

## Stanislavski süsteem kui draamatõlkija töövahend

Raili Lass

**Teesid:** Tõlkija seisab oma töös silmitsi paljude probleemidega. Tekstilise ja kultuurilise tasandi probleemide lahendamiseks õpetatakse tõlkijale mitmesuguseid võtteid, kuid subjektiivsemate aspektide puhul, näiteks rääkija kõnemaneeerile sobivama vaste leidmisel või karakteri eripära ja meeoleolu edasiandmisel kõne kaudu tuleb loota rohkem tunnetusele. Artiklis on fookuses võimalike probleemide, eeskätt tunnetuslike küsimuste lahendamine draamatõlkija töös. Autor kõrvutab draamatõlkija ja näitleja tööd ning pakub võrdleva analüüsi kaudu välja võimaluse, kuidas draamatõlkija saaks tekstile läheneda samamoodi nagu näitleja, ja selgitab, mida see lavastustervikule juurde annaks.

**Võtmesõnad:** draamatõlge, Stanislavski süsteem, interlingvistiline tõlge, intersemiootiline tõlge

DOI: <https://doi.org/10.7592/methis.v24i30.22113>

### Sissejuhatus

Lavastuse loomine hõlmab mitme eri valdkonna spetsialisti panust ja nõuab omavahelist koostööd. Teater on kollektiivne kunst ja lavastuse mitte ükski osa ei jää teiste kõrvale eraldiseisvalt ja teistega suhestumata. Vastupidi: valguskujundus integreerub lavakujundusega, muusikaline kujundus liikumisega jne. Lisaks sellele, et kõik lavastuse aspektid töötavad terviku huvides ja mingil määral kattuvad üksteisega, annab kollektiivne looming võimaluse ka üksteisele toetuda ja teiste asjatundlikkusest kasu lõigata.

Euroopa nüüdisaegse teatri keskmes on näitleja. Ta tegutseb lavaruumis, kasutab rekvisiite, kannab ette näidendi teksti, mängib publiku jaoks arusaadavaks allteksti ja liigub harmoonias valguskujundusega. Seega koonduvad näitleja ümber lavastuse kõik teised aspektid.

Kui teatris lavastatakse tõlkenäidend, saab ka interlingvistilisest tõlkest üks lavastuse osa. Tõlget ei tooda tihti lavastuse struktuuri analüüsides eraldi esile, kuid ometi ei saa eirata asjaolu, et tõlge ei ole enam autori sõna, vaid muudetud tekst, sest kuigi tõlkija lähtub autori mõttest ja üritab seda võimalikult palju säilitada, on tõlketekst siiski loodud teise keele (ehk sihtkeele) reeglite järgi. Ei eeldata ju näiteks eestlasest vaatajalt, et ta on valmis eesti teatris kuulma laval terve etenduse vältel näiteks läti-, soome-, inglisis- või venekeelset teksti.

---

Autor tänab Elin Sütistet ja Maria-Kristiina Lotmani, kes toetasid artikli valmimist oma teadmiste, oskuste ja professionaalse nõuga. Eraldi tänusõnad retsensentidele, kes osutasid võimalikele kitsaskohtadele ja aitasid asjatundlike märkustega argumentatsiooni tugevamaks muuta.

Tõlketekst leiab otsese väljenduse näitleja kõnes, mis ümberpöörult tähendab, et näidendi tõlkija (edaspidi draamatõlkija) on näitleja teenistuses. Etendusel jõuab publiku kõrvu tõlkija loodud sihtkeelne variant autori lähtetekstist ja mõjutab omakorda selle vastuvõttu. See paneb tõlkijale küllaltki suure vastutuse, sest tema ülesanne on teha sihtkeelne tekst selliseks, mida oleks näitlejal mugav rääkida, mis toetaks karakteri terviklikkust ja oleks publikule arusaadav. Kuidas oskab sellist teksti luua tõlkija, kes on harjunud töötama pigem kirjasõnaga kui ise teksti ette kandma?

Üks võimalus draamatõlkija jaoks on mõelda nagu näitleja, s.t läheneda tekstile nagu näitleja. Eesti näitlejad töötavad enamasti vene lavastaja Konstantin Stanislavski loodud süsteemi järgi, mis näeb ette tegelase „sisse minemist“ – tema hingeelu läbielamist ja väljendamist isiklikult emotsionaalselt pinnalt.<sup>1</sup>

Kas draamatõlkija ja näitleja töös on nii palju ühisosa, et draamatõlkija saaks tõlkimise ühes etapis ehk teksti analüüsi etapis laenata näitlejatele loodud töömeetodist endale vajalikku? Kuidas näitlejatöö tundmine aitab draamatõlkijal panustada lavastustervikusse? Artiklis kõrvutatakse draamatõlkija ja näitleja töö eripärasid ning otsitakse võrdleva analüüsi kaudu vastuseid nendele küsimustele.

### **Lavastuse polüsemiootiline struktuur**

Lavastustervik on üles ehitatud visuaalsetest ja auditiivsetest märgisüsteemidest, mille täpses struktuuris pole teatriteadlased lõplikule üksmeelele jõudnud, sest see sõltub subjektiivsest vaatepunktist. Näiteks lavastusprotsessi poolt vaadelduna võib täheldada ahelat näitekirjanik → lavastaja → näitlejad → vaataja, kus oma individuaalse elu- ja teatrikogemusega näitekirjanik kirjutab näidendi, tema tekst jõuab lavastaja kätte, kes vormistab selle intersemiootilise tõlkena lavastuseks, näitlejad teostavad lavastaja ideed ja vaatajad loovad nähtud lavastusest oma isiklike elu- ja teatrikogemuste põhjal individuaalse mõttelise teksti (Alter 1990, 149–150), kusjuures publiku hulgas võib olla ka (tulevasi) näitekirjanikke, kelle tööd hakkab nähtud etendus suuremal või vähemal määral mõjutama.

Lavastuse struktuuri, mis on olemuslikult polüsemiootiline, võib osadeks jagada ka muude käsitlete alusel, näiteks Erika Fischer-Lichte (1992, 13–15) jaotab selle auditiivseteks (muusika, muud helid), visuaalseteks (nt lavaruum ja -kujundus) ja prokseemilisteks (misanstseen jm) märgisüsteemideks. Tadeusz Kowzan (1968, 52–80) on eristanud ajalisi-ruumilisi, visuaalseid-auditiivseid, näitlejakeskseid ja näitlejaväliseid märgisüsteeme. Ühtainust kõikehõlmavat ja alati kehtivat jaotust polegi võima-

---

1 Kuigi tänapäeva lääneriikide psühholoogiline teater põhineb suuresti Stanislavski süsteemil, ei ole see ammendav ega ainuvõimalik lähenemine teatritele. Artiklis on käsitletud Stanislavski süsteemi kui mitmekesise teatripildi üht alustala.

lik paika panna, sest lavastuses kasutatud märgisüsteemide piirid võivad olla väga hägusad ja pidevas muutumises (Esslin 1992, 105).

Martin Esslin (1992, 103–105) jaotab lavastuse 22 märgisüsteemiks viies eri rühmas: (1) lavastust vormivad süsteemid (mh turundus), (2) näitleja käsutuses olevad süsteemid, (3) visuaalsed märgisüsteemid, (4) tekst ja (5) kõlalised märgisüsteemid. Teksti rühma kuuluvad sõnade tähendused eri tasanditel, stiil (proosa, värss vms), tegelaste isikupärased kõnemaneeerid, lauseehitus (ka kõne rütm) ja tekst kui tegevus (s.t alltekst) (samas, 104). Lavastustervikus on tekst üks omapärane märgisüsteem, sest see on üheaegselt nii lavastaja kontseptsiooni alus ja kandja (kirjalik tekst) kui ka audiitiivne märgisüsteem (kõne). Kui lavastaja otsustab lavastada tõlkenäidendi, saab ka interlingvistilisest tõlkest üks märgisüsteem teiste hulgas, mis töötab harmoonilise lavastusterviku loomise nimel.

Kindlasti ei tohiks lähteteksti ja sihtteksti (ehk tõlketeksti) vastandada. Ka näitekirjaniku ja draamatõlkija töö ei ole mitte vastandlikus, vaid toetavas suhtes. Näidendi autoril on ainulaadne positsioon lähteteksti muutmiseks, täiendamiseks või kärpimiseks (nt Letzler Cole 2001). Tõlkija ei tohiks lubada endale samasugust vabadust, sest tema ülesanne on lähtuda originaalteose mõttest. Tõlkija on autori esindaja uues kultuuriruumis (Johnston 2004, 29), aga tema võimuses on valida lingvistilised vahendid, mis annavad autori mõtet sihtkultuuri publiku jaoks kõige selgemalt edasi, sest sihtkeelne tekst leiab väljenduse näitlejate kõnes. Piltlikult öeldes saab tõlkest kiht, mille alt lähtetekst läbi kumab.

### **Draamatõlge lavastustervikus**

Tõlkijat on pikalt peetud autori suhtes alamaks, vahel suisa tähtsusetuks ja tõlget orgaaniliselt lähtetekstist eristamatuks. Sellisel juhul oleks justkui samastatud ka kirjanik ja tõlkija ning nende töö võibki esmapilgul küllaltki sarnane tunduda. Fundamentaalne erinevus seisneb siiski selles, et kui tõlkijal on etteantud lähtetekst, siis kirjanikul see puudub. Loomulikult saame rääkida kultuurilistest mõjutajatest, žanri, teatri ja kirjanduse tundmisest ja muust, mis on kujundanud kirjaniku isiksust ja käekirja, kuid ükski teos ei ilmu kirjaniku ette valmiskujul: „Pole olemas ideede konteinerit, lugude keskust ega peidetud menukrite maad. Head ideed tulevad justkui eikusagilt, purjetavad lagedast taevast alla“ (King 2000, 37). Tõlkijal aga on tekst ees, ta ei pea ootama „lagedast taevast alla purjetavat“ ideed. Tõlkija ja kirjaniku töö ühisosa seisneb keele kasutamises, aga tekstiloomel ja tekstile lähenemisel tasandil on need erinevad.

Tõlketeksti võib tuua esile lavastusterviku eraldiseisva osana seetõttu, et see on juba autori sõnade modifikatsioon ja originaalteksti tõlgendus, mis sõltub tõlkija isikust, (teatri)kogemustest, erialastest oskustest, suhestumisest tekstiga ja paljust muust. Tõlgitud näidend on juba muudetud tekst (Johnston 2011, 15). See tähendab, et

tõlkijast saab esimene n-ö filter, kust originaaltekst läbi käib, ning tõlkija panustab lavastustervikusse oma teadmiste, arvamuste ja tunnetusega: „Analüüsid ilukirjanduslikku tõlketeksti, mis on jutustaja ja tegelaste hääli kombineerides mitmehäälnagu originaalgi, tuleb välja füüsilises maailmas üks ilmselge: üks hääli, tõlkija oma, kas järjekindlam või järjekindlusetum, tuleb tõlkimisega juurde“ (Lange 2015, 13).

Draamatekst on eripärane muuhulgas selle poolest, et kogu sündmustikku antakse edasi dialoogi vormis ehk otsekõnes (näitekirjanikud kasutavad tekstis ka remärke, kuid need on pigem suunised lavaruumi loomiseks või liikumise markeerimiseks ja kannavad küllaltki harva olulist sisulist teavet). Öeldakse, et heas draamatekstis tegelane ütleb üht, kuid mõtleb midagi muud (vt nt Wolf 2011). See annab autorile võimaluse luua rikkalik psühholoogiline ruum ja näitlejatele võimaluse mängida oma tegelane mitmekihilisemaks.

Repliikide võimalike alltekstide ja seostega tuleb arvestada ka tõlkes. Et aga draamatõlkija peaks reeglina saama oma tööga valmis enne proovide algust, jääb tal töö käigus puudu suur hulk infot, näiteks ei tea ta arvestada lavakujunduse ja muusikalise kujundusega, mis hakkavad teksti mõtet toetama. Sellest võiks järeldada, et tõlkijale tuleks kasuks ka proovides osalemine – niimoodi saaks vajadusel tõlget lavastusega kohandada.

Teine põhjus, miks tõlkijal oleks kasulik proovides osaleda, on see, et alles proovides saab ta teada, kuidas tekst kõlma hakkab. Näitleja lisab tekstile alati mõtte, ta ei räägi ainult sõnu. Näitleja hakkab töötama tunnetusega ja tekst võiks teda sealjuures toetada. Kuigi sageli soovitatakse tõlkijale tekst ise valjusti ette lugeda, ei ole tõlkija intonatsioon samasugune nagu rolli mängival näitlejal. Lisaks puudub tõlkijal näitlejakoolitus ja seetõttu ei pruugi ta osata leida endas samasugust tunnetust nagu näitleja, kes hakkab oma rolli läbi elama.

Draamateksti eristab teistest tekstiliikidest lisaks dialoogilisele ülesehitusele veel see, et tekst hakkab elama edasi uues semiootilises ruumis. Samamoodi draamateksti tõlge: kui see on tehtud lavastamise eesmärgil, on tõlke „elutsükkel“ veidi erinev tavapärasest kirjanduslikust tõlkest. Ta ei jää pelgalt paberile. Võrreldes kirjaliku tekstiga suureneb etenduses sõnade semantiline koormus, sest sõnad suhestuvad laval olevate objektide, inimeste ja sündmustega (Pavlova ja Naiditch 2020, 113). Sellest saavad alguse intersemiootilised tõlkelised interaktsioonid.

Näiteks draamatõlkija Kate Cameron (2000, 105) kirjutab oma kogemusest Héléne Cixous' näidendi „La Ville parjure ou le réveil des érynes“<sup>2</sup> (Cameroni ingliskeelses tõlkes „The Perjured City or the Awakening of the Furies“) tõlkimisega, kus ta otsustas võtta autori keele „oma emakeeleks, seda kuulda, tunnetada, talletada ja enda omaks

2 „Valelik linn ehk fuuriate tõus“.

teha". Näidendis, mille tõlkimist Cameron kirjeldab, on muuhulgas tegelasteks kaks venda, kelle isikupära ta soovis tõlkes väljendada. Vanema poisi kõneste valis ta tõlkes tugevalt hääldatavad konsonandid ja lühikeste silpidega sõnad, noorema poisi puhul pööras rohkem rõhku m- ja o-hääliku ning vokaalide kasutamisele, et tema kõne kõlaks „nagu imiku esimesed hääletsused“ (109).

Selle näite puhul tasub tähele panna kahte asjaolu. Esiteks kirjanduslik pool: tõlkija otsis autori stiili ja eripära ehk keelelisi aspekte. Teiseks lavastuslik pool: tõlkija otsis karakterite isikupära ehk tunnetuslikke aspekte. Tõlkes kombineeris ta need kaks asjaolu nii, et karakteri isikupära leiaks väljenduse keeleliste vahendite kaudu: helilistes ja helitutes häälikutes ning lühikestes ja pikkades silpides. Lisaks saab tõlkija töötada kõnerütmiga, idiolektidega, isikupäraste väljenditega, kultuuriviidetega jne.

David Johnston (2004, 35–36) rõhutab sõnastuse kaudu täpse mõtte edasiandmise tähtsust Federico García Lorca näidendi „Yerma“ näitel. Näidendis on lause: „Veinticuatro meses llevamos casados,“ mille tõlkijad Jacqueline Minette ja Ian Macpherson olid tõlkinud: „Four and twenty months we’ve been married“ (‘Neli ja kakskümmend kuud oleme olnud abielus’). Johnstoni sõnul kasutati ebatavalist sõnade järjekorda, et anda retooriliselt edasi kurnatust pikaegsest kannatusest, ning pakus ise sõnastuseks: „Twenty-four months. (Pause.) That’s how long we’ve been married,“ (‘Kakskümmend neli kuud. (Paus.) Nii kaua oleme olnud abielus’; samas, 36) et rõhutada kõneleja soovi teha oma abikaasale selgeks, milline vaev on tema jaoks olnud iga abielus veedetud kuu. Kui Minette ja Macpherson otsustasid rõhutada tegelase vaevatud olekut ebatavalise arvsõnaga, siis Johnston pidas õigemaks rõhutada pausi, kusjuures mõlemas tõlkes on loobutud lingvistiliselt täpsest vastest, et saavutada psühholoogiliselt täpsem vaste. Nagu näha, võib küllaltki väike muudatus lauseehituses anda näitlejale oluliselt suurema võimaluse mängida pauside, ohete ja hääletooniga ning avada seekaudu mitmekihilisemalt oma tegelast ja kogu stseeni meeoleolu. Ka see väljendab, kuidas tõlkija tunnetab teksti ja annab seda edasi tema käsutuses olevate vahenditega ehk keelega.

Lisaks on tõlkija, kui ta osaleb prooviprotsessis, väga heal positsioonil, et muuta tekst vajadusel sihtkultuurile arusaadavamaks. David Johnston (2000, 97–98) kirjeldab üht näidet oma praktikast, kus ta aitas kohandada hispaania autori Ramón del Valle-Inclàni näidendi „Bohemian Lights“<sup>3</sup> varasemat ingliskeelset tõlget iiri lavale. Maria Delgado tõlkes 1993. aastast oli tekstis lõik:

---

3 Originaalpealkirjaga „Luces de Bohemia“ (eesti keeles „Böömimaa tuled“), ilmus esmakordselt trükkis 1924, kuid lavastati alles 1963 Prantsusmaal.

AN OLD HEAVILY MADE-UP TART: Handsome! Oi! ... Handsome! Wanna join me in here for a bit?

DON LATINO: I might consider it if you put your teeth back in.

AN OLD HEAVILY MADE-UP TART: Gissa fag then!

DON LATINO: I'll give you The Spanish Correspondence Magazine instead so that you can educate yourself. There's a letter in it written by Maura.

AN OLD HEAVILY MADE-UP TART: He knows where he can stuff it.

DON LATINO: Jews don't like to stuff anything anywhere.<sup>4</sup>

Kaks viimast repliiki kõlavad John Lyoni 1992. aasta tõlkes järgmiselt:

PAINTED TART: He can stuff a sausage up his arse!

DON LATINO: It's against his Jewish religion.<sup>5</sup>

Tölkija ja trupp leidsid, et juutide kohta käiv kultuuriline stereotüüp jääb iirlaste jaoks kaugeks, ning otsustasid rõhuda hoopis šotlaste-iirlaste vastandusele ja kohandasid selle järgi löigu ümber (Johnston 2000, 97). Lisaks tehti muudatusi tege- laste nimedes (Don Latino nimi muudeti Sweeneyks), poliitilistes ja kultuurilistes viidetes (juudi päritolu Hispaania peaministri Antonio Maura Montaneri asemel nimetatakse „kodanik Connollyt“, Šotimaal sündinud liri poliitikut, ning Hispaania ajalehe La Correspondencia de España mugandatud nime asemel lirimaa ajalehte The Irish Volunteer) ning kultuurilistes stereotüüpides (šotlased kui vaoshoitud ja konservatiivne rahvus):

OLD WHORE: Hey! Yous! Good lookin' pair of young bucks yous are. Are yous game?

SWEENEY: If you put your teeth back in.

OLD WHORE: Yous wouldn't have a farthing, would yous, just for a drop o' gin? To warm me young bones, like.

SWEENEY: I'll give you a copy of The Irish Volunteer. That'll do you more good. There's an article in it by Citoyen Connolly himself.

---

4 VANA PAKSULT VÕÕBATUD LITS: Kena poiss! Uu, kena poiss! Tahad natukeseks siia tulla?

DON LATINO: Kui sa proteesid uuesti suhu paned, siis võib-olla tulengi.

VANA PAKSULT VÕÕBATUD LITS: Laku panni!

DON LATINO: Ma annan sulle hoopis ühe ajakirja, see on Hispaania korrespondentide sõnumileht – saad ennast harida. Seal on ka Maura kiri.

VANA PAKSULT VÕÕBATUD LITS: Ta võib selle pista teadagi kuhu.

DON LATINO: Juutidele ei meeldi midagi kuhugi pista.

5 MUKITUD LITS: Ta võib endale vorsti taha toppida.

DON LATINO: Juutide usk ei luba seda teha.

OLD WHORE: Up his arse for a start.

SWEENEY: He's from Scotland. A notoriously tight-arsed nation.<sup>6</sup>

Isegi siintoodud üksikud read Valle-Inclàni näidendist annavad tõlkijale lõputult mänguruumi: kuhu panna tasakaalupunkt kodustamise ja võõrapärastamise vahel, kui obstsöönseks tekstiga minna, milliseid (sihtkeelseid) sõnamänge ja väljendeid kasutada jne. Nagu David Johnston otsustas tuua rahvusliku vastasseisu iirlaste-šotlaste tasandile, saaks eesti tõlkija mängida siin eestlaste-venelaste, eestlaste-soomlaste või eestlaste-lätlaste vastandusega, olenevalt lavastaja kontseptsioonist ja eesmärgist.

Toodud näited ilmestavad seda, kui palju võib tõlge muuta lavastuse meeleolu ja kui mitmekülgset saab tõlkija panustada lavastuse tervikpildi loomisesse. Tõlkijalt oodatakse nii lähtekeele ja -kultuuri kui ka sihtkeele ja -kultuuri tundmist, et ta oskaks leida keeleliselt ja kultuuriliselt sobilikke vasteid (vt ka Pavlova ja Naiditch 2020, 122–124). Kui interlingvistilise tõlke tasand ei toeta teksti edasist elu, eriti näitleja rolliloomes ja kõnes, siis võib kogu lavastuses jääda realiseerimata materjali tegelik potentsiaal sihtkultuuris (Johnston 2004, 34). Draamatekst hõlmab eri tasandeid nagu ka teised kirjandustekstid, alates laiemast kultuurilisest kontekstist ning ajaloolistest ja poliitilistest viidetest kuni iga tegelase individuaalsete maneerideni, kusjuures need on kultuuriti erinevad. Tõlkija ei saa tõlkimisel jätta arvesse võtmata teksti laiemat konteksti, kuid isegi selle raames on tema ülesanne tunnetada kõneleja mõtteid ja eripära ning „otsida oma emakeeles värskeid väljendusviise ja uusi tarindeid“ (26).

Praegu pole draamatõlkijate jaoks loodud struktuuri või meetodit, mis aitaks tekstile just tunnetuslikul tasandil läheneda. Draamatõlkija saab lähtuda intuitsioonist ja tõlkealastest oskustest – või hoopis laenata töömeetodit näitlejatelt, kes hakkavad tõlketeksti laval ette kandma.

### Lavastusprotsess ja Stanislavski süsteem

Sadakond aastat tagasi hakkas vene näitleja, lavastaja ja teatriuendaja Konstantin Stanislavski (1863–1938) süstematiseerima näitlejatöö tehnilisi võtteid – muuhulgas laenas ja kohandas ta juba olemasolevaid võtteid idamaade vaimsetest praktikatest,

---

6 VANA HOOR: Hei! Teie! Olete alles kompad poisid. Tahate lõbutseda?

SWEENEY: Kui sa hambad suhu paned.

VANA HOOR: Ega teil ei juhtu kopikat olema, mis? Ainult paar senti? Et ma saaks vanu konte soojendada.

SWEENEY: Ma annan sulle iirimaa vabatahtlike sõdurite ajalehe. Sellest on rohkem kasu. Seal on kodanik Connolly enda kirjutatud artikkel.

VANA HOOR: Las topib selle kõigepealt endale takka.

SWEENEY: Ta on Šotimaalt. Need käituvad niikuinii, nagu oleks joonlaua alla neelanud.

näiteks mediteerimisest (Lamp 2021). Stanislavski nägi näiliselt täiesti erinevate valdkondade ühisosa ja kasutas teiste tarkust ära enda valdkonna edendamiseks.

Tänapäeval on Stanislavski süstematiseeritud töövõtetest ehk Stanislavski süsteemist (nimetatud ka Stanislavski meetodiks) saanud läänes – muuhulgas Eestis – enim kasutatud näitlemis- ja näitlejaõppe süsteem (Whyman 2008, x; Elsam 2006, x). Stanislavski viis teatris läbi nii administratiivsed kui ka kunstilised muudatused, mida tänapäeval peetakse elementaarseks. Administratiivsete muudatuste hulka kuulus näiteks nõue, et publik peab olema terve vaatuse aja saalis ega tohi sissevälja voorida, või otsus, et igas lavastuses tuleb kasutada spetsiaalselt selle tarbeks loodud dekoratsioon, rekvisiite ja kostüüme (Nemirovitš-Dantšenko 1949, 91–93; ka Stanislavski 2005).

Kunstilise poole pealt uuendas Stanislavski lavastajate ja näitlejate lähenemist tekstile, rollianalüüsi, mänguvõtteid (psühholoogiline lähenemine, läbielamine) ja palju muud.<sup>7</sup> Kunstilised uuendused lähtusid suuresti uutmoodi tekstidest, mille kirjutamisega paistis eriti silma Anton Tšehhov (1860–1904). Need olid psühholoogilised draamad, kus lugu ei valitsenud enam mitte üks peategelane, vaid see moodustus pigem kõigi rollide kooslusena ning sisu ja stiili poolest rõhutati sarnasust argieluga (Booth 2006, 355). Tšehhov ei olnud ainus sellise stiili viljeleja – tänapäeval hinnatute psühholoogiliste draamade hulka kuuluvad ju ka näiteks Henrik Ibseni (1828–1906) ja August Strindbergi (1849–1912) teosed 19. sajandist, kuid just Tšehhovi näidendid said Stanislavski ja koos temaga Moskva Akadeemilise Kunstiteatri rajanud dramaturg-lavastaja Vladimir Nemirovitš-Dantšenko (1858–1943) teatriuunduse üheks alustalaks (vt nt Nemirovitš-Dantšenko 1949).

Stanislavski loodud süsteem on tugevasti meie teatritraditsioonis kinnistunud nii ajaloolistel, geograafilistel kui ka kultuurilistel põhjustel. Voldemar Panso õppis GITISes Stanislavski õpilase Maria Knebeli käe all (vt Panso 1965). Panso rajas aastal 1957 Eestis näitekunstkooli (tollal Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstkateeder, praegune Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkool), kus hakkas noori näitlejaid õpetama Stanislavski süsteemi järgi (nt Karusoo 2020). Tänapäeval on pea-aegu kõik Eesti näitlejad kas Panso õpilased või tema õpilaste õpilased (ka Viljandi Kultuuriakadeemia näitekunsti eriala lõpetanud, mida aastaid juhatas Panso õpilane Kalju Komissarov).

Stanislavski süsteem on suunatud peamiselt näitlejatele (kuigi sellest lähtuvad ka lavastajad) ning suure osa näitleja tööst moodustab tekstile lähenemine Stanislavski süsteemi järgi ja iseseisev töö – näitleja peaks ennast asetama oma tegelase

---

7 Eesti keelde on tõlgitud Stanislavski „Minu elu kunstis“ (1948), „Näitleja töö endaga: õpilase päevik“ (1955), „Eetika“ (2005) ja „Näitleja töö rolliga“ (2017).



asemele, kujutama ette ümbrust ning iseenda tundeid, mõtteid ja käitumist selles ümbruses. Samaväärselt suur töö tehakse ära ka proovides, kus arutatakse ja mängitakse läbi kõiki näidendiga seonduvaid aspekte.

Prooviperiood on üldjoontes jaotatud lugemisproovideks (töö proovisaalis) ja lavaproovideks. Lugemisproovides õpitakse esmalt teksti põhjalikult tundma: „[. . .] võetakse läbi selle üksikud osad, seda moodustavad kihid, kihistused, tasandid, alustades välistest, silmahakkavatest, ja lõpetades kõige sügavamate hingetasanditega“ (Stanislavski 2017, 36). Rolli loomiseks ja elustamiseks on „vaja tunnetada asja tuuma“ (46). Kui näitleja töö algab teksti tundmaõppimisest, siis, nagu eespool mainitud, on tõlkenäidendi lavastamise puhul tekst juba läbinud esimese „filtri“ ja tekstile on lisandunud tõlkija hääl. Seega tõlkija töö, tekstitunnetus, sõnavalikud ja muud tõlkega seotud aspektid hakkavad juba mõjutama seda, kuidas näitleja „asja tuuma“ tunnetab.

Roll elustub näitleja füüsilises kehas, liikumises, rühis, žestides, ilmetes ja hääles. Üks väga tähtis aspekt rolliloomes ja rolli elustamise juures on kõne. Tekst ja kõne on näitleja väljendusvahendid, kusjuures tekst on talle küll ette antud ja seda tavaliselt ei muudeta, kuid hääl ja kõnemaneeer lähtuvad näitlejast endast: „Küsimus pole ainult kõnes, töötama peab kogu füüsisega“ (Efros 2014, 110).

Kui näitlejad on koos lavastajaga proovis teksti põhjalikult läbi analüüsinud, hakkavad nad otsima võimalusi rolli väljendamiseks. Stanislavski süsteemi järgi saab see toimuda ainult rolli siseelule ja mõttekäikudele sarnase materjali otsimise kaudu iseendast. Rolli lõplik väljendus sõltub suuresti näitleja isiksusest, sest tema tähelepanekud ja teadmised, mis on talle intellektuaalses mälus, on individuaalsed ja kujundanud tema isiksust. „Elamaks taas läbi tegelaskuju emotsioone, peab näitleja pöörduma omaenda emotsionaalse mälu poole ning kasutama mälestusi neist tunnetest, mida ta samalaadses olukorras ise on kogunud“ (Esslin 2006, 390).

Kuigi Stanislavski välja arendatud ja süstematiseeritud loomemeetod moodustab lavastajate ja näitlejate töö alustala, ei pruugi selle meetodiga sugugi kursis olla ega seda oma töös kasutada lavastuse teised osalised. Selles pole midagi imelikku, sest Stanislavski süsteemi tuntakse just näitlejate töömeetodina. Siiski võivad lavastuse teised osalised leida sellest süsteemist ka enda valdkonnas rakendatavaid võtteid ja neid vajadusel laenata.

### **Näitleja ja tõlkija väljendusvahendid**

Iga märgisüsteem lavastuse struktuuris kannab sama mõtet või sama mõtte kindlat aspekti edasi erisuguste väljendusvahenditega. Kõik märgisüsteemid on aga alati osa orgaanilisest tervikust ehk lavastusest, milles eri märgid on pidevalt omavahelises interaktsioonis, toetavad üksteist või loovad omavahelisest kontrastist uusi tähendusi, kusjuures etenduse kogutähendus tuleb alati ilmsiks ainult üksikute

märgisüsteemide koosmõjus (Esslin 1992, 106). Muude märgisüsteemide hulgas on pidevas interaktsioonis ka näitleja ja näidendi tõlkija töö, mille ühisosa võib osutada lähemal vaatlusel isegi suuremaks, kui esmapilgul võiks arvata.

Stanislavski jaotas näitleja töö rolliga neljaks suuremaks etapiks: tundmaõppimine, läbielamine, kehastamine ja mõjutamine (Stanislavski 2017, 27). Kõik need etapid töötab näitleja läbi iseendast lähtudes, nii et lõplik roll moodustub tema isiklike teadmiste, lugemuse, vaadete, arusaamade, füüsilise väljenduse, kehatöö ja muu sellise kaudu. Kui näitleja lavale astub, on pika analüüsi ja eeltöö tulemusel valminud roll, mis elab oma elu – kuid ka siin ei pääse näitleja iseendast. Lavale astub inimene oma iseloomulike maneeride, liigutuste, miimika ja häälega. „Rolli tarvis läbielatud tunnete kehastamine toimub kõige kergemini silmade, näo, miimika abil. Mida silmad ei suuda lõpuni välja öelda, seda täiendavad ja selgitavad hääled, sõnad, intonatsioon, kõne“ (Stanislavski 2017, 135).

Ka tõlkija töös on väga olulised tõlkija individuaalsed kogemused – eelkõige sellised, mis mõjutavad keelekasutust (lugemust, silmaringi, lingvistilised ja terminoloogilised teadmised), aga ka sellised, mis mõjutavad teksti tunnetust. Viimaste hulka võib arvata näiteks oskuse tajuda eri sotsiaalse ja kultuurilise taustaga inimeste keelekasutust (mõelgem veelkord tagasi David Johnstoni näitele Valle-Inclàni näidendist „Bohemian Lights“, kus üks tegelane oli eakas lõbunaine). See tähendab, et ka tõlkija töötab n-ö läbi enese, tema individuaalsed kogemused ja erialased oskused mõjutavad töö tulemust ehk tõlget.

Kuigi tõlketeoreetikud on käsitlenud väga mitmekülgset erisuguseid tõlkimise strateegiaid, puudub draamatõlkijate jaoks Stanislavski süsteemiga samaväärne lähenemine. Tõlkija saab rakendada oma elu- ja teatrikogemust, teadmisi teatri ja draamateksti töö ning žanriliste eripärade kohta, tõlkimiskogemust, kultuurilisi teadmisi, lugemust ja muud sellist, kuid kõik need võimalused on olemuslikult subjektiivsed.

Draamatõlke uurija Phyllis Zatlin küsis oma tuttavatelt draamatõlkijalt, kuidas oleks tõlkijal kõige parem alustada teatri jaoks tõlkimist, ja enamik neist soovitas viia end teatritööga kurssi mõnest muust küljest: kirjutada näidendeid, osaleda näiteringis või töötada kas või lavatöölise või inspitsiendina (Zatlin 2005, 32). Üldistatult: teatri jaoks tõlkimiseks tuleb teatrit tunda.

Mõeldes uuesti lavastuse polüsemiootilise struktuuri peale, siis iga eraldiseisva märgisüsteemi eesmärk on väljendada oma spetsiifiliste vahenditega sama mõtet, et moodustuks tervik. Kui draamatõlkija rakendab oma töös Stanislavski süsteemi, s.t läheneb näidendile ja igale tegelasele nagu näitleja, saab ta panustada karakteri loomisesse, sest ta hakkab piltlikult öeldes vaatama näitlejatega samas suunas. Arvestades, et draamatõlkija saab alles proovides täielikult mõista teksti tegelikku lavastus-

potentsiaali (Johnston 2004, 34), võib tõlge sellest palju võita, kui tõlkija vähemalt osaliselt prooviprotsessis osaleb.

Stanislavski süsteemi kasutamine aitab draamatõlkijal tõlgitava tekstiga suhestuda. Stanislavski (2017, 36) soovitas analüüsiprotsessis ehk näidendi tundmaõppimise etapis võtta pikuti, laiuti ja sügavuti läbi näidendi „üksikud osad, seda moodustavad kihid, kihistused, tasandid, alustades välistest, silmahakkavatest, ja lõpetades kõige sügavamate hingetasanditega“, uurida näidendi välist struktuuri ehk sündmuste kulgu ning olustikulist, kirjanduslikku, esteetilist, psühholoogilist ja füüsilist tasandit ning see kõik enda jaoks kirja panna. Seda meetodit kasutab oma töös näiteks soome draamatõlkija Sirkku Aaltonen, kes on kirjutanud, et ta kogub tekstist teavet eri elementide, näiteks tegelaste, tegevuspaiga, kostüümide jms kohta, märgib need koos kommentaaridega üles faktilehtedele ja kasutab näidendi tõlkimisel (Aaltonen 1996, 21).

### **Kokkuvõte**

Draamatõlkijat on võrreldud lavastuse loomise kontekstis nii kirjaniku, lavastaja kui ka näitlejaga. Idealistlikult võiks öelda, et tõlkija peaks tajuma tervikut nagu lavastaja, looma karaktereid nagu näitleja ja seadma sõnu nagu kirjanik. Vilumust kõigis kolmes rollis ja lisaks veel tõlkimises oleks ühelt inimeselt liiast nõuda, aga mingeid töövõtteid saaks tõlkija laenata neilt kolmelt küll. Iga tõlkija leiab ajapikku talle sobiva lähenemise tekstile.

Üks võimalus on rakendada Stanislavski loodud süsteemi ehk mõelda nagu näitleja. Ehkki esmapilgul ei tundu tõlkija ja näitleja töös just palju ühist olevat, võib lähemal vaatlusel leida paralleele just selles etapis, mis puudutab teksti analüüsi ja tundmaõppimist, et seda siis oma erialaste väljendusvahenditega uude märgisüsteemi üle kanda. Tõlkija teostab interlingvistilist tõlget ehk toob lähteteksti uude kultuuriuues keeles. Näitleja tõlgib teksti intersemiootiliselt ehk annab lisaks kõnele mõtet edasi ka muude väljendusvahenditega. Draamatõlkija kui lavastusprotsessi osalise võimuses on näitlejat toetada.

Soovitus, et draamatõlkijale tuleks kasuks teatri n-ö köögipoole tundmine, pole uus. Paljud kogenud draamatõlkijad on alles alustavatele kolleegidele soovitanud kas või osalemist kohalikus näiteringis, peaasi on õppida tundma seda keskkonda, milles kirjalik tõlge edasi elab. Stanislavski süsteemi rakendamine tõlkimisel on üks võimalus just seda soovitus järgida.

## Allikad

Aaltonen, Sirkku. 1996. *Acculturation of the Other. Irish Milieux in Finnish Drama Translation*. Finland: Joensuu University Press.

Alter, Jean. 1990. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9781512800050>.

Booth, Michael R. 2006. „Üheksateistkümnenda sajandi teater.“ – *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*, toimetanud John Russell Brown, 326–371. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Cameron, Kate. 2000. „Performing voices: translation and H el ene Cixous.“ – *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, toimetanud Carole-Anne Upton, 101–112. London ja New York: Routledge.

Efros, Anatoli. 2014. *Lavastaja kutse. Valimik kirjutisi teatrist*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkool, Eesti Teatriliit.

Elsam, Paul. 2006. *Acting Characters. 20 Simple Steps from Rehearsal to Performance*. London: A&C Black Publishers Limited.

Esslin, Martin. 1992. *The Field of Drama*. London: Methuen.

———. 2006. „Modernistlik teater 1890–1920.“ – *Oxfordi illustreeritud teatriajalugu*, toimetanud John Russell Brown, 372–413. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Fischer-Lichte, Erika. 1992. *The Semiotics of Theater*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.

Johnston, David. 2000. „Valle-Incl an: The meaning of form.“ – *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, toimetanud Carole-Anne Upton, 85–100. London ja New York: Routledge.

———. 2004. „Securing the performability of the play in translation.“ – *Drama Translation and Theatre Practice*, toimetanud Sabine Coelsch-Foisner ja Holger Klein, 25–38. Frankfurt: Peter Lang.

———. 2011. „Metaphor and metonymy: the translator-practitioner’s visibility.“ – *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, toimetanud Roger Baines, Cristina Marinetti ja Manuela Perteghella, 11–30. Great Britain: Palgrave Macmillan.

Karusoo, Merle. 2020. *Panso. Nii palju kui andsid koerale...* Tallinn: Varrak.

King, Stephen. 2000. *On Writing. A Memoir of the Craft*. New York: Scribner.

Kowzan, Tadeusz. 1968. „The sign in the theater: An introduction to the semiology of the art of the spectacle.“ – *Diogenes* 16 (61): 52–80. <https://doi.org/10.1177/039219216801606104>.

Lamp, Anu. 2021. „Stanislavski – suur tundmatu. III osa: Uues maailmas.“ – *Podcast.ee*. <https://podcast.ee/ooulikool/ooulikool-anu-lamp-stanislavski-suur-tundmatu-iii-osa-uues-maailmas/>. Vaadatud: 30. september 2022.

Lange, Anne. 2015. *Tõlkimine omas ajas. Kolm juhtumiuuringut Eesti tõlkeloost*. Tallinn: TLÜ Kirjastus.

Letzler Cole, Susan. 2001. *Playwrights in Rehearsal: The Seduction of Company*. Great Britain: Routledge.

Nemirovitš-Dantšenko, V. I. 1949. *Minevikust*. Tallinn: Ilukirjandus ja Kunst.

Panso, Voldemar. 1965. *T o ja talent näitleja loomingus*. Tallinn: Eesti Raamat.

Pavlova, Anna ja Larissa Naiditch. 2020. „Draamateoste tõlkimise teooria ja reaalsus Anton Tšehhovi näidendi „Kirsiaed“ mõnede tõlgete anal uusi näitel.“ – *Methis. Studia Humaniora*

*Estonica*, nr 25. Vene kirjanduse tõlkeideoloogia erinumber, toimetanud Lea Pild ja Kanni Labi, 110–132. <https://doi.org/10.7592/methis.v20i25.16570>.

Stanislavski, Konstantin. 2005. *Eetika*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

———. 2017. *Näitleja töö rolliga*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkool, Eesti Teatriliit.

Whyman, Rose. 2008. *The Stanislavsky System of Acting*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wolf, Alain J. E. 2011. „Inferential meaning in drama translation: the role of implicature in the staging process of Anouilh's *Antigone*.” – *Staging and Performing Translation. Text and Theatre Practice*, toimetanud Roger Baines, Cristina Marinetti ja Manuela Perteghella, 87–104. Great Britain: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9780230294608\\_6](https://doi.org/10.1057/9780230294608_6).

Zatlin, Phyllis. 2005. *Theatrical Translation and Film Adaptation*. UK: Multilingual Matters Ltd. <https://doi.org/10.21832/9781853598340>.

**Raili Lass** – Tartu Ülikooli (TÜ) semiootika ja kultuuriteooria doktorant. Oma uurimustöös keskendub näidendi interlingvistilisele tõlkele ja lavastuse intersemiootilisele tõlkele. Lõpetas 2016. aastal TÜ teatriteaduse bakalaureuse õppekava ja 2018. aastal TÜ tõlkeõpetuse magistri õppekava. Töötab alates 2021. aastast tõlkijana Kaitseväe Akadeemia rakendusuuringute osakonnas.

E-post: raili.lass[at]gmail.com

## Stanislavsky System as a Tool for a Drama Translator

Raili Lass

**Keywords:** drama translation, Stanislavsky system, interlingual translation, intersemiotic translation

This article argues that the Stanislavsky system can be applied in approaching plays to be translated. The first part of the article is focused on mapping the intersemiotic system of a stage production in order to determine the position of an interlingual translation in it. Even though several theatre researchers have attempted to categorise the various sign systems of a stage production, no single and universally approved categorisation exists yet. Even though such an attempt of categorisation can also be attributed to a number of drama translation scholars and practitioners, drama translation can rarely be found as a separate sign system.

The second part of the article is focused on illustrating the extent to which a drama translator can contribute to the creation of a stage production. It includes examples from renowned drama translators, showing the different levels on which the awareness of a drama translator can make a difference. It also raises the question of whether drama translators could have a more systematic approach at their disposal when translating plays.

The third part of the article gives a short overview of the staging process according to the Stanislavsky system. Konstantin Stanislavsky (1863–1938) was a Russian actor and stage director who is most famous for creating a system of acting and actor training. His system is currently applied in most of Western theatre and is the primary basis for actor training in Estonia. A large part of the system comprises a method for approaching and analysing a play.

The fourth part of the article is focused on comparing the specifics of the works of an actor and a (drama) translator to determine the comparable parts of both professions. Even though the specifics of the work of an actor and a translation seem to have nothing in common, there is a significant similarity in the way of approaching a play text. Both an actor and a translator should thoroughly analyse the source text to find an optimal way of translating it into a new sign system: an interlingual translation in the case of a translator and an intersemiotic translation in the case of an actor.

**Raili Lass** graduated from the BA programme at the University of Tartu's Department of Literature and Theatre Studies in 2016 and from the MA programme in translation studies at the same University's College of Foreign Languages and Cultures in 2018. She is a PhD candidate at the University of Tartu's Department of Semiotics. Her doctoral research is focused on interlingual drama translation and intersemiotic theatre translation. Since 2021 she works as a translator at the Military Academy's Department of Applied Research.

E-mail: raili.lass[at]gmail.com