

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunste osakond

Teatrikunsti õppekava

Hans Kristian Õis

NÄITLEJATEHNILISED VAHENDID LAVAKARAKTERI LOOMISEL

Lõputöö

Juhendaja Ott Karulin

Kaitsmisele lubatud:

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2019

SISUKORD

SISSEJUHAATUS.....	3
1. HÄÄL KUI NÄITLEJA TÖÖVAHEND	4
1.1 Karakterilooe alustalad James Alburgeri kohaselt	4
1.2 Patsy Rodenburgi lavarolli loome häälelteenilised aspektid.....	5
1.2.1 Keha olulisus näitleja töös.....	6
1.2.2 Hingamise tähtsus	8
1.2.3 Kõri kasutamine	9
1.2.4 Hääle asetsemine kehas	10
1.3 Soojendus.....	12
2. NÄITLEJATEHNILISED VAHENDID LAVAKARAKTERI ROLLILOOMES	13
2.1 Jonathan Swift “Gulliveri reisirid”	14
2.2 Giovanni Boccaccio “Dekameron”	16
KOKKUVÕTE.....	20
KASUTATUD ALLIKAD.....	22
SUMMARY	23

SISSEJUHATUS

“Hääl on hinge väljendus. Hinge kõige mahukam väljendus. Mulle meeldib arvata, et hääl on kolmveerand inimese koguväljundist ja et ta on inimese psühhofüüsilise sisu vägev väljund. Ja see kuidas see teave inimese olemusest, seisundist, mõtlemisest, tujust häälde jõuab on kohe täiesti meeldivalt salapärane .“ (Tõnu Tepandi 2012, lk 139)

Seminaritöös analüüsisin näitleja tehnilisi meetodeid animeeritud karakteri rolliloomes, kus tuginesin James Alburgeri väljatoodud kuuetele elemendile. Milleks on hääl/tonaalsus, hääle iseloom, tempo, rütm, asukoht ja suu töö. Antud lõputöös olen suunanud oma fookuspunkti lavarolli loomele, kus esimeses pooles, seletan iga elemendi lahti põhjalikumalt lähtudes suures osas Patsy Rodenburgist, kui ka teistest autoritest, tuues juurde erinevaid aspekte, millised on need vahendid ja võimalused mida tuleb/saab silmas pidada just lavarolli luues. Töö teises pooles analüüsin nende kasutamist diplomilavastustes. Antud töös püüan jääda ausaks iseenda suhtes, kõik minu väljakirjutatud seisukohad eksisteerivad tõesena ainult hetkes, mil nad kirja pandud said ning võivad ajas muutuda.

1. HÄÄL KUI NÄITLEJA TÖÖVAHEND

“Vaikivat näitlejat ei ole kellelegi vaja,” ütles Kalju Komissarov, autori, esimeses erialatunnis. Näitleja ülesanne on end harida ja arendada nii kultuuriliselt, füüsiliselt kui ka tehniliselt. Näitlejaid eristab teistest etenduskunstnikest võimalus ja oskus kasutada sõna. Sõnal on ääretult suur jõud ning see, kuidas sõna jõuab publikuni, mis on selle eesmärgistatud tähendus, sõltub hääletehnikast ja sellest mismoodi on näitleja õppinud käsitlema oma keha kui instrumenti, et näitlemisest saaks oskus, sest “..-kuulaja tähelepanu koondub sellele, kuidas räägitakse, mitte mida räägitakse” (Veinmann 2001, lk 12). Sellest tulenevalt on äärmisel oluline, et ei lähenetaks rollile väliselt, sest väline lähenemine võib väga kergelt muutuda näitamiseks, kui sellele ei leita sisemist põhjendust, muidu ei ole välise lähenemisega midagi peale hakata. Näitleja peab omandama teatrikoolis teatavad oskused ning rakendama neid teatritöös. Eesmärgiks peaks olema mängida elusat inimest, et tegelaste tunded ja mõtted haakuksid enda omaga. Pidev treening tagab sihipärase tulemused. “Tuleb saavutada füüsiliste tegevuste loomulikkus ja sellega kaasnev usutavus, olgu siis tegemist paigaljooksuga või tavalise lähenemisega. Ei mingit pantomiimi ega liigutusute stiliseerimist! Ei mingit “näitlemist” tegevustes! Kuna praktika on näidanud, et tegevuse stiliseerimine ja nende “näitamine” on väga ahvatlev, peab tegevuslike harjutusi alustama ilma tekstita. Alles siis, kui tegevus on muutunud teie jaoks loomulikus ja põhiliseks (näiteks jooksmine või hüppenööri hüppamine), lisage harjutusse tekst. Alles siis võib kehast väljuda tõene kõne. (Veinmann 2001, lk 20) Igapäevaselt me ei mõtle sellele, kuidas kõne meie seest väljub, millisel moel hääl ja keha omavahel ühenduses on. Me lihtsalt räägime, teadvustamata enesele, kust saab hääl alguse ning millised protsesse see endaga kaasa toob. Rääkimise üheks oluliseks komponendiks on hingamine, need on meie jaoks loomulikud tegevused, me ei analüüsi neid protsesse ning seetõttu ei taju neid koormvana. Aga kui antud teemade üle lähemalt järele mõelda võib tõdeda, et tegelikul on meie mängu põhijõuallikateks hingamine ja hääl (Rodenburg 1992, lk 19).

1.1 Karakteriloomel alustalad James Alburgeri kohaselt

Seminaritöös uuris autor näitlejatehnilisi vaheneid animeeritud karakteri loomisel, kus tõi välja kuus elementi, mida James Alburgeri kohaselt tuleks silmas pidada karakteri loomisel. Nendeks

olid hää/tonaalsus, hääleiseloorm, tempo, rütm, asukoht, suu töö. Hääle tonaalsus paneb paika mängureeglid, kui suures ulatuses saab, näitlejatehniliselt, loodav tegelane rääkida või ennast väljendada. Hääle iseloorm aga sõltub tema sügavusest kõrgusest, lahtisusest, kinnisusest. Kõne tempo määrab ära selle, kui kiiresti või aeglaselt loodav tegelane räägib, suuresti on see seotud kõne rütmiga, rütmi puhul on oluline teadvustada endale, kas see on pigem stabiilne, hektiline või näiteks, sünkoobotiseeritud. Kindlasti tuleks silmas pidada ka suutööd, põskede ja huulte asendit. Kõiki eelnevaid tegureid silmas pidades on võimalik määrata ära oma hääle asukoht, see tähendab seda, et on võimalik ära määratleda koht kus hääle paikneb, on ta siis pea-, rinna, nina, kõri- või kuklaresonaatoris. Resonaatoriteks nimetakse kohtasid, kus sisse hingatud õhk puudutab väljudes häälepalu, ehk lihased, ning paneb nad võnkuma vastaval sagedusel. Hääle kõrgust mõjutab see, kui kiiresti häälepaelad võnguvad. Mida laiem on hääleampluaa, seda rohkem võimalusi on eriilmelisi karaktereid luua. Kõiki neid elemente silmas pidades on tegelikult võimalik luua lõputu arv karaktereid, kasutades selleks vaid oma häält. Oluline on kaardistada ja teadvustada endale, kuskohast antud karakteri hääle tekib ning võimalusel siduda see oma kujutluspildiga, sest kujutluspilt aitab talletada karakteri hääle mällu juhaks kui peaks tulema tarvidust teda veel kasutada (Õis 2019, lk 11). Nagu juba põgusalt võib aru saada ei piisa hääle kasutusel vaid kõneaparaadi kasutusest. Tegelikult on kõige eelneva eelduseks keha, kui terviku tajumine. Seda mõtet toetab ka Rodenburg, sõnul tulebki juhtida teadlikult tähelepanu füüsiliste seoste ahelale, mis aitavad meil heli tekitada.

1.2 Patsy Rodenburgi lavarolli loome hääleltehnilised aspektid

Häälega töötamiseks tuleb esmalt selgeks teha teooria, et teadlikuks saada, mis materjalidega tööd tegema hakatakse. Martin Veinmann on kirjutanud:” kui me räägime, et “hääle on kinni”, siis tuleb seda võtta sõna sõnalt ja hääle tuleb vabastada. Kui me räägime, et sellel ja sellel on “kehv” hääle, siis tähendab see lihtsalt, et hääle on vabastamata ja arendamata”. Häält tekitada, vabastada ja arendada saab, kui suunata tähelepanu järgmistele füüsilistele seoste ahelale, milleks Patsy Rodenburgi kohaselt on keha, hingamine, kõri ja kõnelihased. Nüüd aga kõigest pikemalt.

1.2.1 Keha olulisus näitleja töös

Töö häälega kaasab kogu keha pealaest varvasteni. Seismisviis, pea kaldenurk, õlgade langemine, selja ja vaagna asend – kõik see aitab kaasa jõulise hääle tekitamisele. Rääkimine ja laulmine on tegelikult terve rea reflektiivsete füüsiliste tegevuste ja kehahoiaku lõpptulemus, mida lihtsalt tuleb endale teadvustada selleks, et saavutada meisterlikkust ja kontrolli oma hääleinstrumenti üle. (Rodenburg 1992, lk19)

Nagu autor seminaritöös põgusalt välja tõi on “Lavategelase puhul näitleja enda keha tema mänguvahendiks ja piirideks (Õis 2019, lk 9). Tema mõtet toetas ka Benedetti väites, et “Igasuguse loometegevuse eeltingimuseks on vaba ja paindlik keha. Takistuste meelevaldas keha ei suuda väljendada midagi muud peale enda jäikuse” (Benedetti 2017, lk 44). Sellest lähtuvalt olen ma veendumusel, et näitleja töö häälega algab tööst kehaga, selle pingetest vabastamisest.

Selleks, et keha pingest vabastada tuleks esmalt kindlaks määrata pingekolde keskpunkt. Autor, tuginedes enda kogemusele võib väita, et pinge tekkida ükskõik kus. Ühtviisi, vähemal või suuremal määral, mõjutab pinge hääletekitamist. Selleks, et hääle tuleks loomupäraselt peab keha valmis olema, sellest sõltub hääle kvaliteet. Selle juures tuleb alati jälgida täieliku lõdvestust. Tihtilugu petab keha ennast ise ära. Nii on näiteks klaverimängijatel, kes on nooruses veidi laisemalt klaverit mänginud ja pole oma kehale tähelepanu pööranud, avastab end ühtäkki sepikuga seljas. See sepik ei ole vanaema palvel poest toodud sepik, vaid pikkade tundide taga klaverit harjutades, selg küürus istudes, kujunenud sepik. Tema jaoks on ebaloomulik hakata uuesti selg, anatoomiliselt, sirgelt istuma ja kindlasti tunneb ta ka seda üritades valu, proovides sirutada. Selline olek ei ole aga loomupärane ning jaotab pinged üle keha ebaühtlaselt, sest kõik tuleb millegi arvelt. Valu tekkimise põhjuseks on ebaühtlaselt arenenud lihased.

“Pinge ahendab lõuga. Teie häälekasutus kahaneb ja sõnad, mida te räägite jäävad kõrri kinni. Pea kaalub sama palju kui jõulukalkun. Nii et kui kogu see raskus on valesti seljaotsa asetatud, tähendab see loomulikult täieliku katastroofi teie häälele”(Rodenburg 1992, lk 28). Tavapäraselt peaks selg olema sirge nagu veel teritamata pliats. Selg on otseselt seotud närvisüsteemiga, ta on keha keskpunkt, mille suhtes julmalt käitudes võib mõjutada ta enesehinnangut, tujut, mõtlemist emotsioone.

Selliste probleemide vältimiseks on väga oluline leida üles toetuspunkt. “Toetuspunkti olemasolust sõltub, kas me saame keskenduda meile vajalikule tegevusele, vastupidisel juhul kujuneb meie tegevuseks toetuspunkti otsimine. Toetuspunkti olemasolust sõltub kas me hingame vabalt või katkendlikult ja ebakorrapäraselt. Me ei suuda enne keskenduda, me ei saa enne rahu, kui oleme toetuspunkti leidnud”(Veinmann 2001, lk 40). Sellest tulenevalt hakkame otsima kätele uusi asendeid, asetades neid ebaloomulikesse asenditesse. See kõik on keha kaitsereaktsioon lavalisele närville. Autor on enda jaoks mõtestanud Jaapani kultuurist pärineva termini *hara* kui toetuspunktina, kuid Jaapanis mõistetakse selle all midagi enam kui vaid ühte keha piirkonda. “Kui jaapanlased räägivad *hara*’st, mõtlevad nad kohta kehas, mis asub paar sentimeetrit allpool naba. See on inimkeha raskusjõu kese ja seondub euroopaliku termin. Jaapani mõista *hara* on midagi enam kui lihtsalt keha üks piirkond, see on kogumina aluseks. See on inimese jõu, tervise, energia, tervikutunde ja maailma ning ilmaruumiga ühenduses olemise tunde keskpunkt. Tugev *hara* ei ole ainult tervisliku elu allikas, ilma selleta pole võimalik tegutseda ühegi füüsilise või vaimse enesearendamisega seotud alal (nagu näiteks võitluskunstid, meditatsioon või teater)”(Oida 1997, lk 31). Toetuspunkt võib tihtilugu asetada kehas samas kohas, kus keskpunkt. Selle tunnetamine, kuidas keharaskus on maaga vastavuses, vabastab keha pingetest. Keskpunkt võimaldab töötada häälel ja hingamisel kõige vabamal ja kasulikumal toonil, mida on toetamas loomulik tugi, muutes kõnelemis protsessi hõlpsamaks. “Seega on keskpunkt esineja jaoks oluliseks vabaduse orientiiriks, mitte ahistavaks kütkeks (Rodenburg 1992, lk 39). Toe füüsiline tajumine on äärmiselt oluline, alguses võib see aega võtta, sest ei tunta oma keha veel piisavalt, kuid kui see tunne korraks kätte tuleb, suudab edaspidi keha lihasmälukodu selleni tagasi jõuda. Sellega on umbes samuti nagu on kõrvade liigutamise, algul ei saa vedama, pärast ei saa pidama.

Patsy Rodenburg on oma raamatus “Näitleja kõneleb” välja toonud praktilise harjutuse, kuidas keskpunkti koonduda:

- Alustame jalgades. Jalad on paralleelselt, teineteisest kergelt lahus, asetades puusade all justkui tugi. Teie energia peab olema suunatud kergelt ettepoole keralliigestele, nii et te tajute oma suurt varvast.
- Põlved ei tohi olla lukus.
- Puusade raskus on täpselt jalgade kohal, seda ei tohi viia ei liiga ette ega taha, vaid see peab toetuma mugavalt jalgadele.
- Selg peab olema sirge, mitte kühmus ega ka mitte liiga jäigalt sirgu aetud.

- Õlad vabad, oma loomulikus asendis, mitte krambis, mitte liiga taha surutud ega üles tõstetud.
- Ärge pingestage oma kõri, vaid hoidke pea mugavalt püsti, maailmale avatult.
- Pea olgu selja otsas tasakaalus ja lõug vaba.

Selline keskpunkti asend aitab jõuda endani. Teda praktiseerides mõjub ta justkui punktina lause lõpus või vahetu hetkena enne söötmist. See harjutus, aitab koondada tähelepanu ja keskendatust, ta on lähte ja naasmispunkt. Koht mis on alati seal, sõltumata ümbritsetust.

1.2.2 Hingamise tähtsus

Hingamine annab häälele jõu ja kandvust. Teadmine, kuidas hingata ja oma hingamist reguleerida, võimaldab kuuldavale tuua piiramatul hulgal varjundirikkaid helisid ja kõnet. Hääle tekitamisel on kõige aktiivsem hingamissüsteem: rinnakorv, diafragma ja rääkimist toetavad alakeha kõhulihased kubemeni välja. Inimhääle tekitamiseks vajaliku õhuvoolu väljapaiskamiseks on kaasatud pool keha ja hulk organeid. Nina või suu kaudu sissehingates ammutatakse inspiratsiooni. Kumbki hingamisviis viitab erisustele, nina kaudu hingates on võimalik õhuvoolu väljalaskmist pikendada, sellist hingamisviisi kasutatakse üldjuhul kui ollakse millessegi süvenenud või mõlgutatakse mõtteid. Suu kaudu hingates on hingetõmbed lühemad. Suukaudu hingamine rakendub näiteks paaniikasse sattudes, pinges olles või pühendues. (*ibid.*)

Hingamine on elu alus. Me ei mõtle hingamisele igapäevaselt ja kui me seda teeme, märkame, et meie hingamine muutub sügavamaks ja justkui oleks järsku õhust puud hakanud. Hingamine äratab ellu. Äratab ellu nii inimese, peale ema üsast lahkumist, kui ka lavakarakteri. Lavakarakteri rolliloomes tuleb lähtuda nendest samadest orgaanilistest printsiipidest, millest me lähtume igapäevaelus. Selleüle kontrolli saavutamine nõuab pidevat, pikaajalist ja kontsentreeritud tööd. Mille eesmärgiks on saavutada kontroll, allutada hingamine oma taatele. Saada meistriks.

Seega, et rääkida kirglikult, täita ruumi, anda edasi karakterit ning mõelda erinevates skaalades, kiirustes ja pikkustes, peab näitleja omama tugevat, paindliku, väljaarendatud ja samas orgaanilist hingamis- ja toetussüsteemi. Kogu tehnika – sarnaselt iseenda keskpunkti asetamise võimega – peab lähtuma orgaaniliselt aluselt. (Rodenburg 1992, lk 49)

Martin Veinmanni väide (Veinmann 2001, lk 52), et “kogu meie tegevus ja psüühiline seisund peegelduvad hingamises,” vastab samuti tõele. Tõepoolest, ekstreemsetes situatsioonides ei pööra me tähelepanu sellele, kuidas meie hingamine muutub, sest meie tähelepanu objektiks saab muutuse põhjustaja. Näiteks ehmumise reaktsioon, toimub õhu kiire sisse hingamine suukaudu. Samasugust reaktsiooni võib tähendada ka uppumisel või umbsest ruumist väljudes värske õhu kätte. Meie kehal on ellujäämis instinkt domineeriv. Samuti võib sarnast hingamisstiili tähendada ka testosterooni täis meesterahvaste puhul, kes on valmis oma seksuaaliha rahuldama (mis on üks inimese loomumasest käitumisest) või siis vahetult enne kaklemist, kus kaitsereaktsiooni tõttu kiireneb hingamine, mis hakkab verd transportima erinevatesse lihastesse, eesmärgiga end kaitsta. Inimest, kes on valmis vastuvõtuks on palju raskem mõjutada. Pidev eriilmeline treening tagab valmisoleku erinevateks situatsioonideks. Mida suurem on õpitud tehniliste oskuste pagas, seda rohkem erinevaid tulemusi on võimalik saavutada. “Kui me ei võta sisse piisavalt õhku, ei ole me võimelised intensiivselt tundma, mõtlema, kuulama ega vastama tegevusele või vestlusele, sest nii ei varusta me end põhilise eluallika – hapnikuga”(Rodenburg 1992, lk 50). Igasugune hingamine peaks olema lõdvestus. Tema teadlik kasutus aitab sellele igas olukorras kaasa. Selleks, et toimuks tegelase vahetus ei ole oluline kostüümivahetus või mingi väline vorm. Teinekord piisab pöördumisest sisemusse, näiteks muutes lihtsalt hingamise tempot. See võibki olla just see, mis loodava karakteri eriilmeliseks teeb. Samamoodi on ka siis, kui elu meid ümber kujundab, muudame ühtlasi oma hingamise rütmi. Kõik need asjaolud ja palju muud on varjul tekstis, mida näitleja peab publiku kõrvale kuuldavaks tegema (*ibid.*, lk 67).

1.2.3 Kõri kasutamine

Helid tekivad siis, kui kopsudest väljuv õhk läbib kõri –hingamisteedes asetseva kõhrelise, konnakarpi meenutava koja –, kus paiknevad häälekurrud. Kõrist liigub õhk läbi neelu suhu ja ninna, võimaldades meil kuuldavale tuua suurel hulgal erinevaid helisid. Kõri, mis jääb täpselt meie kõrisõlme taha, on kujundlikus mõttes kõlakast. Oma töös on meil kasulik teadvustada, kus see kõlakast asub. (*ibid.*)

Kõri kokkupigistamise tehnikat kasutatakse situatsioonides, kus on vaja lisada häälele värvitust. Kõrikanali kahanemise tagajärjel mõjub hääli kitsa ja jõuetuna. Selline häälekasutus võib aga häälepaeltele liiga teha, kuna hääli liigub vabanemise poole ja kõrilihased taksitavad

teda, toimub jõudude vahekord, kus mõlemad osapooled võitjana väljuda ei saa. “Kõik kõri kokkupigistamise vormid kujutavad endast hääle tagasihoidmist või sulgemist kõrisesse ja häälekurdude poolikut kasutamist” (Rodenburg 1992, lk 76). Niisamuti nagu kõri kokkupressimine võib häälepaleu kahjustada võib seda teha ka, olulisel määral, teksti pressimine. See on põhiviga, mis karakterihääle otsingutel või juba lavarollis olles tehakse. Tuge mitte ülesleituna, pressitakse puhtalt kõri pealt eesmärgiga täita ruum ja mõjutada vaatajat emotsionaalselt. Selline häälekasutus on kurnav nii näitleja häälepaeltele kui ka vaatajale, kes tunneb end rõhutuna ja rünnatuna antud situatsioonis. Kõri peal pressimine on kõige igavam tekstiedastus vorm, mis on emotsionaalsetes olukordades kerge tulema. See tähendab, aga et näitleja ei oma oma masina üle täieliku tehnilist kontrolli ja näitab seeläbi oma ebaprofessionaalsust. Oluline on meelde tuletada eespool mainitud vabastamist ja lõdvestumist. Kõri on väga tundlik koht. Esiti tulenevad pinged, sellest et mõeldakse, et hääle saab alguse kõrist. Selle mõttega aga suunadki kogu oma tähelepanu kõrri, mis omakorda tekitab seal pingeid. Tegelikult on oluline teada, et hääle saab alguse alakõhu tugevast toesüsteemist (Rodenburg 1992, lk 76). Hääletugi kontrollib lisaks häälele ka hääletugevust ja kogu keha üldisemalt.

Seminaritöös kirjutasin ma sellest, kuidas animeeritud karakteri leidmisel tuleks leida talle sobiv koht oma kujutluspildis ja asetada see, oma kehas mingisugusesse kohta. Esiti on kõige parem asetada hääle sellisesse kohta, mis on pilliga ühenduses ja resoneeriv.

1.2.4 Hääle asetsemine kehas

Kõnelihased

Hingamisel tekkinud ja läbi kõri liikuva heli edasisel vormimisel artikuleeritud kõneks aitavad kaasa nii lõug, suu, huuled, keel kui ka pehme suulagi, jagades heli sõna otseses mõttes suutaie suuruteks toonide, sõnade ja fraaside üksusteks. Kõnelihaste õige rakendamine ehk artikulatsioon on kõnelemise juures kahtlemata äärmiselt oluline (*ibid.*). Artikuleerimisel saab kehast väljaminev õhk endale viimistletud vormi, mis oma olemuselt on jäämäe tipp. Teisisõnu, on silmale nähtav näolihaste liikumine üks osa tervikust, millega kaasneb hulk füüsilisi protsesse, teiste seas ka hääle tekkimine resonaatorites, mis määrab ära hääle asukoha kehas.

Nagu eelpool punktis 1.1 mainitud, nimetatakse resonaatoriteks kohtasid, kus sisse hingatud õhk puudutab häälepaleu, ehk lihased, ning paneb nad võnkuma vastaval sagedusel. Hääle

kõrgust mõjutab see, kui kiiresti häälepaelad võnguvad. Resonantidest rääkides on oluline silmas pidada, et hääleulatus ei mängi häälepaigutamist resonaatoritesse mingit rolli. Iga inimese hääl on erineva ulatusega ning kõigil on võimalik järgnevasse resonaatoritesse oma hääl helisema panna, iseküsimus on see millise kvaliteediga. Martin Veinmann'i kohaselt nimetan järgnevaks tehnilised võtted, kus erinevate resonaatorite puhul hääl läheb ning, kuidas tunda ära, kas hääl on õiges kohas. (Veinmann 2001, lk 69)

Resonaatorid

Olenevalt sellest, kuhu mõjub sissehingatava õhu surve, tekitab vibratsioon vastavas kehaosas hääle kandvuse ja kõla muutusi. Olgu siin nimetatud peamised.

1. Pearesonaator

- Õhu suunamine pea esiossa.
- Asetage peopesa vastu laupa.
- Häälitage pikalt m-häälikut.
- Tunnetage vibratsiooni huultes.
- Kujutlege, et suu asub otsaes.
- Tunnetage vibratsiooni laubal.

Pearesonaatorit kasutatakse kõrgel toonil rääkimise puhul

2. Rinnaresonaator

Rinnaresonaator annab meie häälele põhilise kandvuse. Seetõttu on selle tunnetamine hädavajalik. Eriti mõõdapääsmatu on selle kasutamine madalamate toonide juures,

- Asetage käsi vastu rinda.
- Häälitage m-häälikut.
- Tunnetage vibratsiooni rinnas.
- Rääkige.
- Kujutlege, et suu asub rinnas.

3. Ninaresonaator

Selle tunnetamiseks piisab n-hääliku hääldamisest

4. Kõriresonaator

Kasutatakse rohkem Aasia ja Aafrika teatris. Saavutatakse metsloomade urina ja lõrina meenutamise ja matkimisega

5. Kuklaresonaator

Euroopas vähe kasutatud. Kasutatakse väga kõrgete toonide puhul. Tuntud Hiina klassikalises teatris.

1.3 Soojendus

Selleks, et näitleja saaks anda endast laval sada protsenti on oluline ettevalmistus ja lavaline tähelepanu, seda nii füüsiliselt kui vaimselt. Väline tähelepanu on see, mis on seotud inimesest väljas pool asuvate objektidega. Sisemise tähelepanu objektiks on aistingud, mida tekitavad organismi sees asuvad ärritajad, olgu selleks janu, valu või nälg. Niisamuti inimeste mõtted, tunded kujutluspilt. Soojaks on inimene saanu siis, kui tal puuduvad takistused ja ta tunneb end vabalt. Eelmisel õhtul jõusaalis käinuna on hommikul mõeldamatu võtta uuesti kang kätte ja esimese asjana pumpama hakata. Küll aga ei olnud see probleem õhtul, kui lihastele oli vastav soojendusprotseduur tehtud. Samamoodi ei tohi ära unustada, et häälepalad on ka lihased ning neid tuleb soojendada ja arenda samamoodi kui teisi kehas asetsevaid lihaseid. Vastasel korral võib ette tulla takistusi. Järgnevas toon välja ühe soojendusharjutuse, mida eelnevat kirjatööd silmas pidades efektiivne rakendada on. Selle on kirja pannud Rodenburg eelnevalt mainitud raamatus (Rodenburg 1992, lk 83):

- Olles ühenduses hingamistoega, hakake õrnalt ümismema. Selles etapis võib heli olla väga vaikne ja sissepoole pööratud. Paljud leiavad, et võttes veidi kõrgema häälekõrguse kui see, millel nad tavaliselt räägivad, läheb hääl kiiremini soojaks
- Jätkake õrna ümismemist ja kui tunnete, et hääl liigub kergelt hakake mängima helikõrgustega. Ümismege ühel toonil. Liikuge läbi kogu oma hääleulatuse. Mõtelge sellest protsessist kui häälekurude massaažist.
- Kui soojendusprotsessi ajal tundub, et hääles on takistusi, mõelge ümina või vaikse *ha* peale, et häält vabastada. Kontrollige oma õlgu ja lõuga, et need piirkonnad oleksid vabad.

Pelgalt selle harjutuse rakendamisest piisab hääle soojaks saamisel, kui keskenduda näiteks ühele kindlale tähelepanu punktile ning põimida see Alburgeri väljatoodud elementidega.

2. NÄITLEJATEHNILISED VAHENDID LAVAKARAKTERI ROLLILOOMES

Järgnevas peatükis analüüsin, milliseid näitlejatehnilisi vahendeid kasutas autor lavakarakteri rolliloomes teatrikooli jooksul mänginud suuremates lavastustes. Esiti loendab autor üles, mitmes diplomilavastuses on ta mänginud. Eneselegi üllatusen nimetati meil esimeseks diplomi lavastuseks kursavend Peep Maasiku lavastust “Tom Sawyeri seiklused”, mis esietendus kohe peale esimest aastat õpinguid teatrikoolis. Tore oli vette hüpata ja väiksed lestad endale alla saada. Tuli õppida ujuma, õppisime. Järgmiseks diplomilavastuseks oli Aleksandr Pepeljajevi poolt Ugala teatri lavale toodud “Primavera Paunvere,” mis oli loomu poolest väga füüsiline ja tehniline, kuigi sisse sattus ka nihestatud kujul draamateksti. Ugalas ujudes läksime sama soojaga vastu Oleg Titovi lavastatud “Lumekuninganna’le”. Peale seda oli aeg esimeseks tööks väljaspool teatrikooli. Esimeseks lavastuseks väljaspool kooli oli NUKU teatri suvelavastus, kus töösse tuli Taavi Tõnissoni lavastatud “Gulliveri reisirid,” Gulliveri tegelastest teen ka edaspidi juttu. Kui Gulliveri etendused olid möödas, algas taaskord uus tööprotsess Taaviga, seekordseks materjaliks oli Franz Kafka “Protsess”, protsessi proovidega paralleelselt toimusid ka Mari Antoni diplomilavastuse “Pipi peab jõule” proovid, mis tuli välja Rakvere teatris. Peale jõulutükki asusime tööle Aare Toikka käeall Vat teatris, materjaliks oli Giovanni Boccaccio “Dekameron”. Järgnevalt keskendungi esmalt “Gulliveri reiside” tegelaste rolliloomel analüüsile ning seejärel “Dekameron’i” tegelaste analüüsile. Antud lavastused osutusid valituks, kuna need protsessid algasid vastavalt kolmanda aasta, teise semestri, lõpus vastu neljandat aastat ning neljanda kooliaasta esimese semestri lõpus. Selleks ajahetkeks tundis autor end olevat juba piisavalt pädev rakendamaks teoorias saadud teadmisi teadlikult.

Kooli astudes ja esimestel kooliaastatel üritatakse inimene lahti muukida, teha tükkideks, et siis ta end uuesti mosaiigina taas kokku paneks. See kokkupandud inimene on juba terviklikum, endised õrnad kohad on saanud tugevalt mõrdiga kaetud ning sealt, kus enesekindlus oli liiga süvitsi puudutanud, võetakse viiliga järk järgult vähemaks. Teadupärast saavad tegelased endale värvi temale keha ja hinge andnud näitleja palettist. Kahtlemata muutub see palett ajajooksul, kuid seda milliste värvide/varjundite poole ta liigub, jääb iga näitleja enda vastutada. Olles kahekümne aastane noormees, kelle elatud elu slep on veel nii värske ning kes vasikavaimustuses jookseb esimese ahvatluse juurde, ei pruugi ta üldse tähelepanu pöörata varjunditele, vaid tema mõttemaailmas eksisteerivad ainult põhivärvid. Nii ka autoril. Alustades kooliteed, mõtles ta vaid välistele aspektidele ja sellele, kuidas ma mõjun ja kuidas mind vastu

võetakse. Mitte esiti sellele, mida mul on öelda, miks ma midagi ütlen või kuidas ma seda ütlen. Just see küsimus kuidas on saanud määravaks ka autori edasistel õpingutel.

Loodusepoolt antakse kaasa teatav pagas, mida peaks edasi arendama. Ühel hetkel sai autor aru, et tema hääleline areng on seisma jäänud. Tupikusse jooksnud. Iseseisvalt esimestel aastatel hääleharjutusi teha on ju tore, aga selle puhul suur oht rajalt kõrvale kalduda ning seejuures ei tea, kas see kõrvale kalle viib musta auku või värvilise vikerkaare juurde. Autor tundis puudu pädevatest õppejõududest, kes juhendaksid ja tegeleksid temaga järjepidevalt. Kasutan sõna järjepidevalt, sest regulaarsus oli olemas. Kord kvartalis. See oli algimpulsiks hakata iseseisvalt uurima võimalike viise kuidas häält edasi arendada ning see rolliloomesse rakendada. Seda uurides, leidis autor palju huvitavaid lähenemisviise ja harjutusi, mis aitasid tal lavarolliloomes reaalse tulemusteni jõuda.

Antud analüüsis toon aluseks eespool tutvustatud teooria ning põimin sellega, kuidas reaalses rolliloomes protsessis teoreetiline pool, kas toimus või mitte.

2.1 Jonathan Swift "Gulliveri reisid"

Peale 2018 aasta märtsikuist töötuba NUKU teatris, tuli kuuete inimesele meie seast pakkumine osaleda NUKU teatri suvelavastuses "Gulliveri reisid," mille lavastajaks on Taavi Tõnisson. Otseloomulikult haarab maimikueas teatritudeng sellisest pakkumisest kümne küünega kinni. Esimesel lugemisel selgus, et me hakkame tegutsema esimese kahe reisiga, milleks olid reis liliputtide maale ja reis hiiglaste maale. Esimeses reisis ja ühtlasi ka vaatuses, mängisin mina suuradmiral Skyrish Bolgolami ning teises vaatuses kuninglikku narri. Kaks väga eriilmelist tegelast nii väliselt kui sisemuselt.

Lavastaja poolt oli vaba voli proovida nii hääleliselt, kui ka kehaliselt kõiksugu võimalike variante, mis pähe tuli. Niisiis keskendus autor esimese karakteri puhul tema väljanägemisele, millega oli tal võimalik tutvuda kostüümikavandi pealt. Tegu oli väga sirge seljaga tegelasega, kel nimeks Skyrish Bolgolam. Ametilt on Bolgolam suuradmiral, mis tähendab, et autori jaoks tema hääle on treenitud rääkima valjult ja selgelt. Just ametiseisukoht ajendas otsima antud tegelase häält. Selleks, et hääle saavutaks selge ja valju kõlavuse, aetas autor hääle tehniliselt rinnaresonaatoritesse. Suunates sissehingamisel õhu alakõhtu. Tema kõnetempo on pigem

sünkoopias, mis annab annab võimaluse tuua sünkoopias liikumine ka karakteri kehasse. Oluline on hoida pidevalt all tuge, ka olukordades kus see pealtnäha võimatu tundub. Lavastuse alguses laskub autor kõiega üle vana katlamaja ja hüüab täiest kõrist käsklusi külaelanikele. Tehniliselt, on ta trossidega kinnitatud lae alla, mis tähendab, et toekasutamine nii nagu seda on nullasendis, ei ole võimalik. Sellisel puhul tuleb keskenduda kujutluspildile ja hingamisele ning hääle teadlikule suunamisele alakõhtu. Null asendis hingas antud tegelane läbi nina, olles valmis igal hetkel reageerima. Läbi nina hingamine tagas tähelepanu konsentreerituse ja valmisoleku, mis tõestab Patsy Rodenburgi varasemalt esitatud väidet. Juhul, kui toele tähelepanu ei pööra, võib lavastuse esimesest hetkest alates oma häälepaalete liiga teha ning edasine kolm tundi tuleb mängida häälepaalete reservi pealt. Nii juhtus autoril mitmeid kordi, ebapiisav tähelepanu suunamine häälele tingis olukorra, kus hääletekitamine läks pressimiseks ning rikkus häälepalu. Seda võib liigitada ka ebapiiava soojenduse alla. Kui füüsis on soe, ei tohi ära unustada häälepaalete soojendust, mis on eelduseks meisterliku tulemuse saavutamisele. Gulliveri mängupaik on vana katlamaja mere ääres, mis tähendab et häälele peavad jahti kaks suur kiskjat. Nendeks on külmus ja niiskus, millele omakorda annab jõudu tolm. Kõigi nende komponentide koosmõjul on oht oma häält vigastada. Lavastuse edasises käigus on antud tegelase hääle tekitamine juba lihtsustatud, ta seisab valdavalt püstises asendis ning tema hääle tekitamine ja hoidmine ei valmista erilist raskust. Oluline ongi justnimelt algpunktis tegelase hääle õigesse kohta saada.

Teiseks rolliks teises vaatuses autorile antud kuningliku õuenarri roll. Tema tegelase puhul pidas autor silmas tema veidi tüütut iseloomu. Tema irriteerivad sõnavõtted ja tegutsemised suunasid otsima nihestatust ka tema hääles. Väliselt oli antud karakterile ümber pandud suur poroloonist vammus, pealaest jalataldadeni. Väiksed augud olid tehtud vaid silmade ja suu kohale. See tähendas omakorda seda, et füüsiliselt pidid kõik liigutused olema veelgi enam võimendatud, lisaks pidi sellele vastavusse minema ka hääle. Irriteeriva hääle löi autor teadlikult ülemisse registrisse lisades talle veidi vinguva alatooniga ja alatise, kerge naeru. Kuna tegemist on teise vaatuse karakteriga, siis eraldi rõhku hääle soojaks tegemisele, asetama ei pidanud. Tema hääle omapäraks oli voolavus, millele lisab värvi kiired rütmimuutused. Kuna tegelase hääle oli asetatud pea resonantsi, nina taha, oli suurimaks ohuks minna kõripealt rääkima. Mõnel korral autor ka libastus. Rängim viga, mida antud olukorras teha võib oli hakata edasi pressima, surudes kõri kinni. Kui pill on häälest ära siis tuleb ta häälede panna. Autor praktiseeris keskendumist oma keskkohale, sellele kust hääle alguse saab. Selline keskendumine võimaldas tal mängida etendus usutavalt ja arusaadavalt ära. Mis tähendas aga seda, et argielus tuli anda

häälele puhkust. Õigupoolest ei suutnud autor kohati isegi tavasituatsioonis rääkida. Oluline ongi lavahääle ja tavaääle eraldatus. Laval ei saa rääkida tavalise häälega, sest tavahäääl tahab puhkust, samasugune süsteem toimib ka vastupidi.

2.2 Giovanni Boccaccio “Dekameron”

Aare Toikka lavastatud “Dekameron,” nägi ilmavalgust Vat teatriga koostöös. Prooviperiood jaotus kahte ossa, kus esimeses osas tegime proove rahvusraamatukogu kerldrisaalis ning teises osas Viljandi kultuuriakadeemia black boxis. Lavastaja soovi kohaselt valis ta välja kuus lugu, mida meie konkreetselt selles lavastuses kasutama hakkame. Oluliseks mänguvõtmeks oligi mäng. Mäng annab kätte vabaduse, sest aju loob seeläbi seoseid puhkuse, lõõgastumise ja positiivsusega. Ühisloomena valminud lavastuses oli autoril seitse rolli, kelleks proloogis oli kirikuõpetaja ning põhiloos: moosekant Adriano, jõukas vend, väikekaupmees Pietro, aristokraat Nikostrato, kõrgesti asutatud vürst Tancredi ning ratsanik Guido deli Anastasi. Järgmiseks peatun igal tegelasel eraldi tuues aluseks eespool tutvustatud teooria. Olgu ära mainitud, et töö autor oli alati enne proovi algust varem kohal, et häälestada end prooviks. Selle hulka kuulus hääle soojendus. Hääle soojenduse käigus tegi autor läbi erinevaid harjutusi, alustades just ülaltoodud häälepaelte masseerimisest. Lisaks kombineeris autor ülaltoodud harjutusele veel teisi tehnilisi harjutusi, mis tagas hääle põhjaliku soojenduse. Täpsemalt võib harjutuste kohta lugeda Rosenburgi raamatust “Näitleja kõneleb”

Proloogis oli autori näitlejatehniliseks ülesandeks istuda sirge seljaga, liikuda ruumi ühest kohast teise, tõstma õlale kolleegi ning ümisema etteantud viisil. Kuna füüsiliselt on tõstmise hetkel kehas palju suuri lihaseid töös oli ümisemise tekitamiseks oluline hoida all tuge. See toetuspunkt on justkui vundament, et üldse tekiks võimalus hääle tekkimiseks. Kui eeldused on loodud, võib juhtuda tõsiasi, et hääle tõepoolest hakkab kandma. Antud tegelane ei rääkinud ühtegi sõna, vaid ainult ümises. Hääle iseloomu, tonaalsust, tempot, rütmi, asukoha ja suu töö dikteeris ette muusika.

Esimese loo tegelaseks oli Adriano. Tema esiti ülevoolavalt enesekindel hoiak tähendas minu jaoks esiti selja sirgelt hoidmist, pea paralleelselt maaga. Oluline oli paika panna tugi, et hääle ei oleks pressitud. Selline kehaline hoiak aitas säilitada hääle tonaalsuse ka olukordades, mis ei

ole null asendid. Lavastuse käigus tuleb ette situatsioon, kus tegelaskuju peab heitma voodile küliti pikali, pea suunatud vasakule poole üles. Antud olukorras on häälepaelad sundasendis, mis teeb kõnelemise ohtlikuks. Siinkohas tuli olla hästi ettevaatlik ning rakendada eespool mainitud hingamisele keskendumist, mis tagab hääle orgaanilise liikumise kõripiirkonnas. Kõne tempo varieerub vastavalt situatsioonile. Tegelase kiire reaktsioonivõime kajastus tema hingamises. Etteantud situatsioon oli selline, et värskest leseks jäänud, kahe tütreaga, naine oli tegelemas parasjagu argitoimetustega, kui ühtäkki kaks testosterooni täis moosekandid ukse taha satuvad ja öömaja pakuvad. Tol õhtul eskaleeruvad asjad väga kiiresti. Siin rakendubki teoreetilises osas toodud näide, kus hingamistempo ja rütm tingivad olukorra, kus tegelane on kõigeeks valmis.

Teise loo tegelane, Vend, väga palju ei kõnele. Enamus tema repliike on öeldud istudes, äärmise kontsentreeritusega ja väga kindlalt suunatud. Selle tegelase puhul viisin hääle hammaste taha, hoides rindkere avatuna. Tema reaktsioonidel tuli kasutada häälepilu atakki, mis tähendab et ma pigistasin häälekurrud toorelt kokku. Kõlalises mõttes tähendab kujutab see endast seda, nagu alustaksin sõna haamrilöögiga. Seda tehnikat kasutasin ma ainult mõnes üksikus kohas tegevusele reageerimiseks. Pikemaagne kasutus kurnab häälepaelu ja on vaatajale ebamugav kuulata. Häälepilu atakki saab korrektselt ainult sellisel juhul toimida, kui rakendatakse tuge. Toelihased on taaskord hääletehnikas võtmeküsimuseks. Tegelase iseloom, eeldas äärmist detailitäpsust seda nii artikulatsioonis, kui ka kõne rütmis. Antud lähenemine karakterile tulenes sisemistest impulssidest.

Kolmanda loo tegelaseks oli Pietro. Tema puhul on tegu keskealise meesterahvaga, kes elab tabapärast rahuliku elu. Tema hääles peegeldub kõige enam kartlikust, mis tähendab tema hingamisrütmi pidevat muutmist. Ta ei hinga kunagi sügavale kopsu vaid pigem koerakombel, vähekene aga see eest hästi tihedalt. Selle tehnika puhul oli oluline jälgida toe olemasolu, ning keskenduda hästi sellele. Peamine hääle resonatsioon toimus pearesonaatorits,.Hääle resonator muutus hetkel, mil tegelane oli sunnitud vihast laulma. Lauldes tuli suunata kõik oma viha sõnadesse jättes need hammaste taha, kuna tegelase tunnetest ja mõttetest peab igas situatsioonis aru saama, muutus eriti oluliseks suu töö ehk artikulatsioon. Hääle tonaaluse ja rütmi mängis taaskord ette seatud viis, kuid autori voli valida erinevaid heliregistreid muutis tegelase eriilmeliseks ning lisas karakterile vajaliku kraadi. Tegelase laul kõlas ja kandus erinevates etenduspaikades sarnaselt, sest vastavalt ruumi spetsiifikale suutis autor oma toe üle kontrolli saavutada ning vastavalt vajadusele, kas õhku häälepaletete juurde anda või vähemaks võtta.

Neljanda loo tegelaseks oli Nicostrato. Vana mees kelle keha anatoomiliselt meenutas veidi eelpool näitena toodud klaverimängija selga. Selline kehaasend tingis lõua asendi ettepoole toomist, kus oli omakorda oht pigistada kõri kinni. Tema häälele leidsin asukoha madalates registrites, milleks oli rinnahääl. See võimaldas loo käigus kasvamist kõrgematesse registritesse. Loo arenedes läheb antud tegelane oma naise peale väga närvi, mis võib esmapilgul tähendada karjumist. Autor lähenes olukorrale pöördvõrdeliselt. Lihtsa karjumise asemel suunas ta hääle sissepoole, mis lisas antud tegelase uue vokaalse värvi. Loo arenedes pidi antud tegelane ronima alumiiniumi posti otsa, mis tähendas, et füüsiliselt olid jalad kõverdatud ümber posti. Kui sellele juurde lisada ka kõverdatud selg saame häälepaelte kohutava situatsiooni. Selleks, et hääl ei kaotaks oma kandvust, pidi autor tegema pidevaid kompromisse, mille hulka kuulus ja häälepaelte niisutamine sülje abil. Hääle iseloom oli küllaltki hüplik, alumiiniumi toru küljes seistes ei olnud võimalik rakendada tavapärasest tuge, mistõttu tuli olla äärmiselt ettevaatlik. Neljanda loo tegelane areneb lõpuks väliselt suhteliselt aktiivseks, mis tähendab et viienda loo alguseks tuleb saavutada taaskord null asend.

Viies lugu oli hääleliselt kõige sarnasem autori oma häälele. Selleks rolliks aitas häälestuda vahepealne tagasitulek oma kehasse, teadvustades endale keskpunkti olemasolu. Tancredi tegelaskuju kõikus emotsionaalselt väga palju, mis tähendas eelkõige sisemisi muutusi. Selleks, et mõista, kuidas tema hääl tekib, tuleb asetada end emotsionaalselt temaga samale tasandile. Ta on terve oma elu pühendanud tütre kasvatamisele ja temale sobiva mehe leidmisele. Sel hetkel on ta õnnelik, tema hääles valitseb teatav rahulolu, tema hingamine on rahulik. Peamiselt resoneerib hääl rinnaregistris, kuni hetkeni mil laulutuse keskel tema poolt väljavalitud peigmees hukatakse. Seal peale muutub tegelase hingamise tempo ja rütm, endine rahulolu on asendunud pigem närvilisuse maha rahustamisega, muutes hingamise läbi nina sügavaks. Iga sõna mis Tancredi välja lausub on äärmiselt selgesti artikuleeritud. Järgmine kord mil, publiku jaoks, Tancredi suu lahti teeb on aastaid hiljem, kui ta võtab vahele oma tütre armuvallatuse. Kogu tema viha väljendub hääles. Tema hingamine muutub sügavamaks ja kiiremaks. Hääl on väga konkreetselt suunatud otseselt sellele, kellega ta kõneleb. Sõltuvalt vestluskaaslasest on hääletoonaalsus erinev. See, kes tütreaga armurõõme nautis saab vaieldamatult kõige ägedama vigapurske osaliseks, mis hääleliselt tähendab läbisuruvat tooni, rohkem õhku antakse häälepaeltele, mis tekitab häälele mulljase kõla. Oma tütreaga rääkimist alustades tuleb tagasi tulla keskpunkti, et toimiks lülitus nii füüsiliselt kehal kui ka hääleliselt. Tütrelt põhjendusi otsides on hääl taaskord tagasi sissepoole suunatud. Hoides all tuge võimaldab see häälel ka vaiksetes toonides kõneledes omandada kandva jõu, mis jõuab viimasessegi ritta.

Kuuenda ehk viimase loo tegelane Guido deli Anastatsi on olemuselt vaim, mis tähendab, et tema hääle puhul võis eriti rakendada fantaasiat. Autor valis tema hääle tekitamiseks tavapäraselt kõrgema registri, segades pea- ja ninaregistrid omavahel. Tuues esile kõrvale esiti üsna irriteeriva hääle, mis lõpuks muutus üsna sügavaks. Kuna tegelase laused ja mõttekäigud olid pikad oli oluline jälgida, kuidas autor laused räägib, kuidas liigitada mõtteid. Vastavalt sellele tuli ka hingamiserütm, mis andis tegelasele omamoodi värvi. Kuna autorile on antud loomupoolest lai hääleulatus, mis on läbi hääletreeingu muutunud kolme oktavi sügavuseks võimaldas see kasutada kõiksugu erinevaid registreid. Nendele käikudele leidis autor sisemised põhjendused, mis muutsid tehtava hääle usutavaks ja kandvaks. Hääle erakordne täpsus sõnade välja ütlemise korral, muutus tegelase iseloomu jooneks ning läbi selle oli ta mõistetav. Niisamuti nagu kõikide eelnevate tegelaste puhul on äärmiselt oluline saada tugi alla, et hingamisel tekkinud ja läbi kõri edasi liikuva heli edasisel vormimisel liiguks kaasa nii lõug, suu, huuled et kõne võiks kostuda selgelt ja arusaadavalt ka kõige keerulistemas piirisituatsioonides.

KOKKUVÕTE

Antud kirjatöös uuris autor, millised on häälelised näitlejatehnilised vahendid lavarolliloomes, võttes aluseks varasema kogemuse diplomilavastuste näitel. Töö käigus selgus tõsiasi, et kui rääkida näitleja häälest kui töövahendist, ei piirdu me ainult helilise poolega, vaid sellejuures mängib suurt rolli keha. Keha on kui vundament, millest kõik alguse saab, haarates endasse kõik, pealaest jalataldadeni, sest rääkimine on teadupärast terve rea reflektiivsete füüsiliste tegevuste ja kehahoiaku lõpptulemus, mida tuleb endale teadvustada selleks, et saavutada meisterlikkust ja kontrolli oma hääleinstrumendi üle.

Tuli välja, et oluline on keha vabadus ja teatav lõtvus. Selleks, et hääle tuleks loomupäraselt peab keha valmis olema, sellest sõltub hääle kvaliteet. Pinge tekkimise korral ei ole hääle kontrollitud ning keha hakkab loomuliku teed otsima kuidas sellest vabaneda. Probleemi vältimiseks on väga oluline leida üles toetuspunkt. Toetuspunkti olemasolust sõltub, kas me saame keskenduda meile vajalikule tegevusele. Nii nagu töö käigus selgus, läheb vastasel juhul tähelepanu toetuspunkti otsimisele. Lavalise lülituse jaoks on sama oluline teadvustada endale kus asub keskpunkt. Keskpunkt aitab autorit kiirete rollivahetuste ning enese häälestamise juures. Keskpunkti oma tähelepanu koondades võib avastada end teadlikult hingamas. Hingamine on elu alus, selles peegelduvad meie tegevus ja psüühiline seisund. Samuti on ta on eelduseks hääle tekitamisel.

Autor peab oluliseks mainida, et sõltumata rollist on ettevalmistus meisterlikkuse võti. Omandatud tehnika aitab värvipallettidesse lisada varjundeid ning muuta näitlejat huvitavamaks ja isikupärasemaks. Kuigi antud teooria võib sõltuvalt inimese taustast olla erineva põhjalikkusega läbitöötatud, on oluline vahel endale meelde tuletada seda, millest kõik alguse on saanud. Igasugune hingamine peaks olema lõdvestus, selle teadlik kasutamine aitab rolliloomele igas olukorras kaasa. Hingamise temporütm muutmise on võimalik muuta ühelt karakterilt teisele. Hingamiserütm sõltub sellest, mis meid ümber kujundab. Kõri kasutamine hääle loomisel on äärmiselt ohtlik rada, töökäigus leidis autor et kõrihäält hakatakse kasutama piirisituatsioonides, kui ei leita üles tuge. Selline häälekasutamise viis võib olla ohtlik häälepaeltele ning tähendab ebaprofessionaalsust. Antud olukorrale on autori sõnul väidetav lahendus tagasi keskpunkti pöördumine ning rakendada vabastamist ja lõdvestamist.

Teoreetilise osa viimase punktina tõi autor välja peamised hääle resoneerimise kohad, milleks oli pea-, rinna-, nina-, kõri- ja kuklaresonaatorid. Töö autor andis ka põhjalikud näpunäited, kuidas antud hääli iseseisvalt üles leida.

Empiirilises osas keskendus autor teoreetilise poole praktiseerimisega, kahe lavastuse näitel. Milleks olid “Gulliveri Reisid” ja “Dekameron”. Uurimuse käigus selgus, et tihitipeale ei ole teoorias väljatoodud meetmete rakendamine võimalik rollispetsiifika pärast, mistõttu tuleb teha kompromisse ja muundada antud tehnika endale sobivasse vormi. Samuti ei taga ainuüksi õige tehnika rakendamine maksimaalset tulemust, vaid seda mõjutavad lisaks veel muud muutujad nagu näiteks keskkond kus viibitakse, sellejuures tulebki olla hästi teadlik oma häälest. Leida üles tugi ning rakendada hääletehnilisi otstarbekalt. Toe leidmine on üks võtmekohti. Samuti selgus, et ideaalolukordi laval on vähe, mistõttu tuleb alati olla valmis muutusteks, see tähendab aga seda et keha ja hääled peavad olema soojaks tehtud, vaid nii on olemas kehal teatud valmisolek ja vabadus. Lisaks selgus, et erinev rõhuasetus kasvõi ainult hingamisel võib luua kaks eriilmelist tegelast, ainult väikse nüansi muutmisega.

Antud töös rakendatud teoreetiline pool mõjus autorile selliselt tulenevalt tema isikuomadustest, kultuurilisest taustast ja tehnilistest oskustest. Töö autor ei vastuta selle eest, kui kolmandatele isikutele teooria rakendamine võrväärseid tulemusi ei anna.

KASUTATUD ALLIKAD

Alburger, James R. 2011. The Art of Voice Acting: The Craft and Business of Performing for Voiceover (4nd edition). UK. Focal Press.

Benedetti, J. 2017. Stanislav ja Näitleja: Stanislavski viimased näitlejameisterlikkuse tunnid 1935- 1938. Tallinn. Tallinna Raamatutrükikoda.

Oida, Y., Marshall, L. 1997. Nähtamatu näitleja. Tallinna Raamatutrükikoda.

Rodenburg, P. 1992. Näitleja kõneleb hääl ja esitaja. Suurbritania. Methuen Drama.

Tepandi, T. 2012. Alguses on hääl. Tallinn. Tallinna Raamatutrükikoda.

Veinmann, M. 2001. Vajadus olla mõistetav kõne kui eneseväljendus arutlusi ja harjutusi. Tallinn. Tallinna Raamatutrükikoda.

Õis, H K. 2019. Näitlejatehnilised meetodid animeeritud karakteri loomisel. Seminaritöö.

SUMMARY

This final thesis “Actors Technical Methods for Creating Stage Characters” includes the overview of author’s experience of creating the stage characters which he had to create for different plays during the study period in Viljandi Culture Academy, University of Tartu. The author analyses his theoretical knowledges about working with his voice and body with his real experience.

This paper is divided into two parts. The first part is theoretical and the second part is the analyse of creating stage characters in real. The purpose of this thesis was to show how different methods worked on author and how he had to develop those so he could really use them on himself. It is important to understand that it is crucial to know the theory of how to use your body and voice to great characters but everyone should find their way how to use them and what works best on them.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, _____ Hans Kristian Õis _____,
(*autori nimi*)

annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose

Näitlejatehnilised vahendid lavakarakteri loomisel

_____,
(*lõputöö pealkiri*)

mille juhendaja on _____ Ott Karulin _____,
(*juhendaja nimi*)

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Hans Kristian Õis
19.05.2019