

STANISLAVSKI „SÜSTEEM“

FRANCO RUFFINI

Stanislavski sõnad

„Näitleja töös endaga“¹ ütleb Torsov (Stanislavski ideede kandja raamatus) oma õpilastele pärast kaheaastast tööd:

„Kahe aasta jooksul saadud teadmised on kuhjatud teie pähe ja südamesse. Teil on raske ühte sobitada, õigele paigale asetada elemente, mida me ükshaaval oma enesetundest* välja võtsime ja eraldi käsitlesime.

Ometi on see, mida me kahe aasta jooksul nii suure hoolega tundma õppisime, inimese kõige lihtsam, loomulikum seisund, mis on meile tegelikkuses hästi tuntud. [- - -] Hämmastav on, et see, mida me nii hästi teame, mis tõelises elus tuleb loomulikult, iseenesest, see kaob jäljetult või moondub, niipea kui näitleja lavale läheb. On tarvis suurt tööd, uurimist, harjumist ja tehnikat, selleks, et laval tagasi saada elus igale inimesele nii normaalset seisundit. [- - -] Üksikuteks elementideks jaotatult on üldine lavaline enesetunne inimese kõige lihtsam ning normaalsem seisund. Dekoratsioonilõuendi, kulisside, värvide, liimi, kartongi ja butafooria surnud riigi seas laval kõneleb üldine lavaline enesetunne meile tõelisest, elavast inimelust, tõest.“ (L. A., lk 607–608)**

Stanislavski „süsteemiga“ seoses eksisteerib mitmeid eelarvamusi: see käib vaid karakteriga*** samastumise kohta, sellest on kasu vaid naturalistlikel või realistlikel näitlejatel, see on teatud kindla poeetika tulemus jne.

Kuid nagu näha, ei olnud Stanislavski seda meelt. Ta ütleb, et „süsteemi“ eesmärk on konstrueerida „üldine lavaline enesetunne“, st taastada laval „inimese kõige lihtsam ja loomulikum seisund“.

„Inimese kõige lihtsam seisund“: orgaaniline keha-meel****

Stanislavski „süsteemi“ eelarvamuste vahelise refleksioon toob endaga vältimatult kaasa vaatepunkti nihke. Lähtekohaks ei saa olla suure vene lavastaja poeetika või maitse-eelistused, nagu tavaliselt. Selleks peab olema määratlus, mida Stanislavski nimetab „inimese kõige lihtsamaks, normaalsemaks seisundiks“. Tegelikult see ongi süsteemi eesmärk ja sellisel eesmärgil ei ole midagi pistmist lavastaja esteetiliste ja menetluslike valikutega.

Stanislavski ütleb hiljem, raamatus „Näitleja töö rolliga“²:

„Igal lavastajal on rolliga töötamiseks ja selle töö edasiarendamise planeerimiseks oma viis: siin puuduvad kindlad reeglid. Kuid sellele vaatamata peab meie endi loomusest tulenevaist töö esimestest järkudest ja psühhofüüsilistest protseduuridest täpselt kinni pidama.“ (L. A. P., lk 106)

Inimese seisund, millest räägib Stanislavski, rajaneb „meie endi loomusest tulenevaid psühhofüüsilistel toimingutel“ ja seda võib määratleda kui „orgaanilist keha-meelt“.

Võib öelda, et keha-meel on orgaaniline, kui keha ei reageeri meele nõuetele

„ülearuselt“, „puudulikult“ ega „seos-
tamatu“, vaid:

– keha reageerib ainult meele nõuetele;

– keha reageerib kõigile meele nõuetele;

– reageerides kõigile meele nõuetele ja ainult neile, koha ne keha vastavalt nende, otsib võimalust nende rahuldamiseks.

Keha-meele orgaanika avaldub vaid kehas, mis ei tegutse asjatult, mis ei väldi vajalikke tegevusi, mis ei reageeri endale vasturääkivalt ja ebaproduktiivselt.

Orgaaniline keha-meel on tegelikult „inimese kõige lihtsam ja normaalsem seisund“ ja tõesti on hämmastav, kuidas see „kaob jäljetult või moonduv, niipea kui näitleja lavale läheb“. Hämmastav, aga tõsi, nagu me kõik teame. Niipea kui näitleja on laval, muutub keha pea-aegu alati ülearuseks, puudulikuks ja seosetuks: ta tegutseb asjatult, keeldub tegutsemast, räägib endale vastu. Keha kaotab orgaanilisuse, mis tal oli enne lavaletulekut ja mille ta saab tagasi kohe pärast lavalt lahkumist. Orgaanilisuse, „elavast inimelust, tõest kõnelemise“ taasloomiseks on vaja „tööd, uurimist ja tehnikat“. See on „süsteem“.

Meel esitab nõudeid: läbielamine³

Jõudnud selgusele, et keha peab reageerima kõigile meele nõuetele, kohanema nendega, ja ainult nendega, tuleb kõigepealt treenida näitleja meelt nõudeid konstrueerima. Stanislavski järgi tähendab meel intellekti, tahet ja tunnet vastastikusel seoses.

Argielus ei ole seda vaja: meele poolt kehale esitatavad nõuded on tõelised; kuid laval peavad ebatõelised nõuded muutuma tõelisteks.

See on läbielamise eesmärk: treenida näitleja meelt esitama nõudeid, st stiimuleid, mille suhtes ei saa keha teha muud, kui reageerida neile sobivalt.

Siit nii läbielamise hädavajalikkus kui ka keerukus Stanislavski „süsteemis“. Näitleja meel ei pea looma reaktsioonile ainult loogilist, motiveerivat ja emotsionaalset konteksti, vaid see kontekst peab toimima, justkui oleks see tõeline nõue; näitleja peab uskuma enda loodud konteksti. Kui näitleja usub, siis ja ainult siis, usub ka vaataja, niisamuti, kui ta usub, nähes kedagi reageerimas väljaspool lava.

Läbielamine lõpeb vaid siis, kui ratsionaalsed, tahtelised ja emotsionaalsed õigustused on muutunud tõeliseks nõudeks. Selles punktis on reaktsioon, ise veel liigutuseks arenemata, juba aktiivne. Stanislavski jaoks on läbielamine juba „impulss tegevuseks“ ehk, võime öelda, „tegevus impulsis“, isegi kui see ei ole veel tegevuses.

Keha reageerib sobivalt: kehastamine

Kehastamise tehnikad on need, mis muudavad ülemineku „tegevusest impulsis“ „tegevuseks tegevuses“ võimalikuks.

Siin on ilmne ebakõla. Mida vajalikum ja põhilisem on läbielamine Stanislavski „süsteemile“, seda tarbetum tundub kehastamine. Tõepoolest, kui meelel õnnestub luua tõeline nõue, siis ei saa keha teha midagi muud, kui vastavalt reageerida. Mis mõtet on siis seda treenida?

Ei tohi unustada, et läbielamine ei ole tõeline nõue, vaid ta ainult toimib nii, nagu oleks ta tõeline. Selles ongi asi. Justkui tõelise nõudena toimimiseks ei saa läbielamine olla lihtne, sirgjooneline, see peab olema keeruline, dünaamiline ja sisaldama kontraste. Läbielamine peab vastama neile olukordadele, mis argielus on erandlikud või veelgi parem, ekstreemsed.

Oma kuulsas ütluses kehtab Stanislavski näitlejat alati otsima halvas head, tarkuses rumalust, õnnelikus kurba. Siinkohal tasub uuesti üle korrata Sta-

nislavski kokkuvõtet: „See on nimelt üks inimese kire paisutamise meetodeid.“

See kehtib nii karakteri kohta tervikuna kui ka iga läbielamise elemendi kohta. Kuid see ei ole ekspressiivne valik. Vastupidi: et toimida laval tegevuse hüppelauana, peab kirge keerukusega „paisutama“, võimendama, elustama.

Sestap võib mõista kehastamistehnikate vajalikkust ja tähtsust Stanislavski süsteemis. Tegelikult „avardab“ meele poolt loodud nõue, mis toimib tõelise nõudena ainult seda elustava keerukuse tõttu, ka keha vastavat reaktsiooni.

Näitleja keha peab olema treenitud nii, et see reageeriks ka meele kõige väiksemale impulsile, nii nagu Stradivariuse viiul reageerib mängija kõige kergemale poognapuudutusele. Õigupoolest võrdleski Stanislavski korduvalt näitleja keha kallihinnalise muusikariis- taga.

Loomulikult esineb ka argielus keelulisi nõudeid, millele keha peab auto-

maatselt ja sobivalt reageerima. Kuid see avaldub ekstreemsetes, erandlikes olukordades. Lavaelus, vastupidi, on iga olukord ekstreemne, sest kui see nii ei oleks, ei saaks see toimida „tõelise olukorrana“. See, mis on laval keha- meele norm, on argipäevas talle erandlik.

Lavaline orgaanika on igapäevase orgaanika avardus. Seetõttu tuleb see „süsteemi“ vahenditega uuesti luua. Seesmine lavaline enesetunne, mis on konstrueeritud läbielamistehnika vahenditega, ja väline lavaline enesetunne, mis on konstrueeritud kehastamistehnika vahenditega, peavad ühinema ja loimuma üldiseks lavaliseks enesetunde- ks, mis on näitleja „normaalne, loomulik, orgaaniline teine loomus“. (L. A., lk 607)*****

Orgaaniline keha-meel, karakter, roll

Orgaaniline keha-meel on näitleja teine loomus. Kui see on Stanislavski süsteemi analüütiliselt järk-järgult saavutatud väidetav eesmärk, peab küsima, milline on orgaanilise keha-meele funktsioon näitleja üldises strateegias?

Konstantin Stanislavski ja tema õpilased asjaarmastajate näiteringist esitamas William Schwenck Gilberti ja sir Arthur Sullivani ooperit „Mikaado“ 1887. aastal.



Tegelikult eksisteerib näitleja üldine strateegia süsteemist kõrgemal ja väljaspool: see on rolli tõlgendus (st nende sõnade ja tegude tõlgendus, mis on näidendis karakterile ette kirjutatud).

Milline on orgaanilise keha-meele funktsioon rolli tõlgendamisel? Niivõrd kui asi puudutab Stanislavskit, saame vastata järgmistes terminites:

- orgaaniline keha-meel on karakteri tähenduse eeltingimus ja
- karakter on rolli tähenduse eeltingimus.

Järelilikult tuleb alustada karakterist.

Stanislavskilikul rollitõlgendusel on kolm astet:

- 1) orgaanilise keha-meele konstrueerimine,
- 2) karakteri konstrueerimine lähtuvalt (kirjutatud) rollist,
- 3) (laval tegutseva) rolli konstrueerimine lähtuvalt karakterist.

Teoreetiliselt ja metodoloogiliselt on need kolm astet eristatavad, kuid praktikas on nad ühte põimunud. Mida tähendab Stanislavskile karakter? Karakter on näitleja orgaaniline keha-meel (kirjutatud) rolli „antavates olukordades“.

„Mikaado“.



Arhitektifotod

Mis on (laval tegutsev) roll? See on pealisülesande täitmise suunas pürgiv karakter, kes on selleks n-ö kaevunud „läbi tegevuste jada“.

Karakter peab eksisteerima ka rolli minevikus ja tulevikus, st isegi seal, kus roll ise ajaliselt ei viibi. Karakter peab eksisteerima ka nendes tegevustes, mida roll ette ei näe, st isegi seal, kus roll ruumiliselt ei viibi. Stanislavski soovitus on selles suhtes pidevad ja ühemõttelised.

Karakter on isiksus, mis eksisteerib kõrgemal ja väljaspool rollist tingitud tegevusi. Vaatamata sellele, et karakter kohaneb rolli „antavate olukordadega“, võib karakter mängida ka teisi rolle. Teatriloos on arvatult näiteid, kuidas üks ja sama näitleja-karakter mängib erinevaid rolle, ja meie ühiskogemus vaatajana kinnitab fakti, et ühe (kirjutatud) rolli raames on ruumi erinevatele karakteritele. On tuhandeid Hamleideid, igal näitlejal oma; see on kulunud lause ja kätkeb endas sügavmõttelist tõde. Siit lähtudes: mis on karakter rolli suhtes? Karakter ei ole samastatav rolliga, ei vihja sellele, nagu ei vihja ka roll temale. Karakter on ainult rolli „tähenduse eeltingimus“⁴.

Kui näitleja kaotab karakteri (või ei ole seda leidnud) – need on Stanislavski tähelepanekud –, muutub roll tähendusetuks. Kui näitleja on üles ehitanud ühe karakteri, saab roll ühe tähenduse; kui näitleja üles ehitatud karakter oleks teistsugune, oleks rollil teistsugune tähendus, kuid tal oleks see ikkagi olemas.

Kuid samavõrd, nagu rollil puudub ilma karakterita tähendus, puudub karakteril tähendus ilma näitleja keha-meele orgaanilisuseta. Kui näitleja keha-meel on ebaorgaaniline, ei saa karakteri tegevused, isegi kui need on kohandatud rolli „antavate olukordadega“, olla nõuetele vastavad reaktsioonid. Need saavad olla ainult väliste käskude mehaanilised sooritused.

Kui laguneb keha-meele orgaanilisus, laguneb ka karakter: see ei ole enam isiksus ja sestap ei saa ta kindlustada rolli tähendust.

Stanislavskile on orgaaniline keha-meel rolli tähenduse alus; see on *esimene eeltingimus*, millele saab ehitada *viimase eeltingimuse*, karakteri.

Tähenduse eeltingimused ja eelekspressiivsuse tasand

Orgaanilise keha-meele konstrueerimine, karakteri konstrueerimine, lähtudes (kirjutatud) rollist, – need kaks astet näitleja üldises töös rolli tõlgendamisel tõusevad esile *enne* tähenduse avaldumist. Nendest koosnevad põhilised eeltingimused tähenduse avaldumiseks (laval tegutseva) rolli konstrueerimisel, lähtudes karakterist.

Praktikas on kaht esimest astet väga raske (kui mitte võimatu) eristada viimasest astmest; veelgi raskem on eristada esimest astet teisest.

See ei välista aga stanislavskilikus näitlejatöö käsituses sellise tasandi teoreetilist ja metodoloogilist olemasolu, mis kerkib esile enne tähenduse avaldumist, mis eksisteerib *enne* väljendumist ja mis on väljendumise eeltingimus.

See on eelekspressiivne tasand, millele tegeleb teatriantropoloogia. Üldiselt võib eelekspressiivset tasandit defineerida kui tasandit, millel konstrueeritakse tähenduse eeltingimused.

Stanislavski „süsteemis“ toimub näitleja töö eelekspressiivsel tasandil lahus lavastaja poeetikast ja/või esteetilisest valikutest.

Stanislavski kinnitab seda vastuvaidlematult. Stanislavski kui realist, naturalist, teatripoeetika looja ütleb „süsteemist“ rääkides: „Seda ei tehta realismi või naturalismi kui niisuguse pärast, vaid sellepärast, et see on tingimata tarvilik meie loomingulisele loo-

musele, alateadvusele.“***** Tähenduse avaldumiseks ei ole tõepoolest olemas kindlaid reegleid, muidugi eeldusel, et tähenduse avaldumiseks eksisteerivad vajalikud eeltingimused.

Samuti puuduvad kindlad süsteemid tähenduse eeltingimuste konstrueerimiseks, töötamiseks eelekspressiivsel tasandil. Stanislavski „süsteem“ on üks süsteem, mitte *ainus* süsteem.

Seda võib mitte aktsepteerida, niisamuti nagu võib mitte aktsepteerida tema poeetikat, tingimused, et näitleja keha-meel leiab siiski enda orgaanika.

Viimasel eluperioodil tõmbus Stanislavski aktiivsest teatritööst tagasi ja hakkas rühma näitlejatega pealtnäha mõttetult eksperimenteerima. Nad töötasid Molière'i „Tartuffe'iga“, kuid nende eesmärk ei olnud see lavale tuua. Nende eesmärk oli uurida teatri „loodusseadusi“ nii sügavalt kui võimalik. Toporkov, üks Stanislavski õpilastest, on meile päranduseks jätnud unustamatu päeviku, kus kirjeldatakse seda uurimustööd.

Stanislavski teatas kohe alguses, et selle eksperimendi mõte on varustada näitleja vahenditega, mille abil *üh* e rolliga töötamise ajal õppida töötama *kõiki* võimalike rollidega: „Kunst algab sealt, kus ei ole ühtegi rolli, kus on ainult „mina“ näidendi antavates olukordades.“⁵

Enne rolli on karakter. Ja enne karakterit? Mis on lavalise „tõe“ põhitingimus?

Stanislavski, kes ei kasutanud terminit „orgaaniline keha-meel“, vastas küsimusele järgmise võrdlusega: „Ükskõik missuguseid peensusi kunstnik maalil ka ei edastaks, kui ta modelli poos on vastuolus füüsikaseadustega, kui selles poosis puudub tõde, kui, ütleme, istuva figuuri kujutisel figuur tõepoolest ei istu, ei muuda miski seda usu-

tavaks. Seega, enne kui kunstnik saab mõelda, milliseid peeni ja keerukaid psühholoogilisi seisundeid maalile kanda, peab ta oma modelli panema seisma või lamama või istuma nii, et me tõesti usuksime, et modell istub, seisab või lamab.⁶

See oli „süsteemi“ eesmärk selle lõpututes variatsioonides – luua näitlejale vahendid, kuidas en n e mängu ja oma mängule t ä h e n d u s e a n d m i s e k s tõepoolest olla, istudes või seisest, orgaaniliselt laval.

Inglise keelest tõlkinud

PEETER RAUDSEPP

Tõlgitud Eugenio Barba ja Nicola Savarese koostatud artiklikogumikust „A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer“ (London, New York: „Routledge“, 1995).

© 1991 Eugenio Barba & Nicola Savarese

FRANCO RUFFINI (1939) on õppinud füüsilikat ning kirjutanud romaane ja kuuldemänge, pälvides 1976. aastal Prix Italia. Alates 1960-ndate lõpust tegeleb renessansiaegse ning XX sajandi teatri küsimustega, peamiselt näitlemise vallas. Oli 1979. aastal üks Eugenio Barba juhitava ISTA (International School of Theatre Anthropology) asutajaist. Töötab Rooma III ülikoolis teatriajaloo õppejõuna.

Märkused ja kommentaarid:

* Pakuksin *stsenitšeskoe samotšuvstviije* ja *scenic sensibility* eestikeelsele tõlkevastele „lavaline enesetunne“ alternatiiviks „tundeerksus“, mis annab asja olemust minu meelest täpsemalt edasi. – P. R.

** Siinne tsitaat on võetud raamatu „Näitleja töö endaga“ Felix Moori eestikeelsest tõlkest, Tallinn, 1955, lk 761–762. – Toim.

*** „Karakter“ on tõlkimiseks keerukas sõna. Ühelt poolt märgib ta „iseloomu“, teisalt „tegelaskuju“, ühildudes eesti keeles ka „rolliga“. Alljärgneva valgel on nende eristamine aga siiski oluline. – P. R.

**** Mati Unt on kasutanud Eugenio Barba „Paberlaevukese“ tõlkes (Tallinn, 1999) *body-mind* vastena ka „keha-mõte“, „meel“ on aga minu meelest konkreetsem, kuna „mõte“ valgub filosoofiasse. – P. R.

***** Vt „Näitleja töö endaga“. Tlk Felix Moor. Tallinn, 1955, lk 761. – Toim.

***** Sama, lk 613. – Toim.

¹ Itaalia keeles „Il lavoro dell' attore“, Laterza, Bari, 1968, 1975; inglise keeles „An Actor Prepares, and Building a Character“, Eyre Methuen, London, 1980. Inglisekeelsed väljaanded on venekeelse originaali mitetäielikud ja ümbertõõtatud versioonid. Seetõttu on tsitaadid võetud itaaliakeelsest väljaandest, tekstis märgitud lühendiga „L. A.“.

² „Creating a Rôle“, Eyre Methuen, London, 1981, Stanislavski teoste kolmanda köite ingliskeelne väljaanne. See raamat vastab itaaliakeelsele väljaandele „Il lavoro dell' attore sul personaggio“, Laterza, Bari, 1988. Inglisekeelne väljaanne on venekeelse originaali mittetäielik ja ümbertõõtatud versioon. Seetõttu on tsitaadid võetud itaaliakeelsest väljaandest, tekstis märgitud lühendiga „L. A. P.“.

³ Venekeelne termin *pereživaniije* tõlgitakse itaalia keelde *reviviscenza*. Mõnikord tõlgitakse inglise keelde kui *return to life*, teinekord kasutatakse rohkem või vähem kohast parafrasi. Segaduse vältimiseks on siin (st artikli ingliskeelses originaalis – Toim) kasutatud venekeelset terminit.

⁴ „Tähenduse eeltingimused“ on kõik need füüsilised ja psüühilised elemendid, mis tervikuna ja vastastikusel seoses võimaldavad näitlejal muuta karakterit (ja seejärel rolli) sidusaks ja mitte tähendusetuks.

⁵ V. Toporkov. „Stanislavski in Rehearsal“. Theatre Art Books. New York, 1979.

⁶ Sama, lk 161.