

VÄLJENDUS KUI MÕISTMINE

Intervjuu Martin Veinmanniga

Viimasel ajal võib kuulda palju, nii kriitikute kui ka teatripedagoogide endi suust, et eesti teatris on lavakõnega kehvad lood. Mida see tähendab ja kas see vastab tõele?

Juhul kui niimoodi öeldakse, siis üks võimalus on muidugi nn jalgpallipubliku sündroom, et kõik teavad väga hästi, mismoodi peaks mängima. Rahulolematumus peab ju milleski kajastuma ja esmalt jääbki kõrva ju see, kuidas keegi räägib. See, mis pole kuulda või miks rääkimine ei mõju, ei pruugi olla üldse lavakõnealane probleem, vaid just nimelt väljenduse probleem. Teine asi on see, et poleemika sõna kasutamise ümber on iidne. Kui mina tulin teatrikooli, oli täpselt samasugune rahulolematumus: „ei ole kuulda!“, „keda sealt koolist välja lastakse?“ jne. Seda isegi siis, kui Karl Ader oli lavakõne õppejõud. Hooti kanduvad kitsaskohad kaugemale kui need asjad, mis korras on. Kuna eesti teater tervikuna on püramiitse olemusega, st halba teatrit on rohkem kui head teatrit, siis ei ole see halb teater halb mitte mingis kontseptuaalses tähenduses, vaid ta on halb kõigis oma osades, sealhulgas lavakõnes, ning seda on rohkem kui püramiidi tipus.

Defineerides põhimõisteid, mida siis ikkagi täpsemalt silmas peetakse, kui räägitakse lavakõnest?

Minu meelest on termin „lavakõne“ eksitava sisuga. See juhib arusaamani, nagu oleks olemas veel mingi teine kõne või nagu erineks laval räägitav kõne teiste inimeste kõnest. Lavakõne oleks justkui mingi trikk, mingid erilised võimed, mida treenitakse selleks, et inimest



Harri Rospu foto

Martin Veinmann EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXII lennu lavakõne tunnis.

oleks laval kuulda. Mina arvan aga lihtsalt, et kui meil oleksid kriitikud ka väljaspool teatrit ja analüüsiksid kõiki meie suhtlemisomadusi ja -oskusi, siis nad leiaksid, et küsimus ei ole mitte lavakõnes, vaid kõnelemises ja eneseväljenduses üldse. Seesama eneseväljenduse probleem, mis satub lihtsalt laval mingitesse teatud tingimustesse. Eneseväljendamine keele abil on meie haridussüsteemis aga küll suur ja üldine probleem. Ma olen sellega kokku puutunud nii lavakooli sisseastumiseksamitel kui ka keskkooli teatriklassides. See on täielik müstika, mismoodi inimene on oma informatsiooniga, mida ta maailmast korjab, kogu aeg varjus. Õpilased jagavad seda vaid omavahel, mingis väikeses lo-

kaalses ringis, õpilase ja õpetaja vaheline dialoog on aga lihtsalt ühesuunaline: tarkus voolab õpilase poole ja iial ei tea, millist resonantsi see seal tekitab. Tagasiside on olemas väga väikesel määral ja sellest saabki alguse selline eneseväärtustamine, mille argseid katseid võib näha ülikooli astumisel.

Kõnelemise mõte on eneseväljendamine. Lavakõne probleemid on kõne probleemid laval ja esimene probleem ongi eneseväljendamise probleem. Tullles nüüd tagasi selle algse küsimuse juurde, et kui ei olda rahul kõnelemise kvaliteediga, siis sellel rahulolematusel võib olla mitu põhjust: esiteks, ei saa aru, teiseks, ei kuule, kolmandaks, see, mis ma kuulen, ei ole kooskõlas minu arusaamisega eesti keelest. Kõigil neil kolmel puudusel võivad olla erinevad põhjused. Üks põhjus võib olla see, et näitleja keha ja valmisolek on sel hetkel puudulik. Teine põhjus võib olla see, mis kõnelemise juures ikka tekib, et me ei tea, milleks me kõneleme või meil on hirm sellest, et me kõneleme. Kõik need põhjused võivad saalist vaadates mõjuda nii, et inimene ei oska rääkida. Põhjusi, miks näitleja hakkab kartma, on mitmeid. Näiteks ta ei tea, millele toetuda. Ka tavaelus hakkame tõesti hästi artikuleerima ja õigeid asju rõhutama ikka siis, kui me väga kindlalt teame, mida me tahame sellega saavutada. Kui laval seda fokuseeritud teadmist ei ole, siis võib näitleja hakata näitama oma tehnikali võimeid, võime öelda, et tal on hea diktsioon ja artikulatsioon ning et ta on hästi treenitud. Aga ka sellel heal treenitusastmel võib väga ebapuhtalt rääkida, kui ollakse näiteks väsinud, ei teata oma eesmärki või puudub tahe selle läbiviimiseks. Seesama artikulatsioon kaob siis hetkega ära ja hetkega võib see ka taastuda, kui inimene tahab sellega midagi saavutada. See mehhanism käibib ka laval.

Kas lavastaja ülesannete hulka konkreetse lavastusterviku loomisel kuulub ka see, kuidas näitlejad kõnelevad?

Sellest, kuidas üks näitleja või tema tegelane laval räägib, oleneb, kas lavastuse eesmärk täitub või ei. Kui see lavastajat huvitab, siis peab ka kõne pool huvitama. Kui ta arvab, et need toimivad eraldi, siis ei saa tema mõtteviisi muuta, kuid paraku need ei toimi eraldi. Kas ta loob siis üksnes elusolenditega täidetud maali või elava organismi, mis kõneleb? Tuues näiteks inglise teatri, võidakse mingid spetsiifilised tööd ka hoopis kõrval ära teha. Nii nagu balletis on ballettmeister, on Shakespeare'i teatris kõneõpetaja. Ta teeb enne ära selle töö, kuidas mõte, mida lavastaja tahab öelda, tuleks värsiga kõige paremini esile. Need tööd ei toimu aga n-ö eraldi kabinetides, neil on kooskõla olemas ja üks võimendab teist.

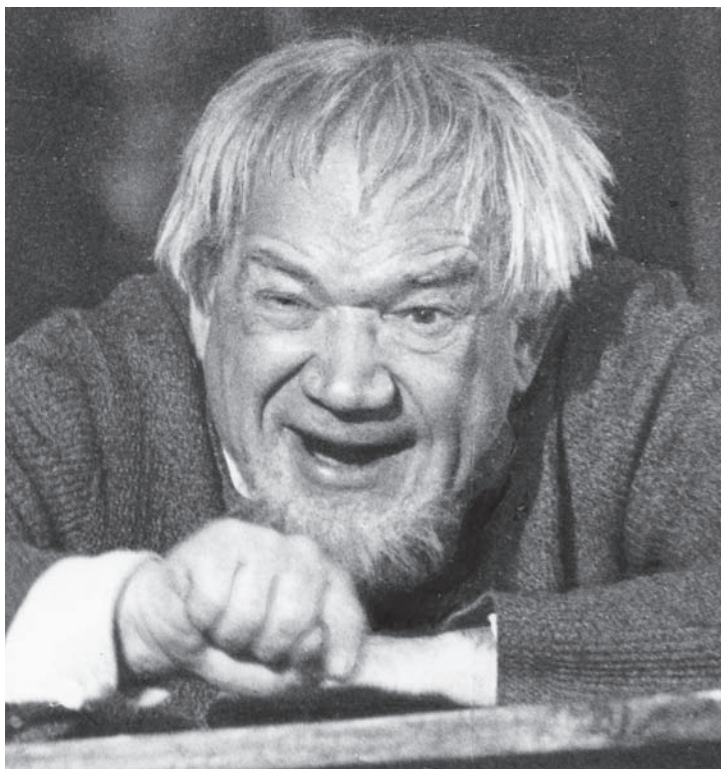
Kas see, et Eestis sellist praktikat ei ole, on traditsioonist tingitud või pole lihtsalt vastavaid inimesi?

Mina arvan küll, et see on traditsioon kinni, inimesi oleks vahest küll. Traditsiooni võib nimetada teise sõnaga ka harjumuseks. Näitlejapoolne harjumus kuulata vaid ühte inimest, lavastajat ja lavastajapoolne harjumus töötada suveräänselt ja autokraatselt. Meie lavastajad on siiamani olnud sellised üksi läbi lööjad.

Kas näiteks külalislavastajad, kes eesti keelt ei oska, saavad ikkagi lavakõnet kontrollida või jääb nende töös see tahk katmata?

Kindlasti on neil raskem, aga mulle tundub, et nad tajuvad kõne meloodiat palju selgemini kui need, kes seda keelt valdavad. Nad on ikkagi nelikümmend proovi kohal, nad kuulevad seda ja jätaavad meelde. Vaata, kui hoolikalt räägivad kas või väliseestlased. Kuna nende

Voldemar Panso
„Inimene ja
inimene“
(A. H. Tammsaare).
Oru Pearu –
Kaarel Karm.
Esiatendus
22. I 1972
TRA
Draamateatris.



Henno Saarne foto

väljendus on mingil määral takistatud, siis püüavad nad selle, mis neil on, selgemini välja tuua. Inimene, kes valdab vähem sõnu, tunneb nii nende sõnade kui ka keelereeglite, foneetika ja süntaksi väärtust. Meie, kes me arvame, et me tunneme oma keelt, oleme võimelised selle suures osas lobani viima. Me ei taju enam, mis on ühe sõna tähendus. Me räägime tihti sellist juttu, mida me ei ole tegelikult enese jaoks tõlkinud ja see kandub paratamatult lavale üle. Tehes näiteks lavakoolis Alliksaarega tööd, tabame ära, kuidas me peame kas või n a l j a t e g e m a, üle rõhutama, selleks et sõna tähendus üldse kõlama hakkaks. Mis mõtet on rääkida, kui oluline sõna ei kõla? Laval hakkab tööle see kaugus, kuhu sõna peab jõudma. Ma pean teda saatma, ta peab kõlama. Aga ta ei kõla mitte sellepärast, et see oleks mingi eriline mehhanism, vaid ma pean enesele teadvustama, et ta peab sinna päralt

jõudma. Teiseks pean ma vähendama neid füüsilisi ja psüühilisi tõkkeid, mis takistavad sõnal sinna jõudmast.

Lavakõne kriitika puhul tekib küsimus, et millega võrreldakse. Ilmselt on kriteeriumiks need palju tsiteeritud „konsonantide kallaste vahel jõena voolavad pikad vokaalid“ või Kaarel Karmi ja Ants Eskola aegne traditsioon kas või luule lugemisel?

Ma võin ju öelda, et jah, ma olen sellega nõus, samamoodi aga seda, et siin pole sellega absoluutselt mingit pistmist. Seesama Kaarel Karm oli mees, kelle kohta öeldi sageli „ei usu“. Ma ei räägi tema Pearust „Inimeses ja inimeses“, kuid selliste suurte näidete varal ei saa ühtegi reeglit ega eeskujut luua. Isegi Eskola järgi ei saa reeglit luua, sest ta oli üks väheseid geniaalseid näitlejaid, kes ei omanud mitte mingit „lavakõnealast“ koolitust. Ta ainult pudistas,

aga geniaalselt pudistas. Seda juttu, et noored tulevad ja räägivad lohakalt, räägitakse alati. Kui Kaarin Raid lavastas meiega „Külalised“, kirjutas Kaarel Toom ju oma kuulsas artiklis „Sõna kaitseks“, et käis üks röökimine ja instinktid ja üldse hirmus värk. Ma ei oska seda võib-olla objektiivselt hinnata, aga küsimus ei olnud ka siis nii ühepoolne. Ekspressiivsus oli küll see uus asi, mis üllatas, ja Toomil võis muidugi õigus olla, et selle ekspressiivsuse pärast läks midagi ka kaduma. Küsimus on aga selles, et sõna ei pea mitte k a u n i s olema või k õ l a m a. Siis võib tekkida see kumin, mis midagi ei tähenda, nagu Panso ütles. Igasuguseid lauseid „vokaalide jõest“ võib edukalt ära kasutada ja sellisama teesiga kogu õpetuse uppi ajada. See on õpetaja piiritunde küsimus, kas ta seab oma eesmärgiks selle k õ l a või kõla kui vältimatu omaduse, selleks et mingi info jõuaks kuulajateni.

Kas Eskola näitel võib siis öelda, et puudujääke diktsioonis saab korvata näitlejameisterlikkusega, mille kaudu võib jõuda lavakõneni selle tõelises tähenduses?

Eskola ei pudistanud kunagi selle sõnaga, milles oli oluline info. Praegu me nimetame seda näitlejameisterlikkuseks, tegelikult on see nii, nagu tavakõnestki teame, et eesti keeles on informatsioon alati lause teises pooles. Esimest poolt võid pudistada, aga kui sul teine pool on olemas, siis on sul mõte öeldud. Tihti alustame väga suure energiaga, aga hoopis viimane osa läheb käest ära. See on mõtte ja eesmärgi fokuseerimise küsimus, mis oli Eskolal kindlasti filigraanne.

Siiski räägitakse just neist vana kooli meestest värvikaid legende, kuidas nad ka pohmelli ravides lugenud luuletusi, et kõneaparaati arengus hoida. Kas suhtumine kõnesse oli siis teistsugune?

Kui ilma mõtlemata öelda, siis kindlasti oli teistsugune. Pidigi olema. Ja mitte parem, vaid teistsugune. Võib-olla toimisid mingid muud uskumused ja sisemised reeglid, mis tulid eesti teatri ajaloost kaasa. Näiteks, et müts võetakse teatrisse sisenedes peast ära ja saabastega lavale ei minda ja teatris ei vilistata ja kõik niisugused asjad, mis meenutasid, et see on väga eriline paik. Küllap ei ole teater enam nii eriline paik ja kalossid tullaakse nii saali kui lavale. Mis puutub aga sellesse fakti, et olid kunagi mingid kanged mehed, kes tegid palju rohkem tööd, siis... ära usu seda. See kõik ei ole see, mille pärast võiks öelda, et suhtumine kõnelemisse on teine. See on teine, aga mingi muu asja pärast. Mille pärast täpselt, seda ei oska ma öelda.

On väidetud, et kui ka lavamaailm täieneb kõikvõimalike ajastuomaste tehniliste uuenduste kaudu, jäävad Stanislavski koondatud näitlemise üldpõhimõtted ikkagi samaks. Kuidas on lavakõnega? Kas selle algpõhimõtted jäävad samaks või muutuvad koos muude arengutega? Tehnoloogilises teatris näiteks?

Et kas Oxfordi inglise keel säilib muutumatuna või elavas keelepruugis teiseb? Loomulikult keel muutub ja mitte ta ise ei muutu, vaid meie muudame seda. Meie eesmärgid muudavad seda. Kui toome näiteks kogukonna kahe-sajast inimesest, kes mitte midagi ei taha ja kel pole vajadustki oma keelt kasutada, siis selge see, et selline kooslus mõjutab keele muutumist. Täpselt samamoodi mõjutaks selline kogukond, kes juurdleks näiteks ainult selle Camus' järgi ainsa filosoofilise probleemi üle enesetapust. Nemad arendaksid keelt teises suunas. Küsimus ongi selles, kas me tunneme, et meist keele muutjatena midagi oleneb, või me arvame, et keel muutub niikuinii, või et nemad seal on

Voldemar Panso
„Armas luiskaja“
(J. Kilty).
George Bernard
Shaw –
Ants Eskola.
Esietendus
29. 10. 1966
ENSV Riiklikus
Noorsooteatris.



lohakad. Küsimus ei ole keeles iseene-
sest, vaid selles, mis see keel siis on. Et
kui mõtlemine on sisemine kõnelemine
ja kui minu kõnelemisoskus avaldab
mõju minu mõtlemisele, siis on küsimus
ju selles, kas me areneme oma mõtle-
mises või ei arene. Mõtlemise arenemine
saab toimuda üksnes keele abil, mitte
lavakõne abil.

Ka tehnoloogiline teater võib omada
revolutsioonilist tähendust, kuid sel
momendil ei saa lihtsalt panna võrdus-
märki teatri ja sõnateatri või draama va-
hele. Harusid on palju, kuid teatrikooli-
tus on siiski suunatud sõnateatrile. Kõik
muud üritused on valdavalt projektid,
mis tulevad korraks kokku.

**Kui lavastuse kontekst nõuab slän-
gi ja tänavakeelt, siis see ei tohiks ju
lavakõne latti selle põhiprintsiipides
madalamale lasta? Võib-olla tähelda-
takse lohakust aeg-ajalt sellise drama-
turgia lavaelus?**

Kui kasutada jälle kauni Inglismaa
näidet, siis seal ühtegi sellist algupäran-

dit ei tehtagi, kus jäetaks kõrvale slängi
või keelemurde probleem. Inglise dra-
maturgias ei ole sellist näidendit, kus
kõik tegelased räägiksid ühte inglise
keelt. Kõik karakterid on iseloomusta-
tud keele kaudu: missugust sõnavara
kasutavad, mis ühiskonnakihti kuulu-
vad, mis vanusegruppi esindavad, kas
elavad paremal või vasakul pool Ken-
sington Streeti. See kõik on seal tähtis
ja seda õpetatakse lausa koolis. Meil on
see kõik juhuslik, sotsiaalsed grupid on
ametlikult selekteerimata ja uulitsa-
släng toimib sageli ka väga kõrgel tase-
mel. Inglise parlamendis on võib-olla
mõnel šoti saadikul teistsugused hääli-
kuühendid, kuid kindlasti ei ole seal
kellelegi vaja Henry Higginsit kõrvale
panna, et meenutada, keda ta esindab.
Meil on kõik veel sassis. Ma ei usu aga,
et mingid lavastused tiriksid keekekasu-
tust sellesse suunda.

**Kas kritiseerida saab siis ikkagi
seda, et mõtlemine muutub lodeva-
maks?**

Selles ei süüdistata ma küll ühtegi tudengit. Mulle tundub, et tudengid teevad praegu kohutavalt tööd, neli korda rohkem, kui meie omal ajal tegime. Tempo on niivõrd suur, et kummitama hakkab hoopis teine oht, see, et on vaja kogumise aega, enesega olemise aega, mõtetes läbitöötamise aega. Kõnelda ja edasi anda saab näitleja ju seda, mida ta on kogunud. Kui ta kogunud ei ole, siis hakkab ta kas kordama seda, mida on kunagi kogunud, või koha peal fantaseerima, ennast vägivaldsesse situatsiooni panema. Programmid on tihedad ja sellega kaasneb just see oht, et iseseisvus kaob ära, aega ei ole. Maarja Jakobson käis Berliini teatrikoolis magistri-tööd tegemas ja esimene üllatus oli see, et õpetaja käis kahe nädala tagant vaatamas, mida tudengid teinud olid. Iseseisvus ei saa aga olla ehitatud kõrgkooli vundamendile, see peab olema enne peale hakanud. Jättes meie inimese kõrgkoolis omaette, saavutame hoopis teise efekti. Ükskõik kui head on harjutused või õpetajad, kõiki harjutusi peab ikkagi ise tegema.

Kas seda pisut äärmusse arendades võib öelda, et kui inimene on oma eesmärkidest teadlik ja tal on see, mida väljendada, ning kontsentratsioon, siis lavakõne tuleb niikuinii?

Ei, niikuinii ta ei tule. Küsimus on selles, et me loome kogu aeg endale takistusi, et midagi endast välja lasta, end avada. Kui me ka psüühilised takistused oleme suutelised mõttes ületama, siis füüsiliste takistuste taha jääb sageli paljude tarkade inimeste mõte või selle kandumine. Need toimivad paralleelselt, kuid füüsilisi takistusi on võimalik ületada ainult iseenda osavõtul. Õpetaja ülesanne on aidata neid takistusi määrgata. Ning muidugi see, kuhu panna nõudlikkuse piir.

Kui asja võti on takistuste eemalda-

mine, kas siis töötada, lihvida ja kirve-tööd teha tuleb üksnes kõne kaudu või võib mõni Castaneda jänger või jooga praktiseerija oma tehnikate abil saavutada lavakõne valdkonnas samu tulemusi?

Ta võib seda saavutada, küsimus on vaid selles, kas keele abil. Küsimus ei ole ainult takistuste kaotamises, vaid selles, milleks neid takistusi kaotada. Selge see, et kui ma avan oma tsakrad jne, siis mul takistusi nagu ei olekski, aga võib-olla ei ole mul siis ka vajadust midagi väljendada. Ka lavakõne harjutustel on kaks kindlat suunda. Ühed on äratamise harjutused ja teised lõdvestumisharjutused, mis toimuvad õhtuti, pärast seda kui enam midagi ei tee, rahuned maha. Seda pea peale pöörates ei teki mingisugust tegevust. Harmoonia on igal kunstnikul vaid hetke seisund, kui ta sinna kauaks jääb, kaob tal loomingu vajadus. Mulle ei meenuki ühtki lavastajat või näitlejat, kes väljendaks pidevalt seda, kui kaunis kõik on. Millegi puudumine või tung millegi järele käivitab kõik. Teadmine, et füüsilised ja psüühilised takistused tuleb kaotada selleks, et muidu ei ole võimalik eesmärgini jõuda. Siis on sel mõtet.

Kas nende takistuste simuleerimisest, n-ö vaenlase kuju loomisest võib ka mõnikord kasu olla?

Kõik, mis kasuks tuleb, on hea. Olen jõudnud oma töös selleni, et on vaja kunstlikult luua suurem takistus, miks mitte vaenlase kuju, kui see, mis mul niikuinii on. Mitte psüühiline, vaid just nimelt füüsiline. Alates kõige lihtsamast kohapeal jooksupiirist, mis paneb tegelema kõige muu kui sellega, mida see tekst ütleb. Vaatamata sellele, et mul on raske, pean ma eesmärgini jõudma. Füüsis jaotab selle teksti siis ära ja ei lase rääkida ridade kaupa. Seal ei saa jälgegi jääda näitleja esialgselt kavatsusest, vaid see peab jaotuma minu füüsilisse olukorda.

Kaarin Raidi
„Külalised“
(R. Saluri).
Külaline –
Martin
Veinmann,
Esimene
külamees –
Einari Koppel.
Esietendus
3. III 1974
TRA
Draamateatris.



Gunnar Vaidla fotod

Tavaliselt juhtub siis see, et keegi ei oskagi kohapeal joosta, sest on kätte õpitud, kuidas seda luuletust peab lugema.

Raamatus „Vajadus olla mõistetav“ on mainitud kolme lähenemisviisi: kehaline tegevus järgneb kõnetreeningule, kehaline tegevus vabastab kõne ja hääle ning keha vabastamine on hääletreeningu loomulik lõpptulemus. Kui- gi raamat lähtub teisest lähenemisest, omistatakse eesti kõnetraditsioonile valdavalt esimest suunda. Millest see on tekkinud?

Kogu meie lavakõne õpetus on kogemuslik, mitte hariduslik. Sealtmaalt, kust mina mäletan, pole ükski lavakõne õpetaja, Vello Rummost ja Karl Adrast alates, kunagi kõneõpetaja ametit õppinud. Kõik nad on alustanud oma sise- mistest veendumustest ja praktilistest kogemustest näitleja või lavastajana. Teine asi on ilmselt see, et lavakõne on tähendanud mingisugust tehnilist võimekust. Selline lähenemine pärineb ju- ba varasemast teatriloost ning on kaasa toonud vist ka selle lavakõne mõiste. Võib-olla vene keeles öeldakse *stsenitšeskaja retš*, kuid kuskil mujal ma küll ei tea sellist terminit, ikka öeldakse kõne õpetajad, hääle õpetajad jne. Kõik me naerame Rühka teatrit, samamoodi pani

ka Karm vokaalid särama. Hea küll, mõnikord see töötas, kuid temal oli see isikliku psüühilise toega. Kui millegi rõhutamine, nagu ka elus ette tuleb, on mingi asja teenistuses, siis on see õigustatud. Tõde ei pea ainult loomulik olema. Aga see, mis kogu aeg loomulik ei ole, ei ole ka tõde.

Kas eesti kõneõpetus, mida suust suhu edasi antakse, on eelkäijate kogemuste täiendamine või saab rääkida ka mingitest vastanduvatest koolkondli- kest lähenemistest?

See ei ole kindlasti afišeeritud ja võimendatud, kuid ma usun, et vastuseise on olemas küll. Vastuseise arusaamades või tähenduste tõlkimisel. Näiteks lausest „luulet ei tohi proosastada“ võivad kaks õpetajat absoluutselt erinevalt aru saada. Koolkondadest ei saa rääkida, kui ei teki tõelist vastasseisu.

Juhan Viiding oli lavastajana aren- damas väga omanäolist ja sõnakesket teatriesteetikat, samuti õpetas ta EHI, kus jätkavad Peterson ja Rätsep. Kas noori näitlejaid võib n-ö koolkondli- kult „koju ajada“ ka lavakõnet aluseks võttes? Et Komissarovi või Veinmanni või Petersoni õpilane?

Mitte ainult Eestis, vaid kogu maail-

mas on kahte sorti näitlejaid, head ja halvad. Halvad on alati ühest koolkonnast ja head moodustavad täpselt samamoodi teise koolkonna. Küsimus on selles, mis vahenditega näitleja saab kontakti sõnaga ja põhjenduse, miks tal on vaja seda edasi anda. Asjade mõistmine sisaldab eneseväljendust. Pärast välja ütlemist on näitleja sellest aru saanud. Väljendusoskuse kontrollfaas ühendabki kõik need koolkonnad, kus lisatakse lihtsalt midagi konkreetse õpetaja isiksusest. Kui ta seda liiga palju lisab, jääb ta lihtsalt pärast üksi, sest ega keegi ei oska ju Viidingu luulet nii lugeda nagu tema ise. See on kasutu. Ongi hea meel, et praegu hakkab Viidingu luule taas elu ärkama just ilma Juhani tõlgenduseta. Pikka aega kuulus see temaga kaasas käiv rütm ja esituslaad tema luule esitamise juurde, aga need ei olnud üles äratatud luuletused, vaid austusavaldus Juhani Viidingule. Põhjasjad ei erine koolkonniti ja õpetajad, kes tõesti selle protsessi pärast muretsevad, ei hakka kraaklema, et see on selle oma... Usun, et ei vaadata enam, kas see on nüüd Paul Maantee, Stanislavski, Rodenburg või Veinmann, vaid vaadatakse, mis asi see on ja kas seda saab minu süsteemis rakendada. Mul on hea meel, et Tõnis Rätsep on öelnud, et ta saab minu raamatut oma koolis kasutada. Mis saab olla suurem rõõm.

Peagi peaks Rodenburg ka eesti keelde jõudma. Kas seoses õppekonkaktidega tuleb välismaalt pidevalt uut materjali, millest eesti näitleja pole enne kuulnudki, või lähtutakse ikka üldistest põhitõdedest?

Kindlasti on hästi palju uut materjali ja erinevaid tahke, harjutusi ja lähene-misviise, mis kõik viivad oma mina va-bastamiseni hääle ja sõna kaudu. Neid asju pole ma Lääne-Euroopast enam vii-masel ajal kuulnud, kus oleks võetud prioriteediks lihtsalt lihasvilumus. Neid

inglise ja ameerika mõjusid, mis tegelevad aga isiksuse ja keele ühendamisega, olen minagi oma õpetuses kasutanud. Uusi raamatuid uute nüanssidega tuleb küll, kuid ideed on ikka samad.

Kui praegu võib niimoodi öelda, kas siis kolmkümmend aastat tagasi oli see teistmoodi. Kas see, kui Toominga ja Hermaküla seltskond tegeles joigumise ja Grotowski tõlkimisega, oli tollases kontekstis tõeline murrang, mis muutis näitlejate ja lavastajate suhtumist lavakõnesse?

See oli küll uus. Raske hinnata, kas see ka suhtumist muutis. Mõtestatum teadmine sellest, et sõna üksi ei tähenda midagi, vaid sõna on millegi saadus ja millegi tõukaja, sündmuse sünnitaja ja tegevuse lõpp-produkt, see tuli küll ehk nendel aegadel. Siis tekitas see ju kohutavat vastuseisu, see oli pühaduse rüvetamine, mis justkui lõhkunuks sedasama sõna. Küllap tulid need asjad sellepärast, et just sellest kõlast ja „vokaalidest kallaste vahel“ oli kõrini. Öeldakse, et ajalugu kordub, aga vaiksemalt ja jõuetumalt. Hooti võime praegugi täheledada ju mingeid vastupanu katseid, kuid nii võimsat ja ausat kui teatriuuen-duseaegne, pole selle aja jooksul eesti teatris olnud. Katsetused on jäänud sti-listiliseks, mitte läbitunnetatuks nagu Toomingal ja Hermakülal.

Tollal huvituti palju ka kõikvõimalikest eksootilistest teatritraditsioonidest. Kas ka praegu oleks eesti näitleja kõnekoolitusse sealt midagi võtta. On meil midagi ülivajalikku puudu, millele just neis rõhku pannakse?

Kõikidel teadmistel ja kogemustel on kindlasti väga toitev funktsioon, kui on olemas psüühiline toetuspunkt isiksuse kaudu, kellesse need koonduvad. Nagu vana Keyserling ütles, et ümber maailma peab ikka sellepärast käima, et endani jõuda, mitte selleks, et ainult

maailma näha. Peaasi, et sa ei lähe lindpriina. Kodu peab olema olema ja nähtut peab sobitama sellega, kus sa elad.

Raamatus on korduvalt viidatud Heideggerile ja hermeneutikale, käesolevas ajakirjanumbris kirjutavad ka Tiit Hennoste ja Arne Merilai. Kas näitlejal endal võiks sellistestki asjadest kasu olla?

Hennostelt olen isiklikult väga palju õppinud ja ka oma treeningutes kasutan palju tema tähelepanekuid. Meenutan seda nii firmajuhtidele, keda samuti õpetan, kui ka näitlejatele, et kõne ei ole mingi teatri siseasi, vaid toitub üldistest keelereeglitest. Mõtlemise ja füüsika vahel on olemas kooskõla ja see seos ilmneb kõige paremini just Hennoste ideeüksuse teoorias. Ideeüksus on seotud inimese lühimälu ja hingamisega. Lühimäluga on ta seotud sellepärast, et inimese lühimälul on olemas maht. Rohkem ta meelde jätta ei suuda. Ideeüksused ja pausid liigendavad kõnet. Kui meie kõne on aga pigem liigendamatu loba, siis ei saa kuulaja seda meelde jätta ning see ei mõju. Oluline on tähelepanu pöörata ideeüksuse tuumale või viimasele sõnale, mille kaudu mõte edasi kandub ja mis annab kuulajale võimaluse informatsiooni läbi töötada. See Hennoste kaudu saadav tarkus aitab tegelikult palju rohkem kui Eskola või Karmin meenutamine. Näitlejal on sellest palju praktilist kasu.

Miks on see raamat Eestis siiamaa-ni ainus?

Ma ei tea, võin imestada ainult selle üle, et keegi ei ole uut kirjutanud. Meil ei ole vist harjumust avaldada oma mõtteid. Mitte, et me kahtleksime, vaid me arvame, et seda pole vaja, et see on juba öeldud või ajab hoopis asjad sassi või tundub enesetähtsustamisena. Äkki ka lihtsalt liiga tülikas ettevõtmine.

Aga kas nüüd, kaks ja pool aastat pärast raamatu ilmumist on osutunud vajalikuks midagi juurde lisada?

Kuna nüüd tuleb kordustrükk, siis isegi vaatasin selle pilguga, aga leidsin, et nii kui ma midagi ära võtan, jääks nagu midagi puudu, ja nii kui ma midagi lisan, läheb see liiaks. Tundub, et see oli omal ajal südamega tehtud ja kuulus kokku. Mul on aga plaanis kõnetreeningust veel üks asi kirjutada, aga pisut teise nurga alt ja mitte näitlejatele. Põhimõtted on samad, püüan vaid serveerida pisut teistmoodi, sest annan praegu kõneõpetust ka kõrg- ja keskastme juhtidele.

Kas võime siis kokkuvõtteks öelda, et mulje, nagu muutuks kõne eesti teatrilaval või näitlejate koolituses üha lodevamaks, on ekslik?

Kõik, nii lavakõne kui seeläbi ka eesti teater, saab lodevamaks minna ainult ühel juhul – siis kui puuduvad ideed. Kui ideed puuduvad, siis ei ole midagi väljendada ja siis ei ole laval vaja ka mingeid vokaale. Tsiteerides Pansot: „Millal hakkab näitleja jooma?” – „Siis kui tal huvitavat tööd ei ole.” See on kõige banaalsem lähenemine, aga samamoodi: millal muutub tema mõtlemine loiuks ja inertseks? Samuti siis, kui ei ole sellist tööd, mis teda erutaks, või ideed, mis teda kasutaks. Siin on paradoks küll – näitleja kui isik ihkab, et kasutataks tema isiksust, teisalt on tal takistus seda väljendada, aga see ongi pidev eneseületamine. Ütleme küll, et asendamatu inimesi ei ole, aga tegelikult on see üsna karm järeldus. Rääkisime siin enne tehnoteatrist, kuid tegelikult on see ikkagi hoopis teine koolkond, kes sobib piltidesse mingisuguseks laiguks, osaks masinas.

Küsinud MADIS KOLK