

ANATOLI VASSILJEV

MENONI ORI

(Artikkel ilmus ajakirjas Teater. Muusika. Kino 3/1995)

Tegu on loenguga, mille Anatoli Vassiljev luges aprillis 1993. a Wrocławis, Jerzy Grotowski Teaterlaboratooriumis toimunud konverentsil "K. S. Stanislavski ja Mihhail Tšehhov". Ajakirjast "Moskovski Nabljudatel" 1993, nr 8-9 tõlkinud ANDRES NOORMETS.

Menon: Ja see on ilmselge.

Sokrates: Kas mitte neil aegadel, kui ta veel inimene polnud?

Menon: Just neil.

Platon

Küsimus traditsioonidest teatris on keeruline. Vene teatri eelkäijad, Stanislavski, Vahtangov, Meierhold, Mihhail Tšehhov, jätsid meile oma suured ja pöördelised teooriad. Kuid teater on elav ja liikuv kunst. Ta ei erine milleski inimelust - inimenegi sünnib, elab ara mingisuguse elu, hiljem sureb. Ja teistest kunstialadest erineb teater selle poolest, et on pidevas muutumises ning pole kunagi fikseeritud, peatatud, nagu maal, muusika, kirjandus. Missugused on siis postulaadid, mille olemus kehtib juba sajandeid, kogu selle kunsti eluea? Neid on vähe, aga need kuuluvad maailma elu seadustehulka. Siin on üks neis. Teatrikunsti jaoks. See vastab universumi seadustele, on universaalne ning puudutab energia jäävust ja muutumist. Alati igavene, inimesse ülekasvav, ühelt teisele edasikanduv, muutuv ja jälle igavikku lahkuv. Kuna teater on asetatud siia maailma (sellesse müüti), omandab ta minu jaoks igavese tähenduse, nagu elu üldse ja tähenduse, mis on lõplik nagu inimese elu. On vaja vahet teha, mis on igavene ja mis vaid ajalik. Ning kui rääkida Stanislavskist, Mihhail Tšehhovist, Vahtangovist, Meierholdist, kui rääkida üldse vene lava patriarhidest, siis on praktikule eelkõige oluline teada, kuidas seda pärandit kasutada, mis on kõiges selles jääv, mis muutuv ja mille võib kõrvale heita juba praegu.

Siin üks näide: on säilinud filmifragment Moliere'i "Tartuffe'i" proovist, mida teeb Stanislavski. Tema järelused selle kohta, kuidas on vaja mängida Moliere'i, tunduvad mulle vägagi kaheldavad. Ta paigutab Moliere'i draama tollest ajast, kuhu see kuulub, keelest, milles see on kirjutatud, kogu ajastu mõttelisest stiilist ümber oma (mitte oma!) sajandisse ja püüab pakkuda elusamast pilti, kattes "Stanislavski meetodi" ja stiiliga kinni Moliere'i stiili. Sellega muudab ta draama olemust. Moliere'i draama on kirjutatud sõnades, Stanislavski paneb ette kujutada see teemal "inimestevahelised suhted". Väga kaheldav. Me oleme inimestevaheliste suhete tunnistajaiks, kuid kahjuks ei anna see edasi selle draama tegevust. Ilmtingimata viib see selleni, et dialoogitekst "allutatakse" ja see asetub teisele kohale pärast inimestevahelisi suhteid. Just nii see juhtuski Tähendab, kui draamateose põhiollemuses asub tekst esikohal, aga inimestevahelised suhted teisel, siis Stanislavski muudab järjekorra vastavaks iseenda laadile ja serveerib inimestevahelisi (psühholoogilisi) suhteid esikohal, tekstisuhteid aga teisel. Stiili jaoks, mida käsutas

Stanislavski, tema uurimusteks on katse suurepärase, kuid kas see ka draama olemusega kokku kõlab, on küsitav. Niisiis ongi siin teema, mille võib formuleerida küsimusena: missugune on draama laval? Kus, milles see toimib? Kas psühholoogiliste (inimestevaheliste) suhete vallas või tekstis endas? See küsimus määrab oluliselt ja olemuslikult teatri metoodikat (ja teooriat), sest niipea, kui me muudame sõnad inimestevahelisteks suheteks, näeme laval just eelkõige inimestevahelisi suhteid ja alles seejärel kuuleme teksti. Kui aga draama olemus on kehastunud tekstis, näeme loomulikult teksti.

Stanislavski esmatähtsus on aga selles, et ta määratles teatri olemuse. See nähtavasti ongi see kõige tähtsam muu tähtsama seas, mida tegi oma elus too rahutu geenius. Ta määratles sõnalavastusteatri olemuse kui t e g e v u s e. Ta ütles: teater - see käib nii, ta andis sellele nähtusele nime, nimetas, määratles teatri kui uurimisala aine. Aga edasi otsis K. S. tegevuse rakendumiskohta - sest see energia, mis väljendub ja võtab kuju kui tegevus, peab olema olema; peab kusagil asuma. Kui esiplaanil on tekst ja sõna, siis peitubki tegevus sõnas endas ning realiseerub sõna kaudu.

Dialog on kui elustatud sõnade suhe, nagu kehastunud sõna või nende kehastumiste uurimus! See, mida me nimetame teatri olemuseks - tegevus või energia - võib ümber paikneda, olla kas psüühikas või siis sõnas. Ja need on erinevad teatrid, erinevad kultuurid, erinevad teatrisajandid.

Uurimused, mis tehti teatris XX sajandi algul, olid muidugi seotud psühholoogilise realismi otsingutega. XX sajand püstitas probleemi inimesest kui sellisest, tõstis kõiksusest esile inimese tema "minaga" ja asus teda uurima. Teatrikunst sattus kiusatusse tegelda inimestevaheliste, psühholoogiliste suhetega. Loomulik, et Stanislavski hülgas kõik eelnenud teatrivormid ning pöördus ainult ühe ja ainsa teatrilaaadi juurde, milles ta nägi nii revolutsiooni kui ka evolutsiooni - psühholoogilise realismi juurde.

Kuid liikudes seda teed, võib lõppude lõpuks leida end labürindist. Sedamööda, kuidas hajuvad erinevused inimese elulise "mina" ja mitte-elulise kunstniku "mina" vahel. Nii pidi ilmuma teine kunstnik - Mihhail Tšehhov, kes teadis põhimõtet, kuidas endast "mina" lahutada, kuidas lahutada justkui "mina" "minast", sellele ilmaruumis elavaid kujusid ligi meelitades. Kui näitlejale saab uurimiskeskmeiks vaid tema ise, tekib labürindi olukord, ummik, sest see, kes uurib vaid ennast, ei valda enam seda, m i d a uurib. Ta peab tegelaskujust väljuma ja asuma justkui kuju ees või tema seljataga. Kui see, mida ma kujutlen, olen ma ise, ja ma asun otsekuu iseenda sees, ei suuda ma kunstiakti sooritada, sest ma lakkan ennast juhtimast. Et provotseerida tegelaskuju elu, pean ma ta kas endast välja laskma või kosmilisest ruumist ligi tõmbama. Sellega seletubki, et Mihhail Tšehhovi teooriasse ja praktikasse ilmub improvisatsioon kui kohustuslik toiming, samuti ka kohustuslik iroonia, sest pole teist võimalust kehtestada distantsi minu oma "mina" ja selle kuju vahel, kelle ma kaasa meelitasin ja kelle elu provotseerisin. M. Tšehhov annab süsteemile universaalsuse. Seda, mida võib nimetada oma "mina" psühholoogiliseks realismiks ja mis lõppude lõpuks muutub minu enda vanglaks, tõukab Mihhail Tšehhov endast lahku, ja selles eemaldumise mängus paigutab ta oma teatri üleilmsesse mänguruumi kui sellisesse, mis tegelikult tähendabki teatrikunsti. Järgmine, kohustuslik samm on selle suuna uurimine, mis nimetab end psühholoogiliseks realismiks ja mis teostab end kui fantastiline realism. Niisiis, kokkuvõtteks olgu see, et tegeldes alati nagu ainult teatriga, selle teooriaga, peaksime siiski mõtlema, lähtudes universumi üldistest seadustest ja kindlasti ka neist eriseadustest, mida kehtestab ajastu, milles elame.

XX sajand, mis vahetas välja XIX, tõstis üles väga tõsise küsimuse inimese "minast": mis see on? mis suhted on inimeste vahel? Pole kindel, kas XXI sajand

hakkab sellega tegelema. Kriis, mille maailm on läbi teinud ja mis on leidnud oma väljenduse eelkõige vene bolševistlikus filosoofias, sest just Venemaa püüdis praktiliselt ülendada ja võrdsustada inimest jumala sarnaseks, avaldab oma mõju, ma arvan, et kogu maailmale. Euroopa on sunnitud uuesti üle vaatama need küsimused, mis ta esitas endale XIX sajandil (varemgi) ning millega ta mürgitas Venemaa, ja nii võib juhtuda, et inimene hakkab end nägema nii, nagu talle on jumalast antud. Siis ta ütleb endale: ma ei erine millegi poolest rohukõrrest. Kui ta kord nii ütleb, ilmuvad uued süsteemid - ei, ma pean praegu silmas vaid teatrit, mitte midagi muud - ja loomulikult kerkib esile ka uus teooria, mis esitab ka uue küsimuse: kuidas teha nii, et inimest oleks laval vähem? Ning sellest saab revolutsiooniline küsimus, sest seni me oleme tegelnud ju teise, kogu aeg üheainsa küsimusega: kuidas teha nii, et inimest oleks laval võimalikult rohkem, koos kõigi tema inimlike suhetega, koos kõigi tema üüratute probleemidega.

Psalm 103

- 14 Tema teab ju meie tegumoodi,
temal on meeles: me oleme vaid põrm.
- 15 inimene, ta päevad on kui rohi,
ta õitseb kui õieke nurmel.
- 16 Kui tuuleil tast üle käib,
siis teda ei ole enam
ning ta ase ei tunne teda enam.

Kuidas teha nii, et inimene saaks rohu samaseks ja et ta tegeleks palju auväärsemate küsimustega kui iseendaga? Jerzy Grotowski Teaterlaboratooriumis oli see küsimus määratletud ammu, juba meie sajandi keskel. Liiga ammu. Ja kahju, et alles nüüd, poole sajandi möödudes, on meil võimalus pöörduda Teaterlaboratooriumi praktika poole ning tegelda sellega mitte jäljendamise või kopeerimise pärast, vaid selleks, et leida kunagi vastus ühele ja ainsale küsimusele: mille jaoks on teater? Eriti tähtis on see küsimus Venemaale, meile, kes me oleme vene teatri, selle teatri teooria pärijad ja nende inimeste pärijad, kes andsid meie kätte selle keeruka pärandi. Mida sellega teha? Kuidas käsutada praktikas seda, mis on öeldud ja avastatud nii ammu? Eriti tähtis on see praegu, mil vana teater pole enam endine, kuigi ta veel mõned aastad tagasi oli oma suursugustes vormides olemas; on purustatud ja lakanud eksisteerimast, uut aga pole veel loodud!

Milles te näete teatri kriisi - kas inimese kriisis või meie maailmanägemise viisis?

Ma pole kunagi oma uues lavastuses korranud seda, mida tegin eelmises. Võib-olla sellepärast ma polegi kuigi palju teinud, või õigemini, pole kuigi palju näidanud, eriti aastail 1990-1993. Need kolm aastat olin hõivatud tohutu suure pedagoogilise ja uurimusliku tööga, mille resultaadid avaldan aasta pärast. Kui õnnestub. Kunagi ammu alustasin ma psühholoogilise realismi praktikast, kus näitleja ja roll asuvad väga lähestikku. Kuid ma muutsin pidevalt oma teooriat, kuna mu praktika muutus, olen alati tahtnud kujutada inimest sellisena, millisena teda nägin ja milline isegi olin. Ma hakkasin otsima distantse rolli ja esitaja vahel, või teisiti - tegelaskuju (personaal) ja isiku (persoon) vahel. Praegu mõtlen, et neile otsinguile olen ma pühendanud peaaegu kakskümmend aastat. 1990. aastal, või ehk paar aastat varem, hakkasin ma uurima teatrit kui abstraktset kategooriat, uurima tegevust Platoni filosoofiliste traktaatide alusel. Tulemusena eraldasin tegelaskuju täielikult esitaja isikust ja jagasin

seega teatri olemuse kaheks osaks. Ma teadsin ka enne, et teatril on kaks teed, kaks struktuuri - psühholoogiline ja mänguline. Kui tegelaskuju on inimesest eraldatud, siis seda inimest nagu ei olekski, minu "mina" on nagu tegelaskuju teener. Mida läbipaistvam on "mina", seda tugevam on see, mida ma kujutan. See on kui mõtteakt, tahteline protsess - tegelaskuju eemaldamine iseendast ja idee muundumine mitte ainult selle idee kujutluspildiks, vaid ka tema kehastuseks. Siis, kui hakkasin nii tegema ja suutsin võrrelda, mis on minu jaoks parem, märkasin, et mulle on muutunud igavaks jälgida inimestevahelisi suhteid. Nende suhete uurimine ei anna mingeid perspektiive. Jälgides oma kolleege ja teatrit, märkasin, et need, kes nende suhetega tegelevad, on kriisis. Sääraste suhete uurimine ammendas end juba eelmisel kultuuriepohhil. Niisiis, vastates teie küsimusele: teater püüdleb abstraktsusele, ja nõnda konkreetne inimene, kui ta allutab end vaimule ja kui ta hing allub vaimule, - niisugune teater annab inimestele lootust. See ootab meid tulevikus. Igatahes on nii määratud ja pärandatud.

Mis on sündmus?

Sündmus on juhtum, see, mis toimus. Teatripraktikas omab see kahte tähendust. Algsündmus ja kulminatsioonisündmus, niinimetatud peamine sündmus. Need ühe kategooria kaksmõistet erinevad selle poolest, et see, mis on alguses, on alati teada. Ja see, mis on peasündmuseks, on teadmata.

Näitleja liigub alati teada olevalt tundmatule. Teeb kõik, et jõuda tundmatuni. Kohtumine tundmatuga ongi roll. Roll ise eksisteerib vaid peasündmuse tegevusväljas, kui loomulik kohtumine tundmatuga. Seda nimetatakse mänguprotsessiks. Näitleja alustab lähtudes situatsioonist, mis eelneb tekstile. Eelteadmised on kohustuslikud. Palju avaneb eelaaimustena, eelaistingutena. Näiteks, võib see ilmnedä lõpplahenduse etteaimamises (!) ja sisalduda kujundlikus mõtlemises. Edasine liikumine on selle kvintessents, kuidas need teadmised on kuju võtnud. Algus ja lõpp on omavahel otseses vastastikus seoses. Ei saa tunda algust, oletamata lõppu. Peamise sündmuse dialektika seisneb selles, näitleja liigub lõpplahenduse poole küll oma salajase teadmise toel, kuid kohtub seal alati teadmatusena. See on keeruline käsitlus mängu eesmärgist, eesmärgist, mis saadab näitleja tegutsemist ja esindab meie kaasaegses praktikas Stanislavski ja Mihhail Tšehhovi süsteemide sünteesi. Füüsilise ja metafüüsilise sünteesi. Lõppude lõpuks põrkavad kokku rolli teostamise kaks võimalust. See, mida nimetatakse eesmärgiks ja mille poole esitaja rolli valmimise jooksul liigub, võib olla loodud intellektiga. See on üks variant. Teine on alateadvuslik liikumine. Ja selle teise variandi puhul omab algsündmus suuremat jõudu kui peamine sündmus. Kõik psühholoogilised draamad põhinevad algsündmuse varjatud jõul.

Kuidas muutub kosmiline energia vaimseks energiaks? Mis on näitleja läbipaistvus? Kas te võiksite rääkida sellest protsessist oma uues töös?

Uues - ei. Teooria ei ole veel praktika. Peaks olema nii: tegelaskuju, keda juhib näitleja, ja näitleja enda isiksuse vahel tekib väike lõhe ning läbi selle praog tungib sisse kosmiline energia. Moodustub justkui vertikaal, läbi mille tuleb valgus. Selles mõttes ma rääkisingi läbipaistvusest. Kuid kahe tugeva pooluse, tegelaskuju tugevuse ja esitaja tugevuse (ja läbipaistvuse - paradoks!), üheaegse eksisteerimise protsess on tegelikkuses tõesti keeruline. Pärast mitmeaastast igapäevase proovitöö praktikat lahkasin ma mängimise seisukohalt ühte Platoni filosoofilist teksti. Tekst kandis nime "Menon". See dialoog on minu jaoks saanud akadeemiliseks näiteks selle teooria esitamisel, mida ma viimastel aastatel käsutan. Seal on alalõik "Teadmine kui teispoosuses nähtu meeldetuletamine". Jutustatakse lugu, kuidas Sokrates õpetab orjale geomeetriat. Sokrates kinnitab, et ori tunneb geomeetriat. Kusjuures ori on

täiesti harimatu. Menon kahtleb. "Väidan, et ei ole olemas veendumust, vaid meenus," ütleb Sokrates. Ta kutsub orja ja esitab talle küsimusi niimoodi, et ori arvab ära diagonaali pikkuse, tundmata numbreid! Uskumatu, ori ei arva ära küll täpset arvu, ei täisarvuna, ei murruna väljendatult, kuid ta taipab irratsionaalset, osadena lõpmatusse suunduvat suurust. Õige küll, tundub, et minagi tuletasin dialoogi ülesehituse meelde (avastasin selle) vaid põhjusel, et toimisin nagu Menoni ori.

See on väga lähedane sellele, kuidas Mihhail Tšehhov kirjeldab juhtumeid, mil tegelase kuju ilmub silme ette mitte ainult õhtuvaikuses, vaid ka päeval, kui paistab päike, ja isegi kärarikkal tänaval, rahvamurrus, keset päevatoimetusi.

Kas arvate, et seda teed mööda võib liikuda ilma meistrita [õpetajata, juhendajata?

Ei, ilma meistrita mitte.

Katkend "Menonist":

Sokrates: Nüüd hakkab ta rõõmuga, ka mitte teades, otsima küsimusele vastust, kuigi ta varem suutis inimestega vesteldes tihtilugu hõlpsasti arvata, nagu räägiks ta õigesti, kinnitades, et kahekordsel ruudul peavad küljed olema kahekordselt pikemad.

Menon: Jah, paistab, et see on nii.

Sokrates: Kas siis sinu meelest ori, kes ei teadnud, kuigi arvas, et teab, oleks hakanud seda vastust otsima või uurima enne, kui ta oli takerdunud ja mõistnud, et ei tea, ning tahtis nüüd teada saada?

Menon: Minu meelest mitte, Sokrates.

Sokrates: Tähendab, isoleeritus tuli orjale käsuks?

Menon: Ma arvan küll.