M. KNEBEL

SÕNA NÄITLEJA LOOMINGUS

EESTI NSV TEATRIÜHING. TALLINN 1965

ARH

M. KNEBEL

SÕNA
NÄITLEJA LOOMINGUS

EESTI NSV TEATRIÜHING. TALLINN 1965

Originaali tiitel:
Мария Осиповна Кнебель
СЛОВО В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЁРА
Второе исправленное и дополненное издание
«Искусство», Москва, 1964

Tõlkinud V. Rummo

2
Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
62771

ARHIIVKOGU

AUTORILT

1936. aasta märtsis kutsus Konstantin Sergejevitš Stanislavski mind enda poole.

Teadsin, et ta töötas sellal pingeliselt oma raamatu «Näitleja töö endaga» lõpetamise kallal ning oli praktiliselt seotud Ooperi- ja Draamastuudio organiseerimisega, millele pani suuri lootusi arvestusega, et noorsooga eksperimenteerides saab kontrollida süsteemi uute teoreetiliste seisukohtade paikapidavust. Teadsin samuti, et raskele tervislikule seisundile vaatamata oli Konstantin Sergejevitš siis arvatavasti oma loominguliste jõudude kõrgeimal tipul, kus iga uus päev tõotas talle ja meile üha uusi avastusi näitlejaloomingu põhiküsimustes.

Juba teel tuttava üksikelamu juurde Leontjevi põiktänavas haaras mind määratu erutus, nagu see oli alati olnud pikkade aastate jooksul toimunud sagedaste kohtumiste puhul Stanislavskiga.

Palunud mind istuma suurde pehmesse tugitooli, vaatas ta mulle hulk aega uurivalt ja sõbralikult otsa.

«Kas olete kuulnud minu stuudiost?» küsis ta lõppeks.

«Jah, muidugi, Konstantin Sergejevitš.»

«Kas tahate õpetada meil kunstilist sõna?»

«Ma pole sellega kunagi tegelnud ega loe ka ise kontsertidel,» vastasin.

«Seda parem,» ütles ta, «tähendab, teil pole veel väljakujunenud stampe. See ala on veel tarvilikul määral läbi uurimata, siin tuleb palju mõelda, uusi teid avastada. Kas tahate õppides õpetada?»

Nõustusin rõõmuga ja algas uus, haarav periood mu loomingulises töös Konstantin Sergejevitši juhtimisel. Ja kuna see oma tähtsuselt ületab kaugelt minu isiklike kogemuste piirid, siis pean oma kohuseks katsuda teha ta kõigile kättesaadavaks.

Nüüd, kus kirjutan neid ridu, on terve hulk uusi materjale, mis valgustavad seda ajajärku K. S. Stanislavski eksperimentaalses tegevuses. Sel ajal, kui me stuudios Konstantin Sergejevitši juhtimisel sõna probleemidega tegelesime, hakkasid

tema uued, kõige küpsemad mõtted kunstist, hilisemad loomingulised avastused kristalliseeruma, saama täpseid, lõpetatud formuleeringuid, rikastuma näidetega, kusjuures neid ikka ja jälle kontrolliti ning täpsustati stuudio praktilises töös. Me olime selle suurepärase protsessi tunnistajaiks.

Käesolev töö toetub ühest küljest Konstantin Sergejevitši trükis avaldatud seisukohtadele, teisest küljest minu isiklikele mälestustele tema tegevusest stuudios. See on jutustus nähtust ja kuuldust ning samaaegselt katse kas või esialgseltki süstematiseerida ja üldistada K. S. Stanislavski peamisi seisukohti sõna osast lavakunstis. See pole puhtakujuline teaduslik uurimus ega sõnalise tegevuse õpik. Ma seadsin endale tagasihoidlikuma ülesande ja loeksin selle täidetuks, kui mul õnnestub *üles tõsta* küsimus, mis on üks tähtsamaid meie töös. Seepärast peangi ma võimalikuks käsitleda käesolevas töös probleemi nii, nagu mina seda mõistan, koos memuaarilise iseloomuga materjalidega, sellega, mis Stanislavski rääkis sõnast stuudio õppetundides, kuidas ta neid tunde pidas, jutustades ning selgitades seda, millel tema seisukohalt oli põhjapanev tähtsus nõukogude näitleja psühhotehnika arendamisel.

Konstantin Sergejevitš ei lahutanud kunagi sõna probleemi kunstilises lugemises sõnalisest tegevusest etenduses. Ta nägi selgelt, et kummalgi puhul on olemas oma spetsiifika. Kuid ta pidas tähtsaks rõhutada, et mõlemale on *ühiseks aluseks sõnaline tegevus*. Seepärast poleks õige kõnelda käesoleva töö raames üksnes kunstilise lugemise seadustest, püüdmata täies ulatuses avada sõnalise tegevuse mõistet, mis on Stanislavski süsteemi põhialuseks. Mul tuleb tahes-tahtmata puudutada kogu küsimuste kompleksi, mis on ühenduses sõnalise tegevusega näitleja loomingulises töös.

Veelgi enam: vaadeldes sõna kui kõikide näitlejaülesannete algallikat etenduses ja samaaegselt kui kõige tippu, loomingulise protsessi lõpp-punkti, ei rääkinud Stanislsavski iialgi sõnast lahus süsteemi kõigist teistest komponentidest, mis ta oli pikkade aastate jooksul välja töötanud oma suurepärases «elus kunstis». Autoriteksti omandamise protsess lavastuses langeb Stanislavski järgi ühte lavakuju loomise protsessiga. Ja see kohustab mind peatuma süsteemi sõlmküsimustel, tema üldesteetilistel ning tehnoloogilistel alustel. Mul tuleb käsitleda neid üldküsimusi niivõrd, kuivõrd see näib mulle möödapääsmatuna sõnalise tegevuse osatähtsuse ning koha selgitamiseks nõukogude režissuuri ja teatripedagoogika suure rajaja K. S. Stanislavski kogu vaadete süsteemis.

SÕNA — SEE ON TEGEVUS

Sõna probleemil on väljapaistev koht vene teatri loomingulises praktikas. Näib, et pole olnud ainsatki suurt tegelast vene teatri ajaloos, kes poleks mõtisklenud sõna hiiglasliku mõjujõu üle, poleks otsinud vahendeid selleks, et sõna oleks küllastunud tõest, siirast tundest, kannaks endas tähtsat ühiskondlikku sisu. Vene näitlejad on põlvest põlve tõstnud nõudlikkust lavakõne kunsti suhtes, taotledes selles sügavaimat elutruudust.

See ei saanudki olla teisiti teatris, kelle kuulsusrikas ajalugu on lahutamatult seotud Gribojedovi, Gogoli, Ostrovski, Tolstoi, Tšehhovi ja Gorki dramaturgiaga. Meie klassikute kirjandusliku keele rikkus seadis lavakunstniku ette keerukad loomingulised ülesanded. Mängida õigesti Gogolit, Ostrovskit ja Gorkit tähendas kõigepealt panna tõepäraselt kõlama ning kõikides värvides särama nende imetlusväärne tekst.

Vene lava annaalidesse on jäädvustatud palju näiteid sellest, kuidas tema meistrid lõid sügava, kõikehaarava sõnakunsti vahendusel suurepäraseid lavakujusid. Štšepkin, Sadovski, Motšalov, Jermolova, Davõdov, Varlamov, Lenski ja Sadovskaja — igaüks neist oli vastavalt talendi individuaalsusele autori sõna edasiandjana laval omamoodi kongeniaalne suurte kirjanikega.

Štšepkini kirju ja märkmeid lugedes mõistad, kui tõsiselt ja sügavalt suhtus ta lavakõne probleemi.

«...Terves Euroopas ollakse veel rahul taolise deklamatsiooniga, see on ulgumisega,» kirjutab ta, «ent meile jääb see laulmine võõraks...

...Ma kuulsin deklamatsiooni, mille tõi Venemaale Dmitrevski oma Euroopa-rännakutelt sel kujul, nagu see esines Euroopa teatrites. See seisnes iga riimi valjuhäälses, peagu pedantses rõhutamises tsesuuri oskusliku äramärkimisega. See kõik paisus üha valjemaks ja valjemaks ning monoloogi viimane värsirida toodi kuuldavale nii kuidas jõudu jätkus... Niipea kui me hakkasime kasvama, aastatega targemaks muutuma, mõistsime selle absurdsust ning heitsime ta kohe kõrvale...

Sest kui palju on meil laulvaid sõnu! Kuid meil laulab neid süda . . .»[1]

Vene dramaturgia realism sundis vene näitlejaid peatselt loobuma kunstlikust deklamatsioonist, mis oli tollal laialt levinud Euroopa lavadel.

Meie teatri ajaloo kõigil perioodidel valitseb vene näitlejakunstis «südamega lauldud sõna», see on siiralt, tõetundega öeldud sõna, mis avab inimmõtete ja -tunnete kogu rikkuse. Mitte juhuslikult pole vene lavakunsti meistrid korduvalt tsiteerinud Gogoli sõnu, et hinge ja südame helid, mis väljenduvad sõnas, on palju mitmekesisemad muusikalistest helidest. Ja juba sellepärast, et «südamega lauldud sõna» kunst on palju keerukam ja raskem kui võltspaatose, tingliku deklamatsiooni ning kõmiseva retoorika kunst, on vene teatri kujunemise tee täis otsinguid ja mõtisklusi, mis juhiksid näitleja tõepärase lavalise sõna juurde. Vene teatritegelased, kes on kasvatatud austuses ja armastuses sõna vastu, on korduvalt uurinud lavakõne küsimust, sidudes selle realistliku kunsti probleemide kogu kompleksiga.

Juba Štšepkin asetas autori sõna realistliku interpreteerimise võimaluse sõltuvusse näitleja loodud lavakuju olemusest. Štšepkin nõudis, et näitlejad omandaksid esmajoones teksti kätketud mõtted, õpiksid tundma mõtete käiku, mis väljendavad «tegelaskuju loomust» ja omandaksid selle «loomuse».

«Näitleja peab tingimata ära õppima, kuidas mingit teksti rääkida, jätmata seda juhuse või, nagu öeldakse, looduse hooleks, sest tegelaskuju ja minu loomus on täielikud vastandid, ning oma isikliku näo andmisel osale kaob mängitava isiku füsiognoomia.

Jah, tuleb õppida nii, et mõte oleks alati öeldud hästi, sest kui sa seda ka ei hingesta, pole veel kõik kadunud. Öeldakse, et «külmalt», aga mitte «rumalalt».[2]

Järelikult oli juba Štšepkinil ümberkehastumine teksti tõepärase kõnelemise eeltingimuseks. Ainult siis, kui näitleja on muutunud inimeseks, kelle lõi autor, õppinud mõtlema tema mõtteid ja jagama tema elamusi, omandab näitleja õiguse tema nimel rääkida. Ainult siis saab sellest Štšepkini terminoloogia kohaselt mitte lihtsalt kunst, vaid k u n s t i t e o s — lavalise tõe kõrgeim vorm.

Štšepkini järel tungisid teised vene lavategelased tema pärandit edasi arendades lavakõne saladustesse, püüdes mõista-

---

[1] М. С. Щепкин, Записки, письма. М., 1952, lk. 236—237.
[2] Samas, lk. 236.

tada selle seaduspärasusi. Palju teraseid tähelepanekuid sõnast laval on Lenskil. Kogu elu tegeles sõnaga Ostrovski, arendades sõnalise portree dramaturgias täiuslikkuseni. Južin põhjendas tabavalt kangelase kõne individualiseerimise vajalikkust, sõltuvalt tema karakteri laadist, ajastust ja autori stiili omapärast. «Kõne, mis on eluline ja loomulik Hamleti juures, on ebaeluline ja ebaloomulik Tšatski osas,» rääkis ta. «Ei saa püstitada «lihtsuse», «loomulikkuse» ja «elulisuse» üldkehtivad .nõudeid. Näitleja peab oskama kõnelda oma rolle nii, et ta jutt oleks antud isiku jaoks lihtne, eluline ja loomulik.»[1]

Gogolit lugedes imetled, kui sügavad ning peened on tema mõtted näitlejakunstist, oled hämmastunud tema oskusest tungida küsimuse tuumani.

Võideldes pompoosse sõna vastu laval, seadis ta elava ja loomuliku lavakõne sõltuvusse näitleja töömeetodist.

Gogol kirjutab, et teksti päheõppimine kodus on näitlejale ohtlik, kuna on vajalik, «et kõik õpitaks selgeks üheskoos ja roll jääks igaühele iseenesest proovide ajal pähe, nii et vastavates olukordades tegutsedes hakkaksid kõik tahtmatult, ainuüksi nendega kokkupuutumise tõttu kuulma oma rolli õiget kõla.»[2]

Gogol kinnitab, et kuni näitleja pole oma osa pähe tuupinud, on ta võimeline partneri repliike vahetult vastu võtma, on võimeline kuulma hea näitleja suus loomulikult kõlavat kõnet ja hakkab endale märkamatult rääkima tõepäraselt ning loomulikult.

«Iga lihtsaimgi inimene on võimeline õiges toonis vastama,» kirjutab Gogol. «Aga tarvitseb vaid näitlejal osa kodus pähe õppida, kui temalt tuleb ülespuhutud, sissetuubitud vastus, mis jääb temasse juba igaveseks: seda ei murra enam miski; tema kõrvad jäävad kurdiks kõigile ümbritsevaile olukordadele ning karaktereile, millega ta kokku puutub, samuti nagu ta jääb kurdiks ja võõraks terve näidendi suhtes ning liigub nagu laip laipade keskel.»[3] Aga kui sügavad, kui õiglased iseenesest ka polnud vene lavategelaste märkused sõna olemusest teatrikunstis, ei loonud keegi neist teaduslikult põhjendatud õpetust kõnest. Seda tegid Moskva Kunstiteatri suured rajajad. K. S. Stanislavski ja V. I. Nemirovitš-Dantšenko suurimaid ajaloolisi teeneid antud valdkonnas on see, et nad võtsid kokku

[1] А. И. Южин, Воспоминания. Записки. Статьи. Письма. М., 1951, lk. 318—319.
[2] Гоголь и театр. М., 1952, lk. 388.
[3] Samas, lk. 388.

üksikud tähelepanekud ja mõtisklused lavakõne kohta, üldistasid need ning lõid süsteemi, täiendades seda oma pikaajalise praktilise töö kogemustega. Veel enam: Stanislavski süsteem, näitlejaloomingu teaduslik teooria, ei piirdu üksnes lavalise kõne objektiivsete seaduste avamisega. See süsteem, mille tuum seisneb selles, et lavakõne on peamine tegevus, loob järjekindla ahela pedagoogilisi võtteid ja harjumusi, mis võimaldavad näitlejal autori sõna teadlikult omandada, muuta see aktiivseks, tegevuslikuks, sihikindlaks ning täisvereliseks.

Stanislavski õpetuse, tema näitlejaloomingu teooria suurus seisneb eeskätt selles, et see pole väljamõeldis ega subjektiivne oletus, vaid loomingulise protsessi orgaanilistesse seaduspärasustesse tungimise resultaat.

«Seda, mida me õpime, on hakatud nimetama «Stanislavski süsteemiks»,» kirjutab Konstantin Sergejevitš. «See ei ole õige. Selle meetodi kogu jõud on selles, et seda ei ole keegi välja mõelnud, ei ole keegi leiutanud. Süsteem kuulub meie orgaanilisele loomusele endale, nii vaimsele kui ka füüsilisele. Kunsti seadused põhinevad loodusseadustel.»[1]

«Peamine meie loomingus on alaliselt edasiliikuv loominguline mõte,» rääkis Stanislavski. Ja kogu Stanislavski elu oli tema õpetuse alalise evolutsiooni elav kehastus.

Stanislavski süsteem, mis sündis meie sajandi algul, elas nõukogude perioodil üle keeruka loomingulise evolutsiooni. Koos arengu ja muudatustega tegelikkuses endas, mille Stanislavski kuulutas lavakunsti suureks õpetajaks, karastus Stanislavski maailmavaade ja muutus ka tema süsteem, vabanedes idealistlikest elementidest ja asudes materialismi vankumatule alusele, leides üha õigemaid teid näitleja teadliku loominguprotsessi juurde.

Meil on täielik alus väita, et Stanislavski süsteem, mis on kõigi juurtega seotud materialistliku filosoofia ja revolutsiooniliste demokraatide esteetikaga, kuulub lahutamatu koostisosana meie sotsialistlikku esteetikasse.

Peamiseks Stanislavski süsteemis on mõte inimese-näitleja ülipealisülesandest, teiste sõnadega — kunstniku eesrindlikust maailmavaatest kui teadliku loomingu kohustuslikust eeltingimusest. Revolutsiooniliste demokraatide jälgedes, kes nõudsid, et kunst peale elu peegeldamise annaks ka hinnanguid elu-

[1] K. S. Stanislavski, Näitleja töö endaga. Tallinn, 1955, lk. 767. (Allakriipsutused minult — M. K. Kõik edasised tsitaadid sellest raamatust tuuakse ülalnimetatud väljaandest. — Tõlkija).

nähtuste kohta, võitles Stanislavski näitleja kui kodaniku ja eesrindlike ideede propagandisti eest. Lavateos teenib rahvast üksnes siis, kui selle loojate kollektiiv täpselt teab, m i l l e n i m e l ta täna seda etendust mängib. Ülipealisülesanne teravdab eriti kunstniku pilku, aitab tal märgata ümbritsevas elus põhilist ja tähtsat, eraldada seda tühisest ja juhuslikust. Ülipealisülesanne suunab näitleja kujutlust, aktiviseerib fantaasiat, teeb kirglikuks ning sihikindlaks kogu lavakuju loomise protsessi. Ilma ülipealisülesandeta, mis on tunginud kaasaegse näitleja kogu olemusse, on Stanislavski järgi kunstis vältimatu naturalism, tiivutu olustikukirjeldus ja tõe asemel pooltõde, mida Konstantin Sergejevitš kirglikult ja järeleandmatult vihkas.

Nimelt õpetus ülipealisülesandest teeb süsteemi sotsialistliku realismi esteetika tuumaks teatris. Kõik Stanislavski poolt läbitöötatud ning esiletoodud tehnoloogilised probleemid eksisteerivad ainult selle õpetuse valguses, üksnes selle nimel. Ainult selleks, et teater võiks vabalt ja täielikult jutustada inimestele suurt tõde elust, neid kasvatada ning õpetada kõike seda head ja progressiivset, mida kannab endas nõukogulik kaasaeg, otsis Stanislavski visalt ning väsimatult teid rolli «inimvaimu elu» kõige sügavamaks edasiandmiseks laval.

Oma püüdlustes realistliku ja kaasaegse, teravapilgulise ja ideelise kunsti poole, mis suudaks meid Tšernõševski sõnade kohaselt «tulevikust tänapäeva tuua», ei olnud Konstantin Sergejevitš üksi. Selliseid eesmärke on endile seadnud paljud mineviku ja meie päevade eesrindlikud kunstnikud. Kuid ainult tema koos kaasvõitleja Nemirovitš-Dantšenkoga leidis lühima tee selle sihi elluviimiseks, määranud imeteldava täpsusega kindlaks need lavakunsti spetsiifilised iseärasused, need erilised tingimused, milles kulgeb näitleja loominguline protsess. Ja see teeb süsteemi tõeliselt teaduslikuks.

Kunsti olemuse üle mõtiskledes märkis juba Tšernõševski, kui raske on kunstnikul tõepäraselt edasi anda loomulikku käitumist, inimese tegevust.

«... Igas elavate inimeste grupis,» kirjutab Tšernõševski, «peab igaüks end ülal vastavalt: 1) nende vahel toimuva stseeni olemusele, 2) oma isiklikule karakterile ja 3) olukorra tingimustele. Iseendast on see nii tegelikus elus, aga kunst saavutab selle erakordse raskusega. «Alati ja iseenesest» looduses, «väga harva ja suurima jõupingutusega» kunstis — see on fakt, mis peaaegu kõigis suhetes on iseloomulik loodusele ja kunstile.»[1]

[1] Н. Р. Чернышевский об искусстве. М., 1950, lk. 54—55.

Stanislavski mõtles samale küsimusele, mis hämmastas kunstis Tšernõševskit, kuid ta läks kaugemale, tungides põhjustesse, miks näitlejal on nii raske jääda loomulikuks lihtsa inimliku käitumise edasiandmisel, mis on nii kergesti saavutatav tegelikus elus. Selle põhjused peituvad näitleja loomingulise töö tingimustes enestes, selle avalikkuses; selles, et lavakunstniku loominguakt, mis nõuab inimese kõigi hingeliste jõudude pingutust, on demonstratiivne ja sünnib vaataja silmade all. Näitleja, kellel pole küllaldaselt treenitud tahtejõudu, kellele loodus pole kinkinud võimet anduda laval jäägitult loomingulisele protsessile, kaotab enda vältimatult, langeb osast välja, lakkab elamast osa tunnete ja mõtetega. Siis on vältimatu nihestus, pinge, ebaloomulikkus; siis annab Stanislavski terminoloogia kohaselt esineja õige loominguline enesetunne maad halvale «näitlejalikule» enesetundele.

«Meil on laval kaugelt lihtsam oma loomust nihestada kui elada õiget inimlikku elu,» rääkis Stanislavski ning ta mõte otsis visalt võtteid, mis viiksid näitleja laval orgaanilise ja loomuliku enesetundeni. Ta nägi oma süsteemi tähendust nimelt selles, et kõrvaldada mõõdapääsmatuid nihestusi ning taastada loomingulise loomuse seadused, mis on näitleja juures rikutud töötingimuste avalikkuse tõttu, anda talle laval tagasi normaalne inimlik enesetunne.

Suurte näitlejate mängu ja iseennast jälgides mõistis Stanislavski, et laval saab end vabalt tunda üksnes siis, kui täielikult andud näidendi antavatele olukordadele ning asetad e n d a kangelase asemele, uskudes kõige temaga toimuva reaalsusse. Kui Belinski arvates mängib loomingulises protsessis otsustavat osa kunstniku kujutlus, Tšernõševski sõnade kohaselt on poeetilises talendis peamine niinimetatud loominguline fantaasia, siis Stanslavski väitis, et looming algab väljamõeldisest — poeedi, režissööri, näitleja, kunstniku ja teiste kujutlusest.

Esimeseks sammuks näitleja lähenemisel mängitavale lavakujule on osatäitja võime äratada oma loomingulist olemust, anda tõuget fantaasiale, et see hakkaks tööle vastavalt näidendi situatsioonile, tema antavatele olukordadele. Stanislavski avastas, et selle parimaks, mõjuvaimaks tõukejõuks on, nagu ta ütles, maagiline «kui», see on näiline, kujutletav tõde, millesse näitleja suudab uskuda niisama siiralt, kuid veel suurema innuga kui tegelikku tõesse. «Kui» kannab näitleja otsekohe reaalsest maailmast väljamõeldiste maailma, mis on loodud kirjaniku poolt ja ei kujuta endast tegelikkust, vaid selle poeetilist reproduktsiooni.

Konstantin Sergejevitš rääkis, et «kui» pole kategooriline vorm ega käsk. «Kui» ei väida ega nõua midagi tungivalt, seega ei suru ta näitlejale midagi peale. Ta ainult küsib: «mis oleks, kui...» Aga niipea kui näitleja katsub vastata «kui» tõstetud küsimustele, on ta otsekohe sunnitud erutama oma fantaasiat;viimane hakkab liikuma ja siin sünnibki see sisemine nihkumine, kust algab nätleja loominguline protsess.

Niisiis annab «kui» tõuke osatäitja kujutlusele. Kuid see kujutlus ise pole vaba; teda piiritlevad näidendi antavad olukorrad ja ta toimib nende olukordade raames. Stanislavski eitas näitleja pimedat, stiihilist ning kindla suunata kujutlust, mis võib ainult antud draamateosesse kätketud elulisest materjalist eemale viia. Ta ütles nii: ««Kui» alustab loomingut, «antavad olukorrad» arendavad seda edasi. Üks ei või ilma teiseta eksisteerida ja tarvilikku ergutusjõudu saada. Kuid nende funktsioonid on pisut erinevad: «kui» annab tõuke suikuvale kujutlusele, «antavad olukorrad» põhjendavad «kui'd» ennast. Nad aitavad koos ja üksikult seesmist nihet luua.»[1]

Järelikult allutab «kui» näitleja loomingu rangelt autori kavatsusele, sellele ideede ja teemade ringile, mida näidend haarab. Samaaegselt oli Stanislavski sügavalt veendunud näitleja töö iseseisvuses. Sest «kui» ju ainult esitab küsimusi, näitleja aga vastab neile oma elukogemuste, tõekspidamiste ja ideelise pagasi kohaselt. Konstantin Sergejevitš jagas Belinski mõtet sellest, et näitleja täiendab oma mänguga autori ideed ja et selles täiendamises seisnebki tema looming. Raamatus «Näitleja töö endaga» on read, mis on pühendatud näitleja töö poeesiale: «Uskuda võõrast väljamõeldist ja siiralt sellesse sisse elada, kas see on teie arvates pisiasi? Kas te ka teate, et säärane looming võõral teemal on sageli raskem kui enda väljamõeldise loomine? ...Me loome ümber näitekirjanike teoseid, me avame sõnade taha peidetud mõtte, paneme võõrasse teksti oma allteksti, määrame kindlaks oma suhtumise inimestesse ja nende elutingimustesse; laseme endast läbi kogu materjali, mis on saadud autorilt ja näitejuhilt; töötame selle uuesti läbi, elustame ja täiendame oma kujutlusega. See saab meile koduseks, me elame sellesse sisse psüühiliselt ja füüsiliselt; me tekitame endas «kirgede tõe»; oma loomingu lõpptulemusena loome tõeliselt produktiivse tegevuse, mis on tihedalt seostatud näidendisse kätketud ideega; me loome elavad, tüüpilised kujud kujutatava isiku kirgede ja tundmustega.»[2]

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 105.
[2] Samas, lk. 106—107.

Rääkides sellest, et «loomingu lõpptulemusena me loome tõeliselt produktiivse tegevuse, mis on tihedalt seostatud näidendisse kätketud ideega,» see on näidendi ja lavastuse ideega, puudutab Stanislavski lavakunsti põhituuma. Teater tähendab tegevust, ja kõik, mis laval toimub, on alati tegevus — mõtte, idee tegevuslik väljendamine, selle idee aktiivne edasiandmine vaatajale. Draamakunst on sünteetiline kunst: tema käsutuses on terve hulk kunstilisi vahendeid. Kuid peamiseks ja otsustavaks vaataja mõjutamise vahendiks draamaetenduses jääb Stanislavski järgi alati sõna. Sõnaline tegevus on see, mis teeb draamateatri üheks kõige tugevamaks ja mõjuvamaks kunstiloomingu liigiks.

Stanislavski vaadete materialistlikkus sõna määritlemisel tegevusena ilmneb otsekohe, kui kõrvutame seda I. P. Pavlovi õpetusega teisest signaalsüsteemist.

«Loomariigi arenemise inimese faasis tekkis harukordne lisa närvitegevuse mehhanismidele,» kirjutab Pavlov. «Sõna moodustas meie teise, spetsiaalse signaalsüsteemi, mis on esimeste signaalide signaaliks. Arvukad ärritused sõna abil eemaldasid meid ühest küljest tegelikkusest... teisest küljest tegi nimelt sõna meid inimesteks.»[1]

Teinud oma geniaalse avastuse, et sõna on «signaalide signaal» ja annab inimesele võimaluse abstraheerida ja üldistada välismaailmast saadud vahetuid muljeid, mida ta tajub kõige sügavamates seostes ja vahekordades, tõestas Pavlov, et nimelt kõne eraldab inimese loomast, kes pole suuteline väljuma nende muljete ja kujundite piirest, mis ta saab vahetult tundeorganite kaudu. Rahvaste kogu sajanditepikkune ajalooline kogemus on talletatud sõnas. Tundliku kondensaatorina kogub ta endasse inimkonna keerukat tarkust. Lausutud sõna kutsub inimajus esile keeruka ahela kujutlusi ja assotsiatsioone, nähtavaid ja emotsionaalseid kujundeid, mis on sageli niisama täiuslikud kui maailma meelelisel tajumisel saadud kujundid. «Kõnega signaliseerimine» on lavakunsti aluste alus.

Kogu teatritöö baseerub näitleja võimel näha sõna taga tegelikkuse avaldusi, kutsuda endas esile kujutlusi asjadest, milledest on jutt, et vaatajat omakorda kujutluspiltidega mõjutada. Sellega ongi seotud terve valdkond Stanislavski süsteemist, mille ta tähistab mõistega «kujutluspilt». Kui näitleja ise näeb seda, millest tal laval tuleb jutustada või millega partnerit mõjutada, siis õnnestub tal oma kujutluspiltide, tõekspida-

[1] И. П. Павлов, Полное собрание сочинений, т. III. М.—Л., 1949, lk. 568.

miste ja tunnetega vaataja tähelepanu haarata. Sellest, mis on pandud sõnasse, mis sõna tagant kerkib näitleja kujutlusse, sellest, kuidas sõna on öeldud, sõltub täielikult ka saali vastuvõtt, kogu see kujundite ja assotsiatsioonide ring, mis võib vaatajas autori teksti kuulates tekkida.

Seadnud endale teatud eesmärgi, või, nagu ütleb Belinski, täiendades oma mänguga autori ideed, tegutseb näitleja sõnaga just nimelt selles suunas, tõmmates endaga kaasa vaataja.

Seepärast ongi tähelepanuvõime, eluline kogemus, emotsionaalne mälu ja assotsiatiivse mõtlemise võime lavakunstnikule nii määratu tähtsusega.

Mida terasemalt näitleja jälgib elu, seda rohkem ta märkab ning fikseerib, seda eredamad on ta kujutluspildid, seda rohkem sisu võib ta panna autori poolt antud sõnadesse.

Töötades sõna osatähtsuse kallal lavakunstis ja nähes sõnas võimsat ideelis-kunstilise mõjutamise vahendit, õpetasid Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko meid põhjalikult avama sõnade taha peidetud sisu, mis moodustab sügavaid allteksti kihte.

Etendusel mõjub K. S. Stanislavski ja V. I. Nemirovitš-Dantšenko poolt Kunstiteatri praktikasse viidud sisukas, väljaarendatud ja kujunditerikas alltekst vaatajale keeruka komplekssе ärritajana.

Draamakunst on sünteetiline kunst. Idee, mõte väljendub siin komplekssete vahendite kaudu, kuid sõna on vaataja mõjutamise peamine, juhtiv vahend. Plastiline väljendus-likkus ainult täiendab sõna mõjujõudu. Niipea kui draamaetenduses rõhk kandub sõnalt plastikale, puutume me tingimata kokku ühe või teise formalismi nähtusega.

Vaatamata sellele, et sõna osa draamakunstis on ilmne, tuleb siiski kõnelda selle probleemi alahindamisest, lavakõnega seotud küsimuste puudulikust läbitöötamisest ja võrdsustamisest rea tehnoloogiliste probleemidega.

Rahvuskeel on rahva sajanditepikkuse tunnetusliku kogemuse varamu, tema tähelepanekute ja üldistuste tulemus looduse ning ühiskondlike nähtuste valdkonnas.

Sest «ideed ei eksisteeri keelest lahus» (Marx).

Idealistlik tees keelest kui mõtte köidikust, tees abstraktse, keele vahenduseta mõtlemise võimalikkusest ja selle eelistest on lõplikult paljastatud, ning nõukogude näitejuhtide ja näitlejate ees seisab ülesanne täie tõsidusega mõista sõna probleemi draamakunstis.

Stanislavski süsteem nõuab seda, et laval oleks inimeste omavaheline sõnalise suhtlemise protsess aktiivne ja tegevuslik nagu eluski, et sõna oleks alati otstarbekohane, produktiivne, energiline ja tahtekindel, et see oleks alati t e g e v u s.

ANALÜÜS TEGEVUSE KAUDU

Stanislavski õpetus pealisülesandest ja läbivast tegevusest on näitleja ümberkehastumise protsessi aluseks. «Pealisülesandest sündis kirjaniku teos, sellele peab olema suunatud ka näitleja looming,»[1] ütleb Stanislavski.

Kuid üksnes autori pealisülesande määritlemisest on vähe. On vaja, et näitlejal endal tekiks autori kavatsusele analoogiline pealisülesanne, mis «seejuures leiab vastukaja loova näitleja hinges. Niisugune pealisülesanne ei tekita formaalset, mõistuslikku läbielamist, vaid see võib esile kutsuda tõelise, elava, inimliku, vahetu läbielamise.

Või kui teisiti öelda, siis pealisülesannet tuleb otsida ka näitleja hinges, mitte ainult rollis.»[2]

Väites, et näitleja draamakujusse ümberkehastumise loominguline protsess on oma olemuselt dialektiline, selgitab Stanislavski seda seisukohta oma õpetuses kahest perspektiivist — n ä i t l e j a j a r o l l i p e r s p e k t i i v i s t.

Mina kui näitleja tean kõike, mis minu kangelasega näidendis juhtub, tegelaskuju aga oma tulevikku ei tea.

Ainult tegelaskuju käitumise kogu psühhofüüsilise kompleksi omandamise järel saab näitleja õiguse öelda kuju kohta «mina».

Koos sellega püsib temas kontrollitunne, mis suunab loominguprotsessi. See kontrollitunne annab talle võimaluse oma psühhotehnika arendamiseks, mille ülesanne selles seisabki,» kirjutab Stanislavski, «et meid peibutiste abil alatasa õigele teele tagasi tuua, nagu iga jalgrada ikka suure tee juurde tagasi toob.»[3]

Mis «suur tee» see on, millest kirjutab Stanislavski? «Suur tee» on tee autori pealisülesande juurde.

Teinud kindlaks, et rolli ja näitleja perspektiiv on erinevad mõisted, määritleb Stanislavski n ä i t l e j a p e r s p e k t i i v i

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 426.
[2] Samas, lk. 422.
[3] Samas, lk. 665.

kui koostisosade läbimõeldud, harmoonilist vahekorda näidendi ja rolli kui terviku hõlmamisel.

Õpetus perspektiivist avab meile eeskätt tee teose ja rolli ideeliseks mõtestamiseks. See on orgaanilises seoses Konstantin Sergejevitši mõtetega näitleja ülipealisülesandest.

See õpetab meid haarama kuju terviklikult, allutama selle üksikuid, mitmekesiseid erijooni juhtivale ideele; see sunnib meid hindama rolli ja näidendi üksikuid külgi orgaanilises seoses kõigi antavate olukordade ja draamateose ideega.

Õpetus näitleja perspektiivist valgustab ka meie tehnoloogilise relvastuse tõsiseid küsimusi, kuid eeskätt püstitab ta loomingulise kavatsuse probleemi. Oleks tõsiseim viga seda alahinnata. Kunstnikuna, kes hämmastas kõiki kaastöötajaid ammendamatu näitleja- ja näitejuhifantaasiaga, kes arvas, et peamine loominguimpulss peitub kujutluses, ei alahinnanud Stanislavski kunstikavatsuse tekkimise protsessi, vaid hoidis seda ohu eest muutuda formaalseks, trafaretseks ja šabloonseks. Ta väitis, et näitleja, kes pole näidendit küllaldaselt tundma õppinud ja teeb selle kohta lennult oma otsuse, lõikab ära tee autori kavatsuse tõeliseks avamiseks. Ta kujutlus uinub, ja teosest veel midagi mõistmata, ta juba «teab», kuidas tuleb mängida talle antud osa. Stanislavski hoiatas sellise kiireltküpsetatud «kavatsuse» eest.

Autoriteksti iga sõna, iga sündmus ja tegelaskuju iga samm peab saama analüüsiobjektiks, et ergutada näitleja kujutlust ning suunata selle voolu avarasse sängi, mis viib teose pealisülesande juurde.

Sel eesmärgil ergutab Stanislavski näitleja kujutlust, lubamata näitejuhil enneaegselt seletada talle seda, milleni näitleja peab jõudma oma kogemuste abil; ta mobiliseerib kõik näitleja loomingulised jõud, «et nii pealisülesanne kui ka roll saaksid elavaiks, elust tukslevaiks, et need säraksid tõelise inimelu kõigis värvides.»[1]

Konstantin Sergejevitš õpetab, et kunstikavatsus on kõigepealt protsess, aga mitte mingi etteantud suurus. See protsess on keerukas. Tal on mitmed arengustaadiumid ja ta toitub kuntsniku kõigist loomingulistest võimetest.

Kunstikavatsusel pole kindlaksmääratud perioode. Teame juhtumeid, kus näitlejal juba näidendi esmakordsel lugemisel tekivad kavatsuse need elemendid, mis saavad loominguliseks

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 422.

kompassiks kuju loomisel. Edaspidises töös need elemendid süvenevad, täpsustuvad ning omandavad uusi jooni. Kavatsus võib tekkida ka püsiva, visa töö resultaadina, kuid ta peab tingimata tekkima, kui näitleja mängib laval *inimest*, aga mitte *teatraalset skeemi*.

Laval ei saa sündida inimest, kui näitleja ei kogu kokku kõiki jooni, mis autor on tegelaskujule andnud, mis dikteerivad talle nii- või teistsuguse käitumise näidendis. Näitleja peab mõistma kehastatavat inimest ja looma autori materjali põhjal oma individuaalsest orgaanilisest loomusest uue inimese.

«Minu eesmärk,» kirjutab Stanislavski, «on panna teid *uut elavat inimest looma*. Materjali tema hingeks ei tule võtta väljastpoolt, vaid iseendast, omaenese elamustest ja teistest tegelikkuses üleelatud mälestustest, püüdlustest ning sisemistest «elementidest», mis on *analoogilised kujutatava isiku emotsioonide, püüdluste ja «elementidega»*.»[1]

See tee on keeruline. Valesti mõistetud roll, ebaõige kunstikavatsus võib lõhkuda kogu etenduse koe ja moonutada autori pealisülesannet.

Otsides niisugust loomingulist enesetunnet, mille puhul tõeline loominguline kavatsus kõige orgaanilisemalt tekib, soovitas Konstantin Sergejevitš oma viimaseil tööaastail muuta kindlakskujunenud proovipraktikat.

See käib esmajoones proovide algperioodi kohta, mis lõppkokkuvõttes etendab otsustavat osa kogu edasises töös.

Analüüsides esimest perioodi näitleja töös osaga, lähtus Konstantin Sergejevitš reast väga olulistest seikadest.

Tähtsaimad neist on järgmised:

1) näitleja-kunstniku täisväärtuslikuks arenguks peab ta olema loominguprotsessis *iseseisev*;

2) teksti mehaaniline päheõppimine pidurdab ja rikub kogu edasist tööd;

3) ilma psüühilise ja füüsilise külje ühtsuseta ümberkehastumise loomingulises protsessis pole osa loomine täisväärtuslik.

«Loomingus valitseb seadus,» ütles mulle Konstantin Sergejevitš. «Ei mingit vägivalda! Seda rikkuda ei või — kunst vägivalda ei kannata.»

Ta tõi näiteks jutuajamise I. M. Moskviniga, kes ütles: «Seisan osa ees, ei suuda temasse pugeda, aga näitejuht tirib mind sellesse prakku.»

---

[1] К. С. *Станиславский*, Реальное ощущение жизни пьесы и роли. Ежегодник МХТ. 1949—1950. М., 1952, lk. 48. (Sõrendus minu. — M. K.)

Konstantin Sergejevitš ütles, et Moskvini sõnad jätsid temasse sügava mulje, sest nad annavad kujukalt edasi seda rahuldamatusetunnet, mis tekib tõelisel näitlejal osaga töötamise algperioodil, kus kõik näidendisse ja osasse puutuv on talle alles täiesti võõras.

Sellel perioodil on näitejuhi ja näitleja jõud üldreeglina ebavõrdsed, kuna näitejuht on tööks näidendiga loomulikult sügavamalt ja mitmekülgsemalt ette valmistatud kui näitleja, talle on selge näidendi sisemine struktuur ja oma kujutluses näeb ta teid, mis lähendavad näitleja individuaalsust draamakujule.

Kuid isegi väga kannatlik ja delikaatne näitejuht püüab siiski võimalikult ruttu näitlejat draamakujuga ühte sulatada ja võtab talt sellega tahtmatult ära loomingulise initsiatiivi.

Stanislavski rääkis innustunult, et tal õnnestus viimaseil aastail teha tähtis avastus — määritleda, millised tingimused tuleb näitlejale luua, et tal osasse tungimise loominguline protsess algaks loomulikult; kuidas vabastada teda näitejuhi despotismist ja anda talle võimalus läheneda osale oma isiklikku teed mööda, mille dikteerivad loominguline isikupära ja kogemused.

Stanislavski rääkis sellisest tööprotsessist, mis viib kõige õigemini orgaanilise loominguni, aga järelikult ka orgaanilise, elava l a v a k õ n e n i.

Mida andekam on draamateos, seda eredamalt nakatab see juba esimesel tutvumisel. Mõnikord paistavad tegelaskujude toimingud, nende omavahelised suhted ja mõttekäigud nii erutavalt selgeina, et näib tahtmatult: tarvitseb vaid tekst ära õppida ja autori kuju on endale märkamatult omandatud.

Kuid pruugib ainult tekst pähe õppida, kui kõik see, mis näitleja kujutluses oli nii elav, otsekohe sureb.

Kuidas seda ohtu vältida?

Nõustudes V. I. Nemirovitš-Dantšenkoga, et sõna on l o o m i n g u k r o o n j a s e l l e l ä t e, osutas Stanislavski hädaohule, mis peitub sirgjoonelises lähenemises autori tekstile. Teksti mehaaniline meeldejätmine viib selleni, et see «kinnitub keele lihasele», see tähendab stampeerub, muutub elutuks.

Lähtudes sellest, et sõna on lahutamatult seotud kuju mõtete, ülesannete ja tegevusega, pidas Stanislavski õigeks, et näitleja võib jõuda elava sõnani üksnes suure e t t e v a l m i s t a v a töö tulemusena, mis viib selleni, et autori sõnad saavad hädavajalikuks tegelaskuju mõtete väljendamisel, mis on muutunud tema enda mõteteks.

Töö algperioodil pole autori sõnad näitlejale vajalikud mitte *päheõppimiseks*, vaid on peamiseks materjaliks, millest lähtub näitleja kujutlus, et *õppida tundma kõiki autori tekstis peituvaid mõtterikkusi*.

«Enamikel juhtudel toimub teatris,» kirjutab Stanislavski «enam-vähem korralikult ainult *näidendi teksti ettekandmine vaatajaile*, kuid ka seda tehakse sageli jämedalt ja tinglikult. Põhjusi on palju ja esimene neist on järgmine: elus räägitakse alati seda, mida on vaja, mida tahetakse öelda mingi eesmärgi, ülesande, tarviduse pärast, *tõelise, produktiivse ja otstarbeka sõnalise tegevuse pärast*... Laval on teisiti. Seal me räägime võõrast teksti, mille autor on meile andnud ja mis sageli ei lange ühte sellega, mida meie vajame ja mida meie tahaksime öelda.

Pealegi elus me räägime sellest ja selle mõjul, mida me reaalselt või mõttes enda ümber näeme, kõneleme sellest, mida me tõeliselt tunnetame, millest me tõeliselt mõtleme, mis tegelikkuses eksisteerib. Laval aga oleme sunnitud selle asemel, mida me näeme, tunnetame ja mõtleme, rääkima seda, mida elavad läbi, näevad, tunnetavad ja mõtlevad meie poolt kujutatavad isikud.»[1]

Kuidas talitada, et autori tekst saaks näitlejale omaks, orgaaniliseks tekstiks? Kuidas talitada, et nimelt antud sõna võiks olla näitlejale tegevusvahendiks, et see kõige paremini väljendaks tema tundeid ja mõtteid, mis langevad kokku kuju tunnete ja mõtetega?

Autori teksti omaks teha saab üksnes kujusse järk-järgulise sisseelamise teel, enese «see olen mina» seisundini viimise teel. Ainult sügav ja aus rolli elu kõigi asjaolude tundmaõppimine viib näitleja nimetatud suure eesmärgini — autoriteksti omandamiseni. See eesmärk jääb peamiseks teatri proovitöös, näitleja töös osaga.

Nii Stanislavski kui ka Nemirovitš-Dantšenko rääkisid, et kui näitleja seab endale ülesandeks kujus elama hakata, peab ta looma tegelaskuju mõttekäigu nii selleks hetkeks, kus too autori teksti kohaselt midagi nendest mõtetest välja ütleb, kui ka hetkedeks, kus ta vaikib. Selle mõttekäigu loomise all mõistsid nad sisemise, valjusti ütlemata jääva teksti loomist.

Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko soovitasid näitlejaile luua osa sisemine tekst, milleta on laval võimatu edasi anda tõelist «inimvaimu elu», nagu väljendas Stanislavski.

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 603—604.

Konstantin Sergejevitš eitab kategooriliselt autoriteksti mehaanilist meeldejätmist, ilma et tungitaks olukordadesse, mis autoril antud teksti sünnitasid, ilma et süvenetaks autori mõtte olemusse. Ta keelab teksti meeldejätmise seniks, kuni näitleja pole kindlustunud osa arenguliinis, pole kindel alltekstis ega vajaduses produktiivselt ja sihikindlalt tegutseda.

Stanislavski õpetuse kohaselt saavad ainult siis autori sõnad näitlejale suhtlemise relvaks ja osa olemuse esiletoomise vahendiks.

Dramaatilisest materjalist innustumist ja selle tundmaõppimist peab Konstantin Sergejevitš näitlejaloomingu põhialuseks.

«Näitlejalik innustus on loomingu tõukejõud,» kirjutab Stanislavski. «Vaimustus, mis kaasneb innustumisele, on erk kriitik, juurdlev uurija ning parim teejuht hingesügavustesse. Andku siis näitlejad pärast esimest tutvust näidendi ja osaga üha rohkem ning laiemalt maad näitlejalikule vaimustusele, nakatagu nad sellega üksteist, innustugu näidendist, lugegu seda tervelt ja osakaupa, meenutagu meeldima hakanud kohti, avagu üksteisele üha uusi ja uusi näidendi võlusid, vaielgu, karjugu ning erutugu, unistagu enda ja teiste rollidest ja kogu lavastusest. Vaimustus ja innustus on parimad vahendid näidendile ja osale lähenemiseks ning nendega tutvumiseks.

Oskus innustada oma tundeid, tahet ja mõistust on üks näitlejatalendi omadusi, üks sisemise tehnika peamisi ülesandeid.»[1]

Kuid õhutades näidendit innukalt analüüsima, näitab Stanislavski kätte ka täpsed teed dramaturgilise teose olemusse tungimiseks.

Ta pidas tunnetuslikule analüüsile kõige kättesaadavamaks pinnaseks fakte, sündmusi, see tähendab näidendi faabulat. Seepärast soovitas Konstantin Sergejevitš alustada näidendi süstemaatilist analüüsi sündmuste, või, nagu ta mõnikord ütles, tegevuslike faktide, nende järjestuse ja sõltuvuse määritlemisest.

Ta nõudis tungivalt, et näitlejad õpiksid analüüsima näidendit suurte sündmuste kaupa: siis nad mõistavad, kuidas autor ainestikku üles ehitab.

Stanislavski rääkis meile ka sellest, et draamateoses pole kerge määritleda suuri sündmusi, et tuleb arendada endas sellist pilku, mis õpetab eraldama olulist vähemolulisest.

«Teil ei õnnestu kunagi määritleda läbivat tegevust, kui te

---

[1] К. С. Станиславский. Работа актера над ролью. Ежегодник МХТ. 1948. М.-Л., 1950, к. I., lk. 317. (Edasised tsitaadid sellest K. S. Stanislavski tööst tuuakse ära selle väljaande järgi.)

ei oska haarata kõike näidendis toimuvat väga suurte tähiste, oluliste sündmuste kaupa,» rääkis Konstantin Sergejevitš.

Näidendi ja osaga tutvumise esimestest sammudest peale on tähtis kujutleda sündmuste loogikat ja järjestust, tegevuse ja vastutegevuse arenemise perspektiivi.

Katsuge lahti harutada Romeo osa tegevusliin kõige suuremate sündmuste kaupa.

Esimene tegevuslik fakt on Romeo kiindumus Rosalindesse.

Teine — Romeo armastus Julia vastu. Märkige endale raudse järjekindlusega ära kõik tegevused, mis tulenevad nimetatud kahest faktist.

Romeo kiindumus Rosalindesse tõukab teda minema ballile oma sugukonna kõige suuremate vaenlaste Capulettide juurde, sest seal on tal võimalus neiut näha. Ballil näeb ta Juliat. Ootamatult puhkeb kõikehaarav armastus tema vastu.

Uus sündmus Romeo jaoks on, et Julia on vaenlase tütar jne. jne.

See «mõtteluure», nagu Stanislavski seda protsessi nimetas, aitab näitlejal osaga töötamise esimestest sammudest peale tunnetada näidendi tegevuslikku struktuuri.

Oma märkmikus 1927—1928. aastaist kirjutas Stanislavski: «Näidend jaguneb nagu teekond Moskvast St. Peterburgi kõige suuremateks jaamavahedeks — Klin, Tver, Ljub[an]. See on kiirrongiga sõites, kuid peale selle on veel postirong, mis peatub väikestes jaamades — Kuntsevo...

Et uurida kohti Moskva ja Klini, Klini ja Tveri vahel, on kasulik neis väikestes jaamades peatuda ja ümbrust vaadelda. Üks neist on rikas metsade, teine soode, kolmas põldude, neljas küngaste poolest jne. Kuid võib sõita ka kauba- ja reisirongiga ning peatuda kõigis pool-, teivas- ja muudes jaamades. Sel kombel on veel parem Moskva ja Klini, Klini ja Tveri vahelisi kohti tundma õppida.

Kuid võib üürida erirongi Moskva—St. Peterburg, mis kuskil ei peatu. Siin tekib suur inerts — läbiv tegevus, suur kiirus. Erirongid on rikaste, geeniuste jaoks (Salvini), reisi- või kiirrongid talentide jaoks (meie).

Mis puutub posti- või kauba- ja reisirongidesse, siis need on kohased uurimistööks (analüüs, künd).

Näidendi sündmusi ja tegevusi määritledes kaevub näitleja tahtmatult üha sügavamale antavatesse olukordadesse.

Avastanud peamise elulise sündmuse, millest tuleneb tegelaskuju nii- või teistsugune käitumine, ja seda mõistnud, saab näitlejale selgeks inimese nii- või teistsuguse käitumise põhjus,

ning olenevalt sellest, kuidas ta end üleval peab, hakkab ta tunnetama, millise karakteriga on tegemist.

Harjutades oma õpilasi kontrollima kõiki teoreetilisi teese eluliste näidetega, kõneles Konstantin Sergejevitš:

«Heitke pilk mõnele perioodile oma elus ja määritlege selle perioodi tähtsaim sündmus. Oletagem, et siis oli teie jaoks tähtsaim teatrikooli astumine; nüüd analüüsige, kuidas kajastus see sündmus teie elus, käitumises, suhetes erinevate inimestega; millist osa mängis see sündmus teie elu läbiva tegevuse ja pealisülesannete väljakujunemisel jne.

Määranud kindlaks tähtsaima sündmuse, märkate te, et antud ajalõigus oli teie elus ka väiksemaid sündmusi, mis ei haaranud teid mitte kuu või nädala, vaid ühe päeva või isegi mõne tunni jooksul, kuni mõni uus sündmus teid kaasa kiskus ning varjutas varasema. Niisiis, hoiduge näidendi esialgses analüüsis takerdumast pisiasjades, väikestes lõigukestes, õppige otsima peamist ja sellest lähtudes mõistma üksikfakti.

«Mõelge järele, mis sündis Famussovi majas seoses Tšatski ootamatu ilmumisega,» küsis meilt Konstantin Sergejevitš, suunates seega näitlejaid määritlema toiminguid, mis antud sündmus erinevate tegelaskujude juures esile kutsus.

«Aga mis tagajärjed on teatel revidendi saabumisest?» küsis ta Gogoli komöödiat analüüsides.

Selliseid küsimusi esitades harjutas Stanislavski oma õpilasi mõttega, et kõigepealt tuleb üksikasjaliselt tundma õppida näidendi tegevuslikku struktuuri, tema faabulat.

Ainult tegevuste ja sündmuste loogika ning järjestuse täieliku omandamisega saab näitleja aru, millise lõppsihini ta oma osa välja viib.

Kuid selle tundmaõppimisel, m i s näidendis sünnib, vaatab näitleja kõigele toimuvale veel kõrvalseisjana. Tal seisab ees kõige keerukam ja peenem protseduur: a s e t a d a e n n a s t t e g e l a s k u j u a s e m e l e.

«Seega on teil sündmuste konspekt, millel põhineb faabula,» rääkis Konstantin Sergejevitš stuudio tundides.

«Oletagem, et näidendi süžeeliin on teile selge ja te kujutlete loogiliselt ta pealisülesannet. Mis te edasi teete?»

Esimene küsimus, mida igaüks Stanislavski järgi endale esitama peab, on järgmine:

«Mis ma teeksin, kui juhtuks nii ja nii?»

Konstantin Sergejevitš kinnitas, et töö algul on kõige tähtsam vabastada end ülejõukäivatest ülesannetest, mis vältimatult tõukavad mängitsemisele ning vägivallale oma loomuse kallal. Tegelaskuju tegevus tuleb teha oma tegevuseks, kuna ainult

oma tegevus on siiras ja tõepärane. Tuleb asetada ennast tegelaskujude asemele autori poolt loodud antavates olukordades. Selleks tuleb algul sooritada kõige lihtsamaid psühhofüüsilisi tegevusi, mis tulenevad kindlast sündmusest. Sooritada neid iseenda nimel, sattumata segadusse sellest, et näitleja teab algul rollist veel väga vähe. Ta ei tea autori teksti, kuid ta teab juba peamisi sündmusi, tunneb tegelase käitumist ja tema mõttekäiku ja võib seda järelikult oma sõnadega edasi anda.

«Resultaadina,» ütles Konstantin Sergejevitš, «hakkate te tundma ennast rollis. Siit lähtudes liigute te edasi ja jõuate ajajooksul selleni, et hakkate tundma rolli endas.»

Kuid selleks tuleb julgelt muuta väljakujunenud proovimeetodit.

Rääkides üldkehtivast proovitöö algperioodist, kus näitejuht püüab näitlejat kujule lähendada, ergutades tema kujutlusvõimet jutustustega näidendi sisust, karakteritest, epohhist jne., väidab Stanislavski, et näitleja võtab näidendiga töötamise algetapil tavaliselt näitejuhi mõtted vastu külmalt, ratsionaalselt, ta pole vööraste mõtete ja tunnete omandamiseks ette valmistatud, sest ta ei tunne veel kindlat pinda jalge all ega tea, mida ta pakutavast peaks vastu võtma, mida tagasi lükkama.

Teose olemuse tundmaõppimiseks, oma arvamuse loomiseks näidendist ja rollist peab näitleja kõigepealt «reaalselt tajuma rolli elu, mitte üksnes vaimselt, vaid ka füüsiliselt.

Nagu pärm kutsub esile kerkimise, nii äratab rolli elu tajumine näitleja hinges sisemise soojuse, keemise, mis on loominguliseks tunnetusprotsessiks hädavajalik. Ainult sellises loomingulises seisundis võib näitleja kõnelda lähenemisest näidendile ja rollile.»[1]

Huvitav on tähele panna, kuidas kõlab siin teema, mis läbib kogu Stanislavski loomingu: kuidas luua niisugune psühhofüüsiline enesetunne, mille juures näitleja on võimeline tõeliselt loominguliseks tunnetusprotsessiks? Konstantin Sergejevitš võtab ümberhindamisele rea oma vanu seisukohti ja püstitab uusi printsiipe, mille kohaselt põhjapanevaks saab näitlejaloomingu iseseisvus. Rõhutades psüühilise ja füüsilise lahutamatut seost, tuletab Stanislavski selle materialistliku teesi põhjal uue proovipraktika. Kritiseerides vana, lauataguste proovide meetodit, mille juures näitlejad pika aja jook-

[1] К. С. Станиславский, О физических действиях. Журн. «Театр», 1948, nr. 8. (Edasised tsitaadid sellest K. S. Stanislavski tööst on pärit samast väljaandest).

sul laua taga istudes püüavad näitejuhi abiga tungida tegelaskujude hingeellu, väidab Konstantin Sergejevitš, et selline töömeetod toob endaga kaasa suuri vigu, kuna näitleja rolli olemusse tungides lahutab selle vaimse elu füüsilisest, ning kuna tal pole võimalust aistida tegelase füüsilist elu, vaesestab iseennast.

Rolli analüüs muutub paratamatult puhtmõistuslikuks. Konstantin Sergejevitš väidab, et esimesel tööetapil on lauatagune periood vajalik näidendi süžeelise telje tundmaõppimiseks, sündmuste järjestuse ja kujude tegevuste kindlaksmääramiseks. Niipea kui draamateose põhiline struktuur on näitlejaile selge, hakkavad nad (olgugi esialgu uduselt) tajuma näidendi läbivat tegevust, kuid suudavad algul ainult mõistuslikult määritleda selle teemat ja ideed.

Seda perioodi Stanislavski nimetabki «mõtteluure» perioodiks. Kui see on tehtud, soovitab Stanislavski asuda sügavama analüüsi kallale, mis ei toimu enam laua taga, vaid tegevuses. Tegutsedes õpib näitleja ühtaegu tundma rolli füüsilist ning psüühilist elu. Ta tunnetab reaalselt ja konkreetselt psühhofüüsiliste protsesside ühtsust ning lahutamatust.

Märkisin üles näite, mille Stanislavski esitas oma mõtte selgitamiseks.

«Tuleb ette,» ütles ta, «et inimene vaikib, kuid sellest, kuidas ta istub, seisab või käib, me mõistame, milline on ta enesetunne, tuju, suhtumine enda ümber toimuvasse. Nii võib kuskil aias istuvaist inimesist möödudes nende juttu kuulmata otsustada, kas nad arutavad mingit tööasja, tülitsevad või kõnelevad armastusest.

Kuid ainult inimese füüsilise käitumise järgi ei saa määritleda, mis temas toimub,» jätkas Stanislavski. «Me võime ütelda, et inimene, kes meile tänaval vastu tuleb, kiirustab kuhugi väga tähtsa asja pärast, aga too otsib kedagi. Aga seal tuleb see inimene meie juurde ja küsib: «Ega te ei näinud siin väikest poissi hallis sonis? Selle ajaga, kui mina kaupluses olin, on ta kuhugi kadunud.»

Kuulnud teilt vastust: «Ei, pole näinud!» läheb ta teist mööda ja hüüab aeg-ajalt: «Voo-vaa!»

Nüüd, kus te olete näinud inimese füüsilist käitumist — kuidas ta läks, kuidas vaatas ümberringi, kuulnud tema pöördumist teie poole ja ka seda, kuidas ta hüüdis: «Voo-vaa!», saab teile täiesti selgeks, mis temas toimub, millest on haaratud ta teadvus.

Sama toimub vaatajaga, kui ta jälgib draamaetendust. Nii

kangelase füüsilise käitumise kui ka selle järgi, kuidas ja mis ta räägib, saab ta teada, mis toimub kangelase hinges laval oleku igal hetkel. Laval öeldud sõna peab põhjani avama loodava karakteri sisemaailma, tema seisundi, püüdlused ja mõtted.

Kujutlege, et inimene, kes otsib oma poega, astub tänaval teie juurde ja esitab eelpool nimetatud küsimuse kuidagi laulvalt, paatoslikult, sõnu valesti rõhutades. Te arvaksite, et see on haige inimene või ta lihtsalt irvitab teie üle.

Laval tuleb sageli ette, et autori sõnu räägitakse nii, et lakkad esinejat uskumast ning hakkad mõtlema, et kõik seal toimuv on vale.

Kuid kas saab laval tekkida tõelist tõde, kui inimese füüsiline käitumine on ebaõige, võlts?

Kujutlege, et sama inimene, kes otsib tänaval oma poega, tuleb teie juurde, peatab teid, tõmbab taskust paberossikarbi, nõjatub vastu seina, paneb suitsu põlema ja esitab siis kiirustamata teile küsimuse poja kohta. Te mõtleksite jälle, et siin on midagi viltu, et tõeliselt ei otsi ta poega, vaid et talle on millekski vaja teid ennast.

Seega peab inimese sisemine seisund, tema mõtted, soovid, suhted leidma väljenduse nii sõnas kui ka vastavas füüsilises käitumises.

Tuleb osata igal üksikul momendil otsustada, kuidas käituvad inimesed füüsiliselt, kui neil on mõttes üks või teine asi: kas nad kõnnivad, istuvad või seisavad, aga samuti k u i d a s kõnnivad, k u i d a s istuvad või seisavad.

Kujutlegem, et meil tuleb laval mängida todasama inimest, kes otsib tänaval poega.

Kui me hakkame laua taga istudes rääkima selle inimese teksti, siis on meil raske seda õigesti teha. Rahulik istuv figuur hakkab meid segama oma poja kaotanud inimese õige enesetunde leidmisel, selleta aga kõlab tema tekst surnult. Me ei saa öelda seda lauset nii nagu tegelikus elus öeldakse.

Nüüd ütlen ma teile: «Te otsite poega, kes teie kaupluses oleku ajal on kuhugi jooksnud. Tõuske laua tagant ja kujutlege, et see siin on tänav, aga need — mööduja d. Teil on vaja teada saada, kas nad on teie poega näinud. Tegutsege, sooritage see toiming mitte ainult sõnaga, vaid ka füüsiliselt.»

Te veendute, et niipea, kui lülitate töösse oma keha, läheb teil kergemaks kõnelda oma kangelase nimel.

Lõhe pliiatsiga käes istuva näitleja rahuliku enesetunde ja rolli vaimse ning kehalise elu reaalse tajumise vahel, mille poole näitleja peab püüdma osaga tutvumise esimesest minutist

peale, sundis Konstantin Sergejevitši kehtivat proovipraktikat sügava analüüsi alla võtma.

Ta väitis, et pidev füüsiliste tegevuste liin, see tähendab inimkeha elu liin on kuju loomisel äärmiselt tähtis ja kutsub ellu sisemise tegevuse, elamused. Stanislavski kutsus näitlejaid üles mõistma, et füüsilise ja vaimse elu vahel on lahutamatu side ning järelikult ei saa lahutada ka inimese sisemise ning välise käitumise loomingulise analüüsi protsessi.

Näitleja peab juba töö alguses teadma, et ta hakkab analüüsima näidendit tegevuses, näitejuht peab aga talle juba esimestest proovidest alates soovitama minna tarastatud mänguplatsile, et tegutseda konkreetses miljöös. Kõik esemed, mida näitleja tegevuse käigus vajab — kübarad, kepid, raamatud, piibud jne. jne., see on kogu isiklik rekvisiit, — kõik, mis võib aidata näitlejal uskuda toimuva tõelisusse, peab olema töö alguseks valmis pandud.

Kas tähendab see, et näitlejad etüüdide etapist, kus nad otsivad oma psühhofüüsilise käitumise loogikat ning järjekindlust, enam lauataguste proovide juurde tagasi ei pöördugi? Ei, nad tulevad laua taha pärast iga etüüdi, et kõike seal leitut mõtestada, et kontrollida, kui täpselt nad järgisid dramaturgi mõtet, et jagada tööprotsessis omandatud kogemusi, et saada näitejuhilt vastuseid tekkinud küsimustele, et veel sügavamalt lahti mõtestada autori teksti ja pärast ebaõige kõrvaleheitmist tegevuse käigus uuesti otsida ühtekasvamist kujuga.

Oma artiklis «Füüsilistest tegevustest», mis on üks peatükke «Näitleja töö endaga» kolmandast osast, kirjeldab Stanislavski uut proovimeetodit üksikasjaliselt.

Ta teeb õpilasele ettepaneku meenutada mõnd episoodi Gogoli «Revidendist» ja sooritada antud olukordades rolli elust need, kasvõi kõige väiksemad psühhofüüsilised tegevused, mida ta suudab teha «siiralt, tõepäraselt, enda nimel.»

Edasised leheküljed on pühendatud sellele, kuidas õpilane kõige lihtsamatel toimingutel põrkub asjaoludele, millest ta ei saa edasi minna enne, kui ta teab, milleks ja mis eesmärgil ta neid teeb, ning puistab Konstantin Sergejevitši küsimustega üle, too aga juhib ta kõikidest karidest mööda, vältides stampkujutlusi ja pealiskaudset analüüsi ning suunates õpilase mõtte Hlestakovi tõelise olemuse juurde.

«Mõistke selle asjaolu tähtsust,» kirjutab Stanislavski, «et esimesel tööetapil otsib näitleja ise, omal algatusel võõrast abi ja juhendeid, kuid neid ei tohi talle peale sundida. Esi-

mesel juhul ta säilitab iseseisvuse, teisel juhul kaotab selle. Teiselt saadud ja enda poolt läbi elamata vaimne loominguline materjal on külm, mõistuslik, ebaorgaaniline. See ladestub hinge ja mõistuse kurdudesse, koormates pead ja südant.

Isiklik materjal asub aga vastupidiselt eelnevale kohe õigele kohale ning läheb käiku. See, mis on võetud oma orgaanilisest loomusest, oma elulisest kogemusest, see, mis hinges vastu kajab, ei saa inimesele-näitlejale võõraks jääda. Oma on lähedane, kodune, seda ei tule esile kutsuda. See on olemas, see sünnib iseenesest ja avaldub füüsilises tegevuses.

Ma ei hakka kordama, et kõik need «omad» tunded peavad tingimata olema analoogilised rolli tunnetele.»[1]

Et oma uut töömeetodit veel näitlikumaks teha, läheb Tortsov (selle nime all mõtleb Stanislavski raamatus «Näitleja töö endaga» ennast) lavale ja improviseerib Hlestakovi võõrastemajja saabumise stseeni.

Ta jookseb tuppa, lööb ukse enda järel kinni ja piilub kaua tähelepanelikult läbi lukuaugu koridori. Vaatajatel tekib tunne, et ta on võõrastemaja peremehe eest peitu jooksnud. Teinud selle etteaste oma õpilaste meelest erakordselt siiralt, hakkas Tortsov-Stanislavski otsekohe oma tegevust analüüsima.

«Viskasin üle!» tunnistab ta endale. «On tarvis lihtsamalt. Pealeselle, kas on see Hlestakovi seisukohast õige? Tema peab end ju tolleaegse peterburglasena paremaks kõigist provintslastest. Mis tõukas mind sellisele tulekule? Millised mälestused? Raske öelda. Võib-olla peitub selles hooplejas ja argpüksist poisikeses Hlestakovi sisemine karakteersus? Kust on pärit tunded, mida ma kogesin?»[2]

Stanislavski soovitab õpilastele tähelepanelikult jälgida tema poolt demonstreeritud meetodit:

«Süvenege sellesse protsessi ning te mõistate, et see oli *seesmine ja väline endaanalüüs* rolli elu tingimustes. See protsess ei sarnane osa külmale, mõistuspärasele tundmaõppimisele, mida näitlejad tavaliselt loomingu algstaadiumis teevad. See protsess, millest mina räägin, toimub meie loomuse kõigi vaimsete, emotsionaalsete, hingeliste ja füüsiliste jõudude koostöös . . .»[3]

Väites, et ainult sellise analüüsimeetodi puhul voolab seesmisse lavalisse enesetundesse näidendi elu reaalne tunnetus, kirjeldab Konstantin Sergejevitš tervet rida variante Hlesta-

[1] К. С. Станиславский, О физических действиях, lk. 15.
[2] Samas, lk. 11.
[3] Samas, lk. 16.

kovi võõrastemajja tulekust. Tortsov-Stanislavski teeb need läbi selleks, et iga kord pärast lavalt naasmist ikka sügavamini ning õigemini hinnata näidendi antavaid olukordi, leida uutes etüüdides üha suuremat sisemist ja välist vabadust, üha suuremat tõepära mõtete, tegevuste ning tunnete loogikas ja järjestuses, jõuda üha lähemale gogollikule Hlestakovile.

Harjutatava lõigu füüsiliste tegevuste hoolikast valikust kokkuvõtet tehes annab Stanislavski oma meetodile ammendava määritluse:

«... Minu «inimkeha elu» loomise võtte uus saladus ja uus omadus seisneb selles, et kõige lihtsama füüsilise toimingu tegelik sooritamine laval sunnib näitlejat omal algatusel looma kõikvõimalikke väljamõeldisi, antavaid olukordi, «kui'sid».

Kui juba üksainus, kõige lihtsam füüsiline tegevus nõuab kujutluselt nii suurt tööd, siis on rolli «inimkeha elu» kui terviku loomiseks vaja nii enda kui näidendi autori väljamõeldiste ja antavate olukordade katkematut rida. Neid võib mõista ja omandada üksnes üksikasjaliku analüüsi abil, rakendades loomingulise loomuse kõiki vaimujõude. Minu võte tingib sellise analüüsi loomulikult, iseenesest.»[1]

Tegevusliku analüüsi meetod kutsub esile kehastatavale kujule tüüpiliste väljendusvahendite valimise aktiivse protsessi.

Rolli «inimkeha elu» luues ergutame me pidevalt oma kujutlust, ühtlasi kontrollides, kuivõrd tüüpilised on meie poolt valitud füüsilised tegevused autori ideesse süvenemise seisukohalt.

Pidades silmas Stanislavski õpetust, et näitleja tegevused ja tunded peavad tingimata vastama dramaturgilise kuju tunnetele ja tegevustele, kuna «nii rolli füüsiline kui ka vaimne elu ammutavad materjali ühest ja samast allikast — näidendist,»[2] süveneb näitleja üha sügavamalt oma ossa, püüdes tegevusliku analüüsi käigus leida kõige täpsemaid füüsilisi toiminguid.

Konstantin Sergejevitš tuletas sageli meelde, et rolli «inimkeha elu» skeem on alles algus, ning näitlejal seisab ees kõige tähtsam — süvendada seda liini sügavaima põhjani, kus algab juba rolli «inimvaimu elu», mille loomine on üks realistliku kunsti põhiülesandeid.

Rõhutades füüsilise ja psüühilise elu orgaanilist ühtsust ning vastastikust tingitust, kirjutab Stanislavski, et tema inimkeha

---

[1] К. С. Станиславский. О физических действиях, lk. 16.

[2] К. С. Станиславский, Работа актера над ролью, lk. 335. (Sõrendus minu — M. K.)

elu loomise võttel on suurim tähtsus. See seisneb selles, et «füüsiline elu ei saa jääda kajastumata rolli vaimses elus, muidugi tingimusel, et näitleja tegutseb laval tõeliselt, sihipäraselt ja produktiivselt.»[1]

Mõtestagem lahti see Stanislavski tees, mis esimesel pilgul näib vasturääkivana.

Miks räägib Konstantin Sergejevitš osa «vaimsest elust», kus ei saa jääda kajastumata osa «füüsiline elu» sellel tööetapil, kus näitleja teeb osa füüsilise elu tundmaõppimisel alles esimesi samme? Uue töömeetodi aluseks on ju nõue alustada tegevuslikku analüüsi tingimata osa «füüsilise elu» tundmaõppimisest?

Sellepärast, et tegevusliku analüüsi algelemendiks on näidendi analüüs — «mõtteluure».

«Mõistus,» kirjutab Stanislavski, «uurib luurajana läbi näidendi ja rolli kõik tasapinnad, kõik suunad ja kõik koostisosad; avangardina valmistab ta tundele ette uued teed edasisteks otsinguteks.»[2]

Konstantin Segejevitš kirjutab, et «esmase tutvumise järel poeedi teosega elavad muljed meis üksikute laikudena, momentidena, mis on sageli väga eredad ja kustumatud ning annavad tooni kogu edasisele loomingule.» Aga ainult siis, kui «viid terve osa ulatuses läbi «inimkeha elu» liini ja tänu sellele tunned endas «inimvaimu elu» liini, asuvad kõik eri aistingud oma kohtadele ning saavad uue, reaalse tähenduse . . . »[3]

Näitleja, kes astub esimesi samme osa «füüsilise elu» tundmaõppimise valdkonnas, omandab selleks momendiks teatava loomingulise vaimse pagasi.

Vastasel korral ei saaks ta tegevusliku analüüsi käigus saadud tulemusi võrrelda oma kujutlustega lavakujust.

Ja mida sügavam on näitleja loominguline isiksus, mida laiemad ja eredamad on ta elukogemused ning ta võime orienteeruda näidendi ja rolli tegevuste tõukejõududes, seda orgaanilisemalt toimub tal rolli elu tundmaõppimise protsess selle psühho-füüsilises ühtsuses.

Keskendades näitleja tähelepanu töö algetapil rolli «füüsilisele elule» ja väites, et füüsiline elu ei või jääda kajastumata rolli «vaimses elus», tõestab Stanislavski teiselt poolt, et rolli

---

[1] К. С. Станиславский, Работа актера над ролью, lk. 334.

[2] Samas, lk. 337. (Sõrendus minu — M. K).

[3] К. С. Станиславский, Реальное ощущение жизни пьесы и роли. Ежегодник МХТ. 1949—1950. М., 1952, lk. 45—46.

«füüsilist elu» luues kutsub näitleja endas esile elava tunde. «Meenutage oma kogemustest,» kirjutab Stanislavski, «kas teie tunne jääb inertseks, kui te elate siiralt füüsilist elu koos füüsiliste tegevustega. Kui tungite sügavamalt sellesse protsessi ning jälgite, mis toimub sellal teie hinges, siis näete, et uskudes oma füüsilisse ellu laval, tunnete te sellele elule omaseid tundmusi, milledel on sellega loogiline side.»[1]

Seda väidet ühel meie kohtumisel selgitades, ütles Konstantin Sergejevitš:

«Kujutlege sellist situatsiooni: raadiot sisse lülitades selgus teile, et teie kell käib taha ja te võite rongile hilineda.

Näen, et teie kujutlus vaikib. Siin minu vastas pehmes tugitoolis istudes ja kuhugi kiirustamata on teil raske kujutleda minu poolt esitatud situatsiooni.

Siis küsin ma teilt: mis te sellises olukorras ette võtaksite?

Mõelge ja hakake tegutsema: otsige välja kohvrid, pakkige asju . . . »

«Näete nüüd,» ütles Konstantin Sergejevitš, kui olin vaevalt hakanud asjakohaselt tegutsema, «kujutlus hakkas kohe tööle, teil oli vaja märkmikku, kus on telefoninumber takso tellimiseks, tekkisid takistused — telefon ei vastanud, kapivõti oli kuhugi kadunud, kohvrisse ei mahtunud ära raamatud, aga teist kohvrit ei tahtnud võtta jne. jne.

Kuidas siis juhtus, et te mõne minuti jooksul hakkasite niivõrd uskuma rongilejõudmise hädatarvilikkusse, et mõte hilinemisest tõi teile pisarad silma?

Sellepärast, et niipea kui näitleja on õigesti määritlenud tegevused, mis tal antavates olukordades tuleb sooritada, ja neid siiralt täidab, ei saa tunne vaikida.

Oleks väär arvata, et sündmuste kindlaksmääramine on kerge.

Õppeetüüdis on see protsess lihtne. Me ise oleme sündmuste ja tegevuste autorid. Ent niipea kui läheneme näidendi analüüsile, muutub meie ülesanne keerukaks ja vastutusrikkaks.

Näitejuhi ja näitleja talent ilmneb eeskätt selliste tegevuste valikus, mis tulenevad autori kunstikavatsusse, dramaturgi loodud karakterite olemusse süvenemisest.

Sageli esineb tegevuste juhuslikku määritlemist, mis mõnikord on pinnapealne, kohati aga moonutab autori mõtet.

Tegevuslik analüüs on üks võtteid, mis aitab näitlejal süve-

[1] К. С. Станиславский, Работа актеры над ролью, lk. 344.

nenult, konkreetselt tundma õppida tegevusi, mis avavad näidendi liikumapanevate jõudude ajendid.

Püüdes oma uue töömeetodiga luua kõige loomulikumad tingimused tabamatu, kapriisse tunde fikseerimiseks, kirjutab Stanislavski sellest, et «... rolli füüsiline elu võib saada loomingulisele tundele omalaadseks akumulaatoriks. Sisemised elamused sarnanevad elektrile: kui paisata nad avarusse, siis lendavad nad laiali, kaovad; aga kui toita nendega rolli füüsilist elu, nagu toidetakse elektriga akumulaatorit, siis kinnistuvad esilekutsutud emotsioonid hästitajutavas füüsilises tegevuses. See kogub, imeb endasse tunded, mis on seotud füüsilise elu iga hetkega, ning f i k s e e r i b seega näitleja ebapüsivad, kergesti lenduvad elamused ja loomingulised emotsioonid.»[1]

Nii püstitab uus töövõte veel ühe olulise probleemi.

Aidates kaasa kehastumisprotsessile, kinnistavad füüsilised tegevused omandatu ja elustavad kehastamise käigus kõik emotsionaalsed kogemused, mis näitleja on kogunud pika prooviperioodi jooksul.

«Oletagem,» kirjutab Stanislavski, «et te kordate kahe- või kolmekümnendat korda kujutatava isiku hästireguleeritud «inimkeha elu» ... Kui seejuures füüsilised ülesanded teid õigesti kaasa haaravad ja te neid õigesti täidate, siis ei tunneta te mitte ainult rolli füüsilist elu, nagu see juba korduvalt nii on olnud, vaid elate refleksi korras samaaegselt üle ka rolli füüsilistele tegevustele vastavad sisemised tunded. See sünnib põhjusel, et keha- ja vaimuliinid on teineteisest sõltuvad.»[2]

Stanislavski pärandist mõeldes meenuvad tahtmatult akadeemik I. P. Pavlovi suurepärased sõnad, mis ta ütles XIV füsioloogide rahvusvahelisel kongressil:

«Olen veendunud, et on lähenemas inimmõtte tähtis etapp, kus füsioloogiline ja psühholoogiline, objektiivne ja subjektiivne tõeliselt kokku sulavad, kus faktiliselt laheneb või langeb loomulikul teel ära teadvuse ja keha vaheline piinav vastuolu ja vastandamine.»[3]

Oma elu kõik viimased aastad pühendas Stanislavski sama probleemi lahendamisele lavalise loomingu vallas.

«Varem tuubiti ülesandeid,» rääkis Konstantin Sergejevitš, «jagati roll väikesteks lõikudeks, seejärel tehti kindlaks, mis mõte peitub lõigus ja millest see räägib. Nii talitasime varem.

---

[1] К. С. Станиславский, Работа актера над ролью, lk. 335.

[2] Samas, lk. 348.

[3] И. П. Павлов, Полное собрание сочинений, 3 k., 2. osa. M.-L., 1951, lk. 233.

See oli analüütiline töö, milles mõistus mängis suuremat osa kui tunne. Kui ma aga õpin endalt küsima, m i s m a t e e k s i n t ä n a, s i i n, p r a e g u, a n t a v a t e s o l u k o r d a d e s, siis ei saa ma enam sellest rääkida külmalt, analüüsivalt, vaid hakkan juba mõttes tegutsema, tegutsedes aga leian tee tunde, alateadvuse juurde.»

Konstantin Sergejevitš rääkis palju sellest, et elus ei tee me küllalt tähelepanekuid, et me ei õpi tundma oma füüsilist käitumist, inimkeha elu on aga pool meie rolli elust laval. Nüüd aga tuleb meil «tegutsedes õppida tundma füüsilise tegevuse olemust.»

Ta rääkis innustunult sellest, et näitlejal ei pea olema ainsatki tegevusetut minutit, et tegevusetus on kunstis võimatu, et tuleb otsida aktiivsust, tuleb õpetada näitlejat momentaalselt tegutsema.

«Me ei hakka istuma laua taga, nina raamatus,» rääkis ta oma õpilastele, «me ei hakka näidendi teksti pliiatsiga lõikudeks jaotama, me hakkame tegutsema, otsides praktiliselt elus seda, mis aitab meil tegutseda. Me ei hakka analüüsima materjali külmalt, teoreetiliselt, mõistuspäraselt, vaid läheneme sellele p r a k t i k a s t, elust, elulistest kogemustest.

FAKTIDE HINDAMINE

Tegevusliku analüüsi protsessis kerkib näitleja ette erakordselt tähtis Stanislavski tees «faktide hindamisest».

«Selle küsimuse olemus seisneb selles,» rääkis mulle Stanislavski, «et näitlejal tuleb tegutseda nii, nagu tegutseb autori loodud kuju.»

Kuid selleni on võimatu jõuda ilma lavakuju elu kõigi olukordade sügava avamiseta, ilma et asetataks iseennast nendesse olukordadesse ja hinnataks sellest seisukohalt fakte ja sündmusi, mis antud hetkel mõjutavad lavakuju elu.

Stanislavski väitis, et faktide hindamine isikliku kogemuse najal, milleta tõelist kunsti ei saa olla, tekib üksnes siis, kui näitleja juba töö algperioodil, «teose mõistusliku uurimise» etapil sunnib oma kujutlust suhtuma näidendi tegelaskujudesse kui tegelikult eksisteerivatesse inimestesse, kes elavad ja tegutsevad teatavates tingimustes.

Kuidas oli see tegelikus elus? See oli peamine küsimus, mis Stanislavski nõudlikult näitlejale esitas, külvates ta üle lõputu hulga küsimustega ja sundides tungima teose elulistesse olu-

kordadesse, hoides teda seega kivinenud teatraalsete kujutluste eest.

Kui palju raskusi tuleb näitlejal sellel teel ületada!

Kuidas segavad teda valmiskujutlused osast! Klassikalisest teosest pärinevale osale lähenedes meenutab näitleja, kuidas mängisid seda osa kuulsad näitlejad ja mida nende osatäitmise kohta kirjutati, sattudes seega teatraalsete assotsiatsioonide kütke juba enne osa sisusse tungimist.

Pöörates näitleja tähelepanu eeskätt näidendi elulistele olukordadele, nõuab Stanislavski esmajoones, et näitleja juba töö algetapist peale osast mõtlemise asemel asetaks ennast tegelaskuju asemele ja vaataks poeedi poolt antud faktidele ja sündmustele omaenda vaatepunktist.

«Et ise hinnata fakte, esitab näitleja endale sellise küsimuse ja lahendab sellise ülesande: millised minu inimvaimu seesmise elu olukorrad, millised isiklikud kavatsused, soovid, püüdlused, omadused, looduslikud eeldused ja puudujäägid võiksid sundida mind, inimest-näitlejat suhtuma inimestesse ja näidendi sündmustesse nii, nagu suhtub nendesse minu poolt kujutatav tegelane?»[1]

Sellest hetkest algab tegelikult kuju loomise keeruline loominguline protsess.

Et mõista tegelaskuju käitumist ja analüüsida tema elu antavaid olukordi, püüab näitleja asetada ennast tema kohale. See protsess on ebatavaliselt keerukas. Näitleja on materjal ja looja ühes isikus, ning arendades ja täiustades oma kujutlust osast, oma kunstikavatsust, teab ta, et tal pole selle kehastamiseks muud materjali kui omaenda hääl, keha, mõte, temperament ja tunne. Järelikult tuleb tal, nagu ütles Stanislavski, leida ennast rollis ja seejärel luua «roll endas». See on suure, pideva ja pingsa töö tee.

L. Tolstoi nimetas tööd, mis eelnes ühe või teise loomingulise ülesande lahendamisele, sügavkünniks põllul, kuhu ta kavatseb külvata.

Niisugusele «künnile» kutsus üles Konstantin Sergejevitš. Asetanud end tegelaskuju asemele, algab näitlejas keerukas seesmine kahevõitlus isiklike ja tegelaskuju kujutluste vahel elust.

Selles ägedas võitluses sünnib tegelaskuju toimingute sisemiste ajendite mõistmine. Tekib arusaamine neist ajendeist, mis panevad kangelase rääkima vastavaid sõnu.

Huvitav on jälgida «faktide hindamise» protsessi ühe epi-

---

[1] К. С. Станиславский, Работа актера над ролью, lk. 365.

soodi najal klassikalise repertuaari keerulisimast osast, Sofia osast näidendis «Häda mõistuse pärast».

Näidend algab sündmusest, mille hindamine etendab otsustavat osa Sofia sisemises karakteristikas.

Salajane kohtumine Moltšaliniga.

Kuidas võis Sofia hakata Moltšalinit armastama? Kuidas võis ta teda eelistada Tšatskile, oma lapsepõlvesõbrale?

Lavalviibimise esimesest hetkest peale peab näitlejanna teadma, mida ta osas avab, kuidas suhtub faktidesse ja sündmustesse, sest vastasel korral ei saa ta «olla», «eksisteerida», «tegutseda» antud olukordades. Ainult siis, kui ta mõistab Sofiat kui inimest ja vaatab näidendis toimuvale tema silmadega, leiab näitlejanna endas jooni, mis lähendavad teda draamakujule. Ainult siis otsib näitlejanna kujutlus seletusi, hingelist lähenemist ja suudab sisse elada poeedi poolt antud olukordadesse.

Me tunneme rida erinevaid variante Sofia osa mõistmises väljapaistvate näitlejate esituses.

Näitleja loominguline individuaalsus loobki selle köitva kordumatuse, selle autori kunstikavatsuse kehastamise mitmekülgsuse, mis teeb teatrikunsti igavesti elavaks.

A. Stepanova lõi Sofia osas oma andele omase teravusega famussovliku Moskva esindaja eredalt karakteerse kuju. Ta paljastas targalt ja kurjalt neid, kes ainsatki «sõna ilma tagamõtteta ei ütle».

Tema, kes on vääralt kasvatatud ja prantsuse romaanidest küllastunud, võimuahne ja külm, näeb mehes esmajoones kummardajat, poisikest, teenrit, naise paaži.

Ta viib kavalalt ja järjekindlalt ellu oma otsust Moltšalinile mehele minna.

Viimase vaesus teda ei häiri. Sofia usub tema võimesse muutuda asendamatuks Famussovi, Hljostova ja teiste oma ringkonna inimeste jaoks.

Tšatski oma tarbetu armastusega segab ja ärritab teda, ning ta püüab iga oma repliigiga viimast solvata ja alandada. Ta ei taha meenutada minevikku, mis sidus teda Tšatskiga, ta on küllalt tark, et mõista: Tšatski on tema ühiskonnale vaenuliku leeri esindaja; ja ta võitleb aktiivselt Tšatski vastu kõigi talle kättesaadavate vahenditega. Ta laseb teadlikult lahti kuulduse viimase hullumeelsusest: «Ah, Tšatski — narriks kõik on teha teie viis . . .» ja naudib efekti, mis ta sõnad tekitasid, jälgib, kuidas laim veerema pandud lumepallina välgukiirusel kasvab ning Tšatskile langevaks hiiglaslikuks lumemäeks muutub.

Tunneme ka teistsugust Sofia kuju lavalist lahendust. V. A. Mitšurina-Samoilova mängis seda osa samuti väga huvitavalt, kuid hoopis teisiti.

See oli suur ja kirglik iseloom.

Ta armastas kunagi Tšatskit, armastas niisama kuumalt ja siiralt nagu too teda. Kuid Tšatski sõitis ära. Sõitis kauaks. Unustas tema. Ja nüüd püüab ta üksikuna, mahajäetuna oma tunnet summutada. Kannatades lahusolupiina armastatud inimesest, saamata temast vähimatki teadet, teeb Sofia kõik, et teda unustada. Ta mõtleb välja oma armastuse Moltšalini vastu, talle meeldib mõelda, et tema lähedal on inimene, kellele ta on kõige kallim maailmas. Ta leiab sellest rahu ja lohutust.

Kuid tunne Tšatski vastu pole surnud. See elab, teeb rahutuks, piinab, nõuab võimukalt teise ideaali vastandamist Tšatskile, et südamest välja tõrjuda see, kes omal tahtel ära sõitis.

Esimese vaatuse stseenis, kus Liisa Sofiale Tšatski unustamist ette heidab, katkestab Mitšurina-Samoilova teda järsult ja tema vastuses:

> «Sa ära pruugi suud liig vabalt. Kas on klaar?
> Ehk olin tuulepea. Ma tean, see on mu puudus,
> ja tunnen endal süüd. Kuid minu ebatruudus —
> kus on see? Keda küll ma reetsin selles loos?...»,

mis lõpeb sõnadega:

> «Kui armastatakse — no siis
> nii kaugele küll rändama ei minda!»

kõlas selline solvatud naiseliku iseteadvuse valu, et näis, nagu polekski lahusoluaastad seda valu vaigistanud. Aga kui ta rääkis Moltšalinist:

> «Ei. Ma armastan teistmoodi meest.
> End unustada võib Moltšalin teiste eest.»

siis näis, nagu ei kõneleks ta Liisaga, vaid tõestaks mõttes Tšatskile, et ta armastab teist, inimest, kes on tollest parem, väärikam.

Sofia sellist käitumist õigustas Mitšurina-Samoilova järjekindlalt kogu osa ulatuses.

Kohtumine Tšatskiga vapustas teda sügavalt ja suure vaevaga leidis ta endas jõudu sundimatuks suurilmalikuks vestluseks.

Repliik: «Misjaoks küll taevas Tšatski siia tõi?» kõlas tema suus traagiliselt. Kolmandas vaatuses, vahekordade selgitamise stseenis, kus Tšatski taotleb talt ülestunnistust: «Kes, lõppeks, on tal armas?» võitles Mitšurina-Samoilova, suure vaevaga erutust tagasi hoides, kangekaelselt iseenese ja Tšatskiga, peites oma tõelise suhtumise Tšatskisse teravate, sarkastiliste repliikide taha. Öelnud kogemata «tal aru pole peas», jälgis ta hämmeldunult, kuidas ägeduses lenduläinud sõnadest kinni haaratakse ja need reaalse jõu omandavad.

«...Sofia ilmsed poolehoiuavaldused Moltšalinile on tegelikult ainult prisma, mille läbi näeme tütarlapse tõelist ja sügavat armastust Tšatski vastu,» kirjutab V. A. Mitšurina-Samoilova. «Tšatski jäi Sofiale endiselt «pinnaks silma» (Liisa väljendus), kuigi Tšatski ärasõit oli solvanud ta õrnemaid tundeid. Oma minestamist meenutades nimetab Sofia kõigepealt Tšatskit. Ainult Tšatskit armastas minu Sofia.»[1]

Tšatski armudraama areneb näidendis «Häda mõistuse pärast» orgaanilises, sügavas seoses Gribojedovi kontseptsiooniga kahest antagonistlikust leerist.

««Hädas mõistuse pärast»,» kirjutab V. K. Küchelbecker, «seisneks nagu kogu intriig Tšatski vastandamises teiste isikutega... On Tšatski, on teised karakterid, kes on kokku juhitud ja näidatud, milline peab möödapääsmatult olema nende antipoodide kohtumine...»[2]

Sofia etendab selles kokkupõrkes Gribojedovi kavatsuse kohaselt kõige otsustavamat osa.

Nii Stepanova kui ka Mitšurina-Samoilova tõlgenduses on autori kunstikavatsus kehastamist leidnud. Stepanova teeb seda avalamate võtetega. Ka Mitšurina-Samoilova, kes Sofiale inimlikkust lisab, ei eemaldu siiski autori kavatsusest. Võib-olla on tema Sofia lõpptulemusena veel kohutavam, kuna ta on võimeline suurteks tunneteks ning võinuks saada Tšatskile väärikaks sõbrathariks. Kuid oma keskkonna panetunud vaadete kütkes viibiv Sofia surub rumala naiseliku enesearmastuse nimel kõik parema endas alla. On loomulik, et otsides endas jooni, mis lähendavad näitlejat draamakujule, treenisid Stepanova ja Mitšurina-Samoilova endas erinevaid psühhofüüsilisi omadusi, kasutasid erinevaid analoogiaid, et kutsuda oma hinges esile kunstikavatsusele vastavaid tundeid.

Suurepäraselt ütles selle kohta N. P. Hmeljov, kui ta

---

[1] В. А. Мичурина-Самойлова, Шестдесять лет в искусстве. М.-Л., 1946, lk. 104.

[2] М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1947, lk. 219.

V. I. Nemirovitš-Dantšenkoga töötas Tusenbachi osa kallal (A. P. Tšehhovi «Kolmes ões»).

«Kui ma võtan ainult iseenda emotsionaalse tunde, siis pole see ju Tusenbach. Ma teen oma sisemuses ümberpaigutuse. Kõik oma, Tusenbachile tarbetu, heidan kõrvale ja jätan alles ainult selle, mida ma vajan nimetatud lavakuju jaoks.»[1]

Siinkohal on tähtis ära märkida, et «faktide hindamine» on keeruline loominguline protsess, mis ergutab näitlejat tunnetama teose olemust, ideed ja nõuab oskust rakendada isiklikke kogemusi näidendi iga detaili mõistmisel. Otsustavat osa selles protsessis etendab maailmavaade.

«. . . Mis tähendab — hinnata näidendi fakte ja sündmusi?» kirjutab Stanislavski. «See tähendab: leida nende peidetud mõte, nende olemus, nende tähtsuse ja mõjukuse aste. See tähendab tungida väliste faktide ja sündmuste koore alla ja leida sealt sügavusest teisi, varjatud sündmusi, mis sageli need välised faktid esile kutsuvad. See tähendab: pidada silmas seesmise sündmuse arengut, tajuda selle mõjukuse astet ja iseloomu, jälgida iga tegelaskuju püüdluste liini, nende liinide kokkupõrkeid, ristumisi, põimumisi ning lahkuminekuid. Sõnaga, tunnetada seda sisemist skeemi, mis määrab kindlaks inimestevahelised suhted. Fakte hinnata tähendab leida võti osa «inimvaimu elu» saladuste mõistatamiseks, mis peituvad näidendis antud faktide taga.»[2]

Niisuguseid nõudeid esitades arvestab Stanislavski mõtlevat näitlejat, kes oskab igat näidendis esinevat üksiknähtu vaadelda kogu teose mõtterikkusest lähtudes.

Võrrelgem Stanislavski vaatepunkti selles küsimuses Gorki seisukohaga: «Fakt pole veel kogu tõde,» kirjutab suur kirjanik, «see on ainult tooraine, millest tõeline kunstitõde tuleb välja sulatada, välja tuua. Kana ei praeta koos sulgedega, aga fakti ees kummardamine viib just nimelt selleni, et juhuslik ja ebaoluline aetakse sageli segi põhilise ning tüüpilisega. Tuleb õppida fakti ebaolulisest sulestikust puhtaks kitkuma, tuleb osata faktist mõtet välja tuua.»[3]

Gorki õpetab kirjanikke kunstitõe tarvis elulistest faktidest tüüpilisi välja valima ja summeerima. Stanislavski esitab näitlejale niisama kõrged nõuded dramaturgi poolt väljavalitud fakti olemusse tungimise valdkonnas. Ta õpetab näitlejat otsima autoriteksti iga repliigi tagant selle tõelist tähendust, mis

---

[1] Ежегодник МХТ, 1945. 2. к. М.-Л., 1948, lk. 442.
[2] К. С. Станиславский, Работа актера над ролью, lk. 369.
[3] М. Горький, О литературе. М., 1937, lk. 109.

innustab teda tegutsema, stimuleerib väljendama üht või teist mõtet.

Näitleja peab mõistma autoriteksti sellise täpsusega, et ta võiks väljendada seda oma sõnadega. Ainult sellisel juhul lubas Stanislavski näitlejal kõnelda autori sõnadega.

Katsetamise korras tegi Stanislavski näitlejatele ettepaneku luua suurte kirjanike eeskujul oma teksti «mustandid», et veel sügavamalt autori teksti tungida.

Stanislavski püüdis saavutada seda, et näitleja suudaks proovil oma sõnadega esile tuua peamise mõtte, mis dikteeris dramaturgile teatava tekstilõigu. «Mustandeid» koostades avardab näitleja oma ettekujutust tekstis kajastatud faktidest ja harjutab ennast mõttega, et sõnad peavad täpselt väljendama tegelaskuju mõttekäiku. Samaaegselt sunnib osa «mustand» näitlejat tähelepanelikult süvenema autoriteksti, kontrollides selle sõnalise vormi täpsust.

«Kas mõtlete sageli sellele,» küsis Stanislavski, «kui palju jõudu kulutab kirjanik selleks, et sõna abil kujukalt ja täpselt väljendada inimlike elamuste kogu keerukust? Teie aga ei vaevu tungima tema poolt väljendatud mõttesse, vaid lobisete mehaaniliselt sõnu.»

Neile Stanislavski sõnadele mõeldes meenub tahtmatult, kuidas Majakovski oma artiklis «Kuidas teha värsse?» kirjutab hiiglaslikust, vaevanõudvast tööst, mis kulub vajalike sõnade täpsele väljavalimisele.

Majakovski kirjeldab oma tööd luuletusega «Sergei Jesseninile». Juba esimestes ridades kirjutab poeet, et vajalikke sõnu otsides küsib ta endalt: «Kas just see on õige sõna? Kas mõistetakse seda õigesti? jne.

Hakkan valima sobivaid sõnu.
Te olete läinud, Serjoža, teise maailma...
Te olete läinud tagasipöördumatult teise maailma.
Te olete läinud, Jessenin, teise maailma.

Missugune nendest ridadest on kõige parem?

Kõik on halvad! Miks?

Esimene rida on võlts sellepärast, et seal esineb sõna «Serjoža». Ma pole kunagi nii familiaarselt Jessenini poole pöördunud, ja see sõna on lubamatu ka praegu, kuna ta toob enesega kaasa suure hulga teisi võltse, mulle ja meie vahekorrale võõraid sõnu: «sina», «kallis», «vennas» jne.

Teine rida on halb sellepärast, et sõna «tagasipöördumatult» ei ole seal tingimata vajalik, see on juhuslik, ainult värsimõõdu

pärast vahele asetatud; see ei aita, ei seleta mitte midagi, vaid lihtsalt segab. Tõepoolest, mis see «tagasipöördumatult» siis tähendab? Kas keegi on kunagi surnust tagasi pöördunud? Kas on olemas surma tähtajalise tagasipöördumisega?

Kolmas rida ei kõlba oma täieliku tõsiduse tõttu (seatud eesmärk tuletab alatasa meelde, et see on kõigi kolme rea puudus). Miks on see tõsidus lubamatu? Seepärast, et see annab võimaluse omistada mulle usku hauatagusesse ellu evangeeliumile omastes toonides, mida mul ei ole — seda esiteks, ja teiseks teeb see tõsidus luuletuse lihtsalt matuselauluks, mitte aga tendentslikuks, seega tumestab ülesseatud eesmärki. Seepärast toon ma sisse sõnad «nagu öeldakse».

Te olete läinud, nagu öeldakse, teise maailma.

Rida on valmis — väljend «nagu öeldakse» ei ole just otseseks nöökeks, madaldab peenelt värsi paatost ja kõrvaldab samal ajal igasuguse kahtluse selles, nagu usuks autor mingisugustesse lobadesse hauatagusest elust. Rida on valmis ja muutub otsekohe põhiliseks, mis määrab kindlaks kogu nelikvärsi iseloomu, — see tuleb teha kaksipidiseks, mitte lubada tantsisklemist leina puhul, aga teiselt poolt ka mitte tüütut pisaratetulva vallandumist.

Nelikvärss tuleb kohe jaotada kaheks: kaks pidulikku ja kaks jutustav-olustikulist rida, mis kontrasti hästi esile tooksid...

Edasi kirjutab Majakovski:

Esitan ilma igasuguste kommentaarideta näite järkjärgulisest sõnade töötlemisest ühes värsireas:

1) meie päevad on vähe kohandatud selleks, et lõbus olla;
2) meie päevad on vähe kohandatud selleks, et rõõmus olla;
3) meie päevad on vähe kohandatud selleks, et õnnelik olla;
4) meie elu on vähe kohandatud selleks, et lõbus olla;
5) meie elu on vähe kohandatud selleks, et rõõmus olla;
6) meie elu on vähe kohandatud selleks, et õnnelik olla;
7) meie planeet on vähe kohandatud lõbude jaoks;
8) meie planeet on vähe kohandatud lõbustuste jaoks;
9) lõbude jaoks pole meie planeet eriti kohandatud;
10) lõbu jaoks pole meie planeet eriti kohandatud;
11) naudinguteks pole meie planeedike just eriti kohandatud,

ja lõpuks viimane, 12-es:

12) lõbu jaoks on meie planeet vähe kohandatud.

Võiksin pidada terve kaitsekõne viimase rea kasuks, kuid piirdun praegu vaid nende ridade palja väljakirjutamisega

mustandist, et demonstreerida, kui palju vaeva tuleb näha ainult mõne sõna viimistlemisel.»[1]

Ja tõesti, kui mõelda Puškini, Tolstoi ja Majakovski mustandeile nende lõputute mahakriipsutuste, paranduste ja vahelekirjutustega, kui mõelda sellele suurele tööle, visadusele ja nõudlikkusele iseenese vastu, mis on nii iseloomulik meie suurte kirjanike loomingule, ja võrrelda seda terve hulga näitlejate ning näitejuhtide muretu hoolimatusega teoste sõnalise koe lavalise interpretatsiooni küsimuses, siis saab selgeks, et meie ees seisab suur ülesanne: õppida suurtelt sõnakunstnikelt, õppida Stanislavskilt, kes oli erakordselt nõudlik autori mõtte avamise suhtes.

KUJUTLUSPILT

Kujundliku mõtlemiseta pole kunsti. Kuid tee selleni pole kaugeltki nii lihtne kui meile mõnikord näib. Näitleja jääb sageli pärast näidendi faktide loogilise, ratsionaalse tunnetamise protsessi peatuma ja tapab märkamatult emotsionaalse alge endas. Kui individuaalselt rollile lähenemise protsess seejuures ka ei kulgeks, nõuab see näitlejalt alati kujutluse aktiivset tööd. Konstantin Sergejevitš ei kõnelnud asjatult võimsast «kui'st», milleta looming on võimatu.

Üheks meie kujutlust äratavaks võtteks on kujutluspilt.

Kujutluspiltide probleemi üle räägivad praegu juba kõik näitejuhid ning näitlejad, kuid praktiliselt on see veel vähe läbi töötatud. Kui näitleja proovi käigus midagi «näeb» — on hea, kui ei — pole midagi parata. Kuid osa kujutluspiltide kallal töötamiseks, nende igapäevaseks rikastamiseks üha uute detailidega ei jätku tahet ega kannatust.

Kui Stanislavski esmakordselt «kujutluspiltide filmilindist» ja «illustreeritud alltekstist» kõnelema hakkas, oli see tõeliseks avastuseks lavakunstis. Koos sellega muutus näitleja loomingule pühendatud teaduses kõik teiseks. Kujutluspilt on näitleja kujundliku mõtlemise seaduspärasuse laval. Selle teguri ignoreerimine lavakuju loomise protsessis võrdub energia jäävuse seaduse ignoreerimisega kaassaegses eksperimentaalfüüsikas või elektroonika uute saavutuste kõrvalejätmisega nüüdisaja tehnikas.

Elus kujutame alati ette seda, millest kõneleme, iga kuuldud

[1] V. Majakovski, Kuidas teha värsse? Tallinn, 1958, lk. 33—34 ja 45—46.

sõna tekitab meis konkreetse kujutluse. Laval aga reedame sageli selle psüühika tähtsaima omaduse ja püüame avaldada vaatajale mõju «palja» sõnaga, mille taga ei seisa lõputult kulgeva elu tõelist pilti.

Stanislavski soovitas näitlejail *treenida osa üksikute momentide kujutluspilte, neid aegamööda koguda ja luua neist loogiliselt ning järjekindlalt «osa filmilinti»*.

See protsess on keerukas ja nõuab suurt tööd. Sageli rahuldub näitleja kujutluspiltidega, mis on omased igale kirjandusteose lugejale, kellel teosega tutvumisel tekivad loomulikult mingisugused kujundid, vahel ähmased, vahel eredad, aga kiiresti hajuvad. Näitleja peab õppima nägema oma kangelase möödunud elu kõiki sündmusi, millest näidendis on juttu, kuid nii, et ta nendest rääkides jagaks vaatajatega üksnes osakest sellest, mida ta neist teab.

Kui meenutame mingit eredat sündmust, siis taastame selle mõttes kas kujundeis või sõnades või samaaegselt nii ühes kui teises. Meie kujutlused möödunust on alati keerulised, sageli ka paljuhäälsed: kord heliseb kõrvus meid kunagi üllatanud intonatsioon, nagu oleksime seda kuulnud vaid sekund tagasi, kord fikseerib meie teadvus eredamaid pilte ja kujusid, kord meenub kellegi poolt öeldud uudne mõte. Sellele psüühika omadusele on rajatud Stanislavski õpetus kujutluspiltidest. Näitlejal, kes süstemaatiliselt pöördub tagasi talle osas hädavajalike kujutluste juurde, muutuvad need päev-päevalt üha rikkamaks, kuna täienevad keeruka mõtete, tunnete ja assotsiatsioonide kompleksiga.

Võtkem näide elust. Oletagem, et ma kiirustan proovile. Läheneb peatus, kus pean metroost väljuma. Astun ukse juurde ja märkan, et ühel väljapääsu lähedal istuval naisel on halb. Pärast mõnehetkelist kõhklust mõte, et võin proovile hilineda, surub maha soovi haiget sõitjat aidata ja ma väljun metroost. Kuid sellega lugu ei lõpe. Mitu päeva jälitab mind kõikjal võõra naise kuju, kes tagajärjetult püüdis, suu pärani lahti, sügavalt hingata. Ja mälestus juhtumist muutub palju komplitseeritumaks sellest, mis ma metroost väljudes tundsin. Haige naise kujule lisanduvad nüüd mõtted ükskõiksusest, egoismist; ma mõistan ennast hukka selle eest, et ei aidanud inimest, rahustan oma südametunnistust sellega, et kiirustasin tähtsa asja pärast ja et kindlasti aitab teda keegi teine. Nii saab tundmatu naine mulle küllaltki keerukate tunnete allikaks. Mu elamuse põhjuseks pole enam fakt ise, vaid asjaolu, et käitusin kalgilt, ebainimlikult. Elades üle *suhtumist fakti*, põimisin selle fakti

teatavasse üldistuste süsteemi. Ja mida rohkem ma tema juurde tagasi tulen, seda aktiivsemalt ja sügavamalt töötan ma ümber oma esimest ja vahenditut muljet. Mu tunded on teravamad, keerukamad, lõikavamad kui esimesel hetkel.

«Töödeldud» muljetel on tohutu jõud ja dramaturgid kasutavad neid sageli. Sellised on kõik Nastja ning Saara mälestused Gorki «Põhjas» ja Tšehhovi «Ivanovis», selline on «Platon Kretšetis» sanitar Kristiina Arhipovna sada korda korratud jutustus sellest, kuidas tal «kogu meditsiin jalga laskis», sellised on Rozovi jutustus «Õnn kaasa!» Andrei mälestused elust Siberis evakuatsioonipäevil, mälestused, mis üha sagedamini kangelasele meenudes sunnivad teda oma elu uuesti läbi vaatama.

Näitlejad aga ignoreerivad tihti seda psüühika omadust ja püüavad kohe luua kujutluspildi, ilma et nad oleksid objektile pikalt ja korduvalt «silma vaadanud», mis rikastaks seda üha uute üksikasjade ja detailidega. Selletaolisest ettevõttest ei tule tavaliselt midagi välja. Kangelane ei saa ümberolijaid oma kujutluspiltidega nakatada, kuna tema looja — näitleja pole neid endasse kogunud.

Ühes oma kirjas jutustas Flaubert, et Emma Bovary enesetappu kirjeldades pidi ta ise peaaegu surema. Ta tajus Emma kannatusi sedavõrd täielikult, et talle näis, nagu tunneks ta oma keelel rotimürgi maitset.

Kord leidis üks Balzaci sõpru tema poole minnes ta täiesti haigena eest: nägu oli kaetud külmade higipiiskadega, ta hingas raskelt ja katkendlikult. Küsimusele, mis temaga on, vastas Balzac: «Sa ei tea mitte midagi. Praegu suri isa Goriot.»

Tšaikovski päevikus on suurepärane sissekanne, mille heliloo ja tegi «Padaemanda» viimase pildi lõpetamise päeval: «Nutsin hirmsasti, kui Herman hinge heitis!»

Näitleja peab õppima nägema oma kangelase elu kõiki sündmusi samasuguse konkreetsuse ja täpsusega, nagu nägi Flaubert Emma enesetappu, Balzac isa Goriot' surma ja Tšaikovski Hermani hukkumist. Need kujutluspildid peavad olema nagu ta isiklikud mälestused.

Toome näiteks Julia monoloogi Shakespeare'i tragöödia kolmandast vaatusest. Homseks on määratud Julia ja Parise pulmad. Munk Lorenzo, kes Julia Romeoga salaja laulatas, koostas plaani, kuidas Julia võiks vihatud abielu vältida ja ühineda Mantuasse põgenenud Romeoga. Julial tuleb võtta unerohtu, kodused peavad ta und surmaks ning kannavad ta lahtises kirstus Capuletide perekonnakabelisse, munk aga kutsub sellal kohale Romeo, kes ta sealt kaasa viib.

Näiliselt on tegevus selles monoloogis päris lihtne: Julial tuleb võtta unerohtu. Et panna vaatajaid tajuma, kui raske oli Capuletide imekaunil tütrel munga nõuannet järgida, peab näitleja ise mõttes oma kangelanna hinges toimuva moraalse heitluse läbi elama. Shakespeare avab vapustava jõuga Julia elamuste sügavuse. Ta otsustas kindlalt munga nõuannet järgida, lubanud leida selleks jõudu ja mehisust oma armastusest Romeo vastu. Kui saabub hetk, kus tal tuleb jook huultele tõsta, hakkab tal selline hirm, mille mõjul ta on valmis oma plaanist loobuma, hüüdma ema või amme, kelle ta on ise just ära saatnud. Julia kujutleb kõike, mis juhtub siis, kui ta alistub hirmule ega joo unerohtu: igavene lahusolek Romeost ja vihatud abielu Parisega. Otsus on vastu võetud. «Kus on rohuklaas?» hüüab Julia, kuid äkki peatab teda hirmus mõte:

«Mis siis, kui äkki rohul pole mõju?
Kas tõesti homme mehel olen siis?»

Ainuüksi mõte meheleminekust on Julia jaoks nii eemaletõukav, näib talle nii võimatuna, et ta on valmis pigem surema, kui rohi ei peaks mõjuma. See sisendab mõtte, et relv peab käepärast olema. Julia peidab padja alla pistoda, aga kujutluses näeb ta, kuidas nad kohtuvad Romeoga neljakümne kahe tunni pärast kui unerohu mõjuaeg möödub, kui õnnelikud nad on pärast kõiki kannatusi teineteist kohates. Kahtlused eemale heitnud, tõstab ta rohuklaasi huultele, kuid peatub uuesti.

«Mis siis, kui see on mürk, mis kaval munk
mul õelalt valmistand, et minu surm
ta päästaks teotusest meid laulatades,
sest ta ju laulatas meid Romeoga?»

Ta vaimusilma ette kerkib uus kohutav pilt. Paljastamist kartev Lorenzo on otsustanud ta enese päästmiseks tappa. Kuid samas meenub talle kõik, mis ta Lorenzost teab: meenub, millise austusega inimesed temasse suhtuvad, kuidas räägivad tema vagast eluviisist, meenub, kui meelsasti nõustus Lorenzo teda aitama. Ei, tema mällu kerkinud Lorenzo kuju pole seostatav taolise salakavalusega. «Kõik läheb nii, nagu ütles munk: ma ei sure, ainult uinun.» Ent ta kujutlus joonistab juba uut ohtu:

«Mis siis, kui hauda panduna ma ärkan
veel enne, kui on tulnud Romeo . . .»

Hirmuvärinaga kujutleb ta ärkamise kohutavat pilti: külm, öö, lehkav hauakamber, kus puhkavad ta esiisade arvukad põlv-

konnad. Thybaldi verine surnukeha, vaimud, kes pidavat siin öösiti ümber hulkuma. «Mis siis, kui ma vastu ei pea ja hulluks lähen?» läbib teda järsku hirmus mõte. Tema fantaasias ärkavad hullumeelsuse kohutavad pildid, kuid samas kerkib ta kujutlusse ka see, mis sunnib unustama hirmu. Ta näeb, kuidas kirstust tõusnud Thybald jookseb Romeod otsima. Romeo on ohus ja nähes oma ees üksnes Romeod, joob Julia, nüüd enam pikemalt mõtlemata, unerohu ära.

Selleks, et täiel määral Juliaks ümber kehastuda, tunda ennast tema nahas, tuleb näitlejal luua kujutluspiltide ahel, mis on analoogiline Shakespeare'i Julia teadvuses tekkinud kujutlusega.

«Minu ülesanne, inimese ülesanne, kes räägib teisele, veenab teist,» alustas Konstantin Sergejevitš üht meie vestlust, «seisneb selles, et inimene, kellega ma suhtlen, hakkaks vaatama nähtustele minu silmadega. See ongi tähtis: igal proovil, igal etendusel sundida partnerit nägema sündmusi nii nagu näen mina. Kui teis istub see sisemine eesmärk, siis hakkate sõnadega tegutsema, kui seda aga pole, siis on asjad halvad. Te hakkate paratamatult rääkima sõnu sõnade endi pärast ja siis satuvad nad tingimata keele lihasele.

Kuidas seda ohtu vältida?

Esiteks, nagu ma juba ütlesin, ärge õppige teksti enne, kui te pole üksikasjalikult tundma õppinud selle s i s u, ainult siis saab ta teile hädavajalikuks. Teiseks, tuleb õppida midagi muud: tuleb meelde jätta osa k u j u t l u s p i l d i d, n e e d s i s e m i s t e a i s t i n g u t e m a t e r j a l i d, mis on vajalikud suhtlemisel.

«Loonud oma osa «filmilindi»,» rääkis meile Konstantin Sergejevitš, «tulete teatrisse ja hakkate seda tuhandepäise vaatajatehulga ees lahti kerima, läbi vaatama ning kõnelema sellest nii, nagu võite seda tunnetada siinsamas, täna, praegu. Järelikult: t e k s t, s õ n a l i n e t e g e v u s t u l e b f i k s e e r i d a m õ t t e k u j u t l u s e g a, k u j u t l u s p i l d i g a, j a s e l l e s t k u j u t l u s p i l d i s t t u l e b r ä ä k i d a m õ t t e g a — s õ n a d e g a.

Sagedasest kordamisest hakkab rolli tekst logisema, kuid nägemiskujundid seevastu muutuvad kordamisega tugevamaks, kuna kujutlus joonistab pildile iga kord üha uusi detaile juurde.

Hiljem on mul korduvalt olnud võimalus veenduda, millist tähtsust omab see psühhotehniline võte teatri praktilises töös.

Näitleja püüd «illustreeritud allteksti» luua ergutab ta kujutlust, rikastades teksti pidevalt üha uute ja uute loominguliste

joontega. Meie suutlikkus nähtuste vastuvõtmiseks on aga piiritu, ning mida rohkem me mingile faktile tähelepanu keskendame, seda rohkem me sellest teada saame.

Võtkem näiteks Tšatski monoloog «Häda mõistuse pärast» esimesest vaatusest.

Erutatuna Moskvasse saabumisest ja kohtumisest armastatud neiuga pärast pikaajalist eemalviibimist, tahab Tšatski oma vanade tuttavate kohta kõike teada saada, kuid ta isegi ei oota ära Sofia vastuseid. Ta peas tunglevad, just nimelt tunglevad teda vallanud mälestused ja ta joonistab halastamatult, kogu tema teravale mõistusele omase sarkasmiga nende portreid sellistena, nagu nad olid säilinud tema mälus. Ta tahab teada, kas tema äraolekul on ka midagi muutunud või on «nüüd» kõik «nagu vanastigi». Teda huvitab, kas Famussovi sümpaatiad on muutunud või endiselt

> «... Käib Inglis-klubis üha?
> See komme talle vist küll hauani on püha?»

Ta tahab teada, kas «on oma aja ära elanud» Sofia onu, kas elab veel «see musta näoga kurekoivaline», kes kunagi vahetpidamatult vilksatas «igas söögitoas, ükspuha, kelle majja mine», kelle nime ta on unustanud, kuid mäletab, et see oli «türklane või kreeklane». Ta tahab kuulda ka, mis teeb «kolmik bulvareilt, kelle noorust aeg ei rõhu roopa». Ja silmapilkselt meenub juba uus kuju

> «Ja meie õis? On endine ta laad?
> Tal seisab laubal: «Teater, Maskeraad» ... »

Selle inimesega, kes «ise on paks», ta «artistid aga luised», on seotud lõbus mälestus. Ühel talveballil avastas Tšatski koos Sofiaga ühes varjulises nurgakeses mehe, kes «trillerdas kui ööbik».

Ent juba surub sellegi pildi tahaplaanile uus. Tahaks teada, kuis elab üks Sofia «tiisikerist» sugulane,

> «see silmapaistva kisa-andega,
> kes karjus õpetatud komitees,
> et haridusest loobuma peab vandega ... »

Neist inimestest, kes Tšatskit kunagi surmani tüütasid, kelle eest ta omal ajal põgenes ja kellega saatus ta taas kokku viib, tahaks ta lobiseda oma noorusaastate sõbratariga, sest

> «hellaks läheb rind ju võõrsilt tulekul
> ja kodu suitski on me meelest hea ja magus!»

Seepärast ei tule küsimistele lõppu.

Vaja pärida vanapiigast tädikese järele, kelle «toad sääski täis ja kasvandikke ka», uurida, kuis on Venemaal lood kasvatusega, kas siin endiselt

«veel õpetajaid palgatakse rood —
hulk hästi suur ja tasu hästi madal...»,

kes juba varajaseist aastaist peale sisendavad lastesse veendumust,

«et sakslasteta pääsmist meil ei ole.»

Üks neist õpetajaist meenub Tšatskile eriti eredalt:

«Me mentori öömüts ja ürp ja vehkiv sõrm,
nii tuntud lapseeast ja tarkust täis mis kole...»

Ja taas süttib mälus uus mälestus — tantsmeister

«...Guillaumet, kel tuul käib talla all...»

ning tahaks teada saada, kas pole tal ehk nüüd naiseks «mõni saadaval vürstinna», näiteks

«Pulheria Andrevna, või noh, ükskõik, kes veel.»

Kõigile Tšatski osatäitjaile on see monoloog V. I. Nemirovitš-Dantšenko kinnituse kohaselt, kes «Häda mõistuse pärast» on palju kordi lavastanud, raskeim koht rollis. Kas saab näitleja seda monoloogi õigesti kõlama panna, kui ta Gribojedovi geniaalse materjali najal ei loo oma «mustanäolist», oma «Guillaumet'd», oma «Pulheria Andrevnat» jne.?

Ta peab neid n ä g e m a. See protsess on keerukas ning nõuab suurt tööd. Sageli rahuldub näitleja selle kujutluspildiga, mis on omane Gribojedovi värsiridade igale lugejale, kellel loomulikult tekivad kord ähmased, kord jälle eredad kujutlused, mis kahjuks kiiresti hajuvad. Näitleja peab nägema neid inimesi nii, et nende meenutamine saaks ta i s i k l i k u k s m ä l e s t u s e k s, et ta nendest kõneldes annaks edasi ainult väikese osakese kõigest sellest, mida ta neist teab.

Konstantin Sergejevitš rääkis, et võttes Tšatskit elava inimesena, mitte aga tegelaskujuna, saab meile selgeks, et pärides oma esimese vaatuse monoloogis Famussovi, «musta näoga kurekoivalise» ja teiste oma «vanade tuttavate» järele, näeb ta neid oma kujutluses selliseina, nagu ta nad kolm aastat tagasi maha jättis.

Kui näitleja aga teksti taga midagi ei näe, siis ta lihtsalt mängitseb huvi nende inimeste vastu, jäädes ise tegelikult

ükskõikseks, sest tema kujutluses pole mingeid «vanu tuttavaid».

Me räägime palju sellest, et muusikul on oma harjutused, mis teda treenivad ja ta meisterlikkust arendavad, baleriinil jälle omad jne. Ent draamanäitleja nagu ei teaks, mille kallal tuleks töötada kodus, väljaspool prooviaega.

Töö rolli kujutluspiltide kallal ongi see kujutlusvõime treening, mis kannab hiiglasuurt, mitte millegagi võrreldavat vilja.

Kujutluspiltide loomise protsess jaguneb jämedates joontes kahte perioodi. Esimene neist on kujutluspiltide kogumine. Kui võtta näiteks Tšatski kujutluspildid ülaltoodud monoloogis, siis on see üksikasjalik, paljukorduv ja iga korraga üha enam üksikasjadesse tungiv mõtteline joonis teataval ajastul elavatest inimestest, nende sotsiaalne iseloomustus, rida episoode nende elust, nende välimus, suhted, ja mis peamine — oma suhtumise täpsustamine nendesse.

Luues kujutluspilte inimestest, keda Gribojedov antud monoloogis kirjeldab, innustab näitleja paratamatult oma fantaasiat, ergutab oma kujutlust, mis nüüd juba ei piirdu üksnes nende inimestega, vaid joonistab talle tuhandeid näiteid Famussovi-aegse Moskva elust, mida Tšatski eitab kõigest oma noorest, kuumast südamest. Mõeldes «meie õiest» või «Pulheria Andrevnast» esitab näitleja endale lugemata hulga küsimusi Tšatski maailmavaate, tema elusihi ning ta suhtumise kohta nendesse inimestesse.

Selle kujutluse aktiivse töö perioodi kohta lausus V. I. Nemirovitš-Dantšenko ühel proovil: «...Te peate jutustama nii, nagu oleksite seal olnud... seda kõike tõeliselt näinud. Võibolla näete seda isegi unes, nii tugevasti ja kõvasti mängib teie fantaasia kaasa töös selle katkendi kallal».[1]

See hiiglasuur töö toimub peamiselt väljaspool proovi. Näitleja kogub materjali, mis aitab tal luua oma osa elavat minevikku, luua oma sisemist pagasit, oma, ainult temale omaseid individuaalseid kujutlusi, mis teksti tugevasti seovad ja hingestavad.

Konstantin Sergejevitš rääkis ka kujutlustöö protsessi teisest perioodist — näitleja oskusest partnerit oma kujutlustega kaasa viia, «rääkida mitte partneri kõrvale, vaid silmale».

See protsess on orgaaniliselt seotud suhtlemisprotsessiga.

---

[1] В. И. Немирович-Данченко, Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952, lk. 236—237. (Sõrendus minu — M. K.)

«Mis tähendab kuulata?» küsis Konstantin Sergejevitš. «See tähendab oma partnerile edasi anda oma suhtumine, oma huvi. Mis tähendab veenda, selgitada? See tähendab partnerile edasi anda oma kujutluspildid. Mitte ainult teie, vaid ka teie partner peab nägema seda, mida näete teie. Ei saa jutustada üldse, ei saa veenda üldse. Peab teadma, milleks ja keda te veenate.

Õppige tundma suhtlemisprotsessi — *vastastikust mõjutamist*. Tõeline tegevus ei saa tekkida ilma orgaanilise suhtlemisprotsessita.

«Suhtlema peab ilma igasuguse pressita,» rääkis Konstantin Sergejevitš, «kuid sageli hakkab näitleja, niipea kui alustab «suhtlemist», kohe silmi pungitama. Suhtlemine on *eelmäng tegevusele*, ta nõuab ülesandeid ja tegevusi. Tuleb õppida sisendama mitte sõnade kõla, vaid kujundeid, kujutluspilte.»

Kuid me kasutame veel vähe neid Konstantin Sergejevitši juhendeid.

Kujutluspiltide mõiste on meil kahjuks veel halvasti lahti mõtestatud ja näitleja praktilises töös kohtame sageli fakti, et midagi näha püüdes sulgub ta endasse ning kaotab elava sideme partneriga.

See tuleb sellest, et näitleja pole ettevalmistavas töös oma kujutluses küllalt eredalt ja täpselt joonistanud pilti, millest ta räägib, tegeldes selle tühimiku täitmisega nüüd, proovi ajal, selle asemel, et partnerit oma kujutluspiltide kaudu mõjutada.

Tulgem tagasi Tšatski monoloogi juurde ja kujutlegem näitlejat, kes ähmaselt näeb neid inimesi, kellest ta tahab Sofiaga rääkida.

Seadnud endale eesmärgiks näha kõike, millest ta kõneleb, kulutab selline näitleja, nagu juba ülal öeldud, oma stseeni proovi ajal selleks paratamatult kogu jõu ning tõmbub endasse. Ta satub tehnoloogilise ülesande kütke, millel pole midagi ühist Tšatski ülesannete ning tegevustega.

«Järelikult, et saada õigust «sisendada partnerile oma kujutlusi» ja nakatada teda oma kujutluspiltidega, tuleb ära teha tohutu töö, koguda ja korrastada suhtlemismaterjali, see tähendab, tungida edasiantava olemusse, tunda fakte, antavaid olukordi, taastada sisemise pilgu ees vastavaid kujutluspilte,» kõneles Konstantin Sergejevitš.

Kui näitleja sel kombel tööle hakkab, kui ta hakkab tõeliselt «koguma kujutluspilte», siis tekib ta silmade ette algul ähmane kuju. Kui ta mõtleb näiteks Pulheria Andrevnast, siis

ei saa ta algul viimasest midagi selget jutustada. Kui aga näitleja esitab endale konkreetseid küsimusi: «Kui vana ta on?, «Mis nägu ta on?», «Kuidas ta riides käib?» jne., siis varustab kujutlus teda mitmesuguste detailidega, kasutades kogu eluliste kogemuste pagasit, ning kujutluspildid konkretiseeruvad.

Seda lihtsaimat tööd sooritades lülitame märkamatult sellesse protsessi ka oma tunded, see tähendab, meie kujutluse vili muutub lähedaseks, tahame juba mõttes tema juurde tagasi pöörduda ning üha uusi ja uusi detaile leida.

Objekt, mille kallal kujutlus töötab, muutub niiviisi isiklikuks mälestuseks, see tähendab, selleks kõrgeväärtuslikuks pagasiks, selleks materjaliks, milleta looming on võimatu.

Konstantin Sergejevitš kõneles meile sel puhul: «Kujutlege, et kunagi ammu, nooruses, te nägite linna. Te hulkusite parkides ja tänavail, vaatlesite tähelepanuväärsusi, laskusite jõekaldale, seisite sillakaare all. Siis sõitsite ära ja hiljem pole teil kordagi elus olnud võimalust uuesti neis paigus viibida. Aga niipea kui teie kuuldes seda linna nimetatakse, kerkivad silmapilk teie hinges emotsionaalsed ja nähtavad mälestused, mis on teie jaoks eluks ajaks seotud selle linna nimega, antud tähtede kombinatsiooniga. Te ei haara kogu pilti, tema kõiki üksikasju, kuid otsekohe kerkib teie silmade ette midagi sellist, mis teid eriti oli rabanud. Võib-olla on see õuenurk pingiga vanade pärnade all, võib-olla turuplats ja heinatuustid räpasel lumel, või inimene, kellega te tookord kaks tundi juttu ajasite. Teile meenub otsekohe, milline te ise sel ajal olite — ühesõnaga: ainsa silmapilgu jooksul vilksatab teist läbi tuhandeid tunnetusi, sest kunagi eelnes neile emotsionaalsetele tunnetustele ere ja avar konkreetsus, sest te olete selles linnas olnud ja kõike oma silmadega näinud. Midagi taolist peab sündima laval näitlejaga, kes on hästi varustatud oma osa kujutluspiltidega.»

See on tohutu töö, ja mida hoolikamalt, sügavamalt ning kohusetruumalt on näitleja fantaseerinud oma osa kujutluspildid, seda suurem on mõju vaatajale.

Kui aga näitleja ei näe seda, millest ta oma lavapartnerile kõneleb, siis kuidas ta ka ei püüaks, — «nakatamist» ei toimu: näitleja ja publiku vahel ei teki elavat, emotsionaalset sidet. Niikaua kui näitejuhi ka kõige paremad leiud pole ellu viidud näitleja poolt, kes mõjustab publikut elavate kujudega, on etendus surnud; ta ei või kunagi saada sõnaks elust, vaimseks avastuseks. Väljaspool näitlejat, kes praegu, selsamal hetkel «näeb» ja nakatab oma kujutluste eredusega vaatajat, pole

olemas teatrit, seda, mis sunnib teda pidama naeru ja pisarate kooliks.

Näitleja peab koguma osa kujutluspilte vahetpidamatult, kaasa arvatud ka need faktid osa elust, millest ta üldse ei räägi, mis sündisid kas enne näidendis arenevate sündmuste algust või kahe sündmuse vahel.

Meie, näitejuhid, juhime näitlejate tähelepanu loomulikult nende sõnade illustreeritud alltekstile, mida ta laval ütleb, ja kui see niit katkeb, siis ei ütle talle mitte ainult näitejuht: «Ei, te ei näe!» vaid ka näitleja ise peatab end sageli samade sõnadega: «Valetan, ma ei näe seda, millest räägin.» Kuid kangelase eelloosse või sellesse, mis sündis vaatuste vahel, suhtume me küllaltki kergemeelselt. Me lepime küll kokku selles, mis tähendus on tegelaskujule kõikidel nendel sündmustel, mida näidendis ei näidata, juhime proovide käigus näitleja tähelepanu sellele, et ta jätab vahele ühe või teise fakti oma kangelase biograafiast, kuid et neid kohti ei proovita, jäävad nad enamikule näitlejaist tumedaiks laikudeks rollis.

Aga kuidas võib mõista Hamletit, kui ei nähta ega anta endale reaalselt aru sellest, kuidas kuninga tapmine muutis ta elukäiku, tuues päevavalgele selle «aegade sideme» ja tõugates kangelase äärmise sisemise pinge seisundisse? Muuseas toimus see enne tragöödia tegevuse algust.

Fjodor Talanov, Leonovi «Vallutusretke» kangelane, ütleb esimeses vaatuses lapsehoidjale Demidjevnale: «Elu on mind ära külmetanud.» Mis on selle lühikese lause taga? Häbi kohtu ja sellele järgnenud süüdimõistmise pärast, perekonnast kaugel oldud aastad, metsiku põhjamaise looduse karmus. Üksindus, südametunnistuse piinad, üksiklase kibedad mõtisklused, haiged kopsud ja haavatud hing. Kui mõelda sellest väga konkreetselt, kujutada endale samm-sammult ette kogu Fjodori vangiteed, tema moraalse seisundi kogu raskust, siis tekib iseenesest näitleja hinges tunne, millega ta seda lauset ütleb, ja kandub üle vaatesaali.

Gorki draamas «Päikese lapsed» on episoodiline tegelane, kes, vaevalt lavale ilmunud, tutvustab end järgmiselt: «Lubage! Kõik järjekorras... Lubage esitleda — alamleitnant Jakov Trošin, endine Logi jaamaülema abi... seesama Jakov Trošin, kelle naine ja laps rongi alla jäid... Lapsi on mul teisi ka, aga naist ei ole... Jaa-ah! Kellega on mul au?»

Üksainus lause — aga selle taga on määratu hulk näitlejatööd. Nendes Gorki poolt valitud nappides sõnades on inimese

kogu möödunud elu: vaese, kuid ausa perekonna argielu ja talle osaks langenud hirmus õnnetus, provintsliku elu kõnts, mis inimese järk-järgult, samm-sammult endasse kisub, aeglane põhjalibisemine, ja kogu sellest tiraadist esiletungiv vaese inimese uhkus, kes tahaks intelligentses seltskonnas, kuhu ta juhuslikult on sattunud, näida intelligentse inimesena. Kui näitleja kõike seda mitte üksnes mõistab, vaid ka näeb neis traagiliselt paksudes elulistes värvides, milliseis nägi seda Gorki, ja iseendale üle kannab, siis läheb ta lavale Jakov Trošinina, ühena neist paljudest Gorki põhjakangelastest, kel on murdunud selgroog, kuid veel elav hing.

Kui näitleja öeldud sõnad «Sisuliselt olen ma näru, pealegi veel hüljatu» (Neznamov näidendis Süüta süüdlased») on konkreetsed, kui Akosta kuulus lause: «Aga ta pöörleb siiski!» on rolli esitaja jaoks seotud täpsete, selgete kujutlustega vaevanõudva, ennastsalgava töö aastatest, õpetlase unetutest öödest ning hingestatud otsinguist, kui «Valka-odavakese» hüüdnime tagant kerkib näitleja ette «Irkutski loo» kangelanna päev päeva järel kulgev tühisevõitu, kerge ja samaaegselt kibe ning kompromissidest täidetud elu, siis, kui näitleja vaid puudutab neid mälestusi, sünnib etenduses iseenesest elav, inimlik tunne, mille juurde pole otseteed, vaid ainult eelnäidatud keeruline ja pikk tee.

Täpselt sama iseloom on näitleja iseseisval tööl sellega, mis sünnib tegelaskujuga kahe etteaste vahel, sõltumata sellest, kas see ajavahemik kestab kümneid aastaid, mõne tunni või isegi mõne minuti. Andekas näitleja käib koos oma kangelasega tingimata läbi selle näidendisse mittemahtunud etapi tema elust, et oma järgmises etteastes kajastada kõiki viimases toimunud muudatusi.

Kuidas saaks tõepäraselt mängida «Kajaka» neljandat vaatust, kui koos Niinaga pole läbi käidud kogu see nukker teekond, alates noore ja armunud neiu kohtumisest Trigoriniga Moskva võõrastemaja numbritoas, kuni nende kahe sombuse sügispäevani, mis ta «nõiutud järve» ääres vihma käes sihitult ümber hulkudes mööda saatis.

Suured kunstnikud mõistavad suurepäraselt, et inimese mälestused läbielatust valgustavad neile mitte ainult lõiku minevikust, vaid kõnelevad väga palju ka sellest, milline ta on nüüd, praegusel hetkel. Kui Tšehhov oleks loobunud Niina lõppmonoloogist «Kajakas» ja asendanud kangelanna jutustuse «hingevalu ja hulkuripõlvega» seotud üksikute episoodide lavalise näitamisega, siis oleks tegelaskuju oma sügavusest ja

poeetilisusest palju kaotanud ning me poleks nii hästi tundma õppinud seda Niinat, kelleks ta sai kõige läbielatu tagajärjel.

Sellistel puhkudel ei hoia vaataja huvi ülal mitte s ü ž e e. Tavaliselt on see, mis toimub kangelasega kahe etteaste vahel, teada juba varem. Nii näiteks ootab vaataja «Kremli kellades» alati pingeliselt seda, m i l l i s e n a tuleb Zabelin koju pärast kohtumist Leniniga. Kui palju kordi on tulnud kogeda, kuidas Kunstiteatri saal sel hetkel hinge kinni peab. Samuti teame me Niina kohta kõik Dorni jutustusest, ja seepärast on meil eriti huvitav kohtuda uuesti «kajakaga», kes on niisama, ajaviiteks maha lastud.

Milleks oli Ostrovskil vaja «Süüta süüdlaste» teises vaatuses Krutšinina üksikasjaliku jutustuse kaudu korrata esimese vaatuse sisu, mida me juba nägime? Sellepärast, et üks asi on äsja juhtunud õnnetuse värske valu, hoopis teine aga hinge mürgitavad mälestused, millega inimene on elanud tervelt seitseteist aastat. Meie teatris mängitakse «Süüta süüdlasi» sageli, kuid kas kõik Krutšinina osatäitjad hindavad tarvilikul määral tema biograafia fakte nende seitsmeteistkümne aasta jooksul, kas mõistavad, kui palju ta on üle elanud, ümber mõelnud, kui paljule elus hoopis uutmoodi vaatama hakanud, olles isikliku õnnetuse prisma läbi näinud kümnete inimeste muret ja hädasid; kas kõik osatäitjad teevad kaasa tema eksirännakud mööda provintsiteatri lavasid, kas koguvad endasse ta kibedaid mõtisklusi, mida tugevdavad aeg ning mälestused, ja mis valdavad teda erilise jõuga, kui ta saabub kodulinna? Kuid Jermolova lausa vapustas Krutšininat mängides vaatajaid jutustusega oma minevikust, kuigi nad seda juba tundsid. Selle hingeliselt kasvanud naise mälestused olid eredamad ja sisukamad kui neid esilekutsunud sündmus ise.

Kommunist Hlebnikov, Aleksander Šteini näidendi «Personaalküsimus» kangelane heidetakse valekahtlustuse põhjal ülekohtuselt parteist välja. Näidendis ei ole seda parteikoosolekut, kus arutati Hlebnikovi personaalküsimust. Ent kui teravalt lahutab see sündmus kogu näidendi kaheks sisemiselt erinevaks osaks, milline kuristik lasub Hlebnikovi-kommunisti elukäsitluse ja selle minuti vahel, millest peale ta osutub väljaspool parteid seisvaks, ja millist osa mängib koosolek kõigi tegelaskujude enesetundes! Kui Hlebnikovi rolli saanud näitleja ei ela kogu piinavas konkreetsuses läbi selle koosoleku häbi ja valu, ei «kuule» kõnesid, mida seal peetakse, ei «näe» oma seltsimeeste kord hirmunud, kord kaastundest liigutatud nägusid, ei sukeldu toimuva närvilisse, üleskruvitud atmos-

TRÜ Raamatukogu

fääri, siis ei mängi ta ära näidendi teist osa, mis on pühendatud Hlebnikovi võitlusele oma koha eest parteis, õiguse eest kanda uuesti kommunisti nime.

Kui näitlejal õnnestub haarata kangelase elu tervikuna, jätmata vahele neid etappe, mida draama tegevus ei puuduta, siis sünnib laval inimene, mitte tegelaskuju: sünnib selline tõepärane käitumine, mis dikteerib näitlejale niisugused värvid, niisugused kohanemised, mida ta poleks suutnud tahtlikult välja mõelda, elamata koos kangelasega läbi kõike seda, mida talle läbi elada on antud. Aga just nimelt see ootamatu tõde, millest sadu kordi on mööda käidud ja millele kunstnik just nimelt täna esmakordselt meie tähelepanu juhtis, — nimelt see vapustab, sunnib vaatajat koos kangelasega läbi elama tema mured ja rõõmud. Ainult selline mäng, mis on avastuseks, mäng, mis toob esile selle uue, mida elus seni pole märgatud, on meie teatrile tõeliseks ehteks.

Mida avaramad on elulised tähelepanekud ja teadmised, seda kergem ja viljakam on meie kujutluse töö.

Teatrikunstis on see asjaolu otsustav, kuna näitleja astub oma töö tulemusena vaataja ette ühest või teisest ajastust pärineva inimesena ning tema välise või sisemise käitumise väiksemgi ebatõepärasus teeb erksa vaataja valvsaks.

Stanislavski tuletas alatasa meelde, et näitleja loomingulise kujutluse aluseks on oskus tähele panna. Ta soovitas näitlejail kasutada märkmikke, et tähendada sinna üles seda, mis elus hämmastab. Ta rääkis, et näitlejail tuleb selles mõttes eeskuju võtta kirjanikest.

Stanislavski pidas väga oluliseks tähelepanekute ja teadmiste kogumise oskust. Korduvalt rääkis ta sellest, milliseid rikkusi sisaldavad näitleja ja rešissööri tarvis maalikunst, muusika, luule, ning soovitas näitlejale naaberkunste tundma õppida mitte üksnes seoses mõne lavastusega, kus see on hädavajalik, vaid ka «tagavaraks», nagu ta ütles.

«Õppige vaatlema elu,» rääkis Konstantin Sergejevitš. «Elu vaatlemine on näitleja jaoks suur kunst. Te peate õppima «teadmisi õgima». Neil puhkudel meenub mulle alati Šaljapin. Istusin kord koos Repini, Serovi ja teiste meistritega. Šaljapin kuulas kõike ahnelt. Mamontov müksas mind ja lausus: «Vaadake, Konstantin Sergejevitš, kuidas Šaljapin «õgib teadmisi». Niisiis, õppige «õgima teadmisi».»

Näitleja peab olema avara silmaringiga inimene, kes kogub aktiivselt teadmisi ja muljeid, ainult siis võib temast saada tõeline kunstnik. Kujutluspiltide eredus ning reaalsus sõltuvad

kogemustest ja eluliste tähelepanekute hulgast ning kvaliteedist.

Stanislavski pidas kujutluspiltide probleemi näitleja loomingulise protsessi orgaaniliseks kulgemiseks erakordselt tähtsaks. Selleks soovitas ta võimalikult rohkem töötada kunstilise sõna kallal.

Oma stuudio õppetundides omistas ta sellele asjaolule erakordselt suurt tähtsust. Et õpilane mõistaks, mida tuleb tööprotsessis taotleda, soovitas Stanislavski enne kirjanduspala juurde asumist teha harjutusi, mis aitavad õpilasel aru saada, milline on jutustuse tekkimise orgaaniline protsess elus. Näiteks jutustada mingi juhtum oma elust. Selleks peab õpilane võimalikult täielikult, üksikasjalikult ja eredalt taastama selle juhtumi oma mälus ning siis jutustama kuulajaile.

Õpilase loominguline kujutlus paneb ta fantaseerima olukordi, mille tõttu ta täna, siinsamas, praegu tahaks jutustada just antud partnerile just nimelt antud elujuhtumist.

Seejuures on tähtis, et õpilane mõistaks — elujuhtumi edasijutustamiseks on tarvis seda ainult meenutada. Töötades aga ükskõik millise monoloogi, ükskõik millise jutustuse kallal, peab ta nii fantaseerima ja niivõrd harjuma pildiga, millest ta hakkab rääkima, et see saaks tema enda mälestuseks.

Kui õpilane on küllalt üksikasjalikult kujutlenud pilti, millest tal tuleb rääkida, siis peab ta oma mälestusi jagama partneriga, joonistama talle sõnadega oma kujutluspilte.

«Kõige tähtsam,» ütles meile Konstantin Sergejevitš, «on leida tee tõelisele suhtlemisele. Minu hinge kombitsad peavad kompama partneri hinge. Tuleb leida see orgaaniline protsess, millele edaspidi asetuvad sõnad. Järelikult on vaja: esiteks — sondeerida partnerit, teiseks — panna teda teie kujutluspilti vastu võtma, ja kolmandaks — kontrollida partneri vastuvõttu. Selleks on vaja anda talle aega edasiantava nägemiseks.»

«Näitleja, kes on osa lihtsalt pähe õppinud,» rääkis Konstantin Sergejevitš, «ei oota laval kunagi ära, kas partner repliigi ka vastu võttis, aga ükskõik millisest kaugusest te elus ka kõneleksite, ootate te alati, et kaaskõneleja kõike seda ka kujutleks ning omaks võtaks. Kuidas võivad laval sõnad arusaadavad olla, kui näitleja hakkab neid suust välja puristama? See on ainult sõnademulin, kunagi ei muutu need sõnad tegevuslikuks.

Kui õpilane täpselt teab, millistest faktidest ta tahab rääkida, mis eesmärgil ta juttu alustas ning millist suhtumist nendesse faktidesse ta partnerilt ootab, ei hakka ta kunagi kiirustama.

Tegevust ajandavad tegutsemismotiivid. Iga tegevus on seotud läbiva tegevuse ja pealisülesandega.

Sõidusuunaks on läbiv tegevus. Kui näitlejal pealisülesanne puudub ja ta hakkab mängima pisiülesandeid, ei tule tal asjast midagi välja. Ainult loogika ja järjekindlus võivad viia õige tundmuseni. Loogika ja järjekindlus peavad saama loomingulise protsessi aluseks.»

Et õpilased selle teesi paremini omandaksid, soovitas Konstantin Sergejevitš kontrollida seda elulise näitega.

«Las nad tuletavad meelde mõne juhtumi iseenda elust ja esitavad selle teile seal arenevate sündmuste ning nendest väljakasvavate tegevuste ranges järjekorras.»

«Kui inimene jutustab millestki elus isiklikult läbielatust,» ütleb Konstantin Sergejevitš, «siis isegi soovides kõnelda üksnes oma t u n n e t e s t, räägib ta tegelikult ainult oma toimingutest.»

On huvitav, et A. P. Tšehhov kirjutas ühes oma kirjas kirjaniku meisterlikkusest mõtiskledes järgmist:

«Kõige parem on vältida kangelaste hingelise seisundi kirjeldamist: tuleb püüda, et see saaks selgeks kangelaste toimingutest . . . »[1]

TÖÖ KUNSTILISE SÕNAGA

Mäletan tänapäevani, kuidas ma Stanislavski organiseeritud stuudios esimesteks kunstilisele sõnale pühendatud tundideks valmistudes püüdsin palavikuliselt mõtestada kõike seda, mida olin Konstantin Sergejevitšilt omandanud. Ma teadsin väga hästi, et kui ma isegi mõistan kõike seda, mida Konstantin Sergejevitš tahtis saavutada, siis on sellest ikkagi vähe, sest olin kindlalt meelde jätnud tema sõnad:

«Kunsti alal teada — see tähendab osata.»

Kuidas õppetunnid üles ehitada? Kuidas vältida üldkehtivaid stampe kunstilise sõna õpetamisel?

Need mõtted ei andnud mulle asu. Konstantin Sergejevitš vastas kõigile mu küsimustele õppuste praktika kohta:

«Kui te mõistsite, mida ma taotlen, siis leiate kindlasti tee. Aga niipea kui teil tekib küsimus, millele te ise ei suuda vastust leida, helistage mulle ükskõik mis ajal. Pidage meeles, et

[1] А. П. Чехов, Собрание сочинения, т. 12. М., 1950, lk. 42.

ootan teilt eksperimentaalset tööd ja olen seepärast rõõmuga valmis teid aitama.»

Mind erutas küsimus näitleja enesetunde põhiolemusest jutustamise ajal. Näidendis põrkub näitleja põhiliselt kokku antud hetkel toimuvate sündmustega ning reageerib neile otsekohe, see tähendab — ta reaktsioon on vahetu, kuna ta mängib inimest, kes ei tea, mis järgmisel minutil toimub. Õigem oleks öelda, et näitlejakunsti loomus seisneb nimelt selles, et näitleja, tundes suurepäraselt näidendit, peab kõiki sündmusi vastu võtma sedavõrd vahenditult, nagu oleks näidendi edasine areng talle teadmata.

Mida andekam on näitleja, seda enam sunnib ta vaatajat uskuma, et laval sünnib kõik näitleja jaoks «justkui esmakordselt». Lavaline tegevus toimub alati olevikus. Kuidas aga säilitada seda «esmakordsust» jutustuses? Üldreeglina haarab jutustus erinevaid ajalõike inimese elust. Millist jutustust me ka ei võtaks, olgu see Puškini «Tuisk», Gogoli «Sinel» või Tšehhovi «Südameke», näeme, et autor süžeelist tegevust arendades tutvustab meid tegelaskujude minevikuga, see on, annab meile võimaluse näha nende elu pika ajavahemiku jooksul. Nii peab jutustust esitaval näitlejal olema igal juhul perspektiiv selles, mida ta hakkab rääkima. Teiste sõnadega peab näitleja jutustades kogu sündmuste käiku ette teadma ja oskama fakte nii järjestada, et kuulaja mõistaks, mille nimel ta üleelatust jutustab.

Hakkasin ennast kontrollima, tuletades meelde, kuidas kõlab jutustus elus. Tahan näiteks jutustada sellest, kuidas ma astusin Kunstiteatrisse. Võib-olla alustan lapsepõlvest, võib-olla on mu jutustuses üliküllus igasuguseid üksikasju, kuid nad on mulle vajalikud peamise fakti pärast, millest tahan rääkida, ja jutustuse käigus allutan ma kõik peamisele faktile.

Mida rohkem ma jutustamise lavalisest probleemist mõtlesin, seda selgemaks said mulle Konstantin Sergejevitši sõnad: «Ükskõik, millist monoloogi või jutustust õpilane ka ei võtaks, peab ta fantaseerima nii ja harjuma kirjeldatava pildiga niivõrd, et s e e m u u t u k s t e m a e n d a m ä l e s t u s e k s.»

Üheks Konstantin Sergejevitši kategooriliseks nõudeks stuudio kunstilise sõna kateedri töö suhtes oli, et tööprotsess selles õppeaines mitte milleski ei erineks näitlejameisterlikkuse õpetamise meetodist.

Seepärast nõudis ta töös jutustusega sellesama tegevusliku analüüsi võtte kasutamist, mida ta soovitas näitlejaile osaga töötamise algetapil.

Et pilt, mida autor oma jutustuses joonistab, muutuks üliõpilase isiklikuks mälestuseks, tuli hakata sellele kaugelt lähenema. Stanislavski näpunäidete kohaselt tuli kõiki väljavalitud jutustusi enne praktiliste õppuste juurde asumist analüüsida sündmuste kaupa, määritleda nende tegevuslik faabula ning kavandada rida etüüde. Kirjanikud kasutavad näiteks mina-jutustuse vormi (Tšehhovi «Proua N. N.-i jutustus» ja «Šampanja», Gorki «Õnn» jne.) Või annab autor meile edasi oma suhtumise nendesse inimestesse, keda ta elus on kohanud (Tšehhovi «Tige poiss», «Albioni tütar», «Kurjasepitseja»). Või kolmas võte, kus autor jutustab meile algul sellest, mida ta elus on näinud, läheb siis aga üle sellele, kuidas ta nähtule reageeris, lülitades sel kombel iseennast jutustuse süžeesse (Turgenevi «Kohtumine»).

Seega tuli õpilasele anda võimalus jutustuse sisust eemaldumata korjata kogemusi, mis osutaksid talle konkreetset abi edasises töös tekstiga.

Mulle anti nimekiri Konstantin Sergejevitši poolt väljavalitud jutustustest, mille kallal mul tuli töötada, ja koju saabunult püüdsin neid analüüsida juba uut moodi, — see tähendab määrata kindlaks konkreetsed sündmused ja faktid, millele autor rajas jutustuse süžeelise arengu. Tegin Tšehhovi jutustuse «Šampanja» analüüsi.

Tuletan lühidalt meelde selle sisu. Põhjakäinud inimene jutustab, kuidas tema igavasse, lootusetult halli pooljaama ülema ellu murdis sisse tunne juhuslikult kohalesõitnud naise vastu ja tema hukutas.

Jutustuse ülesehitus on väga huvitav. Esimeses lõigus viib Tšehhov meid oma kangelase elu antavatesse olukordadesse. Pooljaam stepis, kahekümne versta ulatuses ümberringi pole ainustki elamut. «Ainsaks meelelahutuseks võivad olla vaid reisirongide aknad ja neetud viin... Vahel juhtus, et vaguniaknal vilksatab naisepeake, sina aga seisad hinge kinni pidades nagu raidkuju ja vaatad, kuni rong muutub vaevaltmärgatavaks täpiks; või siis jood seda jälki viina niipalju kui sisse mahub, tülgastud kõigest ega märka, kuidas lendavad pikad tunnid ja päevad.»

Maalinud meile pildi pooljaama ülema elutingimustest, läheb Tšehhov üle süžee arendamisele.

Pooljaama ülem võtab uut aastat vastu koos naisega, keda ta ei armasta, kuid kes on temasse kiindunud.

«Hoolimata igavusest, mis mind näris, valmistusime uut aastat vastu võtma erakordse pidulikkusega ning ootasime südaööd mõninga kannatamatusega. Asi on selles, et meil oli

varutud kaks pudelit šampanjat, kõige ehtsamat, lesknaise Cliquot' etiketiga . . . » Viis minutit enne kahtteist pillab mees avatud pudeli põrandale.

«Maha ei jooksnud üle klaasitäie šampanjat, sest ma jõudsin kahmata pudeli ning tema kihiseva suu sõrmega kinni toppida.»

«Noh, head uut aastat, head uut õnne!» ütlesin ma kahte klaasi täis valades. «Joo!»

Naine võttis oma klaasi ja vaatas kohkunud silmadega mulle ainiti otsa. Tema nägu oli kahvatu ja väljendas hirmu.

«Sa pillasid pudeli maha?» küsis ta.

«Pillasin küll. Mis siis sellest?»

«See pole hea,» ütles ta klaasi käest pannes ja veel enam kahvatudes. «Paha enne. See tähendab, et sel aastal juhtub meiega midagi halba.»

«Milline eit sa oled!» ohkasin ma. «Tark naine, aga jampsid nagu mõni vana lapsehoidja. Joo!»

«Annaks jumal, et ma jampsin, kuid . . . kindlasti juhtub midagi! Küll näed!»

«Ta ei puudutanud oma klaasi isegi huultega, astus kõrvale ja jäi mõttesse. Ma ütlesin mõned vanad fraasid eelarvamuste kohta, jõin ära pool pudelit, sammusin ühest nurgast teise ja väljusin.»

See väike episood — ärritumine ebauskliku naise peale — sunnibki pooljaama ülemat tegema otsuse kogu oma elu kohta. Ja ta tuleb järeldusele täis tuska ja kibedat irooniat. «Peale äpardumiste ja hädade pole ma elus midagi näinud. Mida hullemat võiks siis veel juhtuda?» Need õnnetused, mis on juba läbi elatud ja mis praegu käes on, on nii suured, et raske oleks midagi veel halvemat välja mõelda. Mis halba võib teha kalale, kes on juba püütud, praetud ja soustis lauale antud?

Pärast oma rõõmutut jalutuskäiku koju saabunud, saab ta teada, et tema äraolekul on neile kolmeks päevaks külla saabunud naise sugulane.

«Laua ääres istus väike naisolend suurte mustade silmadega. Minu laud, hallid seinad, kohmakas diivan . . . vist küll kõik kuni pisimagi tolmukübemekeseni noorenes ning muutus rõõmsamaks selle uue, noore olendi juuresolekust, kes levitas mingisugust kummalist lõhna ning oli ilus ja paheline.»

Õhtusöök algas uuesti . . .

«Ei mäleta, mis juhtus hiljem. Kes tahab teada, kuidas algab armastus, see lugegu romaane ja pikki jutustusi, mina aga ütlen ikka sellesama rumala romansi sõnadega:

«Vist küll nägin teid
Kurjal tunnil ma . . . »

Kõik lendas uperkuuti kus kurat. Meeles seisab ainult hirmus, maruline tuulepööris, mis keerutas mind nagu udusulge. Ta keerutas mind kaua, pühkis maapealt niihästi naise kui ka sugulase ja minu jõu. Nagu näete, paiskas ta mu stepi pooljaamast siia hämarale tänavale.

Nüüd ütelge: mis halba minuga veel võib juhtuda?»

Tšehhov avab meile äärmiselt peenelt väikese inimese sisemaailma, kes on temaga toimunust sügavalt vapustatud. Ilma igasuguse seoseta tema «olemasolu» muude asjaoludega saabub ootamatult tema majja naine, kellesse armumine teda hukutab, ja elu keerukusest kohutatuna küsib ta: «Mis halba minuga veel juhtuda võib?»

Mida rohkem ma mõtlesin, seda enam sai mulle selgeks, et antud jutustuses, millele Tšehhov andis kaks pealkirja «Šampanja» ja «Hulguse jutustus», tuleb läbivat tegevust otsida Tšehhovi «hulguse» seisukohast: tahan mõista minu elus toimunud traagilist absurdsust, leida seletus seletamatule, mitte pähemahtuvale faktile, et halb enne läks täide. Pean seda kellelegi valjusti jutustama ja leidma lahenduse tema silmist.

Selleks peab koguma suhtlemismaterjaliks sobivaid kujutluspilte. Tuleb oma kujutluses läbi elada Tšehhovi pooljaama ülema elu, mis terve rea asjaolude sunnil kujunes niisuguseks, et tegi temast hulguse.

Peamiseks sündmuseks, mis ta sellesse kuristikku tõukas, oli ootamatult puhkenud kirg, mis metsiku tuulepöörisena ta mineviku ära pühkis.

Kõigepealt tuleb endale ette kujutada, kuidas kulges selle inimese elu enne saatuslikku sündmust.

Pooljaam. Kahekümne versta kaugusel ümberringi ei ainsatki inimelamut. Stepp!

Seltskond: Naine, kurt telefonist, valvurid.

Suhted naisega: Ei armasta naist. Selle armastus ärritab teda. Naisel pole elus midagi peale orjaliku armastuse tema vastu. Ta andestab mehele kõik, isegi julmused, kui see teda purjuspäi etteheidetega piinab, teadmata, kelle peale oma tigedust välja valada.

Kuidas kulges ta elu enne seda, kui ta hakkas kõlbama «pooljaama ülema koha kinnitoppimiseks»? Vanemad surid, kui ta oli laps. Sündis aadliperekonnas, kuid ei saanud kasvatust ega haridust. Gümnaasiumist löödi välja. Abiellus

poisikesena. Unistas armastusest, kuid elus polnud armastust. Täielik huvide puudumine.

Meelelahutused. Reisirongide aknad, kus vilksatavad mingid naistenäod, ja viin, mis nii uimastab, et ei tarvitse mitte millestki mõelda.

Tema hinge närivad ääretu üksindustunne ning sügava ülekohtu tajumine, talle muutuvad harjumuseks kibedad mõtted sellest, et ta on õnnetu, need toovad talle mõningat vaheldust, ning ta andub neile naudinguga.

Et suuta tehtud töö tulemusena kõnelda tema nimel, tuleb hästi mõista selle inimese sisemaailma, kes käis alla juba enne, kui temaga juhtus Tšehhovi poolt kirjeldatud sündmus, mis tõukas ta täielikule langusele.

Kavandasin rea etüüde.

1. Pooljaamas peatus juhuslikult reisirong. Reisijad ei mõista peatuse põhjusi, väljuvad vaguniplatvormidele, küsitlevad, mõned astuvad perroonile. Pooljaama ülem jälgib neid huviga, püüdes mõistatada, mis inimesed need on, kuhu ja milleks sõidavad?

Pärast minutilist peatust hakkab rong liikuma ja ülem jääb üksinda perroonile.

Üliõpilasel tuli selles etüüdis fantaseerida sisemonoloog sellest, et ühtki neist inimestest ei saa kinni pidada, kellegagi pole võimalik kõnelda, et igaüks elab mingit temale tundmatut, huvitavat elu, et praegu kihutavad nad suurtesse, rahvarikastesse ning valgustatud linnadesse, ent tema seisab laternaga käes siin keset täistuisanud steppi ja kellelgi pole sellega asja.

2. Tavaline õhtu pooljaama ülema majas. Nad on naisega kahekesi. Seina tagant kostab telegraafiaparaadi monotoonne koputamine. Naine katsub leida mingit jututeemat, püüab tema meelt lahutada, otsib tema silmist heakskiitu hästivalmistatud õhtusöögi puhul.

Kõik katsed kutsuvad temas esile soovi naist solvata, süüdistada kõigis oma ebameeldivustes teda, valada tema peale välja oma rahulolematus eluga.

3. Uusaasta. Mees ja naine katavad ühel meelel lauda. Mõlemal on hea meel, et kell kaksteist öösel tehakse lahti šampanjapudel, mida on hoitud sügisest peale. See aare on ühelt jaamaülemalt kihlveoga võidetud ja praegu naudivad mõlemad ette selle ärajoomist.

Kellaosuti läheneb kaheteistkümnele. Mees hakkab pudelit avama. See libiseb tal käest ja kukub.

Naine näeb selles halba ennet.

Ta tahab oma hirmu varjata, kuid mõtted, mis tal tekivad, on sellised, et ta ei suuda endast jagu saada.

Kujutlus joonistab talle hirmsaid pilte võimalikest õnnetustest, ja kohutavaim neist on mehe surm. Mees püüab teda peatada, püüab uusaasta vastuvõttu õigesse rööpasse juhtida, kuid kõik on asjatu. Lugu lõpeb tüliga ja mees väljub.

4. Tema äraolekul saabub naise sugulane. Naine ei tea, kuidas seletada viimasele mehe puudumist.

Laud on kaetud. Šampanjapudel avatud.

Mees tuleb tagasi. Uusaasta vastuvõtt algab uuesti, nüüd juba kolmekesi. Kõik muutub mehele huvitavaks. Tahaks vestelda, naerda ja laulda.

Kavandanud need etüüdid, küsisin Konstantin Sergejevitšilt, kas olin Tšehhovi jutustust õigesti analüüsinud.

Ta palus mind «Šampanja» endale valjusti ette lugeda.

Kuulanud jutustuse tähelepanelikult ära, küsis ta:

«Aga miks lõpevad teie poolt kavandatud etüüdid esimese kohtumisega naisega, kes mängis nii suurt osa pooljaama ülema elus?»

Õpilane peab kindlasti fantaseerima ka seda, mis sündis pärast kohtumist kuni momendini, millal mees muutub tolleks hulguseks, kelle suhu autor on pannud kogu jutustuse. Tšehhov meile seda ei ava. Ta on lakooniline nagu alati, kuid et näitlejal oleks õigus öelda: «Ei mäleta, mis hiljem juhtus. Kõik lendas kuradile. Mul on meeles vaid kohutav, maruline tuulepööris, mis keerutas mind nagu udusulge... Stepi pooljaamast, nagu näete, paiskas ta mu siia hämarasse tänavasse...», peab näitleja nii palju fantaseerima, peab koguma sellise hulga kujutluspilte, et kuulajad saaksid aru, et ta ei taha kõnelda üksikasjadest, et ta pole unustanud, kuid tal on raske rääkida sellest, mis tema jaoks tänapäevani elab.

Kontrollinud Konstantin Sergejevitši käest ka teiste jutustuste analüüsi paikapidavust tegevuste ning faktide liini mööda, ja seda, kas olen õigesti kavandanud etüüdid, asusin õppetundide juurde.

Töötingimused stuudios olid selleks suurepärased. Kellel lavakõne pedagoogidest on veel võimalus oma tundides teha etüüde terve grupiga! Meil stuudios see võimalus oli ja ma veendusin praktikas, kui palju see annab.

Tšehhovi «Albioni tütre» jaoks tegime sellise etüüdi. Kaks mees- ja üks naisõpilane õngitsesid kalu ning üks noormeestest püüdis neiule, kes nagu ei osanud vene keelt, mõista anda, et tal tuleb vette ronida, et kala mitte käest lasta. Oma ees-

märki saavutamata riietus poiss lahti ja ronis vette, kuna õpilane, kes hiljem pidi jutustust «Albioni tütar» lugema, jälgis seda stseeni ja jutustas meile pärast üksikasjalikult kõike seda, mida nägi.

Väga huvitav oli pärast pikaajalist tööperioodi etüüdidega, milles õpilased oma rolli füüsilisi tegevusi mööda läbi võtsid ja oma sõnadega rääkisid, teksti uuesti ette lugeda.

Nad kuulasid seda hinge kinni pidades ning kontrollisid ja võrdlesid õhinal oma isiklikku elavat kogemust sellega, mida nad olid saanud autorilt.

Pärast teistkordset läbilugemist kirjutasid õpilased üles nende faktide täpse järjekorra, millest neil tuleb jutustada: faktide loogilist järjekorda kontrollis iga õpilane vaikides, lastes vaimusilma eest läbi oma kujutluspiltide «filmilinti».

Kui õpilane oli omandanud vajaliku rahu ja vabaduse, läksime üle järgmise etapi — jutustamise juurde. Algul tegid õpilased seda oma sõnadega. Kuulaja omandas nendes õppetundides erakordse tähtsuse. Oli küllaltki raske ületada vastuvõtuprotsessi passiivsust, kuid Konstantin Sergejevitši kategooriline nõue oli, et meie tunnid kujuneksid peamiselt «suhtlemise» harjutamiseks ja asjaolu, et iga kuulaja muutus tunni aja pärast ise jutustajaks, aitas ka sellest raskusest õnnelikult üle saada. Nüüd mõistsin ma veel selgemini, et enne jutustamist peab haarama kogu pilti tervikuna, peab teadma, mille nimel ma jutustan, kuidas ma suhtun neisse inimestesse ning sündmustesse, kellest hakkan jutustama, ja mida ootan partnerilt, kui ma talle jutustan. Ainult siis võin saavutada selle loomingulise enesetunde, kus ma «nagu esmakordselt» jagan partneriga nähtut ja läbielatut. Mulle sai absoluutselt selgeks, et see kõik on saavutamatu ilma partnerita, ilma vahetu suhtlemiseta. Jutustuse faktide analüüs ja hindamine, kujutluspiltide kogumine ja oskus jutustada autori materjali oma sõnadega valmistasid ette selle pinnase, kus autori sõna sai hädatarvilikuks.

Läksime üle autoriteksti juurde. Enamikel juhtudel toimus see valutult. Õpilased asendasid oma sõnad autori sõnadega, mis täpsemalt ja paremini väljendasid mõttekäike, millega nad ettevalmistavas töös olid juba harjunud.

Stanislavskit erutas väga küsimus sellest, millal ja kuidas minna üle täpse autoriteksti juurde nii töös osaga kui ka kunstilise sõnaga. Ta rääkis sellest korduvalt, rõhutades, et see on vaieldav küsimus, mis nõuab kontrollimist praktikas.

Üleminek autoritekstile nõuab näitejuhilt suurt valvsust.

Ohtlik on moment, millal üliõpilane või näitleja oma teks-

tiga harjub ja see tundub talle tema mõttekäigu edasiandmiseks kõige täpsem ja väljendusrikkam.

Seepärast arvan ma oma praktikale toetudes, et proovi-perioodil, kus näitleja räägib teksti oma sõnadega, tuleb võimalikult tihti kontrollida end autoriteksti abil.

See kontroll soodustab üliõpilase või näitleja kiindumust sellesse sõnalisse väljendusvormi, mida taotles autor. Ainuüksi autoriteksti hääldamine ise on tavaliselt rõõmsaks ja rikastavaks hetkeks, sest kui näitleja on juba omandanud mõtete loogika ning järgnevuse, hakkab ta paremini mõistma neid sidemeid ja teid, mis viisid autori just nimelt antud sõnastuse juurde.

Konstantin Sergejevitš oli elavalt huvitatud tööst iga katkendi kallal, vaatas läbi kõik arvestustööd, andis pedagoogidele ja üliõpilastele järjest uusi mõtteid, kavandades tööks üha täpsemaid ning peenemaid teid.

Raske on edasi anda, kuidas see suur pedagoog rõõmustas väikseimagi tõesädeme ilmnemisel õpilase töös, millise püsivusega kasvatas neis usku töö jõusse ja vajadusse töötada endaga.

Tema tundides valitses mingi eriline pidulikkuse õhkkond. Iseendast tekkis keskendatus ning vastutustunne. Kui kõlas hirmuäratav «ei usu», siis näis mõnikord, et õpilane ei leia endas mehisust jätkata, ent Konstantin Sergejevitši suur pedagoogiline talent kutsus ellu sellise nõudlikkuse iseenda vastu, kus väär enesearmastus ja ängistus tõmbusid tahaplaanile ning tekkis soov teha ära kas või raasukenegi sellest suurest tööst, millele nii kirglikult kutsus üles Stanislavski. Aga see, et julm nõudlikkus vaheldus tema juures peaaegu lapseliku rõõmuga õpilase vähimagi edusammu puhul, sisendas innustavat vabadusetunnet ja usku endasse.

Konstantin Sergejevitš jälgis erakordselt teraselt õpilase loomingulise protsessi õiget kulgu hetkel, millal viimane hakkas jutustama.

«Kontrollige ennast,» rääkis ta meie tundides tihedaid halle kulme kortsutades, «pidage meeles, et enne kui hakkate looma, tuleb lõdvestada lihased, et loomus hakkaks kõnelema. Mis tähendab mõtteid koguda? Paljud arvavad, et ennast koguda tähendab endasse tõmbuda. See tekitab üksnes pinget. Vaadelge auditooriumi, leidke see, kellele räägite, keskenduge objektile ja hakake kõnelema. Ja ärge sosistage. Kui te sosistate ega räägi normaalse häälega, siis te valetate. See tähendab, et te pole veendunud selles, mille nimel te kõnelete ja

pole küllaldaselt hinnanud antavaid olukordi. Kui te aga lihtsalt kõva häälega rääkima hakkate, siis on see vägivald, mängitsus; seega on vajadus selliste antavate olukordade järele, mis sunniksid teid tahes-tahtmata kõvemini rääkima. Te hakkate rääkima kõvemini, sest et teil on mingi sisemine ülesanne, põhjus. Ärge joonistage mulle pilti žesti ja miimikaga, selleks on olemas s õ n a. Saage aru, et need võltsid naeratused tulevad piinlikkusetundest, soovist lipitseda. Võidelge nendega. Pidage meeles, et näitlejalik naeratus on alatu. Kui te saavutate kõnelemisvabaduse, siis jõuate tõeliselt elava kõneluseni. Tuleb vabaneda kõigest ülearusest. See on kõige tähtsam. Seda tuleb taotleda esimesest hetkest alates.»

Konstantin Sergejevitši nõudlikkus üha suurenes. Ühe etapi omandamisele järgnes otsekohe veel süvendatum töö.

Mäletan tundi, kus üks õpilane luges Tšehhovi «Kurjasepitsejat».

«Kas tunnete,» ütles Konstantin Sergejevitš, kui õpilane jutustamise lõpetas, «et kui te näete, siis jutustate oma objektile. Kui te aga räägite sellest, mida te ei näe, siis tuleb teil «ilustada» sõnu (suur — suu-ur, väike vä-ä-ike). Niipea kui lakkasite nägemast ja tegutsemast, hakkasite te vältimatult mängitsema ja sattusite stampi. Kuidas vältida stampi? E i t o h i l u b a d a k u j u t l u s p i l t i d e l i n d i k a t k e m i s t. Kui näitlejad hakkavad seda valitsema, siis, uskuge mind, võib etenduse lavastada nii lühikese ajaga, millest me praegu ei unistagi.»

«Aga nüüd,» jätkas Konstantin Sergejevitš, «kontrollige end, kas teie jutustuses pole läbiv tegevus liiga pealiskaudne. Püüdke seda süvendada, mõelge, milleks Tšehhov selle jutu kirjutas. Tšehhov ei rääkinud iialgi millestki pealiskaudselt. Ta tõi alati välja selle fakti kõige sügavama olemuse, millest ta kirjutas. Võtab ja tirib midagi päevavalgele, ja raske öelda, kas see on komöödia või kohutav tragöödia. Minge seda liini mööda, vaadake sügavuti, ja võib-olla te veel nutate selle «kurjasetpiseja» juures, nutate sellepärast, et oli aeg, kus inimestelt, kellel polnud mitte millestki ettekujutust, nõuti mingisuguste seaduste tundmist jne., ja karistati neid selle eest, mida nad ei mõistnud. See on tolleaegse elu kohutav tragöödia.»

Ning Konstantin Sergejevitš hakkas meile eredalt ning kujukalt jutustama minevikust, talupoegadest ja ekspluateeriva klassi suhtumisest neisse.

Tema elukogemused, tähelepanuvõime ja loominguline kujutlus olid hämmastavad.

Ei suuda unustada, kui peenelt, kui hea inimpsüühika tajumisega avas ta tunnis mitte milleski süüdioleva «kurjasepitseja» sisemaailma, kes polnud suuteline mõistma, mis ühist võib olla kalapüügiks vajalikul väljakeeratud mutril rongi kraaviminekuga.

Jutustades «näitas» Konstantin Sergejevitš «kurjasepitsejat», näitas ilma autoritekstita, üksikute sõnade, joonekeste ja žestiga (ta vaatles midagi tähelepanelikult ja sügas samaaegselt käeseljaga otsaesist) kehastas ta inimest, kes oli nii vähe sarnane Stanislavski enesega, kuid nii elav, tõeline ja liigutav oma talupojanaiivsuses, et oleks tahtnud ikka ja jälle vaadata seda suurima näitleja-realisti geniaalset eskiisi.

«Kuidas lugeda jutustust,» rääkis Stanislavski, «milles on mitu tegelast? Kas esineda üksnes jutustajana või erinevate isikutena? Oletagem, et te loete «Kurjasepitsejat». Teil tuleb jutustada talupoja mõtetest, mitte aga kujutada tema diktsiooni. Teie intonatsioonidesse võib lipsata tema intonatsioon või isegi žest, sest te hakkate juba tema eest tegutsema ja üle elama. Aga kui te lakkate tegutsemast ja hakkate k u j u t a m a, siis satute stampi. Te peate minema tegelaskujude antavatesse olukordadesse, mitte aga neid kopeerima, peate andma edasi oma suhtumise neisse, mitte aga jäljendama nende intonatsioone. Ärge unustage, et on olemas jutustaja s u h e inimesesse, kellest te räägite, ja kuipalju tegelasi jutustuses ka poleks, igaühte on teil oma suhtumine — see teeb nad mitmekesisteks.

Pidage meeles, et jutustamist alustades peate täpselt teadma, mille nimel jutustate, milliseid mõtteid ja tundeid tahate kuulajas esile kutsuda.

Selle peamise eesmärgi poole peategi püüdma.

Õigesti määritletud pealisülesandel on otsustav tähtsus õigete psühholoogiliste rõhkude asetamisel jutustuses. Sest kui me jutustame mingist vapustavast juhtumusest, siis kasutame alatasa sündmusest osavõtnud inimeste otsest kõnet, kuid pange tähele, et elus ei püüa me kunagi neid inimesi kujutada, vaid kasutame nende repliike selleks, et eredamalt, laiemalt ja täpsemalt edasi anda kõiki jutustamiseks vajalikke antavaid olukordi.

Niipea kui näitleja hakkab jutustuse tegelasi kujutama, satub ta mõõdapääsmatult väärasse enesetundesse, kaotades põhimise ja peamise — iseenda kui jutustaja, kes peab kuulajani viima jutustuse põhiliini.

Konstantin Sergejevitš oli igasuguse sentimentalismi vaen-

lane. Nõudes teatris oskust avada tegelaskujude siseilma kõige sügavamaid kihistusi, taotles ta näitlejalt seda suurt lihtsust, loomulikkust ja tõde, milleta ei saa tekkida tõelist kunsti. Ta võitles «iluduse» vastu kunstis tõelise ilu nimel, võitles pisikese tõekese vastu suure tõe nimel.

Sedasama nõudis ta ka kunstilise sõna tundides.

«Tehke kõike tõsiselt,» rääkis Stanislavski. «Ärge minge ilu kirjeldamisel magusaks.» Ta nõudis, et pedagoogid keelaksid õpilastel alatiseks kõnelda loodusest imalmagusalt ja kujutada kõneainet välisest küljest. «Ärge hinnake ainet väliselt, vaid lähtuge oma suhtumisest ainesse. Ja ärge andke inimese ilmet intonatsioonidega. Oletagem, et kohtuuurija «Kurjasepitsejas» on rumal ja ülbe. Kirjeldage mulle selle inimese seesmist olemust ja oma suhet temasse.

Siis suudate võidelda kohanemiste lihtsustamisega.

Ma ütlen teile ühe hirr-msa asja (aga mida, on teadmata). Milline oi-ii-valine kuu, milline roh-h-eline rohi. Värvi ega maitset ei saa mängida. Andke edasi oma suhe värvisse. Värvile ei saa rõhku asetada kasvõi sellepärast, et see on omadussõna. Rõhutada võime seda üksnes siis, kui me seda millelegi vastandame. «Siin valkjas-roosad, aga seal punased.» Kui te vastandate, tuleb üht öelda aeglasemalt, teist kiiremini.»

Konstantin Sergejevitš pidas ägedat võitlust primitiivsete ning lihtsustatud vahendite vastu lavakõnes, nähes neis ühte stampide allikat ja olles seisukohal, et tõeline, originaalne tegevus kutsub näitlejas mõõdapääsmatult välja selle «hingelise tarkuse», mis otsib oma eesmärgile jõudmiseks erinevaid võtteid ning mitmekesiseid kohanemisi.

Stanislavski soovitas praktilist võtet kohanemisoskuse kasvatamiseks näitlejas.

«Katsuge meenutada kõiki inimlikke seisundeid, mida tunnete: kurbus, tigedus, iroonia, rõõm, igatsus, rahu, erutus, heasüdamlikkus, pilge, norivus, kapriis, põlgus, meeleheide, heasoovlikkus, kahtlus, imestus jne.,» rääkis ta stuudio tunnis, «ja pange tähele ümbrust. Te märkate, et elus väljendab inimene oma tundeid erakordselt mitmekesiselt. Inimene on kaval, ta leiab mitmekesiseid värve. Kas te pole kohanud inimesi, kes räägivad tigedalt oma rõõmust ja irooniaga oma igatsusest?

Oletagem, et näitleja peab laval jutustama suurepärasest etendusest, mida ta nägi.

Kui sageli kuuleme laval: «Milline tor-r-ee etendus.» See on imal ja väheveeney, kuid elus lausute pärast etendust needsamad sõnad, ent alltekstis kõlab: «Pagan võtaks, kui hea see

oli!», ja ma näen teie suhtumist etendusse, näen, et te olete võib-olla kadegi, et teised näitlejad lõid sellise etenduse, ja samal ajal püüate kirglikult õppida mängima nii, nagu tegid seda nemad. Tegelikkuses suhtub inimene alati elavalt ja siiralt sellesse, mida ta räägib.

Et veel täpsemalt selgitada oma mõtet, luges Konstantin Sergejevitš mõnikord stuudio tunnis ise mõne monoloogi. Mäletan tundi, kus Konstantin Sergejevitš luges Othello monoloogi. See oli lühikest aega enne ta surma. Ta astus kepile toetudes sisse. Me kõik vaatasime teda murega, sest iga päevaga sai üha märgatavamaks, et ta jõud on lõpukorral ja et üksnes hiiglaslik tahe ning usk nende õppetundide hädavajalikusesse annavad talle jõudu nende jätkamiseks. Ent niipea kui ta tugitooli istus, naeratas, ja, kokkutulnuid teraselt silmitsenud, lausus: «Noh, algame siis, palun,» sai selgeks, et meie silmade all sünnib ime, et Konstantin Sergejevitši füüsiline nõrkus allub ta vaimsele jõule. Ja kellele meist võis sel hetkel pähe tulla mõte, et kahe kuu pärast Konstantin Sergejevitš lahkub meist igaveseks, kui ta edasiandmatu meisterlikkusega, häälega täis jõudu ja ilu, luges:

«Mu üllus on sama suur kui rõõm,
et leian siit sind! Oo, mu hing, mis õnn!
Kui iga torm toob kaasa sellist rahu,
tuul lõõtsugu siis nii, et ärkab surm,
ja lainemäkke, mis Olümbist kõrgem,
las tõusta laev ning söösta sügavusse,
mis põrgust sügavam! Kui surra nüüd —
siis sünniks õnne tipul see, sest kardan,
mu hinge rahu on nii täiuslik,
et mingit taolist rõõmu saatusel
ei ole enam anda...

Kui Konstantin Sergejevitš oli toonud kuuldavale monoloogi viimased read, kõlasid marulised, tänulikud kiiduavaldused. Ent otsekohe juhtis ta õpilaste tähelepanu iseeneselt suurtele üldistavatele küsimustele.

«Lugesin teile praegu Othello monoloogi. Mis te arvate, kas midagi mu ettekandes muutuks, kui ma sama monoloogi mängiksin laval?

Kindlasti muutuks.

Mängides suhtleksin ma Desdemonaga, püüaksin tema pilku, võib-olla tahaksin langeda tema ette põlvili ja võtta tal kätest kinni, mul oleks peale sõnade tarvis liikumist, ühesõnaga, ma elaksin Othello elu Shakespeare'i tragöödia antavates olukordades. Praegu aga lugesin ma t e i l e ja nägin t e i e silmi.

Ma seadsin endale ülesandeks, et teie kõik minu lugemise tulemusena mõistaksite, kui kirglikult Othello Desdemonat armastas. Ma ei mänginud, vaid andsin teile edasi Othello mõtete ja tunnete loogika, ma tegutsesin tema eest, jäädes iseendaks — Stanislavskiks.

Te kuulsite, et ma ei kiirustanud, vaid ootasin, kas sisemine rütm jõudis teieni. Te võite väga rahulikult laduda teise hinge ühe kujutluspildi teise järel, võite laduda neid kiiresti, kuid tingimata laduda, aga mitte puistata. Kõnelemise kiirus ei lisa rütmi, pöörake sellele tähelepanu. Te märkasite, et ma Othello monoloogi lugedes jäin isegi peatuma, lakkamata teiega kõnelemast. See pole seisak, auk, vaid kõnelus vaikimise kaudu. Teiega suhtlemist ma ei katkestanud. Ärge kiirustage. Andke edasi mõtet. Te peate armastama mõtet, nägema selle loogikat.

Pidage meeles, et kunstilise sõna tundides tuleb teil omandada kõne perspektiiv. Harjutades lühikeste jutustuste ja monoloogidega, õpite omandatud kogemusi lavapraktikasse üle kandma, õpite tegutsema sõnaga.

Kui Salvini hakkas mängima, ei teinud ta ainsatki liigset žesti, ei kiirustanud mitte iialgi ja kõneles ka kõige ülevamast lihtsalt, kuid tähendusrikkalt. Iga fraas jäi meelde. Millised pooltoonid olid Salvinil «Othellos»! Ja samaaegselt oli ta kõne romantiline.»

Õpilased külvasid Stanislavski üle küsimustega: kuidas asuda Shakespeare'i monoloogide kallale? Me tunneme, rääkisid nad, et Shakespeare'i ei saa lugeda nii nagu proosat, kuid püüdes ülevat tabada, satume tahtmatult võltspaatosesse.

«Aga mis on võltspaatos?» katkestas neid Konstantin Sergejevitš. «Kui te lausute: «I-ii-lus il-lm» niisama südamepõhjast kui ütlete:

> «... Kui surra nüüd,
> siis sünniks õnne tipul see...,»

siis ongi tegemist selle halva paatosega, mida me kardame. Shakespeare'il on suured mõtted, aga suurtest asjadest ei saa kõnelda nagu vorstist hommikusöögi juures. Mõned aga arvavad, et kõne ülevuse saavutamiseks tuleb teha hääletrikke ja mõelda üksnes diktsiooni selgusele. Kui hakkate mõtlema, et selles on kogu asi, olete kadunud.

Kui vaid süvendada antavaid olukordi ja anda mõtetele suur tähendus, ilmnevad mul teised mastaabid. Ülev stiil algab seal, kus on suured mõtted. Ülev peab samuti olema lihtne, kuid

sügav, tähendusrikas, ja siin peavad kujutluspildid eriti täpsed olema.»

Üleva, poeetilise probleem erutas Konstantin Sergejevitši. Ta rääkis, et Puškinit on seepärast raske mängida, et on raske näha nii suurtes mastaapides kui Puškin, et poeetiline sünnib ainult siis, kui näitlejad draamaatilisse materjali süvenemisel nakatuvad sellest suurest sisust, mis poeetilise teose ellu kutsus, ja täidavad iga oma lavalviibimise hetke autori kavatsustele analoogiliste mõtete ning tunnetega.

«Tõeline kunst tekib teatris siis,» ütles meile Stanislavski, «kui lihtsad inimlikud tunded ja elamused on hingestatud poeetilisest algest. Kuid see ei tähenda hoopiski, et ülevast tuleb rääkida huilates. Ei või lähtuda üksnes kõnelemise maneerist, siit algabki võltspaatos. Tuleb mõista, et tragöödia on lihtne, tähendusrikas ja ülev kunst ning et tragöödiani jõutakse antavate olukordade avardamise ja süvendamise ning nende õige hindamise kaudu. Kui te aga räägite midagi nägemata, siis satute paratamatult võltspaatosesse. Rääkige tegevusloogika kohaselt, siis ilmneb ka tunnete loogika. Ärge kiirustage. Tempost ärge mõelge, see tuleb siis, kui te teete raske harilikuks, hariliku kergeks, ent kerge kauniks. Kogu meie kunst seisneb selles, et näha uuesti seda, mida me kakskümmend korda näinud oleme. Kuid täna näete seda teisiti kui nägite eile, ja seda uutmoodi nägemist püüdkegi edasi anda.

SISEMONOLOOG

Kujutluspiltide loomine oli Stanislavski üks tähtsamaid praktilisi võtteid töös sõnaga.

Niisama oluline on ka Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko poolt kasutusele võetud niinimetatud sisemonoloogi mõiste.

Kahjuks on see veel väga vähe läbi töötatud. Samaaegselt on see üks kardinaalsemaid teid orgaaniliselt kõlava lavalise sõna juurde.

Inimene mõtleb elus vahetpidamatult. Ta mõtleb niihästi ümbritsevast tegelikkusest kui ka igat temale suunatud mõtet vastu võttes. Ta mõtleb, vaidleb lükkab ümber, nõustub niihästi ümberseisjate kui ka iseendaga, tema mõte on alati aktiivne ja konkreetne.

Laval valitsevad näitlejad mingil määral mõtet oma teksti ajal, kuid kaugeltki mitte kõik ei oska veel mõelda partneri

teksti ajal. Aga just nimelt näitleja psühhotehnika see külg on otsustav rolli «inimvaimu elu» avamise pidevas orgaanilises protsessis.

Vene kirjanduse eeskujude poole pöördudes näeme, et inimeste sisemaailma avades kirjeldavad kirjanikud väga üksikasjalikult nende mõttekäiku. Me paneme tähele, et valjusti öeldud mõtted moodustavad ainult väikese osa sellest mõtetevoolust, mis mõnikord inimese teadvuses pulbitseb. Mõnikord jäävadki sellised mõtted väljaütlemata monoloogiks, mõnikord võtavad lühikese, tagasihoidliku fraasi kuju, mõnikord aga leiavad väljenduse kirglikus monoloogis, olenevalt kirjandusteose antavatest olukordadest.

Oma mõtte selgitamiseks tahaksin tuua rea sellise sisemonoloogi näiteid kirjandusest.

Suur psühholoog L. Tolstoi, kes oskas avada inimestes kõige salajasema, annab meile sellisteks näideteks hiiglamaterjali.

Võtkem peatükk L. Tolstoi romaanist «Sõda ja rahu».

Sonja ütles ära Dolohhovile, kes tegi talle abieluettepaneku. Dolohhov mõistab, et Sonja armastab Nikolai Rostovi. Kaks päeva pärast seda sündmust sai Rostov Dolohhovilt kirja.

«Kuna ma sulle teadaolevail põhjustel ei kavatse enam ilmuda teie majja ja sõidan tagasi sõjaväkke, korraldan täna õhtul oma sõpradele väikese jumalagajätu peo — tule inglise võõrastemajja.»

Kui Rostov kohale jõudis, oli mäng täies hoos. Dolohhov pidas panka. Kogu tähelepanu koondus ainuüksi Rostovile. Kirjas oli juba ammu üle kahekümne tuhande rubla. «Dolohhov ei kuulanud enam ega rääkinud ka ise lõbusaid lugusid, ta jälgis Rostovi iga käeliigutust ja heitis aegajalt põgusa pilgu üleskirjutusele... Rostov istus pead mõlemale käele toetades täiskirjutatud, veiniga ülevalatud ja kaartidega kaetud laua ääres. Üks piinav mulje ei lahkunud temast: need laiakondised, punakad, särgikäiste alt paistvad karvadega käed, mida ta armastas ja vihkas, hoidsid teda oma võimuses.»

«Kuussada rubla, äss, nurk, üheksa... Tasa mängida on võimatu!... Ja kui lõbus oleks praegu kodus... Soldat kahekordselt... See pole võimalik!... Ja miks ta küll seda minuga teeb?» arutles ja mõtles Rostov...

«Ta ju teab, mis niisugune kaotus mulle tähendab. Ta ei või ometi soovida minu hukatust? Ta oli ju mu sõber. Ma ju armastasin teda... Kuid ka tema ei ole süüdi. Mis ta peakski tegema, kui õnn on tema poolt? Ja ka mina ei ole süüdi,» ütles ta endamisi. «Ma pole midagi kurja teinud. Kas ma olen

kellegi tapnud, kedagi solvanud või kellelegi halba soovinud? Mille eest siis nüüd niisugune hirmus õnnetus? Ja millal see algas? Alles nüüdsama astusin selle laua juurde mõttega võita sada rubla, osta selle eest emale nimepäevaks too laekake, ja siis koju sõita. Ma olin nii õnnelik, nii vaba ja rõõmus! Ja ma ei mõistnud siis, kui õnnelik ma olin! Millal see kõik lõppes ja millal algas see uus, kohutav olukord? Mis tähistas seda pööret? Ma istusin niisamuti oma kohal selle laua ääres, valisin ja käisin samal viisil kaarte välja ning silmitsesin neid laiakondiseid, osavaid käsi. Millal see siis toimus, ja mis nimelt toimus? Ma olen terve, tugev ja ikka seesama ja ikka selsamal kohal. Ei, see pole võimalik! Arvatavasti ei lõpe see kõik millegagi.»

Rostov punetas näost ja oli üleni higine, sellest hoolimata, et toas polnud palav. Ta nägu oli kohutav ja haletsusväärne, eriti tema võimetu soovi tõttu näida rahulikuna...

See on mõttetulv, mis läbib Nikolai teadvust mängu ajal. Mõttetulv, mis väljendub k o n k r e e t s e t e s, kuid väljaütlemata s õ n a d e s.

Nikolai Rostov ei lausunud sõnagi kaartide kättevõtmise hetkest kuni momendini, millal Dolohhov ütles: «Teilt on neli-kümmend kolm tuhat saada, krahv.» Mõtted, mis tunglesid ta peas, vormusid sõnadeks ja lauseteks, kuid ei tulnud üle huulte.

Võtkem teine, kõigile tuntud näide Gorki teosest «Ema». Pärast seda, kui kohus oli mõistnud Paveli asumisele, püüdis Nilovna koondada kõik oma mõtted sellele, kuidas täita endale võetud suurt ülesannet — levitada Paša kõnet.

Gorki jutustab, millise rõõmsa pinevusega ema selleks sündmuseks valmistus. Kuidas ta reipalt ning rahulolevalt temale usaldatud kohvriga jaama tuli. Rong polnud veel ees. Tal tuli oodata. Ta silmitses rahvast ja tundis enesel äkki inimese pilku, kes näis talle tuttavana.

See tähelepanelik pilk nagu puuris teda, ja käsi, milles ta kohvrit hoidis, värahtas ning kandam muutus järsku raskeks.

«Olen teda kuskil näinud!» mõtles ema, summutades selle mõttega ebameeldivat ja segast tuksatust rinnas, lubamata teistel sõnadel määrata seda tunnet, mis tasakesi, ent võimukalt tema südant külmusega ahistas.

Kuid see kasvas ja tõusis kurguni, täitis suu kuiva, kibeda maiguga, ta tahtis kannatamatult ümber pöörata, et veel kord vaadata. Ta tegigi nii — mees seisis ettevaatlikult jalalt jalale tammudes selsamal kohal, näis, nagu tahaks ta midagi, kuid on kahevahel...

Ema läks aeglaselt pingi juurde ja istus ettevaatlikult, pikkamisi, otsekui kartes endas midagi rebestada. Teravast õnnetuseaimusest äratatud mälu seadis selle mehe tema ette kaks korda — üks kord linna taga põllul, pärast Rõbini põgenemist, teine kord kohtus...

Teda tunti, teda jälitati — see on selge.

«Lõksu langesin?» küsis ta endalt. Kuid järgmisel hetkel vastas võpatades:

«Võib-olla veel mitte...»

Ja samas lausus jõudu pingutades karmilt:

«Lõksu langesin!»

Vaatas ringi ega näinud midagi, aga mõtted süttisid sädemetena üksteise järel ja kustusid.

«Kohver maha jätta — lahkuda?»

Kuid eredamalt vilksatas teistsugune säde:

«Poja sõna ära visata? Säärastesse kätesse...» Ja surus kohvri enda vastu.

«Aga — sellega minna?... Põgeneda...»

Need mõtted näisid talle võõraina, nagu oleks keegi need väljaspoolt vägisi talle pähe pannud. Nad põletasid teda, nende kõrvetused torkasid valusasti aju, piitsutasid tuleniitidena südant...

Siis, suure, järsu, vapustava hingelise pingutusega kustutas ta kõik need kavalad, väikesed ja nõrgad tulukesed, öeldes endale käskivalt:

«Häbene!»

Kohe hakkas parem, ta nagu karastus, lisades:

«Ära häbista ometi poega! Keegi ei karda...»

Mõni silmapilk kõhklust oleks nagu kõik temas tihendanud. Süda hakkas rahulikumalt tuksuma.

«Mis siis nüüd saab? mõtles ta ringi vaadates.

Nuhk kutsus valvuri ja sosistas talle midagi silmadega emale viidates...

Ema nihkus kaugemale pingi peale.

«Kui ainult ei pekstaks...»

Valvur peatus ema kõrval, vaikis pisut ja küsis poolvaljusti karmilt:

«Mis sa vahid?»

«Ei midagi.»

«Seep see on — varganägu! Vana juba, aga — tempe ei jäta!»

Emale tundus, et valvuri sõnad lõid talle näkku, kord, kaks; kurjad ja rämedad sõnad tegid valu, otsekui rebisid põski, piitsutasid silmi...

«Mina? Mina ei ole varas, valetad!» karjatas ta täiest rinnast, ja kõik tema ees hakkas keerlema nördimuse pöörises, joobnustades südant kibeda solvamisega.

Kui temani jõudis valesüüdistus varguses, tõusis selles hallipäises, oma pojale ja tema üritusele andunud emas äge protest. Ta tahtis kõigile inimestele, kõigile, kes polnud veel leidnud õiget teed, jutustada oma pojast ja tema võitlusest. Uhkena, tundes endas jõudu võidelda tõe eest, ei mõelnud ta enam sellele, mis temast hiljem saab. Ta põles ainsast soovist — jõuda poja kõne rahvale teatavaks teha.

«...Ta tahtis, tõttas ütlema inimestele kõike, mida teadis, kõiki mõtteid, mille jõudu ta tundis...»

Leheküljed, millel Gorki kirjeldab ema kirglikku usku tõe jõusse, näitavad meile sõna mõjuvõimu ja on suurepäraseks näiteks «inimvaimu elu lahtimõtestamisest». Vapustava jõuga kirjeldab Gorki Nilovna väljaütlemata jäänud mõtteid, tema heitlust iseendaga. Seepärast mõjuvad meisse nii tugevasti ka ta sügavast südamepõhjast ägedalt väljapaiskunud sõnad.

Võtame veel näite Aleksei Tolstoi romaanist «Kannatuste rada».

Roštšin on valgete poolel.

«Ülesanne, mis on piinanud teda juba Moskvast alates nagu vaimuhaigus — tasuda kätte bolševikele häbi eest —, oli täidetud. Ta tasus kätte.»

Kõik näib sündivat just nii, nagu ta seda soovis. Kuid teda hakkab piinavalt jälitama mõte, kas tal on ka õigus. Ja ühel pühapäeval leiab Roštšin end vanal kirikutagusel surnuaial. Kostab lastekoori laulu ja «diakoni jämedahäälseid hüüdeid». Mõtted aga põletavad ja torgivad teda.

«Minu kodumaa,» mõtles Vadim Petrovitš... «See on Venemaa... See, mis oli Venemaa... Midagi sellest pole enam olemas ja ei kordu... Sataänsärgis poisist on saanud mõrtsukas.»

Roštšin tahaks vabaneda neist piinavaist mõtteist. Tolstoi kirjeldab, kuidas ta «püsti tõusis ja käed seljal hakkas sõrmi ragistades rohus käima.»

Ent mõtted kandsid ta sinna, «kuhu ta, nagu näis, oli ukse tagantkätt kinni virutanud.»

Ta arvas, et läks surma, kuid tuli välja hoopis teisiti. «Noh, mis siis,» mõtles ta, «surra on kerge, elada raske... Selles ongi meie teene — anda hukkuvale isamaale mitte lihtsalt elav kott liha ja konte, vaid kõik oma kolmkümmend viis elatud aastat kiindumust, lootust... ja kogu oma puhtus...»

Need mõtted olid nii piinavad, et ta valjusti oigas. Kostis üksnes oie. Pead läbinud mõtted ei saanud kellelegi kuuldavaiks. Kuid vaimne pinge, mille see mõttekäik esile kutsus, kajastus ta käitumises. Ta mitte üksnes ei saanud toetada Teplovi juttu sellest, et «bolševikud lasevad juba Moskvast kohvritega Arhangelski kaudu jalga,» ja et «kogu Moskva on mineeritud,» vaid suutis vaevu hoiduda talle kõrvakiilu andmast.

Ühes kõige imetlusväärsemas, kõige tugevamas romaani lõigus viib Aleksei Tolstoi Roštšini kokku Teleginiga, kõige lähedasema inimesega, keda ta alati on oma vennaks, oma kõige kallimaks sõbraks pidanud. Kuid nüüd, pärast revolutsiooni, on nad sattunud eri leeridesse: Roštšin on valgete, Telegin punaste poolel.

Jekaterinoslavi minevat rongi oodates istus Roštšin jaama kõvale tammepuust diivanile, «... kattis silmad käega — ja jäi nii mitmeks tunniks liikumatult istuma ...»

Tolstoi kirjeldab, kuidas inimesed siia istusid ja siit tõusid, kui keegi äkki ta kõrvale istus «nähtavasti kauaks» ja «hakkas jalga väristama, nii et kogu diivan vappus. Ei läinud ära ega jätnud väristamist.» Asendit muutmata palus Roštšin kutsumatut naabrit lakata jalga väristamast.

«Andestage, halb harjumus.»

Naabri hääl tundus Roštšinile ääretult tuttavana, äratades temas mingeid ähmaseid ja kalleid mälestusi.

«Kätt ära võtmata piilus Roštšin laialiaetud sõrmede vahelt naabri poole. See oli Telegin.»

Roštšin taipas kohe, et Telegin võis siia sattuda üksnes bolševistliku vastuluurajana. Ta oli kohustatud sellest otsekohe komandandile ette kandma. Kuid Roštšini hinges käib julm heitlus. Tolstoi kirjeldab, et õudus pigistas Roštšini kõri kinni, ta tõmbus üleni kössi ja nagu kasvas sohva külge.

«... Anda ära, et tunni aja pärast Daša mees, minu ja Katja vend, vedeleks ilma saabasteta plangu ääres prügihunnikul ...»

«Mis siis teha? Püsti tõusta, ära minna? Aga Telegin võib ta ära tunda — satub segadusse, hõikab. Kuidas päästa?»

Need mõtted keerlevad ajus. Aga mõlemad vaikivad. Ei ainustki häält. Väliselt ei juhtu nagu midagi. Roštšin ja Ivan Iljitš istusid liikumatult nagu magajad lähestikku tammepuust diivanil. Vaksal oli sel kellaajal tühjaks jäänud. Valvur sulges perrooniuksed. Siis ütles Telegin silmi avamata: «Tänan, Vadim.»

Edasi kirjeldab Tolstoi, kuidas Telegin rahulikult, tagasi

vaatamata ära läks ja kuidas Roštšin talle järele sööstis. Teda valdas ainult üksainus mõte: «Kaelustada teda, ainult kaelustada.»

Ja veel üks näide — M. Šolohhovi «Ülesküntud uudismaast».

Štšukari taat on teel Dubtsovi brigaadi. Kurnatud keskpäevasest kuumusest, laotab ta varjulisse kohta oma kuuenäru maha.

Jällegi ei sünni väliselt justkui mitte midagi. Vanamees oli roidunud, seadis end põõsavilus sisse ja jäi tukastama.

Kuid Šolohhov tungib meie pilkude eest varjatud sfääri. Ta avab meile Štšukari mõtted hetkel, kui viimane omaette mõtiskleb. Kuju elav tõelisus vaimustab meid, sest oma Štšukari luues teab Šolohhov kõik: seda, mis ta teeb, kuidas räägib ja liigub, ning millest ta oma elu erinevatel hetkedel mõtleb.

«Sihukesest toredast paigast ei aja mind enne õhtut teibagagi üles. Magan nii palju kui süda lustib, pleegitan päeva käes oma vanu luid-konte, ja siis — Dubtsovi manu külla, putru sööma. Ütlen, et ei jõund kodus hommikut süüa, ja küll nad mu ära toidavad, see on klaar nagu allikavesi!»

Štšukari unistused jõuavad pudru juurest lihani, mida pole ammu suhu saanud...

«Poleks paha lõunaks käntsakas lambaliha, nii umbes nelja naela ümber, kinni keerata! Iseäranis praetud liha, rasvast, või siis, kui paremat pole, munaroog pekiga, ainult et volilt võtta oleks...»

Aga sealt armsaimate vareenikute juurde.

«Vareenikud hapukoorega on kah päris pühadetoit, parem kui igasugune armulaualeib, iseäranis kui neid kallikesi laotakse sulle taldrikule hästi palju, ja siis veel juurde, terve hunnik, ja kui veel seda taldrikut õrnalt raputada, nii et koor põhjani vajub ja iga vareenik pealaest jalatallani koorega kokku saab! Veel kenam on, kui neid vareenikuid ei panda sulle taldriku peale, vaid mõnda sügavasse nõusse, nii et ikka lusikaga ammutada annab!»

Näljane, igavesti näljane Štšukar, kas on võimalik teda mõista ilma nende unistusteta toidust, ilma tema unenägudeta, kus ta «tõtates ja suud põletades tüdimatult lürbib hane sisikonnast keedetud rammusat suppi...» Ent üles ärgates räägib omaette: «Mis see ometi olgu, näe muudkui õgimist unes — see põle kuskilt pärit! Selge pilamine, mis elu see on! Unes, ole lahke, larbid sihukest suppi süüa, et viib keele alla, ilmsi aga torkab eit sulle taaripudi nina ette, käigu põrgu see igavene lurr!»

Meenutagem Levini sagedasi mõtisklusi romaanist «Anna

Karenina» iseenda ja oma lähedaste ebatervest, tühisest ja sisutust elust. Või vapustavalt dramaatilist teekonda Obiralovkasse, kus Anna julmad hingepiinad voolavad välja terveks sõnadevooluks, mis tekib ta palavikulises ajus: «Minu armastus muutub üha kirglikumaks ja isekamaks, kuna tema oma ikka enam ja enam kustub, ja sellepärast me eemaldumegi teineteisest... Ja siin ei saa midagi parata... Kui ma võiksin olla veel muud peale armukese, kes kirglikult armastab ainult tema õrnusi, aga ma ei saa ega tahagi olla midagi muud... Kas me kõik pole heidetud maailma ainult selleks, et üksteist vihata ja seepärast ennast ning teisi piinata?... Ma ei oska kujutleda olukorda, mil elu poleks piinaks...»

Vene klassikute ja nõukogude kirjanike suurimatest teostest, — olgu need L. Tolstoi, Gogoli, Gorki, A. Tolstoi, Fadejevi, Šolohhovi, Panova või teiste omad, leiame kõikjalt kõige rikkalikumat materjali sisemonoloogi mõiste iseloomustamiseks.

Sisemonoloog on vene kirjandusele sügavalt orgaaniline nähtus.

Teatrikunstis eeldab sisemonoloog intellektuaalset näitlejat. Kahjuks tuleb meil sageli ette, et näitleja teeb ainult näo nagu mõtleks. Enamikul näitlejaist jäävad sisemonoloogid loomata ning vähestel jätkub tahet, et vaikides läbi mõelda oma väljaütlemata mõtted, mis tõukavad tegutsema. Sageli teeskleme laval mõtteid, tõelist mõtet näitlejal sageli pole, ta on partneri teksti ajal tegevuseta ning elavneb alles selle viimase repliigi ajaks, kuna teab, et nüüd tuleb tal vastata. See ongi peamiseks tõkkeks autoriteksti orgaanilisel omandamisel.

Konstantin Sergejevitš soovitas tähelepanelikult uurida sisemonoloogi protsessi elus. Kui inimene kuulab oma kaasvestlejat, tekib temas kõigele kuuldule vastuseks sisemonoloog, seepärast peame alati seesmist d i a l o o g i sellega, keda kuulame.

On tähtis täpsustada, et sisemonoloog on tervenisti seotud s u h t l e m i s p r o t s e s s i g a.

Vastumõttekäigu tekkimiseks on tarvis partneri sõnad tõeliselt vastu võtta, tuleb õppida tõeliselt vastu võtma kõiki muljeid laval toimuvatest sündmustest. Vastuvõetavale materjalikompleksile reageerimine tekitabki teatava mõttekäigu.

Sisemonoloog on orgaaniliselt seotud toimuva hindamisprotsessiga, teravdatud tähelepanuga ümbritseva vastu, oma vaatepunkti võrdleva kõrvutamisega partnerite poolt öeldud mõtetega.

Sisemonoloog on võimatu ilma tõelise keskendumiseta.

Tahaksin veelkord pöörduda kirjandusliku näite poole, mis avab meile suhtlemisprotsessi, mida teatris tuleb tundma õppida. See näide on huvitav selle poolest, et vastupidiselt minu poolt varem toodud näidetele ei anna L. Tolstoi siin sisemonoloogi edasi otseses kõnes, vaid kasutab dramaatilisemat võtet — avab sisemonoloogi tegevuse kaudu.

Selline on Levini ja Kitty Štšerbatskaja armuavaldus romaanis «Anna Karenina»:

«Ma tahtsin teilt juba ammu üht asja küsida . . . »

«Palun, küsige.»

»Vaat,» ütles Levin ja kirjutas algustähed: «k, t, m, v, s, o, v, k, t, s, e, i, v, a, s?» Need tähendavad: «Kui te mulle vastasite: see on võimatu, kas tähendab see ei iialgi või ainult siis?» Ei olnud muidugi usutav, et Kitty oleks võinud sellest keerulisest lausest aru saada, aga Levin vaatas talle otsa ilmega, nagu oleks tema elu sõltunud sellest, kas Kitty saab neist sõnadest aru või ei.

. . . Vahetevahel vaatas Kitty Levinile otsa, küsides pilguga: «Kas tähendab see seda, mis mina mõtlen?»

«Ma sain aru,» ütles ta punastades.

«Mis sõna see on?» küsis Levin, näidates i-le, mis tähendas «iialgi».

«See on «iialgi»,» ütles Kitty, «aga see pole õige!»

Levin pühkis kirjutatu kiiresti ära, andis kriidi temale ja tõusis üles. Kitty kirjutas: s, m, e, s, t, v . . .

Levin vaatas talle küsivalt ja arglikult otsa.

«Kas ainult siis?»

«Jah,» vastas Kitty naeratus.

«Lugege siis seda. Ma ütlen, mida ma soovin. Väga soovin!» Kitty kirjutas sõnade algustähed: e, t, v, u, j, a, s, m, o. See tähendas: «Et te võiksite unustada ja andestada selle, mis oli.»

Levin haaras värisevate sõrmedega kriidi ja murdnud selle, kirjutas algustähed järgnevale: «Mul pole midagi unustada ja andestada, ma pole lakanud teid armastamast.»

Kitty vaatas teda, naeratus huulil.

«Ma sain aru,» ütles ta sosinal.

Levin istus ja kirjutas pika lause. Kitty mõistis kõik, ja temalt küsimata, kas see on õige, võttis kriidi ja vastas kohe.

Levin ei saanud kaua aru, mis Kitty oli kirjutanud, ja vaatas tihti Kittyle silma. Teda oli vallanud õnnepimestus. Ta ei osanud kuidagi leida neid sõnu, mida Kitty oli mõelnud; aga Kitty ilusaist, õnnest säravaist silmadest taipas Levin seda, mis tal oli tarvis teada. Ja ta kirjutas kolm tähte. Aga ta pol-

nud veel kirjutamist lõpetanud, kui Kitty juba käe järgi ta mõtteid luges ja lõpetas ise ning kirjutas vastuse: «Jah».

«... Nende jutus oli kõik öeldud; oli öeldud, et Kitty armastab teda ja ütleb isale ning emale ja et juba homme hommikul tuleb Levin.»

Sellel näitel on suhtlemisprotsessi mõistmiseks täiesti erakordne psühholoogiline tähendus.

Niisugune täpne teineteise mõtete aimamine on võimalik üksnes sellise erakordse hingestatud keskendatuse juures, mis valdas neil hetkil Kittyt ja Levinit. See näide on eriti huvitav selle poolest, et L. Tolstoi võttis ta elust. Täpselt samal kombel avaldas Tolstoi ise armastust S. A. Bersile, oma tulevasele naisele.

Sisemonoloogi tähtsuse mõistmisest näitlejale veel ei piisa. Hädavajalik on rakendada see psühhotehnika osa proovipraktikasse.

Seda asjaolu selgitades pöördus Stanislavski stuudio ühes tunnis üliõpilase poole, kes õppis Varja osa «Kirsiaiast».

«Te kurdate,» ütles Konstantin Sergejevitš, «et teile valmistab raskusi stseen Lopahhiniga, kuna Tšehhov paneb Varjale suhu teksti, mis mitte ainult ei ava Varja tõelisi elamusi, vaid on ilmses vastuolus nendega. Varja ootab kogu oma olemusega, et nüüd teeb Lopahhin talle abieluettepaneku, kuid ise räägib mingeist tühiasjadest, otsib mingit kaotatud eset jne.

Et hinnata Tšehhovi loomingut, on teil esmajoones hädavajalik mõista, millist hiiglasuurt osa etendavad tema tegelaskujude elus sisemised, valjusti väljaütlemata monoloogid.

Stseenis Lopahhiniga ei õnnestu teil kunagi jõuda tegeliku tõeni, kui te ei ava enda jaoks Varja tõelist mõttekäiku selle stseeni igal hetkel.

«Ma mõtlen, Konstantin Sergejevitš, ma mõtlen,» ütles üliõpilane ahastades. «Ent kuidas võib mu mõte teieni jõuda, kui mul pole selle väljendamiseks sõnu?»

«Sellest kõik meie hädad algavadki,» vastas Stanislavski. «Näitlejad ei usu, et nad võiksid olla vaatajale arusaadavad ja nakatada teda, kui nad oma mõtteid valjusti ei ütle. Uskuge mind, kui need mõtted on näitlejal olemas, kui ta tõesti mõtleb, siis ei saa see jääda peegeldumata tema silmades. Vaataja ei saa teada, milliseid sõnu te endamisi räägite, kuid ta aimab tegelaskuju seesmist enesetunnet, tema hingeseisundit; vaatajat haarab kaasa see orgaaniline protsess, mis loob katkematu allteksti liini. Proovime teha harjutuse sisemonoogile. Tuletage meelde Varja ja Lopahhini stseenile eelnevad anta-

vad olukorrad. Varja armastab Lopahhinit. Kõik peavad nende abiellumise küsimust otsustatuks, kuid Lopahhin millegipärast venitab. Päev möödub päeva järele, kuu kuu järele, tema aga vaikib.

Kirsiaed on müüdud. Selle ostis Lopahhin. Ranevskaja ja Gajev on ära sõitmas. Asjad on pakitud. Ärasõiduni on jäänud mõned minutid, ja Ranevskaja, kellel on Varjast lõpmatult kahju, otsustab Lopahhiniga kõnelda. Selgub, et kõik laheneb väga lihtsalt. Lopahhin on rõõmus, et Ranevskaja ise sellest juttu tegi, ta tahab kohe praegu teha abieluettepaneku.

Erutatud ja õnnelik Ranevskaja läheb Varja järele. «Nüüd sünnib see, mida te nii kaua olete oodanud,» ütleb Konstantin Sergejevitš Varja osa täitvale üliõpilasele. «Hinnake seda, valmistuge tema ettepanekut ära kuulama ja nõusolekut andma. Ma palun teid, Lopahhin, kõnelda oma rolli teksti, aga teid, Varja, palun lisaks autoritekstile öelda valjusti kõike seda, millest te mõtlete partneri teksti ajal. Mõnikord võib juhtuda, et te kõnelete Lopahhiniga korraga, see ärgu teid kumbagi segagu; kõnelge oma sõnu vaiksemalt, aga nii, et ma neid kuulen, muidu ei saa ma kontrollida, kas mõte voolas õigesti, teksti sõnu aga rääkige normaalse häälega.

Üliõpilased seadsid kõik tööks vajaliku valmis ja proov algas.

«Kohe, kohe sünnib see, mida ma nii tahan,» ütles üliõpilane tasa, astudes tuppa, kus teda ootas Lopahhin. «Tahaksin talle otsa vaadata... Ei, ei suuda... Mul on hirm...» Ja me nägime, kuidas ta, pilku tõstmata, hakkas vaatlema asju. Kohmetut, hajameelset naeratust varjates ütles ta lõppeks: «Imelik, mitte kuidagi ei leia...»

«Mida te otsite?» küsis Lopahhin.

«Miks hakkasin ma midagi otsima?» kõlas jälle Varja osatäitja vaikne hääl. «Teen hoopis muud, kui vaja oleks, ta arvab nähtavasti, et olen ükskõikne selle vastu, mis praegu peab tulema, et tegelen igasugu tühja-tähjaga. Kohe vaatan talle otsa ja ta mõistab kõik. Ei, ma ei suuda,» ütles üliõpilane tasa, jätkates otsimist. «Ise panin ära ja ei mäleta,» lausus ta valjusti.

«Kuhu te siis nüüd lähete, Varvara Mihhailovna?» küsis Lopahhin.

«Mina?» küsis Varja osatäitja valjusti. Ja jälle kostis ta tasane hääl. «Miks ta küsib, kuhu ma lähen. Kas ta tõesti kahtleb selles, et ma temaga jään? Aga võib-olla Ljubov Andrejevna eksis, võib-olla Lopahhin ei otsustanudki abielluda?

Ei-ei, ei või olla. Ta küsib, kuhu ma sõidaksin, kui poleks juhtumas see kõige tähtsam elus, seesama, mis nüüd kohe juhtub.»

«Ragulini juurde,» vastas ta valjusti, vaadates Lopahhinile õnnelike, säravate silmadega otsa... «Leppisin nendega kokku, et hakkan seal majapidamise järele vaatama, vahest ehk majapidajaks.»

«See on Jašnevos? Sinna saab oma seitsekümmend versta,» ütles Lopahhin ja jäi vait.

«Kohe, kohe ütleb ta, et kuhugi pole mul vaja sõita, et on mõttetu minna võõraste inimeste juurde majapidajaks, et ta teab, et ma teda armastan, ta ütleb mulle, et ka tema armastab mind. Miks ta nii kaua vaikib?»

«Näe, lõppeski elu selles majas,» ütles lõppeks Lopahhin pärast pikka pausi.

«Ta ei öelnud midagi. Mu jumal, mis see siis on, kas tõesti lõpp, kas tõesti lõpp?» sosistas üliõpilane vaevukuuldavalt ja ta silmad täitusid pisaratega. «Ei tohi, ei tohi nutta, ta näeb mu pisaraid,» jätkas ta. «Õige, ma ju otsisin midagi, otsisin mingit eset, kui tuppa tulin. Rumal! Kui õnnelik ma siis olin... Tuleb jälle otsima hakata, siis ta ei märka, et nutan.» Ennast kokku võttes ning pisaraid tagasi hoides hakkas ta tähelepanelikult silmitsema kokkupakitud asju. «Kus see siis on...» ütles ta valjusti. «Või panin ehk kohvrisse?... Ei, ma ei suuda teeselda, ei suuda,» ütles ta jälle vaikselt, «milleks see? Kuidas ta ütles? Jah, ta ütles: «Näe, lõppeski elu selles majas. Jah, kõik on lõppenud.» Ning jätnud otsimise, ütles ta päris lihtsalt:

«Jah, elu selles majas on lõppenud... Ei tule siin enam midagi...»

«Tubli,» sosistas meile Konstantin Sergejevitš, «kas tundsite, kuidas selles lauses tungis esile kõik see, mis ta oli stseeni jooksul kogunud.»

«Mina jälle sõidan praegu Harkovisse... sellesama rongiga. Tegemist on palju. Siia aga jätan Jepihhodovi... Palkasin ta,» rääkis Lopahhin. Varja aga ütles tema sõnade ajal veelkord vaevukuuldavalt: «Elu selles majas on lõppenud... Ei tule siin enam midagi.»

«Mullu sel ajal oli lumi juba maas, kui mäletate,» jätkas Lopahhin, «praegu aga on vaikne, päikesepaisteline. Ainult et külm on... Kraadi kolm alla nulli.»

«Milleks ta seda kõike räägib,» ütles üliõpilane tasa. «Miks ta ära ei lähe?»

«Ma ei vaadanud,» vastas ta Lopahhinile, ja lisas pärast väikest pausi: «Ja ka kraadiklaas on meil katki...»

«Jermolai Aleksejevitš!» hüüdis keegi kulisside tagant Lopahhinit.

«Tulen kohe,» vastas Lopahhin otsemaid ja lahkus kiiresti.

«Ongi kõik... Lõpp...» sosistas tütarlaps ja puhkes kibedasti nutma.

«Tubli!» lausus rahulolev Konstantin Sergejevitš. «Ta saavutasite täna palju. Tundsite omal nahal orgaanilist sidet sisemonoloogi ja autori repliigi vahel. Ärge unustage kunagi, et selle seose lõhenemine tõukab näitleja möödapääsmatult mängitsemisele ja teksti formaalsele ütlemisele.

Nüüd palun teie pedagoogi teha see eksperiment peale Varja ka Lopahhini osatäitjaga. Kui te vajalike tulemusteni jõuate, palun ma stseenist osavõtjaid oma teksti mitte valjusti öelda, vaid kõnelda seda iseendale, nii et huuled ei liiguks. See teeb teie seesmise kõne veel mahukamaks. Teie mõtted peegelduvad tahes-tahtmata teie silmis, nad paistavad teie näost. Vaadake, kuidas see protsess tegelikkuses sünnib ja te mõistate, et me püüame kunstivalda tuua sügavalt orgaanilise protsessi, mis on omane inimpsüühikale.»

K. S. Stanislavski ja V. I. Nemirovitš-Dantšenko rääkisid pidevalt sisemonoloogi suurest väljendus- ja nakatusjõust, väites, et sisemonoloog tekib suurimast keskendatusest, tõelisest loomingulisest enesetundest, teraseimast tähelepanust selle vastu, kuidas välised olukorrad kajastuvad näitleja hinges. Sisemonoloog on alati emotsionaalne.

«Teatris etendab hiiglasuurt osa alaline võitlus iseenese «minaga»,» rääkis Stanislavski.

Sisemonoloogis on see võitlus eriti käegakatsutav. Ta sunnib näitlejat panema oma sõnasse kehastatava kuju kõige sisimad mõtted ja tunded.

Sisemonoloogi ei saa kõnelda, tundmata kujutatava inimese loomust, tema maailmavaadet, maailmatunnetust, tema vahekordi ümbritsevate inimestega.

Sisemonoloog nõuab kõige sügavamat süvenemist kujutatava inimese sisemaailma. Ta nõuab peamist kunstis — et näitleja oskaks laval mõelda nii, nagu mõtleb tema loodud kuju.

Sisemonoloogi seos läbiva tegevusega on silmanähtav. Toogem näiteks näitleja, kes mängib Tšitšikovi Gogoli «Surnud hingedes».

Tšitšikovile tuli «geniaalne idee» osta mõisnikelt kokku surnud talupoegi, kes olid veel elavatena revisjonikirjades.

Teades täpselt oma eesmärki, sõidab ta ühe mõisniku juurest teise juurde, viies ellu oma petturlikku kavatsust.

Mida täpsemalt Tšitšikovi mängiv näitleja valitseb oma eesmärki — osta surnud hingi võimalikult odavamalt, seda peenemalt peab ta end ülal, kohtudes kõige erinevamate mõisaomanikega, keda Gogol sellise satiirilise jõuga iseloomustab.

See näide on huvitav selle poolest, et näitleja tegevus iga mõisniku külastamise stseenis on üks ja seesama: osta surnud hingi. Aga kuivõrd erisugune on iga kord see näiliselt nii sarnane tegevus!

Meenutagem, kui mitmekesiste iseloomudega inimestega Tšitšikov kohtub.

Manilov, Sobakevitš, Pljuškin, Korobotška ja Nozdrjov on need, kellelt tuleb kätte saada see, mis tulevikus toob raha, rikkust ja positsiooni. Igaühe jaoks tuleb leida psühholoogiliselt peen lähenemisviis, mis viib soovitud sihile.

Siin algabki kõige huvitavam Tšitšikovi rollis: tuleb ära aimata iga mõisniku iseloom ja tema mõtteviisi iseärasused, tungida tema psühholoogiasse, et leida kõige õigem tee oma eesmärgile jõudmiseks.

Kõik see on võimatu ilma sisemonoloogita, kuna iga repliik, kus pole kõiki asjaolusid rangelt arvesse võetud, võib kogu riuka krahhini viia.

Kui me jälgime, mil kombel õnnestus Tšitšikovil kõiki mõisnikke võluda, siis näeme, et Gogol andis talle fantastilise kohanemisvõime, ja seepärast jõuabki Tšitšikov iga üksiku mõisniku juures nii erinevalt sihile.

Neid Tšitšikovi iseloomujooni avades saab näitleja aru, et oma sisemonoloogides tuleb tal nii proovidel kui ka etendustel (olenevalt sellest, mis ta saab partnerilt) otsida üha täpsemat mõttekäiku, mis viib kõneldava tekstini.

Sisemonoloog nõuab näitlejalt täielikku orgaanilist vabadust, et tekiks see suurepärane improvisatsiooniline enesetunne, kus näitleja on võimeline igal etendusel rikastama valmis sõnalist vormi üha uute varjunditega.

Kogu see Stanislavski sügav ja keerukas töö viib «rolli allteksti» loomiseni, nagu ta ise ütleb.

«Mis on allteksti?» kirjutab ta. «See on ilmne, seesmiselt tunnetatav rolli «inimvaimu elu», mis katkematult voolab teksti sõnade all, neid kogu aeg õigustades ja elustades...

Allteksti on kätketatud rolli ja näidendi arvukad ja mitmesugused seesmise arengu jooned...

Alltekst ongi see, mis paneb meid rääkima rolli sõnu... Kõik need jooned on omavahel keerukalt läbi põimunud otsekui palmiku üksikud niidid ja läbides kogu näidendit viivad välja p e a l i s ü l e s a n d e n i.

Ainult siis, kui tundmused kannavad kogu allteksti nagu veealune vool, tekib «n ä i d e n d i j a r o l l i l ä b i v t e g e v u s».

See väljendub peale füüsilise liikumise ka kõnes: tegutseda saab ka häälega, sõnaga, mitte ainult kehaga. Seda, mida tegevuse valdkonnas nimetatakse l ä b i v a k s t e g e v u s e k s, nimetame kõne valdkonnas a l l t e k s t i k s.»[1]

KÕNE TEHNIKA JA LOOGIKA

Kõneldes Stanislavski tööst sõnaga, ei tohi unustada seda, kui suurt tähtsust omistas ta kõnetehnika küsimustele, füüsilise kõneaparaadi ettevalmistamisele lavakunsti keerulisteks ülesanneteks.

Konstantin Sergejevitš nõudis näitlejalt täiuslikku füüsilise aparaadi valitsemist. Kõige tarvilikumaks pidas ta diktsiooni, hääleseade, liikumise ja rütmika tunde stuudios.

«Näitleja tundmused laval on sageli sügavad ja peened, kuid jämeda kehastamisega moonutab ta füüsilise aparaadi ettevalmistamatuse tõttu neid elamusi tundmatuseni,» rääkis meile Konstantin Sergejevitš, võrreldes taolist näitlejat suurepärase muusikuga, kes on sunnitud mängima rikutud, häälest ära instrumendil. «Muusik püüab edasi anda imekauneid helisid, kuid häälest ära, plärisevad keeled moonutavad kõik, põhjustades interpreedile väljendamatut piina. Seepärast, mida keerukam on k u j u t a t a v a l a v a k u j u «i n i m v a i m u e l u», seda peenem, vahenditum, kunstipärasem peab olema kehastus.»

Stanislavski esitab suuri nõudeid välisele tehnikale, see on: häälele, diktsioonile, oskusele moodustada sõna, fraasi, seega kogu sõnakunstile, samuti plastikale, liigutustele, kõnnakule jne.

Stanislavski kõneles õpilastele, et füüsiline kehastamisaparaat tuleb viia nii loomuliku loodusliku täiuslikkuseni kui võimalik. Keha tuleb edasi arendada, parandada ja nii korda seada, et kõik selle osad vastaksid neile looduse poolt ettenähtud nähtamatu tunde kehastamise keerulisele ülesandele.

Konstantin Sergejevitš ei väsinud kordamast, et oma füüsi-

[1] Näitleja töö endaga, lk. 606—607.

lise aparaadi treenimiseks ei saa seada mingeid tähtaegu, et iga aastaga kerkivad näitleja ette üha suuremad raskused seoses üha komplitseeritumate nõudmistega enda vastu ja seepärast tuleb harjutustega hääle, diktsiooni, plastika jne. arendamiseks tegelda eluaeg.

Pealeselle seab iga uus osa näitleja ette aina uued kehastamisülesanded.

Konstantin Sergejevitš töötas läbi rea probleeme seoses näitleja tehnilise oskusega oma loomingulist kavatsust ellu viia. Lavakõnele kuulub esikoht niihästi töötluse üksikasjalikkuse kui ka selle probleemi tähtsuse erilise rõhutamise tõttu Stanislavski poolt.

Stanislavski soovitas näitlejail oma kõne puudujääkides selgusele jõuda, et alatiseks loobuda näitlejate seas levinud harjumusest alatasa oma igapäevast ning ebaõiget kõnepruuki näiteks tuua ja sellega õigustada oma veel hullemat lavalist kõnemaneeri.

Konstantin Sergejevitš tajus ebatavaliselt tundlikult kõiki diktsioonidefekte ja nõudis näitlejailt täpset ning selget hääldamist, samuti üksikute puudujääkide parandamist sisi- ja helilistes häälikutes.[1]

«Kaashäälikud peavad olema väljendusrikkad, siis hakkab keel kõlama,» rääkis ta meile oma õppetundides. «Täishäälikud moodustavad vee, ent kaashäälikud — kaldad, milleta jõgi on soo.»

«Ebamäärane sõnaalgus,» ütleb meile Stanislavski, «meenutab lössimuljutud peaga inimest. Äraneelatud lõpuga sõna tuletab mulle meelde inimest, kellel on amputeeritud jalad. Üksikute häälikute või silpide väljalangemine on sama, mis väljalöödud silm või hammas, äralõigatud kõrv või mõni muu selletaoline moonutis.»

Niisama suurt tähtsust omistas Stanislavski ortoeepiale, see on õigehäälduse le. Ta nõudis kõikide murrakute ja aktsentide parandamist vastavalt vene kirjakeele ortoeepilistele normidele.

See osa tööst lavakõnega nõuab meie näitlejate, näitejuhtide ning pedagoogide teravdatud tähelepanu. Ei tohi unustada seda näitlejaloomingu erakordselt tähtsat külge.

«N ä i t l e j a p e a b o s k a m a k õ n e l d a.» Need sõnad lausus Konstantin Sergejevitš iseendale pärast seda, kui oli üle

---

[1] Originaalis: ...в свистящих, шипящих, сонарных звуках.» Vene keeles esineb rohkesti kõrvalekaldumisi normidest just nende häälikute hääldamisel. T õ l k i j a.

elanud suure ebaõnnestumise Salieri rollis (A. S. Puškini «Mozart ja Salieri»).

Analüüsides oma tööd Salieri osaga ütles Stanislavski, et vaatamata asjaolule, et paljud teda selle eest kiitsid, on ta ühel meelel nendega, kes teda karmilt kritiseerisid. Ta pidas seda tööd suureks läbikukkumiseks. Kuid see läbikukkumine tõi talle sellist kasu, et ta peab seda tähtsamaks suurimastki edust.

End karmilt kritiseerides püüdis Konstantin Sergejevitš jõuda selgusele põhjustes, mis ta selle nurjumiseni viisid.

Ta konstateerib, et rolli õige seesmine elu katkes tema tahtest olenemata niipea, kui ta hakkas rääkima Puškini teksti. Tekkis nihestus, vale, detoneerimine, ja ta ei tundnud välises vormis enam ära oma siirast seesmist tunnet.

Stanislavski jõuab veendumusele, et ta ei suutnud valitseda Puškini värssi. Koormanud iga üksiku sõna suure psühholoogilise sisuga, lõhkus ta Puškini mõtteterviku. Puškini sõnad läksid nagu paiste, igaühes neist peitus tema jaoks nii palju, et sisu ei mahtunud vormi ja, väljunud selle piiridest, valgus laiali sõnatus, kuid tähendusrikkas pausis: iga üksik ülespaisunud sõna eraldus teisest suure vahemaa taha. Kõne venis nii laiaks, et fraasi lõpuks oli selle algus juba meelest läinud.

Konstantin Sergejevitš kirjeldab seda pingelist tunnet, mis tekkis temas seoses ülejõukäiva ülesandega panna sõnadesse tugev tundmus, samal ajal selgelt tajudes, et Puškini tekst kõlab tema suus raskelt ega anna edasi poeedi mõtet. See sundis teda ennast vägistama, ta hakkas «end turri ajama ja kramplikult kokku tõmbuma». See seisund viis Stanislavski labaste näitlejalike võtete järele haaramisele, see on — võltsile, näitlejalikule paatosele.

Vägivalla ja ponnistuse tagajärjel hääl tuhmus, vale ja viletsuse tajumine sünnitas hirmu teksti ees ning kiskus sosistama: talle näis, et sosistades on kergem leida tõde. Kõik see ebakindlus ja sosin sobis aga hoopis vähe Puškini kõlavale värsile, see ainult süvendas valet.

Kes näitlejaist ei tunneks seda keerukat kahevõitlust autoritekstiga, mille Konstantin Sergejevitš iseennast näiteks tuues sellise range tõepärasusega paljastab.

«Sel piinarikkal perioodil,» nagu Stanislavski Puškini etenduse järgset palavlike mõtiskluste aega määritleb, tuleb ta neile tähtsatele järeldustele, mille eest ta oma läbikukkumisele Salieri rollis nii tänulik on. Need järeldused sõnastab Konstantin Sergejevitš erakordselt lihtsalt — näitleja peab oskama kõnelda.

«Kas pole imelik,» kirjutab Stanislavski, «oli vaja ära elada peaaegu kuuskümmend aastat, et aru saada, s. o. tajuda kogu oma olemusega seda lihtsat ja kõigile tuntud tõde, mida ei tea näitlejate suur enamik.»[1]

Jutustades oma mõtisklustest Salieri osaga töötamise päevilt, osutas Konstantin Sergejevitš sellele piinavale olukorrale, kus me ei ole võimelised õigesti kuuldavale tooma seda, mida endas selgesti tunnetame. Ta võrdleb ennast tummaga, kes püüab inetu mõminaga naisele armastust avaldada.

Tagasi vaadates läbikäidud lavateele, tuleb Konstantin Sergejevitš järeldusele, et peamised puudused — füüsiline pinge, vastupidavuse puudus, mängitsemine ja näitlejalik paatos — tekivad väga sageli seetõttu, et näitlejad ei valitse kõnet, mis on ainsana võimeline andma seda, mida vaja ja väljendama seda, mis elab hinges. Stanislavski räägib sellest, kui tähtis on omal nahal tunda kauni ja üleva kõne tõelist tähendust ühe võimsaima lavalise väljendus- ja mõjutamisvahendina. Püüdes tööprotsessis oma kõnet parandada, mõistis ta, et oskus lihtsalt ja kaunilt kõnelda on terve teadus, millel peavad olema oma seaduspärasused.

Nende seaduste tundmaõppimisega tegeles Konstantin Sergejevitš paljude aastate jooksul.

Kõik temaga koos töötanud näitlejad teavad, milliseid nõudeid ta näitlejatele ja õpilastele esitas, kui väsimatult juhtis tähelepanu vene kõnekeele ilule, kuidas naeris välja näitlejaid, kes ei oska sõnu õigesti grupeerida ja loogilisi pause pidada.

Sellesse ossa töös tekstiga suhtus ta eriti nõudlikult. Ta narritas halvasti kõnelevaid näitlejaid, päris neilt tihti harimatult kõlavate sõnade täpset tähendust, taotles kõne selget mõtestatust.

Konstantin Sergejevitš rääkis, et kõigepealt tuleb öeldavate sõnade seas luua kord, need õigesti grupeerida või kõnetaktideks jaotada, nagu mõned ütlevad. Selleks aga on vajalikud peatused — teiste sõnadega loogilised pausid.

Loogilised pausid ühendavad sõnad gruppideks ehk kõnetaktideks ja lahutavad grupid teineteisest. Stanislavski toob tuntud ajaloolise näite, kus loogilise pausi asetusest sõltus inimese saatus ja elu.

«Armu anda ei tohi Siberisse saata.» Kui paus on pärast kaht esimest sõna, tähendab see armuandmist (armu anda —

[1] K. S. Stanislavski, Minu elu kunstis. Tallinn, 1948, lk. 532.

ei tohi Siberisse saata), kui aga pärast neljandat (armu anda ei tohi — Siberisse saata), siis väljasaatmist.

Konstantin Sergejevitš soovitas harjutuseks igas loetavas raamatus ära märkida kõnetaktid.

«Treenige sellega oma kõrva, silma ja kätt,» ütles ta. «Loetava jagamises kõnetaktideks peitub veel üks oluline praktiline kasu: see soodustab läbielamisprotsessi ennast.

Kõnetaktideks jagamine on väga tarvilik lause sisu sügavamaks analüüsiks; see sunnib süvenema ja alatasa mõtlema laval öeldava tuumale ning muudab kõne vormikindlaks ja kuulamisel mõistetavaks.

Kuidas selleni jõuda?

Selleks on vaja tunda grammatikat, mis määrab kindlaks sõnade muutmise ning nende lauseteks ühendamise reeglid ja annab seega keelele harmoonilise, mõtestatud iseloomu.

Võttes aluseks lause õige grammatilise ülesehituse, teeb näitleja endale selgeks peamise mõtte ja jagab kogu lause kõnetaktideks.»

Pausidest kõneldes kirjeldab Konstantin Sergejevitš kolme liiki pause: loogilisi, psühholoogilisi ja õhkpause.

Õhkpaus on lühim peatus, mis on hädatarvilik sissehingamiseks.

Sageli pole õhkpaus isegi mitte peatus, vaid laulu või kõne tempo aeglustamine ilma et hääl katkeks.

Konstantin Sergejevitš armastas kasutada õhkpausi kõnes, eriti kiirkõnes üksikute sõnade esiletõstmiseks.

Loogiline paus aitab välja tuua teksti mõtet; psühholoogiline paus annab sellele mõttele, lausele elu, püüdes edasi anda allteksti. Kui kõne ilma loogilise pausita on oskamatu, siis ilma psühholoogilise pausita on see elutu.

Konstantin Sergejevitš armastas tsiteerida ühe oraatori sõnu, kes oli öelnud: «Olgu su kõne tagasi hoitud, ent vaikimine ilmekas.»

Just see ilmekas vaikimine ongi psühholoogiline paus.

Oma harmoonilises õpetuses lavakõnest osutab Konstantin Sergejevitš erilist tähelepanu rõhkudele, s. o. «aktsentueerimisele».

«Rõhk,» õpetas ta meid, «mis langeb valele kohale, moonutab mõtet ja vigastab lauset, kuna tegelikult peab ta aitama seda luua! Rõhk on nimetissõrm, mis osutab kõige olulisemale sõnale lauses või tekstis! Esiletõstetavas sõnas peitub allteksti hing, seesmine olemus ja peamised momendid.

Konstantin Sergejevitš rääkis sageli, et näitlejail lippavad laval rõhud korrapäratult mööda teksti ringi, et näitlejad unustavad sõna peamise missiooni — anda edasi mõtet, tunnet, kujutlust, mõistet, kujundeid ja kujutluspilte, mitte aga lihtsalt «lüüa helilainetega vastu kuulmekilet,» nagu ütles Konstantin Sergejevitš.

Mida selgemini näitleja teab, mida ta öelda tahab, seda kitsim on ta rõhkude asetamisega.

Konstantin Sergejevitš rääkis, et vastukaaluks rõhkudega liialdamisele tuleb õppida rõhku sealt maha võtma, kus teda tarvis pole.

Stanislavski hoiatab ühtlasi, et see on keerukas ja raske ülesanne. Kunst liigseid rõhke maha võtta osutab näitlejale suure teene. Eriti tähtis on see suurte ja raskete lausetega pika teksti edasiandmisel. Selliste tekstidega on aga näitlejal sageli tegemist.

Mäletan, kuidas Konstantin Sergejevitš stuudio ühes tunnis tegi ettepaneku lahata väikest katkendit «Surnud hingedest», kus Gogol iseloomustab Tšitšikovi kui «kogenud seltskonnainimest», kes oskab kergelt ja sundimatult ülal hoida mistahes teemal alustatud juttu.

«Sissesõitnu oskas kõiges kuidagi kohaneda ja näitas end kogenud seltskonnainimesena. Ükskõik millest ka juttu oli, ikka oskas ta sõnakese sekka öelda: kui oli juttu hobusekasvatusest, rääkis ta ka hobusekasvatusest; kui kõneldi headest koertest, tegi ta siingi väga asjalikke märkusi; kui vahetati mõtteid kroonupalati poolt toimepandud juurdluse kohta, näitas ta, et kohturiukadki ei ole talle tundmatud; kui käis arutlus piljardimängust — ei lasknud ta ka piljardimängus märgist mööda; kui räägiti voorusest — kõneles ta ka voorusest väga hästi, kusjuures tal olid isegi pisarad silmis; või hõõgveini keetmisest — ka hõõgveini keetmises oli ta asjatundja; või tolliülemaist ja -ametnikest — ka neist rääkis ta nõnda, nagu oleks ta ise olnud niihästi tolliametnik kui ka tolliülem.»

Konstantin Sergejevitš ütles selles tunnis, et õpilane peab kõigepealt mõistma, mida Gogol möönab esimeses lauses: «Tšitšikov on seltskonnainimene.»

Teises lauses Gogol avab selle mõiste, nimetades kõige mitmekesisemaid teemasid, milles Tšitšikov on kodus ja oskab hiilata sundimatus vestluses.

«Järelikult,» ütles Stanislavski, «tuleb teil selgusele jõuda, millistele sõnadele peavad langema rõhud, milliseid sõnu tuleb esile tõsta, et Gogoli mõte jõuaks kuulajani.

Kergus, millega kelm Tšitšikov «oskas kohaneda», peab saama võtmeks teksti edasiandmise intonatsioonilisele küljele. Olge võimalikult kitsid rõhkudega lauses, püüdke suuremalt osalt sõnadelt rõhud ära jätta. Küsige endalt, kas mõte jõuab kuulajani, kui te ühe või teise rõhu ära jätate, pidage silmas, et suure hulga rõhuliste sõnadega lause kaotab mõtte.

Et liigseid rõhke maha võtta, hääldasid õpilased siduvaid sõnu kiirustades, püüdes neist märkamatult üle libiseda, et olulisemad sõnad lauses sellel foonil eredamalt kõlama pääseksid.

«Pidage meeles, et kärsitus teeb kõne raskepäraseks, rahulikkus ja väljapidamine aga kergeks,» ütles Stanislavski. Öeldut lahti mõtestades kõneles ta, et olulised sõnad tuleb selgesti esile tuua, üksnes lause üldmõtte seisukohalt vajalike sõnade varjutamiseks aga kasutada aeglast, tahtlikult värvitut intonatsiooni, peaaegu täielikku rõhkude puudumist, erilist väljapeetust ning enesekindlust, mis annavad kõnele vajaliku täpsuse ja kerguse.

«Kuid antud näites «Surnud hingedest»,» jätkas Konstantin Sergejevitš, «näeme keerulise ehitusega lauset, milles on mitu alust ja mitu öeldist. Niisuguse fraasi õige hääldamine nõuab paljude rõhkude koordineerimise oskust ühes lauses.»

Konstantin Sergejevitš pööras õpilaste ja lavakõne pedagoogide tähelepanu alatihti vene kõnekeele rikkusele ning lauseehituse mitmekülgsusele ja vaheldusrikkusele kirjanduses.

Et edasi anda meie kirjanike ja dramaturgide stiililiste iseärasuste kõiki peeni nüansse, tuleb meil sageli puudu kõnetehnikast.

Konstantin Sergejevitš pühendas palju aega küsimusele, kuidas eraldada keerulises lauses olulisi sõnu vähemolulistest. Ta rääkis, et kõik sõnad ei või olla ühtviisi olulised, et tähenduselt jagunevad nad enam- ja vähemolulisteks. Pärast kõige olulisemate sõnade esiletõstmist rõhkude abil tuleb sama teha vähemtähtsate, kuid siiski esiletõstmisele kuuluvate sõnadega, aga täiesti rõhutuks jäävad ülejäänud sõnad, mis on vajalikud ainult mõtte selguseks.

«Siis saate terve komplekti rõhke,» rääkis Kondstantin Sergejevitš, «tugevaid, keskmisi ja nõrku. Nagu maalikunstis eksisteerivad toonid, pooltoonid ja hele-tumedus, on ka lavakõne kunstis terved gammad mitmesuguseid rõhuastmeid, mida tuleb omavahel nii koordineerida, et väikesed rõhud ei nõrgendaks, vaid vastupidi, tõstaksid olulise sõna tugevamini esile, et nad ei konkureeriks sellega, vaid teeksid üksmeelselt

tööd keeruka lause ehitamisel ja edasiandmisel. Üksikutes lausetes ja kogu kõnes peab olema perspektiiv.»

Konstantin Sergejevitš armastas meie tundides võrrelda lavakõne kunsti maalikunstiga.

«Nagu teate,» ütles ta meile, «annab maalikunst edasi pildi sügavuse, see on kolmanda mõõtme. See ei eksisteeri tegelikkuses — lamedale raamile tõmmatud lõuendil, millele kunstnik maalib oma teose. Kuid maalikunst loob paljude plaanide illusiooni. Need nagu läheksid sissepoole, lõuendi sügavusse, aga esiplaan nagu tungiks raamist ja lõuendist ette, vaataja poole.

Meie kõnes eksisteerivad sellised plaanid, mis annavad lausele perspektiivi. Kõige olulisem sõna tuleb kõige eredamalt esile ja kantakse kõige esimesele heliplaanile. Vähemtähtsad sõnad moodustavad terve rea sügavamaid plaane.

Stanislavski omistas kõikidele rõhuvarjunditele erakordselt suure tähtsuse. Ta rääkis mitte ainult rõhu tugevusest, vaid ka selle kvaliteedist, eristades selle mitmekesiseid varjundeid; ta rääkis, et on tähtis, kust rõhk langeb, kas ülalt alla või alt üles, kas ta asetub kohale raskelt või kergelt, kas ta püsib kaua või langeb kohe ja kustub samas.

Ta rääkis rõhu ja intonatsiooni ühendamisest, rääkis sellest, et sõna saab reljeefselt esile tuua, kui asetada ta pauside vahele, eriti kui üks nendest või ka mõlemad on psühholoogilised pausid, kõneles sellest, et olulise sõna esiletõstmiseks võib kõikidel ebaolulistel sõnadel rõhu ära jätta ja seega muutub esiletõstetav sõna nendega võrreldes tugevamaks.

«Kõigi nende esiletõstetavate ja mitteesiletõstetavate sõnade vahel tuleb leida vastastikused suhted, jõu gradatsioon, rõhu omadused, luua neist heliplaadid ja perspektiiv, mis annavad lausele liikumise ja elu. Just seda rõhkude, üksikute esiletõstetavate sõnade jõuastmete harmooniliselt reguleeritud vahekorda peamegi silmas, kui räägime koordinatsioonist.

Nii saame lause harmoonilise vormi, ilusa arhitektuuri.»[1]

Kõik Stanislavski poolt öeldu rõhuliste sõnade «aktsentueerimise» ja koordineerimise kohta lauses käib samuti üksikute lausete esiletõstmise protsessi kohta terves jutustuses või monoloogis.

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 654—655.

«Nii moodustuvad kõnes mitmesugused plaanid ja nende perspektiivid,» kirjutab Konstantin Sergejevitš. «Kui need kulgevad *allteksti ja läbiva tegevuse joont mööda teose pealisülesande poole*, siis muutub nende tähendus kõnes erakordselt suureks, sest nad aitavad täita kõige tähtsamat ja põhilisemat ülesannet meie kunstis: rolli ja näidendi inimvaimu elu loomist.»

Kiirustamine kõnes on peamine häda, mis segab näitlejat tõsist edu saavutamast lavalises arengus. Konstantin Sergejevitš kutsus kiirkõne all kannatavaid näitlejaid «tormajateks».

Üks Stanislavski poolt soovitatud vahendeid mõttetu kiirustamise vastu võitlemiseks oli kirjavahemärkidest tingitud intonatsioonide tundmaõppimine.

Neid uurides väitis Konstantin Sergejevitš, et iga kirjavahemärk nõuab vastavat häälelist intonatsiooni. Punktile, komale, küsi- ja hüüumärgile vastavad kindlad, neile omased häälelised figuurid.

Neis intonatsioonides peitub see mõju kuulajaile, mis paneb neid vastavalt reageerima. Küsiv intonatsiooniline figuur — vastama, hüüumärgi intonatsioon — kaasa tundma, heaks kiitma või protesteerima, koolon — edasist juttu tähelepanelikult kuulama jne. Kirjavahemärkide intonatsioonilistes omadustes peitubki võime hoida näitlejat liigse kiirustamise eest.

On huvitav, et Konstantin Sergejevitš annab intonatsioonist kõneldes sellele sõnale täiesti kindla sisu, mis tolle laialtlevinud mõiste uut moodi lahti mõtestab.

Tuues näiteid mõttetutest intonatsioonidest, kus näitlejad häälega keerukaid kadentse ja figuure välja toovad, märkis Konstantin Sergejevitš, et näitlejad ei laula üksikuid häälikuid ja silpe, ei venita ega ulu neid mitte selleks, et meeldivalt kõditada kuulajate kuulmekilet.

Sedasorti intonatsioonide otsingud viivad vältimatult «enesekuulamisele», mis on niisama kahjulik ja väär kui näitlejalik enesearmastus ning enesenäitamine laval, mille vastu Stanislavski alati halastamatut võitlust pidas.

Stanislavski järgi tekib intonatsioon kõne seaduspärasuste tundmisest ja püüdest teose sisu täpselt edasi anda.

Ta oli kõigutamata oma nõudmistes näitlejate vastu, kohustades neid nimetatud seadusi tundma õppima ja rakendama. Tehes harjutusi küsimärgile vastava intonatsioonifiguuri omandamiseks, alustas ta harjutust kõige lihtsamatest küsimustest. Näiteks: «Mis kell praegu on?» või «Kuhu te pärast proovi

[1] Näitleja töö endaga, lk. 656—657.

lähete?» Ega lubanud enne vastata, kui kuulis tõelist küsimust.

«Kas kuulete küsimärki?» päris ta juuresolijailt algul naeratades, aga pärast paljusid kordamisi juba kurjustades. «Mina ei kuule. Ma kuulen punkti, mõttepunkte, semikoolonit, kõike muud, kuid mitte küsimärki! Kui te aga minu käest ei küsi, ei teki mul soovi teile vastata.»

«Pidage lugu komast,» tuletas Stanislavski tihti meelde, «just nimelt selle abil võite panna ennast kuulama.»

Jutustades koma intonatsioonilisest omadusest, võrdles ta seda hoiatuseks ülestõstetud käega, mis sunnib kuulajaid kannatlikult lõpetamata lause jätku ootama.

«Kõige tähtsam,» ütles Konstantin Sergejevitš, «on kontrollida, et pärast komale vastavat helikõverat kuulajad jääksid tingimata kannatlikult ootama alustatud lause jätkamist ning lõpuleviimist, ja siis pole ju mõtet kiirustada. Peale näitleja rahustamise sunnib see teda siiralt armuma komasse kõigi selle loomupäraste omadustega.»

Konstantin Sergejevitši meelest polnud need õppetunnid mitte üksnes hädavajalikud, vaid ta armastas neid. Olles lavakõne valdkonnas läbi teinud hiiglasuure enesekasvatuse kooli ja õppinud kõnet täiuslikult valitsema, demonstreeris ta hiilgavalt oma kõnereeglitele vastavat rääkimisoskust. Ta rääkis naudingust, mida tunneb näitleja, kes oskab pikas jutustuses või lauses koma ees intonatsiooni tõsta ning rahulikult ootama jääda, olles täiesti kindel, et keegi teda ei katkesta ega tagant ei kiirusta.

Oma nõudmisi kõne intonatsioonilise rikkuse valdkonnas edasi arendades kriipsustas Stanislavski alla, et selleks, et näitleja võiks valitseda ükskõik millist intonatsioonilist joonist, tuleb tal esmajoones valitseda oma häält.

Konstantin Sergejevitš rääkis, et näitleja sageli ei märka, kuidas tema intonatsioonid meenutavad grammofoniplaati, mis ühe koha peale on keerlema jäänud.

«Pange tähele, et elus ei kuule te kahte silpigi ühel ja samal noodil,» märkis ta korduvalt. «Näitlejad aga otsivad enamikul juhtumeil kõne jõudu füüsilisest pingutusest.»

Nimetades seda näitleja keeles «pinge mängimiseks» (punnitamiseks), rääkis ta, et selline võte kitsendab hääle diapasooni ja viib välja üksnes kähina ja karjumiseni.

Konstantin Sergejevitš kirjeldab tundi, kus ta soovitab õpilasel (kelle jutustusena see ongi antud) kontrollida iseenda peal, kui mõttetu on otsida kõne tugevust lihaste pinges.

Selleks palub ta õpilasel kogu viimase käsutuses oleva füüsilise jõuga öelda lause: «Ma ei või seda enam välja kannatada!!»

Õpilane täidab ülesande.

«Vähe, vähe, jõulisemalt!» käsutas Tortsov.

Kordasin lauset ja tugevdasin häält nii palju kui suutsin.

«Veel, veel jõulisemalt,» sundis Tortsov mind. «Ärge laiendage hääle diapasooni!»

Kuulasin sõna. Füüsiline pingutus põhjustas krambi: kõris tekkis pitsitus, diapasoon tõmbus kokku kuni tertsini, kuid j õ u muljet ei tekkinud.

Kui olin juba kõik võimalused ära kasutanud, tuli mul Tortsovi käsul abiks võtta lihtne karjumine.

Kuuldavale tuli hirmus lämbumishääl.»[1]

Tortsov-Stanislavski soovitab õpilasele teist, risti vastupidist võtet — hääleaparaadi lihaste täielikku lõdvestamist, mille juures igasugune pinge kaob. Ta soovitab asendada hääle jõud avarusega.

«... ütelge mulle seesama lause rahulikult, kuid kõige laiema häälelise tessituuriga ja sealjuures hästi õigustatud intonatsioonidega. Fantaseerige selleks antavad olukorrad, mis teid erutavad.»[1]

Õpilane vabastab end pingest ja tal õnnestub harjutus sooritada, kuid Stanislavski palub veelkord korrata, laiendades iga korraga aina rohkem häälelist tessituuri, kuni hääle diapasoon ulatub terve oktaavini. Ülesande iga kordamise eel tuletab Stanislavski ilmtingimata meelde vajadust luua oma kujutluses üha uusi ja üha huvitavamaid olukordi.

Harjutuste tulemustega rahule jäänud Tortsov-Stanislavski teeb järelduse: «Tuli välja jõuliselt, kuid mitte valjusti ja ilma igasuguse ponnistuseta. Vaadake, mida tegi hääle liikumine üles-alla, vertikaalses suunas, ilma igasuguse «pingeta», s. t. ilma pressimiseta mööda horisontaalset joont, nagu oli eelmises katses.

Kui teil on jõudu tarvis, joonistage hääle ja intonatsiooniga üles-alla kõige mitmesugusemaid foneetilisi jooni, nagu teeksite kriidiga igasuguseid jooniseid klassitahvli vertikaalsele pinnale.»[2]

Toodud näide on Stanislavskile-pedagoogile tüüpiline. Ta

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 636.
[2] Samas, lk. 637.

rääkis sageli, et kõige paremini omandab õpilane õige võtte siis, kui see antakse talle pärast seda, kui ta iseenda peal on praktiliselt kontrollinud levinud halbade võtete kahjulikkust.

Ta sundis õpilasi end korduvalt pingutama, et samas kohe iseendal kontrollida selle lavalise enesetunde erinevust, mis tekib peale lihaste lõdvestamist.

Kõnele pühendatud tundides rakendas ta selliseid pedagoogilisi võtteid eriti sageli. Võib-olla tuli see sellest, et ta pidas lavakõnet meie kunsti kõige keerukamaks alaks.

Huvitav on toodud näites ka see, et nõudes õpilastelt pealtnäha puhttehnilise harjutuse täitmist, kriipsustas Stanislavski alla, et seda saab hästi teha üksnes siis, kui õpilane antud ülesande sooritamiseks fantaseerib teda erutavad antavad olukorrad.

Konstantin Sergejevitš pidas kõnekunsti niisama keerukaks kui laulukunsti. Ta ei lausunud asjata nii tihti: hästiõeldud sõna on juba laul, aga hästilauldud fraas on juba kõne.

Oma märkustes draamanäitlejatele toob ta sageli näiteid vokaalkunsti alalt ja omistab suurt tähtsust hääle valitsemise oskusele.

«Kas mõistate,» ütles ta, «et kui te ei valitse oma häält, kui te ei saa öelda mõtet selgelt, valjusti ja täpselt, kui teie kõnehääl ei kandu kuulajani, siis püüate seda puudust katta igasuguste hääleliste riugastega. Tekib paatos, aga hääl, selle asemel et lendu tõusta, langeb nagu sülg teie suust ega kandu kuulajateni.»

Veel sagedamini võitles ta näitlejatega, kes otsivad «kõne jõudu» valjuhäälsuses.

Selgitades asjaolu, et «forte ei ole mingi absoluutne, igavesti kindlaks määratud suurus nagu meeter või kilogramm, soovitab Konstantin Sergejevitš oma raamatu «Näitleja töö endaga» teises osas, peatükis «Kõne laval», õppida suurte lauljate eeskujust, milline võimas mõjujõud on hääle järk-järgulisel tugevdamisel.

Konstantin Sergejevitš selgitab asja nii:

«Oletame, et te hakkate monoloogi lugema väga tasa. Kui te järgmist rida loete veidi valjemini, siis poleks see enam endine piano.

Järgmist rida loete veel valjemini ja seepärast on see «veel vähem piano» kui eelmine rida jne., kuni te jõuate välja forteni. Kui te jätkate tugevdamist nendesamade järk-järgult suurenevate astmete järgi, jõuate tugevuse kõrgema astmeni, mida ei saa nimetada teisiti kui forte fortissimo. Selles hääle

järkjärgulises muutumises piano pianissimost forte fortissimoni seisabki suhtelise tugevuse suurenemine.»[1]

Soovitades näitlejaile hääle järkjärgulist tugevdamist, hoiatab Stanislavski samas selle võtte formaalse kasutamise eest.

Ta kõneleb lauljaist ja draamanäitlejaist, kes peavad valju ja vaikse hääle teravaid kontraste elegantseks, arvestamata seejuures esitatava teose sisu.

Ta toob näiteks Tšaikovski «Don Juani serenaadi» ja ütleb, et kui esimest rida «Kutsub kauge Alpuhaara» väga valjusti laulda, järgmisi sõnu «kuldses värvis helkiv pind» — väga tasa, piano pianissimos, järgmist rida jälle väga valjusti jne., siis läheb nende teravate vastandamiste ja hääleliste kontrastide tõttu kaduma mõte, järele jääb üksnes labasus ja maitsetus.

Sedasama tehakse ka draamas. Traagilistes kohtades karjutakse ja sosistatakse niivõrd, et ei hoolita sisust ja kainest mõistusest.

Seda tüüpi näitlejaile vastandab Stanislavski teised, kes nii hästi valitsevad oma häält ja modulatsioonitehnikat, et suudavad välja tuua esitatava draama- või muusikalõigu kõik peenimadki mõttelised ning emotsionaalsed varjundid.

Konstantin Sergejevitš rääkis alati, et kõigi kirjeldatud kõnevõimaluste kasutamise aste sõltub kogemustest, maitsest, vaistust ning talendist, kuid emakeele tundmine, vene keele ilu tunnetamine on igale näitlejale kohustuslik.

Selle näitleja kõne, kes virtuoosselt valitseb kõne perspektiivi ja erinevate plaanide loomise võtteid, on vastupandamatu. Ainult selline kõne annab kõigis varjundeis edasi tõelise kunstiteose mõtte, sest iga sõna, iga kirjavahemärk on kirjaniku suure loomingulise pingutuse tulemus.

Stanislavski võitles autoriteksti korratu esitamise vastu, ta tahtis sisendada näitlejale mõtet, et lavakõne on kunst, mis nõuab tohutut tööd, et tuleb tundma õppida «kõnetehnika saladusi», nagu ta väljendas, et on aeg teha lõpp näitlejate diletantismile, kes oma sellealast harimatust varjavad stereotüüpsete sõnadega: «Mul on nii mugav.» või: «Elamuskunsti koolkonnale ei sobi muretseda kõne formaalse külje eest.»

Stanislavski kõneles tihti, et loomingu seaduste tundmaõppimine võib nüristada keskpärase näitleja inspiratsioonisädet, kuid tõelisel kunstnikul puhub ta selle sädeme suureks leegiks. Ta ütles, et ainult igapäevase süstemaatilise tööga omandab

[1] Näitleja töö endaga, lk. 638.

näitleja kõne seadused sel määral, et nende mittejärgimine muutub võimatuks. Väsimatu töö on Stanislavski põhiliseks nõudeks näitlejale, kes peab «raske tegema harilikuks, hariliku kergeks ja kerge kauniks.»

Oluline koht näitleja perspektiivi mõistes on Stanislavski järgi küsimustel, mis on seotud kõne perspektiiviga.

Ta kirjutab, et kõne perspektiivist rääkides peetakse tavaliselt silmas ainult loogilist perspektiivi.

Laiendades selle probleemiga seotud küsimuste ringi räägib ta:

«1) edasiantava mõtte perspektiivist (seesama, mis loogiline perspektiiv);

2) keerulise tundmuse edasiandmise perspektiivist;

3) kunstilisest perspektiivist, mis asetab meisterlikult värvitoone, illustreerib eredalt jutustust, kõnet või monoloogi.»[1]

Seades küsimuse üles just nimelt nii, kriipsutab Konstantin Sergejevitš alla, et kunstniku loominguline loomus ei saa ennast väljendada üksnes edasiantava mõtte loogikas.

Loogilist perspektiivi omandades haarab näitleja sellesse protsessi loomulikult kogu loominguliste ülesannete komplekti, mis aitavad tal kunstiteost kehastada. Mõtte loogika on jutu või monoloogi esitamisel surnud, kui näitleja psühhotehnika pole suuteline edasi andma teose emotsionaalset olemust ja leidma värvide ning kohanemiste mitmekesidust, mis avavad autori kavatsuse.

Kuid ei tohi unustada, et keerulise tundmuse edasiandmise perspektiiv ja väljendusvahendite jaotamise kunstiline perspektiiv ei saa orgaaniliselt tekkida, kui näitleja pole omandanud arendatava mõtte loogikat ning järjekindlust, mis omakorda peab olema põhieesmärgi teenistuses.

Seepärast ongi õigete lauserõhkude asetamine erakordselt tähtis. Näitleja, kes ei oska rõhulisi sõnu õigesti välja tuua, ei saa edasi anda lause täpset mõtet, mis aga on teksti mõttelise arengu põhilüli.

Näitleja, kes ei õpi tundma autori lauseehitust, ei järgi kirjaniku juhtnööre.

Ent edasiantava mõtte perspektiivi omandamisel on peamine oskus viia oluline mõte läbi seda moodustavate lausete ahela.

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 666—667.

Rolli episoodi mängimist omaette, edasise tegevuskäiguga perspektiivselt seostamata pidas Konstantin Sergejevitš niisama halvaks kui näitleja oskamatust tunnetada kõne perspektiivi.

«Miks te punkti panite? Kas siin lõppes mõte?» katkestas ta õpilast pahaselt.

«Konstantin Sergejevitš, autor on siia punkti pannud,» vastas õpilane arglikult.

«Kas olete siis gradatsiooniseaduse unustanud? Miks te arvate, et see interpunktsiooni kohta ei kehti?» Ta meenutas B. Shaw tuntud väljendit, et kirjakunst oma grammatilisele väljaarendatusele vaatamata pole suuteline edasi andma intonatsiooni, et on olemas viiskümmend moodust öelda «jaa» ning viissada moodust öelda «ei», kuid ainult üks moodus seda kirja panna, ja küsis:

«Kas on olemas siis ainult üks moodus punkti panemiseks? Te peate selgusele jõudma, miks autor pani siia punkti, mitte aga semikooloni või kolm punkti. Võib-olla tahab ta seda mõtet eriti rõhutada, võib-olla on tal vaja järgnevat mõtet esile tuua ja ta valmistab seda võimalust ette.

Te peate tundma kirjavahemärkide intonatsioonilist joonist ja kasutama seda mõtteterviku väljendamiseks. Ainult siis, kui te kogu lõigu tervikuna läbi mõtlete, läbi analüüsite ja teie ees avaneb kauge, kaunis ning meelitav perspektiiv, muutub teie kõne niiöelda kaugnägelikuks, lakates olemast lühinägelik nagu praegu. Siis suudate üksikute lausete ja sõnade asemel öelda terve mõtte.

Kujutlege, et te loete esmakordselt mingit raamatut. Te ei tea, kuidas autor oma mõtet arendama hakkab. Sellises protsessis puudub perspektiiv, te tajute loetavast üksnes lähemaid sõnu ja lauseid. Autor viib teid kaasa ja avab järk-järgult oma perspektiivi.

Meie kunstis ei saa näitleja läbi ilma perspektiivi ja lõppsihita, ilma pealisülesandeta, sest vastasel korral ei suuda ta ennast kuulama panna. Kui te aga katkestate mõtte iga lause järel, mis kõne perspektiivist saab siis juttu olla? Alles siis, kui mõte on lõpule viidud, pange selline punkt, et ma aru saaksin, et te tõepoolest mõtte lõpetasite.

Kujutlege piltlikult, millisest punktist mõtteahela lõpul ma räägin. Kujutage ette, et me ronisime kõige kõrgema kalju otsa põhjatu kuristiku kohal, võtsime raske kivi ja virutasime selle alla, päris kuristiku põhja.

Nii tuleb õppida punkte panema mõtte lõpetamisel.

Vaadelgem perspektiivi seadust A. N. Ostrovski näidendi «Süüta süüdlased» tegelase — Nil Stratonovitš Dudukini monoloogi najal.

Linna on saabunud tuntud näitlejanna Jelena Ivanovna Krutšinina. Talle jutustati skandaalist, milles süüdistatakse näitlejat Neznamovit. Viimast ähvardab oht. Kuberner kavatseb ta linnast välja saata. Neznamov käitub väljakutsuvalt «ja ka pass on tal korrast ära.» Krutšinina on otsustanud vahele segada noore näitleja saatusesse ja on pöördunud kuberneri poole palvega Neznamovit abistada. Kuberner andis lubaduse. Krutšinina jõuab kuberneri juurest visiidilt koju ja leiab eest Dudukini. Ta palub jutustada, kes Neznamov õieti on.

Dudukin alustab oma jutustust:

«Esitan teile ta lühikese eluloo. Nii nagu ta ise mulle edasi andis.» (Siia paneb Ostrovski esimese punkti, pidades nähtavasti silmas väikest pausi, mille jooksul Dudukin meenutab kõike seda, mida Neznamov talle on rääkinud.)

«Isa ja ema ta ei mäleta ega tunne, ta sirgus ja kasvas üles kuskil kaugel, peaaegu Siberis, kellegi lasteta ametnikekihti kuuluva jõuka abielupaari majas, keda pidas kaua oma vanemateks.» (Teine punkt. «Gradatsiooniseaduse» kohaselt sõltub punkti nii- või teistsugune toneerimine kohast, mis on lausel kogu esitatavas katkendis. Me mõistame, et jutustus Neznamovist alles algab, et Dudukin tahab Krutšininale edasi anda Neznamovi kõige varasemaid lapsepõlvemälestusi, järelikult on punkt siinkohal vaid väikeseks aktsendiks sellele, et neil kaugeil aegadel oli Neznamovi elu hea, — ta arvas siis, et tal on isa ja ema.)

«Teda armastati, teda koheldi hästi, kuigi mõnikord südametäiega heideti talle ette ebaseaduslikku päritolu.» (Siin on punkt hoopis kerge, kuna järgnev lause selgitab eelnevat.)

«Tema muidugi neid sõnu ei mõistnud ja hakkas nende tähendust taipama alles hiljem.» (Siin on punkt mõnevõrra pikem, kuna sõna «hiljem» ise kutsub juba Dudukini silme ette Neznamovi tulevikupildi, mida ta kavatseb Krutšininale järk-järgult ja üksikasjalikult avada.)

«Talle anti koguni haridust: ta käis mingis odavas pansionis ja sai provintsinäitleja kohta korraliku hariduse.» (See punkt on veel sisukam, vaatamata sellele, et viimane lause üksnes täiendab juba öeldut, et Neznamovi elul polnud viga, kuid peamiselt valmistab ta ette järgnevat tähtsat mõtet.)

«Nii elas ta aasta viieteistkümne vanuseks, siis algasid kannatused, mida ta ilma õuduseta meenutada ei saa.» (See punkt

on pigem koolon, kuna sellest hetkest alustab Dudukin kibedat juttu Neznamovi kannatustest.)

«Ametnik suri, lesk läks erruläinud maamõõtjale mehele, algasid lõputud joomingud, tülid ja kaklused, mille all kõige rohkem kannatas tema.» (Kerge, päris kerge punkt selleks, et järgnevas lauses selgitada, mida tähendab «kannatas tema».)

«Ta aeti kööki ja toideti koos teenijaga; sageli tõugati ta ööseti majast välja ja tal tuli ööbida lageda taeva all.» (Siin on punkt kerge, kuid siiski kaalukam kui eelmine, — järgmises lauses puudutab Dudukin juba seda, kuidas Neznamov reageeris ülekohtustele solvangutele.)

«Mõnikord aga läks ta ise sõimu ja peksu eest ära ja oli nädalapäevad kadunud, elades kuskil päeviliste, kerjuste ja igat sorti hulguste seas, ning sellest ajast peale ei kuulnud ta inimestelt enam mingeid muid sõnu peale häbistava sõimu.» (Punkt on vajalik selleks, et tuua esile väga tähtsat lauset, mis iseloomustab Neznamovi sisemaailma.)

«Sellises elus tigestus ja metsistus ta niivõrd, et hakkas hammustama nagu metsloom.» (Küllaltki kestev punkt, kuna see tähistab teatava etapi lõpulejõudmist Neznamovi elus, kuid siiski peitub selles punktis ka jutustuse järg. Dudukin nagu valmistuks lähenema kõige olulisemale oma jutus.)

«Ühel ilusal hommikul aeti ta lõppeks majast hoopis välja; ta läks mingi rändtrupiga kaasa ja kolis koos sellega teise linna.» (See punkt kõlab mõttepunktidena, lõpetamata lausena. See nagu ärataks huvi selle vastu, kuidas kujunes Neznamovi elu uuel tööpõllul — teatris... Vastus on siin.)

«Sealt saadeti ta tapiga kodukohta tagasi, kuna tal polnud seaduslikku luba.» (Punkt, mis toob esile Neznamovi elu peasündmuse. Tal pole «seaduslikku luba», ta pole võrdõiguslik ühiskonnaliige, vaid sõltub politsei tujudest... Kuid siiski pole see lõpp-punkt, jutustus jätkub. Eelmises lauses meenutas Dudukin üksnes esimest hoopi, Neznamovi «tapitee» algust. Alles järgmises lauses viib ta oma jutustuse lõpule.)

«Tema dokumendid olid ära kaotatud, teda vintsutati siiasinna ja anti lõppeks välja mingi passitaotlemise palvekirja koopia, millega hakkaski koos antreprenööridega linnast linna sõitma, alalises hirmus, et politsei võib ta iga minut koju tagasi toimetada.» (Siin on lõppeks jutustust lõpetav punkt, mille järel partner ega vaataja ei tohi enam oodata lause jätkamist. See on lõpetatud, intonatsiooniliselt «põhjani viidud».)

Võtame veel ühe näite. Ühe suurepärase koha A. N. Ost-

rovski näidendist «Äike» — Kateriina monoloogi viiendast vaatusest.

Eelmine vaatus lõppes Kateriina «patukahetsusega». Äike, ärahirmutatud väikekodanlaste jutud sellest, et niisugune äike niisama mööda ei lähe, et kellegi ta tapab... «Emanda» ilmumine, tema ennustus, mis on määratud Kateriinale: «Kuhu sa end peidad, lollike! Jumala eest sa ju ei pääse! Kõik te kord põlete igaveses tules!» Kõik see oli viinud eksalteeritud Kateriina seisundini, kus süütunne mehe ees ja enese patusena tundmine muutusid nii väljakannatamatuks, et purskus esile kirglik patukahetsusemonoloog.

«Ah! Ma suren!... Ah! Põrgu! Põrgu! Igavene tuli!... Mu süda on lõhkemas! Ei suuda enam kannatada! Emake! Tihhon! Patune olen ma jumala ja teie ees! Kas ma ei vandunud, et ei vaata kellegi poole sinu äraolekul! Mäletad! Mäletad! Aga kas tead, mis ma, nurjatu, sinu äraolekul tegin! Juba esimesel ööl läksin ma kodunt... Ja kõik need kümme ööd ma jalutasin... Boriss Grigorjevitšiga.»

Viienda vaatuse alguses saame Tihhon Kabanovi ja Kuligini jutuajamisest teada Tihhoni kartusest, nagu võiks Kateriina «ahastuses käe enda külge panna! Ta on säärases ahastuses, säärases ahastuses, et oh! Tema peale vaadates tahab süda lõhkeda.»

Ja siis «tuleb K a t e r i i n a ja sammub aeglaselt üle lava.»[1] Ostrovski kirjutab oma märkustes Kateriina kohta: «Kogu monoloogi ja järgnevad etteasted räägib Kateriina sõnu venitades ja korrates, mõtlikult ja justkui unes.»

Ostrovski määritleb täpselt Kateriina füüsilise enesetunde («justkui unes») ja annab imestusväärselt peene iseloomustuse ta kõnele («... mõtlikult... sõnu venitades ja korrates»).

Kirjaniku talent ei avaldu siin mitte üksnes selles, et ta leiab suurepärased sõnad Kateriina piiritu ahastuse väljendamiseks, vaid ta k u u l a b, kuidas Kateriina räägib, kuuleb tema intonatsioone, seepärast on monoloogi lauseehitus nii väljendusrikas, kirjavahemärgid nii huvitavad, perspektiiv nii imepäraselt ere.

Kateriina osatäitja peab orienteeruma rolli antavates olukordades, samuti sündmustes ja tegevustes, mis eelnesid antud etteastele; ta peab mõistma Kateriina kõikematvat armastust Borissi vastu, mõistma Kateriina süümepiinu, mõistma, kui lõpmatult üksi on tema kangelanna ümbritsevate inimeste seas;

[1] A. N. Ostrovski remark.

ta peab endale selgeks tegema, mis tähendab «j u s t k u i u n e s»; ta peab aru saama, et Ostrovski ehitas monoloogi üles nii, et Kateriina kogu hingejõud on koondunud ühele: kasvõi kordki veel näha Borissi, öelda, kui kallis ta temale on, temaga jumalaga jätta, ja siis pole surmgi enam nii hirmus.

Osatäitja peab mõistma, miks Ostrovskile tundus, et Kateriina kõneleb «mõtlikult, sõnu venitades ja korrates». Selleks aga tuleb uurida peale s i s u ka intonatsioonilist väljendusrikkust, mida Ostrovski nii hiilgavalt kasutas. Ta oskas iga tegelaskuju kõnet mitte üksnes individualiseerida, vaid ka sõna, kirjavahemärgi, pausi ja korduse abil edasi anda oma kangelaste peenimaidki hingeliigutusi.

Pöördugem Kateriina monoloogi juurde.

«Kateriina (üksi): Ei, kusagil ei ole! Mis ta, vaene, nüüd teeb? Tahaksin temaga ainult jumalaga jätta, ja siis... siis kasvõi surra. Miks olen ma ta õnnetusse saatnud? Pole ju minul sellepärast kergem! Oleksin hukkunud üksi! Kuid nüüd hukutasin enda, hukutasin tema, endale häbi, temale — igavene sõim! Jah! (Vaikus.) Kui saaksin meelde tuletada, mis ta mulle on öelnud? Kuidas ta mulle on kaasa tundnud? Milliseid sõnu öelnud? (Haarab peast kinni.) Ei mäleta, kõik olen unustanud. Ööd, ööd on mulle rasked! Kõik lähevad magama, ja ka mina lähen, kõigil on hea, kuid mina lähen nagu hauda. Nii kohutav on pimedus! Kostab mingit kära ja laulu, nagu maetakse kedagi, ainult nii tasa, vaevalt kuuldavalt, kaugel, kaugel minust... Koidikust hakkab nii hea meel! Aga tõusta ei taha, jälle needsamad inimesed, needsamad jutud, seesama piin. Miks nad minu peale nii vaatavad? Miks siis praegu ei surmata? Miks nii on seatud? Ennevanasti, räägitakse, olevat surmatud. Võtaksid ja viskaksid mu Volgasse, oleksin õnnelik. «Kui sind surmata,» ütlevad nad, «siis võetakse sinult patt, aga sina ela ja vaevle oma patuga.» Kuid olen juba ära vaevatud! Kas pean veel kaua vaevlema!... Milleks mul nüüd elada, milleks?... Midagi pole mulle tarvis, miski pole mulle armas, isegi jumala maailm pole armas! Kuid surm ei tule. Sa hüüad teda, kuid ta ei tule. Mis ma ka näen, mis ma kuulen, ikka on siin (südamele osutades) valus. Kui veel temaga elaksin, siis võib-olla näeksin mingit rõõmu... Mis sellest, kõik on ükstapuha, oma hinge olen ma ju hukatanud. Kuidas ma ta järele igatsen! Oh, kuidas igatsen! Kui ma sind ei näe, siis vähemalt kuula mind eemalt! Tormised tuuled, kandke temani mu ahastus ja kurbus! Issand, kuidas ma küll igatsen! (Läheb

kalda äärde ja hüüab valjusti, täiel häälel.) Sa mu rõõm! Mu elu, mu hing, armastan sind! Vasta mulla! (Nutab.)»

Kui me kasvõi osaliseltki läbi vaatame antud monoloogile iseloomulikud kirjavahemärgid, siis näeme, et siin valitseb hüüumärke. Ostrovski kasutab seda selles monoloogis üheksateistkümnel korral. Kas võib sellest mööda minna? Kas võib märkamata jätta, et selline hulk hüüumärke tingib ühest küljest teatavat siseelu intensiivsust ja teisest küljest sunnib tundma õppima hüüumärgi intonatsioonilise väljendusrikkuse järkjärgulist kasvu ning kunstilise perspektiivi seadusi.

Võrrelgem hüüumärki pärast Kateriina esimest lauset: «Ei, kusagil ei ole!», mis märgitseb loobumist Borissi tagaotsimisest ja kibedat selgust oma üksindusest, hüüumärkidega monoloogi lõppreplikides: «Kuidas ma ta järele igatsen! Oh, kuidas igatsen! Kui ma sind ei näe, siis vähemalt kuula mind eemalt! Tormised tuuled, kandke temani mu ahastus ja kurbus! Issand, kuidas ma küll igatsen!' (Läheb kalda äärde ja hüüab valjusti, täiel häälel). Sa mu rõõm! Mu elu, mu hing, armastan sind! Vasta mulle! (Nutab.)»

Kas on neis hüüumärkides kasvõi kübeke alandlikkust? Ei, siin on protest, alistamatu inimese mäss! Huvitavad on selles monoloogis ka küsimärgid. Neid on üheksa. Nad on huvitavad selle poolest, et kõik need on küsimused, mis Kateriina iseendale esitab ja millele ta vastata püüab. Need küsimused ei anna talle rahu, kuid nende sügavuse aste on erinev.

Esimene rühm küsimusi puudutab Borissi: «Mis ta, vaene, nüüd teeb?... Miks olen ma ta õnnetusse saatnud?... Kui saaksin meelde tuletada, mis ta on mulle öelnud? Kuidas ta mulle on kaasa tundnud? Milliseid sõnu öelnud?»

Ja mida aktiivsemaks lähevad küsimused, seda kohutavamalt kõlab vastus: «Ei mäleta, kõik olen unustanud.»

Elus pole jäänud enam muud, kui «jälle needsamad inimesed, needsamad jutud, seesama piin.»

Nüüd tekib teine rühm küsimusi: «Miks nad minu peale nii vaatavad? Miks siis praegu ei surmata? Miks nii on seatud?... Milleks mul nüüd elada, milleks?» Vastus on leitud. On ainus tee. Surm.

Selles monoloogis rohkem küsimärke pole. On punktid, mõttepunktid, hüüumärgid... On see juhus? Ei! See on vaid vormi ja sisu sügav orgaaniline seos, mis tõelises kunstiteoses alati hämmastab.

Tahaksin veelkord alla kriipsutada, et kõne tehnilised prob-

leemid tuleb esineja ette püstitada juba osa kallal töötamise esimesel etapil, «tegevusliku analüüsi» ajal. Kui Dudukin või Kateriina osatäitjad töö algperioodil loovad oma kujutluspiltide filmilinti, oma illustreeritud allteksti, kasutavad nad veel oma sõnu.

Pärast sellist etüüdi, kontrollides teksti järgi, kuivõrd täpselt osatäitjad üht või teist teemat puudutasid, kuivõrd õigesti suhtusid nad edasiantavaisse mõtteisse või faktidesse, pööran ma alati näitlejate tähelepanu autori sõnastuse stiililistele iseärasustele.

Hüüumärgid Kateriina monoloogis, Dudukini jutustus, mida ei katkesta ainuski Krutšinina küsimus, mis voolab seega katkestamatult, haarates mitmekesiseid üksikasju Neznamovi elus ja isiksuses — need kõik abistavad meid teose olemuse avamisel.

Ent töö lõpuleviimise perioodil oleme kohustatud õppima kõnelema nii, nagu nõuab autor. Kirjavahemärkide silmist laskmine ja sõnade ümberpaigutamine lauses on niisama hea, kui peaksime võimalikuks Puškini värsse:

> «Sompu mattes maa ja taeva
> vihisedes vingub tuul,
> kord kui loom täis surmavaeva,
> kord kui laps, veel nutt on suul...

kõnelda proosas.

Stanislavski nõudis iga aastaga üha tungivamalt kõne seaduste tundmaõppimist, pidevat treeningut ja spetsiaalset tööd tekstiga.

Kui keegi püüdis aga lahutada tööd sõna kallal selle sisust, meenutas Konstantin Sergejevitš käskivalt peamist sõnalises tegevuses. Seda, et autori kirjutatud sõnad on surnud, kui neid ei soojenda osatäitja seesmine elamus. Ta ei väsinud kordamast, et iga näitleja peab meeles pidama — loominguhetkel on sõnad poeedilt, aga alltekst näitlejalt. Ja kui see teisiti oleks, ei kipuks külastaja teatrisse näitlejaid vaatama, vaid eelistaks kodus istudes näidendit lugeda.

Stanislavski kirjutas: «Näitleja peab näidendi tekstile looma oma tundmuse muusika ja õppima seda tundmuse muusikat laulma rolli sõnadega. Ainult siis, kui me kuuleme elava hinge meloodiat, saame täielikult ja väärilisel hinnata nii teksti ilu kui ka tekstis peituvat sisu.»[1]

[1] Näitleja töö endaga, lk. 608.

PSÜHHOLOOGILINE PAUS

Psühholoogilise pausi olemust selgitades tõi Konstantin Sergejevitš ühes tunnis niisuguse näite.

«Oletagem, et ma mängin homme pärast pikka vaheaega jälle Famussovi,» lausus ta, «ja kutsun etendust vaatama terve teie kursuse, välja arvatud kaks inimest. Teatrisse ei tule need õpilased, kelle distsipliiniga ma rahul pole. Ei tule teie,» ütles Konstantin Sergejevitš karmilt, kõige distsiplineerimatuma õpilase poole pöördudes, «ja teie,» pöördus ta väga võimeka õpilase poole, kes hiljuti esmakordselt elus tundi hilines.

«Kas panite tähele,» küsis Stanislavski pärast eelöeldud lauset, «et ma tegin pausi sidesõna «ja» järel. Te teate, et see on kõnereeglite rikkumine, kuna sidesõna «ja» järel pole lubatud mingeid peatusi. Kuid siin tekkis p s ü h h o l o o g i l i n e paus, et pehmendada teile suunatud hoopi. Ma usun, et teie eksisamm enam ei kordu ja ma tahaksin selle karistusega teile seda mõista anda. Pidage meeles, et psühholoogiline paus on erakordselt tähtis suhtlemisvahend.

Konstantin Sergejevitš hindas psühholoogilist pausi väga kõrgelt, pidades tõelise kunsti tekkimist võimalikuks siis, kui näitleja on omandanud kõnekunsti esmase nõude — kõne loogika —, ja õpib allteksti avama ning esile tooma psühholoogilise pausi abil. Ent Konstantin Sergejevitš hoiatas o h u eest, mis peitub psühholoogilise pausi kuritarvitamises, ohu eest, mis saab a l g u s e p r o d u k t i i v s e t e g e v u s e k a t k e m i s e h e t k e s t.

Tunneme selliseid juhtumeid, kus näitleja, õigesti tunnetades vajadust psühholoogilise pausi järele, hakkab seda kuritarvitama. Teades oma mõju publikule, tüütab ta sellega vaatajat enne järgnevale tekstile üleminekut, ja juhib seega vaataja tähelepanu tegevuse arengult iseendale, isiklikule «meisterlikkusele».

Selliseil juhtumeil mandub psühholoogiline paus lihtsaks peatuseks, mis tekitab lavalise a r u s a a m a t u s e — pausi pausi pärast. Seesugune peatus võrdub auguga kunstiteoses.

Sügavalt põhjendatud psühholoogiline paus on aga lavakõne tähtsamaid elemente.

«Psühholoogilisest pausist luuakse sageli terved stseenid, mida ma oma keeles nimetan «gastrollpausideks»,» rääkis Stanislavski.

«Gastrollpaus» tekib siis, kui näitleja on töö käigus kogunud küllaldaselt materjali antavate olukordade hindamiseks,

kui tegevusliin on talle absoluutselt selge ning kui ta peale tegelaskuju seisundi täieliku mõistmise valitseb ka selle seesmist ja välist tempo-rütmi.

«Gastrollpaus» on näitleja psühhotehnika üks võimsamaid vahendeid ja terve rida suurimaid vene näitlejaid on väljendanud oma rollide peenimaid läbielamusi just «gastrollpausiga».

Laialttuntud on A. P. Lenski kuulus paus Benedicki osas (Shakespearei'i «Palju kära ei millestki» teine vaatus). Lenski-Benedick kuulas pealt spetsiaalselt tema jaoks mängitud stseeni, et Beatrice teda armastab. Vaevalt on selle nalja eestvedajad — Claudio, Don Pedro ja Leonato lahkunud, kui Benedick-Lenski oma peidukohast välja tuleb. Ta on uudisest vapustatud. Beatrice on temasse meeletult armunud, kuid ei taha oma tundeid avaldada, kartes tema naeru. Shakespeare paneb Benedicki suhu suurepärase monoloogi, kuid Lenski ei kiirustanud teksti sõnade juurde.

Ta vajas aega, et toimunut mõista, et anduda mõtteile, mis ta peas tunglesid. Selleks vajas ta pausi.

Lenski kaasaegne kirjeldab seda hetke nii: «.... Benedick seisab kaua ja vahib saalisistujaile jahmunult, kangestunud ilmel otsa. Äkki liigatas kuskil suunurgas vurrude all vaevuvaevu mingi sooneke. Nüüd vaadake tähelepanelikult: Benedicki silmad on endiselt keskendunult tardunud, kuid vurrude alt hakkab tabamatu järjekindlusega välja kippuma pidulikõnnelik naeratus: näitleja ei lausu ainustki sõna, aga te tunnete kogu olemusega, et Benedicki hingepõhjast tõuseb kuum rõõmulaine, mida miski ei suuda peatada. Justkui inertsi mõjul hakkavad huulte järele naerule tõmbuma põselihased, naer valgub peatamatult laiali üle väriseva näo, siis äkki tungib sellesse ebateadlikku rõõmutundesse mõte, ja järsku, nagu miimilise gamma lõppakordina, plahvatavad senini imestusest tardunud silmad eredast rõõmust põlema. Nüüd on juba kogu Benedicki figuur üksainus tormilise õnne puhang ja saal kajab käteplaginast, olgugi, et näitleja pole lausunud veel sõnagi ning alustab alles nüüd oma monoloogi...»[1]

Meisterlikult väljatöötatud «gastrollpausiga» sai kuulsaks ka V. N. Davõdov (N. V. Gogoli «Naisevõtus», A. V. Suhhovo-Kobõlini «Kretšinski pulmas», A. N. Ostrovski «Ägedas südames» ja paljudes teistes näidendites).

---

[1] Ära toodud V. A. Filippovi poolt: «Временник Р. Т. О». М., 1925, lk. 201.

Vene teatri ajalukku on läinud K. A. Varlamovi «gastrollpausid».

Teame, et suured näitlejad kasutasid «gastrollpausi» niihästi komöödias kui ka tragöödias.

Kuna «gastrollpaus» kasvab välja psühholoogilisest pausist, siis väitis Stanislavski, et oskus pausi abil väljendada mõtet ja tunnete kompleksi sõltub täielikult sisemonoloogide intensiivsusest ja antavate olukordade hindamisest tekkivast katkematust mõttekäigust.

Seda autoriteksti avardavat pideva mõtlemise võimet peab näitleja treenima osaga töötamise algusest peale. Siis tekib tal vajadus proovides kogutud mõtteid ja tundeid pausis väljendada. Mäletan, kuidas Stanislavski töötas L. M. Leonidoviga Othello osa juures.

Stanislavski pidas Leonidovit kaasaja suurimaks traagikuks. Ta rääkis viimasega palju temperamendi teadlikust jaotamisest ja soovitas visalt kasutada pause.

«Pidage meeles,» ütles Konstantin Sergejevitš, «et pausides vaatab näitleja mõttes lõpuni selle, millest ta räägib. Sellised pausid valmistavad ette ja tugevdavad temperamenti ning rütmi ja päästavad alasti temperamendist, mida ei tohi kuritarvitada. Alasti temperamendi avaldamiseks peab jätma teatavad üksikud kohad rollis, mida võiks võrrelda kõrge «do-ga» tenoripartiis. Kui laulupartiis oleks suur hulk kõrgeid «do-sid», siis riskiks laulja hääle kaotamisega.

Seepärast peab näitleja mitmetes kohtades, mis nagu tõukaksid kogutud tundeid väga temperamentselt väljendama, püüdma end tagasi hoida, loobuma sirgjoonelisest teest, mis enamikul juhtumeil viib karjumiseni, ja leidma mitmesuguseid teid oma tunde väljendamiseks psühholoogilises pausis.

Harjutades L. M. Leonidoviga stseeni «Othello» kolmandast vaatusest ja avades Othello enesetunde olemust selles pildis, rääkis Stanislavski, et lõigul, mis järgneb kohale, kus Jago mürgitas mauri kujutlust mõttega Desdemona truudusetusest, on otsustav tähtsus Othello rollis. Esmakordselt hiilis ligi hirmus mõte ja purustas otsekohe ta õnne. Othello ei tea veel, mida ette võtta; valu, piinav valu ähmastab ta teadvust ja ta vajab aega, et toimuvas selgusele jõuda. Konstantin Sergejevitš kõneles, et selle osa täitjad annavad harva edasi seda piiritut õnne, mida tundis Othello hetkeni, millal Jago sõnad sisendasid temasse julmi kahtlusi. Sisuliselt on see aga erakordselt tähtis, kuna stseeni traagika seisneb nimelt selles, et

Othello jätab jumalaga ülima õnnega, mida ta tundis ja millega oli harjunud.

Kuidas elada edasi ilma selle õnneta, mis täitis seni kogu Othello olemust?

Õnne kaotanud, hindab ta seda veel kõrgemalt ja võrdleb tulevikuga, mis näib talle piiritult kurvana.

«Te peate,» ütles Stanislavski Leonidovile, «seesmiselt endasse tõmbuma, et meenutada minevikku ning näha ees kibedat tulevikku. See on hiiglasliku endassesüvenemise hetk. Othello ei märka, mis tema ümber toimub, ent kui ta tegelikkusega kokku põrkab, ei saa ta kokkukuhjunud kibedust ja valu välja valamata jätta.

Ühel proovil, kus Leonidov esitas selle stseeni kirjeldamatu tragismiga, tegi rahulolev ja õnnelik Stanislavski talle ettepaneku:

«Leonid Mironovitš, proovige seda stseeni mängida nüüd ilma sõnadeta. Tuletage meelde, mida teeb seesmise valu käes piinlev inimene, kui ta ei leia kuskil asu, kui ta püüab leida kõige võimatumaid poose valu vaigistamiseks, kus sõrmed teevad mingeid mehaanilisi liigutusi, veavad mingeid mõttetuid kriipse, mis väljendavad selle kannatuse sisemist rütmi.

Leonidov — hiiglasliku mõtte ja samasuguse temperamendiga näitleja — mängis seda stseeni nii, et mulle isiklikult on see jäänud mällu kui üks kõige tugevamaid elamusi elus.

«Aga nüüd,» lausus Konstantin Sergejevitš Leonidovit kaelustades ja suudeldes, «pöörduge tagasi teksti juurde. Pidage meeles, et ükskõik millise ülesande täitmiseks vajab näitleja kõigepealt s õ n a, m õ t e t, see tähendab a u t o r i t e k s t i. Näitleja peab sõnaga eeskätt t e g u t s e m a. Näitlejad sageli unustavad selle. Nüüd aga avardage stseeni, puhuge ta pauside abil nii laiaks, et vaataja näeks neid hiiglasuuri sisemisi piinu, mida äsja nägime meie.

Konstantin Sergejevitš märkis tekstis ära võimalikud pausid.

Othello

Mis? Petab? Petab mind? (Paus.)

Jago

Oi-oi, mu kindral, aitab sellest nüüd.

Othello

Tee, et sa kaod! (Paus.) Mu pistsid piinapinki! (Paus.)
On parem olla palju petetud
kui pisut teada sellest. (Paus.)

Jago

Kuidas, isand?

Othello

Kas aimasin ta salalõbu hetki? (Paus.)
Ei teadnud neist ja need ei häirinud. (Paus.)
Mu uni oli hea, meel prii ja rõõmus: (Paus.)
ei leidnud Cassio suudlust ta suult.
Kui paljaksriisutu ei tea, mis võetud,
ja teadmatusse jääb — siis vargust polnud.

Jago

Mul kurb on seda kuulda.

Othello

Ma oleks õnnelik, kui terve leer
ja voor ja kõik ta magususi maitsnuks,
nii et ma sest ei teaks. (Paus.) Oo, hüvasti
nüüd igaveseks õnn ja meelerahu, (Paus.)
väed suletuttides ja lahingud,
kus auahnus on voorus! (Paus.) Hüvasti,
mu hirnuv ratsu, kime sarveröök
ja häiretrumm ja kõrvulõikav vile, (Paus.)
lipp kuninglik ja kogu uhke sõja
au, toredus, ja vägevus ja hiilgus!
Ja surmariistad, kelle laiust suist
käib Jupiteri kõue möirgav kaja,
oo, hüvasti! Othello töö on tehtud! (Paus.)

Pausid ära märkinud, hoiatas Konstantin Sergejevitš Leonidovit, et see ei võtaks neid pause kohustuslikena, vaid ühe võimalusena, ja soovitas tal pausid ära märkida kogu osa ulatuses, et töö lõppresultaadina leida kaks-kolm suurt pausi, mis tuleb «gastrollpausidena» välja töötada.

«Gastrollpausi» ei saa olla ilma sisemonoloogita. Just nimelt sisemonoloog, mis täiendab autoriteksti ja avab tegevuse seesmise tõukejõu, paneb näitleja väljendama oma tunnet pausi abil.

Othello-Leonidovi pausid sündisid teda tervenisti vallutanud mõttest, mis heitles lahendamatu mõistatuse kallal: mispärast, mis eesmärgil Desdemona teda petab? See mõte pani teda pööraselt kannatama, ta viskles siia-sinna, oigas nagu füüsilise valu käes, ja, teadmata, mida ette võtta, tormas lõppeks Jago kallale, et temale oma viha välja valada.

Konstantin Sergejevitš märkis, et peale pauside on olemas veel teised abistavad tehnilised võtted, et hoiduda mängimast alasti temperamendiga.

Meenutades Salvinit Othello rollis, ütles ta, et teda hämmastas, kuidas kuulus traagik rajas oma osa plaani täpsele arvestusele, lähtudes oma seesmistest ja välistest loomingulistest väljendusvõimalustest, mis lubas tal neid õigesti jaotada ning arukalt kasutada rolli jaoks kogutud materjali.

«Salvini,» ütles Stanislavski, «teadis kogu aeg näidendi p e r s p e k t i i v i liini, alates armunu ägeda noorusliku kire pursetest esimeses etteastes ja lõpetades armukadetseja ning tapja suurima vihkamisega tragöödia lõpus. Matemaatilise täpsuse ning vankumatu järjekindlusega avas ta terves osas samm-sammult oma hinges küpsenud arengutee.

Stanislavski armastas oma mõttekäigu selgitamiseks tuua näiteid kujutava kunsti vallast.

KOHANEMISED

Vene realistliku maalikunsti õitseng pakkus laialdasi võimalusi vaatlusteks ja üldistusteks ning tähelepanelikult otsis Stanislavski naaberkunstist teatrikunstile lähedaste loominguseaduste avaldusvorme.

Teda kütkestas oma talendi jõuga Repini hiiglakuju, ta tahtis mõista, milliste maalikunsti vahendite abil avab Repin teose sisu psühholoogilise sügavuse, kuidas oskab ta näidata inimese seesmist vaimset maailma ja edasi anda tema tunnete ning mõtete peenimaid nüansse, mille abil Repin sunnib meid kuulma naerust vappuvate zaporoožlaste või hirmust karjatava Ivan IV hääletämbrit, mil kombel annab Repin maalikunsti vahenditega edasi seda, mis näib olevat kujutavale kunstile kättesaamatu.

I. J. Repini loomingu uurija I. E. Grabar kinnitab, et «Repin kõrvaldas oma loominguga kõik kujutavate võimaluste piirid, mis ta kunstis leidis. Ta näitas, et maalikunstile saavutamatuks ja üksnes ilukirjanduse vahenditega edasiantavaks peetu on täiesti jõukohane ka kujutava kunsti vahenditele.»[1]

Meenutagem Kramskoi kirja Suvorinile, mis on kirjutatud vahetult pärast seda, kui Kramskoi nägi Repini ateljees veel lõpetamata maali «Ivan Julm ja tema poeg Ivan».

Vapustatud Kramskoi kirjutas:

«... Kõigepealt haaras mind täielik rahulolu Repiniga. Siin ta on — teos, mis on vastav talendile. Otsustage ise. Siin on väljendatud ja reljeefselt esiplaanile nihutatud ettekavatsemata tapmine! See on lausa fenomenaalne ja erakordselt raske, lahendatud üksnes kahe figuuri kaudu. Isa lõi oma pojale sauaga meelekohta, ja nii, et poeg kukkus maha ja hakkas samas verest tühjaks jooksma. Möödus hetk, isa karjatas õudu-

[1] И. Е. Репин, Сборник докладов и материалов. М., 1952, lk. 8—9.

sest, viskus poja juurde, haaras temast kinni, istus põrandale, tõstis ta oma põlvedele ning surus ühe käe kõvasti-kõvasti haavale meelekohal (veri aga muudkui purskub sõrmede vahelt), teisega surus ta keha enda vastu ja suudles tugevasti-tugevasti oma vaese, erakordselt sümpaatse poja pead, ise aga kisendas (kisendas positiivselt) õudusest tema abitus olukorras. Siia-sinna viseldes ja peast kinni haarates on isa määrinud verega kokku ka poole (ülemise) oma näost. Šeikspiirliku komismi üksikasi. Õudusest ulguv kiskjast isa ja vaguralt kustuv armas ning kallis poeg, milline silm, milline hämmastavalt veetlev suu, kui häälekas hingamine ja kui abitud käed! Oh jumal küll, kas ei saa siis rutem, rutem juba abi! Mis sest, et sellele kohale põrandal, kuhu poeg oma meelekohaga langes, on maalitud terve vereloik, mis sest, et seda tuleb veel terve vaagnatäis, — see on ju tavaline! Loomulikult kaotab surmavalt haavatud inimene seda palju ja see ei käi üldse närvidele! Ja kuidas see on maalitud, jumal küll, kuidas maalitud!

Tõepoolest, kujutlege vaid, verd on kõik kohad täis, ent teile ei tule see mõttessegi, see ei avalda teile mõju, sest pildil on hirmus, valjusti väljendatud isamure ja tema vali karjatus, aga kätel on tal poeg, poeg, kelle ta tappis, ja kes ... ei suuda enam silmigi lahti hoida, vaid hingab raskelt, tajudes isa muret, tema õudu, karjeid ja nuttu. Ta tahab nagu väike laps isale naeratada, et: «Pole viga, isa, ära karda!» Oh, jumal küll! Te peate seda kindlasti nägema!!!»[1]

Sama pildi puhul kirjutas Repinile L. Tolstoi: «... hea, väga hea... Peale selle nii meisterlik, et meisterlikkust ei märka...»[2]

Stanislavski armastas korrata neid L. Tolstoi sõnu. See L. Tolstoi poolt äramärgitud meisterlikkuse kõrgeim vorm, mis jääb vaatajale märkamatuks, oli ideaaliks, mille poole püüdles Stanislavski, seades näitleja ette kõrgeid nõudmisi tehnoloogia valdkonnas.

Repini oskus väljendada värvi, kompositsiooni ja teiste maalikunsti vahendite abil keerulisemaid psühholoogilisi motiive, vaimustas Stanislavskit.

Kõneldes eredast värvilaigust kui maalikunstniku tähtsaimast väljendusvahendist, pööras ta meie tähelepanu sellele, kuidas Repin värvi abil pildile omaseid emotsioone edasi annab. Erakordselt mitmekesised tumepunased, vaarikapuna-

---

[1] И. Н. Крамской, Письма. Т. 2. М., 1937, lk. 324.
[2] И. Е. Репин. Т. I. М., 1937, lk. 262.

sed, granaatpunased, kirsipunased, purpursed ja paljud teised punase värvi varjundid, millega on lahendatud vaip, veri tšareevitši näol, kes kannab roosat kaftanit, rohelisi saapaid ja siniseid pükse; Ivani must kaftan, vereplekk vaibal — kogu see värvidesümfoonia sulab harmooniliselt kokku tahtmatust tapmisest tekkinud traagiliseks üldmuljeks maalis «Ivan Julm ja tema poeg Ivan».

Juba värvide muutumisest tingitud ootamatuses eneses peitub mõjujõud, rääkis Stanislavski. Meie alal on värviks kohanemine. Mida rikkalikum on kohanemiste gamma, mida mitmekesisemad ja ootamatumad on psühholoogilised käigud ning nende seesmine põhjendatus, seda suuremalt ja eredamalt väljendub tunne seal, kus on vajalik täielik forte.

Kohanemine, see tähendab inimeste suhtlemise seesmine ja väline vorm, teineteise suhtes kasutatavad psühholoogilised käigud suhtlemisel, ühe inimese leidlikkus teise mõjutamisel — see on Stanislavski seisukohalt näitlejameisterlikkuse tähtsaim faktor.

Konstantin Sergejevitš väidab, et võõrasse hinge tungimiseks, selle elu tunnetamiseks on tingimata tarvis kohanemist; niisama vajalik on see oma tunde varjamiseks.

Mida keerulisem on ülesanne ja edasiantav tunne, seda värvikamad ja peenemad peavad olema ka kohanemised, seda mitmekesisemad peavad olema nende funktsioonid ja liigid.

Me näeme, et elus sünnivad kohanemised inimestel vahetult, kuna normaalne eluline suhtlemine kutsub inimesel igal juhul esile rea psühholoogilisi käike, mis aitavad tal oma tegevusi ellu viia.

Laval tekivad aga elulised kohanemised üksnes siis, kui näitleja taotleb tõeliselt orgaanilist suhtlemist.

Konstantin Sergejevitš rääkis, et suurt osa etendab kohanemiste kvaliteet: nende eredus, värvikus ja peenus.

Ta väitis, et on suurepärase fantaasiaga näitlejaid kohanemiste leidmiseks dramaatiliste elamuste vallas, kellel puudub aga võime leida neid komöödias, ja vastupidi, on näitlejaid, kes hämmastavad imeteldava leidlikkusega komöödialike kohanemiste valdkonnas, kellel puuduvad aga eredad kohanemised draama alal.

«Kuid on küllalt näitlejaid, saatuse vaeslapsi, halbade, üksluiste, kahvatute, kuigi õigete kohanemistega. Need inimesed ei jõua kunagi lavakunstnike esiridadesse.»[1]

[1] Näitleja töö endaga, lk. 364.

Niisiis arvab Stanislavski, et näitleja anne avaldub kõige eredamalt osades leitud kohanemiste kvaliteedis; ta kinnitab, et huvitavad kohanemised sünnivad üksnes «tundmuse paisumise» hetkel.

Ja kõneleb rõõmust, mis saab osaks vaatajale, kui laval sünnivad julged, isegi jultunud kohanemised. Need võluvad, rabavad oma ootamatu tõega, nakatavad kangelase tundmuste originaalsusega, ja vaatajale näib, et ainult selline tõlgendus on õige.

Stanislavski ei väsinud kordamast, et suurimaks ohuks näitlejale saab see, kui ta, lastes end kaasa kiskuda teiste näitlejate poolt leitud suurepäraste kohanemiste kirjeldustest, püüab neid üle võtta. Siit saavadki alguse stambid.

Aidates näitlejal igati saavutada orgaanilist enesetunnet laval, mis valmistab pinda iseseisvate kohanemiste tekkimiseks, tunnistas Stanislavski siiski, et mõningail juhtumeil võib kasutada etteõeldud kohanemisi, kuid neid tuleb kasutada «ettevaatlikult ja targalt».

Neid ei tohi vastu võtta otse sel kujul, nagu nad teile antakse, ütles Konstantin Sergejevitš. Neid ei või lihtsalt kopeerida. Võõrad kohanemised tuleb osata teha isiklikeks, omaseiks ja lähedasteks. See nõuab kujutluselt suurt tööd, nõuab uusi antavaid olukordi.

Samuti tuleb talitada neil juhtumeil, kus näitleja märkab tegelikus elus oma rollile tüüpilisi kohanemisi ja tahab neid loodava kuju jaoks ära kasutada. Ka sel puhul tuleb vältida kopeerimist. See tõukab näitleja alati mängitsemise ja käsitöö rüppe.

TEMPO-RÜTM

Süsteemi tähtsaks, veel väga vähe läbitöötatud osaks on tempo-rütmi probleem.

Oma elu viimaseil aastail pööras Konstantin Sergejevitš sellele lavalisele probleemile väga suurt tähelepanu ja rääkis, et tal õnnestus teha tähtis avastus, mis seisneb selles, et tempo-rütm ja tundmus, ning vastupidi — tundmus ja tempo-rütm on lahutamatult seotud.

«Süvenege minu sõnadesse,» kirjutab Stanislavski peatükis «Tempo-rütm», «ja hinnake vääriliselt meie avastust. See on erakordselt tähtis. Jutt on ju sellest, et *välise tempo-rütmi kaudu on võimalik vahetult, sageli isegi mehaaniliselt mõjutada meie kapriis-*

set, isemeelset, sõnakuulmatut ja kartlikku tundmust, sedasama tundmust, millele ei saa mingit käsku anda, mis kohkub vähimastki vägivallast ja peitub sügavaisse salakambreisse, kus ta muutub kättesaamatuks; sedasama tundmust, mida meie siiamaani saime mõjutada ainult kaudsel teel, peibutiste kaudu. Ja äkki on leitud otsene, vahetu viis temale lähenemiseks!!!

See on ju suur avastus!...»[1]

Palju aastaid enne nende sõnade kirjapanemist olime niihästi meie, tolleaegne Kunstiteatri noorus, kui ka kogu maal tuntud suurepärased «vanad», eesotsas Moskvini, Katšalovi, Knipper-Tšehhova, Leonidovi ja teistega, jaotatud kümneviieteistkümne liikmelisteks gruppideks, kellega Stanislavski tegi süstemaatiliselt tempo-rütmi harjutusi.

Kõik me mäletame kaasakiskuvaid õppetunde erinevatel kiirustel tiksuvate metronoomide saatel.

Küllaldase arvu metronoomide puudumist kompenseeris see, et Konstantin Sergejevitš ise koputas mitmesugustel kiirustel võtmetega vastu lauda. Sel kombel tuli välja terve koputuste orkester.

Konstantin Sergejevitš andis meile kõige mitmekesisemaid harjutusi, alates taktis käteplaksustamisest mitmes erinevas tempos mitmesuguste rõhkudega — kord takti esimesel, kord mingil teisel löögil, kord metronoomide tempot aeglustades, kord kiirendades.

Tundides oli rõõmus ja lõbus olla. Stanislavski muutis järsult tempo-rütme ja meil tuli end välgukiirusel ümber seada.

«Näete, milline silmamoondaja ma olen,» kõneles Konstantin Sergejevitš... «Ma valitsen peale teie lihaste ka teie tundmusi ja meeleolu! Võin oma suva järgi seda summutada või ergutada.»

Taktis käteplaksutamine oli ainult algharjutuseks. Sellele järgnesid juba hoopis keerulisemad harjutused, mille mõte seisnes selle asjaolu praktilises tunnetamises, et iga eluline olukord, iga tegevus on seotud vastava tempo-rütmiga.

«Seal, kus on elu, on ka tegevus; kus on tegevus, seal on ka liikumine; aga seal, kus on liikumine, on ka tempo; kus on tempo, seal on ka rütm,» rääkis Stanislavski.

«Dirigeerige mulle selle inimese tempo-rütmi, kes pakib oma kohvrit tund aega enne rongi väljumist. Nüüd aga diri-

[1] Näitleja töö endaga, lk. 731.

geerige mulle tolle tempo-rütmi, kes oma kohvrit puhkekodusse saabumise päeval lahti pakib. Aga nüüd kujutlege, et olete ooteruumis ja kohe tuleb arst, et jutustada teile operatsiooni tulemustest, mis tehti teie emale. Noh, dirigeerige oma tempo-rütmi.»

Konstantin Sergejevitš ei väsinud välja mõtlemast harjutusi, et me kõik mõistaksime, et tempo-rütmi ei saa meenutada ega tunnetada, loomata sellele vastavaid kujutluspilte, nägemata mõttes antavaid olukordi ja fantaseerimata võimalikke ülesandeid ning tegevusi.

Stanislavski kriipsutas teravalt alla tempo-rütmi orgaanilist seost iga elulise ja lavalise hetke sisuga.

Hiljem Konstantin Sergejevitši juhatusel stuudio pedagoogina töötades hämmastas mind, kui suurt tähtsust omistas ta tööle tempo-rütmiga ja kuivõrd laialdaselt ja põhjalikult tal see lavalise psühhotehnika osa oli läbi töötatud.

Konstantin Sergejevitš rääkis, et tempo-rütmil on terves etenduses määratu tähtsus, et sageli pole heal näidendil, mis oleks nagu hästi lavastatud ja mängitud, edu seepärast, et ei tabatud õiget tempo-rütmi.

Konstantin Sergejevitš väitis, et kui me valdaksime psühhotehnilisi võtteid näidendi või rolli õige tempo-rütmi kindlaksmääramiseks, oleks see meile suureks abiks.

«Kuid mitte mingeid psühhotehnilisi võtteid meil selles valdkonnas pole,» rääkis meile Stanislavski, «ja seepärast on tegelikus praktikas lugu nii.

Draamaetenduse tempo-rütm kujuneb suuremalt jaolt juhuslikult, iseenesest. Kui näitleja ühel või teisel põhjusel näidendit ja rolli õigesti tunnetab või on heas tujus, kui vaataja on vastuvõtlik, siis kujuneb õige läbielamine, seejärel ka õige tempo-rütm iseenesest. Kui seda aga ei juhtu, siis oleme abitud.»

Ja võrreldes draamanäitlejaid ooperi- ja balletinäitlejatega, kirjutab Stanislavski peatükis tempo-rütmist: «Õnnelikud muusikud, lauljad ja tantsijad! Neil on metronoom, dirigent, koormeister, koorijuht!

Neil on tempo-rütmi küsimus läbi töötatud ja nad mõistavad, kui suur tähtsus on sellel loomingus.»[1]

Muusika ise dikteerib õige rütmi, dirigent reguleerib õiget kiirust ja taktimõõtu. Draamanäitlejad on selles mõttes võr-

[1] Näitleja töö endaga, lk. 702.

reldamatult halvemas olukorras. Neil pole partituuri ega dirigenti.

«Just sellepärast,» kirjutab Stanislavski, «esitatakse üks ja sama näidend eri päevadel erineva tempo ja rütmiga. Meil, draamanäitlejail, ei ole tempo-rütmi valdkonnas laval kusagilt abi oodata. Ent kui hädavajalik oleks meile see abi!»[1]

Konstantin Sergejevitši erutas mõte, et näitleja toob sageli lavale oma elulise tempo-rütmi, vaatamata sellele, kas see tempo-rütm vastavasse ossa ja näidendisse üldse sobib.

Näitlejaid jälgides teeb Konstantin Sergejevitš järelduse, et mitmesugustest elulistest olukordadest tingituna näitleja eluline tempo-rütm pidevalt muutub. Näitleja tuleb etendusele kas mingist oma isiklikust elusündmusest elavnenuna või vastupidi, rõhutuna.

Ja selle oma tänase tempo-rütmi ta toobki lavale. «Seega sõltub etendus tavalistest elusündmustest, mitte meie kunsti psühhotehnikast,»[2] kirjutab Stanislavski.

Konstantin Sergejevitš räägib, et näitleja sageli ei taju tehtud viga ja on iseendaga rahul, sest peale selle, et meil on vähe tempo-rütmilt hästi ettevalmistatud näitlejaid, puudub isegi arusaamine tempo ja rütmi tähtsusest draamas.

Ka tempo-rütmi osas, nagu ükskõik millises süsteemi lõigus, nõuab Stanislavski psühhotehnika omandamist seevõrra, et see võimaldaks näitlejal täielikult edasi anda seda, mida dramaturgiline materjal nõuab.

Kõneldes suurtest näitlejatest, kelle mäng oli talle pidevalt kõige tähelepanelikuma uurimise objektiks, kirjutab Stanislavski, et meie suured eelkäijad — Štšepkin, Sadovski, Samarin ja teised — tulid lavale kaua enne oma etteastet ja jälgisid tähelepanelikult kõike seal toimuvat.

Konstantin Sergejevitš kinnitab, et nende varajane kohaletulek polnud tingitud ainuüksi kohusetruudusest, vaid neile oli tähtis tunnetada, millises tempo-rütmis etendus läheb.

Etenduste kirjeldused, jutustused mitmesuguseist juhtumeist suurte näitlejate teatripraktikast ja Stanislavski isiklikud tähelepanekud viivad ta mõttele, «... et nad olid kas teadlikult või intuitiivselt tundlikud tempo-rütmi suhtes ja tundsid seda omamoodi hästi. Nähtavasti olid neil mälus olemas ettekujutused iga stseeni ja tervikuna kogu näidendi tegevuse aeglusest või kiirusest, s. t. mõõdupärasusest... Nad juhtisid

[1] Näitleja töö endaga, lk. 702.
[2] Samas, lk. 702.

ennast õigele tempo-rütmile intuitsiooniga või ehk ka mingisuguste eriliste võtetega...»[1] Selles näeb Stanislavski üht põhjustest, miks nad tõid lavale elu ja tõe.

Konstantin Sergejevitš peab tempo-rütmi psühhotehnika üheks tahuks, mis lubab ühelt poolt tungida kuju ja näidendi olemusse ja garanteerib teiselt poolt leitu säilitamise juba jooksvates etendustes.

Küsimusele selle kohta, milles seisab kogu näidendi ja rolli tempo-rütmi loomise psühhotehnika, vastab Konstantin Sergejevitš:

«Kogu näidendi tempo-rütm — see on läbiva tegevuse ja allteksti tempo-rütm. Te teate, et läbivas tegevuses on kogu teoses vajalikud kaks perspektiivi: näitleja ja rolli perspektiiv. Nii nagu kunstnik paigutab ja jaotab värve kogu pildi peale, otsides värvide õigeid vahekordi, nõnda otsib ka näitleja tempo-rütmi õiget jaotamist näidendi kogu läbiva tegevuse joont mööda.»[2]

Kuidas mõista Stanislavski seisukohta, et kogu näidendi tempo-rütm on läbiva tegevuse ja allteksti tempo-rütm?

Alustagem Konstantin Sergejevitši peamisest väitest, et tempo-rütm tekib ühe või teise sündmuse hindamisest antavatest olukordadest lähtudes.

Teiste sõnadega, selleks et sündmust tõeliselt hinnata, tuleb mõista antud sündmuse orgaanilist seost näidendi kõigi antavate olukordadega, tema ideega.

Ebaõigesti ja pealiskaudselt lahtimõtestatud sisu toob endaga vältimatult kaasa ka selle ebaõige hindamise.

Niipea kui näidendi mõnd sündmust vaadeldakse lahus pealisülesandest, väljaspool orgaanilist seost draamateose antavate olukordadega, ootavad etenduse loojaid vältimatult suured raskused, mis sageli viivad tõsiste vigadeni.

Ei tohi silmi sulgeda selle ees, et see protsess on erakordselt keerukas, kuna ta toetub täielikult nende üldistavate otsustuste kvaliteedile, mis kunstnik näidendi materjali põhjal teeb.

Teatava lavalise situatsiooni erinev tõlgendamine viib sündmuste erinevale hindamisele ja tingib mõnikord osatäitjate diametraalselt vastupidise tempo-rütmi.

Püüan analüüsida seda väidet näitega Gribojedovi «Häda mõistuse pärast» kolmanda vaatuse finaalist.

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 705.
[2] Samas, lk. 705.

Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko pöördusid korduvalt tagasi selle surematu komöödia lavastamise juurde. Oma režiieksemplarides on nad jätnud meile selle näidendi suurepärase analüüsi.

On huvitav, et kõigis lavastustes on märgitud kolmanda vaatuse lõppstseeni erilist raskust.

Vaatamata suurele näitejuhi- ja näitlejameisterlikkusele, vaatamata lavastust saatnud menule, leidis V. I. Nemirovitš-Dantšenko, et kolmanda vaatuse finaal teatril «eriti ei õnnestu».

Stanislavskit ja Nemirovitš-Dantšenkot häiris Famussovi külaliste psühholoogiliselt põhjendamatu tantsima minek pärast seda, kui nad jäid uskuma Tšatski hullumeelsust.

Moskva Kunstiteatri tõlgendusega polemiseerib M. V. Netškina oma teoses «A. S. Gribojedov ja dekabristid», toetudes väga huvitavatele ajaloolistele dokumentidele.

«Kuuldust Tšatski hullumeelsusest tõlgendatakse teatrilavastustes (sealhulgas ka MHAT»is),» kirjutab autor, «informatsioonina asjade tõelisest seisukorrast: jah, kõik need külalised, eided ja taadid, Hljostova ja Famussov, kõik oleksid nagu siiralt veendunud, et Tšatski läks tõepoolest hulluks.»[1]

M. V. Netškina seisukohalt nõrgendab selline tõlgendus olukorra teravust ega vasta komöödia tõelisele mõttele. Uurimuse autor tõestab veenvalt, et «Hädas mõistuse pärast» pole tegemist Famussovi ja ta külaliste ekslike kujutlustega Tšatski hullumeelsusest, vaid teadliku l a i m u g a.

Tšatski vastu suunatud laimus näeb M. V. Netškina üht vana maailma võitlusvahendit novaatori vastu.

Tšatski «hullumise» motiiv on tihedalt seotud Gribojedovit ümbritsenud tegelikkusega. Autor tõestab, et tollel ajaloolise arengu etapil kasutas vana, juba ajaloo poolt hukkumisele määratud, kuid veel tohutut võimu omav maailm võitluses kõige uuega taolist relva.

Tõestanud, et vastase hullumeelseks kuulutamine oli tolle epohhi, 20—30-ndate aastate vene tegelikkuses reaalne, toob M. V. Netškina oma seisukoha kinnituseks Gribojedovi kirja oma sõbrale P. Kateninile, kus ta autori seisukoha antud situatsiooni kohta põhjalikult selgeks teeb. Selgitades Kateninile näidendi ideelist kavatsust ja kriipsutades alla vastuolu Tšatski ja Famussovi seltskonna vahel, kirjutab Gribojedov: «Keegi m õ t l e s õ e l u s e s t v ä l j a, et ta on hullumeelne,

[1] М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1947, lk. 341.

keegi ei uskunud, aga kõik kordavad järele, üldise pahatahtlikkuse hääl jõuab ka temani.»[1]

Komöödiat analüüsides peatub M. V. Netškina üksikasjalikult sellel, kuidas Gribojedov oma kavatsust järjekindlalt ellu viib: saanud neljandas vaatuses teada, et ta on hullumeelseks kuulutatud, hindab Tšatski seda fakti enda vastu suunatud teadliku laimuna.

«Mis pean ma kuulma! Jutt nii õel ja vali!
See on ju vaen — ei üldse naer ja nali!»

ütleb ta. Tšatski peab võimalikuks, et tema «hullumeelsuse» kuulduse levitajate hulgas leidub ka «narre», kes laimu siiralt usuvad. Kuid teda ei ärrita seltskonna «narrus», vaid selle tigedus, ja ta hüüab kibedusega:

«Mis moel küll inimeste sisse näeks? Mis teel?
Kas hing on kurjem neis? Või keel?
Kust tuli esimene kivivise?»

Viimases monoloogis räägib ta oma vaenlastest:

«Kõik neavad, löövad, piinavad siin reas...
Kõik — reetjad armus, väsimatud vihas
ja ohjatumad laimamise-ihas,
tarkpeadest mühakad ja juhmid narrinäod
ja õelad eided, vanamehekäod,
kes totrust välja hauvad vooris...»

Niisama järjekindlalt arendab Gribojedov oma mõtet Tšatski vastu suunatud teadlikust laimust, pannes Famussovi, Hljostova, Moltšalini ja teiste külaliste suhu argumendid, mis nagu peaksid tõestama Tšatski tõelist arukaotust. Millised need argumendid siis on?

Famussov

«Ma ammu mõtlesin: miks kinni meest ei seota's?
Tee juttu võimudest — kus mustas vast ja teotas!
Tee suurem kummardus kas toll või kaks:
ja olgu see ka keisri ees — siis plaks
ta kuulutas su kaabakaks!

Hljostova

Ta naerukus — see näitab ka ju sinna:
ma sõna ütlesin — ta kohe laginal.

[1] М. В. Нечкина, А. С. Грибоедов и декабристы, lk. 342.

Moltšalin
Arhiivitöölt mul käskis ära minna.

Krahvinnast lapselaps
Modistiks kutsuda mind oli ülbust tal.

Natalja Dmitrjevna
Mul keelitas ta meest: sa linnast maale koli!»

Oma kontseptsiooni kinnituseks, mis põhineb Gribojedovi kavatsuse hooiikal uurimisel, tõestab M. V. Netškina, et kõigile neile isikuile pidi selge olema, et soovitada sõbral elada maal või anda Moltšalinile nõu arhiiviteenistusest lahkuda, ei kõnele hoopiski hullumeelsusest. Kõigist «süüdistustest» kasvab välja selge järeldus, et need inimesed tahavad Tšatskit kõrvaldada, teda laimata ja paralüseerida kui tervele vanale maailmale hukatust toovat novaatorit.

Famussov määrab täpselt kindlaks Tšatski «hullumeelsuse» põhjuse. Ta ütleb:

«Ei! Haridus on katk ja süüdi õpetatus,
et rohkem nüüd kui eal
meil hullus murrab sisse kõigist ustest!»

Ja oma kirglikus püüdes peatada kultuuri pidev edasitung, mis haarab kaasa üha rohkem noore põlvkonna inimesi, hüüatab ta:

«... Et pahed kaoks, te võtke, isake,
kõik raamatud ja tulle visake!»

Ent neljandas vaatuses räägib vürstinna külaliste lahkumise ajal Tšatski kohta, et

«Peaks ammu olema ju hullumajas ta! ...
... see Tšatski on teil lihtsalt — jakobiin!»

Nendes sõnades avaneb tõeline põhjus, mis õhutas neid inimesi laimama.

Autori tõlgendusele toetudes polemiseerib Netškina kriitikutega, kes on kirjutanud reast «puudustest» kolmanda vaatuse lõpus.

Nende kriitikute pretensioonid väljenduvad selles, et Famussov majaperemehena ei võta kasutusele mingeid kiireid abinõusid hullumeelse eemaldamiseks, vaid vastupidi, vaidleb kaua ja muretult Hljostovaga selle üle, kui palju on Tšatskil

hingi, ja et Tšatski tohutut monoloogi ei katkesta ainuski autori remark, mis reguleeriks rahvahulga käitumist. Olevat arusaamatu, kuidas võisid hirmunud külalised, kuulmata lõpuni monoloogi mehikesest Bordeaux'st, minna rahulikult tantsima ja kaarte mängima.

Nimetatud stseeni interpretatsioon Kunstiteatri lavastuses ühtus tõlgendusega varasemas kirjandusteaduses. Sellega on seletatav, et tantsu ja kaardimängu juurde asumine pärast ehmatust, mille kutsus esile Tšatski hullumeelsus, V. I. Nemirovitš-Dantšenko sõnade järgi «eriti ei õnnestunud». Nõustudes M. V. Netškina väljendatud kaasaegse seisukohaga põhjustest, mis ärgitasid kogu Famussovi-aegset Moskva vana maailma Tšatskit hullumeelseks kuulutama uskumata tema tõelist hullumeelsust, mõistame külaliste käitumist ballil.

Lasknud käiku kuulduse tema hullumeelsusest, said nad täieliku rahulduse. Maksti kätte katse eest vastandada uut neile, kõige vana raevukatele kaitsjatele, sai karistuse see, kes nende üle naeris, ja seega said õiguse ja tõusid pjedestaalile nemad, tema vaenlased.

Sellise tõlgenduse juures saab mõistetavaks Famussovi ja Hljostova vaidlus Tšatskile kuuluvate hingede arvust, samal ajal kui kõrvaltoas on «hullumeelne». Absoluutselt loogiline on, et Tšatski monoloogi ajal lähevad külalised tantsima ja kaarte mängima. Nad keerutavad «üliagarasti» tantsu, jättes üksinda selle, kes julges nende vastu üles tõusta.

Selle näite põhjal näeme, kui suur tähtsus on teose antavate olukordade täpsel analüüsil meie loomingus ja kui oluline on osata leida iga üksiku sündmuse, tegelase iga toimingu seos pealisülesande, näidendi ideega.

Kehastamisprotsessis on sündmuse nii või teistsugune hindamine tegelaste poolt ja sellest hinnangust tekkiv stseeni tempo-rütm tervikuna seotud tõlgendusega, antud sündmuse mõistmisega.

Kui teater otsustab, et Famussovi majja kogunenud külalistele on peasündmuseks Tšatski tõeline hullumeelsus, siis tulenevad nende käitumine ja tempo-rütm vahetult antud hinnangust ning meil on õigus osatäitjailt nõuda sellist tempo-rütmi, mis on omane inimestele, kes asuvad ühes toas hullumeelsega, kelle toimingutes peitub vahetu hädaoht igale juuresviibijale.

Kui aga teater nõustub Gribojedovi tõlgendusega ja antud stseeni peasündmuseks ei ole Tšatski hullumeelsus, vaid laim,

millest haarab hasartselt kinni Famussovi külaliste kogu konservatiivne mass, siis on selle stseeni temperament, tema tempo-rütm hoopis teine.

Külaliste peategevuseks muutub soov arveid õiendada nende keskele ilmunud «jakobiinlasega», karistada teda, jätta lõpuni kuulamata tema leegitsev kõne, vastata talle põlgliku vaikimisega ja asuda selle ajaviite juurde, milleks nad Famussovi poole kogunesid, see on tantsima ja kaarte mängima.

Külaliste käitumine ja tempo-rütm antud tõlgenduse juures on otse vastupidine eelnevale ning on minu seisukohast orgaaniliselt seotud näidendi läbiva tegevusega — kahe vaenuliku leeri võitlusega.

Niisiis on sündmuste õige või ebaõige hindamine, stseeni õige või ebaõige tempo-rütm meie jaoks sügavalt printsipiaalsed küsimused ja neil on otsustav tähtsus näidendi tegevuse õige arengu ja teose idee kunstilise avamise seisukohalt.

Rõhutades tempo-rütmi probleemi tähtsust, nõuab Stanislavski näitlejalt stseeni tõlgendusele vastava nii- või teistsuguse tempo-rütmi teadlikku kasvatamist.

Tempo-rütmi harjutustele pani Stanislavski suurt rõhku. Ta soovitas jälgida ennast elus mitmesugustes antavates olukordades, tuletada võimalikult sagedasti meelde mitmesuguseid juhtumeid oma elust, et kindlaks teha, milline tempo-rütm vastas teatavale elulisele situatsioonile.

«Pidage meeles, et tempo-rütmi otsimisega avate te endas tundmuse,» rääkis Stanislavski. «Tempo-rütmi tunnetamine on meil alati siinsamas, niiöelda käeulatuses. Meil on alati enamvähem meeles üldine, ligikaudne ettekujutus igast läbielatud hetkest, selle tempo-rütmi meenutamine elustab ununenud detaile ja on järelikult loominguks hädavajaliku emotsionaalse materjali esiletoomise vahendiks ning ajendiks.»

Esitades õpilastele ja pedagoogidele küsimusi: «Missuguses tempo-rütmis tuleb linnapealik trahterisse Hlestakovi juurde?», «Missuguses tempo-rütmis tuleb Kateriina Borissiga kohtuma?», «Missuguses tempo-rütmis lahkus Nil Bessemenovide majast?», — nõudis Stanislavski, et me oskaksime neid erinevaid rütme dirigeerida. Nende rütmide määritlusi kontrollides oli ta halastamatult noriv, nõudes meilt antavate olukordade peenimaidki üksikasju, sündmuste määranguid ja hindamist, tegevuste ja ülesannete lahtimõtestamist. Ta kordas alatasa, et kui on leitud õige tempo-rütm, siis kujunevad õige tundmus ja üleelamine loomulikul teel, iseenesest. See-eest aga täpselt samuti sünnib ebaõige tempo-rütmi puhul ebaõige tundmus, mida ei paranda ilma tempo-rütmi vastava muutmiseta.

Seadnud endale ülesandeks iga stseeni õige tempo-rütmi leidmise, erutab näitleja oma fantaasiat, otsib õigeid hinnanguid ja süveneb antavatesse olukordadesse.

Määranud kindlaks vajaliku tempo-rütmi, omandab näitleja nagu kompassi, mis aitab tal loomingut õigel teel hoida.

Vastava tempo-rütmi treenimine ja kasvatamine on raske ülesanne. Mida keerukamad on rolli ja näidendi antavad olukorrad, seda mitmekülgsem ja keerulisem on tempo-rütm.

Püüdkem lahata seda küsimust näite varal Gorki näidendist «Väikekodanlased». Analüüsime Bessemenovi käitumisliini teise vaatuse stseenis.

Bessemenovide majas kogunetakse lõunalauda. Nil, ootamata ära hetke, millal Polja oleks üksi, astub tema juurde. Ta ootab Poljalt vastust, kas viimane on nõus talle naiseks tulema.

Kikkiskõrvu pealtkuulav Bessemenov sekkub nende kõnelusse ja nõuab, et talle seletatakse, milles on asi: mis saladusi võib Nilil ja Poljal tema ees olla? Polja satub segadusse Bessemenovi jämedast vahelesegamisest nende kõnelusse ega tea, mida vastata. Kuid Nil seletab Bessemenovile rahulikult, et ta tegi Poljale abieluettepaneku ja küsis talt praegu, kas Polja on nõus saama tema naiseks.

Vastust ootava Bessemenovi pingeline seesmine tempo-rütm muutub järsult pärast seda hetke, kui Nil talle vastas.

Suures remargis kirjeldab Gorki, millist muljet tekitasid Nili sõnad juuresolijais.

«Bessemenov vahib imestunult talle ja Poljale otsa, käsi lusikaga õhus. Akulina Ivanovna on samuti paigale tardunud. Teterev vahib enda ette, pilgutades raskelt laugusid. Ta põlvel lebav käsi värahtab. Polja on pea longu lasknud.»

Nagu näeme, kujutleb autor, et antud sündmus, see tähendab Nili abieluettepanek Poljale vapustab Bessemenove ja Teterevi seevõrra, et muudab nad väliselt teatavaks ajaks peagu liikumatuks. Bessemenov isegi ei märka, et hoiab kätt lusikaga õhus. Ta tähelepanu on jäägitult haaratud uudisest, milleks ta on seesmiselt niivõrd ette valmistamata, et vajab aega enda taasleidmiseks uues, ootamatus olukorras.

Kuidas jõuda niikaugele, et tabada õigesti selle stseeni seesmist ja välist tempo-rütmi!

Välise tempo-rütmi dikteerib meile autor. Bessemenov tardus selles asendis, milles tabasid teda Nili sõnad.

Seesmine tempo-rütm on aga äärmiselt pingeline. Ta aju läbib mõtetekeeris: «Maha magasin! Kuis siis nii? Aga Tatjana?

Tema ju igatseb Nili järele. Kuidas võis ta eelistada puupaljast Poljat minu tütrele? Mina ju elasin mõttega teha talle suur heategu — anda oma tütar talle naiseks. Kuidas ta julges? Kuidas nad mõlemad julgesid? Tänamatud! Kogu elu söötsin, jootsin ...» jne. jne.

Iga Bessemenovi mängiv näitleja loob oma sisemonoloogi, muidu ei mõista ta, mis tähendab olla sündmusest nii haaratud, et jääda mõneks ajaks peaaegu liikumatuks.

«Või ni-i-i ...» ütleb Bessemenov lõppeks ja kordab peaaegu automaatselt Teterevi järele laulja sõnu: «Tõepoolest ... väga lihtne!»

Bessemenov pole pärast teda vapustanud uudist ennast veel leidnud, ta ei tea, kuidas sellele reageerida, ja just nagu aja võitmiseks haarab ta harjunud võtte järele — kujutada endast kõigi poolt solvatud kannatajat.

Tema on vait, tema ei lausu sõnagi. Kui tema nõu ei vajata, ei hakka ta seda väevõimuga peale suruma.

Kuid vaikimise otsus pole Bessemenovile jõukohane. Iga sekundiga süttivad üha ägedamalt põlema solvumine ja tigedus, mida ta tahtis alla suruda, ja juba ei suuda ta enam etteheidetest hoiduda.

«... Halvasti tänad mind söögi-joogi eest ... Elad salalikult ...» räägib ta.

Ja Nili vastusele, et Bessemenovil pole talle midagi ette heita, kuna viimase söögi-joogi eest on ta alati tasunud tööga ning tasub ka edaspidi, ja et salalikult elanud pole ta kunagi, vaid on alati elanud ja elab ka edaspidi avalikult, et Poljat armastab ta juba ammu ega pole seda kellegi eest varjanud, lausub Bessemenov ennast tohutu pingutusega valitsedes, Gorki remargi kohaselt ennast ikka veel vaos hoida soovides: «Nõnda, nõnda! Väga hea ... Noh, mis siis? Abielluge. Meie teid ei takista.» Ja samas ei suuda siiski hoiduda peamisest, nagu talle näib, kardinaalsest küsimusest:

«Ainult missugusest kapitalist te õige elama hakkate? Ütelge — kui pole saladus.»

«Töötama hakkame,» vastas Nil. «Mina lasen enda depoosse üle viia ... Tema aga ... temal on ka oma töö. Teie saate mult endiselt kolmkümmend rubla kuus.»

«Vaatame. Lubada on kerge ...» vastab Bessemenov ikka veel *vaoshoitult*, isegi *veel enam vaoshoitult*.

Konflikt enese vaoshoidmise soovi ja üha kasvava raevu vahel muutub talle üha piinavamaks.

«Võtke mult veksel,» teeb Nil ootamatult ettepaneku, soo-

vides Bessemenovile näidata, et ta mõistab, et veksel on ainus Bessemenovi rahustada suutev garantii vorm. Nil saab aru, et Bessemenov pole suuteline tõusma normaalsete suhete tasemele, kus inimese ausõnal, keda Bessemenov peab oma kasupojaks, oleks mingit kaalu.

Mõte vekslist viib Teterevi vaimustusse. «Väikekodanlane!» hüüab ta. «Võta talt veksel! Võta!»

Bessemenov püüab Teterevi peatada, kuid see on haaratud perspektiivist paljastada lõpuni Bessemenovi väikekodanlik olemus ja jätkab: «Ei, sa võta. Sa ei võta ju — südametunnistus ei luba, ei julge... Nil, anna talle allkiri! Et: kohustun iga kuu jne...»

Bessemenov mõistab suurepäraselt, et ettepanekuga võtta veksel, lööb Nil teda põlgusega selle uue, vihatud maailmakäsitluse positsioonilt, mis heidab Bessemenovi ja kogu tema maailma kõrvale kui tarbetu kolu, mis lebab uue inimese kujunemise teel.

«Võin ka allkirja võtta...» räägib ta *ikka veel vaoshoitult*... «on mille eest, arvan. Kümnendast eluaastast peale olen sind söötnud, jootnud, katnud, saapaid muretsenud... kuni kahekümne seitsmendani... Mnjaa...»

Nil püüab saabuvat skandaali ära hoida, kuna tajub Bessemenovi välise enesevalitsemise taga temas pulbitsevat tormi.

«Kas poleks parem pärast arveid teha, mitte praegu?» paneb ta ette.

«Võib ka pärast,» vastab Bessemenov *ikka endiselt vaoshoitult* ja nagu märgib Gorki oma remargis, *plahvatab äkki põlema* ning purskab välja: «Ainult pea seda meeles, Nil, nüüdsest peale oled sina mulle... ja mina sulle — vaenlane! Seda haavamist ma sulle ei kingi, ei või kinkida! Tea seda!»

Ja edasi, täiesti endast väljas, murdunud paisuna voli andes oma kaua tagasihoitud vihkamise ja jõuetu tigeduse tundele, hakkab Bessemenov Gorki remargi kohaselt ennast unustades *karjuma, midagi kuulmata*: «Pea meeles! Pilgata seda, kes sind on toitnud, katnud... ilma küsimata... ilma nõu pidamata... salaja... (Poljale.) Ja sina ka! Vaikne! Tasane! Miks sul nüüd pea longus on? Ah? Vaikid? Aga kas tead ka, et ma võin su...»

Selle kaua vaoshoitud solvatud enesearmastuse tunde väljavoolamise, mis kuulub omanikule, kelle pähe ei mahu mõte inimese õigusest vabadusele ja sõltumatusele isegi ta isiklikus elus, katkestab Nil: «Mitte midagi teie ei või. Ärge lärmit-

sege. Selles majas olen ka mina peremees. Olen kümme aastat töötanud ja palga teile loovutanud. Siia, näete sellesse (lööb jalaga vastu maad ja osutab laia käeliigutusega enda ümber) on ka minu poolt palju sisse pandud! Peremees on see, kes töötab . . . »

Selles stseeni kulminatsioonipunktis kasutab Gorki oma talendi kogu võimsust, lastes uuel inimesel, noore proletariaadi esindajal, kes kogu hingejõuga tunneb oma õigust elule ja tulevikule, kokku põrgata omanikuga, väikekodanlasega, kes oma jõuetus tigeduses teda eest ära pühkiva elu vastu püüab ajalookäiku peatada.

Kuulanud ära enda jaoks kõige hirmsama: «Peremees on see, kes töötab . . . » jääb Bessemenov Gorki remargi kohaselt Nilile rabatult otsa jõllitama. Ta kaotab ainsa seni vankumatuna paistnud toe — omandi ja raha, mis annavad talle piiramatu võimu inimeste üle, ja küsib jahmunult veel kord:

«Ku-idas? Peremees? Sina?»

Ning pärast Nili vastust: «Jah, peremees on see, kes töötab. Pidage seda meeles!» mõistab Bessemenov, et need on hirmsad sõnad, sest Nili seljataga seisavad tuhanded tema taolised, et temal, Bessemenovil, pole neile peale ähvarduste midagi vastu seada, et ta on oma võitluses lõpmata üksik, kuna aga nende taga on see kohutav uus jõud, mida ta kirglikult tahaks, kuid ei suuda peatada, ja, andes järele naise püüdlustele, laseb ta end oma tuppa talutada, heites veel üle õla:

«Noh, hea küll . . . jää siia . . . peremees! Vaatame . . . kes on peremees! Näeme!»

Tempo-rütmi areng selles stseenis on keerukas ja mitmekülgne.

Märkigem kõigepealt, et Bessemenovi iseloomustavat peamist tempo-rütmi pole kerge leida. Vana Bessemenov on alati elanud kiirustamata ja keskendunult. Kuid juba mõnda aega elab ta närvilise erutuse seisundis, mille on kutsunud esile üha kasvav aimus, et tema maailm variseb kokku. Lakkamatu seesmise keemise juures iseloomustab Bessemenovi väline aeglus ja soliidsus.

Gorki kirjutab Bessemenovist oma kirjas Stanislavskile «Väikekodanlaste» lavastuse puhul Kunstiteatris:

«V a n a m e e s on totras, hinge ärritavas olukorras. Elas kurat teab kui kaua aega, töötas käsi rüppe laskmata, tüssas töötulemuste suurendamiseks, ja äkki märkab, et kõik see oli asjata! Ei tasunud vaeva, palun väga! Keegi ei vaja seda.

Lapsed on täielikult äpardunud. Ja teda hakkab kohutama

elu oma mõttega, mis on talle arusaamatu. Kõneldes lõikab ta käelabaga nagu noaga õhku — tõstab käe näo juurde ja lõikab nina juurest alates kämblalöögiga õhku, nii et küünarnukk on paigal. Liigutused on aeglased.»[1]

Tuleb kasvatada endas seda liigutuste aeglust ja soliidsust, leida Bessemenovile omane kiirustamata ning paljusõnaline mõtete avaldamise maneer, arvestades samaaegselt tema pidevat ärrituse seisundit, mis teda närib, sunnib kahtlustavalt kuulatama iga jutuajamist, püüdma vähimaidki muudatusi ümbritsevate käitumises tema suhtes, olema kogu aja valvel.

Kõik see loob eeldused lavakuju teatavaks seesmiseks ja väliseks tempo-rütmiks.

Seda loomata ei saa näitleja kunagi Bessemenovi kujus veenev olla.

Bessemenovi eluliselt tõepärase tempo-rütmi loomisega viib näitleja meid kaasa Bessemenovi maja atmosfääri.

Asudes stseeni juurde teisest vaatusest, mida me analüüsisime, ja määritledes Bessemenovi tempo-rütmi, näeme, et peamine probleem näitlejale on konflikt Nili naisevõtust teadasaamisel tekkiva sisemise vapustuse ja välise enesevalitsemise vahel, mis nõuab hiiglaslikku tahtejõudu.

Bessemenovi tempo-rütmi areng selles stseenis on ehitatud selleks, et üha tugevneva tigeduse ja ärrituse survel lasta kokku variseda tema enesevalitsusel.

Nii Bessemenovi väline kui ka seesmine tempo-rütm on orgaaniliselt seotud stseenis toimuvate sündmuste hindamisega, Bessemenovi karakteri allteksti ja sisemonoloogiga.

Kui jälgime Bessemenovi käitumisliini terve osa ulatuses ja leiame, vastavalt Stanislavski nõudmistele, iga stseeni ning lõigu seesmise ja välise tempo-rütmi kõigile tegelastele, siis mõistame, et näidend on täis kirglikku võitlust, et näidendi peateema, tema peamine, keskseim konflikt peitub kogu bessemenovliku, väikekodanliku, olesklejaliku maailma kokkupõrkes uute, noorte inimestega, kes on täis jõudu ja kõrgeid ideaale; näidendi kui terviku tempo-rütm tuleneb aga sellest kirglikust uue ja vana vahelisest võitlusest ja on kogu oma mitmepalgelisuse juures tervikuna seotud näidendi läbiva tegevusega.

Niiviisi saab meile selgeks, et tempo-rütm on orgaaniliselt seotud antavate olukordade, ülesannete ja tegevustega, teose kogu seesmise ideelis-loomingulise sisuga.

---

[1] М. Горький, Собрание сочинений. Т. 6. М., 1950, lk. 545

Ent kui sügavalt ja õigesti me tempo-rütmi küsimusi ka läbi ei töötaks, jäävad nad näitlejale tarbetuks koormaks, kui ta ei oska neid kasutada kõne valdkonnas.

Veel tänapäevani elutseb meil arvamine, et Konstantin Sergejevitš ei pööranud tähelepanu lavakõne vormile ja tehnikale. Selle suure tähtsusega osa alahindamine süsteemis on rea teiste tõsiste põhjuste hulgas viinud selleni, et lavakõne on kõige mahajäänum lõik enamiku meie näitlejate psühhotehnikas.

Näitleja unustab, et laval kõnelemise oskus on teadus, mis nõuab kestvat, pingelist ja püsivat tööd.

Noored näitlejad katkestavad töö diktsiooni ja hingamise kallal enamasti niipea, kui on teatrikooli lõpudiplomi kätte saanud. Aga vanema põlve näitlejad, töötanud välja sellise «elatusmiinimumi», mille puhul vaatajad ei kaeba, et neid näitlejaid pole kuulda, rahulduvadki sellega. Harva erutavad neid suured ja mitmekesised ülesanded, mis kõne valdkonnas näitleja ette püstitab näitekirjaniku sõnastuse omapära. Nad kasutavad harva meie õpetajate tohutuid kogemusi sõnateaduse valdkonnas.

Tervel real näitlejatel on segane kõnerütm. Rütmi muutumine tekib ilma igasuguse seesmise põhjuseta, mõnikord muutub see ühes ja samas lauses. Sageli hääldatakse üks lausepool rõhutatult aeglaselt, teine aga peaaegu kiirkõnes. Mõnikord esineb segast rütmi isegi üksikuis sõnades, kus näitleja hääldab sõna esimese poole kiirkõnes ja venitab teist poolt suurema tähtsuse andmiseks.

«Paljud näitlejad,» kirjutab Stanislavski, «kes on lohakad keele suhtes ja tähelepanematud sõna vastu, söövad mõttetu kiirustamise tõttu lõpud nii ära, et terved sõnad ja laused jäävad täielikult lõpuni rääkimata ja katkelisteks.»[1]

Kas saab juttu olla sellest, et puhttehnilise märkusega: «Ärge kiirustage!» võiks õpilase või näitleja juures saavutada vajalikke tulemusi?

Loomulikult mitte. Ja oleks naiivne mõelda, et leiduks näitejuhti või pedagoogi, kes igal üksikul juhul ei meenutaks noorele näitlejale, et ei maksa kiirustada. Asi on selles, et lavakõne õpetamine nõuab erakordselt kõrget kvalifikatsiooni, ja sellest ei anna me endale, nagu mulle näib, veel mitte alati aru. Muidugi on meil suurepäraseid spetsialiste, kuid veel valitseb lõhe lavakõne ja näitlejameisterlikkuse õpetamise meetodi vahel.

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 712.

Et püstitada kõnetehnika valdkonnas need kõrged nõuded, mis seadis näitlejate ja õpilaste ette Stanislavski, tuleb täielikus kooskõlas Stanislavski süsteemiga osata näidata seesmist, orgaanilist seost kõigis psühhotehnika küsimustes.

Kõik Stanislavski märkused fraasi ebaõigest tempo-rütmist, mis moonutab monoloogi sisu, lähtusid tema nõudest näha igas üksikus tähes harmoonilise terviku osa.

Töötades näiteks Othello monoloogiga:

> «Mu kõrged, auväärt, võimukad sinjoorid,
> mu üllad, suuremeelsed isandad! . . .

seletas Konstantin Sergejevitš õpilastele imeteldava selgusega, et nende tehnilised vead on alati soetud parajasti laval toimuva tegevuse peamiste ajendajate mitteküllaldase hindamisega. Ta nõudis, et õpilased vastaksid talle, milline on terve monoloogi läbiv tegevus, milline koht on antud monoloogil terve osa liinis, milline on Othello tempo-rütm selle monoloogi lausumise hetkel, ja kas antud momendil ei ela Othello hinges kaks tempo-rütmi: seesmine ja väline. Üks annab edasi Othello tõelisi elamusi, teine aga on väliselt rahulik, kuid varjab erutust.

Nende küsimuste valgusel näis tehniline oskamatus häbistava ja piinlikuna, ning õpilastes ja pedagoogides küpses soov ületada mistahes raskusi, kuna oli selge, et ilma tõelise tehnikata on võimatu lahendada neid suuri ülesandeid kunstis, mida nende ette seadis Stanislavski.

Rääkides kõnetehnikast, mis on vajalik erinevate autorite näidendite lavastamiseks, ja tuues näiteiks Gorki, Beaumarchais', Tšehhovi ja Molière'i näidendid, kõneles ta, et eriti suurt tähelepanu nõuab iga dramaturgi keele stilistika.

«Meie häda on selles, et paljudel näitlejatel pole välja töötatud kõne väga tähtsad elemendid: ühest küljest kõne sujuvus, aeglane, kõlav ühtesulavus, ja teisest küljest — sõnade hääldamise kiirus, kergus, selgus ja teravus,»[1] kirjutab ta peatükis tempo-rütmist.

Konstantin Sergejevitš nendib kurvalt, et enamikel juhtumeil kuuleme laval ebaloomulikult pikki pause, aga sõnad nende vahel öeldakse välja ebaharilikult kiiresti, samal ajal kui peame taotlema katkematut helilist kantileeni, mis voolaks ja laulaks, — ainult siis saame kätte väljendusrikka aeglase kõne. Kuid veel harvemini valitsevad näitlejad head kiirkõnet,

[1] Näitleja töö endaga, lk. 713.

mis oleks täpne ja selge diktsioonilt ning õigehäälduselt, ja mis peamine — mõtte edasiandmiselt.

Praktilistes harjutustes laskis ta õpilasi lugeda väga aeglaselt, taotledes sõnade ja kõnetaktide «ühtesulavust», nõudes aga igal juhul sellise aeglase kõne õigustamist. Ta kõneles, et näitlejal pole õigust minna lavale, kui ta pole välja töötanud aeglast, sujuvat kõnet.

Kiirkõnet soovitas Stanislavski välja töötada väga aeglase, liialdatult selge kõne kaudu. «Ühtede ja samade sõnade pideva ning paljukordse kordamisega,» kirjutab ta, «harjub kõneaparaat niivõrd ära, et õpib sama tööd tegema kõige kiiremas tempos. See nõuab pidevaid harjutusi. Te peate harjutama, sest lavakõne ei saa läbi ilma kiirkõneta.»[1]

Stanislavski tõi näiteks Repetilovi osa «Hädas mõistuse pärast». Ta pidas seda rolli tehnilisest küljest erakordselt raskeks, öeldes, et ainult üksikud on terve «Häda mõistuse pärast» lavastuste ajaloo kestel sellega toime tulnud. Ta kinnitas, et see ei tulenenud mitte andetusest, vaid sellest, et näitlejail ei jätkunud t a h e t oma kõneaparaadi treenimiseks vastavalt nendele kõnelistele ülesannetele, mis Gribojedov oma geniaalses teoses püstitab.

Juhtides tööprotsessis tähelepanu kord ühele, kord teisele süsteemi elemendile, ei väsinud Konstantin Sergejevitš kordamast, et süsteemi kõik elemendid pole tähtsad mitte iseeneses, vaid üksnes teejuhtidena orgaanilise loomuse juurde. Ei tohi sarnleda lastega, kes istutavad lilleseemne mulda ja kaevavad selle iga poole tunni tagant välja, et teda vaadelda. Selline lill ei hakka kasvama.

Stanislavski füüsiline jõud lõppes ja 1938. aasta suvel ta peagu ei tõusnudki enam voodist. Arstid keelasid tal kategooriliselt tunniandmise. Kuid stuudio oli tal alatasa mõttes ja ta kutsus enda poole kord ühe, kord teise pedagoogi, et neid küsitleda ja juhendada...

Kunagi ei unusta ma oma viimast kohtumist Konstantin Sergejevitšiga.

Ta endiselt mõtterikkust kiirgavate silmade all olid suured tumedad varjud.

«Mida tehakse stuudios? Kuidas läheb õppetöö?» päris ta. «Kas õpilased tunnevad orgaanilist vajadust tööks füüsiliste

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 713.

tegevustega? Kas nad valdavad kujutluspiltide tekkimise protsessi? Kas mõistavad, et suhtlemine — see on eelmäng tegevusele? Kas tegutsevad sõnaga? Kas nendes võib märgata huvi orgaanilise karakteersuse vastu? Ja mis peamine, — kas nad saavad aru, et kunstile tuleb anda end tervenisti, selleks peab aga olema pealisülesanne elus. Seda pealisülesannet ei leita, kui ei tunnetata sügavalt ja avaralt neid ülesandeid, mida seavad meie ette elu ning kodumaa. Seepärast on *eetikaküsimused kunstielu aluseks.*

Need olid viimased sõnad, mis ma Konstantin Sergejevitšilt kuulsin.

Kuidas säilitada kogu eluks selle tohutusuure ja helge tuuma, mida ta püüdis meisse külvata? Kui ma mõtlen Stanislavskist, meenub mulle, kuidas Leonid Mironovitš Leonidov kord lausus: «Kõige kohutavam elus on — harjumus, kuid kahe nähtusega ei suuda ma kunagi harjuda ja nad on mind alati hämmastanud. Need on päike ja Konstantin Sergejevitš.»

LÕPETUSEKS

Püüdes selgusele jõuda Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko päranduses, tuleme veendumusele, et teatrikunsti põhiküsimuses — sõnakunsti alal — juhatasid nad meile kätte dialektilise tee.

Tunnistades autori sõna nii loomingu krooniks kui ka lähtepunktiks, hoiatasid nad samas näitlejat ohtude eest, mis varitsevad teda sirgjoonelisel lähenemisel tekstile.

Meie teatrite proovipraktikale mõeldes tuleb siiski tähendada, et paljudel puhkudel pole sellisest primitiivsest teksti juurde asumisest veel lahti saadud. Kuigi Stanislavski süsteem on tunginud kõikide Nõukogude Liidu teatrite igapäevasesse ellu, pole süsteemist arusaamine ja selle tunnustamine kaugeltki mitte kõikjal kaasa toonud proovimeetodi praktilist muutmist.

Paljude aastakümnete jooksul väljakujunenud traditsioonide murdmine on loomulikult väga keeruline.

Proovitavades esinevat konservatismi on sageli raske järsult muuta ka tarkadel ja andekatel inimestel, kes näevad, kui tihti näitleja elav tundmus mehaaniliselt tajutud teksti kütkeis hukkub. Ja see sünnib sellest hoolimata, et ükski näitejuht ega näitleja ei kahtle mingil määral lavakunsti realistliku kool-

konna üldises seisukohas, mis seisneb selles ,et võõrad (autori) sõnad peavad saama näitleja oma sõnadeks.

Kuid Stanislavski ju näitas meile kätte tee, kuidas seda saavutada. Selles ongi tema tööde tohutu revolutsiooniline tähtsus.

Stanislavski teoreetilised seisukohad võivad ja peavad saama reaalsuseks, kuid selleks tuleb tõsiselt tundma õppida tema poolt soovitatud muudatusi *proovipraktikas*.

Iga aastaga Stanislavski avardas ja süvendas õpetust läbivast tegevusest ja kuju pealisülesandest, seadis näitlejate ette üha vastutusrikkamaid ülesandeid, lähtudes sellest, mida näitleja nõukogude inimestele andma peab, võttis tarvitusele ülipealisülesande mõiste ja esitas näitlejaile ühtlasi aina suuremaid nõudeid *teadliku loomingu* osas.

Teadlik looming väljendub eeskätt selles, et näitleja peab vabalt valitsema teose kogu mõtterikkust, peab oskama «tekstiga mõelda» ja mõju avaldada mõttega, mis väljendub elavates, tegevuslikes sõnades.

Stanislavski ja Nemirovitš-Dantšenko jätsid meile tohutu materjali, mille üle oleme kohustatud mõtlema ja mille alusel peame laialdaselt eksperimenteerima, et viia praktikasse see, mis meie kunsti kahtlemata rikastab.

Stanislavski soovitatud pedagoogilise võtte peamine mõte seisneb selles, et sõna tuleb juba esimesest tööpäevast peale lahutamatult siduda kuju mõtete, ülesannete ja tegevusega.

Teksti mehaaniline päheõppimine tapab kujutluse töö ja näitleja, kes pole suutnud teksti lõpuni mõista, pole edaspidi juba enam suuteline saavutama tõelist harmooniat oma lavalises enesetundes.

Stanislavski soovitas kõigepealt selgeks teha näidendi sündmustik ja antavad olukorrad, et näitleja saaks aru oma käitumisliinist. Oma käitumisliini on võimatu mõista, kui ei tea vastastikuseid suhteid iga näidendis ettetuleva tegelasega.

Märkinud ära oma tegevusliini ja mõistnud, milliste eesmärkide nimel ta tegutseb, hakkab näitleja juba mingil määral kompama näidendi struktuuri, selle kondikava. Käitumise loogika ja järjekindluse tajumine terve näidendi ulatuses annab näitlejale tohutud eelised. Juba rolliga tutvumise algusest peale õpib ta haarama seda tervikuna.

Analüüsides näidendit suurte sündmuste kaupa, õpib näitleja määritlema, milline koht on antud sündmusel tegelase elus. Ja kuna näidendis toimuvad sündmused kutsuvad erine-

vate tegelaste juures alati esile erineva suhtumise neisse, hakkab näitleja mõistma, kuidas seoses selle suhtumisega sünnivad ühed või teised tegevused, mis omakorda kutsuvad esile järgnevad sündmused jne. Näidendis kaasa tegevad näitlejad harjuvad algusest peale konkreetselt mõtlema, harjuvad vaatama näidendi sündmustele kui ühtede või teiste toimingute ajendeile või põhjustajaile. Teiste sõnadega — nad õpivad tajuma lavalise elu iga hetke mitte omaette, vaid lahutamatus seoses kõigi tegelaste käitumisega.

Sel näidendi struktuuris teadlikuks saamise perioodil on otsustav tähtsus. «Kõik, mis näidendis toimub,» kirjutab Stanislavski, «kõik näidendi suured ja väikesed ülesanded, kõik näitleja loomingulised kavatsused ja tegevused, mis on rolliga analoogilised, on sihitud näidendi pealisülesande täitmisele. Kõik, mis lavastuses tehakse, on pealisülesandega nii tihedasti seotud ja nii suuresti sellest sõltuv, et kõige tühisemgi pisiasi, mis pealisülesandesse ei puutu, muutub kahjulikuks, liigseks, kisub tähelepanu teose peamiselt olemuselt kõrvale.

Pealisülesande avamise püüdlus peab olema lakkamatu ja pidev, see peab läbima kogu rolli ja kogu näidendit.»[1]

Olen veendunud, et kui paluksime näitlejaid ausalt vastata küsimusele, millisel määral nad praktiliselt järgivad Stanislavski õpetuse aluste alust — õpetust pealisülesandest, siis jutustaks suurem osa näitlejaid sellest, kui palju aega kulub neil tööks p i m e s i. Nii sünnib siis, kui näitleja, mõistmata veel nähtuste üldist seost, harjutab näidendit stseenide kaupa, püüdes leida värve ja intonatsioone võõras tekstis. Sellisel puhul näitleja unustab, et lihtsaimgi tegevus tuleb kindlaks määrata tervikust lähtudes ja et selle tunnetamine muudab töö võrratult lihtsamaks ning produktiivsemaks.

Stanislavski kinnitas, et enneaegsed proovid tekstiga, mis pole veel täiesti omandatud, kuid on pähe õpitud, on tühi aja raiskamine — sellised proovid viivad üksnes stampideni.

Kui näitleja süveneb teksti, saab aru teose faabulast ja teeb kindlaks sündmuste järgnevuse, harjub ta teadvuses fikseerima oma kangelase toiminguid ning hakkab tajuma rolli selle seesmises arengus ja liikumises. Ainult siis, kui näitleja teost «anatoomiliselt lahkab», nagu väljendus Stanislavski, võib ta leida selle põhiidee ning märkida ära läbiva tegevuse ja pealisülesande.

Ainult relvastatuna oma arusaamisega teosest kui tervikust

---

[1] Näitleja töö endaga, lk. 420.

ja oma kohast selles, omandab näitleja õiguse autori teksti juurde asumiseks.

Seda seisukohta väljendades kinnitab Stanislavski, et mõistmise protsess muutub võrreldamatult efektiivsemaks siis, kui see toimub tegevuses.

Toetudes oma uues proovimeetodis psüühilise ja füüsilise ühtsuse printsiibile, väitis Konstantin Sergejevitš, et see vahend viib «rolli tunnetamisele» rolli füüsilise «inimkeha elu» loomise abil. Stanislavski soovitas kohe alustada rolli «inimkeha elu» loomist.

Tegevuse kaudu analüüsides ja rolli «inimkeha elu» luues leiab näitleja järk-järgult oma lavalise eksistentsi tõe, usu autori poolt antud lavaliste tegevuste tõelisusse ja jõuab ennast vägistamata tundmuseni. «Meie kunstis tähendab tunnetamine tundmist,» ütles Stanislavski väga sageli. Ja tõepoolest, kogu see sügavalt läbimõeldud meetod on loodud selleks, et märkamatult ellu äratada tõeline kuum tundmus, milleta pole kunsti olemas.

«Othelloga» töötamise protsessi kirjeldades jõuab Stanislavski järgmistele järeldustele. Ta kirjutab, et tööd alustades võttis ta näitlejatelt tekstid ära ja sundis kõiki rääkima oma sõnadega. Ja nagu eluski valisid nad sellised sõnad, mis aitasid seatud ülesannet paremini täita. Kõne oli seetõttu aktiivne ja tegevuslik. Neis tingimusis pidas ta näitlejaid seni, kuni õige ülesannete, tegevuste ja mõtete liin oli küps. Alles pärast sellist ettevalmistust anti näitlejaile rolli trükitud tekst tagasi. Neil polnud peagu üldse tarvis teksti tuupida, sest juba ammu enne seda oli Stanislavski näitlejaile hädavajaduse korral Shakespeare'i sõnu ette öelnud, kui nad ühe või teise ülesande täitmiseks sõnu otsisid. Näitlejad haarasid nende järele ahnelt, kuna autori tekst väljendas mõtet või sooritavat tegevust paremini kui enda oma. Shakespeare'i sõnad jätsid nad meelde seepärast, et need meeldima hakkasid ja hädavajalikeks muutusid.

Võõrad sõnad said töö tulemusena omadeks, sest need olid sisendatud osatäitjaisse loomulikul teel, ilma vägivallata, ja üksnes selletõttu ei kaotanud oma tähtsaimat omadust — aktiivsust.

«Mõelge hästi järele ja öelge mulle,» kirjutab Stanislavski, «kas arvate, et juhul, kui oleksite alustanud tööd rolliga teksti pähetuupimisest, nagu see enamikel juhtumeil maailma kõigis teatreis sünnib, kas siis oleks teil õnnestunud saavutada sedasama, mida on saavutatud minu võtte abil?

Ütlen teile ette, et ei, mingil juhul poleks te saavutanud vajalikke tulemusi. Te oleksite sõnade ja lausete kõla väevõimuga pressinud oma mehaanilisse mällu, oma kõneaparaadi lihastesse. Seejuures oleksid kõne mõtted neis lahustunud ja kadunud ja tekst eksisteerinuks lahus ülesannetest ning tegevustest.»[1]

Üheks neist põhjustest, mis takistavad Stanislavski uue proovimeetodi laialdast juurutamist, on mõnede kunstialal töötajate ekslik seisukoht, et selline tööviis on küllalt aeganõudev ja paljudel teatritel, kes lasevad välja suure hulga uuslavastusi, pole võimalik ega isegi õigust eksperimenteerida.

See on sügavalt väär seisukoht. Tuleb meeles pidada Stanislavski sõnu: «Raske on ainult ebaorgaaniline, kõik orgaaniline on kerge.»

Neis sõnades peitub sügavaim tõde. Näitleja, kes loob rolli Stanislavski poolt soovitatud meetodil, väldib ebaorgaanilist protsessi ja suundub orgaanilisele teele, kus avaneb ta olemus, loomingulised võimalused, ta muutub vabaks ja teadlikuks loojaks.

Oma näitejuhi- ja pedagoogitöös püüan jõudumööda kasutada Stanislavski uut metoodikat. Ja ma olen sügavalt veendunud, et see on tee, mis lubab luua lavastust kõige lühema ajaga, kuna ta põhineb nõudel lahendada üksikprobleemid peamisest lähtudes, siduda rolli füüsiline ja psüühiline elu ühtsesse protsessi ja mõelda rollis normaalse inimliku mõtlemise seaduste kohaselt.

Need nõuded asetavad näitleja produktiivse töö tingimustesse ja järelikult ei saa jääda kajastumata nii lavastuse loomise organisatsioonilises küljes kui ka kvaliteedis.

Stanislavski oli sügavalt veendunud oma «avastuse», nagu ta sageli väljendus, praktilises tähtsuses, ja nõukogude kunstitegelaste kohus on see laialdaselt meie proovitöö praktikasse viia.

Kui mõtled, miks Stanislavski pidevalt arenenud ja süvenenud süsteem on lõppeks saanud sotsialistliku ajastu lavakunsti võimsaks relvaks, siis vastad endale: sellepärast, et Stanislavski peamine mõte kogu elu jooksul oli: et luua tõelist elu laval, tuleb luua elu seaduste järgi.

See esteetiline positsioon, millel ta järjekindlalt püsis ja mida ta kokkupõrgetes kõige mitmesugusemate formalistliku kunsti esindajatega vankumatult kaitses, viis ta elu sügavale

[1] Работа актера над ролью, lk. 380.

tunnetamisele ning materialistlike seisukohtade kinnitamisele kunstis.

Need imetlusväärselt selged seisukohad lähendavad teda XIX sajandi suurtele vene realistidele ja muudavad tema süsteemi meie sotsialistlikule kunstile vältimatuks.

Teame, et sotsialistlik realism on uus kvaliteet maailma kunstiajaloos. See on realism, mis on viljastatud kommunistliku ideelisusega, võitlusega ühiskonna revolutsioonilise ümberkujundamise ja kommunismi ehitamise eest. See on realism, mis baseerub teadusliku kommunismi ideedel ja on üles kasvanud sotsialistliku ühiskonna praktilise ehitamise pinnal.

Ja me teame, et sotsialistliku realismi peamiseks nõudeks on tegelikkuse tõepärane, ajalooliselt konkreetne kujutamine selle revolutsioonilises arengus.

Kaasaegne näitleja, kes on relvastatud marksistlik-leninliku maailmavaatega, omandab Stanislavski süsteemi tundma õppides kõik loomingulised eeldused selle sotsialistliku realismi nõude elluviimiseks.

Stanislavski õpetus põhineb tervikuna materialistlikul maailmavaatel.

Süsteemi esteetilised printsiibid kujunesid aastakümnete jooksul. Harmooniliseks õpetuseks kasvas süsteem alles meie sotsialistliku kultuuri tohutu kasvu aastail, kus Stanislavski selgelt mõistis, et nõukogude teatri ülesanded on lahutamatult seotud nende määratute ülesannetega, mis meie kodumaa ees seisavad.

Ja kui Stanislavski oma artiklis, mis valmis MHAT'i neljakümnendaks aastapäevaks, kirjutas: «Rahvas on oma valitsuse suu läbi selgelt, kindlalt ja mõjuvalt öelnud oma arvamuse selle kunsti kohta, mida ta peab meie ajastule kõlblikuks ja tarvilikuks. Selle kunsti nimi on «sotsialistlik realism», mille poole meie teater nüüd kogu kindluse ja veendumusega püüab,»[1] — siis mõistame, et Stanislavski, kes andis oma panuse sotsialistliku realismi meetodi kinnistumise suurde üritusse meie kunstis, andis endale selgesti aru sellest, et tema õpetus kunsti ideelisusest, pealisülesandest, läbivast tegevusest, näitleja ja rolli perspektiivist ning tema süsteemi eetilistest alustest suubuvad orgaaniliselt sotsialistliku realismi kunsti avarasse voolusängi.

Stanislavski süsteem kutsub meid lähtuma elavast elust.

---

[1] К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953, lk. 389.

Õpetab meid nägema ja laval kehastama uut, sotsialistlikku tegelikkust.

«Kui juhid arvavad,» kirjutas Stanislavski, «et nad on kord ja alatiseks mõistnud oma teatriteed, kui nad voolava elu rütmis edasi ei liigu ... ei saa nad luua teatrit — oma isamaa teenrit, oma sajandi teatrit, epohhi teatrit, mis võtab osa kogu kaasaegse elu ehitamisest.»[2]

Et Stanislavski süsteemi järgi täisväärtuslikult töötada, tuleb elada sotsialistliku ajastu ideedega südames.

Ülipealisülesande mõiste, millesse Stanislavski mahutab kunstniku loomingut juhtiva idee, võib omandada ainult see inimene, kes tunneb oma lahutamatut seost kommunistlike ideedega ja oskab allutada iga oma sammu kunstis kommunistliku ühiskonna ehitamise üldistele ülesannetele.

---

[2] Беседы К. С. Станиславского. Записаны К. Е. Антаровой. М., 1952, lk. 35.

SISUKORD

Autorilt 3
Sõna — see on tegevus 5
Analüüs tegevuse kaudu 14
Faktide hindamine 31
Kujutluspilt. 39
Töö kunstilise sõnaga 54
Sisemonoloog 68
Kõne tehnika ja loogika 82
Psühholoogiline paus 103
Kohanemised 108
Tempo-rütm 111
Lõpetuseks 129

М. Кнебель,
Слово в творчестве актера.
На эстонском языке.
Театральное общество Эстонской ССР.

Toimetaja: H. Einas
Kunstiline ja tehniline toimetaja A. Tõnisson

Trükkimisele antud 26. III 1965. Paber 60×92,1/16 Trükipoognaid 8,5. Autoripoognaid 8,39. Arvestuspoognaid 8,75. Trükiarv 1000. Tellimine nr. 985. MB-02836.

ENSV MN Asjadevalitsuse Trükikoda, Tallinn.

Hind 61 kop.

61 kop.

A-26529

TÜ RAAMATUKOGU
1 0300 00377323 3