E 1636/ Sundersemplar

S. Birman

NÄITLEJA TÖÖ

NÄITLEJA TÖÖ

S. BIRMAN

NÄITLEJA TÖÖ

r 3540

RK
„ILUKIRJANDUS JA KUNST"
TALLINN 1946

2

Bibliotheca Universitatis Tartuensis
(1947: 0285)
24994

A-16367

Teater! Tahaksin koguda kokku kõigi maade kõigi aegade laulikute õrnimad ja jõulisimad sõnad, et nende abil kirjeldada teatri ilu ja jutustada rõõmudest, mida pakub teater!

Tahaksin kasutada filosoofide ja tarkade täpseimaid, teravmeelseimaid mõtteid, et piiritleda lavakunsti sügavust. Seepärast leidub siin palju tsitaate. Võib-olla heidetakse mulle ette mõtlemise iseseisvusetust. Mis sellest... Tsitaatide valikus olen olnud iseseisev, ja tsitaat on minu jaoks justkui mu oma mõte, väljendatud aga sada korda paremini, kui suudaksin seda ise.

Lava! Suur kunstnik ja suur õpetaja Stanislavski rääkis noorile näitlejaile lavast: «Neisse väheseisse kuupmeetreisse mahuvad maailma kõik maad, mis on märgitud või märkimata gloobusel. Mõistke rännata kõigis neis mais, kõigil ajul — minevikus, olevikus ja tulevikus!» Lava võimaldab rändamist kõigis mais, kõigil ajul ja inimeste karaktereis. Lava võimaldab paljude erinevate elude — helde, ihnsa, mõrtsuka, askeedi, rumala, tigeda, parasiidi, omakasupüüdmatu, sangari jne. — elamist.

Kui avaneb või kerkib eesriie, mis lahutab lava vaatlejate-saalist, tunneb näitleja endal tuhandete silmade jälgivat peatumist; temani ulatub vaatlejate hingamise soojus; ta kuuleb nende sosistamist, toolide naginat; ta püüab mõista nende

sõbralikku või umbusklikku suhtumist temasse. Iga vaatleja tuleb teatrisse oma huvide, murede ja rõõmudega. Ja... kui meie mäng, Gogoli sõnadega öeldes, tõepoolest on «täielik, sobiv kooskõla kõigis osades omavahel» ja kui näitlejad on täies kooskõlas kõigega laval, — siis nad saavutavad kooskõla ka vaatlejatega. Lava ja saali vahele sugeneb «volta kaar». Vaatleja armub teie poolt armastatuisse ja vihkab teie poolt vihatuid. Vaatleja haletseb solvatuid, keda näitate laval; ta kohkub tragöödia-kangelase saatusest ja negatiivsete tegelaste julmusest; vaatleja naerab puuduste, sissekukkunud kelmi üle; te manate temas esile kaastunde, kohkumise ja naeru, aga «naer, kohkumine ja kaastunne on meie kujutluse kolm helitooni, mis helisevad dramaatilise nõiakunsti tõukeil» (A. S. Puškin).

Meie, näitlejad, püüame olla vaatlejaile vastuvõetavad. Selleks peame olema mõistetavad, kuid meid mõistetakse ainult siis, kui oleme ise ka mõistnud näidendit ja osa. Kui me ise oma lavakuju elu tajume v i i m s e n i, mõistab meid ka vaatleja.

Et saavutada laval ülimat rõõmu — loovat kontakti vaatlejatega —, tuleb leida ja leituna teostada näitleja-kunsti seadusi: tuleb osata hoida loomisprotsessi järjekindlust ja peab omama õiget repetitsioonilist ning lavalist enesetunnet. Õigel lavalisel enesetundel on määratu tähtsus näitleja kogu lavalises elus, kogu ta töös.

Stanislavski räägib sellest nii:

«Peamine siht on — näitleja enesetunne laval. Üks asi on — t e a d a seda enesetunnet; teine — t u n d a seda enesetunnet; kolmas — et enesetunne kujuneks loomuomaduseks. Vajame seda kolmandat.

Pidage päevikut ja märkige iga kord vasakule leheküljele, kunas astusite lavale ilma õige lavalise enesetundeta. Te näete, mis tuleb. Ja näete, et teil ei õnnestu olla aktiivne, sest

et õige enesetunde asemel kujuneb teiseks loomuseks — ebaõige lavaline enesetunne.»

Õige lavaline ja repetitsiooniline enesetunne aitab meid korraldada oma tööd. Mõningate eeskirjade jälgimine kergendab ka tööprotsessi.

Ja mina, hakates kirjutama neist näitlemistöö reegleist, riskin anda mõningat nõu.

Reeglid pole minu ja nõuanded pole minu, — mina pole neid avastanud. Ma kogusin nad parimailt näitlejailt, kellega elu mind kokku viis; kogusin kirjanike teoste lugemisel ja suurte maalijate teoste vaatlemisel; ma kuulsin neid ka muusikas.

Mina, nagu tuhanded teisedki näitlejad, olen palju, peaaegu kõige eest tänuvõlglane K. S. Stanislavskile. Ta oli suur ja heldekäeline. Inimene piiritu fantaasiaga, K. S. Stanislavski hindas mõistuse jõudu. Ta püüdis kunstikaardilt kaotada kõik «tühjad laigud», püüdis analüüsida kõike, mida enne teda peeti loominguliseks «saladuseks». Konstantin Sergejevitš rebis oma särava ja ulja mõistuse pingutusega näitleja-kunstilt maha «saladuskatte». Kõik oma teadmised jagas Konstantin Sergejevitš edasi oma õpilastele. Ka minu teadmised on — tema omad. Kuid samuti — minu omad. Ma kogusin nad oma loomingulisest elust, oma vigadest, oma sügavaist eksimustest, kuid ka õige taipamise kumadest. Ma avastasin nad oma lavalise töö pisarais, higis ja rõõmudes — sellepärast on nad m i n u o m a d. Säärases omastamises puudub isegi usurpeerimise vari. Vastupidi: ainult see teadmine ongi täisteadmine, mida võime nimetada o m a k s.

Raske on kirjutada raamatut loomingulise töö tingimustest ja määrustest. Aiman tuhandeid vastuarvamusi lugejate poolt, eriti kui seda raamatukest tahavad lugeda mittenäitlejad. Literaatide seisukohalt võivad mu sõnad tunduda kohmakaina ja — veelgi halvem — sentimentaalseina; psühho-

loogide seisukohalt — ebatäpse käsitööna. Kuid näitlejad, nii tundub mulle, mõistavad mind: neile on nii või teisiti tuttav etenduse kujunemise viis ja tee. Nemad ei mõista mu üle kohut mu väljendusviisi pärast. Ma tean — meie, näitlejad, kasutame sageli võrdlusi. Me võtame näiteid füüsikast, keemiast, psühholoogiast. Filosoofid ja õpetlased võib-olla pahandavad nende valdkonda tungimise pinnalisuse pärast, kuid meile, näitlejaile, on võrdlused vajalikud ainult põgusa sarnasuse pärast: me juba taipasime midagi võrdlusest ega tarvitse enam peatuma jääda meie poolt riivatud mõiste juurde. Ja mida me võrdluse abil mõistsime, selle paigutame väikese telliskivina ehitatava lavakuju hoonesse.

Teatriga peavad tegelema teatrieeldustega inimesed, inimesed teatrikutsumusega. Süsteem ei loo talenti, aga hea näitleja, tundes süsteemi, omandab palju ja suurendab oma loomingulise mõju jõudu vaatlejaile. Üheks tunnuseks aimatavale kutsumusele on armastus ja huvi inimese poolt valitud elukutse ja töö vastu. Armastatava töö jaoks jätkub kannatust ja püsivust, armastatav töö on võiduküllane.

«Meie ei või looduselt ootama jääda almuseid, meie ülesanne on — neid temalt võtta,» ütles I. V. Mitšurin.

Need sõnad võiksid olla epigraafiks kogu sellele raamatule: neis elab usk inimjõusse.

Me kasutame looduse armu — mitte almuste järele väljasirutatud käega kerjustena, ka mitte vägivaldsete anastajatena. Meie saame seda õiguse nimel, teenime tööga. Meie, näitlejate, vaevapäevad tasutakse heldekäeliselt: vaatleja maksab oma kalli tähelepanuga — see esmajoones, kuid peale selle annab iga õige töö meile ka tõe-tajumuse. Sellel rõõmul pole hinda. Nõukogude näitlejate ülesanne on — õieti organiseerida loovat tööd, pidada karmi järjekindlust tööprotsessis ja sulatada kõik eelnenu tugevasti ühte kõige järgnevaga.

Kui tarvitada võrdlust, võib öelda: õieti organiseeritud töö kujundab redeli, astmete korrapärase rea. Kasutades redelit ei hüppa meie üles, sest olgu meie hüpped kui tahes püüdlikud, ei saavutaks me siiski soovitavat kõrgust. Redelit mööda tõuseme aga, kuhu soovime, ilma kukkumisriskita. Organiseerides õieti oma tööd, saavutame ilmtingimata ka vaimustuse. Inspiratsioon on geeniustele antud õnnelik juhus. Seda ei püüta kinni paljaste kätega, see asub õhus ja lendab minema vareste usaldamatusega; sel puudub pide, millest luuletaja võiks kinni haarata; ta juuksed on — tuli, ta lipsab minema jälitajate käest, nagu ilusad valkjas-roosad flamingod jahimeeste meeleheiteks.

Seepärast on loov töö pingutav võitlus, mida kardavad ja ühtlasi hellalt armastavad kaunid ja vägevad iseloomud, tihti niverdades oma jõudu. «Ma asun ta juurde meeleheitega ja loovutan ta kahetsusega.» Need sõnad kuuluvad Balzac'ile. Inspiratsiooni peab ta ainult õnnelikuks juhuseks, mis on võimalik vaid geeniuste elus. Loovat tööd nimetas Balzac «kurnavaks võitluseks», «kohutavaks tööks». Säärased olid tema ajastu loova töö tingimused.

Meie päevil ja meie loova töö tingimustes töö ei tundu ei kurnavana ega kohutavana.

Nõukogude kunstnikud on võimelised kuulutama sõda säärasele ülearusele kannatamisele, mis olenes organiseerimatusest ja loova töö plaanitusest. Kuid mingil tingimusel ei peaks meie näitleja püüdma vältida loomise k õ i k i kannatusi. Siis ta ju tarduks, muutuks ükskõikseks ja ta looming kaotaks mõtte.

Sest lapse sündimisel kannatab ema looduse poolt määratud valusid, millele järgneb looduselt kingitud rõõm. Meie peame s ü n n i t a m a vaatemänge, s ü n n i t a m a kujusid. Ainult sünnitatu on elav. Hea, et enam ei kõnelda: «ma t e e n Ophelia», «ma t e e n Desdemona» jne.

«Tehtud» osad ei ela kaua; nad närtsivad, nagu närtsivad lilled, mida lapsed torkavad oma «aiakeste» liiva. Juurteta taimed ei saa mullapinnast toitu ja surevad.

Konstantin Sergejevitš kõneles, et meie rahvas vajab t e a t r i t sõna tõsises mõttes, s. o., et hea näitleja elaks laval täit inimese elu, elaks, tegutseks, aga ei vigurdaks, ei «kujutaks» elu, ei grimeeriks nukku, et tekitada elava inimese muljet.

Selleks, et anda laval täisväärtuslikku elu, et kuju laval «hingaks», tuleb käia pikk tee. See tee sarnaneb naise rasedusega. O s a tuleb «küpseks kanda». Kui näitleja tahab ausalt ja puhtalt «oma osa küpseks kanda», peab ta pidama eluviise, milliseid peab ema, oodates last, keda ta armastab juba ette. Ema unistab, et ta laps kasvab kõige targemaks ja kõige ilusamaks; ema peab vajalikult jalutama, peab sööma seda, mis on kasulik tulevasele kodanikule, peab paljust loobuma tulevase lapse kasuks. See ongi emakutse vaev, väsimatu vaev.

NÄITLEJA TÖÖ

Tahaksin võimalikult järjekindlalt anda edasi näidendi osa kätteõppimise töökäiku — näidendi esmakordsest lugemisest kuni lõpmatuseni. Tööl osa kallal ei olegi ju lõppu. Võibolla huvitavaim järk sellest tööst algabki just siis, kui näidend on juba laval publiku ees. Sellest tööst ei tüdineta kunagi, nagu ei tüdineta elust.

Esimene tööjärk näidendi ja iga osa õppimisel teostub «laua taga».

TÖÖ LAUA TAGA

Luule — samuti kui raadiumi saak :
gramm saaki
aastasele vaevale.
(V. Majakovski.)

Teatris levivad kuuldused, et algust tehakse u u e näidendiga. Selle nime kuuled esmakordselt. Tekib põnevus.

«Millisest miljööst?»

«Säärasest,» vastavad need, kes näidendist juba midagi lähemalt on kuulnud.

«Kas osi on palju?»

«Jah, küllalt.»

«Mees- või naisosad?»

«Mõtelda — seekord hulk naisosi!»

«Millises vanuses? — Missuguse välimusega? — Kes nad on? — Mis nad teevad?»

«Kannatage veidi, küll kuulete.»

Kõigis hakkab midagi elama. Ettekujutus hakkab tegutsema, ehk küll veel millegagi pole tegelda. Ootad. Kunas algab näidendi lugemine? Osa? Kuju? ... Kõik päris uus, teadmatu, kuid juba nii ihatud. Vahelduvad kõige mitmesugusemad mõtted. Kas uus näidend osutub teatrile kasulikuks? Kas ta läheb edukalt? Kas toob häid kassasid? Kas avastab uusi andeid?

Liikvele lööb rangeid, puhtaid, kavalaid, kasupüüdlikke ja üldhuvilisi mõtteid. Keegi näitleja-moskvalane jagas kunagi teatrid tootvaiks ja kunstilisteks: tootvaid huvitavat ainult tootmine, kunstilisi — ainult «kunst». Arvan, et see pole õige. Saabub päev ja autor tuleb teatrisse ette lugema näidendit. Kui tal see on ebaõnnestunud, loeb ta oma teose lihtsüdamlikult lõpuni. Niisuguse näidendi lõppedes näitlejad plaksutavad verevaeselt ja lausuvad mõne põikleva sõna. Kuid on ka teisiti: mõni lause, autori mingi intonatsioon, mõni lavaline olukord kütkestab kuulajaid. Tuppa hoovab mõnusus. Silmad löövad särama, kui näidend on nukralt ahvatlev; kui aga näidend on lõbus, kostab toas kõmisev naer, mis vahel muutub käteplagina tormiks. Nii tervitatakse «meie» näidendit, mis tuleb mängimisele «meie» teatris. Mõnutunde ažiotaažis ja tulevast etendust ette nautides kiidetakse mõnd näidendit sageli liialdavalt, ja käteplaginat tuleb hulga rohkem kui õigus, kuid see on inimlik ja oleneb kütkestusest. Ettevalmistatavale loomingule — etendusele — on hea ja kasulik, kui armutakse näidendi autorisse — näidendi isasse.

Nii siis — näidend on vastu võetud. Kunstiline juhatus jaotab osad. Vastutusrikas ülesanne. Kui tähtis on anda osa õigeisse ja usaldatavaisse kätesse! Kui tähtis see on eelseisvale etendusele üldse ja ka üksikosade täitjaile! Tahvlil ripub osade mängijate nimestik. Tahvli juures sõelub näitlejaid. Kui palju rõõmsaid tööd-leidnute nägusid, ja kui palju kurbi, kes tööd ei saanud! Üks pole rahul osaga — olevat väike, teine langeb tujust ära: ta naisosa olevat näidendis liialt vana, tema aga on veel noor, miks see osa just temale? Mängida vanaeite? Ei, vara veel!

Esimesed päevad pärast osade jaotamist on «rahutud». Kired käärivad, pulbitsevad. Näitlejad tahavad tegutseda, kihutatud kõige mitmekesisemaist tungidest — liialt arenenud auahnusest kuni kunstniku meie maal kehtiva seadusliku õiguseni tööks, loominguliseks ärevuseks, otsinguiks, loomisrõõmuks.

Näidendi teiskordne lugemine. Inimesi koguneb juba vähem — tulevad need, kel on osad näidendis, need, kel on erilised jälgimishuvid, ja veel — «hullumeelsed». On sääraseid inimesi. Nad istuvad kõigil harjutustel «niisamuti», lihtsalt armastusest teatri vastu, või aga armastusest mõne teatriinimese vastu. Nad anduvad repetitsiooni jälgimisele — on erilaadsed pealtvaatajad; nende juuresolek on lubatud kohe töö algusest peale. Repeteerijad harjuvad nende esialgsete visandite vaatlejatega, arvestavad nende seisukohti ja saavad suurt tuge nende muljetest.

Näidendi teiskordne lugemine. Nüüd ei loe näidendit enam autor, vaid lavastaja või mõni näitlejaist. Teine lugemine ei sarnane esimesele. Esimesel tutvusime näidendiga kuulajatena ja antud teatripere liikmetena. Otsustasime: kas ta on meile kasulik, kas maksab teda võtta repertuaari.

Teiskordne lugemine on hoopis iseasi: teos on vastu võetud. Näidendist peame tegema etenduse. Mitte rikkuma

head autorit, toetama nõrgemat. Meie, tulevase etenduse teostajad, uurime hoolsalt läbi näidendi sisu. Siin juba peab olema valvel. Iga näitleja õpib näidendit — nimelt näidendit, mitte osa. See on esimene tingimus, teatritöö esimene määrus sotsialistlikul maal.

Õppides püüa mõista näidendit kogu ulatuses, aga mitte ainult oma osa! Muide, meie näitlejate enamik mõistab ja kasutab seda seisukohta. Nad teavad, et õppides tervikut taipavad nad paremini ka üksikosa — oma osa. Sotsialistlik suhtumine töösse kõveneb neis. Elu edasitõttamisel likvideeruvad kunstist omaette-nokitsejad. Reprtuaari valides peame endid juhtida laskma näidendi ühiskondlikust väärtusest. See ei tähenda sugugi, et võiksime jätta tähele panemata ühe või teise üksiknäitleja loomingulist kasu. Ei, iga näitleja täienemine on nii oma teatri loomingulise majandamise kui ka kogu maa teatrielu puhaskasu. Kõik oleneb ainult teatri ja üksiknäitleja huvide ühteliitmise oskusest. Üksikisiku või kollektiivi kunstilise juhtimise oskus selles seisabki, et repertuaari võetud näidend soodustaks nii kogu teatri kui ka iga üksiku näitleja kasvamist ja arenemist. Asja tuleb ajada nii, et vastava teatri iga näitleja võiks öelda: elan kõige paremini, mu võimeid kasutatakse maksimaalselt, mu töö teeb mu õnnelikuks. Meie maa suur jõud avaldubki selles, et miljonid inimesed tunnevad endid siin õnnelikena. Miljonite õnn kõlab tugevasti ja kostab üle maailma.

Teater, saades näitekirjanikult näidendi, peab kahe-kolme kuu jooksul sellest tegema etenduse. Näitekirjanik «sepitseb», mõtleb välja uue tüki. Teater realiseerib näitekirjaniku loomingu ja ka oma kavatsused uuest etendusest.

Kunst koosneb Balzaci järgi kahest poolkerast: Kavatsusest ja Teostusest. Need on tema arvates teineteisest lahutatud mõõtmatute vahemaadega.

«Mõtelda, unistada, kavatseda kauneid teoseid,» kirjutab Balzac, «on kütkestav tegevus. On sama, mis uimastavate sigarite suitsetamine või kurtisaani fantaasiaga-täidetud eluviisid. Loomine esineb siis lapsepõlvises ülikenaduses, piiritus sünnirõõmus, ehitud lillede aromaatiliste kaunisvärvidega. Igaüks, kes suudab sõnadega kirjeldada oma kavatsust, on juba erandinimene. Seda omadust leidub kõigil kunstnikel ja kirjanikel. Kuid luua, sünnitada ja poputada vastsündinut, igal õhtul teda piimaga toita ja magama panna, igal hommikul väsimatu emaarmastusega kallistada, määrdunukest vannitada, sadu kordi ümber riietada kauneimaisse riideisse, mida laps alatasa katki rebib, ja mitte ära pöörduda selle arutu elu tõmblevaist liigutustest, vaid püüda teda kujundada elavaks meistriteoseks, mis kõneleb kõigi pilkudele skulptuuris, kõigi mõistusele kirjanduses, kõigi mälestustele maalikunstis, kõigi südameile muusikas, — vaat s e l l e s seisneb teostamine ja teostamisvaev.»

Meie ülesanne on tõmmata kavatsuse ja teostamise vahele sirgjoon kui lühim vahemaa kahe punkti vahel. Sellel vahemaal on mitu sõlmjaama; esimese peatuse teeme näidendi analüüsimisel.

Teist lugemist pole tingimata vaja lõpetada ühe päevaga. Näidendit võib lugeda ka kolm, neli ja rohkem päeva. Loetakse peatustega. Ei olda enam huvitatud ainult sisukäigust. Milline idee läbib näidendit? Millist võitlusülesannet ta täidab? Näidendiga tutvutakse põhjalikult, uuritakse ta läbi. Tutvutakse ta topograafiaga. Kus on näidendi kõrgpunkt? Kus madalpunktid? Kus tasandikud? Kus mäed, künkad? Mis tahtis autor öelda seal ja seal? Milleks ta tõi esile just sellise tegelaskonna? Miks see ja see sõna anti just sellele tegelasele? Miks see ja see tegu määrati sellele osalisele? Kas näidend on kõigiti kunstipärane? Kas idee leiab avaldamist kujude kaudu, või on ta asendatud saamatu ja häbenematult alasti tendentsiga? Näi-

dendiga tutvumise tollel perioodil oleks äärmiselt kasulik, et kõige elavamad, kõige energilisemad näitlejad teeksid kaks-kolm ettekannet näidendi, autori ja näidendis käsitletavate küsimuste üle. Näitleja ju mõistab autorit omamoodi. Näitleja otsene lähedus autoriga annab näitlejale erilise selge ettekujutuse. Näitleja õpib autorit tundma tundmustega, kombib teda. Säärane tundmine ei sarnane kirjandusteadlase teadmisega, vaid on erinev.

Juba näidendi nimi peab mõjutama suhtumist näidendisse, et hiljem ise otsekui möödapääsmatult valguda välja küpsest etendusest.

Õpetlik episood sellest: ühes teatris lavastati A. N. Ostrovski näidendit «Tõde on hea, aga õnn on parem». Etenduse proovi tuli jälgima K. S. Stanislavski. Lõpetanud jälgimise, pöördus ta tegelaste poole küsimusega: kus oli «tõde»? kus «hea»? kus «õnn»? kus «parem»?

Etendusse peab süvenema nii, et etenduse tuum juba ise annaks selge vastuse iga vaatleja küsimusele näidendi nime suhtes. Oleks hea, kui vaatlejal üldse ei saakski tekkida säärast küsimust.

Kui esimestel päevadel valitseb kaasakistuse ja uudsuse hasart, siis hiljem võib see haihtuda. Mis hoiab siis ülal teatri armastust näidendi vastu — kas teose väärtused, või aga teatri enda püsivus ja leidlikkus, mis katavad näidendi-kanvaa kaunikirjaliste ristpistetega?

Kord tõi üks naissoost kirjanik mulle lugemiseks oma näidendi ja paki soovituskirju. «Aga kus mängitakse teie teost? Kus teatris?» — «Ei kuskil. Kuid lugege soovitusi — millised kiitused ja komplimendid mulle!» — «Ärge pange pahaks, kuid need kiitused ja komplimendid tuletavad meelde flirtijate komplimente. Flirtijad on vastutustundetud. Abiellumisel aga valitakse naine ettevaatlikult. Sest igaüks eeldab, et ta abiellub kauaks. Nii valib ka teater näidendit kaua. Ja juba

valinud, kaalub veelgi: kuidas on — kas pole selle väärtused petlikud, kas valik pole siiski ennatlik? Kartused asenduvad rõõmuhoogudega: ei, ei, näidend on hea, näidend ei peta — liit saab tugev.»

Õppinud tundma autorilt saadud materjali, hakkab teater mõtlema etenduse lõikemustrile. Viimane sõltub kindlasti näidendi materjalist. Tõsine ja ülev «riietus» tragöödiale, kerged läbipaistvad riided komöödiale!

Lavastaja ja näitlejad võtaksid nagu käärid kätte ning lõikaksid näidendi ja iga üksiku vaatuse katkendeiks, terviku — eri osadeks. Näidendi lugemine algab osade viisi.

NÄIDENDI LUGEMINE OSADE VIISI

Arvatakse, et osa lugemine kuuldavalt on üsna lihtne inimesele, kes on kirjaoskaja ja omab head diktsiooni. Ei, see pole siiski nii lihtne. Ja pole kuigi kerge. Vähekogenud või halbade kogemustega näitlejad satuvad juba oma osa esimeste sõnade lugemisel emmale-kummale teele: kas hakkavad kohe teksti «mängima», või aga loevad absoluutse ükskõiksusega. Kumbki tee pole õige ja, järelikult, ei vii sihile. Näidendi esmakordsel osade viisi lugemisel tuleb leida näidendi tegelaste vaheline teatud-laadne suhtlus. See sarnaneb inimeste vahekorrale, kes koos ja esmakordselt omandavad teadmisi, milliseid seni ei omanud. Mina ei tea oma osast seni peaaegu midagi. Ja mu partner ja naispartner ka ei tea oma osadest peaaegu midagi. Kes on näinud, kuidas mäeronijad ronivad üles mägedele? Ees läheb juht, inimene, kellele tee on kõige tuttavam (lavastaja). Tema järel sammub rodu inimesi, seotud ühte köiega, — igaüks sõltub eelnevast ja järgnevast. Käes on neil teravate raudotstega kepid. Inimesed ründavad jäälagendikku. Nad omandavad tundmusi, vallutavad iga sammu heideldes. Ettevaatuseta, jul-

guseta ja ühiselt tegutsemata muutub inimene kohmakaks, koormavaks ja takistavaks teistele. Ei maksa traavida — sa liigud ju tundmatus kohas. Kuid sa pead võitma. Pead jõudma mäeharjale — vaat seal, seal ta hiilgab kauguses oma lume sädelevas helkimises . . .

Ühelgi mäeronijal pole häbi, et ta v e e l e i t u n n e neid paiku, e i t u n n e seda teed — ta sammub seal ju esmakordselt.

Kuid näitlejad häbenevad sageli oma osa esimesel lugemisel, et nad veel ei teadvat, «kuidas osa mängida». See on valehäbi; sellest kui enesearmastuse jäänusest peab vabanema võimalikult rutem. M e i l o n õ i g u s esimestel tööpäevadel tunda v ä h e näidendit ja osa. Hea kogemus, mille nüüd kõik saame, peitub p a r a j a a j a silmaspidamises. Täna sa v e e l e i v õ i seda teada, kuid homme kinnita mällu teadmised, mis saad täna! Ja ära jää kinni oma vanade osade külge! Esimestel tööpäevadel on sul õigus öelda: ma ei tea oma osast peaaegu m i d a g i, kuid varsti tean kõik, varsti jõuan täpseima teadmiseni ja teen tundmatu tuntuks.

Sa lähed rändama — jalg astub tundmatuil mail. Oled seal esmakordselt. Liitu seltsimeestega — siht on ju sama, riisiko sama, võidurõõm pärast võidu saavutamist ka sama.

Osade lugemise esimesest päevast, töö esimesest päevast alates tuleb ustavalt hoida õiget harjutuslikku enesetunnet. Ei tule segi ajada esimeste harjutuste enesetunnet küpse etenduse enesetundega.

Osa esimesel kuuldaval lugemisel algab ja jätkub lähedustunne ja side näidendi partneritega. Osa tuleb lugeda selgelt, korralikult, mitte kramklipult, vaid säärase kostvusega, et see oleks kuulda kõigile harjutusruumis istujaile. Sageli näitleja karjub oma teksti; juba esimesel lugemisel ta kujutleb, nagu oleks saalis tuhandeid inimesi. Säärane kisa on ekslik. Ekslik on ka sosistamine ja lugemine enesele. See tuleb «läbielamise» soovist. Osa tuleb lugeda kui sõnu, milliseid kunagi t u l e b

rääkida loodava kuju sõnadena; esimestel lugemistel loen neid valjusti iseenda jaoks ja mu partnerile teadavõtmiseks. Mingil tingimusel ei tule mul praegu «mängida sõnu», midagi «näidata». Lugedes ma süvenen teksti. Tahan tutvuda antud elu ja iseloomuga. Mõtlen, mis peitub teksti taga. Kogemused ütlevad: autori tekst kõlab etendusel ainult siis eluliselt, kui näitleja proovidel taipab ja omandab kõik selle, mis peitub teksti taga. Mu lavakuju lausub neid või teisi sõnu oma salajaste soovide teostamiseks (nagu teeb iga elav inimene). Iga osa on kõige mitmekesisemate soovide ahelik. Oma lavakuju soove teksti igas raasukeses üles leida — tähendab mängu ülesande leidmist. See, mida tahab minu poolt kujutatav inimene teksti vastavas lõigus, ongi mu ülesanne, mis peitub teksti taga.

TÜKELDAMINE LÕIGENDEIKS

Just nagu kääre tarvitades tükeldavad lavastaja ja näitlejad kirjaniku näidendi ja iga vaatuse lõigendeiks. Iga lõigend peab tingimata erinema eelnevast ja järgnevast. Igaüks neist peab erinema teistest. Anatoom oskab inimkeha lahata osadeks, kirurg tunneb organite eraldiolekut füüsilises organismis, kus need organid inimese elades on lahutamatud. Nii peab ka lavakunstnik mõistma näidendi tervikut, kuid samal ajal ka selle loendamatuid eraldatud lõigendeid.

Me jagame üldise eri osadeks, terviku paljudeks üksiklõigendeiks. Näitlejail tuleb t ä h e l e p a n e l i k u l t (toonitan sõna «tähelepanelikult», sest treenitud tähelepanu on nõukogude näitleja ilmtingimatu omadus) ja loovalt-teraselt jälgida näidendi arengut ning märkida selle lõigendeid, s. o. muutusi, mis tekivad ühest kui teisest välisest või sisemisest põhjusest. On vaja, et näitlejale antaks täielik tekst. Osade väljakirjutamine näitlejaile partneri repliigi kahe viimase sõnaga tugevdab hal-

vimate näitlejate egoistliku töötamise halbu harjumusi, kuid ei soodusta parimaid, kes ei huvitu ainult oma intonatsiooni efektikusest, vaid ka kogu näidendi ja selle üksikute lõigendite arengust, seega ka partneri elust. Repliigi mõttetud sõnad fikseerivad näitleja ükskõiksust partneri elu või veelgi enam — loodava lavakuju elu suhtes. Sest partneril võib olla sõnu, mis tekitavad meie poolt kujutatavas inimeses meeleolumuutusi. Kindlasti kuulatas M. N. Jermolova tähelepanelikult oma partnerite kõnelusi, märkides muutusi, mis tekkisid partneri kõnelemise ajal näidendis üldse, partneris ja temas endas. Tihti tuleb tarvitada sõna «süda»; see organ kannab väga suurt koormatist meie tegevuses. Keegi ütles kord: «Mu pealuu on mu raamatukogu.» Näitleja võiks öelda: «Mu süda on mu märkmik, mu matka-blokknoot.»

Puškin kirjutas: «Mõistuse külmi tähelepanekuid ja südame kurbi märkeid.»

Näitleja süda armastab mure asemel rohkem rõõmu. Kurba püüame unustada, kuid seegi, sööbinud südamesse, ei tuhmu.

Meie asjale oleks hea, kui kõigis teatreis kujuneks seaduseks, et tekstid näitlejate jaoks tipitaks ümber täies ulatuses. See kasvataks ühistunnet ja aitaks kaasa kogu näidendi idee ja arengu mõistmisele. See kaotaks lõplikult hoolimatuse pisiosade vastu ja näitlejate lohakuse nende suhtes. Ja kuidas see soodustaks üldist tööd ja tõstaks selle väärtust!

Olgu algul pealegi lõigendeid päris palju — sellest pole häda midagi. Inimene, kes jalutab mööda võõrast linna, peab meeles peaaegu iga maja, vaatleb möödujate nägusid, vaateaknaid, peatub kaua ristteedel, enne kui kõnnib üle tundmatu linna tänavate ja väljakute.

Lõpuks jõuab inimene kõrge mäe otsa, kui säärane linnas leidub, või ronib vaatetorni, kirikutorni, pilvelõhkuja katusele — ja näeb sealt juba tänavate tuiksooni. Tänavaid on palju;

inimesed paistavad pisikestena; nägusid enam ei seleta; ärisiltide tähti ei küüni enam lugema.

Või ta tõuseb üles lennukil. Talle paistab kätte kogu linn nagu peopesal — kogu selle asetus, topograafia — kogu p l a a n ! Üksikosi pole enam ollagi. Linn esineb s u u r e s t e r v i k u s.

Näitlejale oleks väga kasulik lennukil tõusta üles ja vaadelda sealt linna. Näitleja tuletaks seal tingimata meelde oma uue osa õppimist uues näidendis: ta mõistaks oma «lühinägelikkust» esimestel harjutustel, kus ta nägi ainult seda, mis on üsna lähedal; kus ta ei mõistnud, miks ta näidendi kuju kõneleb neid ja neid sõnu, ja kust saavad alguse need või teised sõnad; kui ta veel ei teadnud, millest on tingitud ta kuju mõttepöörangud, sest et ta veel ei tundnud lavakuju üldist struktuuri ega selle ehituse erilaadi.

Kuid siiski ei maksa näidendi ja osa tundmaõppimiseks otsekohe ka «lennukile istuda». Ei, tarvis on näidend «jalgsi läbi kõndida», et seda koos osaga tunda täpsuseni. Võib tähele panna, et andekad näitlejad on tööarmastajad — nad tutvuvad oma silmade abil näidendi ja osaga, nad «käivad omil jalul» ja omal algatusel «näidendi läbi» ning ei lase sõitu, lamades «lavastaja kavatsuste-autos». Nad ühtlasi ka ei komberda, aetuna lavastaja piitsast.

Töö algul ei maksa karta üksikasjade hulka — see ju toob konkreetsustunnet küpsesse ossa. Üksikasjad on osa õppimise alguses head ja kasulikud — halb on nende hüpertroofia etenduse endal. Osa ja etenduse ülekuhjamine ülearuste detailidega tumestab näidendi mõtte.

Harjutuste algul huvitab meid kõik, ka seegi, mis esimesel pilgul tundub tühisena. Rändureil avaldub eriline põlev uudishimu uute paikade vastu ja «kohavahetamise kihk». Uus näidend! Uus osa! Kui erutav on sellega tutvuda. Idamaalastel on vanasõna: «Saagu tutvumispäev üheks tuhandeist sõpruspäe-

vist.» Seda lauset võiks näitleja lausuda oma uue osa esimesel harjutuspäeval. Kübaratutvusest ei tule midagi mõistlikku. Oma osale peab anduma visa teadmis- ja uudishimuga.

Jaotades näidendi ja osa lõigendeiks, näitleja t u n n e t a b, k a t s u b l ä b i näidendi ja osa.

Selleks, et näidendi ja osade jaotamist lõigendeiks teha õieti, peab näitleja hästi ühendama mõtlemisvõime ja tundevõime. Näitleja peab omama tarka südant ja südamlikku tarkust. Kui ülekaalus on mõistus — kujuneb lavatoode külmaks, elutuks. Kui aga ülekaalus on süda, siis võib osa kujuneda lohakaks. Kumb on halvem — raske öelda. «Õnnis on see, kelle veri ja mõistus on meeldivas kooskõlas.» (Shakespeare.)

LÕIGENDID — NIMISÕNAD, OMADUSSÕNAD

Algul märgime lõigendeid nimisõnadega, omadussõnadega, vahel lühikeste lausetega. See on tulevase lavatoote arengu esimene aste, teose ümberjutustus — lühikonspekt.

Kui mõni näidendit mittetundja loeb seda konspekti, tutvub ta teatud määral näidendi sisuga.

Siin näide säärasest konspektist — esimene vaatus M. Gorki näidendist «Vassa Železnova»:

1. Laeva naisomanik ja ta «ori» Guri Krotkih (kahekeelne).
2. Anna ülekuulamine.
3. Melnikov: kohus on vältimatu.
4. Pääsemine seisukorrast: mürk, pulber.
5. Ljuda — ülearune tunnistaja.
6. Liisa — saadik Sergei Petrovitši juurde.
7. Mees-võrgutaja — teotus, takistus.
8. Kokkulepe.
9. Sergei Petrovitš ei nõustu.
10. Vassa surve. Ähvardused. Viimne vahend.

11. Sergei Petrovitš on murtud.
12. Prohhor — luuraja.
13. «Häbi» — «ausa perekonna» häbiplekk.
14. Vassa «tuletab meelde» elu.
15. Sergei Petrovitš «surid vist ära».
16. Prohhor otsib kõigi põhjuste põhjust.
17. Lesknaine.
18. Süüdistatav. Püünis.
19. Kaitse — «sangar».
20. Võit.

Pärast selle näidendi sajandat korda mängimist on ta lõigendid mulle selgunud nii. Siin on kahekümne lõigendi nimed. K. S. Stanislavski nimetas sääraseid olulisi lõigendeid «kamakaiks». Kamakad koosnevad arvutust hulgast tükikestest — raasukestest, sageli liivaterakestest. Suur lavalõigend mahutab endasse väikesi lõigendikesi. Säärased suured lõigendid kujunevad kindlaks alles pärast harjutuste-perioodi. Sest näitleja on võimeline alles pärast harjutuste-perioodi lõppu mõistma ja «tõstma» suuri «kamakaid», kuna seks ajaks kasvab näitleja jõud ühes osa ja kogu näidendi mõistmise kasvuga.

Töö algul pole näitleja aga veel võimeline «kamakate» tõstmiseks. Ta suudab tõsta ainult seda, mis on ta jõu kohane, s. o. oma teadmiste ulatuses. Ei lavastaja ega ka näitleja ise ei või ega tohi nõuda rohkem, kui näitleja vastaval ajal suudab pakkuda.

Töötama peab maksimaalse energiaga, kuid mitte pingutama üle jõu. Harjutused peavad toimuma vastavalt näitlejate jõule.

Mitte rohkem jõudu, kui lubab osa tundmine käesoleval päeval, kuid mitte mingil tingimusel ka vähem. Täpselt niipalju, kuipalju jõudu on käepärast antud tööetapis.

Näidendi lõigendeiks jagamise näiteks võtan «Vassa Železnova» esimese lõigendi:

Toda lõigendit ei saa haarata otsekohe. Naisnäitleja lõhestas selle väiksemaiks tükkideks. Stseenis Guri Krotkihiga Vassa: 1) loeb läbi Guri ettepaneku madruste palga tõstmiseks; 2) Vassa ei nõustu palga tõstmisega; 3) Vassa vastuettepanek: suurendada oma laevade lasti; 4) Guri Krotkihi projekti läbikukkumine; 5) Guri püüab ennast õigustada, kaitseb oma projekti; 6) perenaine ei nõustu; 7) Guri taandub; 8) Guri «toriseb».

Esimesse lõigendisse kuulub kaheksa väikest lõigendit. Neid võiks olla rohkemgi. Ja siin ei ole lavastajale ega näitlejale seevõrra tähtis lõigendi «kirjanduslik» vorm kuivõrra selle mõtteline kaal. Iga suur lõigend on nagu terve sõna. Iga pisike — selle sõna üksik täht. Väga tähtis on, et sõnas ei unustataks ühtegi tähte — see moonutaks lõigendi. Lõigend võib muuta oma nime. Täna ma võin lõigendit nimetada «laeva naisomanikuks», homme «perenaiseks». Need sõnad erinevad. Näitleja peab tajuma sõnade erinevust. Guri Krotkih on ori, teener, kahekeelne. Rahel nimetab teda orjaks. Naisrevolutsionäärile Rahelile on Guri Krotkih — Vassa «truu ori». Vassa nimetab Gurit «ennäe, sotsialist». Meie jaoks on Guri Krotkih — kahekeelne. Guri Krotkihi projekti nimetab Vassa: «see teie kirjake». Meie, kes tegime harjutusi «Vassa Železnovaga», nimetasime Guri Krotkihi ettepaneku-kirja projektiks. Me võime lõigendit Gurist nimetada sõnadega «nii meile kui teile» ja «jumalale küünal, kuradile roop». Ta kirjakest võime nimetada: «hundid söönud ja lambad terved».

Asi on selles, et lõigendit peab nimetama tuliseima, tugevaima sõnaga, et too sõna näitlejas ärataks mõtte, ettekujutuse ja tundeelu, et sõna oleks jõuline ja näitleja selle sõna peale «vastaks».

Näidendi jagamisel lõigendeiks peame silmas pidama tule-

vase etenduse liigendust. Too liigendus on möödapääsmatu tingimus, et vaatleja kergemini mõistaks mängu. Muusikateosed jagunevad taktideks. Dramaatilise teose lõigend ei ole takt. Taktid on ühepikkused. Dramaatilise teose lõigendid pole aga ühepikkused. On terveid lehekülgi näidendis, kus lõigend ei vahetu, kuid leidub ka sääraseid ridu tekstis, kus peaaegu iga sõna on — lõigend.

Nii näiteks Puškini «Kivist külalises»: selle tekst on seevõrra kokku surutud ja tihe, et annab väga palju näitleja- ja režiilõigendeid. Puškin kujutab ehtsa «aafriklase» temperamendiga kõige eredamaid sündmusi, tugevamaid hingeliigutusi, kiiremaid meeleoluvahetusi. Sõnu on tal napilt. Teatril tuleb talle järele jõuda. Harjutustöö esimese perioodi ülesanne laua taga on — taibata lõigendite t õ e l i s i p i i r e, muutuste arvu ja nende vahemaid.

Oletame, et leidsime need lõigendite loomulikud piirid. Iga lõigend on uus mulje — uus seisund, uus arengujärk. Nad eralduvad üksteisest nägematu, kuid aimatava piirjoonega, piirivaoga. Neid pisipause oleme harjunud nimetama lavalisteks punktideks. Lõigend lahutub teisest lõigendist erilise pausiga — punktiga. Ooperite, aariate partituurides märgitakse sageli ära neid kohti, kus laulja või lauljatar kogub hinge. Ei arva, et teeksin jämeda vea, kui ütlen, et iga lõigend ongi säärane hingamisperiood. Te hingate õhku sisse, peatute, ja hingate siis aeglaselt jälle välja.

Igal lõigendil on oma sünd, elu ja surm. Hommik, päev ja öö. Ja on tarvis, et näitleja ei kägardaks ära lõigendit, et pärast ka laval oleksid lõigendil algus, keskpaik ja lõpp.

Väga koormav on, kui osa mängitakse «plingilt».

Vaatleja ei mõista sageli kuigi hästi, miks ta ühe näitleja mängu vaatab lahedalt ja miks teise kuulamine on raske. Asi on aga selles, et näidendi ja oma osa lõigendite kallal lohakalt töötanud näitleja esiteks — jätab välja lülisid lõigendite-ketis

ja ühe või teise vahetumise, ning teiseks — kägardab lõigendeid. Teise lõigendi algus ronib eelmisele, aga vahel ronib täies ulatuses ka järgnevale lõigendile. Pole võimalik pääseda füüsikaseadusest, et ainult üks keha saab asuda ühes ja samas kohas. Nael, mis lüüakse seina, surub sealt välja lupja. See on kõigutamatu seadus. Nael ja krohv ei saa jääda ühte ja samasse kohta.

Kui seda seadust laval hoolimatult püütakse vältida, maksab see kätte oma rikkumise. Osa joonis muutub segaseks, räpaseks ja vaatlejale arusaamatuks. Oma lohakuse eest saab näitleja karistuse. Väga karmi karistuse.

Kuid mõtleme parem näitleja hoolikusele lõigendite vastu — usume, et lavastaja ja teostajate koosseis on leidnud õiged jaotused ja et on arvestatud ka trupi koosseisust tulnud näpunäiteid, et on arvestatud kõiki lõigendite-vahelisi muutusi ega ole midagi unustatud näidendi arengu konspektist. Siis võime soovida õnne kõigile. Läbinägeva mõtte ader on ajanud oma esimesed vaod.

LÕIGENDID, MIS ON VÄLJENDATUD TEGUSÕNADE INFINITIIVIS

Ainsa sõna leidmiseks
kulutame tuhandeid tonne keelemaaki.

(Vl. Majakovski.)

Algab järgmine periood: «nimisõnad», «omadussõnad» ja lühilaused, mis märgivad lõigendeid, tuleb asendada tegusõnadega, eepos — lüürikaga, staatika — dünaamikaga. Liikumine on teatri peamine alus. Missuguse tööjärgu juurde me ka asuksime, ikkagi ütleksime: too periood on tähtsaim. Kuid asendada nimisõnad ja omadussõnad tegusõnadega, ja tingi-

mata infinitiivis — on t õ e l i s e l t t ä h t s a i m. Tuleb leida lavakuju s o o v i d. Ü t l e, m i s s a s o o v i d, — j a m a ü t l e n s u l l e, k e s s a o l e d. Soov kutsub esile ühed või teised tegevused soovi rahuldamiseks. K. S. Stanislavski jääb ikka truuks tegevusele ja ei loobu sellest. Ta on oma raamatuis väga palju kirjutanud tegevusest. Ja meie, Stanislavski õpilased, — meie ju õppisime temalt otsima ja leidma t e g e v u s l i k k u l a v a, meie püüame jääda truuks tegevusele.

Milles see väljendub?

Nimisõnadega ja omadussõnadega märgitud lõigendid tähistavad tõeliselt muutusi, vahetumisi. Elu muutub sellest, et tuppa astus uus inimene, või ei tulnud küll kedagi, kuid keegi juuresolijaist ütles kas mõne väga hoolimatu või ülihella sõna. See kas haavas kedagi, või tegi südame soojaks. Jälle tuleb muutus. Keegi jäi magama, kui pidi valvama haige juures, või vastupidi, ärkas unest, kui ta oleks pidanud magama, ja kuulis sõnu, mis öeldi tema magamist arvestades. See on jälle sündmus. Jälle muutus. Märkridvad, tähised pannakse välja. Lõigendid, milliseid osavõtjate ühisel nõul ja heakskiidul nimetati nimisõnadega (nagu näit.: igavus, teejoomine, joodik, skandaal, tüli, pisarad, leppimine, igatsus) või lühilausetega (näit.: «pilved tihenevad», «päike hakkas paistma», «põhjuste seletamine on ebarahuldav» jne.), pilbastavad näidendi üksikuiks üsna lühikesiks tükkideks. Lõigendid, mida varem tähistati nimisõnadega, omadussõnadega ja lausetega, muutuvad töö arenedes tegusõnadeks infinitiivis ja saavad alles siis elavaiks. Näiteks: lõigend nimega «igavus» saab tegusõnale üle kandes nimeks — «meelt lahutama»; lõigend, mida on tähistatud sõnaga «skandaal», muutub tegusõnaks — haavajale: «tasuma», «hävitama», haavatavale aga: «kaitsema», «peitma», «ennast päästma». Lõigend nimega «püünis» muutub ühele osale tegusõnaks «välja rabelema», teisele osale «jalga ette panema», «sisse mässima». Ühe sõnaga, tahtmine, soov väl-

jendub ikka tegusõna infinitiivis: välja kihutama, leppima, petma, lohutama, päästma, abistama, juurdlema, määrama, puhkama, järele proovima, kinni püüdma.

See, mida näidendi-inimene r ä ä g i b antud lõigendis, on t e k s t, aga see, mida too inimene samas lõigendis t a h a b, on t e k s t i s i s i m t u u m. Sõnad on sageli silmakirjalikud, nagu on silmakirjalikke inimesigi; sõnad on — mask, mille taha varjatakse tõeline pale: tahtmine.

Puškin kirjutab: «Angelo on teeskleja, sest ta avalikud teod on vastuolus varjatud kirgedega.»

Kui inimene on täiesti otsekohene, siis kõneleb ta avameelselt oma soovidest. Sagedamini aga inimesed varjavad oma soove ja loovad sõnadest suitsukatte. Peame teadma, kas sõnad ühtivad soovidega, või on nad soovidele vastupidised. Inimesed kõnelevad selleks, et tahavad saavutada oma soovide teostumist. Kogu eluaeg inimene hingab, ja kogu eluaeg inimene t a h a b midagi.

Laps tahab süüa, juua, tahab hellitust, tahab pääseda teenitud karistusest. Täiskasvanuil on rohkem soove, need on mitmekesisemad. Inimesed varjavad oma soove sageli häbelikkusest, veidrusest, suuremalt jaolt aga kavalusest. Näitleja peab p a l j a s t a m a oma lavakuju tõelised soovid. Ta peab lantseti abil vabanema sõnade kattekihist, mis varjab lavakuju sisemist elu, peab tooma esile selle varjutaguse elu salajased soovid.

LAVAKUJU OLEMASOLU

Töös laua taga näitleja õpib tundma oma lavakuju olemasolu (eksistentsi) laadi. Milline oli ta lapsepõlv? Kellelt sai alguse ta elu, selle allikad — vanemad, sotsiaalne ja materiaalne seisund; kuidas elab, milliseid sündmusi esineb, missugused inimesed teda ümbritsevad, milline on nende mõju? Inimkujud on tihedas vas-

tastikuses seoses neid tekitanud ümbruse ja ajastuga. Näitleja peab tunnetama oma lavakuju eksistentsi, et määrata ta teadvust. Näitleja muutub teravapilguliseks kohtu-uurijaks; ta uurib, juurdleb läbi kogu inimese elu, keda ta hiljem kujutab. Ta valgustab lavakuju hinge pimedaid soppe otsekui laternaga ja tungib selle varjatud käärudesse. Näitleja peab oma juurdlustes tungima südame sügavamaisse sügavustesse, kaugemaisse saladustesse. Selleks ongi vaja tutvuda lavakuju elukäiguga ja ta seisundiga elus. Peab tundma keskust, s. o. inimesi ja olukordi, mis ümbritsevad antud lavakuju. Kui tunneme hästi lavakuju seisundit elus, siis saame sealt selgust ta elusihtide, ta tegevuse suhtes, taipame ta tegevuse tõelist täpset käiku. Konstantin Sergejevitš rääkis, et lause «lööge mu silmad sisse» ei tähenda alati sugugi, et silmad tuleks sisse lüüa. Seda lauset tarvitatakse, et panna kedagi uskuma oma siirusesse, et rahustada, petta.

Näidendeis leidub mitmesuguseid inimesi mitmesuguste iseloomudega. Mõned neist välgutavad meelsasti oma siseeluga ja armastavad end ehtida elamustega, milliseid neil tõepoolest ei ole. Nad varjavad oma soove sügavas sisemuses, saates sealt «üles mägedele» üsna vähest.

Milleks lavakuju kõneleb neid või teisi sõnu? Mis on sõnade sünni tõeline põhjus? Milline on lavakuju soovide-ahel? Missugune on ta olulisim soov, ta läbiv soov?

LÄBIV TEGEVUS

Laua taga uuritakse läbi ja määratakse kindlaks psühholoogiline maailm — lavakuju teadvus, ta mõtlemis- ja tundelaad. Laua taga hakatakse otsima juba ka läbivat tegevust, s. o. lavakuju peamist tegevust, mis on suunatud lavakuju tugevaima soovi, ta läbiva soovi rahuldamisele.

Sellest kirjutab Gogol: «Tark näitleja, enne kui haarata talle osaks sattunud isiku väliseid pisitujusid ja pisi-iseärasusi, peab püüdma tabada lavakuju üldinimlikku ilmet... Peab mõistma, mis ülesannet täidab osa, nägema iga isiku peamist ja mõõduandvat muret, millele ta kulutab oma elu ja mis on ta mõtlemise alatiseks aineks, igaveseks naelaks ta peaajus. Püüdnud kinni esiletoodud isiku tolle peamise mure, peab näitleja sellest ise täituma nii, et kujutatava isiku mõtted ja püüdlused kuuluksid nagu temale endale ja asetseksid püsivalt ta ajus kogu etenduse kestel. Üksikute stseenide ja pisiasjade pärast ei pea ta muretsema. Need toimuvad iseendast õnnelikult ja osavalt, kui näitleja ainult minutikski ei viska peast välja toda naela, mis istub ta kangelase peas. Kõik need üksikasjad ja tühised jooned, millega nii õnnelikult toime tuleb ka niisugune näitleja, kes oskab järele ahvida ja haarata kõnnakut ning liigutusi, kuid ei loo osa tervikut, pole muud kui värvid, mis võetakse tarvitusele alles siis, kui joonistus ise on õige ja valmis. Nad on — lavakuju riietus ja keha, kuid mitte hing. Nii siis tuleb esmajoones tabada seda lavakuju hinge, aga mitte riietust.»

Kui on leitud peamine, see on läbiv tegevus, siis pole enam vaja muretseda kõrvaliste stseenide ja pisiasjade pärast: need õnnestuvad siis iseendast. Nii mõtleb Gogol. Kui aga Gogol oleks ise olnud kauemat aega näitleja, siis oleks ta mõistnud, et läbiva tegevuse leidmine näitleja poolt on väga raske ja et tegelik töö asetab peaaegu alati ümber läbiva tegevuse ja «kõrvaliste stseenide» (s. o. väiksemate ülesannete) tundmaõppimise järjekorra. Me jõuame läbiva tegevuse juurde väga aeglaselt. Mitte õieti tabatud üldisest ei jõuta üksikasjade mõistmisele, küll aga hakkame üksikasjade ja pisema kaudu mõistma üldist. Me otsime algul väikesi ülesandeid, see on meile osade õppimisel jõukohasem.

Harjutuste arenedes omandame lavakujust suure hulga

teadmisi, — ülesanded vähenevad, ülesanded grupeeruvad, läbiv tegevus paistab selgemini kätte.

Nii valguvad laialt voolavasse jõkke lisajõed, ojakesed, põhjaveed.

Takistused, mis ei lase õnne saavutada, on piinavad. «Omada energiat, millega võiks vallutada paradiisi, ja kulutada see leiva, vee, viletsa riietuse ja katusekambri muretsemisele — vaat, see on piin.» (Balzac.)

Iga inimese läbiv tegevus on — õnne saavutamine.

Näidendi arutamisel, osa analüüsides peame mõistma, mida peamiselt taotleb inimene näidendis, — s. o. peame mõistma ta läbivat tegevust. Selleks piiritleme inimese enda. Inimese karakter ja läbiv tegevus on teineteisega katkematult seotud.

Näidendi juures tehtud analüütilisest tööst peame ammutama vastused kolmele küsimusele: 1) kes on mu lavakuju (tuum), 2) mida soovib mu lavakuju kõige rohkem (läbiv soov), 3) millele on suunatud ta peamine tahe (läbiv tegevus).

OSA ANALÜÜS. ESITATAVAD ASJAOLUD

Me uurime, kuulame ära, mida räägib meie lavakuju endast ise, kuidas ta end ise atesteerib. Inimesed, rääkides iseendast, püüavad end loomusunniliselt näidata paremas valguses. Isegi küünikud, kuidas nad ka paljastaksid omi puudusi, katavad endid eredamate riietega, kui on nende tõelisuse näotu kehakate. Meie, näitlejad, ei tohi samuti oma lavakuju enese kohta räägitavaid jutte usaldada. Me teostame tunnistajate, s. o. näidendi teiste tegelaste ülekuulamise. Me peame ära kuulama nii oma lavakuju vaenlaste kui ka ta sõprade arvamused. Neid tuleb kuulata tähelepanelikult.

Ka teiste inimeste tunnistustesse tuleb suhtuda ettevaatusega.

Peame meeles pidama, et inimesed sageli lipitsevad näo ees, aga tagaselja peksavad keelt ja laimavad. Tunnistajate ütlustest peame noppima objektiivse tõe terakesi, jättes kõrvale meelituse ja keelepeksu.

Autor võimaldab meile lavakuju elukommete proovimist, s. o. võimaldab uurida ta tegusid. Antud juhul too inimene tegi n i i. Tähendab, ta on s ä ä r a n e.

Vaat n i i ta reageerib ühele või teisele sündmusele, autori poolt antud olukorrale.

«Iga inimene armastab, vihkab, kurvastab, rõõmutseb, kuid igaüks omamoodi.» (A. S. Puškin.)

Just nimelt: omamoodi. Määrates lavakuju teadvust, püüame mõista ta mõtlemise iseärasusi. Võtame kas või säärase näite: kas ei või olla, et inimene, ükskõikne teiste hädade vastu, on äärmiselt tähelepanelik ja õrn iseenda suhtes.

Üht inimest rõõmustab vahuvein, teist — hästi õnnestunud töö, ja mitte ainult oma, vaid ka t e i s e töö.

Otsekui lakmuspaberi järgi saab otsustada inimese üle selle järgi, kas ta suudab rõõmu tunda teiste edust — kas on temas kadedust.

Me uurime oma lavakuju suhtumist iseendasse ja ümbritsevaisse inimestesse.

Inimene ei ela ju õhutühjas ruumis, ta on nii või teisiti seotud inimestega.

Inimene töötab, abiellub, haigestub, paraneb, sureb, teda ümbritsevad inimesed — temale armsad või vihatud, sõbralikud või ükskõiksed.

Ja jällegi mõtleme hoolsalt, mida meie lavakuju tahab t e h a teda ümbritsevate inimestega: kas tahab neid aidata või alandada, hävitada või päästa. Harjutustel laua taga peab kogu meie tähelepanu suunduma õige lavalise tegevuse leidmisele

oma partneri suhtes. Uurime mõlemapoolseid sidemeid, vastastikust tegevust, vastastikuseid suhteid, vastastikust olenevust. Missugune on meie tegevus? Millele on suunatud meie tahe, meie energia?

Näitlejakunst on — ümberkehastumise kunst. Ümber kehastuda tähendab leida uus suund tahtele, tähendab uut maailmatajumist, elunähtuste trakteerimist.

K. S. Stanislavski rääkis meile: ärge mängige laval kunagi nimisõna (ma olen kuninganna, ma olen kerjus), ärge mängige omadussõna (ma olen võimukas, ma olen vaene). Nii sünnib staatika, ülespuhutus, hingetus. Puudub liikuvus.

Kui te kulutate kogu oma energia nimisõna (ma olen külakurnaja-naine, olen naiskapitalist, olen kerjusnaine) ja omadussõna (olen toores, olen kaitsetu) kujutamisele, siis olete ülespuhutult pingul. Ja teatrikülastajal on väga raske vaadelda niisuguses olekus näitlejat.

Et olete kuninganna (laval) või kerjus (laval), et olete kuningannana võimas, kerjusena aga arglik, siis tegutsete kuningannana ühte- ja kerjusena teistviisi. Te elate selletõttu teisiti, teissugune on ka teie suhtumine ümbritsejaisse. Te trakteerite elu teisiti. Tahtmised muutuvad, sest muutuvad vaated asjadele, muutuvad näidendi-inimeste omavahelised vahekorrad.

LAVALINE KONTAKT

Mis tähendab lavaline kontakt? See on näitleja lavakuju koostöö partnerite lavakujudega. Oma tahet võib teritada, võib mõjutada partnerit — see on, nii-öelda, tahte väljahingamine. Partneri tahtele, ta mõjule võib alistuda — see on tahte sissehingamine. Sisse- ja väljahingamised vahelduvad laval samuti nagu füüsilisel hingamisel.

Peab mõistma anda — suunata oma tahet, ja vastu võtta

Ka teiste inimeste tunnistustesse tuleb suhtuda ettevaatusega.

Peame meeles pidama, et inimesed sageli lipitsevad näo ees, aga tagaselja peksavad keelt ja laimavad. Tunnistajate ütlustest peame noppima objektiivse tõe terakesi, jättes kõrvale meelituse ja keelepeksu.

Autor võimaldab meile lavakuju elukommete proovimist, s. o. võimaldab uurida ta tegusid. Antud juhul too inimene tegi n i i. Tähendab, ta on s ä ä r a n e.

Vaat n i i ta reageerib ühele või teisele sündmusele, autori poolt antud olukorrale.

«Iga inimene armastab, vihkab, kurvastab, rõõmutseb, kuid igaüks omamoodi.» (A. S. Puškin.)

Just nimelt: omamoodi. Määrates lavakuju teadvust, püüame mõista ta mõtlemise iseärasusi. Võtame kas või säärase näite: kas ei või olla, et inimene, ükskõikne teiste hädade vastu, on äärmiselt tähelepanelik ja õrn iseenda suhtes.

Üht inimest rõõmustab vahuvein, teist — hästi õnnestunud töö, ja mitte ainult oma, vaid ka t e i s e töö.

Otsekui lakmuspaberi järgi saab otsustada inimese üle selle järgi, kas ta suudab rõõmu tunda teiste edust — kas on temas kadedust.

Me uurime oma lavakuju suhtumist iseendasse ja ümbritsevaisse inimestesse.

Inimene ei ela ju õhutühjas ruumis, ta on nii või teisiti seotud inimestega.

Inimene töötab, abiellub, haigestub, paraneb, sureb, teda ümbritsevad inimesed — temale armsad või vihatud, sõbralikud või ükskõiksed.

Ja jällegi mõtleme hoolsalt, mida meie lavakuju tahab t e h a teda ümbritsevate inimestega: kas tahab neid aidata või alandada, hävitada või päästa. Harjutustel laua taga peab kogu meie tähelepanu suunduma õige lavalise tegevuse leidmisele

oma partneri suhtes. Uurime mõlemapoolseid sidemeid, vastastikust tegevust, vastastikuseid suhteid, vastastikust olenevust. Missugune on meie tegevus? Millele on suunatud meie tahe, meie energia?

Näitlejakunst on — ümberkehastumise kunst. Ümber kehastuda tähendab leida uus suund tahtele, tähendab uut maailmatajumist, elunähtuste trakteerimist.

K. S. Stanislavski rääkis meile: ärge mängige laval kunagi nimisõna (ma olen kuninganna, ma olen kerjus), ärge mängige omadussõna (ma olen võimukas, ma olen vaene). Nii sünnib staatika, ülespuhutus, hingetus. Puudub liikuvus.

Kui te kulutate kogu oma energia nimisõna (ma olen külakurnaja-naine, olen naiskapitalist, olen kerjusnaine) ja omadussõna (olen toores, olen kaitsetu) kujutamisele, siis olete ülespuhutult pingul. Ja teatrikülastajal on väga raske vaadelda niisuguses olekus näitlejat.

Et olete kuninganna (laval) või kerjus (laval), et olete kuningannana võimas, kerjusena aga arglik, siis tegutsete kuningannana ühte- ja kerjusena teistviisi. Te elate selletõttu teisiti, teissugune on ka teie suhtumine ümbritsejaisse. Te trakteerite elu teisiti. Tahtmised muutuvad, sest muutuvad vaated asjadele, muutuvad näidendi-inimeste omavahelised vahekorrad.

LAVALINE KONTAKT

Mis tähendab lavaline kontakt? See on näitleja lavakuju koostöö partnerite lavakujudega. Oma tahet võib teritada, võib mõjutada partnerit — see on, nii-öelda, tahte väljahingamine. Partneri tahtele, ta mõjule võib alistuda — see on tahte sissehingamine. Sisse- ja väljahingamised vahelduvad laval samuti nagu füüsilisel hingamisel.

Peab mõistma anda — suunata oma tahet, ja vastu võtta

partneri oma. Äpardunud osatäitja kohta ütlevad näitlejad sageli: «Ta ju ei hinga.»

Selles küllaltki vulgaarses lauses peitub siiski sügav tõde. Just nimelt «ei hinga». Tõesti, kui pole lavalist tahte «sisse- ja väljahingamist» — siis pole ka elu. Egas muidu öelda külades surnute kohta: «Unustas hingamise.»

Igal lavakujul on oma hingamisrütm — aeglane, äge, kramplik.

Tahte suunamine — väljahingamine, ja võõra tahte vastuvõtmine — sissehingamine väljenduvad näitleja kogu kehas, eriti aga silmades.

Vladimir Ivanovitš Nemirovitš-Dantšenko ütles: «Kui leidsite õige silmavaate oma partneri jaoks — siis leidsite osa oma rollist.» Leida silmavaade — tähendab leida suhtumine inimestesse, mille abil oskate lõplikult hinnata lavakuju elulist seisundit, või teiste sõnadega, esitatavaid asjaolusid.

Esitatavad asjaolud on kõik see, mis autor on jutustanud antud isiku situatsioonist elus. Kõik viimseni, ilma vahelejätmisteta. Esitatavad asjaolud annavad inimesele ühe või teise kuju. Nii valatakse kujusid. Nii münditakse raha. Seisund elus mõjutab inimest mõõdapääsmatult. Kui hoolega uurime seisundit elus, esitatavaid asjaolusid, siis määrame kindlaks inimese enda ja ka ta tegevuse tõelise käigu.

Näitleja peab õieti hindama autori poolt esitatavaid asjaolusid. Gogoli järgi — «lavakuju ümbritsevate olude ja karakterite kogu ringi».

Kas see on kõik? Jah, kõik. Esitatavaid asjaolusid õieti hinnata — tähendab anda neile vastus tegudega, otsustega. See aga tähendabki elamist.

Näitlejakutsel on oma komistuskivi. Näidendit lugedes oleme tähelepanelikud vahel ainult väliselt, kuna sisemiselt jääme hooletuiks, uudishimutuiks, ükskõikseiks. Ükskõiksus on aga meie tegevuse surmavaenlane. Me laseme sageli sil-

mist ja kõrvust mööda selle, mis autor on andnud olulisena. Siis muutub «lavakuju ümbritsevate olude ja karakterite ring meie jaoks tummaks, samuti nagu tummaks ja võõraks muutub kogu näidend. Ja tema (näitleja) liigub nagu surnu keset surnuid» (Gogol).

Näitlejate järelkasvu õpetamisel on meie kohuseks juhtida neid säärasele loovalt ärksale ja kirglikule autori poolt esitatavate asjaolude uurimisele. Näitleja ei või jääda ükskõikseks ühegi fakti, ühegi sõna, ühegi kirjavahemärgi suhtes. Sest samuti nagu pilvede kontuurid muutuvad iga minut ühe või teise õhuvoolu ja temperatuuri tõttu, — nii peab muutuma ka lavakuju näidendi iga näpunäite, iga andme kohaselt.

Näitena toome Vassa Železnova. Kas saab jätta arvestamata Ljuda sõnu Vassa kohta: «Näe, kevad on käes, meie Vasjaga hakkasime aias tööle. Ta tuleb varahommikul: «Tõuse nüüd!» Joome teed, ja siis aeda. Juba me töötamegi, vaikides kui nunnad, nagu tummad. Me ei räägi sõnagi, kuid teame, et mõtleme. Ma laulan midagi. Kui peatun, karjub Vasja: «Laula veel!» Ja ma näen kuskil eemal ta nägu — head, sõbralikku . . .»

Kas oleks võimalik jätta arvestamata seda tunnistajat? Vassa töötab kevadel vaikides aias. Ta ei räägi, kuid ta mõtted on tütre juures, ja tolle tusase naise nägu on — «hea ja sõbralik». Ljuda hüüab oma ema Vasjaks. Ka seda tuleb pidada silmas. Peab mõistma, miks, sest Aleksei Maksimovitš on oma näidendeis kõik alati läbi mõelnud. Juhuslikkusest ei saa olla juttugi. Tema juures on kõik reeglipärane ja järjekindel. Meie ei saa jätta teda arvestamata,— ei ühtegi ta mõttekriipsu — Aleksei Maksimovitš Gorki kaalus läbi iga sõna ja ka iga kirjavahemärgi.

Aed, kevad, noored puud, muld, vaikus, niisugune lahke vaikus, ja ka lahke nägu — see selgitab midagi.

Mäletan, etenduse ajal seisatasin iga kord kulisside taga,

et kuulata Ljuda (näitlejatar Vieklandt'i) muretut lapsehäält; see hääl andis mulle mängu jaoks väga palju, valas usku minu kui Vassa elu reaalsusse.

Ütlen rohkemgi — nii jäigi mu mälestus tütrekesest Ljudast elavaks, jäi nagu jäljend mu lavalisest ematundest — nii hääl kui ka teda kaitsta tahtmine on jäänud kauaks mu meelde... Siin ongi «teid ümbritsev iseloom». Ja heal hetkel hakkad uskuma mõnesse partnerisse või iseendassegi nagu olemasolevasse. Ning edasi lisandub selle nupu kaudu ka kõik ülejäänu ja sõlmub ühiseks sõlmeks kogu sinu poolt loodav elu.

Esitatavaid asjaolusid hinnates leiame me nende kaudu lavakuju vahekorra eluga ja elunähtustega. Ja leidnud selle vahekorra, me tegutseme, talitame nimelt nii, mitte teisiti, tahame nimelt seda, mitte teist. Me tahame antud asjaga, antud inimesega talitada kindlasti nimelt ühteviisi. Me organiseerime oma tähelepanu just kindlasti sedaviisi, mitte teisiti, valime oma lavakuju seisukohalt huvitavaid tähelepanuobjekte ja pühendame asjadele nimelt säärases ulatuses tähelepanu, kui võrd seda meie poolt mängitav lavakuju v ä l t i m a t u l t peaks osutama antud tähelepanuobjektile.

Näide — kirja lugemine:

kirja loeb 1) professor;
kirja loeb 2) üliõpilane;
kirja loeb 3) vähese kirjaoskusega inimene.

Kiri on tähelepanuobjekt. Tähelepanumaht kirja suhtes on igaühel neist erinev. Inimesed on erinevad. Tähelepanumaht muutub ka sõltuvalt kirjast endast: kas see on tähtis, lõbus, kurb, anonüümne. Kellelt saadud: palujalt, sugulaselt, vaenlaselt, sõbralt, lapselt. Variatsioonidel ei ole ja ei saagi olla lõppu.

Tulen siin tagasi eespool kirjeldatud lõigendite juurde, mis on märgitud nimisõnadega, omadussõnadega ja lühilausetega.

Need on — režiilõigendid. Igas režiilõigendis leidub ka näitleja-lõigend. Võtan näitena jälle «Vassa Železnova» esimese lõigendi.

Nais-laevaomanik ja ori.

Püüan leida näitleja-lõigendit. Vassa jaoks on näitleja-lõigendiks, s. o. selle lõigendi tegevuseks: hoida raha, mitte nõustuda lisatasuga, projekt läbi kukutada, Guri Krotkihile anda ninanips. Vassa läbivaks tegevuseks on majapidamise kindlustamine; ta mõtleb, et raha kompenseerib ülekohtu, mida temale on tekitanud kõikevigastav kapitalistlik kord, temale — selle korra tüüpilisimale esindajale.

Vassa «tähtsaimaks ja peamisimaks mureks» on — «pean kindlustama majapidamist». See on ta läbivaks tegevuseks. Majapidamise kindlustamisele «kulub» kogu ta elu. Siit on mõistetavad ta kavalus, julmus, kelmused, kuritegu. Elu «kulub» nii pillavalt, et katkeb järsku. Vassa sureb paratamatult, seaduspäraselt. Kõik on ju ära antud — kõik kurjad sõnad öeldud, kogu energia raisatud. Eluks ei jätku enam jõudu.

Rolli esimene lõigend — nais-laevaomanik ja ori. Vassa peab tagasi lükkama valitseja rahalise ettepaneku. Ta ei taha kaotada poolt rublagi. Ei taha maksta madrustele lisa. Ettepanek tagasi lükata. Kõik ta sõnad, alates esimestega: «Kolm ja pool rubla tuhandelt puudalt», kuni selle stseeni viimaste sõnadeni: «Elage hästi, mind kutsub töö,» — kõik sõnad räägivad vastuseismisest Guri Krotkihile.

Guri Krotkihi ülesandeks on aga — oma projekti kaitsemine viimse võimaluseni. Kõigis ta sõnades väljendub enda ja oma projekti kaitsemise soov. Ta tahe on mobiliseeritud — sõnad tungivad peale Vassa vastuväidetele, pilgetele, toorusele. Vassa ja Guri Krotkihi vahel toimub võitlus. Muidugi võidab Vassa, sest ta on kapitalist, kuna Guri on ainult te-

mast sõltuv valitseja; sest et Vassa on tugev, tark, nurjatu, kuid terviklik inimene, Guri Krotkih aga tühine ja müüdav. «Tuli minu juurde teenima,» räägib Vassa, «pükse polnud jalas, aga hiljuti teatris, vaatan, ta naisel särab küljes juba midagi kullast.» Ja mõistagi ei jää Guri Krotkihil muud üle kui taganeda ja katsuda võimsa perenaise ees oma väärikust hoida.

Krotkih tahab hoida oma väärikust: Vassa vastuvõtutoast väljudes sosistab ta pahaselt: «Konservatism.» Kõiges poolik, jääb ta endale nüüdki truuks, kui ühendab kaks sobimatust — protesti ja sosistamise, samuti nagu unistab tööliste huvide ja ekspluateerijate isude ühendamisest.

Asendada nimisõnad ja omadussõnad tegusõnadega infinitiivis — tähendab elu liikumise leidmist.

Kui olen mingi teatav inimene, kui mul on mingisugused teatavad elutingimused, kui mu ümber on mingisugused teatavad inimesed, siis mis tahan ma teha selle asjaga, tolle inimesega, paljude inimestega, iseendaga?

Mis ma tahan teha?

Onegin kirjutab Tatjanale:

«Ei, alati teid näha, kõikjal järgneda teile, püüda armunud silmadega teie huulte naeratust ja silmade liigutusi, kuulata teid kaua ja kogu hingega mõista teie täiuslikkust, piinades teie ees tarduda, kahvatada, kustuda — vaat see on õndsus!»

Nende tegusõnadega — nägema, järgnema, püüdma, kuulama, mõistma, tarduma, kahvatama, kustuma — mõtleb Onegin purustada lahusolu, ületada vahemaad nende vahel. Ta mureks on — saavutada õndsustunne. Pöördun tagasi Vassa juurde. Tema ülesandeks on kustutada häbiplekk Železnovide firmalt. Sellest järgneb ta käitumise õigeksmõistetavus ka jutuajamises Melnikovi ja Sergei Petrovitšiga. Too ülesanne on äärmiselt dünaamiline. Puhastada, hõõruda maha häbiplekk, et

kaitsta tütreid. («Sul on meheleminemisealised tütred. Kuidas neil läheks, kui sind saadetaks sunnitööle? Kes korralik inimene neid enam võtaks?»)

«Kuid kui
tuhastav on
nende sõnade põlemine
sõna-tooraine
hõõgumisega
võrreldes.» (Vl. Majakovski.)

Puhastada, maha hõõruda — vähe öeldud; parem oleks — maha kiskuda häbiplekk. Ärgu kõlagu sõna «maha kiskuda» kuigi kirjanduslikult, — see pole meile, näitlejaile, tähtis. Meid huvitab, et sõna sütitaks, tõukaks tegevusele ja et sellel tegevusel oleks soovitav temperatuur, õige kraad, temperament, nagu on ülesandes määratud. On vaja, et tegevuse temperatuur säiliks tegusõna infinitiivis, et tolles tegusõnas endas leiduks «tõuge kireks».

Näide:

puhastama — külm;
maha hõõruma — soojem;
maha kiskuma — õige, sest et on äge.

Vassa Železnova loomus on ju taltsutamatu, enesevalitsuseta. Firma aus nimi kaitseb nii Vassat kui ka ta lapsi. Korraga on see nimi määritud: Vassa mees osutub alaealiste võrgutajaks. Kohtu liige Melnikov hoiatab Vassat: kohtu-uurija ei saa asja summutada. «Asi on jõudnud prokurörini. Prokurör koostab süüdistusakti, teeb selle süüdistatavale teatavaks ja vangistab ta.» Prokuröri ära osta ei saa. Prokurör «sihib kõrgele karjäärile». Kohmakalt võetud altkäemaks võiks takistada kõrget karjääri.

«Kohus on vältimatu.» Firma peal on häbiplekk, mis ähvardab kõike seda, mis Vassale ta elus on kallis.

See häbiplekk tuleb maha kiskuda. Vassa siis kisub selle maha koos Sergei Petrovitši naha, liha ja eluga.

Vassa toimib sihikindlalt, taltsutamatult. Ta on kui kivi, mis on heidetud «ümbritsevate» olutingimuste lingust. Midagi muud ei jää üle. Ummik. Sassiminek. Tuleb välja jõuda, välja rabelda ummikust, tuleb purustada püünised. Just seda ta tèebki looma lihtsuse ja sihikindlusega (egas muidu Rahel temast ütle: «see on ... midagi enneuputusaegset»).

Sõnas «maha kiskuma» on tegevuse rütm juba märgitud, sest «maha kistakse» midagi ainult siis, kui määratsetakse soovist millestki vabaneda.

See on näide enam-vähem õigest tegusõnast. Temas leidub dünamiiti inimeste tõukamiseks tegevusele. See sõna näitab «laine harja» ja antud momendi käitumise kõla-kõrgust ja -pinevust.

Näitlejal polegi tarvis kuuldavalt ütelda oma ülesannete tegusõnalisi nimetusi.

Pliiats, vihik, märkmed — need on kõik väga head asjad, kuid mõnigi kord on parem sõna, mis pole paberile kirjutatud. Mis on kantud näitleja teadvusse ja südamesse, see ei kustu sealt enam. Näitlejal on õigus oma tundmusi väljendada vabalt valitud sõnadega. Igas teatris leidub oma töökeel — argoo. Võimalik, et too argoo haavab psühholoogi ja filosoofi kõrva, kuid näitlejad ja luuletajad mõistavad seda keelt. Sõnad peavad näitleja ettekujutuse liikvele lööma — liigutama lavakuju tahet täpses ja õiges suunas.

Teame kõik, et laval on õigustatud küll ainult tegevus, ainult tegusõna infinitiiv, kuid siiski armastame mängida ka teistes sõnaliikides. Näitleja kulutab Onegini osas energiat, et näidata Onegini k õ r k u s t ja k ü l m u s t algul ning «armumust» ooperi lõpul, seejuures unustades Onegini tegevuse, tema suhtumise teistesse inimestesse. Näitleja ei mõista, et just Onegini kõrkus, õigemini leigus sunnib teda noore tüd-

ruku tormakast tundeavaldusest leebelt kõrvale tõmbuma, ja näitab siis, nagu sunniks Oneginit mingi õilsameelsus Tatjanale Larinite aia puiesteel jutlust lugema, et tüdrukut säästa asjatuist muredest ja ärritustest. Onegin ei kaitse Tatjanat sugugi mitte ainult õilsameelsusest, vaid ka seepärast, et suhtub külmalt ta kuuma pihtimusse.

Näitleja, kes tahab end laval õnnelikuna tunda, peab tõotama ustavust läbivale tegevusele, samuti ka väiksematele ülesannetele ja tegusõnadele.

Ma kordan sõna «tegusõna» juba tüütuseni. Lugejaile-mittenäitlejaile kõlab see pedantlikult. Kuid näitleja ja näitekirjanik, kes armastavad «tegusõna», ei väsi selle kordamisest, samuti nagu armastaja ei väsi laulmast armastusest, seni kui ta armastab.

Niisugusele näitlejale, kes ei taipa seadust, et inimese karakter väljendub ainult ta tegudes, kokkupuutumistes inimeste ja sündmustega, ta suhtumistes kõigisse ja kõigesse — niisugusele näitlejale peab lavastaja seda teadvust nii kaua sisse puurima, kuni näitleja kas või viha ja ärrituse pärast (viha ja ärritus muutuvad pärast muidugi rõõmuks) hakkab mõistma, et ainult «tegusõnade», tegude, tegevuste ahelik ongi elu.

Näitleja peab omama isiklikku tähelepanu ja isiklikku tahet. Temas peavad tihedalt koos elama tark mõistus ja «hullumeelne» kujutlusvõime. Siis suudab ta erilise süvenemisega valida oma lavakuju soove, leida oma lavakuju tahtesuunda. Tahe kihutab «verd» läbi sõnade nagu läbi soonte. Läbiv tegevus — see on aort. Juussoonteks on üsna pisikesed lihtsaimad ülesanded. Veri peab olema kuum ja punane. Ja ülesanded peavad olema kuumad. Iga etendus lööb uuesti põlema uuest verelainest, uuesti tekkinud võimsast ja kuumast läbivast soovist, mille teostamiseks nii väga on vaja läbivat tegevust.

Siis ei saa sõnad jääda tühjaks nagu korgipuu koor: iga sõna, tähe äratamiseks jätkub siis energiat, mida valmistab läbiva tegevuse «dünamo». Siis pole enam kohta tühistel ja silmakirjalikel sõnadel, mis pole ei kasulikud ega vajalikud.

Tegusõnad «mõistma», «taipama», «käsitama», «märkama», «selguma» kõnelevad nagu ühte ja sama, kuid neis on erinevad rütmid, erinevad temperatuurid, erinev temperament.

Raske on valida sobivaid tegusõnu inimese jaoks, keda kujutame. Raske on neid tabavalt valida. Sest inimeste karakterid on — eri kliimad.

On inimesi arktilise karakteriga, on külmi, keskmisi, sooje, kuumi, tormakaid, kirglikke, taltsutamatuid inimesi... Leidub ka äärmiselt tasakaalutuid, kes vanguvad arktika ja ekvaatori vahel.

Inimestes avaldub karakteri ühtsus, kuid nende üksikud teod üllatavad ootamatusega. Need on vastupidised sellele, mida võisite oodata antud inimeselt. Ja siiski samal ajal on need vastuoksused võimalikud. Näiteks: kas ei või kuulus näitleja, kes loob teatritõdesid, haigestudes kõhutüüfusse jääda nõrgaks nagu laps ja vajada abi. See on vägagi võimalik. Ja ometi on see sama inimene, sama suur inimene. Siin avaldub üks ta vastuoksustest.

Ei kirjanik ega näitleja saa kujutada ainult — karakteri ühtsust. Puškin ütleb: «Olles loonud kujutluses mingi karakteri, püüab kirjanik tegelase kogu kõneluses jäljendada seda karakterit, isegi kõige kõrvalisemais asjades. Vandeseltslane ütleb: «Andke juua!» nagu vandeseltslane, ja see on ainult naeruväärne.»

Inimene on vastuoksuste kooskõla. Karakter on — väga mitmesuguste joonte ja kõige mitmekesisemate käitumisviiside alati vastne kogumik.

«Shakespeare'i loodud kujud pole nagu Molière'il teatava kire või pahe tüübid, vaid on elavad olendid, täidetud paljude

kirgedega, paljude pahedega, ja olukorrad arendavad neid mitmekesiseid paljupalgelisi iseloomusid otse vaatleja ees. Molière'i ihnus on — ihne, Shakespeare'il aga ihne, taiplik, kättemaksuhimuline, oma lapsi armastav, vaimukas. Molière'i silmakirjateener tiivaripsutab silmakirjatsedes oma heategija naise ümber; võtab silmakirjatsedes mõisa oma hooldusse; küsib klaasi vett ka silmakirjatsedes. Shakespeare'i silmakirjateener teeb surmaotsuse auahne valjusega, kuid õiglaselt; oma julmust õigustab ta riigimehe sügavamõttelise seletusega; viib süütuse eksiteele tugevate ahvatlevate targutustega, mittenaljakalt mõjuva seguga vagatsemisest ja lipitsemisest.

Angelo on — silmakirjatseja, sest ta avalikud teod on vastuolus varjatud kirgedega.» (Puškin.)

Ehitades karakterit peab näitleja näitama karakteri paljusid külgi — palju tahkusid, palju mitmesuguseid jooni ühes inimeses.

Kahjuks tuleb aga ette, et näitlejad näitavad ainult ühepoolsust — värvivad kõik ühe värviga. See on igav ja pealetikkuv. K. S. Stanislavski rääkis sageli: «Ärge värvige valget valgega. Ärge unustage, et valge värv on heledaimate spektraaltoonide ühinemise resultaat — siin on kollast ja rohelist, vabarnapunast jne. Koos annavad nad valge värvi mulje.»

Tuleb ette, et näitleja mängib rea vastuoksusi, mis omavahel üldse pole seotud. Selge, et nii ei saa tervikulist lavakuju. See on sama, kui inimene hakkaks jooma teed ja võtaks neli klaasi — ühte valaks vett, teise paneks teed, kolmandasse suhkrut, neljandasse sidruni. Säärase tee-elementide jaotuse juures ei saaks teed.

Lavakuju on elava olevusena ainult siis võimalik, kui ühendatakse nii ühtsused kui ka vastuoksused.

Kui toome kuuldavale lavakuju sõnu, peame otsustama, kas ta «avalikud teod» ühtivad või ei ühti ta «salajaste kirgedega», kas teksti ja teksti-taha-peidetu vahel valitseb kooskõla. Me

peame konstateerima vigastusi, milliseid on tekitatud ühiskonna klassidevahelise korra poolt inimeste vahekordade tõele. Sotsialistlik inimene kõneleb tulevikus ja nüüdki juba õigust; klassiühiskonna inimene varjab aga oma kavatsuste ja soovide tõelise mõtte väga sageli sõnade kui maski või poolmaski taha.

Mida rohkem teksti pinnast allapoole, sügavamale tungis näitleja, mida hoolikamalt ta uuris läbi selle sügavuse põhja, seda rohkem kiitust teenib ta vaatlejailt ja seda rohkem heakskiitu näitekirjanikult.

Armastus teksti-taha-peidetu vastu ei tähenda teksti reetmist. Ümberpöördult, teksti-taha-peidetu annab tekstile koloriidi ja erilise pregnantsuse, ka ilukõne. Näitleja, kes on autorile orjalikult täpne, reedab tema ka orjalikult.

Kui me aga teksti-tagusest saadud tõugete ja tahte suunamise asemel, samuti näitleja-loogika (s. o. lavakuju eriloogika) asemel teksti lihtsalt «peast» hakkame värvindama, tõelist värvi ainult umbkaudselt aimates, siis astume näitlejate-deklameerijate ridadesse, ja kõigist meie püüetest hoolimata ei saa vaatleja näha midagi peale ülespuhutuse.

Väga raske on anda edasi mõtet keeles, mida ei mõista kaasvestleja, kuid mõtte t u n d m u s t saab selgitada ka tundmatus keeles. Miks mõistame oopereid ka ilma libretota? Seepärast, et mõtete tundmused on arusaadavad. K. S. Stanislavski rääkis, et me tarvitame läbikäimises teiste inimestega harva mõtte m õ t e t. Näiteks kõige sagedasem sõna «tervist» — kas ta märgib alati oma otsest mõtet «tervis»? Ei, väga harva. Tarviduse korral varjab «tervist» endas kümneid, sadu mitmesuguseid tundevarjundeid.

Kui tülis olevaist inimestest üks ütleb teisele «tervist», siis võib see kõlada nagu «andesta»; teise vastus «tervist» võib kõlada kas «ma pole vihane, andestan», või aga «ei andesta kunagi, käi minema». Teisest sõltuva inimese «tervist» võib

kõlada kui «palun tähelepanu, ka mina eksisteerin», jne.

«Tervist» võib kõlada ka ähvardusena. Mõtte tundmus iseloomustab inimkuju ja mõtte tundmused ise hoovavad karakterist, mida püüame aimata ja mõista pikuti, laiuti, sügavuti, kõrguti — täielikult.

Ühtede ja samade sõnade ja seisukordade eriliste ja mitmesuguste esitamisviiside järgi mitmesuguste inimeste poolt määratakse meie poolt kujutatava inimese k a r a k t e r. Kui leiame õieti selle, mis peitub teksti taga, siis avastame inimese sisemaailma. Avameelse inimese juures pole vastuolusid tekstitaguse ja teksti vahel. Avameelne inimene ei vannu truudust, kui ta ei armasta.

«Leksikonis leiduvad kõik sõnad, kuid raamatud, mis alatasa ilmuvad, pole siiski leksikoni kordamine.» (Puškin.)

Goldoni ütles, et näitleja on inimese karakteri kandja.

Ka Štšepkinil on lause, et näitleja peab oskama «karakterit koostada».

Mis tähendab karakterit koostama ja kuidas seda teha? Kogu meie näitleja-käsitöö on tahte-energia seadmise oskus nii või teisiti. Sõna «näitleja» tähendab tegutsejat. Määrata sisemist tegevust, tahte suunda — tähendabki karakteri määramist, soovide pika ahela leidmist. Iga ülesanne on klaaspärlike. Inimese karakter on rida pärlikesi, mis on lükitud niidile — läbivale tegevusele. Karakteri ehitamine polegi midagi muud kui soovide-pärlikeste valimine (mis sobivad teie poolt kujutatava inimesega) ja nende lükkimine läbiva tegevuse niidile.

Osa tuumaks on aga antud inimese kõigi loomuomadusjoonte võrdmõjuline joon, joon, mis on kõige võimsam ja valitsevam. On soovitav, et see tuum leiaks võimalikult ühe- või kahesõnalise nimetuse.

Tuum — see on inimese erinev omadus, eriline atmosfäär, mis on selle inimesega ühenduses. Ühe inimese juures hakkab

igav, teise juures on lõbus. Ühe läheduses tahaks mõelda ainult headele asjadele, teine inimene aga otsekui rusub.

«Inimene tupes» — nii on Tšehhovi ühe jutustuse pealkiri. See pealkiri on jutukangelase tuumaks. Tolle läbivaks tegevuseks on ennast nagu vaheseinaga kõigest eraldada, kõigest, mis elab: «Kui ainult midagi ei juhtuks.» Tšehhov kirjutab, et tolle «tupes inimese» nägu oli alles kirstus õnnelik. Lõpuks ometi oli ta leidnud tõesti toeka tupe, mis teda täielikult kaitses elu ahvatluste ja rahutuste eest.

Karakter kujuneb ja määrab enda kindlaks hulgast vaheldu-vaist soovidest, hulgast ülesannetest, hulgast sisemistest ja füüsilistest tegevustest. On olemas ülesandeid, mis on võrreldavad reasõduritega, ja neist edasi läheb ülespoole kuni ülemjuhatajani, s. o. kuni läbiva tegevuseni. Elada laval — tähendab tahta ja tegutseda nii, et tahtmised oleksid rahuldatud. Väga piinav on laval näha näitlejaid, kes püüavad mängida osa tuuma, aga ei teosta läbivat tegevust ja selle alljaotusi — väiksemaid tahteülesandeid. See on kõige suurem puudus. Puudus, mis on näitleja-kunstile surmav. Säärasel korral näeme laval liikumise asemel liikumatust, vaheldumiste asemel vaheldumatust, sündmuste asemel staatikat.

Tuum ja läbiv tegevus on omavahel seotud nagu inimese psüühiline ja füüsiline maailm, nagu vorm ja sisu. Seepärast et inimene on s ä ä r a n e, on säärane ka ta sisemine ja füüsiline tegevus. Ta tegutseb füüsiliselt s e e p ä r a s t nii, et ta on s ä ä r a n e.

Väljendada karakterit tähendab määrata elu, ajajärgu ja rahvuse tukset, s. o. määrata huvipõnevusi ja püüda neid kujutatavas lavaelus väljendada tulisemini, kui suudame seda teha oma isiklikus elus. Sageli pole näitlejail meelt mineviku-sajandite ja ühe või teise rahvuse taipamiseks.

Me peame taotlema ümberkehastumist. Ideaalselt võetuna ei tohi ükski meie osa sarnaneda teisele.

Oleks hirmus, kui lähtuksime ainult iseendast ja mängiksime iseennast mitmesuguseis olukordades, kui oleksime kogu eluaeg ainult ühe-osa-teostajaks ja jätaksime tähele panemata karakteriomaduste mitmesuguste uute ühendamiste võimalused. Iga osa on omamoodi metamorfoos. Muudatused tekivad autori poolt antud igast uuest eluümbrusest, autori stiilist, ka sellest, mis liiki on näidend: tragöödia, draama, komöödia, farss, laulumäng, kitš, lihtsalt näidend, olundipildid, kroonika. Kui imetlustäratavalt peenelt ja tabavalt kirjutab Coquelin näitekirjanike erinevustest. Ei tea, kas kriitikud ja kirjanduslikud hiilgused suudaksid anda säärast näitekirjanike karakteristikat. Coquelin tunneb iga autorit sisemiselt. Seepärast on ta mõtted väga selged. Tal pole palju sõnu, kuid nende vähestega teeb ta loetletud autorid meile otsekui ammusteks tuttavateks. Nii võib ainult näitleja tunda näitekirjanikku.

Kui elavalt ta kirjutab Shakespeare'ist, Molière'ist! Näitlejad, kes loevad ta raamatut, ei suuda Coquelin'i häält kuulda ilma erutava tänutundeta. Hoolimata sellest, et Coquelin on surnud, te kuulete nagu ta elavat häält.

Ta kirjutab Shakespeare'i ja Molière'i loomingust — toob esile nende kujudeloomise geniaalsuse. «Kujud, mis on loodud nende suurte näitekirjanike poolt, elavad oma iseseisvat elu. Shakespeare ja Molière ei kujutanud neis iseendid ega peegeldu neis, kuid kohates neid — kas saame vahetada Shakespeare'i kujusid Molière'i omadega? Ei.» Kuidas igatseksime sama omadust näitlejale, et ta ei värviks kõike oma isikliku iseloomu värvidega, vaid suudaks luua sääraseid kujusid, kes ka oleksid võimelised elama oma iseseisvat elu.

Näitleja isiklikel iseloomujoontel pole paika. Näitleja peab olema igakülgne. Kuid ta individuaalsusele, tõlgitsemiserinevustele olgu oma paik ja koht. «Näitleja võib tema poolt mängitavate osade juures tarvitada oma individuaalsuse pitserit, kuid see peab seevõrra lahustuma kuju reaalsuses, et vaatleja

võiks seda tunda alles pärast arutlemist ja võrdlemist.» (Coquelin.)

Lavakuju juurde peame mõistma asuda objektiivselt, ilma et sunniksime talle peale omi isiklikke jooni, iseennast. See on väga tähtis — et ei jäädaks eluajaks üheainsa kuju juurde.

Seepärast peab lavakuju tolles näitleja ja lavakuju lõplikus ühtesulamises kaasa tooma oma kaasavara, s. o. iseloomu uued jooned, mis pole omased näitlejale endale; ta peab andma uue mõtlemis-, tundmisviisi, uue viisi inimestega käituda, uued kombed, uue tahte ja tegutsemislaadi. Lavakuju kaasavara võime registreerida mees- või naissoost «temaks».

Stanislavski kartis näitleja ükskõiksust lavakuju huvide suhtes — nende elude lahkuminekut; seepärast soovitas ta näitlejail lavakujule läheneda «iseenda juurest».

Meie kui näitlejad toome oma kaasavarana kaasa — asesõna «mina», kuid mitte kui oma isikliku elutunde, vaid «mina» kui eluvõime, kui huvitundmisvõime, kui võitlusvõime oma kalli ja püha eest — «mina» kui liikumisvõime, kui mingi traktori, mis paneb liikuma; kuid see liikumine ei lähe mööda minule tuttavaid ja minu isikliku elu poolt rajatud teid, vaid uutel radadel ja uues rütmis, mille dikteerib lavakuju «tema».

Näitlejal, kes täidab osa, on oma «mina». Tal on oma huviring, oma läbiv tegevus, tuum, karakter, harjumused, maailmavaade. Asjaolud, mis ümbritsevad näitlejat kui inimest, voolivad temas ta individuaalsuse, ta isiksuse, ta maitse.

Igas osas on samuti tuum, läbiv tegevus, läbiv siht jne. Näitleja leiab aegamööda lavakuju ja õpib tundma ta «mina».

Ainult see osa loetakse hästi mängituks, kus näitleja-inimene täielikult ühte sulab lavakujuga. A. Grigorjev kirjutas P. M. Sadovskist: «Mitte nõelagi ei saaks pista ta maski vahele, torkamata ta elavasse ihusse.»

On ükskõik, kas näitleja poeb lavakujusse (lähtumine enesest) või kas näitleja katab end lavakujuga (lähtumine lava-

kujust) — vaja on ainult likvideerida d i s t a n t s — eraldatus nende vahel. Lavakuju on ületatud vahemaa kujutaja ja kujutatava vahel.

Soovitatakse minna e n d a juurest lavakuju poole, kuid mulle näib, et see jääb ainult soovituseks, aga mitte loomingudirektiiviks. Mitmesugused inimesed jõuavad asjade mõistmisele mitmesugustel teedel.

Võib mõista, millest sündis «endast lähtumise» eelistamine. Näitleja ei märkagi, kuidas ta antud olukordades muutudes ennast ümber kujundab ja ka omaenda elava elutunde säilitab.

Valitseb kartus, et «lavakujust lähtudes» näitleja ei ühti temaga ja ei suuda süüdata oma kujus elu, ei too temasse tuld. Lavakuju jääb siis näitlejale võõraks ja tundub pinnalise formalistliku väljamõeldisena.

Minu arusaamise järgi on absoluutselt üks ja sama, kas tunnetan lavakuju ja ta uut elu endast lähtudes, või leian uue elu uutel alustel endas lavakujust lähtudes.

Mõnd osa on parem ja kergem kujundada endast lähtudes, teist — lavakujust lähtudes.

On ilus muinasjutt: Mees oli näljane. Sõi ära ühe leivapätsi — ikka näljane, sõi teise — endiselt näljane, kolmanda — nälg ei andnud järele. Mees ostis kringli. Sai söönuks. «Loll olin, loll — milleks asjatult kugistasin leiba ja raiskasin raha, miks ei söönud algul kohe kringlit.»

Nii on lood ka näitlejatega, kes oma töös lähtuvad lavakujust. Nad mõtlevad, et on kavalad ja ajavad läbi «kringliga»: häälekõla muutes, kõnnakut moonutades, silmi pilutades, või midagi muud sellesarnast. Ja arvavad, et saavad söönuks ise ja toidavad ka vaatlejat. Ei, tuleb siiski närida ka leivapätsi — tuleb mõelda, otsida, kaalutleda, elada läbi kahtlusi ja mitte kõrvale hoiduda tööst. Näitleja vajab takistuste ületamise võimet — omadust, mida me nii väga austame.

Näitlejat hüüti kunagi kometitegijaks. Hea näitleja loob elu

ja karakteri, mis ei sarnane ta isiklikule elule ja karakterile, kuid elab tolle uue elu huvidele laval kirglikumalt kui enda elu huvidele.

Väljaspool mind seisva lavakuju («tema») ja minu «mina» koostegevusest sünnib miski «uus», milles avalduvad lavakuju jooned ja minu isiklik kaasaelamine, minu elu. See «uus» on näitleja ja autori ühine laps. See on inimene-roll.

Nii sünnib «laps» «abielust» Othelloga mauriks-väepealikuks, Ivar Karenoga on ta aga taanlane, mõtleja, võitleja. See kõik vajab aega. Muidugi, näitleja on piiratud oma füüsilistes võimalustes. Seda peab tunnistama. Kui näitleja vaatleb end mõistuse ja enesekriitikaga, määrab ta kindlaks oma võimete piirid. Neid piire peab iga näitleja avardama, kuid hea mõõdutundega. Mõõdutunne hoiab näitlejat ihkamast osi, milliseid ta ei suuda mängida. Kui nõnda, siis vabaneb näitleja äpardunud mängu kibestusest ja isegi häbist, vaatleja aga — vastumeelsest mängust ning selle halvast teostajast.

Inimkond elab igal eri ajastul eriviisiliselt. Tänapäeva tõelisust peab hästi tundma, kuid ka mineviku üle peab hankima teadmisi kujutlusmeele abil ja läinud aegade ja maade ajalooliste ning filosoofiliste materjalide kaudu. Samuti tuleb muusika, maalikunsti, skulptuuri abil õppida mõistma mineviku-elu arengut. Muidu aga peaks meelde tuletama kirjanike kohta lausutud Puškini sõnu, mis sobivad ka näitlejaile: «Sajandisse, millesse nad tahavad viia lugeja, kolivad nad ise sisse oma koduste harjumuste, eelarvamuste ja päevamuljete raske kandamiga. Sulgedega varustatud bareti alt tunnete ära pea, mis on friseeritud meie aja juuksuri poolt.»

Näitlejate monotoon-monorütm on väga igav: ikka toosama «tema», kes pole võimeline vahetuma seoses sajandi ja rahvusega. Kuid näitlejad peavad ometi mõistma muutuda, muuta oma lavakuju enesetunnet autori vähimagi sõna järgi, pisimagi sündmuse peale.

Too näitleja seal
tõstis ettekujutuses ja väljamõeldud kires
oma vaimu oma unistuseni sääraselt,
et oma tööst kahvatas:
pilk muutus niiskeks, ahastus kattis nägu,
hääl murdus ja kogu nägu jäljendas unistust.
(Shakespeare.)

Ainult s ä ä r a s e l korral ei või olla juttugi mingist kordamisest. Iga lavakuju on näitleja uueks loominguks.

K. S. Stanislavski rääkis, et iga näitleja peab olema karakternäitleja, isegi esimene armastaja peab erinevalt armastama erinevaid naisi erinevais näidendeis. Stanislavski õpetas oma õpilasi tegutsema, mitte aga tarduma «emotsioonides». Ta ei armastanud, et näitleja «vaevleks oma mahlas», ta taotles aktiivsust, mehisust laval. Ta rääkis, et laval õigus kuulub tarmukale, mehisele.

Isegi Desdemona, Ophelia — õrnimad naised maailmakirjanduses, poeetilised naised, ka nemad on Konstantin Sergéjevitši järgi mehised. Nii lõi nad ka Shakespeare. Kas õrnim Desdemona ei astu rea otsustavaid samme, kas ta ei püüa kaitsta Othellot inimeste eest, kes teda kurvastavad, ja kas ta hetkel enne surma ei taha kaitsta Othellot rohkem kui iseend nende hirmsate mõtete ja tunnete eest, mis Othellot on haaranud! Vägeval poeedil, nagu oli Shakespeare, on ka haprad, õrnimadki sünnitused vägevad. Stanislavski õpetas armastama elu, s. o. liikumist, muudatusi, protsesse.

Ex bibl. [illegible]

Meie, näitlejad, armastame aga sekka ka [illegible] lõppresultaadi ülespuhutusega ega suuda tulla välja lavalisest tuimusest, just nagu kuked kriidijoone tagant. Meie pole veel lõplikult mõistnud, et tegevus on vastupidine resultaadile, et tegusõna on vastupidine nimi- ja omadussõnale. Me jätkame pimedate mängimist sellega, et suleme silmad, enam-vähem osavalt meisterdame näole kannatava grimassi, «teeme miimi-

kat» ja loovime laval veidrate ebamääraste liigutustega. Meie pole veel aru saanud, et pimedat võib näidata ainult kirgliku nähatahtmise kaudu, meie ei mõista, et valguse kaotanud inimene otsib visalt seda valgust oma sõrmeotstega, seades valvele kõrvad ja teritades haistmist.

Me teame, et miski meis on viltu, kui, kujutades õnnetut, surume näo käsnana kokku, et meelitada pisarat tõrksalt kuivadesse silmadesse. Mäletan üht näitlejat, kes seks otstarbeks oma ripsmetega kratsis endal silmi. Nii talitades alandame teatriluulet, muutes tema «jumaliku nektari» asemel — «põletikku põhjustavaks seguks» (Puškin). Me ei mõista, et ainult sisemine tegevus — rajada oma õnne — annab meile väljapääsu, kus tegevusega kohe liituvad ka selle tegevuse kaaslased — emotsioonid.

Ainult eriline protsess, mis seob inimesele omased vastuoksused ühte, annab inimesele erilise värvingu — ta karakteri, ta õiguse karakteriks.

Viige mõned inimesed pildigaleriisse. Vaadake, missugune pilt kedagi huvitab. Vaadake, kui haaratult mõne silmad on kiindunud portree näosse, ja kui sageli näeme, et mõned «daamid» on huvitatud ainult pildi klaasist. Miks nii? Selleks, et ikka ja üha uuesti näha üht ja sama nägu, mis nende jaoks kunagi ei kaota põletavat huvi — oma nägu.

Töös laua taga katkestame vahel teksti jälgimise, toetudes heale mälule ja olles muretud teksti pärast. Me võime vaadata partnereile otsa töös avastatud uute suhetega, vaadelda laua pinda, mille ääres istume, seinu, lage.

Ja sageli muudavad näitleja silmad juba laua taga, kus ta on alles ilma grimmita, oma ilmet tundmatuseni.

Kui silmad on hinge peegel, siis tähendab see, et tolles peeglis peegeldub uus hing, mille piirjooned on leitud hoolsas ettevaatlikus lauataguses töös. On leitud uus teadvus; mida vähem see sarnaneb meie oma isiklikule teadvusele, seda parem. Aga

see uus teadvus peab meile olema mõistetav viimse käänuni. Ainult sel korral on mul õigus sellest minule uuest teadvusest öelda: see on minu; see oli mulle võõras, kuid nüüd tunnen teda samuti nagu iseennast. Töös laua taga leian põhjuse, või ka ainult põhjuse aimuse, miks kõnelen neid või teisi sõnu. Laua taga näitleja «loob» uue peaaju, uue südame; samuti tekivad sellele südamele vastavad tahtmised ja soovid. Süda — see on mullapind. Sõnadel peavad olema juured südames. Juudi vanasõna ütleb: mis südamest tuleb, läheb ka südamesse. Sõnad, mis autor andnud — on puhkenud õis, me kasvatame õitele varred taha, need lähevad üle juurteks. Kui me lavakuju sõnu ainult esitame, isegi kui teeme seda osavalt, ikkagi jäävad nad silmakirjalikeks — jõude-sõnadeks. Vaatlejate-saali kostavad lavalt ainult lavakujule tarvilikud sõnad, tarvilikud ta põhiliste vajaduste rahuldamiseks. Kui mängite petturi, silmakirjaliku inimese osa, siis on vaja sõnu, mis petavad, luiskavad, alt veavad, kuid mitte mingil juhul ei pea näitleja neid sõnu rääkides vaatlejale sisemiselt silmi pilgutama: näe, milline kelm ja pettur on mu lavakuju. Meie, näitlejad kui inimesed, tunneme alati huvi ausa inimese vastu; kui me aga mängime kelmi, siis «ronime tema nahka», seome endid tema huvidega, olgugi kõlvatutega, ja peame neid huvisid taotlema pidevalt ja kuumalt. Oma seisukoht osa suhtes on vajalik. Kuid väljaspool seistes. Osa sees pole minul, näitlejal, õigust omaenda arvamuseks, mis erineks mu lavakuju arvamusest. Seal kuulub kõik lavakuju «minale» — ja pole ruumi näitleja isiklikele huvidele.

Näitleja tarkus, kogu mõistuse teravus ja leidlikkus on vajalikud, et määrata kindlaks lavakuju, leida selle piirjooned. Vajalikud on ka usk ja vahenditus, et oleks võimalik kõike leitut tõeks võtta. Me suuname kogu mõistuse sellele, et ise võiksime uskuda loodavasse lavakujusse.

Autor peab V. I. Nemirovitš-Dantšenko sõnade järgi sulama

ühte näitlejaga, et siis uuesti sündida. Lavakuju sõnad hakkavad laval elama ainult siis, kui nad on m i n u sõnad, kui nad põletavad mu huuli ja suruvad peale, et neid ütleksin. Neid ei saa jätta ütlemata. Näitleja on autori töö osanik. Autor sureb, et sündida uuesti näitlejas.

Ja ainult need sõnad, mis on otsekui lavakuju tahtest esile tõugatud, tungivad vaatleja südamesse. Päheõpitud tekst ei leia teed vaatleja juurde, vaid ulatub ainult ta kõrvadeni.

Vaatleja muutub siis kahtlemata tähelepanematuks, — ja tal on selleks õigus.

Vaatleja ei tule teatrisse selleks, et kuulata autori teksti, vaid et ka näha lavakujude südamete sügavusi.

Seepärast vaatleja ei näegi mitte ainult dekoratsioone ja mängu välist külge. Ta näeb siseelu lahtirullitavat pilti.

Kui vaatleja on — kuulaja, siis tahab ta kuulda «sõnades väljendatud hinge ja südame hääli» (Gogol), mitte aga autori teksti ettelugemist näitleja poolt. Sest milleks peaks ta raiskama piletiraha — parem juba kodus istuda ja vabul hetkil see näidend läbi lugeda.

Mis tõmbab inimesi teatrisse? Miks inimesed, kes tunnevad Shakespeare'i peast, lähevad viis, kümme ja rohkemgi kordi vaatama Hamleti, Leari? Mis kisub neid sinna? Näitleja-autor! Suure teose tõlgitsusviis näitleja poolt. Näitleja, kes annab uuesti elu aastasadu vanadele klassika-teostele, ja näitleja, kes tõestab tänapäeva näitekirjaniku teose elu ja väärtust.

Vaatleja läheb teatrisse ka teose enda pärast. Kahtlemata huvitab teda «faktide loogika, tegude keemia ja inimese ümberkujunemise seaduspärasus» näidendis endas, kuid, kordan, seda võib ta ka lugeda. Andeka näitleja poolt loodud lavakuju «faktide loogikat, tegude keemiat ja ümberkujunemise seaduspärasust» võib vaatleja n ä h a ainult teatris.

Me hindame teatris eriti «aimamisi». See, mille näitleja aimatavast tegi järsku tõeliseks, annab lavaloomingule erilise

sära. Meie vaatleja on ka ise väga hea aimaja. Eks kuuleme ju sageli, ise mängu pealt vaadates, vaatlejate repliike. Nad püüavad mõistatada, mis tuleb hiljem, ja mõistatavad väga osavalt. Huvitavam oleks, kui vaatleja ei teaks ette, kuhu viib välja sisu ja näidendi joon. Mitte põrmugi ei tahaks, et vaatlejad ütleksid juba ette oma naabreile, mida lavakuju nüüd varsti teeb või tunneb. Pole hea kummalegi, ei vaatlejale ega näitlejale, et vaatleja oleks näitlejast ettetaipavam.

Kui näitleja vaatlejaid kütkestab, tekib teatris eriline vaikus. Too ongi, milleks töötavad teatrid ja näitlejad, too ongi, milleks inimesed käivad teatris.

Näitleja peab tunduma vaatlejaile huvitavana. Ta peab oma lavakujust teadma rohkem kui vaatleja. Ainult siis hoiab ta saali oma mõju all, valitseb vaatlejaid. Ja vaatleja on tänulik sellele kütkestavale orjusele.

Kui mõnus on teatris, kui saal üksmeelselt ja soojalt naerab! Kui kergetena tunduvad pisaradki teatris! Neis pisarais elab *mingi* vaimustus. «Vaimustus sellest, kui võimas näitleja tõstab vapustavate sõnadega kõik inimese kõrged tunded veelgi kõrgemale.» (Gogol.)

«Pisarad sellest, kui vaatleja täiesti värskendub inimese üleva teo elavast ettekujutusest ja teatrist lahkudes asub uue jõuga oma ülesandeid täitma, nähes selle teostamises kangelastegu.» (Gogol teatrist.)

Gogol nimetab häid näitlejaid näomoonutajaiks, võimsaiks näomoonutajaiks. Kuidas mõista seda sõna? Näomoonutaja — näotegija, inimese looja. Võib lisada — inimese ehitaja. Ja igal ehitusel on põhimõte, millele ta rajaneb.

Laua taga (lugemisharjutusel) Gogoli väljenduse järgi näitleja «loob joonise». Näitlejat võib nimetada hinge arhitektiks. Ta joonestused peavad olema täpsed. Vähimgi viga joonestuses võib lõplikult hävitada kogu ta vaeva.

Laua taga loome lavakuju siseelu joonise.

Sünnivad silmad, millest juba kirjutasin. Need silmad on — uue teadvuse peegel, mille saavutame päev päeva, tund tunni järel. Ja need silmad on teised kui näitlejal harilikus elus, sest «uuestisündinud» silmad vaatavad uudselt. Meie poolt kujutletud ja nagu reaalsetena kindlaksmääratud inimeste vahel tekkisid uued suhtlused. Need suhtlused ei sarnane põrmugi meie harilikele suhtlustele elus.

Ka halbadel näitlejatel muutuvad harjutustel silmad «teissugusteks», kui neil on harilikult. Kuid see erinevus on hoopis iseasi. «Imestamiseks» pungi aetud või «kavaluseks» tugevasti pilutatud, «armastuseks» ülimagusaks tehtud silmad nagu neil ei sarnane üldse millelegi elavale. See kurb nähtus meie teatris ilmutab juba kadumismärke — koos «näitemängimise», «väänamise», simuleerimise, pettuse ja võltsiga.

Inimeste vahekordades näeme kolme võimalust: inimene võib olla teisega ühevääme, inimene võib olla teisest rohkem ja inimene võib olla teisest vähem.

Mainitud kolm vahekordade võimalust annavad ainet kogu näitekirjandusele. Keegi tahab olla kas teisega võrdne või teisest rohkem. Sel ainel võib kirjutada ju palju näidendeid. Vähem juhtumeid on, kus keegi tahab olla teisest vähem.

Kui inimesed teineteist tugevasti armastavad, juhtub, et kumbki peab teist endast suuremaks ja paremaks ja on selle üle õnnelik.

Näitlejate kui inimeste vahel arenevad elus mingisugused vastastikused suhted. Näidend ja selles esitatavad asjaolud häirivad vahel aga teravalt neid harilikke vastastikuseid suhteid. Tuleb ette, et kõigi poolt teatris armastatud, austatud ja autoriteediks peetud näitleja on oma osa järgi — närukael ja teistele külgetegija. Repetitsioonilaua taga saadavadki teised näitlejad temale, sellele näitlejale, «tahte-saadetisi», mis hävitavad ja surmavad ta lootusi ning takistavad ta soovide teostamist.

See nähtus on võimalik ainult väga heade teatrite h a r j u-

t u s t e l väga heade näitlejate keskel, kel on ülihea tehnika, s. o. tehnika, mis aitab näitlejal ettekandmise asemel e l a d a osas.

Säärased tahte-saadetised, olles vastuolus näitlejate harilike omavaheliste suhetega, on võimalikud ainult siis, kui kujutatav elu eksisteerib näitlejale kangekaelse faktina, kui läbiv tegevus on — tõesti ka «peamine ja oluline mure», kui näitlejad käimasolevate harjutuste kolmel tunnil «kulutavad elu» oma harjumustele uudselt.

Ma pole peaaegu näinud harjutusi teisiti, kui neid tegi Stanislavski. Kuid siiski võin kujutleda harjutusi, kus näitlejail veel puudub lavakunstiline kirjaoskus. Kujutlen harjutust, kus «premjäär» peab näidendis mängima «alluvat inimest» näitleja ees, kes palgalehe järgi on temast odavam. Parem mitte nähagi nende harjutust. Teie ei näe nende vahel u u s i vastastikuseid suhteid. Nende silmad on alasti ja pole haaratud lavakujust. Neid e n d i d ei huvita näidendis antud uute vastastikuste suhete loomine, ja «premjäärile» oleksid need isegi võib-olla veidi haavavad. Sel juhul võib alles etendusel, publiku juuresolekul, näha mingit viletsat kajastust uutest vastastikustest suhetest. Sest siis «premjäär» võib-olla suvatseb ajutiselt katkestada oma «suuruse» ja muutuda «alluvaks inimeseks».

Kuid isegi suure ja tõsise huvi korral uute vastastikuste suhete vastu on viimaseid raske määratleda ja neisse sisse elada: isiklikud vastastikused suhted eksitavad.

Kunagi pidin «sisse õppima» «Sinise linnu» Öö osasse. Harjutust juhatas K. S. Stanislavski. Pärast harjutust läks ta lõunastama (neil aastail lõunastas ta teatris) ja kutsus mind kaasa harjutuse jätkamiseks. Stanislavski kinnitas endale ette lumivalge suurätiku — ta ees oli taldrik lahja supiga. Ta vähem lõunastas kui jätkas harjutamist, ja lõuna jäigi kõrvaliseks asjaks. Osa ei läinud mu käes; ta otsustas mind aidata. Ma pidin talle ütlema esimesed sõnad: «Jälle hulkusid sa vihma

ja lume käes mööda katuseid ringi.» Seda ütleb Öö Kassile. Vaikisin. «Mis on?» küsis Konstantin Sergejevitš. «Miks te vaikite?» — «Ma ei saa teile ütelda . . . sääraseid sõnu.» Mõtlesin, et Stanislavski mõistab mu tõepoolest rasket seisukorda. «Ai, ai,» ütles ta, «tähendab, te ei ela — ei ela oma lavakujus.»

Kui Stanislavski viibis laval, oli ta käes nagu elava elu ja tõe kammertoon. Ta lahkus oma osa piiridest, kui unustas iseenda ja hakkas jälgima, kas ta partnerid elavad õieti. Hea, et ta osast ainult lühikeseks ajaks lahkus, sest sekundeil, kui sind vaatles Stanislavski, kadus maa jalge alt.

Töös laua taga leitakse lavakuju silmad — nende ilme muutub nagu muutuva elu resultaat.

Teine, mis ilmub lauataguste proovide perioodi lõpposas, on — rütmiline meloodia. See avaldub näitleja kehas, ta pea käänamises, õlgades, käelabades — kogu korpuses, olgugi et näitleja istub laua ääres ja jalad ei paistagi. Rütm on nähtav. Ja rütm on kuuldav. Ta on kuuldav kõneluses. Rütm annabki kõnelusele meloodia. Lõigendeiks jagamisel konstateerime esmajoones lõigendite hulka, muutuste hulka. Tundeküllastel iseloomudel on rohkem muutusi kui monotoonse karakteriga inimestel.

Kunagi soovitas Stanislavski meil joonistada osa temperatuuri-kõverjoone vaatuste järgi, lõigendist lõigendisse, et selgesti kujutleksime, kus asub osa kõrgeim pingepunkt, kus suurim langus, madalaim punkt. Ta võrdles seda temperatuurikõverjoontega, milliseid joonistatakse haiglate kontroll-lehtedele: halastajaõed esitavad need professoreile ja arstidele, kui viimased teevad haiglas ringkäiku; vilunud silm märkab temperatuuri võnkumistest haiguse käiku.

Agooniasse sattunud inimese temperatuuril on hoopis erinev kõverjoon.

Säärased kõverjooned oleksid muidugi tahtepartituuri meloodia mõistmiseks väga kasulikud: me tunneksime siis lõigendite

vahel olevate intervallide tugevust. On inimesi, kes elavad otsekui prao vahel ja ei jõua kaugemale — ei üles ega alla. Nende meeleolu tõusu mõõdetakse sekundidega, tertsidega. On inimesi, kes löövad lõkkele järsku, või lõtvuvad järsku. Need on kergesti ärrituvad inimesed. Nende meeleolude intervalle mõõdetakse oktaaviga, vahel ka mitme oktaaviga.

Säärased kõverjooned olenevad nii autorist, näitleja enda temperamendist kui ka lavastajast.

Eredail inimestel — eredail kunstnikel — on muutusi rohkem ja intervallid teravamad. Rütmi näeme näitleja kehas. Rütmi kuuleme lavakuju k õ n e l u s e s.

LAVAKUJU KÕNELUS

Autori tekst transformeerub lauataguses töös. A u t o r i t e k s t h a k k a b k õ l a m a a i n u l t s i i s, k u i n ä i t l e j a l e i a b s e l l e, m i s e l a b t e k s t i t a g a. Tekst kõlab ainult siis veenvalt, kui ta justkui ujub teksti-taguse sügavail vetel.

Kui aga autori sõna ei saanud näitlejalt sügavust, siis sõna takerdub, nagu jääb kinni lootsik madalikul, tungides liivasse.

Kui autori sõna on madalaveeline, siis kaevab näitleja oma loova ettekujutuse jõuga selle sõna alla veereservuaari. Sõna peab seisma laine teataval kõrgusel, muidu on ta surnud.

Ma juba kirjutasin küllalt üksikasjaliselt sellest, kuidas näitleja omandab lavakuju tahte-energia. Igas ülesandes peitub omaenda tahtemootor — tahtetegur, mis justkui paiskab teksti esile; ülesanne on nagu püssirohulaeng, mis paneb plahvatama sõnade-kogumiku. Kõik lavakuju laused kogu näidendi ulatuses paisatakse välja sinna või teisale suunatud tahtest. Teoreetiliselt pole mul selle kohta enam midagi roh-

kem öelda. Pole võimalik näha ette lõpmatut mitmekesisust, mille annab konkreetne töö.

Sõnu paiskab välja lavakuju süda, mille on loonud ja ehitanud näitleja. Laua taga lugemisharjutustel leiab näitleja ka sõnade hääldamise karakteri.

Näitleja peab ligikaudugi leidma hääle tämbri ja suu artikulatsiooni, mis sobiksid ta lavakujule. K. S. Stanislavski armastas karakterlikkust, s. o. seda, millega inimene erineb teistest ja näitleja lavakuju teistest sama näitleja lavakujudest. Ta rääkis palju näitleja loodud lavakujude eripärasuste otsinguist. Ja lavakuju sõnade hääldamise laad annab karakteriseerimiseks mõõtmatuid võimalusi. Kui inimese hääle tämbrit, huulte seadmise viisi ja keele seisundit võib nimetada väliseiks iseloomulisusteks, siis hääldamise laad tuleneb sisemistest iseloomulisustest. Pudistamine, surutud hääl, köhatlemine, kähisemine või kõlavus kõneluses — see kõik on ju seal, sügavas, osa tuumas, kus asuvad kõik juured. Ja ma ei suuda otsustada, kuidas neid õigemini nimetada — väliseiks või sisemisteks iseloomulisusteks. Need on ikka samad «sõnades väljendatud hinge ja südame hääled».

Me käisime kord Stanislavski pool kodus «krooksumas». Too esimese mulje järgi naeruväärne sõna oli meil päris igapäevane. «Krooksumine» tähendas hääle diapasooni ja painduvuse harjutamist, kõrge häälega küsimuste ja häält madaldades punkti asetamist. Me ise esitasime endile küsimusi ja ise ka vastasime. Stanislavski rääkis, et Tšehhovi näidendid vajavad erisuguseid häälevärvinguid, Shakespeare, Molière, Gogol aga jälle teissuguseid. Stanislavski vaimustus A. N. Ostrovski oskusest kirjutada ümaralt ja lopsakalt. Ta tuletas meelde Väikese Teatri näitlejaid, kes oskasid mahlakalt panna punkte. Ta rääkis, et meie hääled asuvad «hääle-praos», ja püüdis meie häälte diapasooni üles ja alla laiendada, tahtis arendada meie häältes «kantileeni». «Sest kui peate mängima

Shakespeare'i, siis see autor nõuab teilt häält, häält ja veel kord häält, nõuab tõususid ning madaldamisi — ja mis te siis hakkate tegema, ah?»

Näitleja hääles ja sõnade hääldamise viisis peituvad lõpmatud muusikalised ja maalilised võimalused. Tahaksin tuua Coquelin'i sõnad: «Hääldamine — see on nagu diktsiooniga antud kiirjoonis. Sanson (kuulus prantsuse näitleja) mõistis lauset voolida nii, et see väljendas inimese karakterit mitte halvemini Ingers'i portreest. Te nägite endi ees inimest tervena, kuigi teie silmad oleksid olnud kinni.»

Ja veel kirjutab Coquelin samast Sanson'ist ühes ta osas: «Milline naiivne endaga rahulolu, milline paindumatu seisuslik uhkus mahtus tal mõne üksiku tähe lihtsasse artikulatsiooni.»

Ma ei saa hoiduda toomast veel üht tsitaati Coquelin'i kirjutistest lavakuju voolimise kunsti kohta sõnade õige hääldamise (intonatsiooni mõttes) abil: «Hääldama, mõistagi, on sama, mis kõnelema (laulma ei pea kunagi), kuid hääldamine tähendab lausetele nende õige tähenduse andmist, kerget ülelibisemist siin, erilist rõhutamist seal, s. o. lamedate ja kumerate kohtade, valguse ja varju leidmist. Hääldama — t ä h e n d a b v o o l i m a.» (Minu poolt sõrendatud. — S. B.)

Voolimiseks — lause sääraseks voolimiseks, millest kirjutab Coquelin, peab näitleja omama suurt mõistust ja erilist musikaalsust, et loodava lavakuju siseelu viia ühte selle välise kõlamisega.

Silmad, rütm, milles liigub lavakuju siseelu, hääl, lause, üksikute sõnade ja isegi tähtede hääldamise iseärasused — kõik loetletu on juba näha ja kuulda.

See on juba füüsilise maailma kodaniku sissetung. Sest psüühiline kodanik on juba peaaegu loodud. Joonis on koostatud. Lauatagune töö on lõppenud. Ja te loete tahvlilt oma

teatri töökava: homme, sel ja sel kuupäeval, on esimese vaatuse proov. Nii siis homseni! Kuidas too homme erutab, ja kui määratult huvitav ta on!

TÖÖ ESIALGSELT ERALDATUD HARJUTUSPÕRANDAL

Proovisaalis eraldatakse ja moodustatakse vanade esemete abil midagi lavaruumi-taolist. Kepp kujutab puud, kilp — maja või lossi seina, pink — diivanit, jne. Peab omama suurt kujutlusvõimet või suuri ja häid kogemusi, et uskuda sääraste «aseainete» reaalsust. Kuid mulle näib, et ükski näitleja ei tahaks laua juurest järsku kohe asuda lavale valmisdekoratsioonidega, ka mitte proovisaali, kui seal miski ime abil oleksid üles seatud ehtsad dekoratsioonid (tarvitan sõna «ime», sest majapidamisala hilineb dekoratsioonidega enamasti alati). Ei, sääraseid hulljulgeid ei leiduks! Näitlejaile, kes on elus mänginud mitmeid osi, on armsad just need vanad, sageli määrdunud trepikesed, pingikesed, postikesed, mis tihti kahjuks on kinnitatud kole suurte naeltega otse proovisaali parketi külge. Nad on talle armsad, sest et on ebamäärased, sest et sobivad kokku näitleja tulevase, veel mitte selgunud lavakujuga.

Ennast valmisdekoratsioonidega võrreldes tunneks näitleja alles oma mahajäänust, ettevalmistamatust!

Harjutuspõrand proovisaalis võib olla kahesugune. Esimene juhtum — kunstnik on esitanud dekoratsioonide visandid, valmis on ehk juba ka maketid. Mõõdud on välja arvutatud. Leitud on ühe või teise tegevuskoha «näoilme». Siis seadeldakse proovisaali lavaruum juba makettide järgi. Juhul, kui näitlejad on tuttavad maketiga, on veelgi kergem kujutleda endale näiteks aeda, olgugi et proovisaali on paigutatud ainult mõned

vanad toolid, on kergem kujutleda lootsikut, seistes pisikesel pingikesel, torni seinu, kõrbe, jõge...

Teine juhtum — dekoratsioonid pole veel valmis, pole küpsed, pole otsustatud. Aga töö laua taga on lõppenud. Seda juhtub. Noh, siis kasutatakse autori märkmeid, mis määravad tegevuskoha, ja seatakse kohale mõned esemed istumiseks, lamamiseks. Tuleb ette, et säärased proovid mõjutavad hiljem dekoraatori tööd. Juhtub ka nii, et proovisaali arhitektuur kandub üle lavamängu dekoratsioonidesse. Nii oli lugu K. S. Stanislavski ooperiteatri proovisaali nelja sambaga ooperis «Jevgeni Onegin». Need neli sammast läksidki üle iga pildi dekoratsiooni.

Eelistatud on esimene juhtum, kus näitleja hästi kujutab ette tegevuskohta kunstniku visandite järgi. See lühendab tööaega, rahustab näitlejat ja lavastajat. See on midagi loomingulisel n.-ö. juba nagu taskus olevat.

Kostab lavastaja hääl: «Noh, seltsimehed! Palun.» Ja näitlejad, kes on tegevad esimeses vaatuses või harjutatava näidendi esimeses pildis, astuvad mõne sammu. Juba nad ongi proovipõrandal. Siin peab näitleja vormima füüsilise lavakuju: leidma ta keha ja siis liikumisviisi. Ja siin võib öelda: kõik inimesed liiguvad, kõik inimesed kõnnivad, jooksevad, istuvad, kuid igaüks omamoodi.

LAVAKUJU KEHA

Te peate leidma «lavakuju keha», täiesti vastava ta psüühikale, peate leidma vormi, mis on kutsutud ellu sisust ja mis samal ajal mõjutaks sisu.

Vanadus, tüsedus, ilutus mõjuvad inimese meeleolule, kuid samal ajal energiline ja sisemise säraga inimene ei muutu

kergesti torisevaks mürakaruks. Elavat energilist inimest ei saa nimetada inetuks.

Töös laua taga mõtlesime me juba muidugi ka oma lavakuju kehale, kuid laua taga me siiski ainult istusime; proovipõrandal lavakuju aga seisab, lamab ja liigub. Laua taga te otsustasite, mis sobib teie lavakujule — tüsedus või kõhnus, kas peab kasvu kergitama kontsade abil, või peate end tõmbama võimalikult väikeseks. Teil tuleb tarvitada kingi ilma kontsadeta, võib-olla peate õlad suruma alla, tõmbuma küüru. Te kaalute järele, kuidas tunda oma kehas iseseisvustunnet, üleolekutunnet, kui mängite meelekindlat olendit, kaalute järele, kuidas väljendada säärase inimese keha, kel puudub meelekindlus ja kes otsib endale vabandust.

Te andute sügavale järelemõtlemisele sünnitatava lavakuju välise ilme üle. Te kaalute läbi küsimuse, teete ühe või teise otsuse ja asute selle teostamisele. Oletame, et leiate ja määratlete, milline peab olema see keha ta staatikas. Siis lähete üle oma lavakuju liikumistele ja misanstseenidele.

Kuidas liigub mu lavakuju? Missugused liigutused on talle omased? Kui inimene oma psüühikas on tagasihoidlik, siis on tagasihoidlikud ka ta liigutused; kui teie lavakuju psüühika on anarhiline, korratu, siis on ka ta liigutused samuti korratud, mõttetult sagivad. Kas teie lavakuju endavalitsemine on küllalt tugev? Kas valitseb inimene end nii, et võib rahulikuks jääda kõige rahutumategi sündmuste ajal?

Võtame kas või Tšehhovi «Albioni tütre». Seal, kus teine naine kiljataks ja pistaks jooksu — õngitses Albioni tütar tõrksalt kalu edasi. Peab välja uurima: ons ta nii külmavereline, või on ta tagasihoidlikkuse jõud säärane?

Kui liigutused on õiged ja sobivad lavakujule, siis aitavad nad väga kaasa lavakuju väljatöötamisele. Ainult intonatsiooni abil laua taga on raske kujutleda, et jooksete, võitlete, et pesete pesu, et olete minestuses. Varem harjutati laua taga

väga kaua, peamiselt esimese vaatuse juures: esimese vaatuse harjutustele kulus suurem osa ajast, kuna viimasele vaatusele jäi isegi säärases teatris nagu Kunstiteater ainult kolm-neli repetitsiooni. Oodati ära, kuni laua taga intonatsioon kõlas äärmise täpsuse ja selgusega. Kuid see osutus teatavas mõttes vägivallaks. Sest õige füüsiline tegevus teeb õigeks ka intonatsiooni. Õige füüsiline tegevus teeb näitleja teadlikuks tõe tabamisest. Füüsiline tegevus vabastab näitleja orjusest ja soodustab lihaste tõelist vabanemist. Näitleja keha, nagu iga füüsiline keha, on kolmemõõteline. Näitleja keha on plastiline, kui ta antud momendil talitab tõepäraselt. Tõde on parim kujur.

Näitleja pidagu meeles, et kogu keha, eranditult kogu keha — on ta instrumendiks ja et kõik selles on väljendusrikas. Aga seda ei peeta meeles. Loodetakse «fassaadi» jõule. Seistakse laval *à trois qurat*. Ei usuta kukla, labaluude, sääremarjade kõneosavusse. Ainult koomikud usuvad selja maagilisse mõjusse ja sügavad oma selga kümneid aastaid kümnetes osades.

«Ühenda kõnelus tegevusega ja tegevus kõnelusega,» soovitab Hamlet näitlejaile. Jah, säärane ühendamine on suur oskus, suur jõud! Mäletan üht Jermolova liigutust näidendis «Süüta süüdlased». Kõneldes Muroviga, kes istus temast vasakul, heitis ta oma lehvi vasakult paremale.

Töös laua taga selgitasime oma lavakuju maailmavaadet. Me tahtsime mõista selle isiku vaateid maailmale ja oma ümbrusele, inimestele, tahtsime leida tema suhtumist elunähtustesse, ühe või teise sündmuse käsitamist tema poolt. Me otsisime teksti-taguse loogikat.

Ka füüsilistes liigutustes on oma teksti-tagune. Misanstseen on inimese siseelu füüsiline nähtavale-toomine. Misanstseen avab mõtte. Misanstseen on kehastunud teksti-tagune. Keha räägib vahel sõnadest ilmekamalt.

See on väga õige. Kuldne vaikimine. Teatris on pause, mis on paremad kõigist monoloogidest. Sääraste pauside jõud on piiritu. Tšehhov kirjutas: «Lause, kui kaunis ja sügav ta ka oleks, mõjub ainult ükskõiksetele, kuid ei suuda alati rahuldada neid, kes on õnnelikud või õnnetud; seepärast ongi õnne või õnnetuse ülimaks väljenduseks kõige sagedamini vaikus.» (Jutustus «Vaenlased».)

Nägin kord trammivagunis meest ja naist — talupoegi.

Naise silmad olid haiged. Ta hoidis mehe kätt ja surus selle vastu oma vaeseid silmi. Mees istus väljasirutununa nagu puu. Mõlemad vaikisid. Kuid naise silmad kõnelesid mehe käega. Silmad palusid abi, kaitset: «Aita, varja.» — Aitan, ole tubli,» vastas käsi. Kui palju hämmastavaid portreid, kujusid, tundeid võime näha suurima kunstniku Elu töökojas — tõelisuses!

Proovid jätkuvad: kümnes, kahekümnes, kolmekümnes.

Näitleja kogub tähelepanelikult ja ettevaatlikult lavakujule sobivaid liigutusi, žeste, mis näitleja arvates on lavakujule iseloomulikud, tungib ülesandeisse, vähendab nende arvu.

Ja kõik toimub justkui õieti, kõik oleks nagu oma kohal. Justkui... ja siiski puudub midagi. Mis? Näitleja ja lavakuju ühtekuuluvus. Neid on alles kaks — näitleja omaette, lavakuju samuti. Kaks «mina».

Näitlejal on varuks juba palju teadmisi lavakujust; ahnelt kogub ta neid teadmisi veelgi rohkem.

On näitlejaid, kes lähenevad lavakujule «enda juurest». Nad ütlevad: «Kui oleksin üheksakümne-aastane, kui oleksin vanaema, kui omaksin määratut varandust, kui mu pärijad ihkaksid mu vara, aga mina ei tahaks seda neile anda, kui ma kõige selle juures oleksin veel prantslanna, kui oleksin kangesti ihne ja tujukas jne., jne. — mida küll sooviksin siis?»

«Ammutada endast nii palju mitmesuguseid kujusid ja neid reljeefselt edasi anda.» (Coquelin.)

On ka teissuguseid näitlejaid. A. P. Lenski sõnade järgi

«näitleja loob oma kujutluses selle ideaali, millega ta taotleb sarnasust kehastamisel ja milles pole midagi sarnast näitleja endaga». (Minu poolt sõrendused. S. B.)

Teine staadium seisneb näitleja ilmekusvahendite kohaldamises loodud ideaalile, s. t. ta püüab «võimalikult täpselt jäljendada intonatsioone, miimikat, kõnnakut — kõike, mida aga märkab temas». (Lenski, «Näitleja märkused».)

Ma ei pea võimalikuks vankumatut kinnipidamist ainult ühest neist tööviisidest. Arvan, et mõlemal on eluõigus. Esimese mooduse pooldajad töös lavakuju loomisel kordavad (kui neil anne puudub) iseennast igas rollis. Nad vahetavad kostüüme, parukaid, kuid jätavad muutmata siseelu — kordavad ennast pealetükkivalt ja jäävad alati ühe ja sama, neile omase rütmi juurde.

Sellest sünnib teatri kõige tigedam vaenlane — igavus. Ei ole peamist meie kunstis, ei ole ümberkehastumist: ikka üks ja sama, ainult ümbervahetatud näoga niipalju kordi, kuipalju osi näitleja on mänginud. On olemas näitleja «mina», kuid kuhu jäävad lavakujude «minad»?

Parem saatus ei saa osaks ka teist tüüpi näitlejaile, kui nad on halvad näitlejad. Nad ähvardavad muutuda vigurdajaiks, «näitemängijaiks». See hädaoht ähvardab siis, kui lavakuju, mille näitleja on loonud, jääb väljapoole näitlejat, võõraks, kõrvaliseks kehaks.

Näitekunsti kogu mõte ja võlu selles seisnebki, et oma lõppsaavutuses lavalisel teosel oleks üks, kuigi keerukas «mina». Sellesse kuuluvad nii näitleja «mina» kui ka lavakuju «mina», see tähendab, et sünnib inimene-roll, nagu ütleb K. S. Stanislavski. Näitleja-inimene ja lavakuju on sulatatud, liidetud ühte kõvima tsemendiga — pole võimalik ühte rebida lahti teisest. Ja see uus kahepalgeline «mina» on tervikelu tundega. Või nagu ütles Stanislavski: «Otsige õigust laval ütlemiseks: ma olelen, mina — olen!»

Kui võite laval juba öelda selle lühikese lause: «Mina olen» — siis pidage seda harjutuspäeva oma lavakuju sünnipäevaks. Üks professor ei pidanud oma lapse sünnipäevaks mitte päeva, mil laps sündis füüsiliselt, vaid päeva, mil laps, selle asemel et öelda: «Ljalja tahab jalutada», või «Ljalja tahab putru», ütles: «Mina tahan jalutada», «Ma tahan putru.» Professor kirjutas selle päeva oma märkmikku kui uue teadvuse sünnipäeva, kui päeva, mil ta laps taipas oma olemasolu tõsiasja.

«Osa loomine tervikuna» (Gogol). Elu tervikluse tunne. See tunne juhib kõiki üksikasju. Säärast osa võib mängida kõigis esildatavais asjaoludes. Kui teile öeldaks ainult: «Kuuendas vaatuses võidab ta määratu suure summa, seitsmendas sureb», poleks minu meelest vist vajagi enam harjutada kuuendat, seitsmendat vaatust — näitleja saaks nendega ise hakkama. Sõnad voolaksid iseendast. Ja ilmkahtlemata need sõnad tuleksid head — lühikesed, jõulised, õiged. Kui näitleja kord juba elab oma osas, võib ta tema elu jätkata kuni tema (lavakuju) surmani.

Kuidas kiirendada näitleja kokkusaamist lavakujuga? Ja mil määral saame seda teha? Seda saame visa tööga. Kuid mitte tõtates. Tõttamine viib lohakusele, teeb kahju. On nõutav kärmuse ja kannatlikkuse kooskõlastamine.

Kõneldakse, et metroo ehitamisel inimesed sattusid rõõmsasse ärevusse, kui oma tunnelit kaevates nad mullast vaheseina taga kuulsid seltsimeeste kirkalööke. Nad kiirustasid vaheseina läbimurdmisega. Ja kui vahesein kadus, kui kohtuti, siis kaelustati, suudeldi üksteist. Ja nuteti. Kuid nuteti rõõmu pärast.

Näitleja rõõm kohtumisel oma kauaoodatud lavakujuga, mis algul asus ainult ta kujutluses, peaks sarnanema tollele rõõmule.

See on tore päev! Ja jääb meelde vist eluajaks. Sel päeval jõuame selgusele oma lavakujust. Millest see tuli? Võib-olla

pöördus partner kuidagi eriti elavalt teie poole ja te jäite «uskuma» ta repliiki. Või aga te ise tegite mingi liigutuse ja jäite uskuma sellesse lõplikult kui mingisse ilmtingimatult ja konkreetselt olemasolevasse. Või aga, oletan, täna te mõistsite kuidagi eriti, mis tähendab üksinduse mure, või õnn sõbra lähedusest. Teie teadvuse värav, mis seni oli olnud suletud, avanes — ja te nägite, kuulsite, m õ i s t s i t e.

Vladimir Ivanovitš Nemirovitš-Dantšenko ütles kord, et isegi väga targad ja kogenud näitlejad lavastajaga kõneldes noogutavad pead ja ütlevad «mõistan, mõistan», kuid ei mõista tõepoolest mitte midagi. Kui aga neis miski vappub, ahhetavad nad võib-olla, ajavad silmad vaikselt pärani, võpatavad ja «mõistavad» siis tõesti.

See tähendab, et just sel momendil jõudsite teadmise vajalikule tasemele ja teadmiste hulk oma lavakujust muutus lavakuju omaduseks.

Pole vaja suurt kisa, äikeselist häält, et laval inimest läbi sõimata.

Näiteks toon K. S. Stanislavski Famussovina, kui see ütles lause: «Eeslid, sada korda pean teile kordama.» Ta ei kisendanud — ta naeratas. Säärase vihani viisid Famussovi ta venivad, taibutud teenrid. Too naeratus tuli Famussovi lavakuju loomulaadist, millele K. S. Stanislavski oli suutnud sisse elada.

Toon elu tähelepanekuist näiteks veel ühe teise naeratuse. Nägin kord jaapani kabuki-teatri mees-artisti tantsu. Ta täitis naise rolli. Tantsu lõppedes sai ta tormiliste kiiduavalduste osaliseks. Jaapanlasele meeldis see väga. Ta kummardas ja naeratas, kuid meie normaalse, tavalise naeratuse asemel ta vilistas ja sisises — see oli haruldases seoses ta iseloomuga. Naer õiges omaduses.

Millist jõudu ja samal ajal millist kergust tunneb näitleja hetkel, mil kvantiteet sünnib ümber kvaliteediks! Too ongi ju

tähtsaim ja pikisilmi oodatu. Kvantiteeti võime iseloomustada kui j õ u õ i g u s t.

Kvaliteet omab kerget, võitmatut õ i g u s e j õ u d u.

Mis sünnib näitleja näo ja kehaga, kui ta tahab kütkestada vaatlejaskonda kvantitatiivselt, s. o. ainult jõuga? Seal siis tekib kõiges inetuses lihaste pinge ja algab ehtne spekulatsioon hääle jõuga, figuuriga, nagu oleks see tundmuste jõud! Mis sünnib näitlejataridega, kui nad tahavad vaatlejaskonda uskuma panna oma kannatuste jõusse? Nägu tõmbub kortsu, kurku tulevad neelatamisliigutused, õlad vappuvad. Kuid taskurätik! See liigub juba silmade, nina ja suu vahet. See on kägardunud, vahel seda puretakse täieliku veenvuse ja efekti saavutamiseks hammastega! Raske on vaadelda säärast asja!

Kuid vahetpidamata tahaks vaadelda näitleja selget rahulikku nägu, mille üle pilvedena kulgevad siseelu liigutused nagu pälgud. Säärase näo vaatlemisest ei tüdine teatrikülaline kunagi. Vaatlejat huvitab jälgida selle näo nõiduslikke muutumisi. Näitleja nägu muutub klaasina läbipaistvaks — selle läbi võib lugeda hinge. Näitleja usub lavakuju elusse ja tegeleb ta huvidega kuni lõpuni. Ta naerab puhtast südamest tolle ettekujutatava elu rõõmude puhul ja kaebleb kaasa ta kurvastustega.

Ja millest see kõik?
Kas Hecuba pärast? Mis läheb talle korda Hecuba,
mis on tema Hecubale, et nutta ta pärast?
Mis teeks tema, kui tal oleks
sama p õ h j u s ja t õ u g e kireks,
nagu on minul? Valades lava täis pisaraid
ta katkestaks üldise vaikuse ähvardava kõnega
ja tõukaks süüdlased meeletusse, süütud — õudusse
ja teadmatud — segadusse.

(Shakespeare.)

K. S. Stanislavski hoiatas alati selle eest, et näitleja ei tegeleks ainult näolihaste liigutamisega ja hääle intonatsioonide muutmisega. Ta võrdles seda nähtusega, kus inimene sõrmega veab kellaosutit võrdlemisi õiges ajas. «Kellavedru on vaja aga üles keerata selleks määratud võtme abil. Siis näitab osuti juba ise aega.»

Need näidendid, osad, misanstseenid, intonatsioonid, mis on leitud õiges kvaliteedis, jäävad unustamatuiks. Nad lõikuvad jäädavalt vaatlejate mällu, sest nad omavad ehtsa teose stiili, nad suudavad äratada meie imetlust. Seda ei tule milgi viisil ära vahetada imetlusega (sageli koormavaga), mille tekitab trikk, mis on juba «ette välja mõeldud ausa rahva üllatamiseks». Nende erinevusest pole tarvis rääkidagi.

Meil on palju andekaid näitlejaid. Kui väljendusrikas on näiteks «Kirsiaias» Olga Knipper-Tšehhova nägu, kui ta seisab, toetudes vastu lauda: «Kes ostis?» Lopahhin: «Mina ostsin.» Ja esimeselt rõdult näed, kuidas puna kaob näolt, kuidas nägu muutub kahvatuks, ja kui leinavaiks muutuvad kulmud ja ripsmed! Jah, *tollel* mängimishetkel ta tundis midagi pimestavalt selgesti! Niisama oli meeldejääv V. I. Katšalov Kareno osas, kui ta ilmus ukselävele mustas kuues, aimates vältimatut lahkumist naisest. Ja veelgi ei suuda ma unustada «Hadibukki» «Habimas», Vahtangovi lavastusel . . . Sünagoog. Tütarlapse kõhn käeke toetub peenikesele rauast postikesele. Tütarlaps lahkub. Noor sünagoogi õpilane surub oma huuled ta käe jäljele. Kui veenvalt sobis too liigutus ta karakteriga ja kuidas selgitas seda meile! Või jälle Giatsintova nägu näidendis «Palve elu järele». Viimane pilt: vana-vana värvitud naine tütarlapse mütsikeses. Kuidas ta tahaks uskuda, et on ikka veel niisama noor, nagu oli näidendi esimestes piltides! Ta vahib kaua ja ahnelt taskupeeglisse. Ta silmis on õudus. «Jah» — võpatab ta. Giatsintova nägu oli nagu sõnatu

monoloog ja andis mõtte näidendi nimetusele — see oli «palve elu järele».

Meil on palju suurepäraseid, andekaid näitlejaid. Ja isegi keskpäraste näitlejate elus on ilmtingimata õnnelikke kordaminekuid väärisleidudega — noil hetkil, mil kogu olemus on loovalt mobiliseeritud.

Säärased hetked tõstavad loomis-isu ja nad on võitmatult ahvatlevad.

* *
*

Proovid esialgselt eraldatud harjutuspõrandal koosnevad mitmest faasist. Algperiood erineb keskmisest ja lõpp-perioodist. Proovide algperioodil mõeldakse misanstseenid ainult läbi, kaalutletakse misanstseenide «kandidatuure». Need on alles hüpoteetilised, problemaatilised. Neis pole veel kindlust — nad on ainult väga umbkaudsed katsetamised. Iga õieti teostatud proov kindlustab misanstseenile olemisõigust, või aga tühistab tema kui kõlbmatu. Me otsustame: kas jätta või heita kõrvale see või teine misanstseen. Me ei asu misanstseene valima peast, vaid rohkem «mõistatame», püüame ette aimata ühe või teise füüsilise tegevuse ehk misanstseeni eluvõimelisust. Kas ta sobib meie lavakujule, kas ta väljendab lavakuju siseelu? Ja kas on ta kord, kui teatris viibivad vaatlejad, võimeline avastama ja väljendama lavakuju elu saladust?

Kui käesolevate proovide esimesel perioodil toimub misanstseenide läbimõõtmine, siis teisel perioodil toimub nende valik ja kolmandal — valitud misanstseenide teostamine. Näitleja elab neisse sisse, omandab nad, kinnitab enda külge. Näitleja peab oma lavakuju sise- ja väliselus säilitama faktide loogikat, tegude keemiat ja inimese ümberkujunemise seaduspärasust.

Hoides alal need kolm tingimust, hoiate alal lavakuju elu tervikluse. Ja siis, öeldes hiina lausega, «hõljub ühtsuse aroom» selle lavakuju ümber.

Kirjalikult selgitada, mis on «ühtsuse aroom», oleks väga asjatu, kui näitleja vähemalt ühestki rollist või vähemalt ühest momendist selles rollis ei mäletaks elu terviklikkuse tunnet. Hiljem tuletab näitleja juba igal etendusel meelde, millise värava kaudu avanes temale too tore teadmine. Ja igal uuel etendusel avab ta ettevaatlikult uuesti tolle värava ja hüüab: «Sesam, ava end!» K. S. Stanislavski ei saanud dr. Astrovi mängimist alata ilma pliiatsita. «Vendades Karamazovites» ütles L. M. Leonidov endale ikka tasa või kõvasti, kuid kuuldavalt: «Isa veres pole mina süüdi.»

Pliiats ja lause avasid imelikul kombel tee ehtsa elu ja lavalise veendumuse juurde. Neid pühi sõnu ja liigutusi võib nimetada võtmeiks osa juurde.

Gogol räägib sellest võtmest esimese koomilise näitleja suu kaudu järgmist: «Ei, härrased, autor ei andnud mulle võtit, kuid on olemas sääraseid hingestatud minuteid, kus iseendast muutub mõistetavaks see, millest varem ei saanud aru. Mina leidsin selle võtme, ja mu süda ütleb mulle, et see on nimelt too õige; mu ees avanes laegas, ja mu hing ütleb mulle, et ka autoril ei saanud olla teist mõtet.»

Nende proovide kolmandal järgul algab rolli võtme valimine — meie poolt kujutatav inimkarakter hakkab lõplikult selguma.

Siin pean ennast kordama, sest karakteri kujundamine toimub kogu töö kestusel näidendi kallal ja selle töö kõigil järkudel.

Lavakuju karakter, mis sai alguse lauatagusel lugemisharjutusel, täieneb, areneb ja saab füüsilise olemasolu proovidel esialgselt eraldatud harjutuspõrandal.

Kui töös laua taga teksti-taha-peidetu sünnitab kõneluse

intonatsioone, siis toosama teksti-tagune sünnitab töötamisel selleks eraldatud harjutuspõrandal keha intonatsioone, mida nimetamegi misanstseenideks.

MISANSTSEEN

Misanstseeni-kunsti pioneeriks ja eestvõitlejaks on Kunstiteater.

Meie ajajärgul kuulutas misanstseen juba sadades teatrites võitluse teatraalsele «vahiparaadlusele». Misanstseen on — tark, «varjatud kirge» väljendav liigutus, mis abistab kogu etenduse idee väljatoomist.

Ka misanstseen peab omama võimsat ja hella kvaliteedi-jõudu, mitte aga tahumatut toorest kvantiteedijõudu.

Formalismi pealetungi ajastul kasutati misanstseeni trikitamiseks, välispidiseks lõbustamiseks. Too oli «palavikku tekitav segu» «poeesia nektari» asemel. Misanstseenilt võeti aru, mõte, tunne ja ta suur võime lavakuju siseelu väljendada. Hüljati võimalus misanstseeni abil teha lavakuju reaalseks, konkreetseks ja vabastada kõneluse intonatsioon pingutusest. Talt võeti ära imeväärne võime — anda keha välisseisundi tõe abil näitleja hingele, ja seejärel ka vaatlejale, edasi lavakuju siseelu tõde.

Õige misanstseen on parim tõe-informaator.

Misanstseenil on oma temperatuur, oma «lainekõrgus». Ta peab ilmtingimata ühte sulama oma paralleeli, s. o. siseelu temperatuuriga ja lainekõrgusega.

Misanstseen olgu leidlik. Ta olgu ilmtingimata reaalne — see on vaieldamatu fakt, kuid... Aeg laval on arvestatud: lavale ei saa tassida kõiki inimlikke liigutusi, vaid peab neist valima ainult parimad, s. o. kõige vajalikumad,

kõige olulisemad ja kõnekamad. Lavale e i s a a tuua ka võltse ja tinglikke liigutusi.

Õiged misanstseenid kaitsevad näitlejat lavalise abituse eest, keha tummuse eest. Õige intonatsioon kindlustab meid vaatleja külmade k õ r v a d e vastu, õige misanstseen aga päästab meid külmadest s i l m a d e s t.

Misanstseeni ei saa jätta armastamata. Seda armastust ei saa nimetada kasupüüdlikuks, ehkki armastame teda jõu, ilu ja rikkuse pärast. Olgu misanstseen pealegi midagi välist, kuid, nagu kõik väline, ta sünnib sisemusest ja mõjutab omakorda siseelu.

K. S. Stanislavski pidas oma süsteemi esimeseks alfabeeditäheks lihaste vabastamist. Lihaste pingutust tohib olla täpselt niipalju, kuipalju seda vajab antud inimene antud oludes, antud kehaasendis, antud füüsiliseks ja sisemiseks tegevuseks — mitte kriipsu rohkem. Siis valitsevad vabadus, tõde ja ilu. Ta rääkis oma õpilastele sellest, et näitlejad peavad kujuritena ja maalijatena tooma esile need lihased, mis teevad liigutust: neid peab nägema. Kuid need lihased, mis ainult abistavad liigutust, vajavad vähem pingutust ja peavad jääma poolvarju. Ülejäänud lihased, mis on peaaegu pingeta, rõhuta, jäägu üsna varju.

Näitleja peab oskama valitseda keha rõhutamisi, peab oskama lihaste energiat jaotada nii, et see soodustaks liigutuse graatsiat ja tugevust, aga ei muutuks pingeks, mis tekib lavalisest pelglikkusest, vahel koguni küünilisest häbematusest. Näitleja peab muusikaliselt järjestama oma keha rõhke, lihaste pingutusi, kuid ka lõdvendusi. Kehas, lihaste pinges või lõtvuses asuvad samad intervallid, mis inimese siseeluski. Kehas, samuti nagu intonatsioonides, on rütm, meloodia, muusika.

Tahaksin tuua näite. Salieri roll. Salierit käsitletakse kui k a d e t s e j a t. Salieri on aga suurim a r m u k a d e t s e j a

— ta on hullumeelsuseni muusikasse armunud inimene. Ta tapab armukadedusest, mitte kadedusest. Salieri ei taha tappa Mozarti — ta peab tema tapma.

Salieri rolli teostajad unustavad Salieri mõõtmatu ja täitmatu muusikaarmastuse. See pole tunne, see on kirg. See on tragöödia, kuid mängitakse draamat.

Unustatakse, et Salieri oli — itaallane. Salieri kujutajate kehaliigutused olid «kannatavad», arukad, selle asemel et olla kontrollitu, kirest tegutseva ja otsekui tormist haaratud inimese liigutused. Misanstseenid olid staatilised ja arütmilised. Puudus meloodia ja muusika nii hinges kui kehas.

Sest isegi mõtlemisviis peegeldub füüsilises liikumisviisis. Meie poolt loodava inimese kuju omandab lõppvormi siis, kui tunneme ta füüsiliste liigutuste joonist: mis see inimene teeb antud lõigendis antud sõnade juures.

Inimesed teevad ju miljoneid kõige mitmekesisemaid kehaliigutusi. Lavale ei pääse aga, paraku, sageli elu lõpmatu mitmekülgsus, vaid ainult väike arv tinglikke liigutusi.

Laval jätkavad veel elamist tingliku žestikulatsiooni jäänused — füüsiliste liigutuste asemel. Žestikulatsioon on aga ebaloogiline, ta ei avasta lavakuju omadusi, ta viib vaatleja ainult segadusse. Stanislavski kirjutas ja kõneles võitlusest klišeedega. Me peame relvastuma tüdimatu emaarmastusega, peame armastama, kandma ja sünnitama füüsilise maailma kodaniku. Ja siin me loome, kujundame füüsiliste liigutuste joonise.

Revolutsioon tõi töö metodoloogiasse palju muudatusi. Lauataguste lugemisharjutuste periood lühenes, suurenes aga harjutuste periood eraldatud põrandal. K. S. Stanislavski unistas sellest, et peaaegu kohe pärast näidendi esimest lugemist asuda tööle eraldatud harjutuspõrandal. Mitte tekst ei sünnita liigutusi, vaid õiged füüsilised liigutused vallandavad sisemised tahtejõu-tõuked teksti lausumiseks. Ma kujutlen sel-

gesti, et Stanislavski kui inimhingede kujuri võimas ja õrn käsi võis voolida tähelepanuväärseid teoseid isegi siis, kui ta stuudio näitlejad olid noored. Kuid Stanislavski on üksik. See otsus oli tal aastakümneid kestnud töö tulemus oma süsteemi kallal, oli selle arengu kõrgeim aste. Säärane töötamismeetod vajab virtuooslikku meisterlikkust. Meie ei vaja baasi, vaja on teadmisi inimesest, vaja on enne teada, kes on too inimene, et vastata, kuidas too inimene kõnnib, milline on ta figuur, missugused füüsilised liigutused on talle armsad, millega ta võib tegelda, mida teeb ta rolli antud hetkel. K. S. Stanislavski õpetas alati loomingulise tule õhutamist pideva vaeva ja mõttetöö kaudu.

Kui tahame pidada proove füüsiliste liigutuste, misanstseenidega, siis peame lavakujust omama juba mõningaid teadmisi. On vaja põhimikku, nagu vaiba punumisel, et oleks, millele põimida füüsiliste liigutuste ja misanstseenide värvilisi siidniite.

Kui me vaatleme, kuidas kõnelevad inimesed «elus», — siis näeme, et koduses miljöös või harjunud teenistuslikus olukorras inimesed kõneldes alati t e e v a d midagi. Nad ei vahi tingimata just kaasvestlejale silma. Ja ainult kui elu harilik käik millestki on häiritud, tavalised vahekorrad rikutud, tavaline enesetunne segi löödud, ainult siis, harukordadel suunavad inimesed oma tähelepanu täiesti neile objektidele, mis tõmbavad endale nende tähelepanu. Et teatris valitseks vähemalt tõepärasus, elulisus, peame me leidma ja leiame ka füüsilised liigutused elu tavalises käigus ja teised liigutused — selle tavalisuse rikkumise puhul.

Kui ma loen Gogolit, siis leian, et temaga läks kaduma suureandeline näitejuht. Tal tuli veenda inimesi, kes lavastasid ta näidendit. Nagu järgmistest ridadest näha, ei kuulatud Gogoli nõuandeid: «Mul ei jätku enam jõudu vaevanägemiseks ja vaidlemiseks. Olen väsinud nii hingelt kui kehalt. Vannun,

et mitte keegi ei tea ega kuule mu kannatusi. Jumal nendega, ja kõikidega. Mu näidend on muutunud mulle vastikuks!»

Kuidas julgeti teda mitte kuulata? Teda, säärast tarka! Nimelt teatri-tarka. Kuidas ta mõistis kõike, mis on seoses teatriga! Kuidas ta näidendeis mõistis eraldada kas või näiteks tavalise elu liikumist erakordseist sündmustest. Gogol kirjutab linnapeast: «Näidendi algusest kuni lõpuni tuleb tal viibida kõrgendatumais seisundeis, kui tema elu teistele aegadele tavaline oli. Ta närvid on pinevil. Minnes hirmust üle lootusele ja rõõmule, ta vaade õhetab sellest veidi ja ta on muutunud järeleandlikumaks pettusele. Tedagi saab nüüd petta, olgugi et varem see polnud sugugi kerge.»

Lavakuju psüühiline maailm, mille mõistatasime lahti lauatagusel lugemisproovil, mõjutab ühe ja teise füüsilise liigutuse tekkimist, kuid füüsilised liigutused omakorda mõjutavad ja muudavad psüühilist maailma.

Eraldatud harjutuspõrandal toimuvate harjutuste kestel täieneb meie poolt kujutatava isiku karakter väga palju ja muutub ümaraks.

Eraldatud harjutuspõranda harjutusperioodi lõpuks saame mingi ühenduse psüühikast ja füüsikast. Võib-olla on lavakuju oma ehituselt veel tahumatu, kuid ta on olemas: edasise väljatöötuse saab ta harjutustel laval.

HARJUTUSED LAVAL

Üleminek proovisaalist lavale on vähem terav kui laua tagant proovisaali. Sellest hoolimata on lavale minek uus järk töös, ja väga tähtis järk.

Peaaegu kunagi ei juhtu, et laval ootaksid näitlejat valmisdekoratsioonid; enamalt jaolt jääb lava samaks eraldatud lavaruumiks, mis oli proovisaaliski, esemed on ka samad

— uued on ainult mõõted. Laval on avaram. Tuleb ette, et esimesteks lavaharjutusteks on siiski vastav raamistik juba olemas. See on väga tähtis pärastiseks etenduseks. Näitleja peab harjuma lava avarustega, laval olevate esemetega, peab harjuma ja kohanema kõige uuega, mis laval leidub.

Esimestel päevadel näitlejad tutvuvad uute füüsiliste tingimustega, uute vastastikuste suhetega, esemetega; harjuvad treppidega, pukkidega, luukidega, kõige sellega, mis puudus proovisaalis. Muidugi ei saa seda kõike teostada lavakuju psüühikast lahus, sest uued füüsilised tingimused muudavad ka mõndagi rolli siseelus.

Me toome mängu lavale. See tööaeg on tore aeg! Võitlev ja tuline! Mäng «istutatakse ümber». Nii istutatakse taimi kasvulavast ümber teisale. Tahetakse, et taim võtaks kasvu ja et ta elu muutuks vastupidavaks. Viia mäng lavale tähendab viia ta üle mitte ainult vigastamatult, murdmatult, purustamatult, kaotamata seda, mis leitud proovisaalis — sellest oleks vähe —, vaja on veel mängu kinnitada, rikastada, ilustada, tugevdada.

Ja tööle lisandub uus moment: m u r e v a a t l e j a p ä r a s t.

Me mõtleme alati vaatlejale. Näidendit valides mõtleme, et see oleks vaatlejale kasulik ja huvitav. Ja osa kallal töötades unistame lavakuju loomisest, mis oleks huvitav meie vaatlejale. Me teame, et meie vaatleja armastab tõepärast mängu. Meie mõtted vaatlejaile juhivad meid sellele, et luua jõukohaselt tõepärast mängu ja tõepäraseid lavakujusid. Kui töötame laua taga lugemisharjutustel, proovisaalis harjutustel ja algul l a v a l, orienteerume me tõe suunas. Me otsime tõtt iseendile, et me ise võiksime u s k u d a k õ i g e s s e kogu südamega.

Oma töö esimesel järgul me kinnitame enestes usku lavakuju kujutletavasse ellu. See on meie õigus. Kuid meil on ka kohus-

tusi. Revolutsioon õpetas nõukogude näitlejaid teenima r e v o l u t s i o o n i ü l e s a n d e i d j a v a a t l e j a t. Ainult need vastastikused vahekorrad näitlejate ja vaatlejate vahel on õiged, kus näitlejas on harmooniliselt ühendatud vaatlejate-saali austamine, lugupidamine iseenda kui kunstniku vastu ja lugupidamine kunsti vastu. Ainult see liitumus hoiab näitlejat vaatlejaile meeldida-püüdmise hädaohust ja ühtlasi ka lavalisest lohakusest, s. o. täielikust hoolimatusest vaatleja suhtes. Lipitsemine ja ülearune usk endasse — need on Skylla ja Charybdis, mille vahelt tuleb läbi loovida äärmise ettevaatusega. Tõeline näitleja jagab vaatlejatega kõike, mida teab oma lavakujust, mida on mõistnud ja taibanud sellest pideva töö tulemusena, kõike, mida on ä r a a i m a n u d sellest.

Teenida vaatlejat — tähendab säärasele näitlejale oma lavakuju sügavat ja igakülgset t u n n e t a m i s t ja selle a v a m i s t vaatleja ees, s. o. lavakuju elukäigu lahtirullimist selle arengus, muutumistes, võitlustes, kokkupõrgetes.

S e d a nimetab Stanislavski teatriks, kõik muu on tema meelest ainult etenduslik tegelemine.

Väga paljud arvavad, et mõte vaatlejaile viivat «trikitamisele» ja «keerutamistele». See on väga ekslik kujutlus. Nõukogude näitleja mõtleb nõukogude vaatlejale kui oma pühimale sõbrale, annab talle oma lavakuju kuhjaga, täiel määral. Näitleja loovtöö raport on ainult siis edukas, kui ta lavakuju ümber «hõljub ühtsuse aroom».

Näitleja sulab täiel määral ühte oma lavakuju eluga ja ta elab selles lavakujus. Kuid K. S. Stanislavski ise rääkis, et kui me oleme mõistnud, mis tähendab elada näidendis, elada lavakujus, siis omandame õiguse mängida n ä i d e n d i n a, mängida l a v a k u j u n a tuhandete vaatlejate ees.

Väga raske on kirjalikult väljendada sääraseid mõtteid küllalt selgelt. Rääkiv inimene võib kuulaja repliigile vastata, vastu vaielda, oma mõtet mitmest küljest kaitsta. Kirjutatud

sõnad on pahanduseni abitud, kui nad pole suutnud mõtet põhjalikult vormida.

Meie oleme k o h u s t a t u d alati, igal tööjärgul mõtlema vaatlejale. Meie elukutse tugineb algusest lõpuni mõõdutundele. Ka mõtlemisel vaatlejale tuleb pidada silmas mõõdutunnet. Mõtted m e i e vaatlejale viivad meie kunsti t õ e leidmise oskusele. Meie tehnika on tõe leidmise oskus, mitte aga k u n s t p e t t a.

Säärane tehnika põhjustab murrangu kogu meie teatris tervikuna, iga tema üksiku näitleja elutundes ja -suunas. Säärast liiki tehnika on võimsamaid ja imepärasemaid murranguid, milliseid revolutsioon teostas miljonite inimeste harjumustes ja teadvuses. Tõde hävitab vale nii näitlejate kutsetöös kui ka nende elus; ta põletab tuhaks veel siiani püsinud endise teatriboheemluse meelelaadi jäänused. Tõde säilitab kõik mineviku ausameelsemad traditsioonid, kuid võitleb kõige kivinenu, oma aja äraelamu, rutiini vastu. Tõde revolutsioneerib *tööd*, murrab lahti uusi käikusid, kujundab uusi vorme *kunstis*.

Ainult kui ise usud inimesse, keda kujutad, kui usud ta elusse — siis jääb ka vaatleja sellesse uskuma, hakkab uskuma sinu poolt loodud inimesse. Kolm-neli näidendi vaatust kujunevad näitleja poolt loodud lavakuju terveks eluks. Vaatleja jääb uskuma sellesse elusse. Näitleja muretsemine vaatleja pärast seisneb selles, et kogu mäng oleks vaatlejale nähtav, kuuldav ja arusaadav ja et kõik lavakujud oleksid ka n ä h t a v a d, k u u l d a v a d ja m õ i s t e t a v a d.

Kui töö algul osa õppides kogu aeg soovisime, et meile endile saaks kõik selgeks lavakuju elust, siis pärast, kui vastavad teadmised on hangitud, mõtleme, kuidas neid teadmisi vaatlejale paremini edasi anda. Sai otsitud seda, mis peitub teksti taga, sai otsitud lavakuju meloodiat ja ta tahte-partituuri. Seda kõike otsiti vastavuses näitekirjanikuga.

Näitlejas on ühendatud nii meloodia, instrument kui ka muusik-teostaja. See seos on hinnaline ja seda on vaja välja arendada. Paganini ütles, et kui ta kolmel päeval ei harjutaks, siis kaotaks ta oma instrumendi «registri». Nii nimetas ta sidet, mis ühendas puu, poogna, keeled ja tema enda.

Kui «südame ja hinge helid» on kuuldavad, nähtavad, mõistetavad — siis võetakse mäng vaatleja poolt hästi vastu. Seepärast hoolitsemegi kõigiti, et lavateos oleks «hästiminev», et ta meeldiks vaatlejaile.

Lavakuju väljatöötamise esimesel järgul hoolitseme rohkem oma õiguste eest. Harjutustel laval, eriti selle töö teises järgus, hakkame mõtlema oma kohustustele vaatleja suhtes.

Oma õiguste kasutamise ja kohustuste täitmise võime on suur asi! Et etendus omandaks eluõiguse, peab näitleja õieti ära kasutama lavapõranda iga versoki ja mängukestuse iga hetke. Ei rohkem ega vähem, vaid just niipalju, kui on antud momendile vajalik. Näitleja olgu meister lavalise aja ja lavalise ruumi kasutamises.

Mäng kestab vaheaegadega kolm kuni kolm ja pool tundi. Lavapõranda suurus on 12—14 meetrit, vahel vähemgi. Kas võime lubada sinna kõike ilma erilise loomingulise kalkulatsioonita ja ilma «tollita»? Ei. Kui näitleja peab kõike «loomulikku» ja kõike «elule sarnanevat» läbilaskmiskõlvuliseks lavale, siis on see eksitus. Ainult kõigiti ere, ainult vajalik, ainult kõik näidendi ideega ja läbiva tegevusega seoses olev saab läbipääsu etendusele.

Ütleme, et inimene kirjutab kirja või saadab telegrammi. Välktelegrammi sõnade arv on kahtlemata väiksem kirja sõnade arvust. Siiski esinevad ka välktelegrammis õrnuse, rõõmu, kurbuse, igatsuse, andestuse sõnad.

Belinski rääkis, et kunstisse ei pääse kogu elu, vaid «elu lüürika, pinge, palavik».

Mulle näib, et lavaline tõde on elutõe kontsentraat, mis säilitab elu põhiomadused. Lava ei võta vastu kõike, mis aga kätte juhtub, vaid valib väga järelekaalutult, et poleks elu loidumist, aga ka asjatut askeldamist.

Lavalise valtapuu juures seisab kaine aru. Lavastaja ja näitleja, kes tunnevad vaatleja psühholoogiat ja kes armastavad vaatlejaid ja kunsti, valivad ainult kõik selle, mis teeb mängu nähtavaks, kuuldavaks ja arusaadavaks: kõik võitlusvõimelise, kõik, mis võib viia etenduse võidule.

Kolmest-neljast misanstseenist võtame parima. Valime välja selle sisemise tõuke, selle ülesande, mis kutsus esile õigeima intonatsiooni.

Säärane valik ja arvestamine ei tohi mingil juhul olla kuiv ja külm, sest see aitab ju luua mängu ja asendab head paremaga.

Gogol ütleb: «Ainult tõeline näitleja-kunstnik võib kuulda elu, mis on kätketud näidendisse, ja võib teha nii, et too elu muutub n ä h t a v a k s ja elavaks kõigile; ainult tema üksi võib kuulda proovide õiget määra, kuidas neid teostada, kunas lõpetada ja kui palju on küllaldane selleks, et n ä i d e n d v õ i k s o m a t ä i u s l i k u l k u j u l i l m u d a p u b l i k u e t t e.» (Minu poolt sõrendatud. S. B.)

Iganenud on arvamine, nagu oleks süda kuum, mõistus aga midagi külma. Näitleja mõistus sarnaneb kuumale südamele, kui ta otsib elavaimat ülesannet ja teravmeelseimat lahendust ühele või teisele lõigendile.

Bakterioloogid, kes uurivad kirbu magu, tunnevad sama loomisvaeva ja loomisrõõmu, mida poeedid, kunstnikud ja näitlejad, võib-olla isegi rohkem veel.

Me peame võtma lõplikuks teadmiseks, et luule ja looming iseloomustavad iga tööd sotsialistliku ülesehituse igal alal.

Kahjulikuks osutub plaanikindluse, arvutluse, arvestamise, täpsuse alahindamine — s. o. hoolimatus selle uue vastu, mille andis revolutsioon.

Näitleja on kohustatud leidma parima ja õigeima, et vaatlejal oleks näidendit kerge jälgida.

Tuleb näha palju vaeva. Kuid vaatleja ei tohi märgata seda vaeva.

Etenduse kergus ja ilu olgu selle vaeva ainsaiks nähtavaiks jälgedeks.

Kui vaatleja kõhib, ei tähenda see veel, et vaatlejal on bronhiit, küll aga tähendab see seda, et vaatlejal on igav, et lavastaja ja näitleja töös on midagi lõpuni mõtlematut, läbitundmatut — et on lubatud vigu. Selle tagajärjel on kaotatud saali tähelepanelikkus.

L. A. Suleržitski märkmetelehed, mis on kirjutatud 1912. a. oktoobris, annavad edasi K. S. Stanislavski sõnu: «Teatris võime mõjutada lavastajat, näitlejat, dekoraatorit, isegi autorit võime kallutada selleks või teiseks, kuid publikut teissuguseks teha ei saa me mitte. Me võime publikule mõju avaldada, kuid teda muuta ei saa. Nii siis, kui publik pole huvitatud, oleme alati süüdi meie.»

Nagu näha, toonitas Stanislavski eriti sõna «meie». L. A. Suleržitski tõmbas sõnale «meie» alla kaks kriipsu.

Juhin tähelepanu sellele, et Stanislavski tarvitas sõna «meie», kuigi rääkis oma noorte õpilastega ja oleks igati võinud tarvitada sõna «teie».

Sellele, mis saab erutama tulevast vaatlejat, võib kulutada palju lavalist aega — nimelt tõsisele sündmusele tõsises näidendis.

Kuid palju aega võib kulutada ka mõnele täielikule tühjale-tähjale komöödias. Äärmiselt tähtis on aja mõõdu taipamine seoses näidendiga, autoriga, kujutatava isiku karakteriga.

Väga tähtis on, missugune näitleja on laval. On sääraseid näitlejaid, kes tulevad lavale, ja laval muutub huvitavaks — segagu nad kas või lusikaga klaasis ringi või tehku midagi muud, neid on ikkagi huvitav jälgida. Tähendab, neil on litsents lava-aja kalliste minutite pikemaks tarvitamiseks.

Või jällegi, näitleja kõnnib laval, kuid see pole huvitav: see on ainult lihtne füüsiline ühest kohast teise liikumine. Meie teame, et inimene oskab liikuda. Kui ta aga liigub seepärast, et ootab kedagi, või et toas asub raskesti haige — kui palju huviküllast võib pakkuda näitleja oma lihtsa liikumisega toas, kui palju avada uut ja kui palju jutustada lavakuju siseelust! Siis vaatleja jällegi ei köhi, vaid tunneb huvi.

Alati peab põlema tegevuse arenemise «valvelambike» — muidu on pime ja ebahuvitav.

K. S. Stanislavski kõneles oma viimaseil aastail, et ta ei armasta varakult ettemõeldud misanstseene. Ta väljendas soovi säärasest hüpoteetilisest lavast, kus kõik neli seina oleksid liikuvad ja näitleja ei teaks, milline sein tõmmatakse etenduse ajal eest, et näitlejail ei tekiks halvatud misanstseene. See on huvitav unistus. Kuid see oleks võimalik ainult sääraste näitlejatega, kellel on eriti kõrge sisemine tehnika. Luua improviseerides rida uusi õigeid ja ilusaid misanstseene — see nõuab kõrget virtuooslikku kunsti.

Seni on laval eest tõmmatud ikka üks ja sama neljas sein. Sama misanstseeni kordamise vajadus igal etendusel ei suuda teha kuivaks misanstseeni, kui soovid, tahtmised ja sihid säilitavad oma värskuse ja visaduse.

KOLMAS TÖÖPERIOOD ETENDUSE KALLAL LAVAL

Järk-järgult täiendatakse proove dekoratsioonidega, muusikaga, heliefektidega, valgustusega, kostüümidega. Algul see

kõik eksitab näitlejat, kuni ta kõigega harjub ja muutub hingeliselt rikkamaks kõigi nende liitlaste tõttu. Näitleja peab sõbrunema kõige siin-loetletuga. Muusika, dekoratsioonid heliefektid, valgustus, kostüümid ei tohi näitlejale tunduda etenduse suhtes võõrkehadena. See kõik peab olema läbi mõeldud, armsaks saanud ja peab tekkima ja kasvama kooskõlas etendusega.

Igast loetletud etenduse komponendist peaks kirjutama palju. Mina puudutan kõike seda äärmiselt kiirustades, kuigi pean seda disproportsiooniks. Kõigest sellest oleks vaja kirjutada, sest see kõik kindlustab või lõhub etenduse elu, kuid see kuulub rohkem näitejuhi ülesannetesse. Mina aga ei tegele siin teadlikult näitejuhiga.

Muidugi vastab tõele, et näitleja on teatri hing, kuid tugevaimgi ja vastupidavaim hing võib üksinduses nõrkeda. Näitleja on etenduse kestel õnnelik, kui dekoratsioonid, muusika, valgustus, heliefektid teevad etenduse jõuliseks, muljetekõllaseks. Nad viivad etenduse võidule, võivad aga põhjustada ka ta läbikukkumise.

Näitlejad tunnevad sõprusrõõmu kõigi nende mängu kaasvõitlejate vastu, kuid tunnevad ka üksteise reetmise kurbust: olgu siis, et näitleja ei pea sidet muusikaga ja kaotab rütmi, või jälle muusikal pole näitlejale midagi öelda — lõpp: disharmoonia, kannatamine.

DEKORATSIOONID

Oi, millist tuge annavad targalt ja tundmusvõimeliselt kunstnikult saadud dekoratsioonid! Ta väljendab oma dekoratsioonides «asjade maailma», mis mõjutab «ideede maailma». Need pole isegi enam dekoratsioonid, vaid ehtsad toad, milles elavad antud näidendi inimesed, just niisugused inimesed, nagu autor

on nad loonud; säärastes tubades seisavad esemed, mis väljendavad oma peremeeste harjumusi, karakterit, seisust ja nende materiaalset ning kõlbelist seisundit. Sääraseist dekoratsioonidest sobiks kirjutada kirjanikul. See oleks elav ja huvitav, nagu huviga loeme tubade, aedade, jõgede kirjeldusi Gogolil, Tolstoil, Tšehhovil, Gorkil. Kui imeväärselt kirjeldas Gogol «Vanaaegseis mõisnikes» õuekest ja isegi rohtu sellel õuekesel! «Näis, et mitte ainuski soov ei lenda üle õue ümbritseva teivastara ja rohtaia hagudest aheriku.»

Meie vaatlejate võimas tung realismile heitis kolikambrisse formalistlike dekoratsioonide luukered. Nendega köeti, sõna otseses mõttes, paljudes teatrites ahjusid.

Näitlejad teavad, kui raske on laua juurest astuda mõni samm toa sellesse ossa, mis on lavaks. Minna pole ju *kellelgi*. Lavakujul pole ju jalgu. Lavakujul puudub keha üheks ja teiseks füüsiliseks liigutuseks. Milline kergendus, kui vähemalt tead, *kuhu* sa lähed. K. S. Stanislavski unistas alati, et näit*leja tuleks* otse elust ja ei astuks mitte lavale, vaid neisse tubadesse, kus *lavakujul* vastaval *ajal tuleks* viibida.

Tuleb elust tulla, laval läbi elada nagu elus, ja siis uuesti tagasi minna ellu.

Dekoraatori sõbralik kaasabi on väga vajalik. Vajalik on koha ja tegevuse füsiognoomia, vajalikud on dekoratsioonide mõttekus ja küllastatus.

Ei tahaks tarvitadagi sõna «dekoratsioon», — «dekoratsioonidest» hõngub liimvärvi lõhna ja külmust. Vaja on aga, et kõik väline täpselt, selgelt ja veenvalt kujundaks kõike sisemist.

Balzacil on järgmine eestoa kirjeldus: «Astudes sisse ruumikasse eestuppa, kus tosin toole, baromeeter, suur ahi ja pikad valgest kalingurist, punase palistusega eesriided tuletasid meelde ministeeriumide koledaid eestube, tõmbus süda kokku: te aimasite üksindust, milles elas too naine. Kurbus, samuti

kui rõõm, tekitab enda ümber atmosfääri. Esimesest pilgust, mille heidame maja sisemusse, näeme otsekohe, kas valitseb seal armastus või ahastus.»

Vaat säärast lavakirjeldust vajab tõeline teater.

Ja isegi mitte väga andekas näitleja täitub säärase kirjelduse tõest ja väljendusrikkusest. Et aga peame täiendama oma töömeetodeid ja tehnikat, siis ei tohi me lubada oma töösse midagi, lihtsalt mitte m i d a g i juhuslikku, lohakat, korratut.

MUUSIKA

Ka siin peame meeles pidama, et mõõdukus tähendab graatsiat. Muusikat tuleb kasutada ettevaatlikult.

Muidugi, kui näidend siin või seal tegevuskäigus vajab muusikat, siis tuleb seda anda. Kui aga muusikat antakse kui «ajutist vahendit» hingelise invaliidsuse vastu, siis solvab see nii autorit kui ka näitlejat, solvab ka muusikat, vaatlejat ja kõiki.

Õigel kohal antud muusika kõlab kaunilt. Ja kuigi tal pole konkreetseid sõnu, väljendab ta ometi väga hästi õhtu vaikust ja hommiku kenadust. Muusika kaudu mõistame inimest täielikult: mõistame ta rõõmu, valu, tegusid, võitlust.

Liialdamine lüürikaga ja liialdamine muusikaga «üldse» — ainult eksitavad mängu. See on «melodeklamatsioon». K. S. Stanislavski nimetas seda ülearust muusikat erilise sõnaga «pläm-pläm», ja heliloojad kartsid seda väga.

HELIEFEKTID

Hästi hoolikalt tegeles heliefektidega kord Kunstiteater, kui seal harrastati käokukkumist, rohutirtsude siristamist, koerahaukumist, kukkuva pange kolksatamist. Kunstiteatrile heideti

sageli ette, et ta täiendab rohutirtsude abil temperamendilünki, kuid see pole õiglane. Kunstiteater otsis «kõigi osade omavahelist kooskõlalist ühtekuuluvust». Ta otsis selle kõige abil elu, mis avaldus kuidagi eriti selgelt leitud häälte — heliefektide kaudu. Kes ei mäletaks kirvehoope, kui raiuti kirsiaeda! Kui palju noort ja ehtsat loomingulist innustust peitus sääraste häälte otsinguis! Moskva Akadeemilise Kunstiteatri esimese stuudio õpilastele — noornäitlejaile kingiti kaks puust ja riidest seadeldist: esimesele oli kirjutatud «tuul läbielamisteks», teisele «vihm meeleoluks». Neid kahte seadeldist ekspluateeriti maksimaalselt, sest et noorte näitlejate «läbielamised» ja «meeleolu» said neist tõepoolest tuge. Kunstiteatrist valgusid heliefektid ka teistesse teatritesse ja muutusid tehniliselt tugevamaks, kuid kaotasid midagi oma noorusajast: nad toorenesid ja muutusid klišeelisiks. Nii said näiteks kihutava rongi mürin ja hobuse kabjaplagin otsekui vältimatuiks lisandeiks peaaegu kõigi Moskva teatrite etendustele. Kuid niisugune assortiment ei erutanud enam.

VALGUSTUS

Jällegi oli see Kunstiteater, kes erilise armastusega otsis päikeselaike, lehestiku värelemist ja selle peegelduse mustreid. Kunstiteater oskas kujutada päikese punetavat loojangut ja talvist sinakat valgust aknaraamidel, nigelat laternakest, tähtede tulukesi. Tahaks, et valgustus-tehnika areng võiks veelgi virtuooslikumalt edasi anda päikese poolt pakutavaid varjundeid, et ei kaotataks õrna, poeetilist ja austavat suhtumist päikesevalgusse, varjudesse, poolvarjudesse ja valgusvarjudesse.

Siis muutub valgustus laval näitlejale ehtsaks sõbraks, mitte ainult «topsikaaslaseks».

See pole enam maitsekapriis — see on vajadus. Teatriinimesed teavad, kui takistav on lame, andetu valgustus ja kuidas see mõjub näitlejate, aga ka vaatlejate psüühikale. Halb valgustus võib mängu hävitada — see pole mitte liialdus. Valgustuse monotoonsus väsitab, teeb vaatleja ükskõikseks mängu vastu. Ka näitlejal on raske mängida, kui valgus pimestab silmi või kui laval valitseb permanentne pimedus. Kui teatris on õige valgustus, siis see ergutab nagu lapsepõlvemälestus, nagu looduse igavesti kestva ilu meeldetuletamine. Teatrites, paraku, on valgustus aga šablooniline. Sageli päästab seisukorra ainult tugev tehniline aparatuur.

Teatris ei pea miski elama hingetult, ilma kõige selle o t s i m i s e t a, mis veel puudub, mis sünnib, mis on leitud esmakordselt.

Otsimist on vähe.

Vähe on veel elektrotehnikutel hoolikat suhtumist iga etenduse käigusse. Teater mitte üksnes ei talu lohakat suhtumist endasse, vaid ka haavub temale osutatud ükskõiksusest.

KOSTÜÜM JA GRIMM. ROLLI RIIETUS

Sobiv kostüüm on juba pool rolli. Laval on maksev vanasõna: «riided teevad inimese». Meie elust on see peaaegu kadunud, kuid laval püsib see nüüd ja ka edaspidi. Kui palju on saatuslikke juhtumeid, kus äpardunud kostüüm hävitas kogu näitleja vaeva! Samuti kutsus aga sobiv riietus ja sobiv grimm palju kordi esile lõkenduse lavakuju siseelus, mis enne seda riietust väljendus nõrgalt. On väga tähtis, et kostümeerija tunneks näidendit hästi, õpiks harjutustel tundma ka näitlejaid ja tutvuks nende kavatsuste ning osutamistega lavakujude suhtes. On tähtis, et kostümeerija kuulaks ära näitleja soovid ja kavatsused — teaks, kuidas näitleja kujutab endale

ette oma lavakuju. Veelgi parem, kui kostümeerija aimaks näitleja soove ja kavatsusi, aimaks ta plaanitsusi lavakuju välimuse asjus.

Lavakuju psüühiline maailm on kaetud ihuga, kehaga, keha aga kaetakse riietega. On vaja, et riietus oleks antud inimese psüühika tagajärg.

Näidendis «Kajakas» kannab Maša musta leinariietust kui «ebaõnnestunud elu märki». Sellele juhib tähelepanu A. P. Tšehhov ise. Sageli puuduvad autori näpunäited näidendi tegelaste riietuse kohta. Siis peavad näitleja ja kostümeerija leidma kostüümi idee, peavad põhjendama ühe või teise kostüümi sobivust, vajalikkust.

Mäletan Lidia Korenjevat näidendis «Stepantšikovo küla». Oma osa harjutas ta hästi, aga kui ta ilmus ühele peaproovile valges õhulises riietuses, peas pärg valgetest roosidest, kust rippusid alla pikad lindid, siis jooksid külmavärinad üle mu keha. Läbipaistev riietus oli kunstlikult valgustatud. Ta suured silmad särasid. Ta kergus oli imetlusväärne. Kui vastutusrikkad ja määravad on need grimmi ja kostüümi otsingu päevad! Kas suudetakse leida sillakest, mis vaatlejale lähendaks lavakuju selle välimuse kujundamise kaudu?

Kui tähtis on, et näitleja tunneks maailma ajalugu ja kostüümide ajalugu! Kui vajalik on näituste külastamine, et mõista tarkust, mille varal kunstnik riietab inimesi oma maalidel, et mõista ka portretistide naismodellide loomulikku kavalust ja seda, kuidas need portretistid ise on taibanud, milline värv sobib näoga, nahaga, silmadega, ja milline riidesort — kas raske või kerge! Vaadeldes kostüümi vanal gravüüril, ei tohi me sellele kostüümile läheneda ainult välisest vaatekohast: me peame seda vaatlema kui tolle kuju siseelu, tolle ajastu nõuete, rahvuse, seisuse, s. o. kõigi esitatavate asjaolude paratamatut väljendust.

Aastat kaks tagasi väljendas K. S. Stanislavski soovi, et näitlejad õpiksid nii tänapäevaste kui ka ajalooliste kostüümide tegelikku juurdelõikust ja õmblemist. Ta kahtles küll, et näitleja õmbleks valmis midagi tõepoolest tarvitamiskõlvulist, kuid oli kindel ühes: et sel teel jõuaks näitleja paremasse tutvusse kostüümiga, selle joontega, voltidega; ta tunneks siis kostüümi ja hindaks rohkem selle valmistajaid.

Reaalsuse nõuded pööravad kostümeerija ja näitleja mõtted teisale. Tinglikud kostüümid hakkavad kaduma. Õigemini — ongi kadunud. Kostüüm peab vastama ajaloole, ajastule, peab iseloomustama oma kandjat, määrama ta seisuse, elukutse, loomuomadused, isegi meeleolud, tujud.

Kostümeerija muidugi kaitseb värvigammat ja kostüümi kokkusobivust dekoratsiooni ja valgustusega. Ka näitleja ei protesteeri värvide vastu, kuid näitlejale pole tähtis ainult kostüümi kooskõla dekoratsioonidega, välismaailmaga, vaid ka kostüümi katkematu side näitleja sisemaailmaga.

Kostüüm on enamasti tagajärg, karakter aga — põhjus. Kostüüm peab näitlejat abistama. Ta on näitleja relvakandja.

Siit mõistame näitlejate muret oma lavakujude riietuse puhul, et viimane vastaks sellele, mis on küpsenud nende kujutluses. Seepärast vaidlevadki näitlejad kostümeerijaga vahel väga ägedalt. Halb on, kui kostümeerija valmistab kostüümi teatrist lahus ega arvesta näitleja unistusi ja soove oma lavakuju riietuse suhtes.

Näitleja tahab uskuda riietusse. Rolli riietus peab näitleja siduma tugevamini ühte oma lavakujuga. Ka riietuses peab leiduma k o o s k õ l a l a v a k u j u g a.

Kuigi kostüüm tõmmatakse keha peale, tahaks siiski, et kostüüm loodaks tolle olendi siseelu poolt, keda nimetatakse «i n i m e n e-r o l l».

KOGU NÄIDENDI MUSTAND-PROOVID. «PÕRGU-PROOVID»

Lavaproovide lõpposas viiakse etendus kindlaisse ajalistesse raamidesse. Veniv etendus ei saavuta edu. Sama saatuse osaliseks saab ka rütmitu etendus.

Lavastaja ja näitlejad peavad komponistidena leidma mängule meloodia ja rütmilise kõlavuse. Näitlejad peavad mõistma ja tundma etenduse meloodiat ja armastama seda, nagu orkestrandid armastavad ettekantava sümfoonia meloodiat.

Etenduses ei või tegevuses olla ühtainustki inimest, kes laval kas või hetkegi tegutseks separaatselt, pidamata sidet näidendi üldise kõlavusega. Näitleja on iselaadne muusik: ta kuuleb näidendi siserütme. Tänapäeva näitlejad teavad, et «toonitõstmine» ei tähenda kõvemini kõnelemist, vaid oma tegevusenergia tugevdamist, oma energia temperatuuri tõstmist ilma end katkestamata.

Meie peame teadma, missugune koht etenduses on tähtsaim, rabavaim, kõrgepingelisim. Meie peame tundma rõhutamisoskust. Vaatleja väsib väga, kui näitlejal kõik lõigendid on rõhulised. Säärane ühtlane kõrgepinge viib selleni, et kõrgepingegi lakkab mõjumast kõrgepingena ja ainult vaevab oma ühetoonilisusega.

Kui lõigendid on loiud, puudub mängus tõus, ja teatris valitseb igavus.

Lavaproovide lõpupäevil me peame olema väga ja väga tähelepanelikud: sest etenduse loomise tegevus läheneb lõpule ja peagi tulevad seni peaaegu tühjalt seisnud saali vaatlejad, kes teatrilt ootavad elu õppetundi — kuid kerget ja rõõmsalt vastuvõetavat õppetundi, mitte vintsket, tendentslikku ega mentorlikku.

Meie petame vaatlejaid, kui me neile midagi ei õpeta, kui nad etendusest leiavad ainult tühjust. Laval peab olema hea ja

rõõmus, kuid rõõmus saab olla ainult siis, kui etenduses valitseb proportsionaalsus.

Näidendi maailm asendub etenduse maailmaga. Peategelasteks on — näitlejad. Häid näitlejaid, isegi suurepäraseid näitlejaid on meil rohkem kui häid lavastajaid; ütlen «rohkem», isegi arvestades seda, et näitlejaid peabki olema rohkem.

Töö etenduse kallal peab toimuma õiges lavalises enesetundes — tuleb säilitada õigeaegsuse, mõõdukuse ja taktipidamise tunne. See töö peab toimuma sõpruses, — säilitades entusiasmi ja plaanikindlust.

Taktitunne — tagasihoidlik sõna esimesel pilgul — on tõeliselt suureks strateegiks loomingus. Taktitunne on väejuht, kes ei tunne lüüasaamisi.

Peaproovidel hakkab etendus «kogunema».

Kunagi varem, töö algul kavastati etendust: näidendi lavakujusid, dekoratsioone, muusikat, kostüüme, grimmi, valgustust.

Nüüd algavad kõige selle realiseerimise päevad.

Dekoratsioonide pukid, mööbel, faktuur, kostüümide värv pole enam kujutluses, ei, see kõik muutub konkreetseks, reaalseks.

Teoreetiliselt peab see kõik abistama näitlejat, kinnitama teda, peab hakkama näitlejale liitlaseks.

Kuid tõeliselt pettub näitleja tihtigi kibedasti. Kõik too, mida näitleja kujutles muusikast, dekoratsioonidest, seadeldisest, kostüümist, ei ühtu sugugi sellega, mis on puuseppade, tapeetijate, rätsepate poolt lavale toodud. Mis siis teha?

Mäletan, kuidas K. S. Stanislavski Kunstiteatri «Elavas laibas» laskis kõik mustlaste kostüümid kui sobimatud ära muuta. Aga kui seda teha ei saa, mis siis? Kas tuleb tõesti leppida sellega, mis on antud? Kas pole tõepoolest ühtki teist lahendust? Ütleme, parukas, — seda võib ümber teha või vahetada, kuid toa seinu juba ei muuda. Ning kuidas sa lepid

ebameeldiva dekoratsiooniga, ebameeldiva mööbliga? Ja peaks leppima koguni puhtast südamest, sest muidu oleks võimatu mängida. «Mängida» tähendab meie jaoks — «elada». K. S. Stanislavski läks ka vanade lavastuste korral lavale kohe pärast esimest kella, rääkimata uutest. Ta istus toolidele, tugitoolidesse, toetus laua najale, kõndis mööda lava — ta «elas sisse» lavaesemeisse. Seda tegi tema, säärane tore, võimas näitleja. Ta otsis sõprussidet lavaesemetega, otsis oma usku neisse esemeisse.

Teistel teatritel on vähem ainelisi võimalusi kui Kunstiteatril, kuid kas aineliste võimaluste tagasihoidlikkus võib piirata etenduse väljatöötamise hoolikust? Ei. Olgu hulgalt vähem, kuid mitte mingil tingimusel omadustelt halvem. Ka asjaarmastajate teatriõhtud peavad püüdma täisväärtusliku kunstilise etenduse poole. Vaatleja eest hoolitsedes me peame tegema kõik võimaliku, et «näidend võiks ilmuda publiku ette täiuslikul kujul». Teatrite majandusjuhid peavad hoolitsema lavastuse materiaalse külje eest. Esemeid olgu vähem, kuid need olgu head ja väljendusrikkad. Näitlejat ei tohi paisata ahastusse labaste dekoratsioonidega ja kohmaka kostüümiga. Kui näitleja oma lavakuju realiseerimisel ei leia tuge ja kaitset inimeste poolt, kes juhivad lavastuslikku külge, ja kui seda temaga juhtub mitte kord või kaks, vaid rohkemgi kordi, siis «murrab ta mõõga katki oma pea kohal». Majandusjuhtide ükskõiksus tapab näitlejas kunstniku.

On tarvis, et peaproovide päevil kõik aitaks näitlejais toetada usku ja tahet võidusse ja et oleks kindlustatud selle ühtivus, mis kavatsetud, sellega, mis on antud lavastuse poolt. Kui kostüüm peab olema ilus, siis säärasena peab ta ka antama. Noh, heakene küll, kui ei saa osta head materjali, teostatagu siis väljatöötus nii, et kostüümisse saaks uskuda. Rikutud lootused ei tõota midagi head.

Satiiriteatris mängiti näidendit, milles sageli kordus fraas:

«Mõtle mul, või kunstiline teater!» Sellest on palju aega möödas. Nüüd on teater ja näitleja läbi elanud suure kultuurilise tõusu. Kui palju toredaid etendusi ja näitlejaid on nüüd kõikjal perifeeriaski! Stanislavski süsteemi tuntakse nüüd kaugel Kazahstanis, Turkmenistanis. Las tugevneb ja kasvab teatritöölise kultuur! Las teatriasjandus muutub tööorganiseerimise eeskujuks ja näitleja kasvab distsipliini kõrgeima väljenduse — enesedistsipliini musterkujuks!

Arvestades aega, mis on määratud näidendi õppimiseks, tuleb koostada kava. Selle reformi tõi meie töösse revolutsioon. Kalendriline kava toob endaga vältimatult kaasa ka sisemise töökorralduse. Iga proovi kohta on teadaanne. See teadaanne on üksikasjaliselt väline: täna harjutame, ütleme, kolmandat vaatust. Näitlejal on iseenda jaoks sisemine teadaanne: nii siis, kolmas vaatus; mida annab see vaatus mu lavakujule pärast eelmisi vaatusi?

Tahvlil ripub kuulutus: «Homme, sel ja sel kuupäeval, laval kogu tükk täies ulatuses», — ja jälle kõneleb näitleja sisemine teadaanne: kogu näidend; noh, eks näe, mis ma olen kokku töötanud. Näitleja teeb loomingulist «inventuuri».

Kogu näidendi proovid jätavad näitlejasse suure mulje, suurema kui üksikute vaatuste ja lõigendite harjutused. Enne seda momenti on ka tähtsaid päevi, nimelt: kaks, kus harjutatakse näidendi esimest poolt ja teist poolt, kumbagi tervikuna. Ühekorraga ju tervet näidendit ei tõsta. Enne seda harjutati üksikuid vaatusi ja vaatuste lõigendeid «sellest — selleni». Aga veel enne seda kulus kogu harjutus üheainsa stseeni või stseeni osa peale. Juhtub sedagi, et takerdutakse kahele-kolmele lausele. Noh, need on alles etenduse lapsehaigused.

Nii siis, näidend on proovil kogu ulatuses.

Milline kibe tööaeg! Osa raskuspunktid pole veel selged — siin-seal lööb ta su veel jalust. Ei tabata «tuuma». Puudub «võti», puudub salasõna, mille kaudu kukuksid ossa. Sa ronid oma ossa

jämedatoimeliselt. Tuleb ette, et koridorides käratsetakse, ja ei saa kontsentreeruda. On ebamugav ja hirmutavgi. Südames kibeleb midagi. Kurgus oleks nagu tükk. Ei saa olla rahuldustunnet: «Mitte nii, ei — nii mitte. Ma ei kõlbagi lavale.» Nii mõtled endamisi ja tunned kibedat naudingut säärasest «endakriitikast». Kui aga mõni seltsimees sinus veel seda atestatsiooni toetab, siis langed kas hoopis vaost, või aga hakkad mõtlema ja kõnelema hoopis vastupidist: «Ei, ma võin mängida. Võin kindlasti. Nii on ainult täna. Ja nii on ju alati minu ja teistegi mänguharjutustega esimestel päevadel uutes tingimustes. Näiteks grimm: grimeerimise esimesel päeval kaob harilikult kõik käest. Ära heida meelt!»

Sa ütled seda endale ja teistele. Kõik läheb hästi. Ela see päev üle, kasuta teda targalt, tee ta endale heatahtlikuks, kasulikuks. Neil päevil vajame endavalitsemist ja head rahu.

Näitlejad ei oska alati jääda väärikaiks — ilusaiks õnnestumise korral, ja niisama väärikaiks, s. o. hingeliselt ilusaiks, ka äpardumise korral.

Kõigest tuleb ammutada kasu. Igast harjutusest tuleb imeda välja kasu ja leida tuge. Täna harjutan ma iseenda ja näidendi kujude vahekorra paremaks mõistmiseks, homme misanstseenide omandamiseks. Järgmisel päeval jälgin teksti täpsust, tegelen tempoga, rütmide ja autori stiili küsimustega. Tegemist on külluses. Küsimusi jätkub. Tööl pole lõppu.

Kogu näidendi proovipäev, nagu teame, on väga suure tähtsusega. Ma kirjutasin sellest, kuidas lennult vaadeldakse linna: on näha linnaplaan ja tänavate võrk. Kogu näidendi harjutuspäeval näeb. näitleja oma osa topograafilist plaani algusest lõpuni. Väga palju selgub siin.

Juhtub, et näitleja pidas kuni käesoleva harjutuseni mingit kohta oma osas kõrgpunktiks; tuleb välja, et osas leidub veelgi kõrgemaid kohti. Mida näitleja varem pidas kõrgeimaks kohaks, osutub teiste kohtadega võrreldуna üsna madalaks.

Loominguline «inventuur» näitab selgesti, millest on puudus, mida on liialt ohtrasti.

Siin peab tugevasti mõtlema, et mitte viltu rabada, et näitleja poolt loodavas ehitises valitseks täielik kooskõla üksikosade vahel. Peaproovide lõpploomingulised päevad on vastutusrikkad. Etenduse tegelased eesotsas lavastajaga peavad tugevasti üksteisest kinni hoidma — vastupidavus on vajalik. Just nüüd on eriti vajalik tark ja vali kriitika, samuti ka mitte vähem tark ja vali enesekriitika. Lavastaja kui inimene, kes on sügavas seoses etendusega, võib etenduse käiku kontrollida kõrvalt. Seda paremust peab lavastaja kasutama julgelt ja andma näitlejale teada ta äpardumised. Ta peab näitleja viima selgusele, mis ja kuidas lood osaga on. Sest näitlejale ei jää muidu kuni täiskiilutud vaatlejate-saalini muud kui endajälgimine.

Lavastaja peab näitlejat õigeaegselt hoiatama eksikäikude eest. Väga sageli esitatakse küsimus: kuidas peab lavastaja seda tegema? Ei ole võimalik koostada lavastaja käitumise täpset retsepti ja annustust. Võib vastata nii: kui tahad abistada näitlejat ja iseennast, s. t. kui tahad soodustada head mängu ja heade lavakujude sündi, siis ole taktiline ja tähelepanelik proovil esinevate asjaolude suhtes. Vähe sellest, et t u n n e m e lavakunsti seadusi — neid peab oskama ruumi ja aja suhtes ka rakendada. Tahan kasutada siin ühe kullaotsija, seltsimees Lutšinski sõnu (lugesin lehest): «Mitte kõik vanad harjumused ei osutu enam headeks. Vähe on jäänud neid, kes veel töötaksid minevikuliselt, kirkaga — saak oleks väike. Kaaslased hakkasid mind kutsuma «läbinägijaks»: kulda ma tunnen, mulda kah, kivimit. Tihti küsiti, millest sa tead, kust ja kuidas saada kulda? Noh, kuidas sa sellele vastad? Kogemusest tean tuhat erinevat tunnust, kuid vahel need on kasutatavad, vahel mitte. Asjaolud on ju mitmesugused. Ja sõnadega ei oska seda kuidagi ära seletada. Ma õpetan seda noortele töö juures. Õpetan noorsugu. Maa vajab ülesehitustööks palju kulda.»

Kunstiteatri kasvandikud ei tunne teiste Moskva teatrite töötingimusi, samuti mitte kaugemate teatrite omi. Nad kuulevad sellest tööst, kuid ei tunne seda, sest et pole seda ise läbi teinud.

K. S. Stanislavski sõimas proovidel näitlejaid, kuid ta sõimas ka kuulsaimaid näitlejaid võrdselt roheliste nooruritega. Ta valjud, sageli julmad sõnad polnud aga kunagi sääraselt rasked, mis oleksid tapnud lootusi. Sõimas, kui valetati, kui hiiliti tõest mööda, kuid ei löönud näitlejate endaarmastust ega võtnud neilt inimese ja kunstniku väärikust.

Näitlejad kartsid teda, kuid nüüd mäletan seda kartust mingi mitte millegagi võrreldava õrnusega. Mõtlen hellalt lavastaja K. S. Stanislavskile, kes armastas kunsti rohkem kui iseennast. Ta polnud isevalitseja. Ta võim oli suurima talendi võim, mida tunnustasid ja kinnitasid kõik.

Mõelnud läbi näidendi ja oma osa asendi selles, samuti osa «temperatuurilehe» ning tegevuse käigud, näitleja asub tööle kahes suunas: kõrvaldab liigset ja lisab puuduvat. Ta lavakuju vahekorrad, koostegevus näidendi teiste tegelastega korrigeeritakse õigeks. Mõningad tegusõnad vahetatakse ümber, vahetatakse vaatekohti ja osa piirjooni. Teostuvad ümberpaigutused. Näitleja otsib oma osale õiget ehitust, tabavat joonist, kus kõik sobiks ja kujuneks tervikuks. Näitleja kõrvaldab kõik ülearuse ja jätab alles ainult selle, mis avaldab mõju ja liigutab tundmusi.

Peaproovideks on näitleja juba hea tuttav oma lavakujuga; ta peab ära kasutama seda kasulikku tutvust.

Näitlejas oleks nagu peidus eriline «arvepidaja», mis klõpsutab ühele poole tõe ja saadab kõrvale ebatõe. Lavakuju justkui sufleeriks näitlejale — samuti nagu see, kellest maalitakse portreed, võib öelda kunstnikule: see ei sarnane minuga, ma pole säärane, see pole nii, see on ekslik; kuid see siin on hea, see siin on õige; vaat see olen mina.

Lavakujult saadud korrektuurid jätavad sügavaid jälgi. See

korrektuur viib lavakuju ja näitleja täielikule ja põhjalikule ühtesulamisele. Mitte ükski, ka maailma suurim lavastaja, ei suuda anda näitlejale seda, mis näitleja saab neist kuuldamatuist dialoogidest oma sündiva lavakujuga. Näitleja esitab kogu aeg oma lavakujule küsimusi. Lavakuju vastab. Näitleja mõtleb kõik need vastused läbi ja esitab siis järgmisi läbimõeldud küsimusi.

Võib-olla räägib ema mõttes nii oma sündimata lapsega. Eriti on tähtis see päev, mil laps esmakordselt liigutab. Sest — see on vastuvaidlematu tõendus ta elust. Meie lavalises ematundes esinevad päevad, kus tunneme elutukset, oma lavakuju liigutamisi. Säärased päevad on lavalise loomingu elujõu suhtes põnevus- ja lootusküllased.

Näitleja, otsides ülesannet, misanstseeni ja kohanemist, arvestab neid lavakuju etteütlemisi, kuulatab, mis lavakujule sobib, mis on võõras. K. S. Stanislavski rääkis näitleja kiindumusest omaenda loomingulise algupära seadustesse. Neid seadusi tuleb enne kuulata ja siis teostada. Kogu näidendi proovidel arvestab näitleja väljastpoolt tulevaid arvamusi — lavastaja ja seltsimeeste omi, kellesse tal on usku. See on väline kontroll. Ta laseb end juhtida ka tunnetest, milliseid saab oma näidendipartnereilt.

Kas usuvad temasse vastavas stseenis ta mängupartnerid? Kui tekib tõe, kerguse ja sideme tunne partneriga — siis on käesoleva proovi enesetunne õige. See on midagi vahepealset vaatlemise ja endajälgimise vahel.

Ja lõpuks endajälgimine, isiklik sisemine tunne: kas on mu lavakuju täna minuga rahul, kas elan innukalt tema huvides, kas tõepoolest kaitsen oma lavakuju läbivat soovi, või ainult teesklen huvitatust ja kasutan väliseid võtteid, et kujutada seda huvi, jäädes tõeliselt aga sügavalt ükskõikseks kõigi minu poolt kujutatava inimese eluliste peripeetiate vastu?

Säärasel endakontrollil pole midagi ühist näitlejate kahtlemi-

sega, näitlejate «hüsteerikaga». Hüsteerika surmab loomingu, sööb läbi lootused. Väga vajalik on, et arvestataks iga laval veedetud hetke tõega, heites kõrvale lavaelu võltsid minutid.

Ma pole kunagi näinud, kuidas paljudest erinevatest osadest, detailidest koguneb ja tekib vedur, auto, lennuk. Need on küll elutud asjad, kuid samal ajal kuidagi elavad, võimelised liikuma, kasu saatma. Tahaksin näha konstruktori silmi, mis kontrollivad ta idee elujõulisust. Ma pole seda kunagi näinud, kuid mulle tundub, nagu oleksin näinud, nagu teaksin seda.

Kui palju kordi olen viibinud etenduse elementide kogumisel ja näinud, kuidas esimestel proovidel valmistati etenduse detaile, veelgi varem aga joonis etendusest. Olen palju kordi olnud kaastegev nende osade kogumisel: esmalt üksikute vaatuste, siis poole näidendi, ja lõpuks olin tunnistajaks ning kaastegelaseks, kui «lasti käiku» näidend algusest lõpuni. Näidendi esimene proov kogu ulatuses kestab vahel seitse-kaheksa tundi. Kõik kriuksub. Seda kriuksumist võib peaaegu tajuda. Sest kõik on ju kuiv — isegi harjumuse määre puudub, ja sageli ei sobi üksikosad kokku. Kui tähtis on neil päevil, et kogu teater oleks kannatlik ja vajalikul määral tark, et kogu teatris ja iga tema töölise hinges valitseks väärikas kord ja rahu, kuid mitte ükskõiksus. Kui tähtis on, et ülekaalus oleksid need, kes tõsiselt usuvad etenduse kasulikkusesse! Argus ja kahtlused on tulevasele mängule väga hädaohtlikud.

Kahtlus — on reetja;
ta jätab meid ilma sellest,
mida vajalikul julgusel tihti
võiksime saada.

(Shakespeare.)

Me vajame üliväga usku, lootust, armastust ja tarkust mitte «taevaliste», vaid maiste matkakaaslastena. Me vajame neid õigeis proportsioonides — muidu muutub usk eneseusal-

duseks, lootus — muretuseks, armastus — kihutamiseks edu järele, tarkus — targutlemiseks.

Mida auväärsemaks muutub näitleja kutse, seda rohkem peab näitleja mõtlema oma inimlikele omadustele.

Peaproovide vastutusrikastel päevadel peab iga näitleja mõtlema üldisele asjale: liites enda kui kunstniku huvid üldise asjaga, peab ta oskama jagu saada materjalide vastuseisust, s. o. kõigist ebakõladest ja puudustest. Näitleja ei tohi takistuste ees araks lüüa, vaid peab rahulikult ning meelekindlalt viima asja soovitud heale lahendusele.

Pärast näidendi proove täies ulatuses tehakse teatris «märkusi». Märkusi mängu puuduste üle ei tee üksnes lavastaja. Kogu kollektiivil on õigus asjalike ettepanekute abil likvideerida puudusi — kõike, mis takistab h e a d mängu. Loomingulistel arutlustel on määratu tähtsus. Kuidas nad tõstavad mängu kvaliteeti, kui lavastaja õieti juhatab koosolekut ja maksimaalselt kasutab ära kõik nõuanded ja kõik muu, mis võiks ilustada mängu! Meie maal on ellu äratatud inimeste parimad võimed.

Iga lavastaja on kohustatud kasutama neid võimeid. Loomingulise töö ratsionaliseerimise küsimustes ei võta sõna üksnes näitlejad, — ka iga tehniline jõud võib tuua oma parima etendusse. Lavastaja peab seda kasutama. Inimesed on loodud nii: kui keegi midagi soovitas, ja kui see soovitus võeti vastu heana ja kasulikuna, siis oleks soovitajal huvitav näha oma soovi täitumist — see oleks tema annus etendusele ja etendus muutuks talle lähemaks. Kui kogu teater ütleb: see on «meie» etendus, — siis on hea. Sõnadel «meie etendus» on suur tähtsus. Sõna «meie» viib kõik teatri-inimesed ühisesse ärevusse uue etenduse õnneliku sünni ootel ja täidab kõiki rõõmuga selle sünnipäeval.

Teatrites on ju veel palju boheemlust, palju igivanu kahjulikke teatrielu harjumusi. Selle peame «välja juurima», välja

tõukama ja kõrvale heitma kui koorma, mis takistab liikumast edasi ja üles. «Möödunud eluviiside madalaimad jooned». (Gribojedov.)

Mustandilisi peaproove on kolm-neli, vahel ka rohkem, arvestades aega, mis üldse on määratud proovideks. See oleneb teatri repertuaari kavast. Pärast iga säärast proovi järgnevad märkused. Soovitav on, et puuduste arv väheneks. Märkuste ajal peab iga tegelase tähelepanu seisma absoluutsel kõrgusel. Need on «sõjaseisukorra» päevad mängus. Kui aga aega on vähe, siis on nad — tormijooksu päevadeks. Kunstiteatris kirjutasid näitlejad märkused vihikutesse, kui neid tegid Stanislavski, Nemirovitš-Dantšenko, Lužski ja teised lavastajad. See on hea. Muidu võib ununeda.

Sageli tuletab lavastaja (nagu vanaaegne repetiitor) näitlejale meelde unustatud parandusi osa ühes ja teises kohas. Neil mustandilistel harjutustel on mäng ikka väga toores. Ta tehakse küpseks «põrgu-proovidel».

«Põrgu-proovid»! Säärase nimetuse andsid näitlejad esimestele proovidele dekoratsioonidega, grimmis, kostüümides, orkestriga, täisvalgustusega, heliefektidega. Neil proovidel on väga raske. Kuigi nad on «põrgu-proovid», siiski haaravad nad sageli näitlejaid põrguliku küpsetamise asemel külmavärinatega.

Juba enne «põrgu-proove», kui näidend kogu ulatuses on käsil, tuuakse mängu dekoratsioonid, muusika, valgustus, heliefektid, grimm, kostüümid. Raske on neid kasutama hakates saavutada soovitud vajalikku kooskõla. On vaja tähelepanu, tahet, armastust ja vaeva, et kõik, mis alguses on konarlik, liiguks, liituks ja sobiks!

Algul on raske harjuda kõige juurdetulnud uuega, kuid pärast jälle muutub mõttetuks mängida ilma selle kõigeta, näiteks kui pole enam kellalööke seal, kus ollakse harjutud neid kuulma. Näitlejad tunnevad harjumuste tähtsust, — ah ei, see

polegi enam harjumus, vaid päris tõeline armumine parukasse, kinga, nimelt parema jala kinga paigasse, prossisse, mida publik võib-olla ei näegi — ilma selle kõigeta oled kerjus ja mahajäetu!

Mäletan parketti, mis ehitati «Vassa Železnova» jaoks. Dekoreeris Šestakov. See parkett ulatus üle prostseeniumi ja orkestriruumi. Ta oli pisut kõrgendatud, poonitud — oli nii ilus, kuid peaasi — sellel liikudes oli võimatu eksida tõetundmise vastu. Too parkett tekitas kindla usu, et sa siin elad. Mul olid jalas kõrvakestega kingad. Nüüd ma ei mängi seda osa enam, kuid igatsen teda taga, oma partnereid, toda põrandat, kingi ja kingade kõrvakesi.

«Põrgu-proovidel» jõuate heal juhul ainult korrektse tutvuse vahekorrani. Teil on vaja veel ühteelamist kõigega.

«Põrgu-proovidel» kaotate teie peaaegu kõik — see on juba nagu seadus. Alles aastate järel hakkame mõistma, et see kaotus on a j u t i n e, et dekoratsioonid ja kostüümid, grimm ja orkester võtsid teilt tuju ainult ajutiseks ja et saate uuesti tagasi oma õige lavalise enesetunde, et te isegi kasvate uuest kohtamisest temaga ja suurendate oma hingelist kapitali.

Neil päevil valad sa võib-olla palju pisaraid — pole viga, ainult jonnakad ja õelad pisarad on kahjulikud. Sa kaotad ka palju higi — sellestki pole viga, sa muutud ainult tugevamaks.

Mustand-peaproovide ajal on saalis vähe inimesi. Näitlejaile on see raske — puudub vastukõla. Näitlejad ootavad vaatlejaid, kuigi värisevad ärritusest. Ja vaatlejad tulevad tõelise peaproovi päeval.

PEAPROOV

Otsustav päev on peaproovi päev, kokkupuutumise päev etenduse esimeste pealtvaatajatega. Räägitakse, et kui uus

aurik lastakse vette, võitakse elling, mida mööda laev libiseb, rasvaga, et libisemine oleks kergem.

Vaatleja annab etendusele elu. Vaatleja jaatab näitleja lavakuju, kui lavakuju on elav, ja tõmbab kriipsu peale, kui lavakuju on surnud. Vaatleja ütleb ühele näitlejale: jah, jah! Ja näitleja südamesse hoovab kuum vere- ja rõõmulaine, — elada on hea, ta vaev on ilus, ja millist rõõmu see pakub!

Samuti kuuleb näitleja vaatlejate-saali «ei» ütlemist. Meie vaatleja on tagasihoidlik, ta ei vilista näitlejale, kes rikkus osa, kuid mitte-vastuvõtmise külmus on rõhuvamgi välisest taunimisest. Näitleja «võitis» publiku. Näitleja «ei võitnud» publikut. Ei tea, kas maailmas on midagi veel rohkem erinevat kui need kaks «saatust»!

Millest see tuleb? Millest tekivad sümpaatia-lained näitleja ja vaatlejate-saali tuhandete inimeste vahel? Näitleja m õ õ d u t u n d e säilitamise oskusest kõiges. Mõõdutunne värvindab kõik erilise graatsiaga, erilise võluga. See on tasakaal, milleta ei ole ehtsat kunstiteost.

Tasakaal näitleja keskendatuse ja publiku juuresoleku vahel. Näitleja teab vaatlejate kohalviibimisest etendusel ja mõtleb juba proovidel tulevasele publikule. Me oleme hüsteerika ja lavalise langetõve vastased. Seepärast oleme võimelised tasakaaluks.

Tasakaal on vormi ja sisu kooskõla. Viimaseil aastail võime konstateerida teadliku formalismi täielikku väljajuurimist. Näitleja halb mäng on ka formalism, kuid ebateadlik ja tahtmatu. Formalismi vastandina ilmusid hallid etendused, mille lavastajad tuletavad meelde Tšehhovi «tupes inimest»: «Kui ainult midagi ei juhtuks.»

Säärased loomingulised «puhmad» on väga rahutukstegevad. Sellised lavastajad ja näitlejad ei karda mitte ükspäinis seda, mida tõepoolest karta vaja — formalismi —, ei, nad kardavad ka vormi üldse ja tahavad näidendit lavastada ja

mängida — hoopis välja lülitades vormi. Ja nii saadakse kujutud, «näotud» etendused. See on karistuseks «ülekindlustajaile».

Kui aga pidada kinni loovast loodusest, nagu soovitab Stanislavski, ja kui «Loodust jälgida väsimatult», nagu soovitab Coquelin, kas leiame siis looduses ühtki sisu, mis oleks ilma vormita? Vaadelge ainult lummetuisanud akent, mis on kaetud õhukese jääga, ja — te saate liigutatud lumehelvete ilust ja vormist.

«Lugege seda monoloogi, palun teid, nii, nagu lugesin ma ise, soraval keelel. Aga kui hakkate röökima, nagu meil teevad paljud näitlejad, siis oleks mul niisama mõnus, kui mu ridu loeks turukubjas... Ärge saagige kätega liialt õhku, vaat nii, — olge kõiges mõõdukas. Sest isegi kirgede kärestikus, tormis, ütleksin — orkaanis peate te taotlema ja pidama mõõtu, mis neid mahendaks... Oo, mu hing on täis püha viha, kui kuulen, kuidas sassis juustega terve tugev poisijõmm rebib kirge tükkideks, lausa räbalaiks... nad on valmis Herodestki üleherodestama; palun teid, vältige seda.» (Shakespeare.)

Ja sealsamas edasi pärast üht repliiki: «Aga ärge olge ka liialt loiud, vaid olgu teie oma äratundmine teie õpetajaks. Kohaldage kõnelust tegevusega ja tegevust kõnelusega, kusjuures pidage eriti silmas, et te ei rikuks loomulikku lihtsust; sest kõik, mis sääraselt liialdatud, on vastukäiv näitemängimise otstarbele, mille siht enne ja nüüd on just nagu peegli hoidmine looduse ees: et ilmutada voorusele ta oma näojooni, näidata kõrkusele ta oma palet, igale sajandile ja seisusele — ta enda vastet ja jäljendust.» (Shakespeare.)

Hamlet, õigemini Shakespeare, otsustades nende katkete järgi, vaidles eriti ülemängimise vastu. Vähemmängimisest räägib Hamlet, s. o. Shakespeare, vähem. Seevastu tungib Coquelin tohutu prokuröritemperamendiga kal-

lale näitleja laisale olesklemisele laval. Mul puudub võimalus tema tsiteerimiseks — veniks liialt pikale. Kui kuri on Coquelin laisa, «loomuliku» diktsiooniga näitlejate peale, kui haavunud on ta vaatleja pärast näitleja suhtes, kes loobub viisakusest ja unustab artikuleerimise.

Laval tuleb loomulikkuse ja kunsti vahekorra proportsioone hoolega silmas pidada. Toon selle kohta paar Coquelin'i poolt avaldatud olulist rida:

«Kui ma ei usu kunstisse, mis pole kooskõlas loomulikkusega, siis ei soovi ma laval näha ka kunstitut loomulikkust.»

Proportsioon tõe ja fantaasia vahel — on proportsioon tõe ja ideaali vahel.

Lava oma tinglikkuses ei saa peegeldada tõelisust nii, nagu see tõepoolest on. Säärane tõelisuse järeleaimamine oleks ebameeldiv; ülekaal kalduks sel juhul tõelisuse poole — järeleaimajail ei jätkuks värve. Lava tinglikkusteks jäävad ikka kokkusurutud aeg — kolm-neli tundi aastate, kümnete aastate jaoks, ja ka kokkusurutud ruum — lava. Võib-olla tänu neile tinglikkustele, s. o. tõelisusele mittesarnanemistele ja temaga mitte-ühtesattumistele ei saagi lavatõde täielikult ühtuda tõsielu tõega. Võtan kaks üsna erinevat inimest — mõlemad on nad suured omaette —, Gorki ja Coquelin'i.

Gorki ütleb: «Minevikule peame vaatama tänapäeva saavutuste ja tuleviku suurte sihtide kõrguselt.»

Coquelin ütleb (kõneldes teatrist): «Kõik peab lähtuma t õ e s t, kõik peab suunduma i d e a a l i l e.» Ja edasi: «Lavakunst peab minu arusaamise järgi jääma k u n s t i k s, s. o. ta peab tõelisuse kujutamisele lisama poeesia aroomid, ideaali-aimused. Seepärast tundubki minule naturalism teatris eksitusena.»

Kui Shakespeare kinnitab, et näitleja hoidvat just nagu peeglit looduse ees — looduse all mõtleb Shakespeare tõsielu —, siis tuleb ikkagi arvestada, et teatrid toda peeglit hoia-

vad eri sajandeil ja erinevais maades erinevalt. See peegel ei ole muidugi kõver, kuid hoida võib seda ikkagi väga mitut moodi, ja sellest muutub tõelisuse vastupeegeldus. Sest peeglit võib hoida lähemal, kaugemal, kõrgemal, madalamal, vasakul, paremal; peeglis võib lähedane ese paista väga suurena, ja ainult suures kauguses peegel suudab näidata üldist plaani.

Mõõdutunne määrab kõik, juhib kõike. Mõõdutunne — see on laitmatu muusikaline kõrv, mis kindlustab näitlejat jämedamate eksimuste ja dissonantside vastu. Ta annab näitlejale võluvust ja teeb ta vaatlejaile ihaldatuks.

Mõõdutunne — see on proportsiooni säilitamine näitleja poolt oma lavakuju elu vastu huvi tundmise ja teiselt poolt püüde vahel vaatlejas huvi tekitada lavakuju lahtirullitud elu vastu.

Kui näitleja suudab püsima jääda kahe ülaltoodud vastandi piirile, siis — säärasele näitlejale üldine austus ja vaatlejate vältimatu tunnustus.

Kõigi peaproovide kestusel (nende arv on igas teatris erisugune: Moskvas rohkem kui mujal, Kunstiteatris hoopis rohkem kui kõigis Moskva teatreis) kuulub kogu mäng ja iga üksik lavakuju viimasele lihvimisele igast küljest. Vaatlejad lihvivad mängu, väljendades oma heakskiitu aplausiga, naeruga, vaikimisega. Vaikimine on määratu tähelepanu-tunnus ja mõjub aplausist kostvamalt. Köhimine, rahutu istumine, naabrite omavahelised vestlused, haigutamised, kuuldavad repliigid on halvakspanu väljendused. Kuid näitleja «kuuleb» vaatlejate arvamust ka ilma välise heakskiiduta või halvakspanuta — mõistab, kas temaga ollakse rahul või mitte. Vaatleja abistab näitlejat ta vigade leidmisel. Kui näitlejal jätkub meelekindlust ilma paanikata analüüsimiseks, miks vaatlejale ei meeldi üks või teine koht osas, siis saab häid tulemusi. Vahel alistub näitleja kohe

etendusel vaatlejate sõnatuile õpetustele, pöörab roopad uuele sihile ning kogu rong läheb siis uuele teele. Kõike seda tuleb teha vaatleja ja kunsti teenimiseks, kuid mitte orjalikult meeldida püüdmiseks. Õnnetunne vaatlejate kaasaelamisest kihutab näitlejat selle õnne võitmisele.

Kõigile on teada, millist ärevust, kahtlusi, hirmu, rahutust tunneb kogu teater ja iga näitleja enne peaproove. Mõtled: sul polegi ju midagi ja midagi pole sul teha, sul pole lavakujugi. Saabub vaatlejatega kohtumise otsustav päev. See, mis enne seda kohtumist, eile veel puudus, on sulle täna vaatlejate-saali tahte ja õigusega juba antud ja su omaks tunnistatud.

Kui naerukahin õnnitleb mõnd sõna või lauset näitleja suust, kui teisal tekib vaikus pausi ajal, siis tähendab see, et näitleja mängib õieti. Ja juba homme, kui tulete järgmisele peaproovile, on teil lavakuju valdamiseks midagi konkreetset.

Leningradis katkestatakse ööseks sillad kaheks. Hommikul ühendatakse sillapooled uuesti. Üks pool läheb teisele vastu — kaks poolt moodustavad silla, ja inimesed kõnnivad sellel. Kui mäng läheb esmakordselt vaatlejate ette, hakkaks nagu lavapoolne sillaosa liikuma. Kui vaatlejate-saal saadab sellele silla teise poole vastu, siis teostub kohtumine — tekib kindlusetunne. Nii siis — etendus sündis. Ja sai eluõiguse. Kui aga lavalt liigub küll pool silda, aga teist poolt pole vajaliku nurga all vastu tulemas, pole toetust, siis on mäng läbi kukkunud.

Vahel, kui näidendi sisu haarab tugevasti vaatlejaid, lähevad nemad esimestena liikvele ja haaravad lava. Tänapäeva näidendite teravaist olulistest eluküsimustest kuumalt haaratud vaatlejate meeleolu on näitlejaile suureks toeks. Vaatlejad liiguvad, tõmbuvad lava poole.

Nagu kogu etendus, nii võib ka iga näitleja leida vaatleja poolt vastuvõttu, või aga läbi kukkuda.

Need on õieti kolm olulist juhust. On olemas ka neljas juhus. See osutub nii raskeks, et sellest ei tahaks kirjutadagi. See on siis, kui puuduvad kolm kirjeldatud juhust, kui — õieti mitte midagi ei ole, kui laval räägitakse ära kõik sõnad, orkester mängib, mida ta programmi järgi mängima pidi, kuid ometi ei sündinud mitte midagi ei laval ega vaatlejate-saalis.

Seda ülaltoodut võib sõnastada hoopis lakoonilisemalt: kui teatris valitseb igavus. Vaatlejate-kohus sunnib näitlejat näitleja-kohtuga mõistma kohut iseenda üle.

KRIITIKA

Kui kriitika on ehtne ja siiras, kui ta teesklemata väljendab näitleja väärtusi ja puudusi, siis juhib ta ehtsale ja siirale e n d a k r i i t i k a l e. Kui mõni isegi väga hea kriitik võib ka eksida, siis tuhandete teatrikülastajate arvustus jääb peaaegu eksimatuks, eriti kui arvestame meie vaatleja kultuurilise arengu kõrget taset.

Näitlejad on ikka veel liialt enesearmastajad. Me peaksime siiski loobuma liialdatud enesearmastusest, leidma tarkust ja oskust kriitika ärakuulamiseks ning kasutama seda iseenda ja oma elukutse täiendamiseks.

Kriitikud peaksid meist paremini kirjutama.

On kriitikuid ja retsensente. Retsensendid piirduvad oma isikliku maitse edasiandmisega ajalehe mõningal reakesel. Retsensent konstateerib veel ka näitleja ja etenduse edu või ebaedu. Kriitik annab aga ebaedu põhjuste õige analüüsi ja, peaasi, teeb konkreetseid ettepanekuid puuduste likvideerimiseks, nende kõrvaldamiseks. Kriitik peab kunsti armastama ja kunsti tundma. Kriitik peab leidma uusi näitlejaid, avastama uusi ehtsaid andeid, peab jälgima näitlejate kujunemist

ja loovat elu. Kriitik peab armastama teatrit. Siis kuuleb ta näitlejaid tugevamini ning erksamalt ja kirjutab neist paremini.

Me peame kriitikuid paremini lugema — ausalt ja väiklase haavumiseta.

Me peame oma elukutses, samuti oma kommetes väga palju parandusi tegema ja oma teadvuses palju ümber korraldama.

Me peame koos kriitikutega oma teatrit arendama, kasvatama, ta õitsengut suurendama. Ma ei taha siin sugugi melodeklameerida, ma tahan tõelist ühtekuuluvust teatri ja kriitikute vahel. Tahan, et vaidleksime, tülitseksime ühise armastuse hüvanguks. Tahan, et kriitik kirjutaks arusaadavalt, et ta hästi tunneks teatrit, et ta omaks mõistust ja südame temperamenti. Tahan, et näitleja poleks ülearu tundlik, et nii näitlejad kui ka kriitikud seaksid oma ülesandeks kodumaise teatri kunstikülluse.

Kui aga näitleja ajalehtedest loeb, et ta meeldis või ei meeldinud ühele või teisele kriitikule, kuid ilma näpunäideteta, k u i d a s vabaneda loetletud puudustest, siis on see väga kurb.

Me oleme veel võimelised kurvastama ja kaotama usku oma kutsumusse, kui saame ajalehes sõimata — see omadus on meis minevikuline ja uus pole veel kasvanud.

Puškin kirjutas: «Märkan, et rumalaim sõim ja pinnalisim targutaminegi saavad kaalu trükikoja nõiduslikust mõjust. Ikka veel tundub meile trükitud paber pühana. Ikka veel mõtleme: kuidas võiks see olla rumal või ebaõige? See on ju trükitud!»

Selle Puškini tsitaadi kirjutasin meie, näitlejate kaitseks. Kui juba Puškin kurvastas, mis siis veel meist rääkida! Meie ju, tõsi, kurvastame «sõimava» kirjutise puhul väga nii noorusaastail, keskmises eas kui ka eriti vanemas eas.

Võib-olla «pole viisakas» selles raamatukeses kirjutada millestki väga lähedasest, väga õrnast, nagu näiteks unistustest, kuid et see raamatuke on mu esimene ja viimne, siis luban endal unistada selles vähemalt ühel leheküljel. Ma unistan kõige-kõige kaunimast teatrist, mis meil olema peaks. Selles teatris kirjeldavad meie kirjanikud tõepäraselt meie kodumaa suuri inimesi. Näitlejad, kes on Hamleti sõnade järgi «sajandi ülevaade ja lühikroonika», kajastavad meie elu. Kõigi teatri-inimeste tahe on suunatud sellele, et teatris valitseksid tõde, mõistus ja ilu. See aeg ei tule mitte «kahe-kolme sajandi» pärast, — ei, see jõuab kätte väga varsti, see läheneb juba. Kunstiteatri ühel juubelil peeti palju tuliseid kõnesid. Meelde jäi eriti ühe kõne viimane lause. Kõneles Kunstiteatri teenijate esindaja. Ta lõpetas nii: «Meie, kes kuulume kulisside taha, meie asume, võiks öelda, varjus, — kuid selle teatri varigi on hele.» S ä ä r a n e peaks olema meie teater!

MÄNGU VIIMISTLEMINE ETENDUSTEL

Säärases teatris ei iganeks näidendid kunagi, sest igal etendusel sünnib mäng uuesti uue publiku ees. Ka sellele inimesele, kes etendust jälgib kümme, viisteist jne. korda, kõlab see u u e n a.

Säärase hea teatri näitleja mõtleb hommikust saadik erutatult: täna on mul, ütleme, 341. etendus, 341. korda elan kujutatava inimese elu. 341. etendus on kindlasti tugevam esimesest, kuid ta peab olema ka peenem ja värskem esimesest. Balzac kinnitas: «Sotsiaalne seadus on säärane: pihiisa, kohtuniku, advokaadi elukutsed oleksid mõeldamatud, kui nende kutsetöö vaim e i t a l t s u t a k s i n i m s ü d a n t.»

Meie töö aga e i t o h i taltsutada meie südant, kui ta-

hame olla head näitlejad. Mida pakuks taltsutatud süda peale ükskõiksuse, mis on kunsti ja eriti lavakunsti hirmsaim vaenlane? Mida hakkab näitleja peale südamega, mis suhtub leigelt kõigesse: elusse, päikesesse, inimestesse? Mida võib oodata sääraselt näitlejalt? Milliseid puhanguid? Mis kütaks säärast näitlejat soojaks lavaelule, kujutatud elule, kui ta süda tõepoolest suhtub elusse ükskõikselt, kui ta süda on halvatud?

Mis võiks olla hirmsam seisukorrast, milline sünnib «harjumusest» või vaimustuse läbikulumisest? Mis võiks olla teatri-olemusele ebaloomulikum kui «pisarateta, elutu, armastuseta» teatritöö?

Meil hoolitsetakse ka teaduse ja kunstiteoste loomisvõimaluste eest. Üks prantslane ütles ühel muusikalisel pidustusel õieti: «Kõikjal leidub häid näitlejaid, kuid kuskil maailmas pole seda, mis Nõukogude Liidus, — pole säärast rahvast, kes nii väga armastaks teatrit, ja pole säärast valitsust, kes nii hoolitseks teatri eest.» Kas töötame meie nii, nagu peaksime töötama sääraste toredate tingimuste juures? Kas täidame oma kohustuste normid? Ja mida pakume üle normi? Kas ei riku me vahel oma loomingu kvaliteeti? Meie, kes peame võitlema inimese endisaja teadvuse jäänuste kõrvaldamiseks, samuti harjumuste kaotamiseks, mis oleme pärinud raske koormana klassiide-ühiskonnalt, — kas me võitleme küllaldaselt kõige sellega, mis on vanast teatrist jäänud meie olustikku?

Logiseva ja moraalilageda hingeeluga inimene ei saa olla heaks nõukogude näitlejaks. Ei saa selleks olla ka treenimata tähelepanuga inimene, kindla isikliku tahteta inimene, korraloomise võimeta inimene ja see, kellel puudub arenenud meel kohusetundeks ja distsipliiniks. Sääraste jaoks pole ruumi suures tööarmees.

Punaarmee noored võitlejad vannuvad esimesel mail Pu-

nasel väljakul truudust kodumaale. Raadio kannab need sõnad laiali üle meie maa ja kogu maailma. Näitlejad ei ütle küll kuuldavalt oma suuri kohustussõnu. Tõotussõnad peavad elama nõukogude näitleja südames. Truudus kodumaale nõuab nõukogude näitlejalt erilist mobilisatsiooniseisundit, erilisi mõistuse ja tunde omadusi.

Meis elab hüpertrofeeritud «mina». Ja too hüpertrofeeritud «mina» tahab ahnelt ja toorelt olla «esimene» ja ainuke, tahab kõikjal ja kõiges asuda esimesele kohale — nii elus kui ka laval.

Kui suudame püsiva valvsa suhtumisega muuta neid meis leiduvaid egoismi-omadusi, siis on meil kerge elada üldistele huvidele: k o g u lõigendile, k o g u vaatusele, k o g u näidendile, k o g u teatrile, k o g u kunstile ja k o g u maale.

*

Sotsialistliku realismi üle on palju kõneldud ja vaieldud. Siiani pole sellele veel leitud lühikest küllaldast piiritlust. Kuid iga näitleja tunneb väga selgelt, millist realismi võib nimetada sotsialistlikuks. Realism kajastab elu. Sotsialistlik realism teeb elu ümber.

Teater, mis peegeldas elu, seletas elu, — see teater võis elada nelja seina vahel. Majakovskil leiduvad «Müsteerium-bufi» proloogis (teine redaktsioon) sõnad:

Teistel teatritel
pole tähtis mängida;
neile
on lava —
lukuauk.
Vaat, istu korralikult,
otse või põigiti,
ja vahi tükikest võõrast elu.

Ma ei mõtle, et teatrid oleksid nüüd säärase absoluutselt kinnise neljanda seinaga. Sest muidu ju näitlejad «elaksid üle» oma kodude nelja seina vahel. Kuid ei, neid tõmbab rambivalgus, sofitid, ahvatleb neljanda seina puudumine.

Kui K. S. Stanislavski räägib «avalikust üksindusest», siis tuleks seda õieti mõista nii: K. S. Stanislavski ootab näitlejalt ülimat huvitundmist lavakuju elu vastu — näitleja täielikku ühtesulamist selle elukäigu arenguga, igas mängus ettetulevate ootamatuste leidlikku kasutamist, s. o. ta ootab «just nagu» üksindust. Kuid seda üksindust nimetab Stanislavski «avalikuks üksinduseks». Stanislavski ei nõua näitlejalt hallutsinatsiooni — täielikku veendumust oma üksinduses tuhande inimese silma all. Ja Stanislavski teab, et see polegi võimalik. Ta rääkis, et tahaks säärast tihedat, läbitungimatut «tähelepanu-ringi», kuid teab, et see pole võimalik.

Ma mõtlen, et avalik üksindus ei tähenda vaatlejate *unustamist*. Avalik üksindus on omamoodi mõtlemine vaatlejale. Näitleja on laval just nagu kahes ringis. Esimene, väike ring on — lavakuju eluring, näitleja täielik ja tihe ühtumine lavakuju eluga. Teine ring haarab nii tolle, lavakuju väikese eluringi kui ka kogu vaatlejate-saali.

Varanduse, mille näitleja vallutab esimeses ringis, jagab ta kogu vaatlejate-saaliga. Näitleja annab esimese ringi loomingulise saagi edasi teisele ringile. Andes edasi, saab näitleja ka vastutasu — sest vaatlejate-saal maksab iga tõehetke eest kohe ja heldelt.

Just tolle puuduva seina tihedus on vaheldunud mitmesugustel aegadel ja mitmesugustes maades.

Peatuda võib näitlejate ja vaatlejate vahekorra kolmel avaldusviisil.

Esimene, kõige harvem, — kui näitleja elab ainult ise-

endale, peaaegu ignoreerib vaatlejaid ja elab end sisse ekslikult mõistetud «avalikku üksindusse». (Nüüd sääraseid teatreid enam peaaegu ei ole; seda esines arvutuis stuudiotes, mis eksisteerisid mõne aasta.) Ei tohi end eraldada vaatlejate-saalist. See on ju silmakirjatsemine, on kõike muud, ainult mitte teater.

Teine — kui kõik laval elab ja kõik elavad ainult vaatlejale ega jäta endale peaaegu midagi näitleja olulisema tarbe rahuldamiseks lavatõepärase käitumise suhtes. Varem oli enamik teatreid ja näitlejaid säärased. Kõik «publiku jaoks». Näitleja muutub läbi ja läbi «komplimendiks». Ta ei riski isegi selga pöörata publiku poole. Ta ei tee mingeid liigutusi, mis tema arust pole ilusad. Säärase näitleja hinges on vähe väärtusi. Tal pole ettekujutust oma lavakuju ümmargusest ja ulatuslikust elust, pole püsivat tutvust ega veresugulust lavakujuga. Niisugune näitleja «värskendab» teksti intonatsioonidega — ta kannab oma osa ette konfereerijana. Niisugust näitlejat võime nimetada «võltstöö inimeseks», kui tarvitame ühe Gorki jutustuse tegelase sõnu.

Lavakuju elusse peab uskuma, seda peab tundma nagu oma viit sõrme ja igal etendusel peab selles leidma veel midagi uut, värsket; peab elama lavakuju elu, kuid seejuures teadma seltsimeeste — vaatlejate juuresviibimisest. Lavakuju elu tuleb avada vaatlejate tuhandete silmade ees sisemise kavatsusega — võita vaatlejailt vastukõla, s e d a vastukõla nimelt, mida taotleb autor kooskõlas näidendi ideega.

Mäng peab teatris olema tõeline, siiras ning võitluslik. Säärane etendus kaitseb ja kindlustab sõbralikke ideid ja purustab vaenulikud mõtted.

Näitlejal võib ses asjas edu olla ainult siis, kui ta loob realistlikud kujud ja väljendab neid erilise leidlikkuse ja ehtsa ideelise jõuga.

Ka meie näitame tõelist elu,
kuid teatris see elu
on muudetud
haruldasimaks vaatemänguks.
(V. Majakovski.)

«Kõrge, tõeline, kunstiliselt üldistatud realism», — nii kirjutas realismist Coquelin-senior. Kui Coquelin kirjutas nii, siis on meil piinlik jääda kinni «olustiku ja loomulikkuse» kitsaisse raamidesse.

«Isegi komöödia, too eeskuju-andev positiivne looming,» kirjutab Coquelin, «kas temagi ei teeni ideaali, kui lõbu tulega valgustab meie pahesid ja puudusi?»

«Lava on kommete kool ja ei pea kunagi muutuma anatoomiliseks teatriks.« (Coquelin.)

Huvitav, kuidas kaks inimest — Puškin ja Coquelin — teineteist toetavad!

Puškin: «Naer, kaastunne ja hirm on meie kujutluse kolm pillikeelt, mis võnguvad dramaatilise nõiakunsti tõukel.»

Coquelin: «Kunsti hoobadeks on hirm ja kaastunne, mitte kunagi aga ehmumine ja vastumeelsus.»

Puškin: «Tont võtaks, milline tõenäolisus võiks valitseda saalis . . .» jne.

Coquelin: «Kui tõde võib vahel näida ebatõenäolisena, siis nimelt laval lavavalgustuses, mis tuleb a l t, mitte ülalt, selle imeliku suurekstegeva klaasi all, mis kõike suurendab — inimesi, esemeid ja isegi aja aistingut.»

Need tsitaadid tõendavad, et on olemas eriline lavaline tõde. See tõde sarnaneb vahel eluga võib-olla tugevaminigi veel kui lihtne lõik elust.

Näitleja baasiks peab olema tõde, kuid laval ta võib ja isegi peab tegema «luurekäike» fantaasiasse ja isegi hüperboolidesse. Kui kõik too, mis näitleja laval teeb, on juurtega maas

kinni, siis võib ta õigusega õitseda fantaasia eredamais õites.

Rahva kõnekäänd ütleb: «Pea maast kinni, rohi petab.» Ja kõik suured näitlejad-realistid, kõik nad on kõnelnud igaüks omal viisil: kunstnik, hoia maast kinni, liibu kõrvaga vastu maad! Neid näitlejate-pere suurte inimeste sõnu tuleb mõista õieti. Štšepkini, Lenski, Stanislavski maast kinnihoidmine — ega see ole maad mööda roomamine!

Teater on tõelisuse peegel.

Kuid teater pole kõverpeegel ega tohi seda olla. Peegeldagu meie teater meie tõelisust.

Meie tõelisus on imeilus. Meie tõelisuses konkretiseeruvad kõige julgemad, kõige mõeldamatumad inimkonna unistused. Meie oleme oma elus harjunud imepärasusega. Meie rõõmustame, kuid ei imesta, kui määratu hoone liigub ühest kohast teise, meie ei imesta inimese õitsengu üle meie maal, — meie näeme, kuidas meil ergutatakse inimese andeid.

Elu meie maal on — looming.

Näitleja looming on seoses elu loominguga, on seoses eluga. Näitleja peab enda kallal töötama iga päev, et olla tööriistana alati korras.

Näitleja peab tundma poliitilisi ülesandeid, et neid õieti ja kirega anda edasi elavais kujudes. Ainult siis leiab ta vastukaja vaatlejaskonnas. Näitlejal pole õigust rikkuda oma võitlusdistsipliini. Ta peab mõistma asjade olukorda maailmas — tundma, kuidas kapitalism ja töölised seisavad vastakuti.

Ei tohi ühtki päeva oma elust elada kontrollimatult, ei tule ühtki töötundi viita lohakalt ja ükskõikselt. Meie ei tohi elada «kauge tagala» hingeeluga. Meie elame viimses ja otsustavas võitluses. Meile on antud relvad, et neist osavalt tulistada. Me peame tundma omi relvi — oma tegevuse tehnikat.

Et teada, kelle pihta sihtida, milliseid puudusi, vanu harjumusi ja ideelisi vastaseid hävitada, selleks peame omandama bolševismi.

Teatri mõjuvõim on suur. Näitlejale on osutatud suurt au. Sellele aule peab ta vastama loov-küllase eluga ja igapäevase väsimatu tööga.

Kaanejoonistuse valmistanud
H. Sarap.

[redacted]

Vastutav toimetaja A. Saukas.
Keeleline toimetaja L. Raudsepp.

Ladumisele antud 3. XII 1945. Trükkimisele antud 27. VI 1946. Pab
56:79 sm 1/16. Trükiarv 2200. Trükitähti trükipoognas 33 040. Trükipoo
naid 7,5. Arvutuspoognaid 6. MB-03390. Trükikoda „Ühistöö", Rakvere, Lai 2
Tellimise nr. 1389.

На эстонском языке.
Серафима Бирман. Труд актёра.

Rbl. 8.—

200