Kõik, mida ma seni olen öelnud, on vaid paar näidet tööst traditsiooniliste lauludega. Teisest küljest, selle vertikaalse redeli astmed, mis tuleb meisterdada hea käsitööoskusega, rangete reeglite alusel, need pole üksnes vanad laulud ja viis, kuidas me nendega töötame, vaid ka tekst (elava sõna tähenduses), liikumine, pisimategi toimingute loogika (siin on oluline alati ennetada vormi sellega, mis peab seda ennetama, see tähendab, säilitada protsess, mis viib vormini). Iga eelmainitud aspekt nõuaks tõtt-öelda eraldi peatükki.

Tahaksin ometi teha paar märkust, mis puudutavad tööd kehaga. Keha kuuletumise probleemi võib lahendada kahel viisil; ma ei taha öelda, et on välistatud mitmekihiline või kahekordne lähenemine, lihtsalt selguse mõttes eelistan piirduda kahe erineva viisiga. Esimene: sundida keha kuuletuma seda dresseerides. Seda võib võrrelda balleti või teatud liiki atleetvõimlemisega. Niisuguse lähenemise oht on selles, et kehal on väärtust vaid musklikogumina ning ta pole piisavalt elastne ja “tühi” olemaks energiakanal. Teine oht — veel suurem — seisneb selles, et inimene tugevdab separatsiooni: ühele poole jääb juhtiv pea ja teisele keha kui liigutatav marionett. Tuleb rõhutada, et nimetatud lähenemise ohud ja piiratus on ületatavad, kui teha tööd täie teadlikkusega nendest ohtudest ja piirangutest ning kui instruktor tunneb asja. Nende ohtude ja piirangute ületamise näide on see, kuidas tehakse tööd kehaga mõningates võitluskunstides.

Teine lähenemine on esitada kehale väljakutse, andes talle ülesandeid, mis tunduvad ületavat keha võimeid. Tuleb kutsuda keha sooritama “võimatut” ja lasta tal avastada, et “võimatu” võib jagada osadeks, väikesteks elementideks. Selle teise lähenemise puhul muutub keha kuulekaks, ise teadmata, et peab olema kuulekas. Keha muutub energiakanaliks ning elementide reeglid ja elu voog (“spontaansus”) leiavad üksteist. Keha ei tunne end siis dresseeritud loomana või koduloomana, pigem uhke metsloomana. Gasell, keda ajab taga tiiger, jookseb kergelt, ebatavaliselt harmooniliselt. Kui vaadata seda aegluubis, siis annab gaselli ja tiigri jooks pildi täiuslikust ja paradoksaalsest rõõmsast elust. Mõlemad lähenemised on täiesti põhjendatud. Ometi on mind loomingulises tegevuses alati enam huvitanud see teine lähenemine.

## VII

Kui otsitakse Kunsti kui vehiikelit, siis on paratamatus ehitada struktuur, nii-öelda teos, mida saab korrata, isegi suurem kui töös vaatajale mõeldud lavastusega. Ei saa teha tööd enda kallal (kui kasutada Stanislavski termineid), kui seda ei raami mingi konkreetne struktuur, mida saab korrata, millel on algus, kulg ja lõpp, kus igal elemendil on oma loogiline, tehniliselt vajalik koht. Kõik see on determineeritud selle subtiilsusse tõusva vertikaalsuse vaatepunktist, samuti tollesama (subtiilse) alla, keha tihedusse laskumise vaatepunktist. Detailideni välja töötatud struktuur — Aktsioon — on võti; kui pole struktuuri, siis valgub kõik laiali, muutub ebamääraseks supiks. Niisiis, töötame kehaga, töötame Aktsiooniga. Töö, mis on korraldatud proovide põhimõttel, hõlmab kaheksat kuni neljateist tundi päevas, kuut päeva nädalas ning

kestab süsteemikindlalt aastaid; selles on laulud, reageeringute partituur, liikumise arhailised mudelid, oma iidsuse tõttu peaaegu anonüümsed sõnad. Sel kombel tekib midagi konkreetset, lavastusega võrreldav konstruktsioon, mis ometi ei ürita luua montaažhi vaatajate tajus, vaid kunstnikes, kes seda esitavad.

Aksiooni konstrueerimisel kasutatavatest allikelementidest kuulub enamik ühel või teisel viisil lääne traditsiooni. Kõik need on seotud sellega, mida me nimetame “hälliks” (täheenduses: läänemaailma häll). See tähendab antiikaegset Egiptust, Süüriat ja Iisraeli ning Kreekat. Eksisteerivad näiteks tekstielemendid, mille päritolu on peaaegu võimatu kindlaks teha, on vaid üle kogu Vana-Egiptuse levinud pärimus, ent on olemas ka teine versioon, kreekakeelne. Antiikajal oli kogu Egiptus, aga ka Iisrael, Kreeka ja Süüria üks häll. Initsiatsioonilaulud, mida me kasutame (nii Mustast Aafrikast pärit kui kariibide omad), on juurtega Aafrika traditsioonis; me tõlgendame neid oma töös kui millegi jätku, mis elas vanas Egiptuses (või selle juurtes), niisiis, kui meie hälli võra.

Aga siin on üks probleem: ei saa tõeliselt mõista oma traditsiooni, kui me ei võrdle seda teise hälliga (vähemalt minu puhul on asjad nõnda). Seda võib nimetada korroboratsiooniks. Sellest seisukohast on orientaalne häll minu jaoks väga oluline. Mitte ainult sealsete lihvitud näitlemistehnikate pärast, vaid isiklikel põhjustel. Just orientalse hälli allikast sain lapsepõlves ja nooruses mõjutusi, ammu enne, kui hakkasin tegelema teatriga. Korroboratsioon avab tihti ootamatuid perspektiive ja murrab mõttemalle. Näiteks orientalses traditsioonis võime läheneda sellele, mida nimetame Absoluudiks, nagu emale. Seevastu Euroopas on sama asja juures rõhk rohkem isalikul poolel. Juba üksnes see näide heidab ootamatut valgust meie ammuste eelkäijate sõnadele läänes. Tehniline korroboratsioon on veelgi käegakatsutavam, see võimaldab märgata analoogiaid ja erinevusi (näitena sellest minu eespool toodud analüüs mantra ja traditsioonilise laulu toimimisest).

Ma tahan, et mõistetak: töös Pontedera Workcenter's Kunsti kui vehiikeliga, kui me konstrueerime teost — Aksiooni —, ammutame peamiselt läänemaailma hälli allikaist.

Aksioon: esituse struktuur, mis on objektiviseerunud piasasjades. See töö ei ole mõeldud vaatajaile, aga aeg-ajalt võib tunnistajate juuresviibimine olla vajalik: ühest küljest, et töö objektiivsust proovile panna, ja teisest, et see ei muutuks puhtalt privaatseks, teiste jaoks kasutuks. Kes olid meie tunnistajad? Esmalt isiklikult kohale kutsutud spetsialistid ja kunstnikud. Seejärel kutsusin Workcenter'sse noore ja otsiva teatri truppe. Nad polnud vaatajad (sest esituse struktuur — Aksioon — polnud loodud neid eesmärgina silmas pidades), aga teatud kombel olid nad justkui vaatajad. Kui meid külastas teatritrupp või kui meie inimesed külastasid noore teatri kollektiivi, siis ühed kui teised jälgisid vastastikku teise tööd, teoseid ja isiklikke harjutusi (seevastu polnud mingit vastastikust avatud kaasategemist).

Sel kombel kohtusime viimaste aastate vältel peaaegu kuuekümne teatritrupiga. Neid kohtumisi ei korraldatud avaliku kuulutamise kaudu või ajakirjanduse vahendusel. Vastupidi, neid kaitsti meediakära, reklaami ja muu taolise eest, kohtumistest võtsid osa üksnes külastav kollektiiv ja võõrustav trupp. Me ei aktsepteerinud kunagi lisatunnistajaid väljastpoolt. Tänu ettevaatlikkusele ja piirangutele ei pörganud tööde võrdlemisel räägitu kartusele saada kriitika osaliseks või jõuda valesse valgusesse. On tõeliselt tähtis, et asi poleks “kuulutuse” peale tulnutes. Mitte mingeid truppe, kes selleks ise soovi avaldavad; üksnes need, keda leiame omal viisil. Mitte mingit bürokraatiat, mitte mingit mehaanilisust küllakutsutava trupi leidmisel. Just tänu diskreetsusele ja mitteformaalsusele õnnestus meil kohtuda ka väikeste ja vaeste truppidega, kes tegutsevad ilma igasuguse reklaamita, kes tõesti otsivad vaid selle

mõistmist, mis nende töös toimib ja mis ei toimi; mitte teoorias, mitte ideede tasandil, vaid lihtsate, käsitöö tasemel näidete varal, kutsetöö pinnal.

See on näide, kuidas väga isoleeritud Kunst kui vehiikel võib hoida elavat sidet teatri vallas, ning seda eranditult ametivendade kaudu. Me ei püüa kunagi muuta eesmärke, mille on endale püstitanud teised. See poleks õige, sest nende pingutused seostuvad teiste kategooriate ja tähendustega, teise töökeskkonna ja kunstimõistega.

## VIII

Kas saab töötada ühe teosega kahes eri registris? Ühest küljest, nii selle arhailise liftiga (Kunst kui vehiikel) kui ka teise, kaasaegsega — avaliku vaatamänguga (Kunst kui etendus)?

Sellise küsimuse olen endale esitanud. Ma näen, et teoreetiliselt peaks see olema võimalik; praktikas tegin neid kahte asja, Kunsti kui etendust ja Kunsti kui vehiikelit, eri eluetappidel. Kas mõlemad on võimalikud ühes ja samas teoses? Tegelikult, vaatamata sellele, kas teoreetiliselt on see võimalik või mitte, varitseb siin tohutu oht, et kogu protsess muutub võltsiks. Kui töötada Kunsti kui vehiikeliga ning samal ajal soovida seda kasutada etendusena, nihkub raskuspunkt ja kõik muutub kahetähenduslikuks. Järelikult võib öelda, et see on raskesti lahendatav probleem.

Aga ma tunnistan — kui mul oleks tõeline usk, et kõigist raskustest hoolimata on see lahendatav, siis langeksin selle kiusatuse võrku. Ent minus puudub usk selle probleemi lahendatavusse; samas pole see üksnes usupuudus, minus on ebatavaliselt tugev aimus, et loomulikum, tegelikkuse reeglitele vastavam ja traditsioonidele truum on mitte üritada jõuda selle kahekordse aspektini ühes ja samas teoses.

Loomulikult, kui me oma töös Kunsti kui vehiikeliga kohtusime peaaegu kuuekümnene noore ja otsiva teatritrupiga, siis võis olla mingi mõju, oma delikaatsuses praktiliselt anonüümne, tehniliste detailide, kutsetöö pisisjade tasemel. See puudutab näiteks täpsust — ja see on põhjendatud. Ometi panen mõningate truppide juures tähele, et nähes meie tööd Kunsti kui vehiikeliga, tabavad nad kuidagi selle olemust ning küsivad siis endalt, kuidas oma töös — mis on suunatud ju etenduse loomisele — puutuda kokku millegi samalaadsega. Kui nad esitavad selle küsimuse mõistuslikult, formuleeritult, metodoloogiliselt jne, siis ütlen neile, et nad ei peaks selles vallas meid järgima, et nad ei peaks otsima oma töös Kunsti kui vehiikelit. Aga kui küsimus jääb justkui õhku rippuma, alateadvusse, et hiljem ilmnedagi mingil moel sisemises töös, või siis töös endaga proovide ajal — ei saa ma seda vastustada. Sel kombel on küsimusest vaid kontuurid, see ei formuleeru isegi mõtteis. Hetk, mil see formuleerub, on kõige ohtlikum, sest siis annab see alibi, kui etendusel puudub väärtus. Õhutada kedagi rääkima endale: “Teen lavastust, mis on töö enda kallal”, kõlab meie maailmas nõnda: “Ma tunnen end vabana ja ei pea oma teost vaatajate ees lõpuni viima, sest tegelikult otsin ma muid väärtusi.” Ja olemegi katastroofi lävel.

## IX

Hiljuti küsis minult keegi, kas ma tahan, et Grotowski Keskus jätkaks tegevust pärast minu kadumist. Vastasin, et ei, ma ei taha Grotowski Keskust ilma Grotowskita.

Reageerisin nõnda, sest ma vastasin küsimuse kavatsusele, mis minu arvates oli järgmine: kas ma tahan luua Süsteemi, mis peatub punktis, milles minu otsingud peatuvad ning mida hakatakse hiljem sellisena õpetama? Seepärast ütlesin “ei”. Aga pean tunnistama, et kui minult oleks küsitud: kas ma tahan, et neid traditsioone, mille ma teatud ajal ja teatud kohas uuesti leidsin, jätkataks, kas ma tahan, et otsingud Kunsti kui vehiikelit vallas jätkuksid — siis ei saaks ma vastata eitavalt.

Minu praegune töö on paradoksaalne. Me tegeleme Kunsti kui vehiikeliga, mis oma olemuselt pole määratud vaatajaile, aga ometi kohtusime kümnete teatritruppidega; enamgi veel, me ei õhutanud neid truppe, et nad hülgaksid Kunsti kui etenduse, hoopis vastupidi, ergutasime neid seda jätkama. See paradoks on näiline. See võis nii olla, sest Kunst kui vehiikel tõstab praktikas esile ametioskustega seotud probleemid, mis on sarnased esituskunstide keti mõlemas otsas, nimelt nii kaugeleulatuvalt käsitöölised ja ametioskusi hõlmavad, et juba kokkupuude selle nähtusega on mingil moel ülekande akt (transmissioon).

Ametialases tähenduses on Workcenter's olemas ka intruktaazh. Viienda peatüki algul mainisin, et meil eksisteerib näitlemise põhiharidusele pühendatud telg (isegi kui kasutame selles erisuguseid, rituaalsete vormidega seotud elemente). Noored näitlejad, kes stazheerivad Workcenter's (vähemalt aasta, aga vahel ka kauem) ja osalevad sellelaadses töös, teevad seda oma ametit silmas pidades, näitlejakutse perspektiivis, ja mina kasutan Workcenter' võimalusi, et neid selles vallas aidata. Samas pole ma kurt küsimustele, kas käsitöö võib anda mingeid vihjeid tööks iseendaga. Aga see on erakordselt delikaatne küsimus ning ma eelistan vältida igasugust otsest mõjutamist.

Workcenter's anti mulle võimalus kogeda töö teist telge, mille juured on Kunstis kui vehiikelis: traditsioonis ja otsinguis. See ei hõlma otseselt kõiki, kellega ma töötan. Isikutest, kes on seotud vahetult Kunsti kui vehiikeliga, ei mõtle ma kui "näitlejaist", vaid kui "toimijaist" ("doers"), sest nende eesmärk ei puuduta publikut, vaid oma vertikaalsusse suunduvat teed.

Workcenter's puutusid noore teatri kollektiivid kokku kõigega, mis on sügavalt angazheeritud Kunsti kui vehiikelisse. Ent isegi kui mõnele jäi mulje n-ö ülekandest, siis selliste kohtumiste piiratud aeg ei lase küll arvata, et nad on minu "õpilased". Kunsti kui vehiikelina oleme vaid keti üks ots ja see ots peab jääma kontakti — mingil moel — teise otsaga, mis on Kunst kui etendus. Mõlemad otsad kuuluvad ühte suurde perekonda. Peab olema võimalus tehniliste avastuste, käsitööoskuste transmissiooniks... kui me ei taha olla maailmast täielikult eraldatud, siis peab see kõik üle kanduma. Ma mäletan, vanas Hiina Muutuste Raamatus öeldakse, et kaev võib olla oskuslikult kaevatud ja vesi selles suurepärase, aga kui keegi sellest ei ammuta, siis hakkavad seal elama kalad ja vesi roiskub.

Teisest küljest, kui üritatakse mõjutada, on olemas müstifitseerimise oht. Ma eelistan mitte omada õpilasi, kes lähevad maailma, kandes endaga Head Uudist. Aga kui ma märkan sõnumit reeglite ja nõudmiste kohta, sõnumit, mis valgustab "elu kunstis" sfääris toimivaid seadusi — siis on teine asi. See sõnum võib olla läbipaistvam kui misjonärliku sihi või ebatavalise orientatsiooniga toonitatu.

Kunsti ajaloost (aga mujaltki) võime leida lugemata hulga näiteid sellest, kuidas otsitud mõju kas sureb kiiresti või muutub karikatuuriks, moonduvad nii radikaalselt, et tihti on raske leida lõpptootes isegi jälgi algallikast. Ning muuseas, eksisteerivad ju need anonüümsed mõjud. Keti mõlemad otsad (Kunst kui vehiikel ja Kunst kui etendus) peavad olema olema: üks nähtavana — avalikuna — ja teine peaaegu nähtamatuna. Miks ma ütlen "peaaegu"? Sest kui see on täiesti varjatud, siis ei saa puhuda elu sisse anonüümsetele mõjudele. Seega, ta peab olema varjatud, aga mitte täiesti.