

KEHATEHNIKA NÄITLEMISES IV

KADI TUDRE

(*Algas TMK 2007, nr 8/9 ja 12 ning 2008, nr 2*)

3. Jacques Copeau viljastav näitlejaõpe

Decroux: „Copeau on miimi, mida kutsutakse kehamiimiks, tõeline isa; mina kasvatasin selle lapse üles.”
(Leabhart 2007: 44)

Kui asusin uurima Étienne Decroux' loodud kehamiimi tehnika tagamaid, siis üllatusin väga, kui avastasin, tutvudes tema õpetaja Jacques Copeau (1879–1949) vaadetega näitlejaõppele, et Decroux on olnud sellest palju mõjutatud ja arendanud oma pika elutöö jooksul kehamiimi täiuseni. See tehnika kuulub oma kehaga töötamise põhimõtelt kokku aasia teatritraditsiooniga, on aga sündinud lääne teatri kontekstis ning siinses arusaamises kehalisest väljendusest. Sealjuures pole Decroux külastanud Aasia maid ega ole tal ka muid vahetuid mõjutusi.

Järgnevalt annan ülevaate Copeau uuenduslike ideede tagamaadest ning erinevatest harjutustest, mida Decroux oma õppeaja jooksul koolis nägi ning praktiseeris. Arvan, et selle praktilist poolt saab kasutada ka tänapäeval.

3.1. Copeau otsingud ja ideed

Kahekümnenda sajandi prantsuse teater (peamiselt Comédie-Française) vaevles näitekunsti skleroosi käes –

staarisüsteem kutsus esile ülepakutud näitlemise, tekstiväänamise ja ansambli-mängu puudumise. Noor prantsuse teatrikriitik Jacques Copeau uskus, et suudab teatri taas elustada näitlejatehnika täiustamise kaudu. (Felner 1985: 37) Nii asutas ta 1913. aastal koos Charles Dullini (1885–1949), Blanche Albané'i, Suzanne Bingi (1885–1967) ja Louis Jouvet'ga (1887–1951) Théâtre du Vieux Colombier'.

Ta laskis teatri modelleerida ajalooliste etenduspaikade järgi: kreeka antiikteater, *commedia dell'arte* platvorm, no-teatri lava, Elisabethi-aegne teater ja tsirkuseareen. Ta imetles kõiki neid ajaloolisi teatrivorme, sest neid ühendas üks tunnusjoon – avatud ja tühi etenduspaik. „Tühjal laval näen, kui tähtsaks saab näitleja. Tema kehahoiak, näitlemine ja selle kvaliteet.” (Copeau 2000: 182) Samuti oli kõigile neile paikadele ühine, et etendusi anti vabas õhus, naturaalse valguse käes ning nendes teatrivormides oli tavaline maskide kasutamine. Teatri kõrvale soovis Copeau avada ka kooli, kus oleks võimalik treenida professionaalseid näitlejaid, kuid alguses osutus see ajanappuse tõttu võimatuks.

Esimese maailmasõja alates oli Copeau sunnitud oma teatri sulgema (enamik trupist mobiliseeriti). Ise haiguse

tõttu värbamisest pääsenud, siirdus ta külastama Edward Gordon Craigi (1874–1966), Émile Jaques-Dalcroze'i (1865–1950) ja Adolphe Appiat (1862–1928), et koondada oma mõtteid teatrikoolist. Need külastused kinnitasid Copeau'le, et liikumine ning improvisatsioon peavad saama keskse koha tema uue näitleja treeninguis.

Craig mõjutas Copeau'd ühendama oma koolis *commedia dell'arte* ja aasia teatri vorme. See inspireeris ja veenis Copeau'd lõplikult kasutama oma näitlejatreeningus erinevaid maske ja jaapani no-teatri tehnikat. (Leigh 1979: 12)

Craigi sümbolistlik kontseptsioon näitas Copeau'le, et teater saab väljendada poeetilisi ja sümboolseid väärtusi ainult siis, kui minimaalne ja olemuslik objekt on pandud lavale. See haakus perfektselt Copeau „tühja lava“ ideega, kus draama ja poeesia luuakse vaid näitleja kohalolekuga ruumis. Copeau uskus sellesse „alastiolekusse“ ning nägi selleks ette sobiva näitlejatreeningu. (Felner 1985: 37)

Dalcroze andis talle esimese sissevaate näitleja kehalise treeningu rolli, kasutades selleks muusikat. Copeau: „Muusika sisestamisega erinevatesse organitesse saavutab näitleja täpsuse ning vabaduse.“ (Felner 1985: 38) Dalcroze'i loodud eurütmia on meetod, mis sulatab gümnaстика ja pantomiimi kokku muusikaga selleks, et vabastada inimese loomulik instinkt rütmi, liikumise ja mängu jaoks. Eurütmia tegi Copeau alguses Dalcroze'i süsteemi suhtes entusiastlikuks ja ta plaanis seda oma koolis teatavate modifikatsioonidega kasutada. Hiljem leidis ta aga Hébert'i sobivama gümnaстика, mis käsitles reaalsete raskuste tõstmist, tõkete läbimist ehk reaalselt füüsilist tööd, mis oli rohkem näitleja käitumist reaalses lavamaailmas abistav kui vaid reageering muusikalisele saatele. (Leabhart 2007: 7)

Hébert esitas sotsioloogilise uurimu-

se selle kohta, kuidas tänapäeva inimene on võõrandunud oma kehast. Ta väitis, et meie lihaste tonaalsus ja refleksid on ühiskonna ja moe tõttu nii deformeerunud, et totaalne füüsiline ümberõpe on ilmtingimata vajalik saamiseks tagasi loomulikud liigutused. Hébert uskus, et inimene järgib oma loomulikus seisundis normaalset lihaste arenemist ja õpib oma keha kasutama efektiivselt. Kuna ühiskond on muutunud keerulisemaks ja komplekssemaks, siis on muutunud ka inimeste vastastikune mõjutamine loomulike stiimulitega. See on muutunud limiteeritumaks ja „siin ja praegu vahetatav“ (*now-obsolete*) psühholoogiline mehhanism on atrofeerunud. Selleks, et tasakaalustada moodsa tehnoloogia mõju kehale, arendas Hébert harjutuste süsteemi tõstmaks kehalist toonust.

Nõustumine Hébert'i ideedega tähendas nõustumist uue esteetikaga, mis põhines mittetiliseeritud vaatel füüsilisest ilust, sõltumata moest mis tahes mõttes. Copeau jaoks kergendas Hébert'i süsteem tema eesmärgi saavutada „loomuliku instinkti arendust näitemängu tarbeks“ (Felner 1985: 41), mille kaudu arendada füüsilist osavust ja saada tagasi instinktiivne käitumine – kaks olulist vahendit Copeau näitlejatele.

Kestvam mõju Copeau'le oli Dalcroze'i harjutustel, milles õpilane arendab vaikusest ja liikumatuses ennast liikuma, häälitsema ja lõpuks leidma sõna. See lähenemine, mille Copeau algselt omaks võttis, tungis hiljem ka Decroux' süsteemi. (Leigh 1979: 13) Copeau: „Me Dalcroze'iga oleme märganud, et niipea kui õpilane meenutab emotsiooni (väsimust, rõõmu, kurbust jne), et kutsuda esile liigutust, siis laseb ta kohe ja võimalik, et ebateadlikult ja tarviduseta oma tegevuses domineerida mõistuslikul elemendil, näoilmel. See aga avab ukse kirjandusse ja ülepakutud näitlemisse.“ (Copeau 2000: 101)

Selle ärahoidmiseks alustas Copeau kehale vormiväljenduse tundmaõpetamisest ning alles pärast seda hakati väljendama lihtsaid emotsioone. Tudengid pidid kujutama näiteks puu, looma, ookeani jne olemuslikku liigutust. Neid harjutusi sooritati enne, kui asuti inimest kujutama. Sarnaselt läheneti ka häälele – õpilane pani ette maski ja tal oli lubatud alguses häälitseada ainult onomatopoeetiliselt, kehaga väljendas ta häälitseusega tekkinud ideed, st leidis abstraktse vormi. (Felner, 1985: 42)

Copeau näoilmete mahasurumine füüsiliste liigutuste abil sai oluliseks punktiks ka Decroux' töös kehamiimiga. Siinjuures märgiksin, et selline lähenemine tundub algul väga tehniline ja nõuab suurt keskendumist. Veel nõuab see suurt teadlikkust oma kehast ning mõtte ja liigutuse eraldi valdamist samal hetkel, mis oma printsiibilt on sarnane Odin Teatreti näitlejate treeningutega.

Appia vaade näitlejale, kes võib „valgustada nagu skulptuur” (*lit like a piece of sculpture*), pani Copeau'd uue pilguga nägema kehalise väljenduse osatähtsust. (Felner 1985: 40) Lähenemine näitleja kehale kui sisemiselt vormitavale skulptuurile on väga olemuslik ka Decroux' kehamiimi tehnikale. Decroux: „Skulptori roll on olla ümberkujundaja, looja, kelle loodu puudutab ja on puudutanud. Loodu on inimene. Ümberkujundatud kivis on skulptori puudutus ja kord, kui ta töö on lõpetatud, siis võime meie seda puudutada (...). Nõndaviisi tõestab skulptuur kohalolevat ja veelkordset taaspuudutust maailmaga.” (Decroux 1985: 12) Minu jaoks tähendavad need Decroux' laused seda, et vaataja puudutab näitleja ja tema füüsilise lavalise kohalolemise kaudu (skulptor ja skulptuur) inimese (füüsilist) olemist ja olemust maailmas. Ja see „tegutsemine” võib muuta nii vaatajat kui ka näitlejat (viitan Artaud' kir-

jale, mida tsiteerisin sissejuhatuses).

Appia (nagu ka Craig) oli huvitatud teatri uuendamisest kujunduse abil. Copeau viimane dokumenteeritud kiri Appiale kõlab järgmiselt: „Mind šokeerib ja paneb muretsema see, et Sina ja Craig, te ehitate teatrit tulevikuks, teadmata, millise kunstniku te panete lavale; sellesse tõelisse teatrimajja, millega te soovite meid tervitada. See näitab mulle, Appia, et mulle üksinda on jäänud ülesanne vormida näitlejatest trupp.” (Felner 1985: 39) Copeau pidas näitlejat laval kõige olulisemaks.

Stanislavskilt õppis Copeau siiruse ja tõe tähtsust ning seda, et tegevus peab olema seotud psühholoogilise seisundiga, liigutus on ellu kutsutud vajadusest.

Väga olulise tähelepaneku lääne teatri näitlejatreeningu kohta tegi Suzanne Bing, Copeau üks juhtivaid näitlejaid, kooli juhataja ning tema lähim kaastööline. Ta märkis väga olulist puudust Dalcroze'i töös: „Rütmiline gümnaastika ei luba improviseerijal kuulata sisemist muusikat (keha erinevaid impulsse), vaid tingib vastuse ja reageeringu välisele muusikale.” (Copeau 2000: 114) Kuulata ja reageerida sisemistele impulssidele, mis oli tähtis Copeau'le, oli aluseks ka Decroux' kehamiimi tehnikas.

Välisele impulssidele ja väljapoole reageerimisele tugineb peamiselt ka tänapäevane lääne näitlejatreening. Paraku see kurdistab ja elimineerib nn füüsilise „sisekõrva”, mis on näitleja kui iseseisva kunstniku töös oluline ja loomisprotsessi rikastav. Oskus kuulata ennast tundliku sisekõrvaga hõlmab orgaaniliselt nii vaimset, kujutluslikku sisemaailma kui ka füüsilist liigutust. See integreerib vaimu ja keha ühtseks tervikuks.

Hiljem New Yorgis veedetud aja jooksul avardas Copeau oma ideid näitlejatreeningust veelgi. Ta kirjeldas oskustöölisi ja puuseppi: „Nad kasutavad ökonoomset žesti ja nõnda tundub iga

asi olevat õiges kohas. See tuleb sellest, et nad tõesti teevad midagi, et nad teevad seda, mida nad teevad, ja nad teevad seda hästi, teades põhjust, pühenduvad tegevusele.” (Leigh 1979: 19) Sellega leidis Copeau „lähtepositsiooni” kõikidele liigutustele: „teatav isikupärast puhastatud terviklikkus, rahulik seisund, loomulikkus, lõdvestunud olek”. (Sealsamas) See omakorda sai keskseks Decroux’ töös kehamiimiga. Decroux on öelnud, et miim on „portree tööst, mille keha täide viib”. (Barba 1995: 28) Samuti võib leida mitmeid Decroux’ avaldusi, kus ta ülistab oskustöölisi ning imetleb nende ökonoomseid liigutusi. Ja selles liigutuse funktsionaalsuses peitub ka Stanislavski lähene mine näitlemisele – liigutus on ellu kutsutud vajadusest.

3. 2. Praktiline näitlejaõpe Copeau teatrikoolis

Suzanne Bing juhendas Copeau teatrikoolis liikumise baaskursust, mis käsitles „teadlikku liikumist ruumis, liigutuse jõudu ja kestust, orientatsiooni ja tasakaalu, liigutuse kergust ja raskust, õrnust, elastsust ja pinget... tegeldi liigutuse sisemise musikaalsuse tajumisega”. (Felner 1985: 41) Harjutused olid koostatud eesmärgiga teha õpilane teadlikuks „tundest, mis saadab tegevust”. (Felner 1985: 41)

Selleks et arendada õpilaste sisemist rütmitaju ja liigutuse fraseerimist, leiutas Copeau lihtsa asja: „Miimiliste liigutuste juurde lauldi lastelaule, mis muutis liikumist nii selle rütmimustris kui ka dünaamikas. Õpilased võisid ootamatult laulda *crescendo*’s ja leida sellele sobiva muutuse liigutuses, mis oli ühendatud hääle ja rütmiga.” (Felner 1985: 41) Rütmistamisoskust kasutati ühenduslülina ka näitlejate vahel, et siduda omavahel nn kooriliigutusi. Samuti täitis rütm olulist funktsiooni teksti ja kehaliikumise ühendajana.

Bingilt pärineb veel üks huvitav harjutus, mis arendas õpilaste tundlikku emotsionaalset artikulatsiooni liigutuse kaudu. Nimelt pidid nad vastama küsimustele, kasutades ainult žeste. Harjutust viidi läbi ka n-ö isoleeritud versioonis, kus oli lubatud kasutada vaid ühte osa kehast väljendamaks emotsionaalse seisundi muutust.

Töö maskiga oli Copeau näitlejaõppes kõige uuenduslikum ning ta oli läänepoolses näitlejatreeningus esimene, kes XX sajandil tundis ära maski psühholoogilise jõu: „Mask sümboliseerib perfektselt interpreteerija positsiooni ja suhet karakteriga ning demonstreerib, kuidas need kaks on teineteiseks sulandunud. Näitleja, kes mängib maskiga, kogeb selles papist objektis karakteri reaalsust. Ta on sellest juhitud ja sunnitud kuuletuma, vastupandamatult. [---] Mitte ainult näitleja nägu ei ole muutunud, vaid ka ta olemus, terve karakter, kus tunded peavad olema kehaliselt vormitud. Seda välist vormistust on ta oma kaetud näoga võimetu aimamagi, sest isegi hääle varjundi dikteerib mask – *persona*.” (Copeau 1955: 25–26) Copeau jaoks tähendas mask lavalise muutumise kvintessentsi ja ta nägi selles võtit näitleja lähenemisel rollile. Jean Dorcy: „Kui nägu on peidetud, siis on meil ainult keha, millega väljendada oma mõtteid ning teha nad arusaadavaks, ja seetõttu oleme me sunnitud hindama selle vahendi, keha, tähtsust.” (Dorcy 1961: 51)

Enne, kui algas töö maskiga, pidi õpilane saavutama sisemise rahu ja avatuse seisundi, mis näitas talle, kuidas leida karakterit maski kaudu. Liikumata ja vaikuse seisund on Copeau õpetuse võti. See näitas ettevalmistust järgneva tegevuseks ja avas näitleja uuele emotsioonile. Ta rõhutas, et „isegi rahu ja vaikuses ei ole kunagi tühjust”. (Felner 1985: 44) See Copeau seisukoht avaldas olulist mõju Decroux’le ja on

leidnud praktilise kajastuse tema loodud kehamiimis.

Copeau alustas maskitööd neutraalse maskiga, mis juhtis tähelepanu ainult kehaväljendusele. Harjutused olid lihtsad arendused sellistest emotsionaalsetest seisunditest nagu väsimus, hirm, nälg jne. Õpilased kogesid, et maskiliigutused kaotasid emotsionaalsed barjäärid. Need lihtsad tegevused olid teostatud („miimitud“) kui loomulikud elemendid. Hiljem tulid kasutusele keerulisemad maskid. (Felner 1985: 45–47)

Copeau näitlejaõppe selle osa edasiarendust on võimalik näha Lecoqi näitlejatreeningus, mis põhineb peamiselt erinevate maskidega töötamisel ning mille kaudu õpetatakse keha tajuma karakteri vormilist väljendust väljaspool ratsionaalset (sõnalist) direktiivi. Ka Lecoq oli Copeau õpilane.

Tehniliselt kõige nõudlikumad liigutused, mis Copeau'd inspireerisid, leidis ta no-teatri tehnikast. Selle rahulik ja kontrollitud vorm oli justkui antitees primitiivsele ja loomulikule žestile. Copeau idee kaasata no tehnika oma näitlejaõppesse selgitab tema eesmärki – avastada uuesti muistsete teatrite erinevate kehatehnikate olemuslik väärtus, et viia teater tagasi oma juurte juurde. Copeau soovis ilmutada läbi keha klassikaliste teatritekstide olemust. Ta uskus, et kui valmistada näitlejat ette sobiva treeninguga, annab see talle vajaliku tehnika vabastamiseks klassikalised tekstid oma loomulikus vormis. No tehnikal oli ideaalne vorm, et arendada keha tehniliselt selliseks, nagu nõudsid muistsed teatritraditsioonid. (Felner 1985: 48–49)¹

Idee arendada välja kehamiimi tehnika tuli Decroux'le Copeau ja Bingi liikumistundidest. Just Copeau neutraalse maski kasutamine, mis muutis näo väljenduse kehaliseks väljenduseks, inspireeris Decroux'd ja sai tema kinnismõtteks – „et kehast saaks näitleja uus väl-

jenduslik „nägu““. (Leabhart 2007: 44) Decroux: „Ma polnud iial varem näinud kehaga tehtud aeglast liikumist (*slow motion*). Ma polnud näinud kauakestvaid liikumatuid poose ega plahvatuslikke liigutusi, millele järgnes äkiline kivistumine. Kõikidel näitlejatel olid harmoonilised kehad – mitte hästi artikulatsiooniga kehad, vaid harmoonilised – ja neid oli meeldiv vaadata.“ (Decroux 1978: 39)

Oma koolikaaslaste kehalisi improvisatsioone teemadel „Kevad“, „Taimede kasvamine“, „Tuul“ jne iseloomustab Decroux järgmiselt: „Selline viis kujutada loodust meenutas aeglast liikumist filmis, kuid filmi aeglane liikumine on reaalsuse fragmentide aeglustamine. Meie etüüdid olid aga aeglase žesti esiletõmine. See protsess, mis oli juba mõistustlik, oli ilus.“ (Decroux 1985: 4) Juhin tähelepanu sellele, et kui aeglases liikumises tuuakse „žest esile“, siis viitab see minu arvates tööle oma siseenergiaga ja žesti „seestpoolt välja kasvamisele“. Seega julgen arvata, et töö oma siseenergiaga polnud Copeau õpilastele võõras.

1924. aastal nägi Decroux kahte etendust: märtsis etendasid tudengid no-stiilis näitemängu „Kantan“ (lavastaja Suzanne Bing) ja juunis näitasid oma improvisatsioonilisi kompositsioone. Mõlemad avaldasid talle suurt mõju ning juunikuus nähtu kohta on ta öelnud: „Terve etendus oli ilma sõnadeta, grimmita, kostüümideta, valgusefektideta, rekvisiitideta, kõik toimus tühjal laval. See oli oskuslik ja tihendatud mitmetunnine töö, mis oli mahutatud lühikesse lavaaega ja sisaldas mitmeid paiku vaid ühel laval. Karakterid liikusid seal sisemiselt kohalolevatena, usutavalt.“ (Decroux 1985: 5) Selles kirjelduses sisaldub Decroux' „vaese teatri“ suund. (Leabhart 2007: 46) Decroux' arvates leidis Copeau oma treeningus maskiga füüsilise liikumise tõe, mis oli lääne teatris unustatud alates *commedia*

dell'arte hääbumisest. Mask kui šamanistlik vahend aitas taasleida ja arendada näitlemises kehalist kohalolu. (Leabhart 2007: 48)

Maskiharjutused õpetasid Decroux'le, kuidas keha võib saavutada maksimaalse nähtavuse, asudes Copeau tühjal laval „puhastunud meelega“. See „alasti“ keha hakkas hõõguma sisemisest valgusest, kui näitlejal õnnestus „puhastada ruum“, kui „jumal tuli sinna elama“. (Leabhart 2007: 50)²

Kõik Copeau uuenduslikud ideed kasvasid välja lugupidamisest mineviku vastu. Analüüsides Copeau treeningut, mis rõhutab akrobaatika, tsirkustreeningu, *commedia dell'arte* ja no tehnika vajalikkust ning osutab, et kuigi lõppeesmärk oli arendada välja mitmekülgne draamanäitleja, oli selle abinõuks uuesti sünteesida kõik miimitraditsiooni elemendid.

Kogu nüüdisaegne prantsuse miim saab alguse Copeau näitlejaõppest. Tema õpilased ja õpilaste õpilased on Decroux, Barrault, Lecoq, Marceau, Dullin, Dasté. Oma õpetusega valmistas Copeau ette puuduva ühenduse kaas-aegse teatriesthetika ja muistse miimitraditsiooni vahel. (Ferner 1985: 49)

Minu arvates võiks eesti teatrihareduses rakendada Copeau ja Bingi näitlejaõppes sarnaseid põhimõtteid. Sellepärast pidasingi oluliseks anda see lühike ajalooline ülevaade.

4. Kehamiim

Decroux: „Kui miim jääb elama, siis jääb maailm elama.“ (Decroux 1972)

Decroux: „Teater on näitleja kunst.“ (Decroux 1985: 27) Kõikidel kunstidel on oma kodu, „iga kunst naudib privileegi väljendada maailma omal viisil, ilma et ta kutsuks ühtegi teist kunsti enesele appi.“ (Decroux 1985: 23) Ainuke kunst, millel puudub oma kodu ja järelikult „teda ei olegi olemas“, on näit-

lejakunst. Selleks, et parandada seda olukorda, kavatses Decroux „kolme-kümneks aastaks keelustada kõik võõrad kunstid teatris“. (Decroux 1985: 26) Decroux' arvates oli teatri segiajamine kirjandusega „õelalt ja sügavalt juurdunud, sest see ilmneb juba sõnavaras: see, mida me kutsume näitemänguks (*play*), on trükitud tekst“. (Leabhart 2007: 55) Kuigi eesti keeles ei ole näitemäng, etendus ning teater sünonüümid, saab siiski väita, et teatri ja näitlejatöö „iseseisvus“ on ka eesti teatris piiratud (draama)kirjandusega.

Decroux oli „vaese teatri“ kaitsja veel enne, kui Grotowski selle termini lõi. Decroux püstitas küsimuse: mida võib näitleja teha ilma teksti, kostüümi, kujunduse, valguse, muusika ja koreograafiata? Mis iganes üle jääb, see on „näitleja kunst“. Ja kus „saab näha näitleja kunsti, nagu nähakse maalikunsti – oma tõelises, puhtas olekus? Et vastata sellele küsimusele, arendas Decroux välja kehamiimi.“ (Leabhart 2007: 55)

Decroux jätkas: „Ei ole tõestust, et oma arengus saab see puhas teater – kehamiim (*corporeal mime*) – kompenseerida nende lisakunstide (kirjandus, lavakujundus, muusika, tants, laulmine jne) kaotust... [- - -] Ja mis veelgi halvem, ta nõuab tahtmist ja kujutlust. See on justkui teatri parema käe ära lõikamine.“ (Decroux 1985: 27)

Decroux' l oli loomulikult olemas tahtmine ja kujutlus, kuidas etendada ja teha „puhast kunsti“ või „näitleja kunsti“, hoolimata eespool märgitud „kirurgilisest lõikusest“. (Leabhart, 2007: 56) Ta vaatles olukorda valusa optimismiga: „kuna näitleja on ainuke kunstnik, kellel pole oma kodu, siis peab teatrist saama tema omandus“. (Decroux 1985: 24)

4.1. Mis on praktiline kehamiim?

Etienne Decroux' dramaatilise kehamiimi tehnikas on keha (eelkõige torso)

väga oluline väljendusvahend. Näitleja õpib praktiliselt ja eraldi kasutama oma keha erinevaid osi (pea, kael, rind, piht, puusad, jalad, käed) ja suunama oma keha energiat, töötades nii mikro- kui makrolihastega. See on tehnika, mis avardab keha sisemist tunnetust ja välist plastikat. Kehamiimi kutsutakse ka „heliredeliks kehale“, sest sellega saab näitleja „mängida oma kehal“ ehk töötada teadvustatult selle erinevate osadega.

Tehnika harjutamine baseerub keha erinevate osade paigutamisel erinevatesse täpsetesse geomeetrilistesse suundadesse. Töötatakse nn luksustasakaalus (kehalistes positsioonides, mis on tasakaalu hoidmiseks füüsiliselt raske), liigutuste füüsiliste põhjuse-tagajärje seostega, lihastöö erineva dünaamikaga, pinge ja lõdvestuse kiire vaheldumisega jne. Õppeprotsessi eesmärk on õpetada näitlejale aktiivset füüsilist kohalolekut, kehalist artikulatsiooni ja improvisatsiooni. Tehnika treenib keha olema teadlik oma erinevate (eelkõige torso) osade liikumisest ning õpetab kasutama sisemiste mikrolihaste dünaamikat. Tänu treeningule suureneb keha plastilisus, liigutuste tundlikkus ning energeetilisus. Kehamiimis treenitud inimene on õppinud žesti ühendama keha sisemise energiatsentrumiga, mis asub puusade ja naba vahelises kolmnurgas – liigutus saab alguse sealt.

Tehnika avardab harjumuslikku teadlikkust kehakasutusest ja suurendab selle võimalusi. Palju on harjutusi erinevate kehaosade separeeritud ja erisuunalistele liikumistele, mis õpetab teadvustama, tunnetama ja kasutama keha sisemiselt väga paindlikult.

Kehamiimi on võimalik kasutada ka psühholoogilises teatris, sest sisemiselt aktiveeritud keha elustab mängu – žest kasvab keha sisemusest, erinevate argiliigutuste juures osatakse töötada sisemiste mikrolihastega, osatakse hoida „energiat tagasi“, olla füüsiliselt kont-

sentreerunud. Kehamiimi tehnika avardab näitleja füüsilist baasi loomaks rolli, kuna keha on treenitud olema plastilisem ning teadlik oma liigutustest. Keha on „avatud“, et salvestada erinevaid emotsioone mikrolihastesse, mis võimaldab psühholoogilise analüüsiga samaaegselt valmistada täpset kehalist partituuri. Kehaline partituur (distsipliin) loob etendamissituatsioonis vabaduse improviseerida (spontaansuse).

Kehamiim võimaldab luua mitmekesisemaid teatrivorme, sest ta õpetab näitlejat kasutama keha ka väljaspool psühholoogilist läbielamist – keha kui iseseisev vorm, mida on võimalik abstraktsemalt ja sisekujutluslikult ühendada sõnaga. See on harjumuslikust (Stanislavski) näitlemismeetodist erinev võimalus teha teatrit (näiteks Odin Teatreti stiil). Oluline on, et näitleja oskaks töötada liikumispartituuri ja tekstiga iseseisvalt ning hiljem neid omavahel improviseerivalt ühendada.

4. 2. Kehamiim ja pantomiim

Thomas Leabharti järgi kuulub pantomiim XIX sajandi romantilisse stiili ja selle esindajaks on Charles Deburau. Pantomiim portreeterib spetsiifilist karakterit erilises situatsioonis (näiteks Marcel Marceau esitatud pantomiimitegelane Bip ajab taga liblikat), kus nägu ja käed on torsost väljenduslikult olulisemad. See on isikupärastatud ja sarmikas tegelane; tüüpiline poos on veidi küürus selg ja kõverad põlved. Liigutustega imiteeritakse tegevusi ja puuduvaid objekte. Keha on kaetud, nägu eksponeeritud, sageli värvitud valgeks; samuti on käed kaetud valgete kinnastega. Räägitakse sõnatult lineaarset lugu, kasutades selleks erinevaid žeste ja näoilmeid. Lool on traditsiooniline algus, keskkoh ja lõpp. Sageli on lugu koomiline, sooviga pakkuda meelelahutust ning lõbustada. Keharaskus on suunaga üles. (Leabhart 2007: 3)

Kehamiim pärineb XX sajandist ja seda esindab Étienne Decroux. Liikumises rõhutatakse artikuleeritud keha, mis on võimalikult nähtaval, nagu on kaetud n-ö neutraliseeritud ilmega (mask). Liigutused saavad alguse sügavalt keha sisemisest. Kehamiimi esmane eesmärk ei ole lõbustada. Lugu ei esitata. Liigutuste füüsiline põhjuslikkus (põhjustagajärg) asendab sündmustikku. Tähenduselt tõsine. Keharaskus on suunaga alla. (Leabhart 2007: 3) See kujutab universaalset inimest universaalses situatsioonis või situatsioonis, mis oma ideelt on universaalne. (Lust 2000: 4) Näiteks Étienne Decroux' „puusepp” – realselt oma töötoas töötav mees; kogu näitleja keha on haaratud hõõveldamisse, saagimisse, erinevate objektide tõstmisse, langetamisse jne, s.o väga täpne ja artikuleeritud füüsiline töö kujuteldavate esemetega. Kehaga töötatakse konkreetses situatsioonis, reaalsete lihastega. See väljendub täpses ja plastilises lihastoonuses, mille kaudu on keha „siin ja praegu” sisemiselt ja väliselt füüsiliselt tegutsev. Eugenio Barba järgi ümbritseb kehamiimi „teadmine näitleja eelekspressiivsest tasemest, kuidas ehitada üles kehaline k o h a l o l u ning kuidas artikuleerida energia muundumist, mis on ebatavaline lääne teatritraditsioonile”. (Barba 1995: 12)

Leabhart eristab ka abstraktset miimi ja (objektiivset) kehamiimi. Kehamiim kujutab konkreetses situatsioonis töötavat isikut, kelle töö on universaalne idee (näiteks „puusepp”). Abstraktne miim leiab impulsi liikumiseks sisemisest kujutlusest ning seosed liigutuste vahel on väga abstraktsed. (Lust 2000: 4) See on, nagu näitleja jälgiks, samuti neutraalsel ilmel, sisemist filmi, millest üksikud fragmendid leiavad kehalise peegelduse. Põhimõtteliselt töötavad nad sarnaselt.



Marcel Marceau Bip.
Arhiivifoto

4.3. Kehamiim ja tants

Decroux vastandab miimi sissepoole suunatud plahvatuslikkuse (implosioon), mida Eugenio Barba nimetab oma teatritropoloogias „dünaamiliseks liikumatuseks” või „satsiks”, tantsu väljapoole plahvatava purskega. Ta defineerib teise olemusliku kvaliteedi miimis – mitte sujuv: „nagu lahkuv vedur”; miim „näib nagu unistuste raidkuju, mis pöörleb ringi, meile tundub aga, nagu kõnniksime ümber selle kuju”. (Decroux 1985: 51) Need kaks ole-

muslikku kvaliteeti, „liikuv liikumatus“ ja „mittesujuvus“, haaravad endasse kehamiimi lihaste mängu – „*staccato* ja mittesujuvus; elu pakub meile neid kahte stiili“. (Leabhart 2007: 51) Lühidalt, kehamiimis toimub, eriti võrreldes tantsuga, suurem ehk „tormilisem“ ja aktiivsem tegevus/lihastega töö keha sees.

Leabhart jätkab: „Lihaste mängu tantsus saab kirjeldada hüppamisena, pideva (välise) liikumisena.“ (Leabhart 2007: 62) „Tants on kõrvalepõikamine, miim on sissetungimine.“ (Decroux 1985: 52) Miimil „puudub kergus“ ja tantsul „puudub kaal“. (Decroux 1985: 56) Aimates ette vastuväiteid, teeb Decroux vahet kunstlikul tantsul, millel on teataval määral rohkem kaalu ning resistentsust – kõik ülejäänud meenutab samal ajal tantsu –, ja loomulikul tantsul, millele on omane kergus ja tagasi-põrkamine. (Leabhart 2007: 62)

Decroux' jaoks on kehamiim kokkuvõtte tööst, samal ajal kui tants püsib lõbustuse sünonüümina: „Tantsija ei tantsi, teda tantsitakse. Ta ei vea midagi, isegi mitte iseenda keha; teda transpordib tema keha, mida transpordib tants. Tööline, vastupidi, esitab endale ülesande, mille meie oleme temale esitanud.“ (Decroux 1985: 53) „Miim suhestub tööga – tants suhestub mänguga. [- - -] Miim kõhkleb, kalkuleerib – tants purskub spontaanselt.“ (Decroux 1985: 54)

Järgnevalt kirjeldan paari praktilist näidet kehamiimi tehnikast, millega seoses viitan eespool nimetatud erinevatele märksõnadele, nagu „muudetud selgroo kasutamine“ või „luksustaskaal“. Samuti selgitan kehamiimi ühte olulist tööpõhimõtet, milleks on „pinge ja lõdvestus ehk lihastöö erinev dünaamika“. Kirjeldan ka nn liigutuse uurimise põhimõtet, mille tulemusena valmib iseseisev liikumispartituur. Kui sellele lisatakse tekst, siis on see üks võimalus teha psühholoogilisest teatrist erinevat teatrit (meenutab Odin Teatreti stiili).

Neid nn liikumise uurimisi, mis on tehtud kas abstraktses või objektiivses kehamiimis, kasutatakse iseseisva materjalina (nn liikumispartituur, *score*, viide Odin Teatreti tööpõhimõttele). Neid partituure on võimalik erinevates näitlemissiitlides kasutada, „neelatuna“ kas või psühholoogilises mängustiilis. Lõpetuseks püüan pisut kirjeldada kehalist improvisatsiooni.

(*Järgneb*)

Kommentaariid:

¹ Siinkohal on oluline mainida, et Copeau väärtustas teksti, pidades seda teatritegemise juures olemuslikuks komponendiks. Decroux tema õpilasena hindas näitlejat iseseisva kunstnikuna ning käsitles seetõttu teksti „võõra kunstialana“ teatri suhtes.

² Tsitaat jumalast on parafraas prantsuse keelekultuuris ja teatris käibivale ütlusele „Jumal on laskunud“, mis on metafoor kirjeldamiseks ideaalset näitlemist. Lisaks tähendas see ütlus Decroux'le seda, et oli vaid üks vaataja ja see oli jumal, st kellelegi teisele ei olnud vajadust midagi näidata kui ainult kõrgemale, transtsendentaalsemale Minale. See viitab omakorda siirale ja väga pühendunud vaimsele keskendatusele, n-ö totaalsele „kuulamisele“ toimuva akti ajal.

Kirjandus:

Eugenio Barba. 1995. *The Paper Canoe*. London: Routledge.

Etienne Decroux. 1978. Etienne Decroux 80th Birthday Issue. *Mime Journal*.

Etienne Decroux. 1985. *Words on Mime*. *Mime Journal*

Jean Dorcy. 1961. *The Mime*. New York: Robert Speller and Sons Ltd.

Mira Felner. 1985. *Apostles of Silence*. London: Ruterford.

Thomas Leabhart. 2007. Etienne Decroux. New York: Routledge.

Barbara Leigh Kusler. 1979. Jacques Copeau's School for Actors. *Mime Journal* Allendale.

Annette Lust. 2000. *From the Greek Mimes to Marcel Marceau and Beyond*. Lanham Md: Scarecrow Press.