

# KEELDUVAST LIIKUMISEST I

PEETER RAUDSEPP

Eelmise sajandi algus oli teadupoolest murranguline aeg kultuuris, sealhulgas ka teatrikunstis. XIX sajandi lõpuga sai täiuslikult seletatud maailm valmis, järele jäid vaid mõned vähetähtsad detailid, mis pidid aja jooksul ise paika nihkuma. Kuid just nendest „vähetähtsatest“ said eelneva hüigeluniversumi lammutajad. Küsimusi oli järsku väga palju, tahet neile vastuseid leida samuti. Ka teatris – see pidi muutuma uue ajastu rituaalseks keskpunktiks, näitlejast pidi saama selle templi preester või vähemalt kooripoiss. Üheaegselt loodi täiesti uutal alustel teatriteooriaid ja ehitati Hollywoodi. Üheks tollaseks uuenduseks oli keskendumine näitlejatehnikale vahenditele väljaspool konkreetset rolli. Mis moodustab näitlemise tuuma? Vsevolod Meierholdi vastuseks oli „biomehaanika“ – keha ja vaimu dünaamika seaduspärasustel põhinev treeningusüsteem, kus lihtsatest tasakaalu ülekandmisharjutustest kuni komplekssete massietüüdideni püüti jõuda kõikide näitlemisega seotud jõudude integratsioonini. Eriline rõhk oli nimelt kehakasutusel, mis valitseva naturalismi raames hakkas muutuma liiga „siiraks“ ja „loomulikuks“. Asi ei ole selles, et keha peaks laval olema kuidagi eriliselt väänatud – ei! –, vaid nende seaduste teadvustamises, millega arvestades võib lavalise loomulikkuseni jõuda. Meierhold ja tema õpilane Sergei Eisenstein olid veendunud, et esmalt tuleb arvestada kõige primitiivsemate me-

haanika seadustega, mis kehtivad kõigi füüsiliste kehade puhul. Seejärel seadustega, mille järgi käib välismaailma tajumine ja tajude töötlemine. Kui nendega ei arvestata, jääb kogu psühholoogiline pealisehitus jõuetuks ja asemele tuleb odav psühholoogitsemine, elu pealispinna imiteerimine. Samas kui õige näitlemine algab just keha ja psüühika dialektilisest opositsioonist, mida võib kodeerida nii kehaliste vahendite, kui ka psüühiliste vahendite keelde.

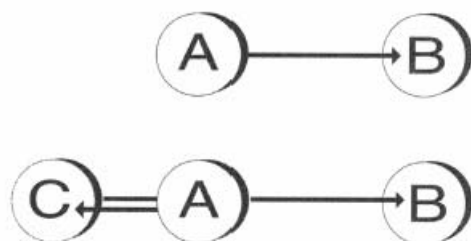
Järgnevad artiklid tegelevad näitlejatehnikaga ja neid lugedes võib märkamata jääda, et samas räägitakse ka näitlemisfilosoofiast. See filosoofia võib sõnades võtta väga erinevaid kujusid, küllap võib Eisensteini dialektilise materialismi jutt tunduda aegunud, kuid sama aegunud on näitleja jaoks ka jutt liberaalsest kapitalismist või zen-budismist, kui see ei ole pandud lavalisse keha ja psüühika vahelise interaktsiooni keelde, „kui vaim ei kehastu“. Ja ta ei hakka gi kehastuma, kui näitleja ei valda oma tehnilisi vahendeid, mis avaksid tee tõeliste eluprobleemide analüüsimisele, ja tihti juhtub just nii, et nende vahendite harjutamine ja proovimine aitab maailmavaatelistel veendumuste hulgas oma valida.

# Otkaz ehk vastuliigutus

SERGEI EISENSTEIN

Kavatsetud liikumisele eelnevat (osaliselt või täielikult) vastupidises suunas sooritatavat liigutust nimetatakse lavalises liikumises *otkaz'*iks ehk vastuliigutuseks\*. See on üks neist läbi-vaist seaduspärasustest, mis kehtivad igasuguse väljendusliku tegevuse kõigil etappidel.

Kõige lihtsamal kujul seisneb *otkaz* selles, et kui me peame liikuma punktist A punkti B, liigume esmalt mingisse punkti C, mis asub punkti B suhtes vastupidises suunas. Seejärel, jõudes punkti C, muudame uuesti liikumissuunda ja liigume punkti A kaudu punktini B. Seega läbime teekonna A – C – B.



Kui hakata seda esmapilgul ootamatut nähtust lähemalt vaatlema, selgub, et see ei ole ootamatu iseeneslikult, vaid üksnes oma rakendamisvaldkonna tõttu.

Tõepoolest, kui millegi pihta tuleb tugevasti lüüa, viiakse rusikas, kirves või haamer löögi lõppeesmärgi suhtes vastupidisesse suunda ja löök algab lõppsihi suhtes kõige kaugemast punktist. Kui millestki on vaja üle hüpata, alustatakse liikumisega takistuse suhtes

vastassuunas, st esmalt võetakse hoogu. See on üks põhilisi liikumisseadusi ja iga kord, kui inimene peab sooritama märkimisväärse jõukuluga tegevuse, järgib ta seda seadust instinktiivselt, sest vastupidisel juhul ta lihtsalt ei tuleks sellega toime.

Ootamatuks läheb asi siis, kui meile näidatakse, et see seadus toimib alati, kõikjal ja kõikide nähtuste puhul.

Kui füüsilises maailmas vajatakse vastassuunalist *otkaz'*i löögiks naelapea pihta, siis „löögiks“ vaataja psüühika pihta, kui temasse on vaja „sisestada“ mõni lavaline väljenduselement, peab tegutsemisel arvestama sellesama *otkaz'*i põhimõttega ja samasuguse põhimõttelise suunaga (kuigi loomulikult hoopis teises kvaliteedis).

Lavalisel tegevusel on ju kaks funktsiooni: tegevus peab haarama tegelaskuju laval ja samal ajal peab see „sisenema vaataja teadvusse“. Teise funktsiooni täitmiseks ei saa ega tohi tegevus kunagi alata surnud punktist, häguselt arenguastmelt. See peab algama nii, et ettenähtud tegevuse (C – B) alguspunkt ei oleks amorfne ja liikumatu, vaid kahe suuna vaheline dünaamiline murdepunkt (kindla suunaga tegevuse AC üleminek kindla suunaga tegevuseks CB). Kusjuures *otkaz* AC kui iseseisev tegevus vaataja teadvusse ei jõua.

See ei tähenda, nagu peaks vastuliigutus olema sama pikk kui kogu ees seisv põhitegevus. Nelja edasisammu kohta võib *otkaz'*iks teha kui tahes palju

tagasisamme – kolm, kaks, üks või koguni mitte ühtki; piisab, kui enne edasi astumist kallutatakse keha tahapoole.

*Otkaz'* ist põhitegevusse üleminek ei pea olema alati sujuv, vastupidi, *otkaz'* ja põhitegevuse ilmne mehaaniline katkematus muudab *otkaz'* kunstlikuks. Kuid see ei tähenda, nagu peaks *otkaz'* iga raugema ühe tegevuse hoost teise ülekanduv inertis. Erinevused *otkaz'* ja põhitegevuse tempos, murdepunktis (C) tehtav väike paus („hetkeline mõttese vajumine“, „tähelepanu kõrvalekaldumine“) – see kõik aitab mõtteliselt *otkaz'* kui abistavat funktsiooni varjata. Kuid hoidku taevas, et tegevuse jaotamine ei toimuks nii, et ühe tegevuse hoost teise ülekanduv inertis kusagil katkeks. Nii laguneb nendevaheline funktsionaalne seos ja alles jääb sisutühi gümnaстика.

*Otkaz'* i peab varjama. *Otkaz'* i ülesanne on mõjutada teadvust, kuid sama palju ka seda, mida nimetatakse alateadvuseks.

*Otkaz'* i plastiline ülesanne, selle tehniline rakenduslik funktsioon on tegevuses hädavajalikule detailile maksimaalse tegevusliku teravuse andmine.

*Otkaz'* i seadus on väljendusriikka lahenduse leidmise möödapääsmatu tingimus. Selle kaudu jõutakse kontrastideni, see on üks kõige teravamaid tähelepanu köitmise vahendeid. See on tegevuses endas sisalduvad elemendid, teatav „iseeneslik kontrast“ sooritatavas tegevuses.

Sestap on *otkaz* tehniline toetuspunkt ja väljenduslikkuse eeltingimus, millel pole iseseisvat kunstilist väärtust. See on nagu toestik või luustik, mille ülesanne on ehitist püsti hoida, või nagu mannekeen kostüümi all.

*Otkaz'* i ülesanne publikupoolel vastuvõtul on järgmine: mitte üle koormata teadvust, vaid viia etendus vaataja alateadvusse.

Kui *otkaz* jõuab vaataja teadvusse iseseisva elemendina, on ta sama ilmetu nagu tühi ehitusplats keset metsa, kus tegelikult peaks seisma lõpetatud hoone.

Praktikas tähendab see seda, et *otkaz* peab „toimuma“ ja olema mänguliselt nüivõrd välja arendatud, et just selle sisuline õigustatus paneks aluse tehnilisele vastupidavusele.

Ideaaljuhul on tegemist olukorraga, kus iga eelnev mänguelementide arengufaas on eelmänguks, *otkaz'* iks igale uuele arengufaasile.

Sisu katkematu temaatiline areng tuuakse sel juhul vaatajani ilma ülearuuste kõrvalepõigeteta, vormi vastuvõtt laabub kõige soodsama struktuuri järgi.

Just niimoodi, järjepidevalt „hooguvõtvalt“, ilma „formalismide“ ja ponnistusteta, olgu need siis psühholoogilised või olmelised, asetub paigale meie naise\*\* mängu esimene element.

Ta vaatas lapse nutu peale üle parema õla. Seejärel pööras ta ennast raskelt ja vaevaliselt tümber teise õla, et tõusta püsti.

Me põhjendasime juba eespool põhjalikult, et selline ülesehitus vastab meie stseenilahenduse puhul kõige rohkem stseenile esitatud nõudmistele. Tehniliselt on naise esimene peapööre hooguvõtvaks liigutuseks ülestõusmisele ja lapse juurde minekule.

Meierholdi suureks teeneks oli selle teadliku näitlejatehnilise vahendi elluäratamine, mida teatris teati küll juba ammu, kuid mis nagu paljud teisedki elemendid olid *naturalistlikumängulaadiamorfse ebatäpsuse tingimustes* unarusse jäetud.

Kuid Meierhold rakendas *otkaz'* i ainult liikumise ja eriti žesti juures. Ta võttis *otkaz'* i omaks puhtruumiliselt, seda üldistamata, ja jättes mõtestamata selle energeetilised ja dialektilised võimalused. (*Otkaz'* i säärasesest mõistmisest edaspidi.)

Ichikawa Sadanji II  
(19. X 1880 – 23. II 1940)  
Ono no Sadakurô rollis  
lavastuse „Kanadehon  
Chūshingura“ viiendas  
vaatuses. „Kanadehon  
Chūshingura“ oli üks  
Sadanji teatritrupi lavastusi  
1928. aasta Moskva ja  
Leningradi külalisetenduste  
programmis, mille raames  
kohtuti Sergei Eisensteini,  
Vsevolod Meierholdi ning  
Konstantin Stanislavskiga.  
Eisenstein on ka pikemalt  
kirjutanud oma kabuki-  
mõjudest ning „Soomuslaev  
Potjomkini“ montaaži-  
põhimõtetest võrdluses  
„Chūshinguraga“.  
Pärast Jaapanisse naasmist  
1928. aastal stüüdistasid  
kodumaa rahvuslikud  
ringkonnad Sadanjit  
koostöös bolševikega.



Puhtruumilisel kujul tuntakse *otkaz'* ammu. Sellele juhtis tähelepanu juba Gotthold Ephraim Lessing oma „Hamburgi dramaturgia“ lisalehtedes (*Nachträgliches*) näitleja kohta (*Der Schauspieler III*).

Väga põhjalikult peatus sellel jesuudi preester Franciscus Lang (1654 – 1725), tuntud näitekirjanik, nn kooliteatri asjatundja ja pedagoog, kes kirjutas lavakunstialase traktaadi. [- -]

Niinimetatud lavalise sammureeglit käsitlevas osas kirjeldab Lang *otkaz'* kui selle hädavajalikkude elementi: „... kui laval viibiv näitleja tahab liikuda laval ühest kohast teise või minna otse edasi, siis teeb ta rumalasti, kui ei vii algselt eespool seisnud jalga veidike tagasi. Seega tuleb algselt eespool seisnud jalg viia tagasi ja seejärel jälle ette, kuid kaugemale kui enne. Sellele järgneb teine jalg, mis pannakse esimese jala ette... Nii tehakse esimene, teine, kolmas ja neljas samm. Seejärel tuleb veidikeseks

peatuda, justkui tehes pausi. Suurema liikumise puhul, kui ta ei lahkuv laval, peab ta neljanda järel viienda sammutegema tagasi ja seejärel kõndima nii nagu enne ja jälle peatuma. Seejärel kõndigu nii, nagu öeldud, kuid vahetades jalga...“ [- -]

Sellisel kujul esineb *otkaz* ka jaapani kabukiteatri lavalise liikumise seadustes.

Moskvalased ehk mäletavad, kuidas Franciscus Langi lavalise sammureegluse teises osas kirjeldatud põhimõtet järgis suur kabukinäitleja Sadanji kabukiteatri külalisetendustel Moskvas sügisel 1928. aastal. Võrratult, üha kiirenevas tempos jooksis ta mööda *hanamichi*'t („lilled tee“) – mööda silda, mis ulatub üle vaatesaali: kolm samm edasi, suur samm tagasi ja jälle kolm samm edasi ja kahe samm pikkune samm tagasi. Kõik kiirenevas tempos. Üha kasvava intensiivsusega. Ja meie balletiteatri tingimustes üsna lühike *hanamichi* kas-

vas pikemaks ning lühike üleminek sil-  
last muutus ülisuure tähtsusega sünd-  
museks.

Kas ei tuleta Sadanji sillatuletamise  
kirjeldus ja *otkaz'*i enda iseloom juba oma  
formuleeringus meelde midagi niisu-  
gust, mida te olete kuulnud ka teistes  
tundides?

Missuguses õppeaines kasutatakse  
sellesarnaseid formuleeringuid?

(*Kohapealt*): Dialekttilises materialis-  
mis.

– Kus täpsemalt?

(*Kohapealt*): Eituse eituse seaduses.

Täiesti õige. *Otkaz'*i ja põhitegevuse  
kohta võiks öelda, et nende sooritamisel  
toimib eituse eituse seadus täielikult: te  
peate suunduma punkti B, kuid eitate  
seda, liikudes vastupidises suunas asuva  
punkti C poole, ja uuesti, eitades suunda  
C, jõuate uue liikumisega punkti B, tühis-  
tate sellega esimese eituse ja teostate es-  
mase eesmärgi kvalitatiivses uues tähen-  
duses, lisades sellele tähtsust.

*Otkaz'*i kohta võib öelda, et tänu sel-  
lele avaldub liikumise dünaamikas üks  
dialektika peamisi seadusi ja seda nii  
ümberpaiknemise protsessis kui ka sel-  
gepiirilise vastuvõtu objektina. Sest  
enam-vähem samamoodi kirjutab Lenin  
kõige kõrgemast liikumisvormist –  
tunnetusest:

„... Tunnetuse liikumine objekti suu-  
nas saab alati toimuda ainult dialektili-  
selt: kaugeneda, et paremini tabada –  
taganeda, et paremini hüpata...“ Selles-  
se tsitaati on kätketud niisuguse prot-  
sessi üldkehtivus ja dialektilisus ning  
selle dialektilisuse niisuguse kulgemise  
vältimatus.

Ja tõesti, kui argielus on ülesande  
sooritamiseks vaja teha suurem jõupin-  
gutus, puututakse selle nähtusega kind-  
lasti kokku.

Mis aga juhtub, kui füüsilist jõudu ei  
vajata nii suures mahus? Täiesti selgelt  
kolmeks faasiks jaguneva liikumise ase-  
mel hakatakse liikumisenergiat kasuta-

ma kokkuhoidlikumalt. Kui te peate ar-  
gises situatsioonis minema mingi asja  
juurde ja m i t t e hüppama üle selle, või  
kui on ülestõstetav ese kerge, siis miks  
te peaksite kogu selle kolmefaasilise  
protsessi täielikult välja arendama? Füü-  
silise koormuse poolest ei ole seda vaja  
ja tegevuse saab sooritada ka niisama.

Nõnda see näib. Kuid tegelikult kul-  
geb i g a s u g u n e nähe a l a t i ja  
v ä l t i m a t u l t sellesama eituse eituse  
seaduse järgi. Küsimus on ainult „mas-  
sis“, mis osaleb protsessi erinevates etap-  
pides ja neile suunatud energiahulgas.

Sest ka laval võite vaid veidi eemal-  
duda või taandudes hoogu võtta, kuid  
see tõstab mitu korda tolle tegevuse  
väärtust, mille *otkaz'*iks see hoovõtt oli.  
(Mõnikord võib hoovõtt haarata kogu  
näidendi, olles justkui *otkaz'*iks lahend-  
dusele finaalis! Kuid sellest edaspidi.)

Niisugune on olukord ka argielus.  
Sest isegi näiteks toolileenist kinni võt-  
miseks k a e t a k s e see kämblaga. Sel-  
leks peab kämmal kas või veidike  
t õ u s m a eseme kohale: selleks et alla  
langedes haaraks käsi eseme, peab ta  
vältimatult tõusma, st sellest e e m a l -  
d u m a. Loomulikult ei ole see nii mär-  
gata kui viis sammu tagasijooksu.  
Kuid põhimõte on sama. Erinevus on  
vaid nähtuse „massis“.

Ja lõpuks, võib juhtuda, et ruumili-  
selt ei toimu üldse midagi ja kogu eituse  
eituse protsess toimub teadvuses ilma  
ühegi välise tundemärgita.

Inimene mõtleb: „Lähene. Ei, ei lähe.“  
Seejärel läheb. Kaks esimest elementi on  
seesama *otkaz* sellesamas funktsioonis,  
ainult teises dimensioonis, teises kvali-  
teedis.

Inimene kaugeneb ja läheneb – ruu-  
miline keelduv ümberpaiknemine.

Inimene jääb mõttesse. Pistab sõrme  
suhu. *Otkaz* toimub žestis (sest suhu pis-  
tetud sõrm on oma olemuselt näoga  
kokkupuutuva käe liikumine vastas-  
suunas).

Žestis lahendatud *otkaz* on võrreldes ruumilise ümberpaiknemisega uus kvaliteet.

Ja lõpuks, inimene seisab liikumatult ja mõtleb: minna või mitte minna? See on kolmas kvaliteet. Kuid iga juhtumi puhul toimub võrdselt üks ja sama protsess erinevas tugevusastmes. (Järelemõtlemine on samuti „eemaldumisviis“, et paremini h ü p a t a.)

Argistes oludes taandub see kõik selleni, kuidas jõuda vähima jõupingutusega suurima efektini. Kuidas jõuda tulemusteni ennast võimalikult vähe liigutades, võimalikult vähese energiakuluga.

Sestap püütaksegi sellist liikumist nagu füüsiline ümberpaiknemine ruumis viia teadvusesse. Või pigem ei lasta tegevust abistavatel elementidel levida teadvuse piiridest väljapoole, s t n e n d e p e a l e m õ e l d a k s e. Neid ei proovita järele, joostes sinna-tänna, vaid jäädakse ruumis võimalikult liikumatuks ja need tehakse läbi kõige kiiremini, kõige liikuvamate „otstega“, keha kõige liikuvama aparatuuri – aju – abil.

Sestap esineb see protsess argielus, kus vähegi võimalik, äärmuseni kokkusurutud vormis.

Milline õnn on see inimkonnale – võimalus koondada suur väljenduslik liikumine žestiks, žest hääle liikumiseks (vastastikuse suhtlemise jaoks) ja mõtteks (isikliku kasutamise jaoks)! Seda hakatakse hindama siis, kui kohatakse inimesi, kellel need võimalused puuduvad.

Ma olin kord kurtummade etendusel. Kurtummad olid nii vaatajad kui ka näitlejad. See oli imeline vaatepilt (mitte niivõrd näitlejad, kuivõrd vaate-saal...). Sajad vehkivad käed, mis kargavad stinkoobis üles ja kaovad jälle, tekitasid mulje, et tegemist on Vaikse ookeani kitsa rannikuvööndiga kusagil Mehhikos, kuhu on kogunenud luge-

matul hulgal linde, meenutades tuhandete tiivalöökidega lakkamatut veekeerist. Ainus vahe oli selles, et teatris toimus see kõik hääletult ja ka vaatajate kõige marulisemad „hüüatused“ ei seganud oma hääletute puhangutega etenduse kulgu.

Kuid jälgides seda määratud mootorset jõukulu, mis langes osaks miimikale ja kätele, tundsin ma tahtmatult veidi häbi: ainult sellises olukorras, kus suhtlemine nõuab sellist füüsilist koormust, taipad, kuivõrd me kõik oleme harjunud tilearu palju rääkima...

Meie keele äärmine liikuvus on muutnud meid nii mugavaks, et iga sõna materiaalsus on ammu unustatud.

Kui kasulik oleks meie kisakõrised kunstiküsimustes kas või nädalaks-paariks sundida rääkima kogu kehaga – kurtummade keeles... Aga see läheb juba moraaltsemiseks, nii et tagasi pöhitema juurde.

(Järgneb)

Raamatust „Sergei Eizenštein. Izbrannõje proizvedeniija v šesti tomahh. Tom 4“, (Moskva, Iskusstvo, 1966) tõlkinud PEETER RAUDSEPP

#### Märkused:

\* *otkaz* – „keeldumine“, „loobumine“ on Vsevolod Meierholdil kasutusele võetud mõiste tema biomehaanika süsteemis, mida võib ka tõlkimata jätta, kuid pakun omalt poolt terminit „vastuliigutus“. – P. R.

\*\* See artikkel on väljavõte Sergei Eisensteini poolt aastatel 1933–1934 Moskva kinoinstituudis peetud režiialastest loengutest. Eisenstein püstitab läbi loengute lahendatavaks lavastajaülesandeks stseeni: sõdur saabub rindelt koju. Selgub, et tema äraoleku ajal on sündinud naisel teise mehega laps, sõdur jätab naise maha. Misanstseeni, kujunduse, näitlejatehnika kavakindel väljaarendamine selle väikese stseeni raames võtab enda alla nelisada lehekülge! – P. R.

4. juuli  
ELLEN GRÜNFELDT  
*näitleja – 90*

5. juuli  
VÄINO LUUP  
*nukunäitleja ja helitehnik – 70*

8. juuli  
MIHKEL ULMAN  
*näitekirjanik – 50*

9. juuli  
SILVIA KIIK  
*filmitoimetaja – 75*

14. juuli  
KAIDO MAIDLA  
*näitleja ja laulja – 70*

17. juuli  
HENDRIK TOOMPERE sen.  
*näitleja – 60*

27. juuli  
ANDRUS EELMÄE  
*näitleja – 50*

30. juuli  
OLEV SÖÖT  
*muusikategelane, klaverihäälestaja – 70*

30. juuli  
ERVIN ÖUNAPUU  
*teatrikunstnik, näitekirjanik ja lavastaja – 50*

31. juuli  
ARNOLD EBROK  
*teatritegelane – 85*