

KÕNE JA KUJUTLUS

INGO NORMET

Vaatasin möödunud aasta augustis IV sajandil e. m. a. ehitatud Epidaurose teatris Aristophanese komöödiat „Konrad“ Põhja-Kreeka Draamateatri esituses. Etendus ei toimunud päeval, nagu tuhandeid aastaid tagasi, vaid õhtupimeduses – prožektorite valgel. Paarkümmend tuhat pealtvaatajat istus vaikselt oma kohtadel ega käinud nende vahel ka joogi- ja toidupakkujaid, nagu vanasti.

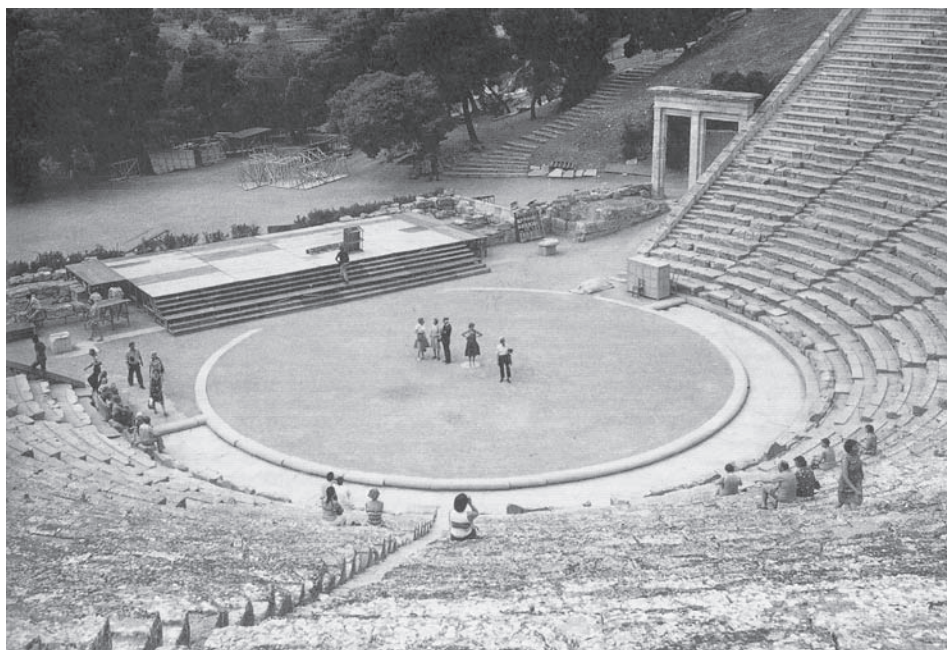
Kõige enam rabas mind akustika. Näitlejad olid selle hiiglasliku kausi sees kuuldavad ilma igasuguse võimendusega, ent areeni keskosast viimase reani oli oma 70 meetrit. Amfiteatrist lendas üle mitu lennukit, kuid nende müra minuni ei jõudnud, näitleja vaikse häälega räägitud jutt aga küll. Jäi mulje, nagu oleks amfiteatri peal kuppel, mis hoiab

vajaliku energia sees ega lase välismaailma seda lahjendada.

Laval oli palju näitlejaid, enamasti nad ei kandnud maske, oli muusikat ja tantsu, ronimist ja jalgrattasõitu. Kaasaegse teatri arsenal, muusikalikogemus, oli ka paarisstseene, oli Aischylose ja Euripidese pikk arutelu poeetika ja dramaturgia üle, Dionysos kohtunikuks, koorid tunnistajateks.

Koor oli väga liikuv, nagu tantsutrupp muusikalis. Ent olid nad siis 2500 aastat tagasi aeglased, liikumatud? Lugeses „Konnade“ teksti, on selge, et selle lavaversioon pidi ka paar tuhat aastat tagasi olema väga liikuv ja vaheldusriikas, tantsuline. Ja mis hämmastav – mõnekümnetuhandene pealtvaatajahulk kuulas ka tollal pikka tekstikriitilist ja loomingupsühholoogilist vaidlust

Epidaurose teater.



Aischylose ja Euripidese vahel. Kust mujalt nad selliseid mõtteid oleksidki saanud kuulda, sest kirjandusteoreetiliselt ajakirju ju veel ei olnud. Ma ainult kahtlen, kas „Keele ja Kirjanduse” teemaatika tänapäeval kümneid tuhandeid kuulajaid amfiteatrisse kokku tooks.

Liimitud riidetükidest valmistatud maske kandvad näitlejad ei pidanud paar tuhat aastat tagasi karjuma – sest kuuldavus oli antiikteatrites suurepärase. Ja maske ei vajanud nad ka mitte häält võimendavaks ruuporiks ja näoilmete rõhutamiseks, nagu sageli väidatud, vaid üksikisiku näo elimineerimiseks.

Mask peidab näo isikupära, üldistab ja muudab olulisemaks kogu kuju. Liikumine ja žestid omandavad maskiga hoopis teise tähenduse ja kaalu. Argžestid ei toimi, ehk kui toimivad, siis võimendatuna, kujundlikumas tähenduses. Mask ärkab elule, kui sellele aitab kaasa kogu keha liigutuste rütm ja ulatus.

Maski kandva näitleja sõna kõlab teisiti kui ilma maskita kõneldu. Kõik muutub olulisemaks, tähenduslikumaks. Hääle kõla ja kandvus, meloodika ja diapaseon on eriti tähtsad.

Maskidega tegelasi ei saanud korraga laval olla rohkem kui kolm, sest siis poleks publik enam aru saanud, kes kõneleb. Maskide tagant kostis antiikajal laulev kõne, tänases mõistes segu ooperist ja draamast. Hääled voogasid, laine- tasid, kandsid edasi kujutluspilte ja süttasid nende kaudu emotsioone.

Kuna nappide žestidega kaasaaidatud hääl oli põhiline väljendusvahend, pidid näitlejad seda täiuslikult valdama. Nende treeningust võime aimu saada, uurides kirjutisi harjutustest oraatoritele, mida õpetasid neile näitlejad. Krestomaatilise näitena tuuakse tavaliselt väljavõtteid Plutarchose (46–120) poolt kirjutatud Demosthenese (384–322 e. m. a.) eluloost.



Demosthenes.

Oraator Demosthenes olnud lapsepõlves haiglane, hapra ja õrna kehaehitusega poiss. Eakaaslased panid talle hüüdnimeks „Bataal”, mis tähendas perset. Oraatorikunst huvitas teda varasest noorusest. Kuid algul naerdi ta esinemised välja, kuna kõne oli segane, hingamine katkendlik, ta pudrutas ning väljendus ebaselgelt.

Demosthenes kaebas oma ebaõnne näitlejast sõbrale, Satyrosole. Too lubas aidata ja palus Demosthenest lugeda peast mõni katkend Euripidese või Sophoklesest. Demosthenes luges. Seejärel esitas näitleja sama katkendi, ent nii väljendusrikkalt ja elavalt, et Demost-



henesele tundus katkend täiesti uuena. Ta mõistis, kui oluline on treenitud hääl ja esinemise meisterlikkus.

Demosthenes sisustas harjutusteks ühe maa-aluse ruumi, harjutas seal esinemist ja arendas häält. Mõnikord viibis ta oma urus kaks-kolm kuud järjest, ajades pool pead paljaks, et oleks häbi välja inimeste hulka minna, kui võitmatu tahtmine peale peaks tulema. Ta luges poeetide teoseid, kivikesed suus, et parandada diktsiooni, tugevdas häält, kõneledes joostes ja mäest üles ronides pikki lauseid. Ning tema hääl olevat saavutanud kandvuse ja kõla.

Mitmekümnetuhandene pealtvaatajaskond istus amfiteatris kõrvetava päikese käes ja kuulas sõnu, sõnu, sõnu. Sõnad andsid toitu kujutlusele. Kujutlema, fantaseerima teatrisse tuldigi. Tulakse vahest nüüdki veel?

Ent kuidas süüdata kujutlust, kuidas mõjuda nii mõtetele kui ka emotsioonidele?

Esimene rooma riigipalgaline retoorikaõpetaja Quintilianus (umbes 35 – 96), kes kirjutas 12 raamatust koosneva teose „Institutio Oratoria”, ütleb kuenda raamatu teises peatükis: „Las see, millega me tahame [- -] mõjutada, mõjutab eelkõige meid endid, las me tunne eelkõige ise seda kirge, mida tahame süüdata teistes. [- -] Kuidas aga on inimesel võimalik hakata tundma kirge? Tuleb kasutada unistamist, mis toob meie ette olematuid asju nii selgesti, nagu oleks neid tegelikult kogenud. Asjast ei tule niipalju jutustada, kui teda silme ette manada. [- -] Kui on vaja äratada kaastunnet ja haletsust, tuleb võõras õnnetus enda omaks kujutleda ja seda kindlalt uskuma jääda.”

Kõlab nagu Stanislavski õpetus? Ainult et tuhat üheksasada aastat varem.

Sõnadest lähtuvaid kujutluspilte löid Shakespeare ja Corneille, Calderón ja Hugo. Kujutluspilte löid loendamatud rahvalaulikud-lugudevestjad kogu maailmas, ka Eestis. Algul tekkis kujutluspilt kuulamisest, trükikunsti levides ja kirjaoskuse arenedes – juba ka lugemisest.

Viimane sadakond aastat on usaldust individuaalsete kujutluspiltide vastu tugevasti kahandanud. XIX sajandi algul, kui teatrihoonetes võeti kasutusele gaasivalgus, veidi hiljem juba ka elekter, sai esmakordselt võimalikuks kustutada saalis tuled ja koondada valgusega tähelepanu ühele või teisele lavaosale, ühele või teisele näitlejale. Enne oli saalis sama valge kui laval ja näitleja pidi tähelepanu koondama oma häälega, publikust lihtsalt „üle rääkima”. Nüüd võis ka vaiksemalt hakkama saada.

Võeti kasutusele „argine kõnestiil”. Teatrilavastused, hiljem ka helifilmid soovisid jätta pealtvaatajatele muljet, et tegemist on pildikestega reaalsest elust. Ja siis püüavad nad ka kõnelda nii, nagu lavastuse või filmi valmimise hetkel tänaval kõneldakse. Tänu säilinud filmi-

dele on meil nüüd võimalik jälgida kõne rütmi, meloodika ja stiili muutumist viimase kuuekümne aasta jooksul. Unikaalne võimalus inimkonna ajaloos.

Aeg-ajalt, kui tundub, et keelekasutus kinos ja teatris kaugeneb liiga „elust“, võetakse kasutusele veelgi argisem stiil.

Kõne „elulisemaks muutmine“ kinos ja teatris on ikka alanud sotsiaalsest protestist „mandunud publiku“, „väikekodanliku maitse“ jms vastu. Kuid see on seotud ka vajadusega käia kaasas muutuva kõnekasutusega, mis muutub tänu raadiotele, televisioonile, arvutitele, järjest kiiremini. Pidevalt on otsitud tasakaalu argikõne ja teatraalsete väljendusvahendite vahel.

Itaalia neorealistlik kino tõi ekraanile äärelinna elu ja püüdis näitlejate kõnes tabada karvaseid argiintonatsioone. Moskvas avas läinud sajandi viiekümnendatel ukсед teater „Sovremennik“, mis püüdis mängus ja kõnes olla naturaalsem, „elulähedasem“ kui akadeemilised teatrid. „Sovremenniku“ fantaasiavähe „elutruuduse“ vastu hakkasid kuuekümnendatel omakorda sõidima Efros ja Ljubimov, kes püüdsid teatrisse tagasi tuua teatraalsust, ühendades seda argitõe ja toonase Moskva kõnemeloodikaga. Tõepäralt toodi sageli ohvriks kuuldavus. Teksti käsitleti emotsionaalsete plokkidena, ta muutus samasuguseks komponendiks nagu saatemuusika, valgus, tants. Pilt anti publikule ette, kujutlusele jäi vähem ruumi.

Eesti teatrites hakkas kuuldavus halvenema kuuekümnendatel, kui kinoliku asketismi ideaalid ka meie teatritesse jõudsid. Järjest enam hakati kõnelema, et teatris „ei kuule“. Kui nn vana kooli meeste-naiste puhul oli tugev isikupärane hää ja sellega kaasnev teatraalsus iseenesestmõistetav, siis paljude noorema põlvkonna näitlejatele muutus häälekasutuses ideaaliks kinolähedane argisus. Mistõttu halvenesid kuuldavus ja arusaadavus. Tundus, et valjema nivooga

kõnelemine läheb elutõega laval vastuollu, kaob „ehedus“.

Iseenesest ei ole argine kõne laval muud kui teatraalne vahend, samasugune leppekeel nagu ooperilaul või paetiline deklamatsioon.

Millegipärast arvatakse tänaseni, et nn köögilauatõepära on publikule vastuvõetavam, arusaadavam kui keerukamad mängusüsteemid. Sellele on tugevasti kaasa aidanud „seebiooperi-kultuur“, kus näitleja üldjuhul ei mängi, vaid lihtsalt näitab ennast kaamerate ees.

Kuid „seebilik“ argisus kasutab näitlejate häält ja kõnet äärmiselt kitsalt. Intiimse argikõne edasiandmine lavalt eeldab meisterlikkust ja väga head häälekooli.

Tasakaalu leidmine nn elulise tõepära ja kontakteerumise vahel publikuga on pähklik ka kogenud näitlejatele. Kui proovisaalis ja esimeste lavaproovide ajal on vaikse häälega omavahel harjutatud ja mitte arvestatud esinemisruumiga, on esietenduse-eelse nädalaga väga raske ümber häälestuda. Valjem häältundub siis näitlejatele võlts ja lõhub senise töö.

Intiimse dialoogi suunamine meetri kaugusel istuvale partnerile „rõdu viimase rea kaudu“ vajab erilist taju, mis saab peagi mängitava rolli osaks. Alles siis tundub see näitlejale loomulik ja ei sega teda enam.

Meie teatrites puuduvad sellised lavakõne spetsialistid, nagu Inglismaal olulisemate teatrite juures töötavad (Patsy Rodenburg, Cicely Berry, Glynn Macdonald jt). Nad istuvad proovides, abistavad häälekasutuses ka kõige nimemakamaid näitlejaid. See on sealmaal sama loomulik kui tantsu seadmisele koreograafi kaasamine.

Järelkult peab meil näitleja hääleni- voo, tema kuuldavuse eest vastutama lavastaja. Ta ju istub saalis ning jälgib, mis välja tuleb. Meie näitlejate enamik



Patsy Rodenburg.

on erialase koolitusega, mis tähendab, et vähemasti kooli lõpul on nad olnud kõik kuulavad, osanud oma häält kasutada, ja kui neid nüüd pole lavalt kuulda, on enamasti süüdi lavastaja, kes proovide ajal sellele tähelepanu ei pööra.

Näitlejal on rolli valmimisel tuhat muret – muidugi juhul kui ta on tõeline professionaal ega püüa alati „kindla peale” välja minna. Ideaalis eeldab iga uus töö uut häälekasutust, uut ruumi tajumist, mida ingliskeelses teatriterminoloogias nimetatakse „projection”.

Muidu valjuhäälsed ei pruugi näitlejatena alati kõige paremad olla, sest valjule häälele võivad ohvriks langeda tundlikkus ja nüansid. Et näitleja leiaks rolli jaoks sobiva mängu- ning häälenivoo, peab olema inimene, kes teda kõrvalt reflekteerib, vajadusel ka abistab. Näitleja peab sedagi teadma, kas tema selja taga on dekoratsioon, mis peegeldab häält või summutab seda, kas kos-

tüüm aitab hingata ja vabalt häält kasutada või takistab, kas nägu on valgustatud või mitte, sest hämaras ja pimedas tuleb enese kuuldavaks tegemiseks hoopis enam energiat rakendada kui valgustatud näo puhul. Seda kõike võtab kogenud näitleja arvesse, ent lavastaja peab teda selles abistama. Rääkimata taustamuusikast, millega üheaegselt tuleb kõnelda ja mida lavastaja tekitab või vahetab sageli kõige viimaste proovide ajal, mõtlemata sellele, kuidas see näitlejale mõjub, et ta peab taas tehniliste küsimustega tegelema.

Iga uue kujundusega tekib saali ja lava koosmõjust uus ruum, mida näitleja peab oma energiaga täitma, eesti kõnepedagoog Martin Veinmann soovitab ruumi „lahti hõigata”, inglise kõnepedagoogi Patsy Rodenburgi järgi peab näitleja ruumi täitma oma hingamisega.

Tänapäeval, mil teatrites kasutatakse väga erinevaid mängustiile, kasutatakse väga erinevalt ka kõnet. Meie lavadel on laulvat kõnet, deklamatoorset, pateetilist, olustikulist kõnet, sageli kõike seda koos ka ühes ja samas lavastuses. Mõnikord on selline segu taotluslik, mõnikord kukub lihtsalt nii välja selle tõttu, et näitlejad ja nende arusaamad on väga erinevad ning lavastaja kas ei taha või ei oska sellele tähelepanu pöörata. On näitlejaid, kes lähevad oma hääle- ja kõnemaneeeriga lavastusest lavastusse ja arvavad, et sellest piisab, kui publik veel kord nende häält kuulda saab.

Arvan, et kõnekasutuses on saabunud aeg taas tähelepanelikult kuulata, mis toimub väljaspool teatrit, kuidas inimesed suhtlevad, kõnelevad. Kui me laval kindlameelselt jätkame nn kultuurse normkõne edastamist, sellal kui väljaspool teatrit suheldakse juba täiesti teisiti, on meil oht jääda „kaunikõnelisse” isolatsiooni. Samas jälle – kuskil peaks ka traditsiooniliselt väljapeetud keelt kuulda saama. Konservatiivsus on mõnel puhul vägagi omal kohal.

Kuid aeg on küps ka selleks, et tähelepanelikult kuulata ümbritsevat. Kunaigi varem pole inimestel olnud võimalik oma kodudes näha nii palju võõraid nägusid, kuulata nende kõnelemist. Erineva temperamendi, maailmavaate, kasvatus- ja häälekasutusega inimesi siseneb meie ruumi raadiotest ja televiisoritest.

Selle taustal võib täheldada, et paljude näitlejate kõneviis on elust võõrdu- nud. Räägitakse „kultuuriselt“, selgesti, ent steriilselt-teatraalselt. Eriti torkab see kõrva vaadates-kuulates eesti filme ja telelavastusi. Pildirealismile ei ole meil vastu seada vastava tasemega kõnereali- smi. Seetõttu tundub alatasa, et vene, rootsi või inglise näitlejad räägivad oma filmides „loomulikumalt“. See on pika- ajalise lavakõnetraditsiooni vili. Inglise teatrikoolides õpitakse slängi, ameerika teatrikoolides õpetatakse erinevate osa- riikide kõneomapära. Ka Hollywoodi filmid on sageli erinevate osariikide keeles üles võetud ja siis aitab juba pelk keelekõla ameerika publikul tegevus- kohta ning -aega identifitseerida, kujut- luspilti luua.

Meie lavakõne on liiga noor, liiga steriilne, võib-olla ka liiga kitsalt norma- tiivne.

Kultuur eeldab suuremate erinevus- te tundmist, vastuoludega arvestamist. Läbi on uurimata släng, murded, argi- keel, kõik see, mille kohta Tiit Hennoste kirjutab uurimuses „Sissejuhatus suuli- ssesse eesti keelde“ („Akadeemia“ 2000, nr 5 ja 2001, nr 1).

Intonatsioon ja kõnelemise omapära ei sütita kujutluspilti mitte ainult dr Henry Higginsil, vaid meil kõigil.

Eesti noores teatrikultuuris on teiste inimeste kõne omapära järeleaimamine veel enamasti koomika, paroodia, est- raadi teenistuses. Tõsisemaid kohti tu- leks nagu rääkida „loomulikuma“ hää- lega, „oma“ häälega. Lavalises liikumi- ses oleme vabamaks saanud, ei karda enam kujundlikumat liikumist või eri-

nevate kehahoiakute kasutamist ini- meste omapära väljatoomiseks. Kõnes ja häälekasutuses oleme aga konserva- tiivsemad.

Uue taseme saavutamiseks peaksime taas tähelepanelikumalt kuulama inimesi enese ümber. Tänaval, poes, autoremonditöökojas, büroos. Kuulama professoreid loenguid pidamas, poliiti- kuid kõnelemas, kuulama kõige erine- vamaid vestlusi raadiost ja televisioo- nist. Ja siis peame leidma mooduse, kui- das oma tähelepanekuid laval kasutada.

Ei ole juhus, et ingliskeelse maailma pealetungi ajal, üleilmastumise ajal, on erinevatel rahvastel suurenenud huvi oma keele normeerimata vormide, dia- lektide, murrete vastu. Ehk ilmub Ees- tiski Võru Instituudi kõrvale ka näiteks Saaremaa Instituut, kus arendatakse saare keele omapära? See rikastaks ja täiendaks meie kõikide keelt.

Sõnakasutuse, hingamise, hääle- tämbri, kõnerütmi, isegi häälikute ja sõnalõppude ärasõõmise kaudu tekivad meil kujutluspildid erinevatest inimes- test, situatsioonidest, sündmustest. Loo- me neid pilte lähtuvalt oma kogemus- test. Nagu on tehtud juba aastatuhan- deid. Sest peale reaalse maailma taha- vad inimesed elada ka fantaasiamaail- mas. Selleks nad teatrisse tulevadki.