

NÄHTAMATU NÄITLEJA

/

JO-HA-KYU

Ma palun tihti rühmal näitlejatel istuda ringi, sulgeda silmad ja plaksutada, püüdes hoida ühtset rütmi. Juhti ei ole, ei ole ka kokkulepitud rütmi. Iga kord, kui rühm on saavutanud ühtsuse, hakkab rütm järk-järgult kiirenema, nii kuni haripunktini. Seejärel rütm aeglustub (kuid ei muutu enam nii aeglaseks nagu alguses) ja seejärel kordub sama tsükkel.

Kuussada aastat tagasi jaapani no-teatri rajaja Zeami on öelnud: „Kõik selle maailma nähtused arenevad progresseruvalt. Isegi linnulaul ja putukate summin järgib seda. Seda nimetatakse *jo-ha-kyu*’ks.

Motokiyo Zeami (1363—1443) oli no-teatri looja. Ta liitis kaks varasemat näitlemisstiili, sarugaku ja dengaku. Sarugaku (sõna-sõnalt „ahvimuusika“) oli populaarne meelelahutus, kus kasutati trikke, komöödiat ja akrobaatikat. Dengaku („põldude muusika“) pärines maaharimisrituaalide ajal esitatud lauludest ja tantsudest.

Uue kunsti tekkimisel defineeris Zeami selle olemuse, esitusstiili ja -tehnikat. Et need õpetussõnad säiliks ka tulevaste põlvete näitlejateni, kirjutas ta mitu teost no-teatrist. Neid hoiti näitlejadiünastiate poolt saladuses ja alles 1908. aastal, kui see kirjutiste kogumik ilmus kogemata ühe raamatuantikvariaadi riulitele, muutus see ka üldsusele kättesaadavaks. Kuigi Zeami kirjutas oma mõtted üles sadu aastaid tagasi, on need huvipakkuvad ja päevakohased ka nüüdisaegsele (sh ka Euroopa) näitlejale.

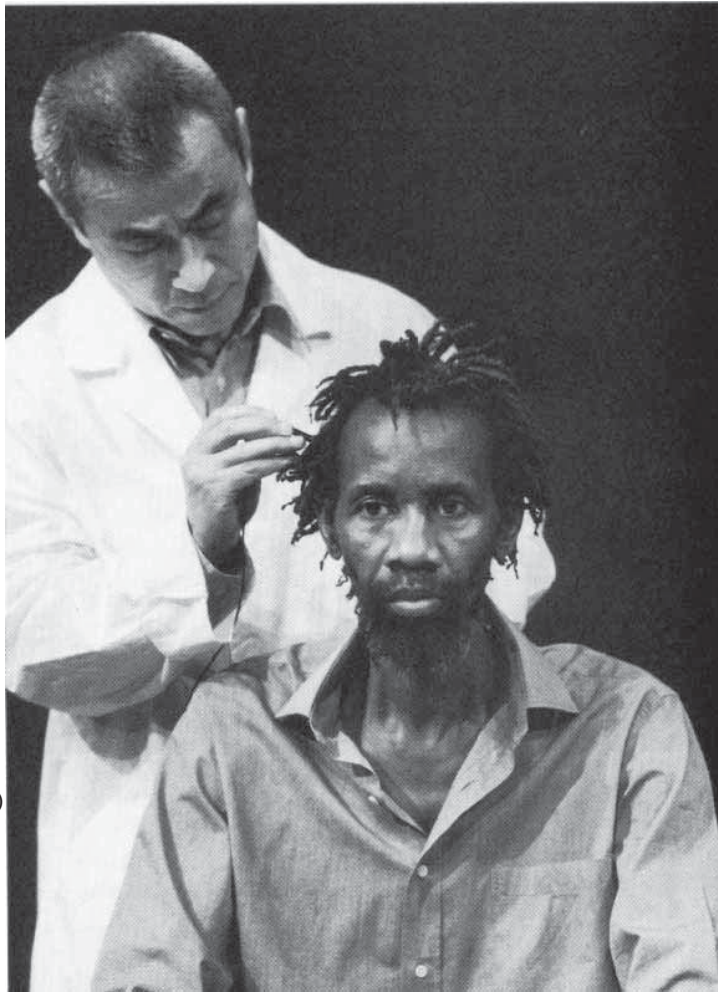
Kuigi jaapani teatri esituslaad on rangelt stiliseeritud, põhinevad paljud selle reeglid tegelikult hoolikal looduse seaduspärasuste jälgimisel. Zeami täheldas üht sellist seadus-

pärasust — rütmilist struktuuri, mida nimetatakse *jo-ha-kyu*’ks („jo“ tähendab sõna-sõnalt algust või avanemist, „ha“ — murdumist või arengut ja „kyu“ kätkeb endas kiirust või haripunkti). Selle struktuuri järgi alustatakse aeglaselt, seejärel kiirendatakse tempot järk-järgult ja sujuvalt kuni kõige tempokama kohani. Pärast kõrgepunktini on tavaliselt paus ja seejärel kordub kogu kiirendustsükkel — uus *jo-ha-kyu*. See on loomulik rütm, mida võib täheldada keha jõudmisel orgasmini. Peaaegu iga kehalis-rütmiline tegevus allub niisugusele mustriks, kui seda tegevust ei segata.

Jo-ha-kyu rütm erineb suuresti läänemaisest „algusest, keskpaigast ja lõpust“, sest sellel käsitlusel on kalduvus tekitada hulgaliselt „samme“ sujuva kiirenemise asemel. Peale selle viitab „alguse, keskpaiga ja lõpu“ kontseptsioon näidendi üldisele ülesehitusele, samas kui *jo-ha-kyu*’d kasutatakse näidendi struktuuri kõrval ka etenduse iga hetke toetamiseks. Jaapani teatris on igal näidendil, vaatusel ja stseenil oma *jo-ha-kyu* ja nii on ka igal repliigil oma sisemine *jo-ha-kyu*. Isegi iga õest, nagu näiteks käe tõstmine, algab teatava kiirusega ja lõpeb veidi kiiremas rütmis. Kiirenduse ulatus võib kõikuda; mõnikord on seda selgesti näha, mõnikord on aga tempomuutus peaaegu märkamatu, kuid see on alati olemas. Edasiliikumise taju ei puudu kunagi. Kohati tegevus pealispinnal aeglustub või seiskub täiesti ja mingisugust silmanähtavat *jo-ha-kyu*’d pole; sellele vaatamata areneb *jo-ha-kyu* ikka edasi, sedakorda sisemiselt.

Publiku vaatepunktist tajutakse pidevalt, et neid viiakse tõesti kogu aeg edasi. Etenduse pealispind võib koosneda paljudest erinevatest rütmidest, kuid publik ei taju kunagi, et tegevus „vajub lõssi“.

Arst
(Yoshi Oida) ja
patsient
(Sotigui Kouyaté)
Peter Brooki
lavastuses
L'Homme qui
Les Bouffes du
Nord,
Pariis, 1993.



Eksisteerib veel üks tegur. Kuna jo-ha-kyu muster on ka pealtvaataja kehas, kogeb publik etenduse orgaanilist „õigsust“, kui näitlejad kasutavad seda rütmi. Näitlejate ja vaatajate kehade vahel tekib side ja tunded, nagu osaleksid nad samal rännakul.

Paljud läänemaised näitlejad kasutavad jo-ha-kyu'd alateadlikult. Nad tajuvad, kui etendus hakkab „ära vajuma“ ja peab hakama seda uuesti „käima liikkama“ ning kuidas see „jooksma“ hakkab. Nad teavad, et „kui asi jookseb“, tähendab see, et asi on õige. Jaapani klassikaline teater on lihtsalt selle mustri ära tundnud ja koodistanud ning kasutab seda teadlikult etenduse kõikvõimalike tahkude puhul. Selles pole midagi

„eksootilist“ või jaapani teatrile ainuomast, see on tarvilik tööriist igale näitlejale. [(Kursiivis tekst kuulub Lorna Marshallile. (L. M.))]

Jo-ha-kyu ei ole ainult esoteeriline teatrikontseptsioon, vaid rütm, mida publik tajub oma luus ja lihas. Kui näitleja või lavastaja ei ole sellest faktist teadlik, võib tulemuseks olla lavastus, mille sisemine rütm on vastuolus publiku sisemise rütmiga. Sellisel juhul ei tunne publik ennast vabalt ega saa lavastusega kaasa minna. Loomulikult on võimalik tahtlikult publiku orgaanilisele rütmile vastu töötada. Kogu lavastuse võib teha algusest lõpuni kas väga aeg-

lase või väga kiire. See lööb kindlasti publiku loomulikust rütmist välja ja ta võib pidada lavastust väga „kunstipäraseks“. Sellisel juhul on vaatajate mõnu pigem intellektuaalset kui instinktiivset laadi. Mina isiklikult eelistan teatrit, mis haarab mind füüsiliselt ja orgaaniliselt, mitte ainult intellektuaalselt.

Laval on võimatu olla pidevalt loomulik. Põhiline on igal etenduse hetkel näida loomulik (publiku vaatepunktist). Kuna *jo-ha-kyu* on fundamentaalne muster, mida publik peab mitteteadlikult „õigeks“, aitab selle kasutamine kaasa näitlemise orgaanilisusele ja „loomulikkusele“. Lisaks sellele kergendab tegevusega sobiv „reaalne“ rütm tõeliste tunnete spontaanset esilekerkimist. Niimoodi muutub tegevus nii publikule kui ka näitlejale tõepärasemaks.

RUUM

Treenides muututakse oma keha ja selle eelistuste suhtes tundlikumaks ning hakatakse märkama, kuidas isegi üliväikesed muutused mõjutavad sisenmist seisundit. Sa hakkad oma kehas tõeliselt kodunema ja näed, kuidas ka õrn muudatus mõjutab sinu sisenmist maastikku. Laval mängides on selle saladusliku sideme pidev tajumine päris meeldiv.

Niisugune pidev hetkest hetkesse kestev uurimusretk on huvitav, kuid näitlejatena me tahame edasi liikuda. Me tahame panna publikut tajuma, et iga hetke taga on midagi „veel“; et meie tehtav ja öeldav on mingil kombel kõrvalisest puhastatud pikem ajalõik või inimkogemuse sügavam aste.

Muistsetel aegadel oli šogun Hideyoshi patrooniks kuulsale teetseremoonia meistriks, kelle nimi oli Rikyu. Ühel päeval ütles Hideyoshi Rikyule: „Ma kuulsin, et sinu aias kasvavad sellel kevadel imeilusad lilled. Ma tahaksin neid näha.“

Rikyu nõustus ja kutsus šoguni endale järgmiseks päevaks külla. Ootusärevuses Hideyoshi saabus aiavärava juurde. Kuid sisenedes tabas teda šokk: ta ei näinud ümberringi ühtki õit. Rikyu oli kõik lilled maha löiganud. Hideyoshi küsis: „Miks sa nii tegid? Ma tulin ju lilli vaatama!“

Rikyu vastas: „Ära muretse, tule sisenisse aeda.“

Kaks meest astusid sisenisse aeda, kus jällegi olid kõik lilled maha lõigatud. Šogun muutus üha vihasemaks, sest kõik see nägi välja nagu tahtlik vastuhakk tema soovile. Ta pöördus Rikyu poole ja nõudis: „Miks sa nii tegid?“

Ja Rikyu vastas rahulikult: „Palun, ära muretse. Tule teetseremoonia majja.“

Šogun ja teetseremoonia meister sisenesid tillukesse majakesse keset aeda. Väikese toa nurgas oli üksainus lill. See oli äärmiselt ilus ja seda imetledes mõistis Hideyoshi Rikyu teo mõtet. Omal kombel oli see üksik täiuslik lill ilusam kui tuhanded aeda täitnud õied. See oli ainult üks õis, kuid see tähendas midagi enamat. See esindas „Lille“ tottaalsust. See ei muutunud mitte ainult sellel kevadel Rikyu aias kasvanud lillede, vaid kõigi, kus tahes kasvavate lillede olemuseks.

Kui ma olin *zen*'i-kloostriks, siis soovitas preester, et ma taldrikut tõstes või teetassi käes hoides kujutleksin, et see kaalub neli või viis kilo. Ma ei tea miks, kuid kui kujutleda, et objekt on väga raske, siis muutub sinu ja selle objekti suhe vaataja seisukohast väga tähtsaks. Igapäevases elus ei pöörata ümbritsevatele asjadele erilist tähelepanu; tähelepanu asub iseendal. Suhtumine taldrikusse või tassi on väga tavaline. Ent kui hoida seda objekti, nagu kaaluks see palju raskem, sunnib see inimest tajuma, milline on täpselt tema suhe selle asjaga. Ja see suhe ei ole enam „igapäevane“, vaid viitab juba „millelegi enamale“.



Peter Brooki „Mahabharata“.
Drona osas Yoshi Oida (vasakult teine).

On olemas mõned tehnikad, mis aitavad selle omaduse väljendamisele kaasa, ilma et tekiks ülemängimise ohutu. Näiteks on stseenis vaja kõndida kaks meetrit: hüva, nii teegi; kuid näitlejana võta sisemiseks eesmärgiks liikuda silmapiirini. Istudes taju, kuidas su keha vajub Maa keskpunkti poole. Püsti tõustes kujutle, et sa tõused Universumi keskpunkti poole. Igapäevaelus töötatakse reaalsete vahemaadega. Tool on kahe meetri kaugusel, seega on eesmärgiks lihtsalt kõndida kaks meetrit selle toolini. Istudes otsitakse lihtsaimat võimalust selle sooritamiseks. Kuid laval mängid sa elu hingusega täies ulatuses, nii et su tegevused peavad olema midagi rohkem kui lihtsalt „liikuda kaks meetrit“ või „istuda maha“. Neid tegevusi pole vaja publikule „demonstreerida“ ega ole vaja, et publik näeks neis midagi „sügavalt tähenduslikku“. Tuleb lihtsalt kujutleda, et ruum, millega töötatakse, on suurem. Kõndides üle lava, kõnnid sa kujutluses silmapiirini.

Samuti on inimestel kalduvus asjadest niimoodi mõeldes võtta tahes-tahtmata kasutusele kogu keha. Laval on väga tähtis, et sellesse, mida sa teed, isegi kui nähtav liigutus on imeväike, oleks haaratud kogu keha. Pole vaja demonstreerida objekti raskust (nagu pantomimim), ainult sinu kujutluses kaalub see palju.

Näitleja keha on samamoodi „objekt“, mida saab muuta resoneerimisvõimelisemaks ja tähenduslikumaks. Sul on igapäevane keha, mis käib hommikuti poes ja peseb pärast sööki nõusid. Ja sul on etendamise „objekt“, mis suudab rääkida ka teistest inimkogemuse tasanditest. Treenides oma keha, on vaja kindlasti meeles pidada, et treenitakse „näitleja keha“, mis on „igapäevasest kehast“ „suurem“ ja tundlikum.

Kord saatis isand kuulsa teetsereemoonia meistri Tokiosse šoguni juurde. Reisi turvalisuse huvides soovitas isand tal kanda mõõka. Tavaliselt oli mõõga kandmine ainult samuraide eesõigus,

kuid kuna samurai ja teetseremoonia meistri riietus oli sama, lootis isand, et nii peetakse tema teenrit ohtlikuks sõdalaseks, keda keegi ei julge tülitada. Loomulikult ei teadnud teetseremoonia meister mõõgavõitlusest vähimatki, kuid ta isand lootis, et sõjakas välimus kaitseb teda rünnakute eest.

Teetseremoonia meister pani mõõga võõle ja hakkas Tokio poole minema. Teel sattus ta kogemata rüselusse teise (päris) samuraiga. Solvangust puudutatu kutsus too ta kohe kahevõitlusele. Teetseremoonia meister vabandas ette ja taha ning selgitas, et ta ei ole päris samurai, vaid ainult mängult, nagu soovitas tema isand. Solvatud samurai ei uskunud seda ja ütles: „Ei ole mingit vahet. Sa kannad mõõka ja seega on sinu kohus väljakutse vastu võtta.“

Teetseremoonia meister mõistis, et surm on silme ees ja vastas: „Ma ei tea, kuidas vehelda, nii et kui sa tahad mind tappa, siis lihtsalt tee seda.“

Samurai keeldus ettepanekust, sest mehe tapmine, kes pole isegi mõõka tuptest tõmmanud, oleks olnud ebaväärikas. Nad pidasid nõu ja otsustasid lükata duelli tunni võrra edasi. See jätnuks teetseremoonia meistri aega ennast ette valmistada. Ta tahtis surra mingisugusegi väärikusega, hoides kas või mõõka õigesti käes. Ta tahtis õppida kas või veidike vehklemistehnikat.

Nii läkski ta lähedal asuvasse sõjakunstide kooli ja rääkis kooli juhatajale kogu loo. Kuid selle asemel et õpetada talle mõõgahoidmist, palus kooli juhataja tal sooritada teetseremoonia. Ta nõustus mõeldes: „See on viimane tseremoonia, mille ma oma eluajal läbi viin.“

Kui tseremoonia oli lõppenud, ütles sõjakunstide õpetaja: „Väga hea. See oli täiuslik. Sa ei pea õppima võitlustehnikat, sest sa oled juba võitluseks täiesti valmis. Su hoiak samuraina on täiuslik, nii et kõik, mis sa pead tegema, on hoida mõõka samamoodi, nagu sa hoiaksid

tassi teega. Tegelikult on see üks ja sama asi.“

Teetseremoonia meister läkski seejärel tagasi oma vastase juurde. Ta ütles: „Ma olen õppinud, kuidas mõõka hoida, ja ma olen valmis surema. Sa võid nüüd mind tappa.“

Seepeale tõmbas ta oma mõõga välja ja hoidis seda rünnakuvalmis. Väljakutsuja jälgis teetseremoonia meistri tehnikat ja selle asemel et talle kallale tormata, laskis ta aeglaselt oma mõõgal langeda ja ütles: „Ei, ma loobun kahevõitlusest. Sinu meisterlikkus on väljaspool kahtlust. Ma ei suudaks sind kuidagi tappa. Ma vabandan oma rämeda käitumise pärast.“

Kui teha iga päev kehaga tööd, kesken duses avatuse, selguse ja lõimituse kõigile tasanditele, muutub „näitleja keha“ lõpuks inimese loomulikuks olekuks. Isegi kui palutakse teha midagi täiesti uut ja tundmatut, reageerib keha sobivalt. Ta leiab peaaegu alati automaatselt lihtsa ja õige tegutsemisviisi. (L. M.)

SISEMINE / VÄLIMINE

See, kuidas avastada pidevalt uusi võimalusi näitlemise elavdamiseks, nõuab palju oskusi ja avatust. Tegelikult koosneb hea näitlemine kahest elemendist: tehniline meisterlikkus ja vaba ning kerge meele liikumine. Treeninguga seoses tähendab see seda, et tuleb arendada ja süvendada mõlemat osapoolt läbi kogu elu.

Kui Yoshi kasutab sõna „meel“, siis ei tähenda see aju või intellekti. Jaapani keeles on üks sõna, kokoro, mida võib tõlkida nii „meeleks“ kui ka „südameks“. Nähtavasti on kõige parem seda pidada „sisemiseks minaks“. (L. M.)

Samuti kasutab näitleja neid kahte aspekti iga päev oma ametis. Nii meel kui ka tehniline meisterlikkus on mängusituatsioonis täielikult olemas. Seal avalduvad nad sisemise ja välimise väljenduslikkusena.



Draupadi (Mallika Sarabhai) ja Drona (Yoshi Oida) „Mahabharatas“.

Sisemise liikumise tasakaalustamine välise tegevusega on delikaatne teema, kuid kui seda on tehtud oskuslikult, lisab see tööle ootamatuid, aga huvitavalt ootamatuid mõõtmeid. Näiteks, kui väline lavaline tegevus on ülimalt vägivaldne ja kirglik. Kui sisemine seisund on samasugune, muutub näitlemine liiga pingutatuks. Sestap tuleb olla sisemiselt väga rahulik. Samas vastupidi, kui peab kujutama rahulikku või igavat tegelaskuju ja sisemiselt ollakse samasuguses seisundis, siis on väga suur risk, et sinu mäng muutub ütlemata tüütuks. Sellises olukorras peab sisemus töötama tugevalt, intensiivse keskendatuse ja jõuga. See aitab kaasa tegelaskuju või situatsiooni rahulikkusele, kuid samas ei lase tal muutuda igavaks. Ideaalselt peaksid sisemine ja välimine olema teineteise suhtes täiesti vastandlikud.

Vaadake vurrkanni pöörlevat teravikku, kui ta vangub mööda põrandat: teravik pöörleb aeglaselt. Vurrkann on ümberkukkumise veerel. Kui teravik on

aga täpselt vertikaalis ja püsib ühel kohal, pöörleb ta ülikiiresti. Laval on keha sama lugu: kui on ette nähtud, et sa pead olema rahulik ja liikumatu, toimib suur sisemine dünaamika. Su sisemine „pöörlemine“ on väga kiire. Kui seda sisemist jõujaama pole, puudub vaiksetel tegevustel ja liikumatuse viivudel igasugune mõju.

Vastupidine on samuti tõsi. Kui sooritatakse jõulisi või vägivaldseid füüsilisi tegevusi, tuleb samas säilitada sisemuses rahu. Kui hakata nagu vurrkanni teravik mööda ruumi ringi vankuma, kaob tasakaalupunkt ja „pöörlemine“ ei saa enam jätkuda. Isegi kui tormatakse raevuhoos mööda lava, ei tohi see mõjuda pingutatult. See on paradoks; etenduse üheks omaduseks on rahu ja teiseks dünaamika. Näitleja peab kogema seda kahesust. Kui sa avastad füüsilise liikumatuse, ei ole see täielik liikumatus; selles on ka sisemist dünaamikat. Kui sa avastad füüsilise dünaamika, pead seda tasakaalustama sisemise rahuga.

Mida täpselt tähendab „sisemine rahu“? See tähendab, et ei olda tormiliste emotsioonide vang. Sisemus on tühi; miski ei häiri sind. Vaatamata sellele ei tähenda see „rahu“ sugugi tunde väljasuretamist või jäika kinnihoidmist muutumatust „rahuseisundist“, vaid pidevalt muutuvat avatust, mis laseb vastata ümbritsevas maailmas toimuvatele pidevatele liikumistele.

Kui ollakse juba tugeva emotsiooni meelevallas, siis täidab see justkui kogu sisemuse. Siis ei jätku sinna sisenemiseks „ruumi“ ühelegi teisele tajule või tundele. Sa oled tunde vang. Näiteks, kui ollakse vihast üle keemas, ei saa spontaanselt tekkida ühtki teist emotsiooni; miski ei muutu. Nii et viha tuleb endast välja heita, et teha oma meelde veidigi tühja ruumi.

Ja kui juba kord on see ruum lahti tehtud, ollakse vaba reageerima ja vastama kõigele, mis juhtub siin ja praegu.

Probleem ei ole niivõrd vihatundes kui sellises, vaid selles, et jäädakse vihatundesse kinni. Kui tõeline vihatunne on lahtunud, siis lase tal minna. Väline keskkond muutub pidevalt ja peab olema valmis, et reageerida igale hetkele, kui see sinuni jõuab. Näitlejad teavad, et hetkel, kui jäädakse emotsionaalselt ühte muutumatusse seisundisse, lendab kogu etendus vastu taevast.

Mõnikord võivad inimesed kohaneda pideva tunnete mölluga. Emotsioonid ise võivad muutuda rõõmust kurbuseks, sellest omakorda raevuks ja nende vahel pole tühjust või rahulikku hetke. Sellisel juhul on inimesed muutunud „emotsionaalse intensiivsuse“ seisundi suhtes sõltlasteks, mis ongi see, mis muudab nad jäigaks ja piiratuks. (L. M.)

Sisemise ja välise tasakaalustamine. Liikumine liikumatuses. Vait, aga vali. Nagu hobusega ratsutamine. Hea ratsutaja võib liikuda väga kiiresti ja katta pikki vahemaid, kuid ta ei tundu kunagi olevat läbi raputatud. Hobune võib joosta üle välude ja kraavide, läbi metsa, üle ojade, kuid ratsutaja jääb alati rahu-

likuks ja peaaegu liikumatuks. Näitleja meel on ratsutaja ja tema keha hobune.

Hea ratsutaja püüab ennast teadlikult hobusega ühtlustada, lastes tal vabalt liikuda, kuid jäädes alati olukorra peremeheks. Sina käsutad hobust; sina oled üleumus. Hobune järgib su tahet, kuid kui sul ratsutamine hästi välja tuleb, unustab hobune su kohalolu ja sina hobuse oma. Hobusest lähtuv impulss ja ratsutajast lähtuv impulss muutuvad üheks tervikuks, kuni nende vahel pole enam mingit erinevust.

Kuid kui ei osata ratsutada, töötatakse hobuse loomusele vastu. Ollakse närviline ja võib-olla veidi pelglik. Sellises olukorras ei saa mingist rahust juttugi olla ja hobune satub segadusse. Inimese ja looma vahel tekib võitlus, mis kestab kuni mõlema väsimise ja lõpliku ärritumiseni, ning kumbki ei jõua eriti edasi.

Ei piisa sellest, kui keha (hobune) on dünaamiline või meel (ratsutaja) rahulik ja vastuvõtlik. Peab leidma ka vahendeid, kuidas neid omavahel ühendada, nii et need kaks vastandit töötaksid kergelt pingevabas kooskõlas. (L. M.)

Zeami on öelnud: „Keha liigub seitse kümnendikku, süda liigub kümme kümnendikku.“

Rolli õppides peab seda tegema saja-protsendiliselt, kasutades maksimaalselt nii sisemist elu kui ka kehalist väljenduslikkust. Kuid kui töö kehalise väljenduslikkusega jätkub samuti maksimaalselt ka valmis etenduses, segab see publiku juurdepääsu tegelaskuju siseelule. Välist väljenduslikkust kergelt mahendades juhtub see, et publik hakkab tundma, mis toimub tegelaskuju sees. Vaatajad tunnevad, et nad on millegi huvitava ja kaasakiskuva tunnistajaks.

Kuid samas tuleb Zeami mõttega ettevaatlikult ümber käia, sest seda valesti kasutades viib see loiu näitlemiseni. See mõte ei tähenda, nagu muutuks väljenduslikkuse väline vorm lohakaks või vähem oskuslikuks, vaid seda, et mängu ajal asetatakse rõhk sisemisele

väljenduslikkusele. Kokku võttes: kui rolli väliseid külgi ollakse proovides maksimaalsetes mõõtmetes katsetatud, peaks tehnika etenduse ajaks olema täielikult kehasse juurdunud. Sellisel juhul peaks välise poole mahendamine olema lihtne ülesanne, samas kui näitlemine jääb sama kõrgele tasemele. Näitlemine omandab siis ponnistamise asemel tehnilise „kerguse“ ja laseb publikul niimoodi keskenduda siseelule.

Isegi kui võtta välist etendamist omaette, selgub, et see vajab ikka veel kontrastsuse osas edasiarendamist.

Zeami soovitas, et kui keha töötab suure jõu ja hooga, peaksid jalad jääma pehmeks ja õrnaks. Kui kasutada jalgu jõuga, peaks ülakeha jääma rahulikuks ja vaikseks. Kui kõik kehaosad töötavad ühtviisi jõuliselt, võib näitlemine muutuda rämedaks ja tooreks. Jõuline lavastus ei peaks päädima jöhkra näitlemisega. Kontrolli ja kontrasti kohalolu kehakasutuses annab tulemuseks palju põnevama ja sädelevama lavastuse.

REAALSUSE PEEGELDAMINE

Teatrivaataja vajab kontrasti ja mitmekesisust, sest ühte ja samasse tasan-disse takerdud etendus muutub jälgitamatuks. Sellele vaatamata on kontrastil täita olulisem roll kui lihtsalt köita publikut. Kontrast on elulähedase teatriloome kõige olemuslikum tegur. Igapäevases elus toimuvad pidevad rütmi-, tempo- ja suunamuutused. Inimene istub mitu minutit ühel kohal, siis äkki kargab püsti ja läheb kööki teed keetma. Isegi väikesesse ajavahemikku mahub väga eripalgelisi tegevusi ja reageeringuid. Et mäng laval mõjuks tõepäraselt, peab neid pidevaid muudatusi peegeldama. Lisaks sellele peab teater aega kokku suruma. Sündmused, mis toimuvad kümne aasta, kümne kuu või mõne päeva vältel, koondatakse maksimaalselt paaritunnisesse vaatamängu. Laval toimuv peab edasi andma taasloodud sünd-

muste o l e m u s e, mitte nende üksikasju. Isegi „naturalistlikuks“ näitekirjanikuks peetav Anton Tšehhov ei kujutanud oma näidendites „reaalset aega“, vaid lõi sellele ligilähedase illusiooni. Publik „teab“ mitteteadlikult, et neile näidatakse kõrvalistest detailidest puhastatud sündmuse (*distillation of events*), mitte sündmuste täpset reproduktsiooni. Kuna isegi ühte päeva mahub palju erinevaid tegevusi, peab ka lavastus sisaldama sama palju erinevaid ja vastakaid rütme. Nii luuakse lavastus, mis mõjub „päris elu“ usutava peegeldusena.

Isegi kui me päris elus liigume aeglaselt, peatume kaua ja liigume taas aegamisi edasi, ei mõju see laval usutavalt, sest see on vasturääkivuses sellega, mida publik peab „päris elu“ niheteks ja muutusteks. Sestap peab näitleja mõistma rütmi ja tempo tähtsust lavastuse ülesehituses. Näitlejale isiklikult võib emotsionaalse hetke ülitäpne taasloomine tunduda väga „päris“, aga see ei pruugi sugugi sama moodsa paista publiku vaatepunktist. Enne emotsiooni tekitamise kallale asumist tuleb selgeks teha see, kuidas kasutada rütmi ja ajastada tegevused. Tegelikult on asi nii, et õigesti ülesehitatud tempo puhul tekib emotsioon üsna kerge vaevaga.

Tuleb kindlalt meeles pidada, et teater töötab kokkusurutud ajaga. Vastasel juhul oleks tegemist elust väljalõigatud ja näitamiseks väljapandud „argielu tükkiga“. Kuid argielu näevad inimesed nagunii kogu aeg ja nad ei tule teatrisse sellepärast. Teatrisse tulevad nad millegi enama järele.

Näitlejana pean ma olema teksti suhtes vaba. Ma ei taha näitlemise ajal muretseda iga järgmise väljaöeldava lause pärast. Pikema teksti puhul tuleb aru saada selle põhilisest struktuurist. Millega tekst algab? Kus on teksti tähtsaim koht? Kus on lõpp? Teksti ei tohi lihtsalt rida-realt üles öelda, arvates, et see jääb pidevalt üheks ja samaks. Nagu põne-

vusromaanil, on ka tekstil kindel ülesehitus ja nagu ka põnevusromaanil puhul, on mõnikord mõistlik kiigata teksti lõppu, et algus paika saada: kui lõpp on niisugune, siis algus peaks olema naasugune ja sealt järgmine käik seesugune. See on nagu mõistatus, aga selline, kus spikerdamine on lubatud: paremaks lahendamiseks võib vaadata lõppu. Hea moodus tekstiga töötada on liikumine lõpust algusesse ja seejärel keskpaika.

Selles mõttes on mul väga lihtne mängida Peter Brooki lavastustes, sest ta pakub näitlejatele nende kujutlusvõime stimuleerimiseks igasuguseid abimaterjale: fotosid, muusikat, ajalugu, juhtumite lähiuuringuid, otseseid kogemusi, isegi vastavat toitu. Niisuguse teabe abil muutub näidendi maailm märkamatuks omaseks ja konkreetsete stseenide juurde asudes kerkib see eelnevalt kogutud materjal uuesti pinnale, ilma et sa peaksid sellele veel eraldi mõtlema. Sa lihtsalt tajud toimuvat ega pea nuputama, kuidas seda stseeni teha: sa lihtsalt oled stseenis sees. Sinu eneses on midagi ja seetõttu tundub mängimine improvisatsioonina. Sa järgid loomulikult alati teksti ja pead kinni misansteenist, kuid samal ajal tajud, et sa tõesti tead, mis praegu toimub.

Rolli tehes ei peaks niivõrd muretsema selle pärast, kuidas midagi öelda või kuhu millalgi minna, vaid pigem tuleks elada sisse näidendi ja tegelaskuju maailma. Hangi võimalikult palju teavet: loe raamatuid, kuid vestle ka inimestega, vaata fotosid või maale, käi näidendi tegevustikuga seotud paikades jne. Pole mingit mõtet omaette teksti kallal püsida. Näidendi sõnaline osa on ainult kaduvväike osa sinu tegelaskujust või loost. Tekst on ainult jäämäe tipp; see on üksnes nähtav osa, samas kui allpool veepinda eksisteerib nähtamatult üüratu massiiv. Oma rolli loomisel ainult tekstile toetumine mõjub väga ahistavalt. Sellest jääb väheks. Tuleb avastada kogu ülejäänud

aines, mida näidendis pole suurde plaani toodud. Niimoodi talitades avaneb tekst proovide saabudes iseenesest.

(Järgneb)

Yoshi Oida karjäär algas peaaegu viiskümmend aastat tagasi Jaapanis. Lapsnäitlejana õppis ta tundma no-teatrit ja kaas-aegseid teatrivorme, sealhulgas ka näitlemist televisioonis. Sirgudes jätkas ta õppimist ja näitlemist erinevates traditsioonilistes jaapani teatristiilides (no, kabuki ja gidaiyu jutuvestmiskunst), aga ka lääne stiilis näidendites. Ta osales samuti eksperimentaalsetes teatriprojektides näitekirjanik Yukio Mishima juhtimisel.

Kolmekümnendate eluaastate teisel poolel siirdus ta Jaapanist Euroopasse. Ta oli just kohtunud välismaise lavastaja Peter Brookiga, kelle teatrilased ideed tundusid talle värskete ja huvitavate. Kuigi Yoshi ei rääkinud ühtegi Euroopa keelt, pakkis ta oma asjad ja lendas Pariisi. Vaatamata selle „eksootilise“ kultuuri võõrapärasusele ja tema jaoks tundmatule teatritegemisviisile jäi Yoshi Prantsusmaale, jätkates oma ameti saladuste tundmaõppimist. Aastate jooksul sai ta Centre International de Création Théâtrale'i põhijõud ja ta osales enamikus suurlavastustes, nagu „Iki“, „Lindude konverents“, „Mahabharata“, „L' Homme qui“. Ta on samuti esinenud filmides, lavastanud näidendeid, juhendanud näitlejate õpikodasid üle maailma.

Lorna Marshall õpetab füüsilist näitlemist (physical acting) Londoni Kuninglikus Lavakunsti Akadeemias ja töötab rahvusvaheliselt lavastajana ja konsultandina ooperis, tsirkuses ja sõnalavastusteatri. Raamatu „The Body Speaks“ autor ja Yoshi Oida raamatute „The Invisible Actor“ ja „An Actor Adrift“ kaasautor.

Katkendid raamatust „Nähtamatu näitleja“ („The Invisible Actor“, Methuen, 1997) tõlkinud PEETER RAUDSEPP

Peter Brooki lavastuses „Mahabharata“ mängisin ma Dronat, meistersõdalast, keda polnud võimalik võita üheski lahingus. Näidendis pidid Drona vaenlased enne otsustavat lahingut ta kindlasti kõrvaldama, sest tema osalemine selles oleks tähendanud neile kaotust. Nii nad tegid temaga sohki. Selleks, et Dronal kaoks võitlustahe, valetasid nad talle, et tema poeg on tapetud. Riugas õnnestus. Poja kaotusest meeleheitel, võttis Drona endalt elu.

Enesetapustseenis võttis Drona üleriided seljast ja kallast ennast üle suure nõutäie veripunase veega, mis tähendas teatavat puhastumist. Vedelik voolas üle ta keha ja imbus maapinda. Publik tajus isa kurbust, armastust ja meeleheidet väga selgelt. Kuid ise ma ei mõelnud: „Mis peaks minus sel hetkel avalduma?“ või „Missugust psühholoogilist seisundit ma peaksin praegu kasutama?“

Stseeni algul hakkas Toshi Tsuchitori (lavastusse kaasatud jaapani muusik) ühtlase rütmiga trummi mängima. Minu jaoks polnud olemas midagi muud. Ainult side heli ja minu keha tegevuste vahel. Loomulikult jäin ma teadlikuks *jo-ha-kyu*'st ja pidasin meeles, mis olukorraga on tegemist. See oli rõõmutu hetk, nii et ma jäin avatuks stseeni kurvale õhustikule, aga ma ei mänginud „kurbust“. Ma lihtsalt teadvustasin selle kohalolu. Minu tööks oli *jo-ha-kyu* väljaarendamise ajal luua suhe trummilöökidega.

Tagantjärele ma arvan, et stseen töötas sellepärast, et ma olin kindlalt keskendunud ühele asjale. Seetõttu oli mu „sees“ palju vaba ruumi, ruumi, millesse publiku kujutlusvõime sai siseneda. Ma ei koormanud enda sise-must liigse psühholoogiaga. Ma lihtsalt austasin olukorda ja seejärel keskendusin muusikale.



Gilles Abegg'i fotod