

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Maarja Mitt-Pichen

**Mentaalsete ülesannete täitmise mõju näitleja hääle ja kõne
omadustele**

Töö doktorikraadi taotlemiseks

Juhendajad: prof **Allan Vurma**
vanemlektor **Anne Türnpu**

Tallinn 2022

Abstrakt

Mentaalsete ülesannete täitmise mõju näitleja hääle ja kõne omadustele

The impact of using mental images on the quality of the actor's voice and speech

Käesolev töö on osa doktoriõppe loovuurimuslikust projektist. Doktoritöö käsitleb mentaalsete kujutluste kasutamist näitleja töös hääle ja lavalise kõnega. Eesmärk oli uurida, kuidas muudab erinevate reaalsed või kujuteldavat tegevuspaika puudutavate mentaalsete ülesannete täitmine näitleja hääle ja kõne omadusi, ning milliseid muutusi tajub sealjuures publik.

Uurimuse lähtepunktiks on töö autori isiklik teekond oma häälekvaliteedi parandamisel ning kuuldavust takistavate põhjuste otsimisel. Töö üheks meetodiks on eneserefleksioon, mille käigus autor hindab ja mõtestab oma kogemust näitleja ja pedagoogina. Allikatena, mis kirjeldavad näitlejate tööprotsessi hääle ja kõnega, kasutatakse teiste näitlejatega läbi viidud eksperdiintervjuusid.

Töö keskse osa moodustab eksperiment, mis jäljendas lavalist olukorda, kus publik ümbritseb näitlejat kolmest küljest. Eksperimendi katseisikud täitsid päheõpitud teksti esitamise ajal eksperimendi läbiviija ehk töö autori poolt antud ülesandeid, suunates häält ruumis ning esitades teksti kujuteldavates erinevates akustiliste omadustega ruumides. Katseisikute esitusi salvestati ning salvestiste põhjal mõõdeti hääle intensiivsust, võnkesagedust ja esituste kestust. Katseisikute hääle ja kõne omaduste muutumist erinevates ülesannetes kirjeldas kolmeliikmeline ekspertgrupp. Peamised allikad, millele eksperimenti välja töötades tugineti, olid Johan Sundbergi „Õpetus muusikahelidest“, Ingo Titze „Principles of Voice Production“, Allan Vurma „Laulja pill“ ning David M. Howardi ja Jamie Angusi „Acoustics and Psychoacoustics“.

Uurimistöös tehtavad olulisimad järeldused on, et mentaalsete ülesannete täitmise, täpsemalt hääle suunamise mõjul ruumis hääle valjus suureneb ja hääle kõrgus tõuseb, ning kõnetempo aeglustub. Näitleja kohanemist erinevate esinemispaikade akustiliste omadustega hõlbustab aja võtmine mänguruumiga tutvumiseks, samuti proovisaalis enese kujutlemine lavalistesse tingimustesse.

Sisukord

Sissejuhatus	1
1. Pedagoogiline lähtepunkt	7
1.1. Ajaloost ja kirjandusest	7
1.2. Hääle anatoomiast ja akustikast	20
1.2.1. Hääle ja kõne tekkimisest	20
1.2.2. Hääle ja kõne omadustest	23
1.2.3. Hääle ja kõne tajumisest. Akustikast	24
2. Näitlejate vaatepunkt. Intervjuu	27
2.1. Intervjueeritavad	27
2.2. Küsimused	30
2.3. Vastused	32
2.3.1. Ettevalmistus kohtumiseks erinevate mänguruumidega	32
2.3.2. Kohtumine publikuga	35
2.3.3. Näitleja ja tähelepanu	39
2.3.4. Ruum näitleja partnerina	40
3. Eksperiment	45
3.1. Eksperiment nr 1: pilooteksperiment	45
3.1.1. Tulemused ja analüüs	52
3.2. Eksperiment nr 2: teised katseisikud ja publik	58
3.2.1. Eksperimendi mõõtmistulemused ja analüüs	63
3.2.2. Kuulajate tagasiside	78
4. Arutelu ja kokkuvõte	88
Allikad	94
Kirjandus ja veebimaterjalid	95
Loometööd	99
Summary	100

Sissejuhatus

„Naljakas on veel see, et hea toon ei pea karjumist viisakaks. Teatriskäimine on viisakas. Ja karjumist laval loetakse üldiselt nii-öelda uuendusliku teatri osaks. Aga näitlejad karjuvad pidevalt! Ükskõik kui vanamoodne tükk ka pole. Võib-olla õõnestavad nad sellega süsteemi seestpoolt, teevad oma teatriuuendust? Ma ei tea. Mina ei tee.

Mina tahan lihtsalt silma paista. Aga kui laval on palju sagimist, siis võib vabalt juhtuda, et teie pilk kaotab mu ära. Pilku saab ju suunata. Siis saabki häälega end pidevalt fookuses hoida. Olen pidevalt häälega põnev. Olen äge. Üllatan, ja te näetegi pidevalt mind. Te vaatategi ainult mind.“

Ivar Põllu „Vanemuise biitlid“

Lavastuses „Vanemuise biitlid“, mis esietendus Tartu Uues Teatris 30. märtsil 2012. aastal, oli minu kanda monoloog pealkirjaga „Uurimus – hää!“ , millest pärineb ülaltoodud lõik. Ma ei mäleta enam, kas oli autor-lavastaja Ivar Põllu või mu enda otsus, et just seda teksti esitasin, kuid tagasi vaadates näen, et valik ei olnud juhuslik.

Alates kõige esimestest sammudest professionaalse näitleja teel olen sageli kohanud üht ja sama takistust – mind ei ole lavalt kuulda. Kui alustasin 2004. aastal oma bakalaureuseõpinguid Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikoolis, öeldi mulle esimese asjana, et pean oma häälega palju tööd tegema. Minu häält iseloomustati kui kitsa ulatusega ja nõrka, lavalt halvasti kostvat. Hääletreening, nii juhendatud kui ka iseseisev, oli bakalaureuseõpingute jooksul minu peamine prioriteet.

Pärast lavakooli lõpetamist töötasin viis hooaega Vanemuise teatris ning alates 2013. aastast tegutsen vabakutselisena. Seoses vajadusega uurida sedasama üha esile kerkivat valukohta – miks mind ei ole lavalt kuulda? – astusin 2010. aastal Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia hääle-

ja lavakõnepedagoogika magistrantuuri. 2014. aastal kaitsesin oma magistritöö „Kohanda tegevus sõnale, sõna tegevusele“ (juhendaja Anu Lamp), milles otsisin universaalset ja efektiivset hääletreeningu meetodit Eesti teatrihariduse kontekstis, kus lavalise hääle ja kõne distsipliinid on seni olnud suuresti neid õpetavate isiksuste nägu.

Magistriõpingute lõppedes, värske vabakutselisena pidin endale tunnistama, et ehkki olin vahepealsete aastate jooksul oma häält treeninud ning mu lavakogemus oli tänu suurele töökoormusele Vanemuise teatris kasvanud, ei usaldanud ma endiselt oma vokaalset võimekust ja kuulsin ikkagi soovitusi kõnelda laval valjemini. Kui ma seda siis tegin, kaotasin kontakti oma tegelaskujuga ja mu enese kõrvadele mõjus mu lavaline kõne säärase „karjumisena“, millele viitas minu tegelaskuju monoloog „Vanemuise biitlites“.

2014. aastal alustasin Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikoolis Anne Tünnpu kõrval abiõppejõuna hääletehnika õpetamist. Uues rollis pedagoogina, analüüsid nii õpilaste tegevust tundides kui ka iseennast laval, hakkasin aru saama, et mu senine tähelepanu näitleja häälekasutust uurides oli keskendunud pigem kõnelemise psühhofüüsilistele aspektidele: tegelaskuju soovile ja vajadusele kõnelda ning näitleja vokaalsele võimekusele tegelase mõtteid väljendades (peamiselt hääle valjus ning artikulatsiooni täpsus). Mõistsin, et vähem tähelepanu olin pööranud konkreetse mängupaiga akustilistele omadustele – sellele, kas ja kuidas hääli ruumis resoneerib. Anne Tünnpu oli mõned aastad varem alustanud näitleja häälekasutuse süstemaatilist uurimist lähtuvalt seisukohast, et mitmekülgsema ja tundlikuma kõne nimel on näitleja jaoks oluline õppida tundma ruumi akustilisi omadusi ning kuulata oma hääle kõla selles ruumis leiduvatelt erinevatelt materjalidelt tagasi peegeldumas. Tünnpuga koos töötades ja õpetades tulid mängu erinevad tähelepanu suunamise ja ruumiga seotud ülesanded. Üks ülesanne, mida üliõpilastel meie hääletehnika tundides tuli täita, oli hääle suunamine mingile konkreetsele ruumi osale või objektile kõnelemise ajal. Harjutust tehes oli hääle suunamisega sama oluline kuulata valitud objekti poolt tagasi peegelduvat heli.

Hääle suunamine on häälepedagoogikas sageli kasutatav kontseptsioon. Häält võib suunata nii ruumis kui ka inimese enda füüsilise kontekstis (näiteks suunata häält „maski“ ehk põskkoobastesse ja teistesse näokolju resoneerivatesse osadesse). Viimasel juhul – eriti lauljakoolituses – on eesmärgiks häälekvaliteedi parandamine. Hääle „ettepoole“ või „maski“ suunamist võib selles kontekstis käsitleda kui metafoorilise iseloomuga ülesannet. Taoliste ülesannete ühilduvust hääle akustiliste omaduste muutumisega on nii eksperimentaalselt

uuritud kui ka teoreetiliselt seletatud, Eestis on seda teinud muusikateadlased Allan Vurma ja Jaan Ross (2002; 2003). Nende järeldus on, et häält ette suunates võib laulja hääle omandada säravama kvaliteedi (lihtsustatult võib öelda, et seda tehes muudetakse suu siseruumi nõnda, et tugevneb nn lauljaformant). Samuti möönavad nad, et kujundliku iseloomuga suunised võivad kasutajate jaoks kätkeada erinevaid tähendusi (Vurma; Ross 2003: 27). Kujundlike ülesannete kasutamise efektiivsuse üle häälepedagoogikas on samuti arutletud, taas pigem lauljakoolituse kontekstis. On arvatud, et kujundlike ülesannete kasutamine võib õppimisprotsessi isegi takistada – juhul, kui õpilasel ei teki seoses etteantud kujundiga samad assotsiatsioonid nagu õpetajal (samas: 19; Titze; Verdolini 2012: 232). Verdolini ja Titze soovitus järgi on tähelepanu suunamine soorituse efektile tulemuslikum kui tähelepanu hoidmine soorituse mehaanikal (mis omakorda võib olla seotud teatud kujutluse rakendamisega) (Titze; Verdolini 2012: 232). Soorituse efektile keskendumine on küll samuti seotud mentaalse ettekujutusega, ent sellisel juhul on see näitleja või laulja enda loodud ettekujutus: näiteks sellest, et hääle täidab kogu ruumi või et häälel on teatud soovitud kvaliteet.

Seoses **hääle suunamisega ruumis** on arvatavasti kõik näitlejad kuulnud ja püüdnud realiseerida soovitud suunata oma hääle saali viimasesse ritta selleks, et kõne kostaks paremini. Akustilises mõttes on taoline soovitus põhjendatud juhul, kui näitleja seisab näoga saali poole, sest kõige rohkem helienergiat levib sennapoole, kuhu on pööratud suu (Meyer 2009: 175). Samas esineb pigem harva olukordi, kus näitleja saab paigal seistes kõneleda otse saali poole – suhtluses lavapartneri(te)ga pööratakse nägu enamasti oma partneri poole, ning sõltuvalt lavastuskunstniku ruumi kujundavatest otsustest või (lavastaja poolt) seatud mäsantseenidest võib publik jääda ka näitleja selja taha. Teine küsimus on, milliseid muutusi taolise soovitus realiseerimine hääles esile kutsub ja kas need muutused on vastavuses soovitud häälekvaliteediga. Mulle teadaoleva ning kättesaadava eesti- ja ingliskeelse kirjanduse põhjal pole teatripedagoogika kontekstis seni uuritud, kas hääle suunamine ruumis ka tegelikult hääle ja kõne omadusi muudab, milliseid hääle ja kõne omadusi muutused võiksid puudutada ja kui suured need muutused võiksid olla. Kuigi praktikute vaatepunktist võib näida enesestmõistetav tõsiasi, et kujutluspildi rakendamine mõjutab näitlejat kogu tema psühhofüüsilises tervikus, julgen pidada õigustatuks otsida sellele veendumusele teoreetilist ja katselist põhjendust.

Ruum funktsioneerib käesolevas töös kõige laiemas taustsüsteemina, millesse sobitan peamise uurimisküsimuse ja millest lähtuvalt püstitan töö kõrvaleesmärgid. Minu kui näitleja kogemuse põhjal on teatri kontekstis keeruline üksteisest lahutada füüsilist, teatud akustiliste omadustega

ruumi, kus toimub igakordne teatrisündmus, fiktsionaalset ruumi, mis ühendab selles sündmuses osalevaid etendajaid ja pealtvaatajaid, ning mentaalset ruumi, milles põimuvad näitleja isiklikud ja tema poolt loodud karakteri tegevust motiveerivad aistingud, mõtted ja mälestused. Kuna käesoleva loovuurimuse lähtepunktiks on minu isiklik probleem ehk mure kuuldavuse pärast, mis võis tuleneda oskamatusest kohaneda füüsilise ruumi omadustega, siis käsitlen ruumi selles töös ennekõike kui keskkonda, milles hääled levib.

Uurimisküsimus. Käesolevas doktoritöös käsitlen hääle suunamist ruumis kui mentaalset ettekujutust rakendavat ülesannet ning otsin vastust küsimusele, kas ja kuidas muudab mentaalse ülesande täitmine, täpsemalt hääle suunamine ruumis näitleja hääle ja kõne omadusi, ning ühtlasi, kas võimalikud muutused on kuulajate jaoks tajutavad? Lähtuvalt uurimisküsimusest püstitan käesoleva töö **hüpoteesid**: (1) suunates häält mingisugusesse konkreetsesse ruumi osasse, kalduvad hääle ja kõne objektiivsed omadused muutuma mingis kindlas suunas ning (2) need muutused on kuulajate jaoks tajutavad.

Käesoleva doktoritöö **peamine eesmärk** on uurida ruumiga seotud mentaalsete ülesannete täitmise mõju näitleja häälele ja kõnele. Kuna töö uurimisküsimus püstitatakse teatri ja teatripedagoogika kontekstis, on kõrvaleesmärkideks (1) avada, kuidas on eelnevalt mõeldud ja kirjutatud hääle- ja ruumikasutuse seostest, (2) kirjeldada näitlejate strateegiaid töös hääle ja kõnega; ning, lähtuvalt asjaolust, et teatri üks põhiprintsiipe on partnerlus – see tähendab, et enamasti on näitleja lavalise tegevuse ajendiks partneri poolt antavad impulsid –, (3) mõtestada näitleja ühe partnerina mänguruumi, millest saadavat akustilist infot võib samuti käsitleda näitleja tegevust käivitavate impulsside jadana.

Metodoloogiast. Loovuurimusele iseloomulikult kombineerin erinevaid uurimismeetodeid. Uurimisküsimusele vastuse leidmiseks korraldan eksperimendi, mille väljatöötamisel tugineda hääle anatoomiat ja akustikat käsitlevatele teooriatele ning lähtun lavalisest olukorrast, kus publik ümbritseb näitlejat kolmest küljest. Eksperimendi käigus palun katseisikutel esitada päheõpitud teksti ning samal ajal täita hääle suunamisega seotud ülesandeid. Salvestan katseisikute sooritusi ning hiljem mõõdan ja analüüsin saadud kvantitatiivseid andmeid. Samuti palun ekspertgrupil katse ajal kirjeldada, kas ja kuidas mentaalse ülesande täitmine kõnelemise ajal mõjutab katseisikute hääle ja kõne tajutavaid omadusi ning analüüsin saadud andmeid.

Lisaks viin läbi eksperdiintervjuud näitlejatega, kellest mitmed õpetavad käesoleval ajal või on varem õpetanud hääletehnikat ja/või lavakõnet teatriharidust pakkuvas kõrgkoolis. Intervjuude eesmärk on selgitada välja, kuidas näitlejad (mõnel juhul näitlejad-pedagoogid) lähenevad oma töös hääle ja kõnega seotud küsimustele, sealhulgas sarnastele nagu mul endal: kuidas ma saaksin olla vaataja jaoks paremini kuuldav ja – viidates „Vanemuise biitlitele“ – paremini nähtav?

Uurimistöös kasutan meetodina ka eneserefleksiooni, mõtestades oma kogemusi õppija ja õpetajana ning analüüsides iseennast kui eksperimendi katseisikut. Paralleelselt kolleegidega tehtud intervjuude analüüsiga mõtestan oma loovuurimusliku projektiga seotud loomingulisi töid.

Ehkki käesolev loovuurimus on teostatud minu kui näitleja perspektiivist, võiksid sellest tuge leida erinevate alade professionaalid, kes oma häält igapäevaselt ja erinevates tingimustes kasutavad: etenduskunstnikud, harrastusteatri tegijad, õpetajad, avalikud esinejad ja koolitajad.

Töö ülesehitusest. Töö koosneb kolmest peatükist. Esimeses peatükis avan laiemat konteksti, milles käesolevat loovuurimust läbi viin. Annan nii oma kogemuse kui ka loetud kirjanduse põhjal ülevaate lavalise kõne ja hääle õpetamisest eesti näitlejakoolituses ning meie teatrihariduse olulisematest välismaistest mõjutajatest. Toetudes peamiselt eesti ja inglise keeles ilmunud lavakõne ja hääletehnika õpetamist käsitlevatele materjalidele nagu näiteks Tõnu Tepandi „Alguses on hää“, Jerzy Grotowski „Näitlejatreening“ ja Patsy Rodenburgi „Näitleja kõneleb“ vaatlen hääle suunamisega seotud ülesandeid ja harjutusi ning seda, kuidas on hääle ja ruumi suhet mõtestatud. Hääle anatoomiat ja tekkimist puudutava alapeatüki kirjutamisel toetun peamiselt järgmistele teostele: Johan Sundberg „Õpetus muusikahelidest“, Allan Vurma „Laulja pill“, Ingo Titze „Principles of Voice Production“ („Hääle tekitamise põhimõtted“), David M. Howard ja Jamie Angus „Acoustics and Psychoacoustics“ („Akustika ja psühhoakustika“) ning Avo-Rein Terepingi „Kuulmispsühholoogia“. Olulisel määral on minu teadmisi hääleaparaadi ehitusest ja toimimisest laiendanud osalemine Ida-Tallinna Keskhaigla korraldatavatel rahvusvahelise häälepäeva koolituspäevadel (2015–2021) ja üle-euroopalisel häälekonverentsil PEVOC (2019). Pean siinkohal vajalikuks mainida, et selles töös ei käsitle ma Alexanderi tehnikat, mille loomise ajendiks olid just hääle tekitamisega seotud probleemid. Ehkki Alexanderi tehnika metoodika rakendab mentaalset ettekujutust ning

haakuks seetõttu hästi minu uurimisalaga, ei võimalda minu käsutuses olevad ajalised ressursid teema põhjalikku käsitlust.

Teises peatükis analüüsin näitlejatega tehtud intervjuusid. Käesoleva loovuurimusliku projekti uurimisküsimust ja eesmärke silmas pidades küsin strateegiate järele, mida näitlejad kasutavad erinevate akustiliste omadustega ruumidega kohanemiseks ja enda kuuldavaks tegemiseks, ning selle järele, kuidas võiks ruumi käsitleda näitleja partnerina.

Kolmandas peatükis kirjeldan eksperimenti ning analüüsin selle tulemusi. Eksperimenti eesmärk on välja selgitada, kas ja millist mõju avaldab hääle omadustele ülesanne suunata häält ruumis. Sellele järgneb arutelu ja töö kokkuvõte.

1. Pedagoogiline lähtepunkt

Alates 2014. aastast, mil lõpetasin magistrantuuri ning hakkasin hääletehnikat õpetama nii Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunsti osakonnas kui ka Georg Otsa nimelises Tallinna Muusikakoolis, on minu töö näitlejana olnud tihedalt seotud pedagoogilise tööga. Olen tunde ette valmistades ja läbi viies kasutanud oma teatrikooliaegsetelt hääleõpetajatelt saadud teadmisi ning pedagoogilisi võtteid, lugenud lisaks erialast kirjandust ning proovinud kogutud infot omaenda õpetajapraktikas rakendada. Teistpidi olen õpetades olnud pidevalt ka õppija rollis. Nagu nimetasin käesoleva töö sissejuhatuses, suunas just õpetajapraktika kaudu tulnud taipamine mind oma senist lavalist häälekasutust ümber hindama.

Käesoleva peatüki eesmärk on avada konteksti, millesse töö uurimisteema paigutub. Teen loetud kirjanduse ning oma kogemuse põhjal ülevaate sellest, kuidas on hääle ja kõne treeningut, sealhulgas hääle suunamise kontseptsiooni ning ruumi ja hääle suhet käsitlenud nii meie enda häälepedagoogid kui ka Eesti teatriharidust mõjutanud välismaised autorid. Samuti annan ülevaate hääle funktsioneerimisest ning hääle akustilistest omadustest, mis seoses hääle suunamisega võiksid muutuda.

1.1. Ajaloost ja kirjandusest

Paralleelselt läbilõikega lavalise kõne õpetamisest eesti teatrikoolituses¹ teen käesoleva alapeatüki esimeses pooles ülevaate eesti autorite kirjasõnas ilmunud pedagoogilistest materjalidest. Alapeatüki teises pooles käsitlen välismaist lavakõne-alast kirjandust.

Eestis pakutava süstemaatilise ja professionaalse teatrihariduse ajalugu ulatub tagasi aastasse 1920, mil Paul Sepp² asutas Tallinnas oma erastudio, millest omakorda kujunes Draamastudio teatrikunstikool (Neimar 2002: 5). Enne seda olid aastail 1917–1918 teatrikursuste andmist alustanud Elise Kevend Tallinnas ja Lulu Kitzberg-Pappel Tartus. Kevend õppis Peterburi filharmoonia teatrikoolis ning tegutses hiljem kõne- ja lavakeele pedagoogina lisaks teistele õppeasutustele ka Sepa loodud Draamastudio teatrikunstikoolis.

¹ Ajalise ressursi vähesuse tõttu piirdun selle liiniga, mis jõuab välja minu endani – lõpetasin Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli XXIII lennu 2008. aastal.

² Paul Sepp (1885–1943) oli lavastaja ja teatripedagoog, kes sai teatrihariduse Peterburis.

Kevendi oluline panus eesti lavakõne pedagoogika arengusse on tema koostatud õppe- ja käsiraamatud, nende hulgas 1919. aastal ilmunud „Ilulugemine“. „Ilulugemisest“ on lühikese kokkuvõtte teinud näitleja ning Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunsti osakonna pikaajane hääletehnika õppejõud Tõnu Tepandi oma 2012. aastal ilmunud raamatus „Alguses on hää!“ (Tepandi 2012: 331–332). Tepandi järgi oli Kevend lavakõne õpetajana teerajaja, kes püüdis luua süsteemi ja panna kirja lavakõne õpetamise meetodit (samas: 332–333). Kevendi süsteemne lavakeele õpetus seisnes teatriteadlase Kalju Haani järgi eesti foneetika, völdete ja astmevahelduse põhialuste harimises, mis aitas kõrvale tõrjuda tol ajal levinud saksapärasest hääldusalust ehk nn *Bühnensprachet* (Haan 2009: 54). Teisalt oli lavakõneõppe arengus oluline ka Kitzberg-Pappeli roll, kes oli end täiendanud nii Berliinis Max Reinhardti³ juures kui ka Peterburis. Kalju Haani järgi süvenes Kitzberg-Pappel tõsisemalt lavakõne probleemidesse Saksamaal, kuid eesti foneetika jaoks polnud Saksamaalt üle võetud õpetus kõige täpsem. Kitzberg-Pappeli loodud ja Tartus tegutsenud erateatrikoolis õppisid aga tulevased näitleja- ja lavastajaeeldustega lavakõnepedagoogid Rudolf Engelberg⁴ ja Karl Ader⁵ (samas: 10–11).

Rudolf Engelberg õppis (pärast stuudiumit Kitzberg-Pappeli koolis) Paul Sepa asutatud Draamastuudio teatrikunstikooli esimeses lennus, mille lõpetamise järel asus oma õpetaja Elise Kevendi metodoloogiat järgides sealsamas õpetama lavakõnet ja diktsiooni. Kevendi käsiraamatuid appi võttes sidus Engelberg lavakõne näitlejameisterlikkuse tundidega. Pärast Engelbergi surma koostas tema kõnekunsti konspekti järgi raamatu kursusekaaslane Karl Otto (hilisema nimega Kaarli Aluoja). Raamat „Hääldamise ja ilulugemise õpetus“ ilmus 1931. aastal. Peamiselt on selles raamatus juttu häälikute korrektsest moodustamisest ja nende õigest hääldamisest, samuti hääle kandvusest ja paindlikkusest, intonatsioonist ning õigesti rõhutamisest. Hääle ja ruumi vahelises seoses juhib Otto lugeja tähelepanu asjaolule, et suures ruumis liiga valjusti rääkimisest pole kasu, kui artikulatsioon sealjuures lonkab, samas kui õige hingamise ja häälduse juures võib kuulda kõige vaiksemat kõnet ka ruumi kaugeimasse nurka (Otto 1931: 9).

³ Max Reinhardt (1873–1943) oli Austrias sündinud lavastaja, 20. sajandi esimese poole olulisemaid lavastajaid, üks lavastajakeskse ansambliteatri rajajatest.

⁴ Rudolf Engelberg (1896–1928) oli näitleja, lavastaja ja pedagoog, Draamastuudio teatri (millest 1937. aastal sai Eesti Draamateater) ellukutsuja ning sisuline käivitaja.

⁵ Karl Ader (1903–1993) oli lavastaja, näitleja, lavakõne pedagoog, kooliõpetaja ja lasteraamatute autor. Õppis Tartu Õpetajate Seminaris ning paar aastat Tartu Ülikooli usuteaduskonnas. Teatrihariduse baasi sai L. Kitzberg-Pappeli erateatrikoolis. Kõnetehniliste küsimustega hakkas süvenenult tegelema 1920–30. aastail, mil töötas Tartus õpetajana ning osales Tartu Draamateatri Seltsi stuudio loomises ja tegevuses. Töötas Vanemuises ja Ugala, enne Tallinnasse kolimist lavakõne õpetajana ka Viljandi Kultuurikoolis (Orro 1983).

Tõnu Tepandi järgi ilmus Eestis aastatel 1920–1965 koos juba mainitud Elise Kevendi ja Karl Otto koostatud õppematerjalidega viis näitlejate-pedagoogide kirjutatud lavakõne- ja kõnetehnika õpikut, autoriteks veel Aleksander Trilljäv⁶, Albert Üksip⁷ ning Kaarel Toom⁸ (Tepandi 2012: 331–339).

Engelbergi ja Ottoga samas lennus lõpetas Draamastuudio teatrikunstikooli Felix Moor⁹, kellest sai lavakõne õppejõud 1938. aastal loodud Riiklikus Lavakunstikoolis – selle kooli esimeses lennus õppis Voldemar Panso, kes 1957. aastal asutas Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri, mida täna tunneme Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunsti osakonna nime all. Lisaks õpetas Felix Moor lavakõnet Eesti Riiklikus Teatriinstituudis ja Moskvas GITISE eesti stuudios (Haan 2009: 83). Moori assistent oli Tartu Ülikoolis foneetikat ja Paul Sepa stuudios teatrikunsti õppinud Paul Maantee, kellest sai hiljem samuti kõneõppejõud (sh lühikeseks ajaks TRK lavakunstikateedris) ning kes 1960. aastail andis välja neli lavakõnet ja hääleseadet käsitlevat õpikut – „Metoodilisi juhiseid näitleja hääle arendamiseks“ (1960), „Lavakõne loogikast ja värsskõnest laval“ (1963), „Hääldamisest“ (1964) ja „Lavakõnest“ (1966). Raamatu „Metoodilisi juhiseid...“ esimeses osas loetleb Maantee näitleja häälele seatavate nõudmistena kuuldavuse, kandvuse, vastupidavuse ja kõlavuse (Maantee 1960: 5), ning teises osas annab praktilisi harjutusi, kuidas nimetatud elemente arendada ja avardada. Maantee juhib tähelepanu häälepedagoogikas kasutatavatele nõudmistele: „Hääleseadega tegelevad laulu- ja kõneõpetajad toonitavad sageli ebamääraselt: kõnelge (või laulge) ees, tooge häälmaski, häälm peab olema seatud ette jne.“ Maantee seletab lahti, mida tema meelest taolised nõudmised tähendavad:

„Mida siis tähendab hääle seadmine ette ja kuidas seda tuleb mõista? [...] [K]õigepealt 1) hingamise korrastamist ja arendamist, 2) hääldamise parandamist ja aktiveerimist ning 3) hääle resonantsi tugevdamist ja arendamist. Sel teel vabastatakse kõri ning selles asetsevad tundlikud ja kergesti väsivad häälehuuled kahjulikust ülepingutusest. Paremini kui nõudega „ees kõnelda!“ võib tabada asja õiget olemust hoiatusega: hoidke kaelalihased pingutusest vabad!“ (samas: 12)

⁶ Aleksander Trilljäv (1871–1944) – näitleja, näitejuht ja laulja, kõige pikemat aega töötas Estonias. Tõlkis ooperilibretosid saksa ja itaalia keelest.

⁷ Albert Üksip (1886–1966) – näitleja, pedagoog ja botaanik. Oli nii Estonia kui ka Draamateatri näitleja, teatriajaloo õppejõud Eesti Riiklikus Teatriinstituudis ja Estonia õppestuudios. Tegi näidenditest kuuldemängutöötlusi ning esines Riigi Ringhäälingus loengutega teatrist, muusikast ja loodushoiust.

⁸ Kaarel Toom (1920–1994) – näitleja ja raadiorežissöör. Oli Draamateatri ja Noorsooteatri näitleja ning kuuldemängude lavastaja Eesti Raadios.

⁹ Felix Moor (1903–1955) oli näitleja ja kõneõpetaja mitmes teatrikoolis ja -stuudios, töötas Riigi Ringhäälingus ja koolitas raadiohääle järelkasvu; tõlkis teatriteooriat, sh Konstantin Stanislavski „Näitleja töö endaga“. Viimase puhul väärub mainimist asjaolu, et tänaseni kasutusel olev eestikeelne teatriterminoloogia tuli Mooril endal tõlkimise käigus luua, sest vastav sõnavara oli alles puudu (Haan 2009; Kungas 1983; Valter 2014).

TRK lavakunstikateedris oli rohkem kui kümme aastat (1957–1969) lavakõne õppejõuks GITISE eesti stuudios Felix Moori käe all õppinud Vello Rummo, kelle õpilasteks olid omakorda minu õpetajad Andres Ots¹⁰ ja Tõnu Tepandi, vastavalt kolmanda (1964–1968) ja neljanda (1966–1970) lennu lõpetajad. Kolmandas lennus õppis näitleja ja lavastaja Jaan Tooming, keda võin samuti üheks oma õpetajaks pidada. Tooming on oma teatrikooli-aegseid hääle- ja kehatehnika otsinguid ning tutvumist Poola teatriuudaja Jerzy Grotowski näitlejatreeningu meetoditega meenutanud nii:

„Tegin hoolega hääle- ja kehaharjutusi. Taotlesin täiust. Juba teisel kursusel tundsin, et koolis antud hääleharjutustest jääb väheks. Võtsin lisaks eratunde laulja Elsa Maasiku juures, kuid kõik see oli ikkagi hääle „maskis“ tarvitamine. [...] Siis sattus mu kätte tšehhi teatriajakiri „Divadlo“, mida sai ka Eestisse tellida. [...] Äsja oli Jerzy Grotowski avanud Poolas Opoles oma Teatrilaboratooriumi. Ta oli tutvunud ka hiina ja india teatriga ning ühes „Divadlo“ numbris tutvustas ta ida teatri hääletehnikat [...]. See oli tõeliselt uudne. Meil valitses ju tol ajal olustikulis-psühholoogiline-naturalistlik teater, kus kõik püüdsid laval rääkida hästi „loomulikult“. [...] Koostasid endale hääleharjutuste komplekti, kus kasutasin nii Grotowski poolt pakutuid kui ka oma peast võetuid.“ (Tooming 2015: 9)

Alates 1963. aastast töötas lavakunstikateedris lavakõne õpetajana Karl Ader, kelle käe all õppisid mitmed lennud kuni 1986. aastani. Ehkki Ader ei jäädvustanud oma metoodikat kirjalikult, on tema õpetamisviis olnud eeskujuks tema õpilastele, kellest mitmed on hiljem ise saanud lavakõne pedagoogideks. Näitleja Martin Veinmanni¹¹ sõnul, kes õpetas EMTA lavakunstikoolis mitmeid aastaid lavakõnet ja oli ka minu õpetaja, on Adra tunnid olulisel määral mõjutanud tema enda õpetamismetoodika kujunemist. Võrreldes eelnevate lavakõne õppejõududega oli Adra metoodikas uudne lähenemine see, et ta ühendas kõnetehnilised harjutused füüsilise tegevuse ning kirjanduslike tekstidega, püüeldes selle poole, et õpilased muudaksid sõna elusaks ja esitaksid seda loomulikult (Veinmann 2001: 22; 2003: 189–192). Oluline oli nii kõnelemise tehniline külg – „Hingamist pidas ta üldse üheks kõige tähtsamaks asjaks. Kogu jõud tuleb diafragmast; kui hingamine ei takerdu, vaid muutub loomulikuks, siis läheb ka hääle õigesse kohta. Tehniline töö oli au sees. Korgid suus, harjutasime“ (Klenskaja 2003: 201) – kui ka sisuline külg, kõneldud sõna psühholoogiline põhjendatus näitleja jaoks: „Sõna ja tekstiga seotud ülesanded olid alati tegevuslikud, konkreetsed – konkreetselt suunatud sõna mingi eesmärgi saavutamiseks“ (Orro 2003: 267).

¹⁰ Andres Ots (s 1944) lõpetas 1968. aastal TRK lavakunstikateedri III lennu näitleja erialal ning suunati Pärnu Lydia Koidula nimelisse draamateatrisse (praeguse nimega Endla). Aastail 1974–2010 oli Noorsooteatri ehk Tallinna Linnateatri näitleja. Oli pikaaegne lavakõne õppejõud EMTA lavakunstikoolis.

¹¹ Martin Veinmann (s 1950) lõpetas 1972. aastal TRK lavakunstikateedri V lennu näitleja erialal ning töötas samast aastast alates Eesti Draamateatris. Oli pikaaegne lavakõne õppejõud EMTA lavakunstikoolis.

1979. aastal on välja antud TRK lavakunstikateedri esimese lennu lõpetanud näitleja Ines Aru koostatud harjutuste vihik „Hääle- ja hingamisharjutustik“ (õppematerjal E. Vilde nimelise Tallinna Pedagoogilise Instituudi kultuur-hariduse eriala näitejuhtidele). Õppematerjal sisaldab nii hingamis- kui ka hääle- ja kõneharjutusi, mis sageli on mängulise ja kujutlusvõimet kaasava iseloomuga (Aru 1979). Ruumist ja hääle suunamisest seal juttu ei ole.

Lähemas minevikus on ilmunud kaks eesti näitlejate ja häälepedagoogide poolt kirjutatud lavakõne ja hääletehnika õpikut – 2001. aastal Martin Veinmanni „Vajadus olla mõistetav“ ning juba nimetatud Tõnu Tepandi „Alguses on hääli“ (2012).

Martin Veinmanni tundides tegelesime minu mäletamist mööda peamiselt kõneldava teksti sisulise ja vormianalüüsiga (näiteks värssteksti puhul), meenuvad ka kehaliste pingete lõdvestamise harjutused. Oma raamatus on Veinmann ruumile (sh hääle suunamisele) pühendanud ühe peatüki. Ta rõhutab vajadust arvestada ruumide mõõtmete ja akustiliste omadustega ning teha vastavaid muudatusi kõnelemise tempos ja rõhuasetuste tugevuses (Veinmann 2001: 189). Veinmanni soovitusi võib nimetada metafoorilisteks:

„Täitke ruum häälega! Täitke ruum enesega! Hõigake ruum „lahti“! Seda tehes tajute te ruumi akustilisi iseärasusi ja samal ajal saate lahti ka alateadlikust häälest või argusest või taktitundest lõhkuda oma kõnega vaikust. Hõigake lahti kõik suunad põrandast kuni laeni. Ruum saab teie „omaks“.“ (samas: 190–191)

Veinmann juhib lugeja tähelepanu ka ruumi kujule, milles kõneldakse. Ta nendib, et mida laiem on ruum, seda keerulisem on jätta vaatajale-kuulajale mulje, et kõneldakse nendega, et pöörduks nende poole. Ometi tuleb vaatajaga arvestada nii palju kui võimalik. Veinmann leiab, et kõnet pidava esineja olukord on võrreldes rolli mängiva näitleja omaga lihtsam:

„Ta peab veenduma kuulajate olemasolus ja suunama (suundi aeg-ajalt vahetades) oma kõne neile. Ta näeb kogu protsessi. Rollis näitleja [...] ei saa vaadata saali ja veenduda, kas ta küllalt valjult seda tegi. Ta peab seda tunnetama vaistlikult. Lava-Romeol peaks olema justkui kaks Juliat – üks tema vastas ja teine rõdu viimases reas. Loomulikult ei tule sellest aru saada, nagu peaks näitleja mängides selle peale mõtlema.“ (samas: 191–192)

Veinmann leiab, et sagedaseks põhjuseks, miks lavalt kõneldu ei kostu saali, pole mitte niivõrd vaikne hääli, vaid mõtte monotoonsus ja liigendamatus. Ta rõhutab, et mida ekstreemsemates oludes või kehvema kõlaga ruumides tuleb kõneleda, seda olulisema tähenduse omandab teksti struktureeritus ja suund, kuhu oma kõne saadetakse (samas: 192).

Tõnu Tepandi oli pikka aega hääletehnika õppejõud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunsti osakonnas, seda ka minu bakalaureuseõpingute ajal (2004–2008). Hääletehnika (toonase nimetusega kõnetehnika) oli tunniplaanis esimesel kahel õppeaastal, lisaks Tepandile õpetas ainet Anne Törnpu. Õppejõudude käekirjad ning õpetamismetoodikad olid minu hinnangul üksteisest suhteliselt erinevad.

Tepandi lähenes õpetamisele ja õppimisele suuresti läbi mängu ja sellest – baastreening-mängust – on ta ka oma raamatus kirjutanud. Tepandi väljendab oma veendumust, et „päriselt mängides ja rääkides me tegeleme maailma ja enda olemusega, oma tõelise minaga ning selleks, et saavutada mängimiseks vajalik inspireeritud seisund, tuleb kõigepealt kõrvaldada mängimist takistavad pinged ja krambid“ (Tepandi 2012: 141). Minu arusaamist mööda polnud hääletreening Tepandi jaoks lihtsalt treening, vaid üks osa erialaõppeainete komplektist, mida võib nimetada näitlejatreeninguks. Näiteks kujutluspildi loomine ja hoidmine on üks peamisi vahendeid, mida näitleja oma töös kasutab. Mäletan, et enamik Tepandi tundides tehtud harjutusi, mille abil kasvasime hääle valjust ja diapasooni, õppisime tundma erinevaid rääkimisviise (registreid) või treenisime artikulatsioonilihaseid, olid mängulised ning nõudsid kujutluspildi kaasamist. Ka erinevate mänguruumidega kohanemise seob Tepandi mänguga. Raamatus on näiteks harjutus, mis näeb ette konkreetsesse treeningruumi erinevate omadustega ruumide kujutlemist, millele vastavalt peab mängija oma häälekasutust kohandama. Teksti sosistatakse kolmes kujuteldavas erineva suurusega ruumis: 1) väga suures (kaasaegse arhitektuuriga) saalis; 2) keskmise suurusega saalis (nt Eesti Draamateatri suur saal); 3) väikeses ja intiimses saalis. Kirjeldatud harjutuse tegemine peaks suunama nii olemasoleva kui ka kujuteldava ruumi omadustele tähelepanu pöörama. Tepandi ise mõtestab ülesannet nii:

„Vigur on selles, et miski nipiga kohandab meie geniaalselt ehitatud tervik, psühhofüüsis ennast sellele olukorrale, tõmbab töösse meie keha kõlaruumid, muudab meie informatsiooni väljundvoo iseloomu, teeb veel midagi, nii et tulemuseks on kiire, isegi mitteteadlik kohanemine mänguruumiga.“ (samas: 232)

Ruumis sosistamine võib olla ka konkreetselt suunatud:

„Kui eelmised sosistamised olid suunatud tervesse ruumi, siis nüüd mängime olukorraga, kus sosistame ruumi ühte punkti, st kontsentreerime kogu oma väljundi: hääle, tähelepanu, kogu minu tervikuenergia näiteks suure saali tagumise rea vasakpoolsesse otsa. Või jällegi et keskmise saali ette keskele, või kuhu siis parasjagu vajalikuks peetakse. [...] Ühte punkti sosistamisel sätib mu tervik ennast ümber eelnevast, kogu ruumi rääkimise asendist, sosina parameetrid muutuvad.“ (samas: 233)

Tepandi soovib harjutada kahe äärmusega: kogu ruum ja punkt (samas).

Raamatust selgub ka, et mäng ruumi ja hääle suunamisega on Tepandi jaoks olnud oluline: „...[p]öörasime näo ja kere küll saalist ära, aga kogu minu terviku suund on endiselt saali poole, loomulikult on olemas ka lavapartnerid, kuid saalipartner – publik, see suund, see olemuslik etenduse osa, on mul meeles.“ Tepandi juhendab mängijat märkama dekoratsioone või ka nende puudumist ning viitab vajadusele selle olukorraga kohaneda (samas: 233–234).

Tepandi raamatut lugedes saab küllalt hästi aimu, milline on tema vaade mängimisele ja kuidas mängust on kujunenud hääletreeningu metoodika. Üksnes oma toonase erialapäeviku sissekannetele toetudes oleks mul raske taibata, mida õppejõud võis tegelikult taotleda, sest üliõpilasena oskasin näha pigem kirjeldatud ja tehtud harjutuste vormi. Kuna ma ei osanud õppejõu metoodikaga kohaneda, siis tundub mulle, et ma ei õppinud palju.

Teine hääletehnika õppejõud, kelle tundides sain osaleda nii bakalaureuse- kui ka magistriõpingute ajal, on Anne Tärnpu.¹² Ka tema tundides lähenesime hääle- ja kõnetreeningule läbi mängu ning kujutluspiltide kasutamise, lisaks soovitas õppejõud meil panna tähele ja tunnetada kõike seda, mis toimub kehas hääle tekitamise ja kõnelemise ajal, ning otsida alati ruumis adressaati, kellele või millele tekst suunata. Nagu viitasin käesoleva töö sissejuhatuses, on füüsiliste ja fiktsionaalsete, reaalsete ja virtuaalsete ruumide kooseksisteerimine teatrikunstis ning näitleja osalus virtuaalse ruumi loomises (sh oma häält kasutades) olnud Tärnpu uurimisala ilmselt juba enne doktoritöö „Trikster loomas maailma ja iseennast“ kaitsmist 2011. aastal ja kindlasti pärast seda. 2013. aasta kevadtalvel korraldas Tärnpu Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikoolis uurimislabori „Ruum“, mille eesmärgiks oli „otsida vahendeid, millega saab nii näitleja kui ka publiku ruumitaju muuta“ ja mille tulemusel leiti, et „näitleja tegutsemise aluseks olev tähelepanu suunatus [on] see, mis vaataja jaoks ruumi loob“ (Tärnpu 2018: 31, vaadatud 18.04.2022). Uurimislaboris vaadeldi lähemalt Konstantin Stanislavski teoses „Näitleja töö endaga“ kirjeldatud tähelepanusõõride kontseptsiooni ehk näitleja lavalise tähelepanu jaotumist järjest kasvava suurusega kontsentrilisteks ringideks, mis samal ajal tähistavad ka suhtlemistasandeid (samas). Tähelepanusõõrid Stanislavski järgi on (1) väike sõõr ehk avalik üksiolek – suhtlemine

¹² Anne Tärnpu (s 1963) lõpetas 1986. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri XII lennu näitleja erialal, 1985–1989 õppis Vanemuise õpestudios Jaan Toominga käe all ning enne lavakooli oli käinud Evald Hermaküla juhendatud üliõpilasteatris. 2000. aastal omandas teatrimagistri ja 2011. aastal filosoofiadoktori kraadi (mõlemad Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias). Töötanud Tartu Lasteteatris (1989–1993) ja Rakvere teatris (1994–1996) näitleja ja lavastajana, hiljem tegutsenud vabakutselisena. Alates aastast 1996 õpetab EMTA lavakunstikoolis hääletehnikat ja lavakõnet, oli 2014–2018 õppinud XXVIII lennu juhendaja/erialaõppejõud.

iseendaga; (2) keskmine sõõr – suhtlemine objektiga; (3) suur sõõr – suhtlemine partneriga; (4) ülisuur sõõr – suhtlemine publikuga (Stanislavski 1955: 160–162).

Uurimislabori „Ruum“ tulemused on käesoleva töö kontekstis olulised selle poolest, et näitleja tähelepanu liikumine nimetatud sõõride vahel kajastub ka tema häälekasutuses. Jõuan selle teema juurde pisut hiljem tagasi.

Konstantin Stanislavski „Näitleja töö endaga“, mis Eestis ilmus esmakordselt 1955. aastal, on tõenäoliselt üks esimesi eesti keelde tõlgitud teatripedagoogilisi raamatuid. Stanislavski otsingud hääle ja diktsiooni alal on selgelt ja kompaktselt kokku võtnud Tõnu Tepandi (Tepandi 2012: 318–321). Tepandi sõnul pidas Stanislavski häält näitleja üheks tähtsaimaks mänguvahendiks, kui mitte kõige tähtsamaks (samas). Nagu nähtub „Näitleja tööst endaga“, on teemale pühendatud kaks mahukat peatükki, milles Stanislavski kirjeldab omaenda otsinguid hääleseade alal ning kirjeldab lavakõne tunde oma õpilastega. Peamine tähelepanu on suunatud hääle ja kõne tehnilisele osale – häälikute korrektsele moodustamisele ja intonatsioonidele – ning tööle kujutluspildiga. Muu hulgas on juttu hääle suunamisest „maski“ ehk näokolju resoneerivatesse osadesse, milles, nagu ta lõpuks leiab, „vokaalkunsti saladus ainuüksi ei peitu“ (samas: 560–566).

Alates 20. sajandi teisest poolest on eesti teatrit mõjutanud Poola lavastaja ja teatriuundaja Jerzy Grotowski, kes enda sõnul on kasvanud Stanislavski süsteemi najal (Grotowski 2002: 162). Grotowski mõjutusi võib otsida Eesti 1960–1970ndate aastate teatriuundajate Evald Hermaküla ja juba nimetatud Jaan Toominga lavastustest, ning kummagi õpilaste ja mõttekaaslaste lavastaja-, aga ka pedagoogitööst. Sellesse ringi kuulus teiste hulgas Tõnu Tepandi. Nii Tepandi enda kui ka Eesti teatriuundust laiemalt vaadelnud teatriloolase Jaak Rähesoo sõnul saadi maailmas toimuvast teatrimurrangust, sh Grotowski tegevusest aimu vaid üksikute ajakirjanduses ilmunud tekstide kaudu, oma eeskujusid peaaegu nägemata.¹³ Siiski olid siinsed katsetused tagasivaates rahvusvahelise üldise hoovusega kooskõlas (Rähesoo 2011: 368; Tepandi 2012: 322). Nagu selgub Jaan Toominga eespool viidatud mälestustest, mõjutas isegi see vähene info Grotowski kohta ajakirjast „Divadlo“ („Teater“) Toominga enda treeningmeetodi kujunemist (Tooming 2015: 9–10).

¹³ Evald Hermaküla käis 1971. aastal Ülevenemaalise Teatriühingu turismigrupi koosseisus Poolas vaatamas Grotowski lavastust „Apocalypsis cum figuris“ ning sai osa kohtumisest Grotowskiga (Vellerand 2001: 323).

Eesti keeles on välja antud kaks Grotowski tekste koondavat raamatut. 2002. aastal ilmus Hendrik Lindepuu tõlgitud artiklikogumik „Tekstid aastatest 1965–1969“ ning 2008. aastal Peeter Raudsepa tõlgitud „Näitlejatreening“, mis koondab kahe välisvaatleja poolt tehtud üleskirjutusi. Kogumiku esimene osa peegeldab aastail 1959–1962 Opoles, 13. Rea teater-laboratooriumis tehtud töö ja uurimuste tulemusi, mille on kirja pannud Grotowski kaastööline, lavastaja ja teatriuuriija Eugenio Barba, ning teine osa on Belgia lavastaja Franz Marijneni üleskirjutus 1966. aastal Brüsselis toimunud kursusest. Enne „Näitlejatreeningu“ trüki ilmutumist oli Dagmar ja Ingo Normeti käsikirjaline tõlge eesti keelde olnud kättesaadav teatripraktikute väiksemas ringis.

2002. aastal ilmunud kogumikus „Tekstid aastatest 1965–1969“ on peatükk nimega „Hääl“, milles Grotowski analüüsib tolleaegse teatri häälepedagoogikat, avab iseenda põhimõtteid ning kirjeldab teater-laboratooriumi otsinguid hääletreeningu osas. Nii Barba kui ka Marijneni üleskirjutused „Näitlejatreeningus“ peegeldavad nimetatud otsingute tulemusel kujunenud hääletreeningu metoodikat. Grotowski põhimõtete kohaselt ei ole võimalik töötada häälega, kui ei tehta tööd kehaeluga (Grotowski 2002: 154). Sellest võib aru saada nõnda, et Grotowski pigem taunis füüsilisest liikumisest eraldatud tehnilisi hääle- ja hingamisharjutusi ning pooldas harjutamise sidumist mänguga. Taoliste mänguliste, tugevat füüsilist vormi eeldavate treeningsessioonide kirjeldusi võib leida „Näitlejatreeningust“. Harjutamine oli seotud pideva kujutluspiltide jadaga: „Tuleb leida pildid ja assotsiatsioonid, mis iga näitleja juures eraldi hääleparaadi [...] avanemist soodustavad.“ (Grotowski 2008: 196) On toodud ka mõningad näited taolistest harjutustest: luua häälega enda ümber „kõva“ või „pehme“ õhuruum, või suunata kõnetegevus objektidele – puurida häälega seina sisse auk, pöörata häälega tool ümber, kasutada häält käena, kirvena, haamrina, kääridena jne (samas).

Seoses häälelise vabaduse leidmisega pidas Grotowski vajalikuks, et näitleja õpiks märkama end ümbritsevat ruumi ning

„oma häält nii kontrollima, et ta kuulab seda mitte endas, mitte seestpoolt, vaid väljastpoolt. Selleks on vajalik harjutus, kus häält endast välja tõugatakse, seina vastu hüütakse ja kaja ära oodatakse. Kaja ei tohi passiivselt vastu võtta, vaid seda tuleb teadlikult mõjutada, minnes seinale lähemale või seinast eemaldudes, hüüdes kõrgema või madalama häälega, vahetades vabalt resonaatoreid, tämbreid, häälekõla.“ (samas: 195–196)

Grotowski poolt läbi viidud hääle kandvuse ja diapasooni avardamise harjutused võisid olla seotud nii kehalise kui ka ruumilise kujutlusega (nii nagu on kirja pannud Franz Marijnen):

näiteks kasutades peahäält saadeti häält lae suunas, kasutades rinnahäält – projitseeriti näitleja ette, kasutades kõhuhäält saadeti häält põranda suunas; häält võis „voolata välja abaluudest (lae suunas), ristluudest (seina suunas), nimme piirkonnast (põranda, sein ja ruumi suunas näitleja taga)“ (Grotowski 2008: 207). Grotowski sõnul peab näitleja häält vaatajat ümbritsema, justkui tuleks see igast suunast ja mitte ainult sellest punktist, kus näitleja asetseb. Nõnda võiks vaatajal tekkida tajus, et isegi ruumi seinad kõnelevad näitleja häälega (samas: 187). Kehaosad, mida Grotowski nimetab resonaatoriteks, ei pruugi seda olla anatoomilises mõttes. Ta mõonab ka ise, et tema poolt resonaatoriks nimetatud polevat seda teaduslikust vaatepunktist sugugi mitte, ja pakub asemele sõna „vibraator“ (Grotowski 2002: 145).¹⁴ Eugenio Barba lisab ääremärkusena: „Teaduslikult pole tõestatud, et sissehingatud õhuga suvaliselt loodud rõhku mõnes kehaosas (mille puhul väljastpoolt võib täheldada antud kehaosa vibratsiooni) ka objektiivselt võiks resonaatoriks pidada.“ (Barba 2008: 192) Barba järgmine lause on minu jaoks eriti huvitav: „Sellegipoolest on tõestatud, et see suvaliselt loodud rõhk koos selgesti tajutava sümptomiga (vibratsiooniga) modifitseerib häält ja tema kandejõudu.“ Tekib küsimus, kuidas seda tõestati, ja jääb mulje, et hääletreeninguga seotud metafoorilistele selgitusviisidele on ennegi ratsionaalseid põhjendusi otsitud.

Pärast taasiseseisvumist on eesti teater ja teatripedagoogika hakanud tihedamalt kokku puutuma lääneliku, anglo-ameerika teatritraditsiooniga. Kultuuridevahelist lähenemist häälepedagoogikale uuriv lavastaja ja hääleõpetaja Tara McAllister-Viel viitab läänelikkude hääletreeningut defineerides peamiselt Ühendkuningriigi ja Ameerika Ühendriikide teatrikoolides pärast 1950ndaid tekkinud õpetamismeetodile, mida oma õpikute ja praktiliste töötubade kaudu populariseerisid Cicely Berry (1926–2018) ja Patsy Rodenburg (s 1953) Ühendkuningriigis ning Arthur Lessac (1909–2011) ja Kristin Linklater (1936–2020) Ameerikas (McAllister-Viel 2015: 61). Viiendaks meisterõpetajaks lisab McAllister-Viel sellesse nimekirja samuti Ameerikas tegutseva Catherine Fitzmaurice'i (s 1938) (McAllister-Viel 2019: 42). Erinevalt teistest pole Fitzmaurice oma õpetamismetoodikat ja -tehnikat kirjeldavaid raamatuid koostanud, vaid edastab oma õpetust koolitustel ja kursustel.¹⁵ Ehkki McAllister-Viel mõonab, et nimetatud õpetajate metoodikate vahel esineb erinevusi, väidab ta, et viisid, kuidas nad häälest mõtlevad ja kirjutavad ning hääletreeningut teevad, on muljetavaldavalt sarnased. Eriti kehtib see Berry, Linklateri ja Rodenburgi kohta, kelle

¹⁴ Nendest otsingutest võib lähemalt lugeda kogumikust „Tekstid aastatest 1965–1969“, lk 145–152.

¹⁵ Fitzmaurice'i patenteeritud metoodika (*Fitzmaurice Voicework®*) õpetajaid Eestis pole ja küllap seetõttu ei tunda teda meil nii hästi kui näiteks Berryt, Rodenburgi või Linklaterit.

praktikaid iseloomustatakse kui „uuenduslikke ja visiooniloovaid“ ning seostatakse „loomuliku ja vaba“ lähenemisega häälele (samas: 43–44). Berry ja Linklateri meistriklassides osalemisele kui oma pedagoogipraktika olulisele kujundajale viitab ka Martin Veinmann (Veinmann 2001: 22–23). Käsitlen järgnevalt vaid Berry ja Rodenburgi õpikuid, sest neis puudutatakse siinse töö kontekstis olulisi teemasid – hääle suunamine ja ruum.

Cicely Berry oli lavastaja ja häälepedagoog, kes lisaks pikaajalisele tööle Royal Shakespeare Companys ja The Royal Central School of Speech and Dramas andis kursusi ja töötube üle kogu maailma. Berry on kirjutanud mitmeid lavakõne õpikuid, mis on mõeldud nii näitlejatele kui ka lavastajatele. Ehkki Berry pöörab palju tähelepanu kõnelemiseks vajalikule kehalisele vabadusele, mis saavutatakse lõdvestumiskäigude ja õige hingamisega, on tema jaoks oluline ka ruumi ja selle mõõtmistega arvestamine. Viimast mõtestab Berry laiemalt kui vaid näitlejat ümbritsevat ruumi. Rääkides ruumi suurusest ja selle täitmise keerukusest, peab ta silmas konkreetset mänguruumi, milles näitleja liigub, aga ka tegelaskuju hingelist suurust – näitleja hääleulatus ja -jõud peavad vastama mängitava rolli emotsionaalsele sügavusele. Berry rõhutab, et näitleja teksti kuuldavus on harva seotud hääle valjusega. Pigem tuleb selleks, et ruumi oma häälega täita, pöörata tähelepanu artikulatsiooni teravusele ja hääle suunamise täpsusele (ingl *placing of tone*).¹⁶ Berry soovib näitlejal mõelda vaatesaali põrandast kui heli peegeldavast kõlalauast (*sounding board*) ning suunata oma häält piki põrandat. Sellisel juhul peegeldub hääl põrandalt tagasi ning ruum täitub häälega (Berry 1991: 130). Suuremas ruumis rääkimisel tuleb näitlejal erilist tähelepanu osutada konsonantide vältumisele ning arvestada, et mida pikem vahemaa on häälel läbida, seda pikem peab olema konsonant. Selles peab olema rohkem „kaalu ja hõõrdumist“. Suuremas ruumis kõneldes häälevaljust kasvatades ei võida näitleja midagi. Vastupidi, kõne võib sellisel juhul muutuda raskesti arusaadavaks ning publik kaotada huvi (samas: 45). Samuti oleks näitlejale kasulik leida ruumis, kus ta kõneleb, niisugune häälekõrgus, mis oleks sarnane selle ruumi resonantssagedusega. Näiteks kõnelemine väga madala ja „täidlase“ (*full*) häälega võib panna ruumi kõmisema ning seetõttu on sõnadest raske aru saada (Berry 2001: 258).

Berry rõhutab, et iga (teatri)ruum on oma resoneerivate omaduste poolest erinev, omadused sõltuvad mitmest tegurist: (1) mahutavus – kui palju mahub sinna publikut istuma; (2)

¹⁶ Inglisekeelsed väljendid „placing of tone“ ja „projecting one’s voice“ viitavad mõlemad hääle suunamisele. Esimest võib pigem seostada hääle suunamisega kõneleja enda füüsilise kontekstis ehk n-ö „maski“, teist aga hääle „heitmise“ ehk suunamisega ruumis (ingl *to project* < ee projitseerima < lad *proicere* ette heitma, ette viskama).

mõõtmed – ruumi kõrgus, sügavus ja laius; (3) materjalid, millest ruum on ehitatud ja mis on nende akustilised omadused; (4) lavakujunduse kuju ja materjalid, millest see valmistatud on – isegi tuttavas mängupaigas võivad need tegurid heli kvaliteeti olulisel määral mõjutada (samas: 257).

Berry toob näiteid erinevate materjalide akustilistest omadustest: kui lavakujunduses on kasutatud peamiselt puitu ja telliskive, mis peegeldavad häält hästi, võib heli muutuda liiga kirkaks (*over-bright*), kui aga põhilised materjalid on plastik või häält neelav pehme materjal, tuleb hääle kõrgust pisut tõsta ja konsonante teravdada (Berry 2012: 154).

Iga näitleja peaks oskama hinnata ruumi suurust ja kõlavust, sest igaühe häälekasutus mõjutavad need omadused erinevalt. Näitleja peaks tundma, et ruum „kuulub“ talle (Berry 2001: 266). Loomulikult peab näitleja olema teadlik publiku asetusest ning „olema temaga heades suhtes“ – see tähendab, tegelaskuju ja näidendi konteksti arvesse võttes suhtlema publikuga nii palju kui võimalik, teda oma pilguga hõlmama, sest „kui silmad ei suhtle, ei tee seda täiel määral ka hääl“ (Berry 1991: 130).

Patsy Rodenburg on töötanud Royal Shakespeare Companys (üheksa aastat kõrvuti Cicely Berryga), lisaks teinud koostööd mitmete tuntud truppide (nende seas Comédie-Française, Complicité ja Moskva Kunstiteater) ning teatri- ja filminäitlejatega (Judy Dench, Daniel Day-Lewis, Nicole Kidman, Orlando Bloom jmt). Ka tema on kirjutanud mitmeid lavalisele kõnele pühendatud õpikuid, millest vast üks põhjalikumaid – „Näitleja kõneleb“ („The Actor Speaks“) ilmus eesti keeles 2008. aastal Anu Lambi täpses ja asjatundlikus tõlkes.

Üks Rodenburgi esitatud kontseptsioon, mida pean käesoleva töö kontekstis oluliseks, on ruumi mõõtmeid arvestav hingamine:

„Kui me hingame ruumis ja suuname vajalikul hulgal õhku ruumis viibiva inimeseni, siis puudutame mõlemat. [...] Hästi projekteeritud teatrites on see hingamisperspektiiv arhitektuuriplaani sisse kavandatud. [...] [S]eda tüüpi teatrid ümbritsevad näitlejat – *näitleja on ruumi haardes*. (Minu rõhutus – M.M.-P.) Enamikus modernsetes teatrites see haare puudub. Suurem osa neist on nii kastikujulised ja horisontaalselt välja venitatud, et nad võivad sageli takistada näitlejal ruumi hõlmamast. Näitleja peab pidevalt vaeva nägema, et ruumi ja hingamise vahel ühendust luua. [...] Tuleb kogu aeg võidelda, et oma fookust pidevalt ümber lülitada.“ (Rodenburg 2008: 65–66)

Eelpool nimetatud Stanislavski tähelepanusõõridele sarnane on Rodenburgi käsitus kontsentratsiooniringidest: (1) esimene ring on rääkimine omaette, mõte ja kujutus on

sealjuures pööratud sissepoole; (2) teine ring on konkreetset ühe inimesega rääkimine, ja (3) kolmas ring on pöördumine paljude inimeste või terve maailma poole, ühtlasi jaotub kõneleja fookus väga üldiselt. Ringide oskuslik vahetamine võib näitleja lavalise tegevuse muuta väga köitvaks. Igav ja tüütu etendus on see, kus näitleja mängib kogu aeg ühes ringis (samas: 209–210).

Rodenburgi ülevaade erinevate teatriruumide akustikast, sh soovitused sellega kohanemiseks on minu hinnangul üks põhjalikumaid, mida lavakõne-alases kirjanduses kohanud olen (samas: 275–308). Ruumist ja lavakujundusest kirjutab Rodenburg nõudlikumal toonil kui Berry:

„Karm tõde on see, et näitlejad mängivad sageli kujundustes, mille puhul ei ole probleem üksnes selles, et need ei toeta näitleja häält, vaid need lausa takistavad näitlejat vokaalselt. Kujundustes, milles väga hea koolitusega ooperilauljad keelduksid laulmast, üritavad draamanäitlejad mängida kohusetundlikult, kõigile raskustele vaatamata.“ (samas: 248–249)

Rodenburgi sõnul tuleb hääle saatmisel ruumi võtta kasutusse kõik resonaatorid, millena ta loetleb pea-, nina-, näo-, kõri- ja rinnaresonaatoreid. Tema väitel tekitab iga positsioon erineva helikvaliteedi ning nõuab toelihastelt erinevat intensiivsust. Rodenburgi sõnul on just pearesonaatorite kasutamine see, mis aitab häälel kehva akustikaga ruumis levida ning samal ajal tuua kõnesse kirge ja energiat, mis on hädavajalik eriti klassikaliste näidendite puhul (samas: 98–99). Üha enam süvenevat näitlejate seas „tendentsi lukustada hääl kõrisse ja rinda. Selline maneer rakendab üksnes kõnekeelset häält, mitte näitlejale omast, tõstetud häält.“ (samas)

Kokkuvõtvalt võib öelda, et alates 1960ndatest aastatest hakati nii muu maailma kui ka Eesti teatri- ja häälepedagoogikas pöörama varasemast enam tähelepanu loomulikule hingamisele ja kehalisele pingevabadusele. Anglo-ameerika tuntuimad häälepedagoogid kujunesid loomuliku ja vaba hääle eestkõnelejateks.¹⁷ Eestis muutis paradigmat Grotowski hääletreeningu meetodiga tutvumine ning teatriuunduse periood, mil võtmesõnaks sai „mäng“ – füüsilise ja hääletreeningu sidumine katkematu kujutluspiltide jadaga. Mõttelise joone teatrihariduses võib tõmmata Karl Adra ja talle eelnenud õppejõudude vahel – nõudlikkus kõnetehnilises osas jääb, juurde tuleb psühholoogiline joon.

¹⁷ Lähemat lugemist sel teemal pakub Tara McAllister-Vieli raamat „Training Actors' Voices. Towards an Intercultural/Interdisciplinary Approach“, ptk 2 „What Is the „Natural/Free“ Voice“ (lk 42–88).

Käesoleval sajandil hääle suunamisest „maski“ lavalise kõne kontekstis pigem enam ei räägita, fookusesse on nihkunud performatiivne ruum ning näitleja suhe sellega. Näitleja pilgu ja tähelepanu liikumine ruumis (näiteks erinevaid suhtlemistasandeid tähistavate kontsentratsiooniringide vahel) mõjutab tema häälekasutust ning selle kaudu vaataja kogemust.

1.2. Hääle anatoomiast ja akustikast

Käesoleva töö eesmärk on uurida, kuidas muutuvad näitleja hääle ja kõne omadused seoses mentaalse ülesande rakendamisega kõnelemisel. Selleks kirjeldan käesolevas alapeatükis lühidalt hääle anatoomiat ning hääle ja kõne tekkimist ja omadusi, mis võiksid muutuda seoses ülesandega häält suunata. Samuti annan põgusa ülevaate ruumi- ja kuulmisakustikast.

1.2.1. Hääle ja kõne tekkimisest

Tavapäraselt jaotatakse hääleaparaat vastavat teemat käsitledes kolmeks suuremaks osaks: (1) kõri, kus paiknevad häälepaelad ning kus tekib alghääli; (2) hingamisaparaat, mille moodustavad kopsud ning sisse-ja väljahingamislihased ning (3) resonaatorid ehk hääle teele jäävad õõnsused (neel ja suu), mis võimendavad kõris tekkivat alghääli (Vurma 1996: 15).

Kõri paikneb umbes kolmanda või neljanda kaelalüli kõrgusel ja kinnitub keeleluu külge. Kõri alumine osa läheb üle trahheaks ehk hingetoruks, ülemine osa avaneb neelu, mis on hingamisteede ja seedekanali ühisosa ning paikneb kõrist tagapool. Hääleteadlase Ingo Titze järgi võib kõri asend kaela sees muutuda nii vertikaalselt kui ka horisontaalselt: teda ümbritsevate lihaste jõul liigub kõri näiteks neelamisel üles ja haigutamisel alla; kui aga on vaja hingata õhku või neelata toitu tavapärasest suuremas koguses, siis liigub kõri ettepoole (Titze 2000: 4). Kõri koosneb kõhrelisest toestikust ja lihastest ning on seestpoolt kaetud limaskestaga. Kõripealiskõhr ehk kõrikaas sulgeb neelamise ajal kõri ava, et toit ei pääseks kopsu. Hääle tekitamise seisukohalt on kõri kõhredest olulisimad sõrmuskõhr, kilpkõhr ja pilkkõhred (ehk arükõhred). Sõrmuskõhr on hingetoru kõige pealmine lüli ning liigesühenduste abil kinnituvad tema külge teised kõhred (Vurma 1996: 16). Sõrmuskõhre ette jääb temaga liigestatud kilpkõhr.

Pilkkõhred on kõri kõige väiksemad struktuurielemendid, neid on kaks – kumbki ühe häälepaela jaoks – ja nad on asetunud teineteise suhtes sümmeetriliselt. Pilkkõhred on väga liikuvad kõhred, nad on liikuva ühenduse abil kinnitatud sõrmuskõhrele. Tänu kaldenurgale, mille pilkkõhrede ja sõrmuskõhre vahele jääv liigend moodustab, saavad pilkkõhred liikuda suures ulatuses. Pilkkõhrede tippude külge, mida nimetatakse häälejätketeks, kinnituvad häälepaelad, täpsemalt nende tagumised otsad, mida saab pilkkõhrelihaste abil kokku ja lahku ehk hääletekitamise ja hingamisasendisse viia. Häälepaelte teised otsad kinnituvad kilpkõhre külge, selles osas nad kokku-lahku liikuda ei saa (samas: 17–18).

Häälepaelteks nimetatakse kahte kõris paiknevat lihaselist, limaskestaga kaetud kurdu, mis hakkavad kopsudest tuleva väljahingatava õhusurve mõjul teineteise vastu surutuna vibreerima. Kurdude vahel on häälepilu, mis avaneb hingamisasendis ning sulgub hääletekitamise (ehk fonatsiooni) asendis. Häälekurdude servades paikneb hääleside, sellest seespool häälelihas ning sellest veel rohkem kõrikitsuse seina pool pilk-kilpkõhre lihas. Lisaks nendele lihastele osalevad hääle reguleerimises ka teised kõrilihased: risti-pilkkõhrelihased, põiki-pilkkõhrelihased, tagumised ja külgmised sõrmus-pilkkõhrelihased (samas: 25). Häälepaelttest paar millimeetrit kõrgemal asuvad ebahäälepaelad ehk esikukurrud.

Häälepaeltel tekkivat heli nimetatakse **alghääleks** (ingl *voice source*). Rootsi muusikateadlase ja häälepedagoogi Johan Sundbergi järgi koosneb alghäääl paljudest osa- ehk ülemhelidest. Nii nagu valge valguse spekter koosneb erinevat värvi valgustest, koosneb inimhääle või muusikainstrumendi poolt kuuldavale toodud heli erinevatest osahelidest. Seetõttu nimetatakse sellist liitheli kompleksheliks, mida kirjeldatakse spektri abil. Spektri esimest osaheli nimetatakse **põhitooniks** ja ülejäänuid osahelisiid **ülemhelideks** (Sundberg 1995: 29). Alghääle spekter on harmooniline, st ülemhelide sagedused võnguvad põhitooni sageduse täisarvu kordsetel sagedustel. Alghääle võnkesagedus sõltub häälepaelte pikkusest ja pingsusest, neid omadusi saab reguleerida kõrilihaste abil. Mida madalam on soovitatav heli, seda lühemad, paksemad ja lõdvemad peavad konkreetse inimeses häälepaelad olema, ja mida kõrgemat heli soovitakse, seda pikemad, õhemad ja pingestatumad peavad olema häälepaelad. Mida suurem pinge, seda suurem on sagedus ja seda kõrgem tajutav heli.

Õhusurve tugevust reguleerib sissehingamis- ja väljahingamislihaste koordineeritud koostöö. Oluline roll nii kõne- kui ka lauluhääle tekitamisel on **diafragmal**, mis sissehingamislihasena

tasakaalustab väljahingamislihaste tööd. Sujuva, kontrollitud väljahingamise jaoks on diafragma töö väga oluline (Vurma 1996: 31).

Häälepaelte poolt tekitatavat alghäält võimendavad ja kujundavad ümber inimkehas asuvad **resonaatorid**, milleks on kõri, neel ning suu- ja ninaõõs ja mis kokku moodustavad **vokaaltrakti**. Resonants ehk kaasavõnkumine tähendab mingi õõnsa mahu omadust võimendada temas kulgevatest helidest neid, mille sagedus on lähedane resonantsõõne omavõnkesagedusele (resonantssagedusele) ja summutada neid helisid, mille sagedus resonantsõõne omavõnkesagedusele ei vasta. Resonants avaldub seda tugevamini, mida paremini resonantsõõne seinad helisid peegeldavad (samas: 49–50). Helide peegeldumine toimub ka piiratud keskkonna ja vaba keskkonna piiril, antud kontekstis vokaaltrakti ja sellest väljapoole jääva ruumi piiril ehk suu ava juures. Peegeldumine tähendab heli suuna muutust (Sundberg 1995: 34). Resonaatorina toimival vokaaltraktil on mitu omavõnkesagedust. Vastavalt vokaaltraktist läbi mineva alghääle spektri muutumisele muutuvad vokaaltrakti resonantssageduste lähedal selles spektris sisalduvad ülemhelid tugevamaks. Neid piirkondi, kus ülemhelid võimenduvad, nimetatakse **formantideks**. Tänu formantidele tajume heli **tämbrit**, mille ühe aspektina inimehääle puhul eristame hääle üldist kvaliteeti (konkreetses inimese hääle omadusi) ja teisena vokaale. Vokaali kvaliteeti mõjutavad kahe madalama formandi (F1 ja F2) sagedused, hääle üldine värv sõltub pigem kõrgemate formantide (F3–F5) asukohast (Vurma 1996: 51). Hääle kõrgust tajutakse hääle põhitooni sagedusel (F0). Vokaaltrakti resonantssagedused sõltuvad tema pikkusest ja kujust, mida reguleeritakse artikuleerimisorganite abil (Sundberg 1995: 105). Artikulatsioonis osalevad alalõug, keel, pehme suulagi ja huuled. Pisut saab vokaaltrakti kuju muuta ka kõri tõstes või langetades (Vurma 1996: 55).

Lisaks resonaatoritele tuleb rääkida ka hääle **registritest**, sest need kaks terminit kalduvad segadust tekitama. Titze järgi eristatakse kõnehääle puhul kolme registrit: rinna-, pea- ja falsettregister ja vähemalt meeshääle puhul kattuvad need suures osas lauluhääle registritega (Titze 2000: 281). Ühelt poolt võib registreid seostada hääle põhitooni sagedusega, sellisel juhul vastaks rinnaregister madalamatele sagedustele ning pea- ja falsettregister kõrgematele sagedustele. Teisalt tuleks registreid kasutamise ja nendest rääkimise puhul pidada meeles tunnetuslikku aspekti. Titze kirjelduse järgi on rinnaregister see, mis tekitab vibratsiooniatistinguid hingetorus ja rinnakul, pearegistril aga kirjeldatakse sageli kui rinnaregistri ja falseti vahepealset. Julgen arvata, et resonaatoreid, mida nii Jerzy Grotowskile

kui ka Patsy Rodenburgile viidates eelmises alapeatükis loetlesin, võib tunnetuslikku, vibratsioonilist aspekti arvestades samuti nimetada registriteks. Tõnu Tepandi on oma raamatus pühendanud erinevatele registritele ehk rääkimisviisidele ja nende treenimise harjutustele terve peatüki (Tepandi 2012: 187–241). Iseloomulikute näidetena Tepandi poolt kasutatavate tunnetuslikku ja kõlalist aspekti ühendavate registrite nimetustest toon ära järgmised: „omahääl“, „kõrihää“, „*bel canto*“, „rinnahää“, „vana koer“, „noor koer“, „lehm“ ja „teatetooja“ (samas: 189).

1.2.2. Hääle ja kõne omadustest

Hääle teadlik tekitamine on seotud nii verbaalse kui ka mitteverbaalse suhtlusega, ja suures osas toimub suhtlus kõnelemise kaudu. Suhtluses edastatakse informatsiooni ja väljendatakse emotsioone. Ehkki käesoleva töö fookuses on uurida mentaalse ülesande rakendamise ja mitte emotsioonide mõju hääle omadustele, ning ehkki mõttelised protsessid erinevad emotsionaalsetest, sõandan nende vahele tõmmata paralleele, sest mõlemad protsessid on seotud ajutegevusega. Emotsioon kui osaliselt füsioloogiline reaktsioon (mis omakorda kajastub hääle ja kõne mustrites) võib olla esile kutsutud mõttetegevuse poolt.

Emotsionaalse kõne uurimisel vaadeldakse tavaliselt järgmisi parameetreid: (1) **ajalised parameetrid** nagu kõnetempo, artikulatsiooni tempo ning pauside tihedus ja pikkus; (2) **amplituud** ehk **intensiivsus**, mis on seotud hääle valjusega; (3) **põhitooni võnkesagedus**, mis on seotud tajutava heli kõrgusega; ning (4) **tämber** ehk helivärv (Scherer et al 1991: 212–213). Ajalistest parameetritest on eestikeelse emotsionaalse kõne puhul uuritud nii kõnetempo kui ka pausimustrite sõltuvust kõneleja emotsioonist (Tamuri 2010; Mihkla ja Tamuri 2012). Lihtsustatult võib öelda, et n-ö kõrgema kraadiga emotsioonide nagu rõõm ja viha väljendumisel kõnes tempo kiireneb ning pausid lühenevad, ning n-ö madalama kraadiga emotsioonid nagu kurbus pigem aeglustavad kõnetempot, samuti pikenevad kõnes tehtavad pausid. Käesolevas töös huvitab mind, kuidas hääle suunamine ruumis mõjutab kõnetempot. Oletan, et mõtteline ülesanne hoida tähelepanu konkreetset objektil või ruumi punktil ning kõnet sellele suunata mõjub pigem tempot aeglustavalt.

Hääle valjuse kasvu ning helikõrguse kontuuri muutumist seostatakse samuti kõrgendatud emotsionaalsusega (Bachorowski; Owren 2007: 241). Tämbrierinevusi võib kuulamisel tajuda

kareduse, kahina, särana või näiteks pingena, samuti on tämber sõltuv heli puhkemise ja vaibumise iseloomust. Nagu nimetatud, mängivad eri tämbrite puhul rolli ülemhelid ja nende intensiivsus. Näiteks sära kvaliteet väljendub kõrgemate ülemhelide intensiivsuse suurenemises ning enamasti kaasneb hääle üldise intensiivsuse kasvuga, mis omakorda on seotud kõrgendatud emotsionaalsusega (samas).

1.2.3. Hääle ja kõne tajumisest. Akustikast

Nagu öeldud, tajub inimese kõrv helivõnkumise amplituudi ehk intensiivsust heli valjusena, heli põhitooni võnkesagedust heli kõrgusena ning heli spektrimuutusi tämbri ehk helivärvina. Muutused kõneldava fraasi põhitooni kontuuris väljenduvad kõnemeloodiana ning kõnetempot määravad nii kõneldavate sõnade arv kindlas ajaühikus, sõnade hääldamise kestus kui ka kõnes tehtavate pauside struktuur.

Inimese kuulmissüsteemi tundlikkus sõltub heli võnkesagedusest. Heliintensiivsuse skaala on logaritmiline (mõõtühikuks detsibell) ning selle nullpunktiks on kuuldelävi ehk vaikseim tajutav heli (Tereping 1988: 31). Valulävi vastab nii valjule helile, mis tekitab kõrvas valuaistingut, ja selle väärtus võib muutuda sõltuvalt sagedusest 105–150 dB (Sundberg 1995: 51). Väikseim tajutav intensiivsuste erinevus on tüüpiliselt 0,5–1 dB, kui helitase jääb 20 ja 100 dB vahele (Howard; Angus 2017: 98).

Heli kõrgus on põhiliselt määratud põhitooni sageduse poolt: mida kõrgem sagedus, seda kõrgem heli. Inimese kõrv võib tajuda helisid sagedusvahemikus 20 kuni 20 000 Hz (samam: 45), kuid kõige tundlikum on kõrv keskmistel sagedustel 500 kuni 5000 Hz (Tereping 1988: 32). Eristatakse kahte tüüpi helikõrgust: (1) muusikaline helikõrgus (ingl *pitch*), mis võimaldab heli paigutada mingisse heliritta, ja (2) psühhofüüsiline helikõrgus (*tone height*), mis seostub näiteks väljendiga „väga kõrge heli“ (Sundberg 1995: 47).

Ruumis levivat heli iseloomustab samuti intensiivsus (heli rõhk), see näitab energia voolu läbi pinnaühiku ühes sekundis. Sellel intensiivsusel on alati suund. Kõnelemisel või laulmisel on helienergia kiirgavaks heliallikaks suu, mis – eriti laulmisel – toimib nagu lehter või ruupor, ning helienergia levib sfääriliselt ümber kõneleja/laulja pea (Titze 2000: 245). Nii kõnelemisel kui ka laulmisel levib helienergia kõige rohkem selles suunas, kuhupoole on pööratud suu,

vähem levib helienergiat selja taha. Kõnehääle puhul ei ületa helienergia vertikaalses plaanis silmade kõrguse taset (Meyer 2009: 175).

Helide ja hääle levimisel ruumis mängib olulist rolli helide peegeldumine, mis tekitab reverberatsiooni ehk järelkõla. Helide peegeldumine sõltub peegeldavate pindade omadustest: pehmetes poorsetes materjalides helilaine neeldub, siledatelt ja jäikadelt pindadelt peegeldub. Helilaine sumbumine ja peegeldumine sõltuvad ka helilaine sagedusest. Pehmed ja poorsed pinnad näiteks neelavad rohkem kõrgematel sagedustel heli ning seetõttu on ruumi järelkõlakestus kõrgematel sagedustel väiksem kui madalamatel. Sõnalise teksti kuulamiseks on sobiv väiksema järelkõlakestusega (0,5–0,7 sekundit) ruum (Tereping 1988: 90–91). Helilaine levimist ruumis mõjutavad ruumis olevad objektid, teised helid ja ka muutused heli levimise keskkonnas. Näiteks on helienergia neeldumine intensiivsem suitsuses või tolmuses ruumis, samuti absorbeerivad kõrgemaid sagedusi veeosakesed ehk aur (Vurma 2015). Vabas õhus või nn leitud kohtades mängitavate lavastuste puhul võivad sellised tegurid hääle edasikandumist mõjutada.

Kuulmispsühholoogia seisukohalt on huvitav märkida, et tundmatute hääle puhul on heliallika kaugust raskem määrata kui tuntud hääle puhul (Sundberg 1995: 67). See võiks anda ühe seletuse, miks just noorte näitlejate puhul tekib laval probleeme kuuldavusega – isegi kui näitleja on vaatajale näha, ei pruugi viimane piisavalt selgelt tajuda talle võõrast häält.

Kokkuvõte. Selle peatüki eesmärk oli tutvustada taustsüsteemi, millesse käesolev loovuurimus paigutub, ning avada, milliseid termineid ja kontseptsioone kasutatakse, kui kirjutatakse ja mõeldakse häälest ning selle suunamisest ruumis. Töö kontekstis olulisemate järeldustena võib esile tuua, et tähelepanu jagamine kontsentratsiooniringide ehk erinevate suhtlustasandite vahel kajastub näitleja hääles ja kõnes ning saab olla vahend, mille abil juhtida publiku tähelepanu; samuti on vaataja tähelepanu hoidmise ja suunamise vahendiks näitleja pilk. Hästi planeeritud ruumid pigem võimendavad näitleja häält. Kõne struktureerimine, mida võib osaliselt samuti seostada suhtlustasanditega, parandab teksti arusaadavust. Hääle valjemaks ja kõrgemaks muutumine ning kõnetempo kiirenemine võib viidata kõrgendatud emotsionaalsusele. Suurtes ruumides või muul viisil keerulistes akustilistes tingimustes kõnelemisel võib hääle valjuse kasvatamise asemel olla kasu täpsemast artikulatsioonist ning ruumi arvestavast hingamisest, sest teksti kuuldavus ei pruugi alati olla seotud hääle tegeliku valjusega.

Minu isiklik probleem uurimistööd alustades seisnes selles, et sain tihti tagasisidet hääle ebapiisava valjuse kohta. Tunnustati minu artikulatsiooni puhtust, ent sellest üksi enda laval kuuldavaks ja arusaadavaks tegemiseks ei piisanud. Seetõttu keskendun töö katselises osas just selle uurimisele, kuidas võiks hääle suunamine ruumis kui mentaalset ettekujutust rakendava ülesande täitmine mõjutada näitleja hääle valjust ning seoses sellega hääle kõrgust.

Kõne ajalistest parameetritest valin uurimiseks kõnetempo. Ehkki artikulatsiooni täpsus on samuti oluline aspekt, jääb see käesolevast tööst kõrvale, sest uurimuse laiendamiseks vajalik ressurss ületaks minu võimalusi. Usun, et artikulatsiooni täpsuse mõju näitleja kõne kuuldavusele ja arusaadavusele erinevates akustilistes tingimustes saab uurida edasistes töödes. Ka ruumi arvestava hingamise kontseptsiooni ning selle mõju hääle ja kõne omadustele saaks lähemalt uurida edaspidi. Praeguses töös puudutab ruumi arvestavat hingamist üks küsimus näitlejatega läbi viidud intervjuudes. Intervjuudest räägib järgmine peatükk.

2. Näitlejate vaatepunkt. Intervjuu

Käesoleva peatüki põhitelje moodustavad näitlejatest kolleegidega läbi viidud eksperdiintervjuud. Intervjuude eesmärk oli paluda praktikutel sõnastada oma kogemust ning noppida sellest välja kontseptsioone ja praktikaid, mis kirjeldavad näitleja tööprotsessi hääle ja kõnega. Nagu nimetasin käesoleva töö sissejuhatuses, peitus mind loovuurimuse juurde toonud probleem psühholoogilises ebamugavustundes, mis tekkis, kui parema kuuldavuse huvides hääle valjust suurendasin. Arvan, et kartusest mitte olla kuuldav võisin mõnikord rääkida laval võib-olla isegi liiga valjusti, ja ilmselt ei pööranud ma piisavalt tähelepanu mänguruumi omadustele, mis võinuks mu häält võimendada või mis seda summutasid. Soovisin teada saada, kuidas teised näitlejad nimetatud probleemile lähenevad.

2.1. Intervjueeritavad

Valisin intervjueeritavateks 13 erineva staažiga näitlejat. Soovisin, et intervjueeritavate hulgas oleks (1) neid, kes õpetavad või on õpetanud lavakõnet ja/või hääletehnikat kas Eesti Muusika-Teatriakadeemia lavakunstikoolis või Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias; (2) erinevate teatrikoolide või -stuudiote lõpetajaid; (3) nii eesti kui ka vene emakeelega näitlejaid; (4) need, kes ei ole avaldanud mõnd hääletehnika metoodilist juhendit või õpikut.

Intervjueeritud näitlejad olid (intervjuude toimumise järjekorras):

1) **Martin Mill** (s 1983) – lõpetas 2008. aastal EMTA lavakunstikooli XXIII lennu näitleja erialal. 2018. aastal omandas samas koolis teatrimagistri kraadi. Alates 2008. aastast töötab Ugala teatris, on õpetanud hääletehnikat nii EMTA lavakunstikoolis kui ka TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonnas (2018–2020).

2) **Külliki Saldre** (s 1952) – lõpetas 1976. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri VII lennu näitleja erialal. Töötas aastatel 1976–1983 Eesti Draamateatris, 1984–1995 Ugala teatris ning alates 1998. aastast töötab Vanemuise teatris.

3) **Bert Raudsep** (s 1982) – lõpetas 2004. aastal EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXI lennu näitleja erialal. 2008. aastal omandas samas koolis teatrimagistri kraadi. Aastatel 2004–2007

töötas Tallinna Linnateatris ning 2011–2014 Endla teatris, vahepealsete aastate jooksul ja hiljem tegutses vabakutselisena. On õpetanud lavakõnet EMTA lavakunstikoolis (2016–2019).

4) **Tiina Mälberg** (s 1970) – lõpetas 1992. aastal Tallinna Konservatooriumi lavakunstikateedri XV lennu näitleja erialal. 2011. aastal omandas samas koolis teatrimagistri kraadi. Aastatel 1991–1997 töötas Ugala teatris, alates 1997. aastast on Rakvere teatri näitleja. On olnud TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia lavakõne õppejõud ning annab kõne- ja esinemiskoolitusi.

5) **Lauri Kaldoja** (s 1987) – lõpetas 2010. aastal EMTA lavakunstikooli XXIV lennu näitleja erialal. Aastatel 2010–2012 töötas näitlejana Rakvere teatris, hiljem tegutses vabakutselise näitleja ja muusikalise kujundajana. Alates 2019. aastast on Eesti Draamateatri audiovisuaalala juhataja. On õpetanud lavakõnet ja hääletehnikat EMTA lavakunstikoolis (aastatel 2014 ja 2017) ning näitlejameisterlikkust ja lavakõnet Tallinna Georg Otsa Muusikakoolis (aastatel 2016–2020).

6) **Jaak Prints** (s 1981) – lõpetas 2004. aastal EMA Kõrgema Lavakunstikooli XXI lennu näitleja erialal. 2009. aastal omandas samas koolis teatrimagistri kraadi. Täiendas end aastatel 2013–2014 Peterburi Riiklikus Teatriakadeemias. Pärast lavakooli lõpetamist töötas ühe hooaja Vanemuise teatris, aastail 2005–2012 teatris NO99, hiljem on tegutsenud vabakutselisena. Alates 2016. aastast õpetab EMTA lavakunstikoolis lavakõnet ning on 2020. aastal õppima asunud XXXI lennu juhendaja.

7) **Tambet Tuisk** (s 1976) – lõpetas 2000. aastal EMA Kõrgema Lavakunstikooli XIX lennu näitleja erialal. Töötas aastatel 2000–2005 Vanemuise teatris ning 2005–2012 teatris NO99. Alates 2012. aastast tegutseb vabakutselisena.

8) **Teele Pärn** (s 1993) – lõpetas 2018. aastal EMTA lavakunstikooli XXVIII lennu näitleja erialal. Töötab alates 2018. aastast Eesti Draamateatris.

9) **Aleksandr Žilenko** (s 1988) – lõpetas 2011. aastal Peterburi Riikliku Teatriakadeemia näitleja erialal. Alates 2011. aastast töötab Vene teatris.

10) **Anu Lamp** (s 1958) – lõpetas 1982. aastal Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri X lennu näitleja erialal. Töötab näitlejana Tallinna Linnateatris, aastatel 2006–2010 oli teatri kirjandusala juht. 2016. aastal omandas EELK Usuteaduste Instituudis magistrikraadi kristliku kultuuriloo erialal. Alates 1994. aastast on EMTA lavakunstikooli lavakõne õppejõud ning 2016–2020 õppinud XXIX lennu juhendaja.

11) **Garmen Tabor** (s 1968) – lõpetas 1992. aastal Tallinna Konservatooriumi lavakunstikateedri XV lennu näitleja erialal. 2011. aastal omandas samas koolis teatrimagistri kraadi. Töötas aastatel 1992–2002 näitlejana Eesti Draamateatris, 2002–2003 Vanalinnastuudios ning hiljem vabakutselisena. Aastatel 2007–2008 oli Kuressaare Linnateatris kirjandusala juhataja ning 2009–2011 Estonia teatri näitejuht. On olnud TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia lavakõne õppejõud ning etenduskunstide osakonna juht. Alates 2019. aastast on Garmen Tabor Ugala teatrijuht.

12) **Grete Jürgenson** (s 1994) – lõpetas 2017. aastal TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia etenduskunstide osakonna teatrikunsti eriala XI lennu. 2021. aastal omandas teatrimagistri kraadi EMTA lavakunstikoolis. Alates 2017. aastast töötab näitlejana Rakvere teatris.

13) **Liina Olmaru** (s 1967) – õppis aastail 1985–1989 Vanemuise õppestuudio, mida juhtis Jaan Tooming. 1996. aastal lõpetas EELK Usuteaduste Instituudi pedagoogikaosakonna. Aastatel 1989–1998 töötas näitlejana Vanemuise teatris, 1998–2007 Tallinna Linnateatris, 2007–2010 Ugala teatris ning 2010–2012 Vanemuises. Alates 2012. aastast tegutseb vabakutselise näitlejana ja töötab inimeseõpetuse õpetajana Püha Johannese koolis.

Intervjuud viisin läbi 2020. aasta kevadel ja suvel. Intervjueeritavatele, kes soovisid küsimustega eelnevalt tutvuda, saatsin küsimused enne kohtumist. Enamikuga intervjueeritavatest kohtusin kas nende tööruumis või avalikus ruumis, kahe intervjuu tegemiseks kasutasin videokõne rakendust Zoom. Enne jutuajamise salvestama asumist palusin intervjueeritavalt selleks luba. Samuti küsisin neilt nõusolekut viidata tekstis nende vastustele koos nimega. Sain nõusoleku kõikidelt intervjueeritavalt.

2.2. Küsimused

Intervjuud kavandades lähtusin poolstruktureeritud ehk teemaintervjuu põhimõttest. See tähendab, et formuleerisin eelnevalt oma küsimused, kuid jätsin endale võimaluse esitada vajadusel vestluse käigus täiendavaid küsimusi ning intervjuueeritavatele vabaduse rääkida ka sellest, mida ma ei küsinud (Robson 2002: 278). Intervjuu küsimuste koostamise juures pidasin silmas, et need oleksid avatud küsimused, mis lubaksid vastamist vaba vestluse vormis. Proovisin formuleerida küsimused nii, et näitlejatest kolleegidel oleks võimalik neist üheselt aru saada. Samas soovisin, et küsimuste sõnastused ei suunaks vastuseid, sest lootsin sel viisil teada saada, kuidas intervjuueeritav oma praktikast mõtleb ja mida oluliseks peab. Sellepärast olid mõned küsimused küll erinevalt sõnastatud, kuid sisuliselt sarnased. Minu teadlik otsus oli mitte küsida otseselt hääle suunamise kohta ruumis, vaid lasta vastustest välja kooruda, kas ja mil määral niisugune kontseptsioon/tööriist on kasutuses.

Küsimused olid järgmised:

- 1) Palun kirjelda, kui paljude eri mänguruumidega (füüsiliste ruumidega) oled oma praktika jooksul kokku puutunud? Millised on olnud nende ruumide omadused ja mil viisil sa oled pidanud oma hääle-ja kehakasutust nendega kohandama?
- 2) Kui palju sa eelmises küsimuses nimetatud teemadele mõtled, olgu lavastuse ettevalmistusprotsessis või etenduse ajal?
- 3) Kuidas sa jõuad publikuni erinevates ruumides? Kuidas sa teed kindlaks, et publik sind jälgib?
- 4) Mille järgi sa saad aru, kas publik sind kuuleb – millised vahendid on sul tagasisideks?
- 5) Juhul, kui sul on tunne, et sinu teksti pole kosta või sa ei jõua publikuni, mida sellisel juhul teed?
- 6) Millele sa suunad oma tähelepanu, kui astud lavale?
- 7) Mida sa kuulad laval olles?
- 8) Kui ma ütlen sulle, et ruum on partner, siis kuidas sa seda mõistad?
- 9) Mil moel võiks hingamine sinu jaoks olla tööriist?

Esimese ja teise küsimuse eesmärk oli selgitada välja, kuidas mõtlevad näitlejad ruumist – millest nad räägivad ja milliseid minu jaoks olulisi märksõnu nimetavad, millised on nende isiklikud töömeetodid ja kogemused erinevate mänguruumidega. Esimest küsimust esitama

inspireerisid mind eelmises peatükis viidatud Cicely Berry ja Patsy Rodenburgi näpunäited erinevate omadustega teatriruumidega kohanemiseks (lk 17–19). Otsesemas sõnastuses puudutas ruumist mõtlemist ja näitleja suhet ruumi kaheksas küsimus.

Kolmanda ja neljanda küsimuse eesmärk oli üldjoontes sarnane: saada teada, kuidas näitlejad mõtestavad oma tööprotsessi, kas ja kui palju püütakse kuulata end n-ö välise kõrvaga, asetades end rolli tehnilisest sooritusest laiemasse konteksti. „Publikuni jõudmise“ all pidasin silmas näitleja enda hinnangul piisavat hääletugevust, tänu millele tema kõne jõuab vaatajateni. Samas oletasin küsimust esitades, et mitmeti mõistetav sõnastus ajendab näitlejaid rääkima mitte ainult hääle küllaldasest valjusest, vaid ka näiteks mitteverbaalsetest väljendusvahenditest (sh pilgu suunamisest, millest oli juttu eelmises peatükis), hääle suunamisest, ning energiahulgast, mis enda kuuldavaks ja nähtavaks tegemise nimel mängu tuleb panna. Lavaline energia võib muidugi väljenduda näiteks valju hääle ja ekspressiivse liikumise kaudu, aga ideaaljuhul on see midagi, mis on seotud näitleja sisemise valmisolekuga lavaliseks tegevuseks ja mida võib seletada ka mõiste „eel-ekspressiivsus“ abil – see on väljenduse-eelsus, potentsiaal, vaataja tähelepanu äratav veel-mitte-tegemine, mis on pidevalt olemas ka mängu enda ajal (Unt 1999: 358–359).

Viiendat küsimust esitades soovisin saada teada, millised on näitlejate strateegiad sellistes lavalistes olukordades, kus oma etteaste õnnestumise nimel tuleb tavapärasest rohkem vaeva näha. See võib näiteks tähendada, et näitleja tajub publiku tähelepanu hajumist või mängitakse külalissetendust väljaspool kodulava ja mänguruum võib olla harjumuspärasest erinev või tuleb vabaõhulavastust mängides kohaneda etenduse ajal ootamatute ilmastikutingimustega. Triviaalne vastus sellele küsimusele võiks olla – kõnelen valjemini. Lootsin küsimust esitades, et näitlejad räägivad lisaks hääletugevuse muutmisele ka näiteks tempo varieerimisest või endale antavatest sisemistest, kujutluspildiga seotud ülesannetest, või veel millestki, mida ma eeldada ei osanud.

Kuuenda ja seitsmenda küsimuse eesmärk oli välja peilida, mis on see teatriõhtu komponent, mida näitlejad laval oleku juures kõige tähtsamaks peavad ja mille põhjal nad mängusituatsioonis tehtavaid otsuseid langetavad (kui sisse tuleva info kanaleid on üldse võimalik üksteisest eristada).

Kaheksanda küsimuse eesmärk, nagu öeldud, oli tekitada arutelu vaatepunkti üle, mis näeb ruumi ja sellest saadavat akustilist infot kui näitleja võimalikku mängupartnerit. Üheksandat küsimust esitades soovisin teada saada, kas ja kui palju kasutavad näitlejad reaalselt selliseid kontseptsioone nagu näiteks ruumi arvestav hingamine, millest on rääkinud Patsy Rodenburg (Rodenburg 2008: 65–66, vt ka lk 18), ja kui, siis kuidas nad selleni jõudnud on. Mind huvitas ka see, kas mõni näitleja alustab rolli ehitamist näiteks tegelaskuju hingamismustri loomisest, või kujundab tegelaskujule emotsionaalse partituuri läbi hingamise.

2.3. Vastused

Järgnevad näitlejate vastused minu küsimustele. Küsimused ja vastused on gruppidesse organiseeritud sisulise sarnasuse alusel.

2.3.1. Ettevalmistus kohtumiseks erinevate mänguruumidega

Enamik näitlejaid kinnitas, et ruumi suurus dikteerib nende jaoks mänguvahendite valiku ja vastavad otsused – millal tuleb nii hääleliselt kui ka kehaliselt, žestide ja liikumise poolest jõulisem olla ja millal võib lubada intiimsust – tehakse üldjuhul ära juba prooviprotsessis. See on vajalik selleks, et etenduse ajal ei peaks taoliste küsimustega enam tegelema. Seda, et suures saalis mängides tuleb rääkida valjemini ning „saata“ oma häält kaugemale kui väikeses, võib pidada näitleja jaoks elementaarseks teadmiseks (Žilenko, intervjuu 25.06.2020). Oluline on mitte ära unustada, et ruum, milles näitleja(d) ja publik kohtuvad, on suurem kui näitleja isiklik ruum või näitleja ja tema partneri(te) vahele jääv ruum (Raudsep, intervjuu 7.03.2020). (Eelmises peatükis käsitletud Stanislavski tähelepanusõõride kontseptsioonile viidates peaks näitleja arvestama ja suhtlema ka ülisuure sõõriga.) Ehkki suures ruumis kõnelemine võib olla füüsiliselt nõudlikum ülesanne, on väiksemas ruumis omad keerukused. Intiimne ruum eeldab täpsemat hääle- ja kõnetööd – ülitäpset artikulatsiooni ning tundlikku häälekasutust, mis täidaks väikese ruumi, ent ei mõjuks suure lava häälena (Raudsep 2020). Pikema staažiga näitlejad leidsid, et mida varem hakata proovide käigus kasutama häält sarnase intensiivsusega nagu etenduse toimumise kohas, seda parem (Mälberg, intervjuu 11.03.2020; Saldre, intervjuu 3.03.2020).

Näitlejad, kes on harjunud töötama erinevates meediumides – lisaks teatrile filmis, televisioonis ja raadios – peavad loomulikuks arvestada sellega, millises neist nad parajasti esinevad: „Ma arvan, et need ruumid algavad sellest, millises distsipliinis sa töötad – kas sa teed seda filminäitlejana, kas sa teed seda raadionäitlejana. Kui sa teed seda teatrinäitlejana, siis millises ja kui suures ruumis [sa mängid].“ (Tuisk, intervjuu 14.05.2020)

Kõneldes erinevatest mänguruumidest ja nendega kohanemisest, selgus, et näitlejad, kelle jaoks ringreisidel käimine on tavapärane (peamiselt Ugala ja Rakvere teatri näitlejad), on üldiselt juba eelnevalt tuttavad nende ruumidega, kuhu nad etendust mängima lähevad. Sellisel juhul tuleb üle vaadata, kas ruumis on vahepeal midagi muutunud või kuidas dekoratsioonid lava peal asetsevad ning end n-ö häälestada konkreetsele saalile (Mälberg 2020). Olgu tegemist tuttava või võõra mänguruumiga, üldjuhul käiakse enne etendust laval ja tehakse häält, proovitakse läbi oma rolli hääleliselt kõige valjemad ja kõige vaiksemad kohad, võimalusel ka mõni olulisem stseen lavastusest. Näitleja võiks proovi ajal käia ka saalis, istuda erinevates kohtades ja kuulata oma partnereid laval kõnelemas, olla tähelepanelik ruumi akustika suhtes (Prints, intervjuu 12.03.2020). Ideaalsel juhul tehakse uues mängupaigas enne etendust proovi terve lavastusega (Jürgenson, intervjuu 17.08.2020). Mõnikord, kui võõras mänguruumis eelnevalt häält teha pole võimalik – seal võib näiteks samal ajal toimuda midagi, millesse ei sobi sekkuda –, peab piisama sellestki, et viibitakse ruumis ja tutvutakse sellega (Pärn, intervjuu 13.05.2020; Mälberg 2020). Juhul, kui väljasõiduetenduse ajagraafik ei võimalda näitlejal enne etendust saali akustikaga tutvuda, tuleb lähtuda eelnevatest kogemustest sarnaste omadustega ruumidega ning kohanduda tingimustega intuiitselt (Saldre 2020). Ruumiga eraldi kohanemisaja võtmine võib näitleja jaoks olla vajalik ka siis, kui lava iseenesest on juba tuttav, aga mänguruum seoses lavastuskunstniku poolt loodud kujundusega on uus (Olmaru, intervjuu 28.08.2020).

Üleminek proovisaalist lavale võib sageli olla ebamugav hetk. Minu isikliku kogemuse põhjal on see seotud tötunde ajutise kaotamisega, mida muuhulgas põhjustab ruumiliste tingimuste muutumine. Proovisaalis tegelaskuju motiivide elluviimiseks leitud kohandumised laval korraks justkui ei kehti, ja ilmselt just nooremate näitlejate puhul tekitab ebausutavuse mulje vajadus kasutada laval häält teisiti kui oli võimalik proovisaalis. Tuleb kõneleda valjemini ja seetõttu otsida enda jaoks (uuesti) tegelaskuju vaatepunktist põhjendusi, miks selline häälekasutus vajalik on (Jürgenson; Kaldoja 2020). Väiksemas saalis, intiimsemas keskkonnas

mängimine võib tunduda loomulikum (Žilenko 2020). Harjumus mõelda juba proovisaalis ruumile juurde teatud suurus ja sügavus tekib kogemusega (Mälberg 2020).

Noore, äsja teatrisse tulnud näitleja puhul võib tekkida ka vastupidine probleem – kasutatakse liiga palju jõudu ja räägitakse laval liiga valjusti (Mill 2020). Võib arvata, et näitleja ei oska sellisel juhul adekvaatselt hinnata ruumi omadusi ega kasutada oma psühhofüüsisist piisavalt loominguliselt ja ökonoomselt.

Mitme näitleja sõnul on mentaalne kujutus see, mis annab neile kindluse, et nende hääld täidab ruumi – kui näitleja ettekujutuses tema hääld jõuab saali tagumisse seina (tagumisse ritta), siis nii see ongi (Lamp, Prints, Pärn, Tuisk 2020). Oma uskumuse kinnituseks palutakse muidugi ka tagasisidet kolleegidelt või tuttavatelt vaatajatelt.

Tõetunne ja lavaline enesekindlus võivad tekkida ka teadmisest, et hääld liigub ruumis suunatult:

„Mulle tundub, et [rolli] joonis läheb paika siis, kui saavad selgeks [suunad] – kui sa tead, kuhu või kellele sa midagi ütled. Et sa ei räägi üldiselt, vaid konkreetsele inimesele, ja siis vahetad fookust. See vaheosa on tegelikult kõige huvitavam – kui pilk hakkab liikuma juba teise kohta ja hääld tuleb natukese aja pärast järgi.“ (Kaldoja 2020)

Siin tuleb mängu hääle ja kõne suunamise see aspekt, mis puudutab informatsiooni organiseeritust moel, mis aitab vaatajal aru saada, kellele see on eelkõige mõeldud. See aspekt on seotud lisaks verbaalsetele mitteverbaalsete väljendusvahenditega, ning näitleja tähelepanu liikumisega erinevate suhtlustasandite vahel.

Nõudliku ülesandena nimetatakse vabas õhus mängimist, eriti kui ei kasutata võimendust (Jürgenson, Tuisk 2020). See võib mõnel äärmuslikumal juhul kujuneda võitluseks loodusjõududega, näiteks kui etenduse ajal hakkab sadama paduvihma või tuul kannab hääle publikust eemale. Näitleja ülesanne on põhiline informatsioon kõigest hoolimata edasi anda ning see nõuab väga palju energiat. Lisaks ekspressiivsemale kehakeelele eeldab vabas õhus mängimine väga tugevat hääle- ja kõnetehnilist baasi.

Olen mänginud mitmes vabaõhulavastuses (nii kontaktmikrofoni võimendusega kui ka ilma), neist ilmselt üks keerulisemaid kogemusi oli käesoleva loovuurimuse kolmanda loomingulise töö, Paide teatri suvelavastuse „EESTI JUMALAD“ mängimine Vargamäe heinamaal. Publiku tribüünid olid paigutatud heinamaa serva, nõnda et vaatajate selja taha jäi mets. Tuulevaiksetel

õhtutel oli metsast tagasi peegelduv hääl mulle laval heaks tagasisideks, ent esines ka tuulisemaid õhtuid, mil tuli olla väga tähelepanelik teksti suunamise osas ning keskenduda ainult tehnikale – sõnalõppude väljahääldamisele, hingamise toele ning piisavalt aeglase kõnetempo hoidmisele. Lavastuse pikemad monoloogid, mida esitasime ilma võimenduseta, olid seatud nõnda, et näitleja seisis näoga publiku suunas. See tegi publikule näitleja jälgimise kindlasti lihtsamaks kui liikuvates stseenides.

2.3.2. Näitleja kohtumine publikuga

Kui intervjuu kaks esimest küsimust otsisid vastust küsimusele, kuidas näitleja suhestub ümbritseva ruumiga ja milliseid impulsse ta ruumi poolt vastu võtab, siis järgmised kolm küsisid pigem selle järele, milliseid impulsse saab näitleja publiku poolt – kui saab – ning kas ja kuidas ta neid impulsse rakendab. Saalis olev publik on oluline faktor, mis võib näitleja mängu mõjutada, ja seda ehk isegi suuremal määral kui endale tunnistada tahaks. Minu küsimuste tuum oli konkreetselt seotud kuuldavuse faktoriga, ent nagu koorus välja jutuajamistest kolleegidega, on keeruline üksteisest eristada kuuldav olemist ja mõistetav olemist (mis on seotud näitlejatehnika valdamisega), publiku tähelepanu juhtimist ja hoidmist (mis on seotud nii lavastuslike otsustega kui ka näitlejatehnika ning näitleja enda igaõhtuste laval tehtavate otsustega) ning igal üksikul teatriõhtul tekkivat atmosfääri, mille loomises osalevad nii pealtvaatajad kui ka näitlejad.

Näitleja võib olla kuuldav, aga kas publik teda ka kuulab, see on teine küsimus. Tiina Mälbergi peegeldust oma tööst Rakvere teatris võib ilmselt laiendada ka ülejäänud teatril Eestis:

„[M]e tegelikult suudame proovide käigus mõelda välja, kuidas hoida publiku tähelepanu ja kuidas pinget kruvida [...]. Iga lavastuse puhul, mis proovisaali läheb, kaasneb ootus, et see ka esietendub. See tähendab, et sel peab olema teatud kvaliteedi latt ja juba eos peab olema teada, et see on jälgitav, arusaadav ja ka kuuldav. Kas mõistetav, see on juba teine asi, sõltub, kes ja kas [...] teemaga haagib või mitte.“ (Mälberg 2020)

Enda kuuldavaks tegemisest olulisem võib olla hoopis see, kas näitleja tõmbab publiku oma kujutluspildiga kaasa. Martin Mill leiab omaenda näitlejateele mõeldes, et noore, äsja teatrisse tööle asunud näitlejana oli tal kalduvus kõike „väga ära rääkida“, st väljendada oma tegelaskuju sisemaailma ainult läbi etteantud teksti rääkimise (ilma omapoolse interpreteeriva panuseta) ja teha seda liiga jõuliselt, olles enda sõnul: „[...] kogu aeg kuidagi hästi pingestatud ja „huvitav“. Ma olen kogemata sattunud peale [mõnele salvestusele], mis ma olen teinud varem – [tekib

küsimus,] miks ma karjun?“ (Mill 2020) Enese lavalist kehtestamist läbi liiga valju hääle võib seostada algaja näitleja väheste kogemusega, väheste usaldusega nii iseenda ande ja oskuste kui ka publiku vastuvõtuvõime suhtes. Strateegiat hakata valjemini kõnelema ja jõulisemalt mängima, kui tundub, et publiku tähelepanu on hajunud, ei pea noored näitlejad siiski õigeks: „[T]a ei ole enam üldse huvitav, kui ta on lihtsalt selline lärmamine. Võib-olla [tuleks] ikkagi püüda nii, nagu on kokku lepitud, võimalikult täpselt ja tundlikult. Nii partnerite kui ka publiku suhtes [...]“.“ (Jürgenson 2020)

Mitu näitlejat tõid välja seose kuuldavuse ja mõtte selguse vahel – kui näitleja enda jaoks on rolli sisu ja mänguülesanne ning teksti peamine edastatav mõte selged, siis on teda kosta. Püüd mõtet edastada eeldab põhjalikku tööd tekstiga, igale tegelaskuju öeldavale lausele tuleb leida põhjendus, miks seda öeldakse (Saldre 2020). Veel enam, näitlejal peab olema tahtmist end selgeks teha, nii oma partneri(te)le kui ka publikule. See tahtmine ei pea väljenduma agressiivselt, ent kui näitleja on veendunud selles, mida ta väljendab, siis tõenäoliselt tekib ka hääle vabadus, mis lubab tekstil kuuldav olla (Kaldoja 2020). Teisalt võib näitleja isegi teada, mida ta mängib, ning teha seda väga hästi, ent kui ta sealjuures ei pööra tähelepanu kõne tehnilisele küljele, siis muutub tema tegevus laval ikkagi ebahuvitavaks olmelise fakti tõttu, et teda pole saalis kuulda (Pärn; Raudsep 2020).

Taas tuleb juttu saali viimasest reast, millega näitleja peaks kindlasti arvestama:

„[N]ii banaalne kui see ka pole, siis ka viimases reas istub inimene, ja kui sa temaga ei tegele, siis sa löikadki ennast temast ära. Justnimelt, löikad ennast temast ära, mitte vastupidi – sest võib-olla su kolleeg ei löika, ja siis oledki sina üksi end ära lõiganud.“ (Prints 2020)

Seda, kas publik on näitlejaga n-ö kaasas – st jälgib ja kuulab teda –, on kõige lihtsam kontrollida, kui režii lubab otsest suhtlust publikuga. Kui lavastus järgib n-ö neljanda seina printsiipi, tajutakse publikut saalist tulevate reaktsioonide, aga ka vaikuse järgi. Kui näidend ja lavastus selleks põhjust annavad, võivad reaktsioonideks olla naer, kahin, pomin, sosinad; lastelavastuste puhul ollakse valmis ka näiteks publiku vahelehoigeteks. Ehkki vaikuseid on erinevaid, on aru saada, millal see on pineva tähelepanu ja kuulamise vaikus, ja millal mitte (Lamp; Saldre; Žilenko 2020).

Publiku tähelepanu köitmine algab juba sellest, millise eelhäälestusega näitleja lavale läheb ja kui keskendunud ta oma mänguülesandele on. Kui näitleja valmisolek ja häälestatus on

kõrgemal argipäevasest olekust, kui ta on täielikult kohal ja valmis mängima, siis on ta enda poolt teinud justkui kõik, et publik teda tähelepanelikult jälgida võiks (Mill 2020).

Publiku tähelepanu hoidmine ja suunamine võib olla omaette mänguülesanne, mille näitleja on endale kõikide muude kokkulepitud ülesannete täitmise kõrval konkreetseks etenduseks püstitanud. See ei pea siiski tähendama otsest publikuga suhtlemist:

„Minu jaoks on see selline mäng, kus mu jaoks ei ole küsimus hääles, vaid selles energias, mis sa justkui konksuna välja viskad: [...] kuidas ma nad kätte saan, kuidas ma panen nad kuulama? [...] Mul on tunne, et kui sa lased selle mõtte pähe, siis su keha ja hääli hakkavadki vastavalt reageerima.“ (Tuisk 2020)

Vaataja tähelepanu on võimalik suunata pilguga – see on üks baasteadmisi, mis teatrikoolist kaasa antakse. Sinna, kuhu näitleja vaatab, liigub ka vaataja pilk. Kui laval on rohkem näitlejaid kui üks, siis sõltub publiku fookuse liikumine kokkulepetest, mis on tehtud proovide käigus – sellisel juhul peaks trupp ühtviisi aru saama, kuhu ja kellele vaataja tähelepanu parajasti suunata. Publiku tähelepanu endale koondamine võib olla keeruline, kui partnerid selle eest ei hoolitse, ent kui lavastuse joonis lubab, saab teha näiteks pausi enne kõnelema hakkamist. Etenduse alustaval näitlejal on võimalus oodata, kuni vaatajate tähelepanu talle koondub.

Mida teeb näitleja siis, kui talle tundub, et teda pole kosta ja publik sel põhjusel teda ei jälgi? Otsuse, et ilmselt publik ei kuule teda, võib näitleja mängusituatsioonis vastu võtta oma subjektiivse tunnetuse põhjal. Võib-olla tema meelest publik ei reageeri õigete kohtade peal või kostub saalist helisid – sahinaid, naginaid, krabinaid või muud müra, mis viitab publiku tähelepanu hajumisele. Esimese asjana võib muidugi proovida rääkida valjemini, rakendades oma kõnetehnilisi oskusi ja suunates häält rohkem saali (Jürgenson; Saldre; Žilenko 2020). Taolises olukorras võib näitleja esmase impulsi ajel hakata oma mängu ka forsseerima. Teele Pärna meelest on taoline reaktsioon kõige halvem:

„[M]a ise ei ole selleks valmis, ma ei suuda seda tõetundeliselt põhjendada, aga ma lihtsalt hakkan rääkima kõvemini. Seetõttu, ma arvan, hakkan ma automaatselt halvemini mängima, ma ei suhtle enam partneriga, sest ma mõtlen juba teistele teemadele – hääletehnikale näiteks – ja ma arvan, et sellisel hetkel mu hääli ei vasta enam kujutluspildile, ei ole [...] tundlik emotsioonidele [ega] väljenda midagi muud peale valjuse.“ (Pärn 2020)

Võib proovida muuta stseeni rütmi, näiteks lubada endale mängus pause. Tambet Tuisu meelest hakatakse kiiremini rääkima ja mängima, kui tundub, et publiku tähelepanu hajub, kuid ta soovib rakendada vastupidist taktikat: proovida vähendada oma pingutus miinimumini, mitte teha midagi enne, kui iga samm on iseenda jaoks õigustatud. See võib muidugi olla raske, kui

samal ajal toimub dialoog partneriga (Tuisk 2020). Vahel võib vajalik paus tekkida hetkel, kui näitlejal läheb tekst segamini. Martin Mill peegeldab üht hetke oma taolisest kogemusest: „Siis ma jäin lihtsalt vait, hingasin rahulikult ja ma sain tegelikult sel momendil aru, et ka publikul oli seda hingetõmbepausi vaja.“ (Mill 2020)

Taas võib ühe põhjusena, miks publik näitlejat ei jälgi või ei kuula, tuua esile asjaolu, et näitleja enda jaoks ei ole selge, mida ta räägib, või ei usalda ta iseennast oma mänguülesandes. Kui seda juhtub üks kord ja/või ühe lavastuse puhul, võib arvata, et näitleja ei saanud prooviperioodi jooksul kontakti konkreetse materjali või lavastajaga; kui aga näitleja jääb laval pidevalt liiga vaikseks, siis võib põhjus olla pigem psühholoogiline:

„Ma tahaksin uskuda, et kui inimene on neli aastat käinud teatrikoolis, siis ei tohiks see olla tehniline probleem, kui näitleja hääli ei kostu saali. Pigem tuleb siin mängu psühholoogiline aspekt. Sellega peaks muidugi tegelema kool, aga [nende põhjuste juuri peab otsima] ka näitleja ise.“ (Prints 2020)

Paraku võib juhtuda, et kogu lavastus on ebaõnnestunud ja põhjus, miks näitleja tajub, et publik teda ei jälgi, võib peituda juba eelnevalt mängitud stseenides, kus ta ei osalenud (Raudsep 2020). Võib-olla aga ei peaks näitleja üldse liiga palju publiku reaktsiooni või selle puudumisega arvestama, sest see võib etendustel erineda. Kui on olnud tugev lavastaja ning lavastuse struktuur on paigas, siis see mõjub tervikuna ning näitleja (enda hinnangul) nõrgem sooritus seda ei häiri (Lamp 2020).

Minu enda jaoks on käesoleva loovuurimuse neljanda loomingulise töö, lavastuse „Anne lahkub Annelinnast“ mängimine justkui publikuga kohtumise kool. Lavastuses on vaid kaks tegelast, Naine ja Mees. Lavakujundus on lakooniline ning mänguruum napp, võimaldades mängida peamiselt tekstist tulenevaid sündmusi. Autori kirjutatud dialoog on suurema osa ajast väga tihe. See nõuab partneri väga tähelepanelikku kuulamist ning täpset reaktsiooni – nagu ilmselt ükskõik millises teises duetis mängimine. Tekst, mis tegelaste omavahelisi suhteid kohe ei ava, eeldab ka publiku poolt tähelepanelikku jälgimist. Sestap ei tohi dialoogiga kiirustada, kuid ei tohi ka liigselt pause pidada. Üks raskemaid ülesandeid on minu jaoks kerguse ja sundimatus säilitamine mängus, kui saali poolt kostev nihelemine ja kõhatused signaaliseerivad võimalust, et publik ei jälgi laval toimuvat. Tunne, et publik ei ole näitlejaga kaasas, võib olla petlik, kuid seda on lihtne uskuma jääda, eriti nii suurt vastutust nõudvas olukorras nagu kahe näitlejaga lavastus. Vastutus on minu jaoks seda suurem, et olen etenduse alustaja. Lavastaja soovil seisan tagalaval seljaga saali poole, nagu pööratud lava külgmiste

projektorite suunas. Kui muidu ei valmista Tartu Uue Teatri suures saalis rääkimine mulle erilist raskust, siis sellises positsioonis kõneledes pean pingutama, et täita oma hääle ja energiaga kogu saali. Mulle on etenduste jooksul tundunud, et hetk, mil alustan Naise esimest monoloog, määrab etenduse edasise kulgemise – kui ma seal publikut n-ö enda lõa otsa ei saa, siis võib nende tähelepanu köitmine ka kogu järgneva tegevuse jooksul suuremat pingutust nõuda.

2.3.3. Näitleja ja tähelepanu

Küsimusele, mis on esimene asi, millele näitleja suunab lavale astudes oma tähelepanu, vastati üldjoontes neljas kategoorias. Üks ja sama näitleja võis nimetada ka mitut kategooriat, sest see, kuhu või millele ta fookuse suunab, sõltub sellest, millise ülesande lavastaja talle või ta ise endale on andnud. Näitleja tähelepanu võib olla koondatud partnerile, mõne lavastuse puhul võib partneriks olla ka publik (Žilenko; Tuisk 2020). Olgu publikuga suhtlemine näitleja lavaline ülesanne või mitte, sellegipoolest tuleb endale teadvustada, et minnakse lavale vaatajate ette, kus n-ö argielu energiatasemest ei piisa (Prints; Saldre 2020). Tähelepanu võib olla suunatud ka iseendale, oma siseruumi teadvustamisele. Kui sisemine ruum on valmis pandud, saab pöörata pilgu välisesse ruumi – partnerite vahelisse ruumi, lavaruumi ja saali koos publikuga (Olmaru 2020). Tähelepanu võib olla suunatud esimesele tegevusele, mis laval toimuma hakkab, olgu selleks füüsiline tegevus või sõna. Nagu viidatud käesoleva töö esimeses peatükis, on näitleja tähelepanu liikumine erinevate kontsentratsiooniringide (siinses kontekstis intervjueritavate poolt nimetatud suhtlustasandite) vahel see, mis juhib vaataja tähelepanu ning läbi muutuste tõstab esile olulist.

Kõneldes sellest, mida laval kuulatakse, nimetati põhiliselt partnerit, aga ka seda, mis toimub saalis – kuidas heli ruumis liigub ning kas ja kuidas publik reageerib. Publiku reaktsiooni puudumine ei tähenda tingimata tähelepanu puudumist laval toimuva vastu (Lamp; Raudsep 2020). Seda, kui näitleja jääb iseennast, oma hääle kõla kuulama, nimetatakse ebavajalikuks, isegi ohtlikuks (Kaldoja; Pärn 2020). Teele Pärn peab kuulmismeelt kõige olulisemaks meeiks, mis teda lavastuse ja iga teatriõhtu imaginaarse maailmaga seob: „Heli on [...] kõige lähemal kujutluspildi maailmale, ta muudab selle väga reaalseks.“ Võib näiteks juhtuda, et kui partner kõneleb tema meelest oluliselt valjemini kui antud situatsioonis vaja oleks, muutub tõetunde ja oma ülesande hoidmine raskeks, publik „astub“ tema ja partneri vahele (Pärn 2020).

Ühe konkreetse mängupaiga sisse tekib helide abil justkui veel üks nähtamatu ruum – see, mille loovad etendajad laval (või sellena piiritletud mänguruumis) ja publik. Taoliselt mõtestatud ruumi saab kuulata mitte ainult kõrvadega, vaid kogu kehaga: „[S]a tajud kogu kehaga, kuhu partner liigub, mis su ümber toimub [...] ja osa infost tuleb sul õppida [endast] mööda laskma.“ (Tuisk 2020) Näitena sellisest informatsioonist võiks tuua teatri olmelid: prožektorite tekitatav kahin või naksatused, saalist kostvad kõhatused või lava kõrval etenduse lõppu ootava kolleegi haigutus. See, mida kuulatakse, ei pruugi otseselt kuuldav ollagi: „[M]a saan aru, et publik jälgib mind, [sest] ma kuulan seda üldist koosolemise liikumist, seda ruumi [ja] publiku energiat“. (Olmaru 2020)

2.3.4. Ruum näitleja partnerina

Intervjuu kaheksanda küsimuse asemel esitasin väite, et ruum on näitleja partner ning palusin vastajatel seda kommenteerida. Üldiselt nõustusid kõik näitlejad, et ruum on tõepoolest oluline partner, kellega (ja mitte millega!) tuleb kindlasti arvestada, samuti nagu näitlejast lavapartneriga. Ka publikust võib mõelda kui ruumi osast – omaette küsimus on aga see, kas näitleja üldse oskab ruumi ja/või publiku endale partneriks võtta (Mill 2020).

Üks oluline faktor on lavakujundus – kas ja kuidas see toetab lavastuse tervikut ja meeleolu ning näitleja loodud tegelaskuju elu. Positiivsete näidetena toodi välja korrad, mil lavastuse mängimiseks on valitud koht, mille keskkond toetab näidendi ajastut (Saldre 2020) või kui lavakujundus loob näitlejale oma tegelaskuju mängimiseks ootamatuid lahendusi, milleni näitleja muidu võib-olla jõudnud polekski (Tuisk 2020). Mõnikord tuleb kohaneda lavakujunduse muutustega – näiteks Rakvere teatri väljasõiduetenduste puhul ei mahugi kogu kodusaali dekoratsioon alati lavale ära, kaasa võetakse ja üles pannakse vaid osaline kujundus (Jürgenson; Kaldoja; Mälberg 2020). Seoses sellega võivad muutuda misanstseenid, ja see mõjutab näitleja mängu olulisel määral.

Ruumi partnerlust mõistetakse ka sellena, kuidas oma (vokaalset) energiat vastavalt ruumi suurusele jaotada (Žilenko; Tabor 2020) või kuidas end ruumis niimoodi positsioneerida, et see näitlejat tema rollis parimal võimalikul moel toetaks – kus ta oleks nähtav ja kuuldav ja kus tal oleks võimalik oma energiat hoida ja suunata (Raudsep; Tuisk 2020). On oluline, et näitleja leiaks proovide ajal ruumiga kontakti ja ruumis üles selle koha, mis tema loovust sütitab (Tuisk

2020). Ruumiga kontakti otsimise ja leidmisega seoses kirjeldab Liina Olmaru oma ruumi „kodustamise“ protsessi, mis on tema jaoks vajalik ka juhul, kui ta mängib juba tuttavas ruumis:

„Selle kohta võiks isegi öelda taltsutamine, väikeprintsilik taltsutamine. Kui sa nüüd mõtled, et mis ma seal teen ja kuidas see kodustamine käib, siis [...] ma [...] olen seal ruumis, räägin [...] ja improviseerin tekstiga, tingimata kasutan teksti ka! [...] Kui ma olen seda teinud, siis ta muutub minu jaoks elusaks, ja ta on minu mängu osa.“ (Olmaru 2020)

Ruum võib nõuda endaga arvestamist, võib-olla isegi väikest võitlust, kui on raske ruum (Jürgenson; Lamp 2020). Selliste ruumidena, mis oma akustiliste omaduste poolest võivad olla näitleja jaoks keerulised, nimetatakse kirikuid, mitte otseselt teatri jaoks ehitatud saale (näiteks KUMU auditoorium), teatri jaoks kohandatud ruume (näiteks endised tehase- või jaamahooned) ning vabaõhulavasid. Kui ruumis on suur kaja, tuleb näitlejal aru saada, millise kiirusega heli end ruumis kehtestab, sellele pole mõtet vastu töötada (Kaldoja 2020). Ruumi energeetikat ei mõjuta aga mitte ainult see, kuidas ta kõlab, vaid ka näiteks valguskujundus (või loomulik valgus) ja kindlasti publik (Mill; Prints; Tuisk 2020).

Ruumi partnerlus väljendub ka selles, et jutustatav lugu ja ruum, kus seda jutustatakse, on omavahel sõltuvuslikus seoses – konkreetne tegelaskuju saab konkreetset mängukorral ilmuda ainult sellesse konkreetse ruumi selle konkreetse publiku ette (kes on ühtlasi osa ruumist). Kui sedalaadi kirjeldus tundub idealistlik, reaalsusega mitte kooskõlas olev, siis põhjus võib peituda selles, et sageli jäävad etendused ruumidest sõltumatuks:

„Selline oht on ilmselt reaalsem repertuaariteatri puhul, sest seal on kaks-kolm saali, kus mängitakse palju erinevaid lavastusi, mistõttu ruumid on petlikult tuttavad, petlikult samasugused. Kuid [...] iga uue rolli puhul peaks see ruum iga kord värskenema, mõjuma teistsugusena. Vähemalt ma ise katsun seda meeles hoida, et ma ei harjuks [liialt] ühegi ruumiga.“ (Pärn 2020)

Teisalt võimaldab koduteatri ja kodulava olemasolu näitlejal õppida tundma selle iseärasusi ning teada täpselt, kuhu ennast paigutada, et olla parimal moel nähtav ja kuuldav (Prints 2020). Ideaalsel juhul tekib igal etenduse mängimise õhtul mängupaika see nähtamatu ruum, millest oli juttu eelmises alapeatükis (lk 40).

Üheksandale, hingamist puudutavale küsimusele kõik intervjuueeritavad ei vastanud. Mõnel juhul sai kohtumiseks arvestatud aeg otsa, enne kui viimase küsimuseni jõudsin, mõnikord aga ei tundunud selle esitamine vajalik, sest teema oli juba eelnevate vastuste jooksul end ammendanud. Üldiselt peetakse hingamist kõige aluseks, olgu selleks tegelaskuju kõne või

füüsiline tegevus. Mõni näitleja nimetab seda oma esimeseks ja kõige olulisemaks töövahendiks (Olmaru; Pärn; Tabor 2020). Hingamine, täpsemalt selle rütm võib olla üks vahend, mille abil anda edasi tegelaskuju hingelist seisundit (Jürgenson; Olmaru 2020) või millele ehitada tegelaskuju psühhofüüsiline muster tervenisti (Mälberg 2020). Sisse- ja väljahingamise oskusliku reguleerimisega saab hoida stseeni mängimiseks vajalikku emotsionaalset pinget. Ruumi arvestavat hingamist nimetavad Anu Lamp ja Jaak Prints – etenduse-eelne soojendus algab just sellest, ruumi „täis hingamisest“. Prints mõonab, et teatrikaugemale inimesele võib selline jutt jääda arusaamatuks, kuid usub, et taolise hämara sõnastusega kontseptsiooni paneb tööle kujutluspildi jõud (Prints 2020). Objektiivselt võiks ruumi arvestavat hingamist seletada nii, et olles ruumi suurust visuaalselt hinnanud, määrab näitleja intuiitiivselt, kui suurt hääle intensiivsust ruumis kõnelemine nõuab, ning kasutab oma hingamissüsteemi vastavalt. Näiteks suurem hääle intensiivsus nõuab intensiivsemat hingamissüsteemi kasutamist. Teisalt paneb näitleja ruumi suurust hinnates paika ka selle, kui suurele alale tuleb tal oma tähelepanu jaotada.

Kokkuvõte. Tegemist oli eksperdiintervjuudega, mille valimit koostades proovisin leida võimalikult suurt variatiivsust näitlejate hulgas, kes minu subjektiivse hinnangu kohaselt pööravad keskmisest rohkem tähelepanu hääle ja kõne temaatikale näitleja töös. Samas oleksin võinud äärmusliku juhtumina valimisse lisada ka mõne näitleja, kelle puhul ma ei eeldaks põhjalikku süvenemist lavalise hääle ja kõne küsimustesse.

Ehkki ükski intervjuuküsimus otsesõnu hääle suunamist ei käsitlenud, selgus vestluste käigus, et intervjuueeritavad mõtlevad sellele nii seoses ruumiga – kas hääl täidab ruumi – kui ka seoses sellega, kellele ja kuidas suunata edastatavat informatsiooni. Kuuldavus ja arusaadavus oleneb intervjuueeritute meelest ennekõike sellest, kui selge on näitleja enda jaoks edastatava sõnumi sisu. See, milliste väljendusvahenditega antakse edasi tegelaskuju hingeelu (või kui puuduvad konkreetset tegelased, siis lavastust kandvat ideed), sõltub näitleja töö aluseks olevast kujutluspiltide jadast.

Nõustuti asjaoluga, et etenduse ajal ei pruugi näitleja publiku tagasisidet adekvaatselt tõlgendada. Toodi mitu näidet, kuidas mängimise ajal on laval tunne, et publik kas ei jälgi või näib muul põhjusel distantseeritud, kuid etendusejärgne aplaus annab vastupidise signaali. Taoline mitteadekvaatne tõlgendus võib ajendada näitlejat kõnelema isegi liiga valjusti, see aga võib tekitada distantssi näitleja enda ja tema loodud tegelaskuju vahel. Teisalt võib

samasugust distantssi luua tõstetud, n-ö suure lava hääle kasutamine, mis eriti nooremate näitlejate arvates kõlab ebausutavalt. Sisemine konflikt loomulikkuse taotlemise ning kuuldav olemise vahel tekib ilmselt igal näitlejal ning seda näib kõige paremini lahendavat lavakogemuse lisandumine. Laval vajalikust valjema hääle kasutamiseks on ajendeid veel – näitleja võib kõneleda liiga valjusti, kui ruum pole teatri jaoks tegelikult sobiv ning näitlejal tekib soov ruumi „vastupanu ületada“. Küsimus võib olla ka staažis: väiksema kogemusega näitleja ei pruugi osata oma võimeid ning ruumi suurust adekvaatselt hinnata ning hirmust jääda liiga vaikseks räägib igaks juhuks valjemini. Olen kogenud nii algaja näitlejana Vanemuise teatris kui ka hiljem külalishäälajana mõnes teises teatris, et publiku vastuvõtt võib sõltuda sellest, kas nad teavad lavalolijat või mitte – kui tundub, et nad ei reageeri või „ei võta näitlejat vastu“, võib taas tekkida impulss hakata kogu mängu, sh häält forsseerima.

Räägitakse ka kiusatusest kõneleda laval vaiksemalt kui tohiks, sest mõnikord tundub intiimne mängulaad parem valik. Taolise kiusatuse võib tekitada ka väike, petlikult intiimne mänguruum, mille ohtudele viitab näiteks Patsy Rodenburg:

„Peamine lõks on see, et näitlejal tekib tunne, nagu poleks tal vaja erilist pingutada, sest publik on nii lähedal. [...] Teil võib olla tunne, et tõde on väike ja intiimne, kuid see ei pea tähendama, et te ei tee häällega tööd, et te loobute kõne intensiivsusest ning publiku kaasamisest.“ (Rodenburg 2008: 282–283)

Mõnede näitlejate strateegia publiku tähelepanu püüdmiseks on kasutada meelega üliväikest häält, kuid minu arvates saavad selliseid võtteid endale lubada vaid väga kogenud või väga enesekindlad näitlejad.

Selgus, et intervjuueeritud näitlejad on üldiselt väga tähelepanelikud oma mänguruumi omaduste suhtes ja et kõige rohkem infot ruumi kohta saadakse just kuulates. Selles väljendubki ruumi partnerlus, kui näitleja püüab märgata, mil moel mõjutavad häält ja selle levimist konkreetse ruumi akustilised omadused ning teeb valikuid, kuidas oma häält nõnda kasutada, et tulemus oleks publiku jaoks parim. Näitleja saab valida hääle intensiivsust ja kõrgust ning kõnelemise tempot; ta saab tuua esile üksikuid sõnu või fraase neid kas valjemini või vaiksemini lausudes, artikulatsiooni aeglustades, pause kasutades, teisiti intoneerides või tämbrit muutes. Enne partnerluse saavutamist on vaja aega, et ruumiga kohaneda ja seda tundma õppida, mida teistpidises sõnastuses nimetatakse „kodustamiseks“, „taltsutamiseks“ või isegi „alistamiseks“. Erineva akustikaga ruumides võib täpselt sama moodi rääkimine kõlada erinevalt. Näiteks võib ruum olla kajava (suurema järelkõla ehk reverberatsiooniga) või

kuiva akustikaga. Suurema järelkõla puhul võtab heli vaibumine ruumis mitmeid sekundeid aega ning seda tuleb silmas pidada kõnetempot valides – liiga kiiresti rääkides võib teksti arusaadavus oluliselt halveneda, sest eelmiste häälikute kaja pole veel vaibunud, kui juba tulevad peale uued häälikud. Niisugusel juhul võib olla kasu aeglasemast kõnetempost ja monotoonsemast intonatsioonist. Samuti tõstab reverberatsioon ruumis kõlava heli valjust. Seevastu mati akustikaga ruumis võib sama näitleja täpselt sama valjusega kasutatava hääle energia jääda liiga madalaks ning kuuldavuse tagamiseks on vaja rääkida valjemini. Vabas õhus võib helitaset mõjutada tuule suund ja intensiivsus, vihm või puude kähin. Vabas õhus rääkimine on raskem ka juhul, kui näitleja häält ei peegelda dekoratsioonid (näiteks müür või mingi muu suure ja jäiga pinnaga materjal) (Howard; Angus 2017: 41–45). Ruumi partnerlus võib avalduda õigesti valitud mängukohas või näitleja loovust sütitavas lavakujunduses või olla lausa nii personaalne ja lähedane nagu kirjeldab üks intervjuueeritav: ta kujutleb mänguruumi oma kehasse ja usub, et tänu sellele jõuab nii tema hääle kui ka energia igale poole.

Näitleja energia ning selle hoidmine ja suunamine on midagi, millest räägivad pea kõik intervjuueeritavad. Nagu viidatud peatüki sissejuhatuses, võib energiast mõelda kui etendaja valmisolekust, kinni hoitud potentsiaalst, mis vallandatakse tegevusse. Vestluste põhjal võib öelda, et energia all peetakse silmas ka hääle valjust, kõnelemise ja liikumise tempot, liigutuste amplituudi ning muusika keeles kasutatakse selle kirjeldamiseks ilmselt tempo ja dünaamika termineid. Toonitatakse, et hääle ja kõne on näitleja töös osa rollitervikust, mille moodustavad tegelaskuju füüsiline liikumine, tekst ja selle analüüs ning suhtlemine oma partneri(te)ga. Oma tegutsemist nimetatakse sageli intuitiivseks, seda on raske sõnastada. Võimalik, et näitlejad ei soovigi oma töömeetodeid täpselt kirjeldada.

See peatükk vaatles näitlejate häälekasutuse strateegiaid. Järgmises peatükis kirjeldan käesoleva töö uurimisküsimusele vastuse saamiseks korraldatud eksperimenti ning analüüsin selle tulemusel saadud kvantitatiivseid andmeid ja katseisikute esitusi kuulanud ekspertgrupi tagasisidet.

3. Eksperiment

Eelmises peatükis kirjeldasid intervjuueeritud näitlejad oma kogemusi ja praktikaid, kuidas kohanetakse erinevate mänguruumidega ning kuidas hoitakse ja suunatakse näitleja ja vaataja tähelepanu. Käesoleva loovuurimuse seisukohalt oluline osa puudutas hääle suunamist ruumis ja partnerlust ruumiga. Selgus, et intervjuueeritavad rakendavad erinevaid praktikaid ja mentaalseid kujutlusi, mis aitavad neil ennast laval kehtestada ja hästi kuuldav olla: võetakse teadlikult aega, et mänguruumiga tutvuda ja kohaneda, proovisaalis mängides kujutletakse end juba lavale, et vähendada üleminekul tekkivat ebamugavust, rakendatakse ruumi arvestavat hingamist ning suunatakse häält ruumi kaugeimasse otsa.

Käesoleva töö esimeses peatükis kirjeldasin hääle ja kõne omadusi, mis minu arvates võiksid seoses hääle suunamisega muutuda. Selles peatükis kirjeldan ja analüüsin eksperimenti, mille mudeli aluseks võtsin oma loovuurimuse esimese loomingulise töö, lavastuse „Rästik“.

3.1. Eksperiment nr 1: pilooteksperiment

Lavastust „Rästik“ mängisime 2016. aasta mai- ja juunikuus Tallinna kesklinnas asuvas Herbert Johansonini projekteeritud ja 1920ndate aastate lõpul ehitatud elamus. Maja, mille koos lavastaja Lauri Kaldoja ja kunstnik Arthur Arulaga mängukohaks valisime, kuulub oma erilise arhitektuuri poolest küll ehitismälestiste hulka, kuid seisab juba aastaid tühjuna ning on seetõttu üsna halvas seisukorras.

Etenduse publik oli paigutatud maja esimesel korrusel asuvasse korterisse. Korter koosnes kahest kõrvuti asetsevast, kahepoolsete uste abil omavahel ühendatud toast, mille vahel terve etenduse jooksul liikusin. Lavastuse esimese pooltunni moodustas minu monoloog, millesse aeg-ajalt sekkus helikujundus. Lavastaja soovis luua muljet, et mängupaigaks olev nõrkalt ellu ärkav maja, mis siis jälle „sureb“, hakkab minu tegelaskuju elu ja olemist korteris segama. Seda muljet aitas kõige paremini luua helikujundus. Kõlarid olid paigutatud korterit ümbritsevatesse ruumidesse: keldrisse, kõrvaltubadesse, ülemise korruse korteritesse ning see andis võimaluse panna helikujundus mängupaiga ümber liikuma. Näiteks võis pörandaalune bassikõlar panna terve maja aknaklaasid värisema ja tekkis mulje, et maja on hakanud end liigutama. Lavastuse misanüstseenid olid kohati seatud nõnda, et kui viibisin ühes toas, siis

kõrvaltoas istuvad vaatajad mind ei näinud, ainult kuulsid. Sellisel juhul suunasin mõttes oma hääle kas oma selja taha või lausa ümber nurga teises toas istuvate vaatajateni (foto 1).



Foto 1. Vaade „Rästiku“ mängupaigale (Lennuki 26). Ülemisel pildil on vaade esimesest toast teise tuppa, kus seisan näoga tagumise toa publiku suunas. Alumisel pildil istun sellises kohas, kust kõrvaltoa publikul polnud võimalik mind näha.

Eksperimendi mudel. Minu idee eksperimendi puhul oli esitada ühte ja sama näidenditeksti katkendit mitmel erineval viisil. Plaan oli järgmine: kõigepealt esitan teksti (1) ilma, et oma häält kuhugi konkreetselt suunaksin; seejärel nii, et suunan rääkides häält kas (2) ette või (3) taha. Pärast seda püüan objektiivsete uurimismeetoditega mõõta mõningaid hääle ja kõne omadusi, mis minu arvates võiksid muutuda sõltuvalt sellest, kas ja kuhu kõnelemisel oma

häält suunan, ja mille mõõtmine oleks mulle jõukohane. Valisin nendeks hääle intensiivsuse ja vönkesageduse ning kõnelemise tempo.

Nagu nimetatud käesoleva töö esimeses peatükis lk 23, on nii **intensiivsus** kui ka **vönkesagedus** objektiivselt mõõdetavad heli omadused, mida subjektiivselt tajutakse vastavalt heli **valjuse** ja **kõrgusena**. Kõnetempo on üks kõne ajalistest parameetritest, mis väljendab kõneleja emotsiooni ja minu oletuse kohaselt ka mõttes täidetava ülesande iseloomu.

Eksperimendi eel püstitasin kolm **hüpoteesi**: kasutades kõnelemisel mentaalset ülesannet suunata häält konkreetse punkti ruumis võib (1) hääle intensiivsus suureneda ning (2) vönkesagedus mõningal määral kasvada, võrreldes olukorraga, kus ma antud ülesannet ei täida. Samuti oletasin, et (3) sõltuvalt hääle suunatusest kõnelemise ajal võib kõnetempo muutuda aeglasemaks. Eksperimendi viisin läbi 6. märtsil 2019. aastal.

Katseruum. Kuna eksperimendi toimumise ajal Lennuki 26 kortermajja, „Rästiku“ mängupaika enam ei pääsenud ja täpselt sarnaste omadustega ruumi polnud tol hetkel võimalik leida, kasutasin katseruumina Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli valget saali (vt foto 2).

Valgel saalil on põrandapinda 76,2 m² ja lae kõrgus on umbes 3,5 m. Seinad on krohvitud ja värvitud. Saalis on laudpõrand, lakke on paigaldatud villaplaadid. Tõenäoliselt on selle koha peal olnud algselt kaks väiksemat ruumi, mille vahelt on sein eemaldatud. Seda võib oletada ruumi keskel kahest vastasseinast ja laest eenduva osa järgi. Saali kolmes seinas on aknad, mis avanevad vastavalt Toom-Kooli tänava, Toomkiriku esise Kiriku platsi ja kooli siseõue poole. Neljandas seinas on kaks ust, mis viivad vahesaali.



Foto 2. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli valge saal. Aknad vaatega Toom-Kooli tänavale ja Kiriku platsile.

Lavakooli valge saali järelkõlakestust on mõõtnud akustik Linda Madalik, kes hindas ruumi helineelduvuse lavakooli õppetöö jaoks piisavaks, keskmistel ja kõrgetel sagedustel isegi liiga suureks. Arvestades ruumi suurust ei lugenud ta viimast asjaolu siiski eriti suureks puuduseks. Mida suurem on ruumi helineelduvus, seda lühem on järelkõlakestus (akustikast oli juttu käesoleva töö esimeses peatükis lk 24–25). Kõnehääle puhul on probleemiks pigem liiga väike, mitte liiga suur helineelduvus. Linda Madaliku hinnangul ei olnud madalate sageduste järelkõlakestus ülemäära pikk, seda tänu rohketele akendele ja rasketele volditud kardinale.¹⁸

¹⁸ Andmed pärinevad kirjavahetusest lavakooli tehniku Rainer Põldeotsaga, kes viibis akustiliste mõõtmiste juures.

Tabel 1. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli valge saali järelkõlakestused, mõõdetuna Linda Madaliku poolt 23. augustil 2018. aastal.

Sagedus (Hz)	125	250	500	1000	2000	4000
Järelkõlakestus (s)	1,2	0,9	0,8	0,5	0,6	0,6

Eksperimendi ajal seisin peaaegu ruumi keskosas, kuid mitte eenduva osa all. Minu ette, minust vasakule ja minu taha jäid akendega seinad, minust paremale jäi ustega sein. Ruumis olev mööbel oli lükatud seinte äärde, erandiks taburet, millele toetasin salvestustehnika ja mis pidi seetõttu olema mu käeulatuses. Kardinad olid akende eest kõrvale tõmmatud.

Tekstina kasutasin neljast lausest koosnevat lõiku, milles minu mängitud tegelaskuju Olga Zotova meenutas üht elumuutvat hetke oma minevikust:

„Sõnnikuses lumes seistes ja hobust hoides vaatasin ma sünget, kihutavate pilvedega taevast, kus hõõgus loojangukuma. Ma kuulsin kauget kahurimürinat ja läbielatud ülekohus kerkis vihkamisena mu hinge. „Hobustele!“ hüüdis Jemeljanov, ja ma hüppasin sadulasse. Eks katsu veel särki mu seljas lõhki rebida, katsu veel mind viienaelase kaalupommiga peksta, katsu veel mind pimedasse keldrisse mahalaskmisele tirida!“ (Tolstoi/Mihkelson/Innocentius III „Rästik“)

Eksperimendi kulg. Kasutasin eksperimendi salvestamiseks kontaktmikrofoni (DPA 4061), mille kinnitasin meditsiinilise teibiga paremale põsele, 1 cm kaugusele suunurgast. Salvestamiseks kasutasin vabavara Sopran (versioon 1.0.26, alla laaditav veebilehelt www.tolvan.com, viimati vaadatud 4.04.2022) ja sülearvutiga HP EliteBook 2560p ühendatud välist helikaarti (TASCAM US-MKII 122). Akustilisteks mõõtmisteks kasutasin vabavara Praat (versioon 6.1.39, mis on alla laaditav leheküljelt www.praat.org, viimati vaadatud 9.02.2021).

Lisaks tuli enne salvestamist mikrofoni signaali helitase kalibreerida ehk siduda mõõdetud numbriline väärtus helirõhu tasemega absoluutskaalal. Selleks kasutasin helirõhu taseme mõõturit (Limit 7000), mida hoidsin suust 30 cm kaugusel. Kalibreerimiseks lasin ühe väljahingamise jooksul pikalt kõlada vokaalil „a“, hoides võimalikult ühtlast tooni.

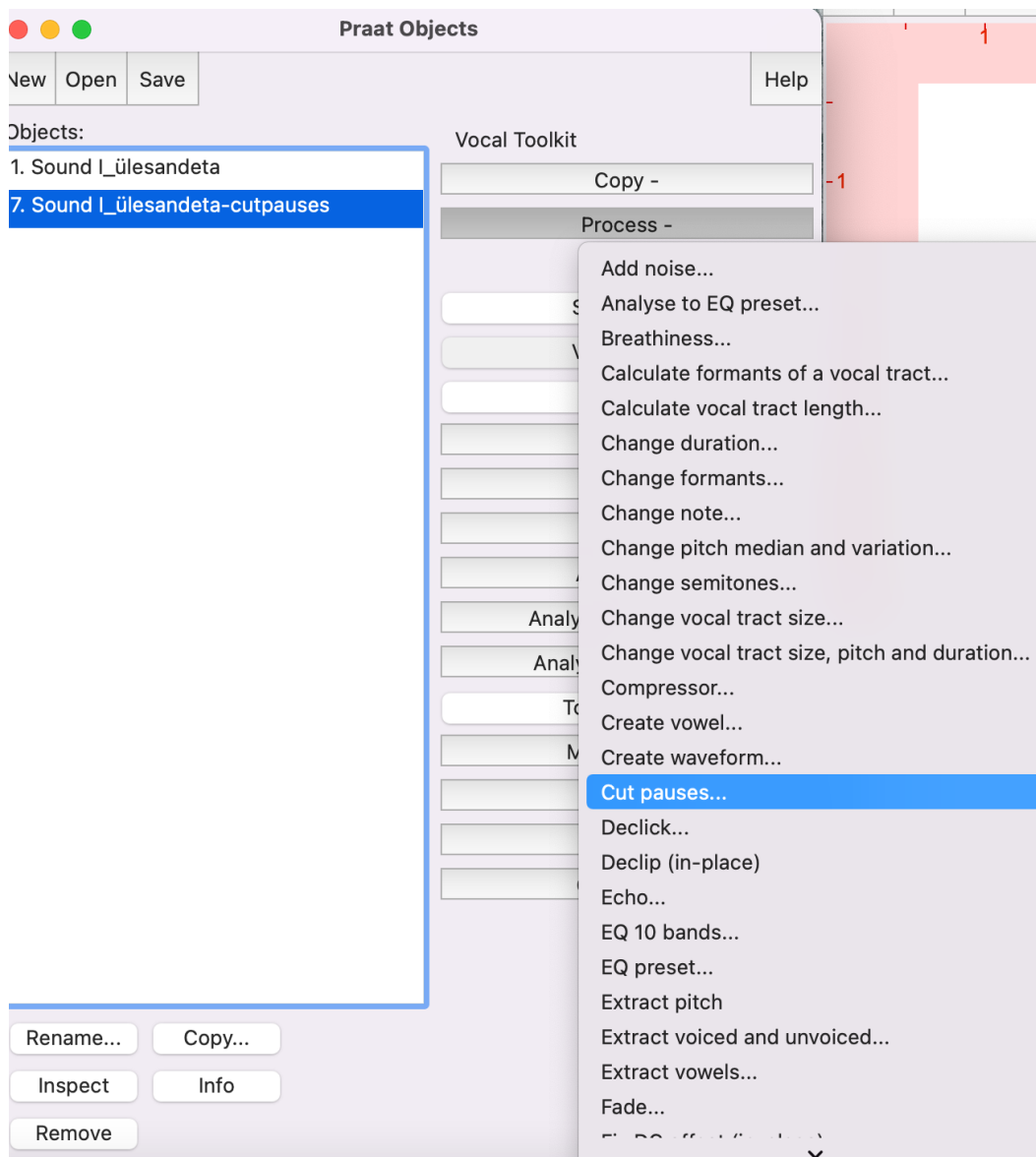
Püstitatud hüpoteesidele ma teksti lugemise ajal ei mõelnud, minu tähelepanu oli keskendatud mentaalse ülesande täitmisele ehk oma hääle suunamisele enda ette või selja taha.

Hääle suunamisele mõtlemata esitasin teksti viis korda. Ülesandega suunata häält enda ees istuvale kujuteldavale publikule esitasin teksti seitse korda, ning ülesandega suunata häält oma selja taga istuvale kujuteldavale publikule samuti seitse korda. Pidasin vajalikuks iga ülesande puhul esitada teksti rohkem kui üks kord, et saadud andmeid hiljem ka statistiliselt analüüsida. Ma ei palunud pilooteksperimenti juures viibida kuulajatel, kuid juhul kui neid oluks näiteks 25–30 ehk sama palju kui publikut „Rästiku“ mängupaiga ühes toas, oleks nende kohalolek kahtlemata mõjutanud ruumi akustikat tajutaval määral.

Salvestiste analüüs. Selleks, et analüüsitavad salvestised oleksid omavahel võrreldavad, jätsin salvestiste hulgast välja need, kus tuli ette komistusi teksti lugemisel. Seetõttu jäid järgneva analüüsimise jaoks alles esimese ülesande esitused 1, 2 ja 5, teise ülesande esitused 2, 3, 5 ja 7, ning kolmanda ülesande esitused 2, 3, 5 ja 7.

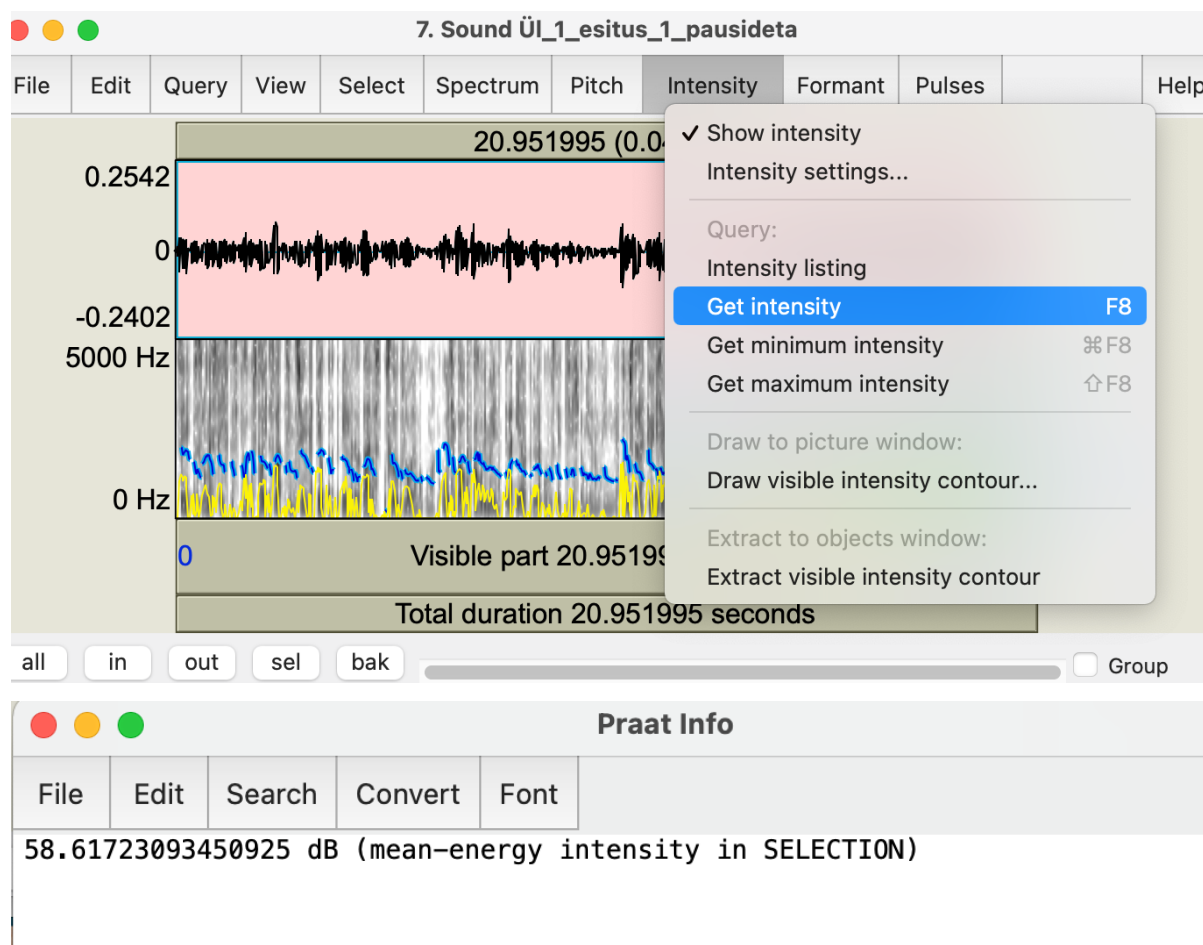
Enne salvestiste mõõtmist toimetasin helifaile. **Esituste kestuste** määramiseks eemaldasin kõigepealt salvestiste algusesse ja lõppu jäänud pausid, kasutades programmi Praat. Selleks, et mõõta iga esituse ajalist kestust, märkisin Praatis kuvatud helifaili pildil uuritava lõigu alguse ja lõpu, ning programm kuvas automaatselt vastava lõigu kestuse sekundites. Esituste kestuste põhjal tegin järeldusi kõnetempo kohta.

Seejärel kärpisin pausid sõnade ja lausete vahel, et need ei mõjutaks esituste keskmise intensiivsuse määramist. Selleks valisin Praati objektide nimekirjast helifaili, millest soovisin pausid eemaldada, andsin tööriistade realt käskluse *Process* ning avanenud rippmenüüst omakorda käskluse *Cut pauses* (joonis 1). Selle toimingu tulemusel tekkis Praati objektide reale uus fail, millele andsin uue nime (nt „Ülesanne_1_esitus_1_pausideta“).



Joonis 1. Pauside eemaldamine programmis Praat.

Esituse keskmine intensiivsus. Esituste keskmise intensiivsuse mõõtmiseks kasutasin samuti programmi Praat. Selleks tegin ilma pausideta esituse lainekuju ja spektrogrammi pildil, mida programm näitas, aktiivseks terve uuritava lõigu (joonis 2). Programm kuvas valitud lõigu keskmist intensiivsust kirjeldava väärtuse eraldi avanevas aknakeses. Sel viisil sain teada kõikide analüüsitavate esituste keskmised intensiivsused.



Joonis 2. Esituse keskmise intensiivsuse määramine programmis Praat. Joonise ülemisel paneelil on esitus toodud lainekuju ja spektrogrammina. Sinine kõver joonisel näitab põhitooni sageduse ja kollane kõver heliintensiivsuse muutumist. Valitud lõigu keskmise intensiivsuse määramiseks on rippmenüüst valitud käsklus *Get intensity*. Joonise alumisel paneelil on näha programmi poolt arvatud väärtus. Sellele liitsin hiljem parandusteguri (10), mille sain kalibreerimise järel, kui võrdlesin helirõhu taseme näitu ning programmi poolt arvatud väärtust.

Heli keskmine võnkesagedus esitustes. Toimides samal moel kui esituste keskmise intensiivsuse määramisel, sain teada iga esituse keskmise heli põhitooni sageduse ehk keskmise võnkesageduse (hertsides). Selleks kasutasin samuti helifaile, millest pausid olid eemaldatud.

3.1.1. Tulemused ja analüüs

Olles määranud Praati abil kõikide esituste kestused, keskmised heliintensiivsused ja keskmised heli võnkesagedused, arvutasin kõikides ülesannetes nimetatud parameetreid

keskmised väärtused ning standardhälbe¹⁹. Selleks, et teha kindlaks, kas heli intensiivsuse ja võnkesageduse ning esituste kestuste puhul leitud erinevused on ka statistiliselt olulised (see tähendab, kas andmete põhjal oleks võimalik teha kaugemale ulatuvaid järeldusi), otsustasin mõõtmistulemuste analüüsimiseks kasutada dispersioonanalüüsi ehk ANOVA testi ning rakendada seda ka esituste kestuste puhul. Paralleelselt mõõtmistulemuste analüüsi tulemustega esitan ka statistilise analüüsi tulemused.

ANOVA (*Analysis of Variance*) test on statistilise andmeanalüüsi meetod, mis võimaldab võrrelda enam kui kahte gruppi nende keskväärtuste põhjal ning analüüsida, kui tähtis on grupeeriva tunnuse mõju uuritava tunnuse ehk funktsioontunnuse varieeruvusele. Grupeerivat tunnust nimetatakse tihti faktoriks ehk faktortunnuseks. Dispersioonanalüüsiks nimetatakse antud testi seetõttu, et keskväärtusi puudutava nullhüpoteesi kehtimise tõenäosust hinnatakse valimite hajuvuste (dispersiooni) kaudu. Kui grupeerivaid tunnuseid on rohkem kui üks, siis on võimalik teha ka kahe-, kolme- või rohkema-faktorilist dispersioonanalüüsi. Mind huvitas antud juhul üks grupeeriv tunnus (**hääle suunatus**) ja selle mõju kolmele funktsioontunnusele (heli intensiivsusele, heli võnkesagedusele ja kõnetempole). Seetõttu kasutasin dispersioonanalüüsi lihtsaimat mudelit ehk ühefaktorilist testi (*One-Way ANOVA*). Rakendasin dispersioonanalüüsi iga funktsioontunnuse puhul eraldi.

Nagu öeldud, on ANOVA testi üks osa nullhüpoteesi kehtimise tõenäosuse hindamine. Nullhüpotees väidab, et uuritavate gruppide vahel puudub statistiliselt oluline erinevus, st nende keskväärtused on omavahel sarnased. Seevastu sisukas ehk alternatiivne hüpotees (mida dispersioonanalüüsi abil loodetakse tõestada) väidab, et leidub vähemalt kaks gruppi, mille keskväärtused erinevad statistiliselt olulisel määral. Selle erinevuse suurust väljendab näitaja F , mis on põhimõtteliselt valimitevahelise dispersiooni ja valimitesisese dispersiooni suhe. Mida sarnasemad on omavahel valimitevaheline dispersioon ja valimitesisene dispersioon, seda suurem on nullhüpoteesi kehtimise tõenäosus. Sellisel juhul on F -i väärtus ligikaudu 1. Mida suurem on F , seda suurem on valimite keskväärtuste vaheline erinevus ja seda tõenäolisem sisuka hüpoteesi kehtimine.

Eksperimendi tulemuste analüüsi puhul sõnastasin nullhüpoteesi H_0 ja sisuka hüpoteesi H_1 nõnda:

H_0 : Faktor „suunatus“ ei mõjuta hääle intensiivsust/heli võnkesagedust/kõnetempot statistiliselt olulisel määral.

H_1 : Faktor „suunatus“ mõjutab hääle intensiivsust/hääle võnkesagedust/kõnetempot statistiliselt olulisel määral.

Selleks, et võtta vastu otsus nullhüpoteesi kehtima jäämise või ümberlükkamise kohta, tuleb määrata olulisuse nivoo, mida tähistab α . Olulisuse nivoo (*significance level*) näitab, kui suure tõenäosusega jääb kehtima ekslikult vastu võetud sisukas hüpotees nullhüpoteesi asemel. Enamasti valitakse α väärtuseks 0,05 ($\alpha = 0,05$). Sama valiku tegin ka mina. Olulisuse tõenäosust näitab p -väärtus (*probability level*). Kui $p < \alpha$, võib nullhüpoteesi lugeda ümberlükatuks ja sisuka hüpoteesi kehtivaks. Kui $p \geq \alpha$, siis on vastupidi.

¹⁹ Standardhälve on andmerea hajuvuse näitaja, mis antud eksperimendi kontekstis arvestab kõiki vastava grupi mõõtmistulemusi ning näitab, kui palju üksikud tulemused erinevad keskmisest (Osula 2009, vaadatud 19.05.2022).

Seega, kui $F > 1$ ja $p < \alpha$, siis võib väita, et gruppidevaheline erinevus on statistiliselt oluline. ANOVA testi tulemuste esitamisel on oluline välja tuua ka vabadusastmete arv (*degrees of freedom*), mis on seotud võrreldavate gruppide arvuga ning elementide arvuga võrreldavates gruppides. Eksperimenti tulemuste statistilise analüüsi tegemiseks kasutasin veebikalkulaatorit <https://www.statskingdom.com/180Anova1way.html> (vaadatud 17.03.2022).

Kui ANOVA test näitab, et gruppidevaheline erinevus on statistiliselt oluline, on võimalik teha lisa- ehk *Post Hoc* test ja uurida gruppide erinevuse olulisust paarikaupa. Minu valitud veebikalkulaatoris oli vaikimisi kasutusel Tukey HSD (*Honestly Significant Difference*) test. *Post Hoc* testi tulemuste esitamisel on p -väärtuse kõrval oluline Q -väärtus, mis saadakse, kui võrreldavate gruppide keskväärtuste erinevus jagatakse sama erinevuse standardhällbega.

Esituste keskmine intensiivsus. Tabelis 2 on toodud esituste keskmised intensiivsused, mõõdetuna 30 cm kaugusel suust, koos keskmiste intensiivsuste keskväärtuse ja standardhällbega.

Tabel 2. Esituste keskmised intensiivsused (detsibellides)²⁰.

	Ilma suunata	Suund ette	Suund taha
Esitus 1	68,6		
Esitus 2	70,8	73	75,1
Esitus 3		74,6	74,6
Esitus 5	70,9	74,9	74,6
Esitus 7		75,7	73,3
Keskmine	70,1	74,5	74,4
Standardhällve	1,3	1,1	0,8

Mõõtmistulemuste keskmisi väärtusi võrreldes selgus, et teise ja kolmanda ülesande puhul, kus suunasin häält teksti esitamise ajal kas ette või taha, oli esituste keskmine intensiivsus suurem kui esimese ülesande puhul, kus ma häält teadlikult ei suunanud. Suundade „ette“ ja „taha“ vahel oli heliintensiivsuse erinevus väga väike.

ANOVA testi tulemus näitas, et faktori „suunatus“ mõju esituste keskmisele intensiivsusele oli statistiliselt oluline: $F(2, 8) = 18,56$ ning $p < 0,001$. Kuna $p < \alpha$, siis võib lugeda H_0 ümberlükatuks ja H_1 tõestatuks. Seetõttu on mõtet teha lisatest, et teha kindlaks, milliste gruppide vahel olulised erinevused ilmsid. Lisatesti tulemused on toodud tabelis 2a.

²⁰ Tulemused on esitatud koos parandusteguriga 10.

Tabel 2a. *Post Hoc* testi tulemused – esituste keskmise intensiivsuse võrdlus ülesannete vahel.

Ülesanne	Erinevus (dB)	<i>Q</i> -väärtus	<i>p</i> -väärtus	Olulisus
Suund ette vs suunamata	4,45	7,76	0,0014	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suunamata	4,3	7,5	0,0018	Statistiliselt oluline
Suund ette vs suund taha	0,15	0,28	0,98	Kehtima jääb nullhüpotees

Post Hoc test näitas, et statistiliselt oluline erinevus esines gruppide „suunamata“ ja „suunatud“ vahel (vt ka tabel 2). Suundade „ette“ ja „taha“ võrdluses jäi kehtima nullhüpotees. Tulemustest võib järeldada, et faktor „suunatus“ mõjutas hääle keskmist intensiivsust kõnelemisel, sealjuures polnud oluline, millisesse suunda oma häält suunasin.

Järgnevalt vaatlen heli võnkesageduse mõõtmistulemusi, mis koos esituste võnkesageduse keskmise väärtuse ja standardhälvega on toodud tabelis 3. Samuti esitan statistilise analüüsi tulemused.

Tabel 3. Heli keskmine võnkesagedus esitustes (hertsides).

	Ilma suunata	Suund ette	Suund taha
Esitus 1	193,7		
Esitus 2	198,5	204,5	204,6
Esitus 3		205,9	205
Esitus 5	194	207,3	207,2
Esitus 7		206,5	206,4
Keskmine	195,4	206,1	205,8
Standardhälve	2,7	1,2	1,2

Heli võnkesageduste keskväärtuste võrdluses ülesannete kaupa avaldus heli intensiivsuse muutumisele sarnane muster. Teist ja kolmandat ülesannet täites ehk häält kas ette või taha suunates oli heli keskmine võnkesagedus esitustes suurem kui esimese ehk ilma suunata loetud ülesande puhul. Samas teise ja kolmanda ülesande esituste võnkesageduste keskmiste väärtuste vahel märkimisväärtset erinevust polnud.

ANOVA testi tulemus $F(2, 8) = 41,96$ ning $p < 0,001$ näitas, et faktor „suunatus“ mõjutas vähemalt ühel juhul võrreldavast kolmest heli keskmist võnkesagedust esitustes statistiliselt

olulisel määral. Ka siin oli põhjust teha lisatest, et uurida gruppidevahelisi erinevusi. Tulemused on esitatud tabelis 3a.

Tabel 3a. *Post Hoc* testi tulemused – heli keskmise võnkesageduse võrdlus ülesannete vahel.

Ülesanne	Erinevus (Hz)	<i>Q</i> -väärtus	<i>p</i> -väärtus	Olulisus
Suund ette vs suunamata	10,65	11,62	< 0,001	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suunamata	10,4	11,34	< 0,001	Statistiliselt oluline
Suund ette vs suund taha	0,25	0,29	0,98	Kehtima jääb nullhüpotees

Heli võnkesageduse puhul ilmnes statistilises analüüsis sarnane muster nagu heli keskmise intensiivsuse puhul – statistiliselt oluline erinevus esines gruppide „suunamata“ ja „suunatud“ vahel, kuid ei esinenud suundade „ette–taha“ võrdluses. See tähendab, et faktor „suunatus“ mõjutas kõnelemisel heli võnkesageduse muutumist. Samas polnud oluline, millisesse suunda hääle oma mõttes suunasin.

Viimasena vaatlen esituste kestusi, mis koos kestuste keskvaartuse ja standardhälbega on toodud tabelis 4, ning esitan statistilise analüüsi tulemused.

Tabel 4. Esituste kestused (sekundites).

	Ilma suunata	Suund ette	Suund taha
Esitus 1	28,04		
Esitus 2	25,78	25,75	28,13
Esitus 3		26,43	27,69
Esitus 5	27,01	26,7	27,3
Esitus 7		27,51	28,49
Keskmine	26,9	26,6	27,9
Standardhälve	1,1	0,7	0,5

Esituste kestuste keskmisi väärtusi hinnates leidsin, et ilma konkreetse suunata ja ette suunatud häälega loetud esituste keskmised väärtused erinesid teineteisest 0,3 sekundi võrra. Tahapoole suunatud häälega loetud esituste kestuste keskvaartus oli 27,9 sekundit. See oli ühe sekundi võrra suurem kui ilma konkreetse suunata loetud esituste keskvaartus ning 1,3 sekundi võrra suurem kui suunaga ette loetud esituste keskvaartus. Minu hinnangul olid need erinevused

piisavalt väikesed, et mitte olla kõrvaga tajutavad. Seetõttu oletasin, et hääle suunamine ette või taha ei mõjuta kõnetempot olulisel määral võrreldes situatsiooniga, kus häält ei suunata. ANOVA testi tulemusel selgus, et $F(2, 8) = 2,92$ ning $p = 0,2$. Kuna $p > \alpha$, siis kehtima jääb nullhüpotees H_0 . Võib väita, et faktor „suunatus“ ei mõjutanud esituste kestust (mis seostub kõnetempoga) statistiliselt olulisel määral.

Arutelu ja kokkuvõte. Mõõtmistulemused koos järgnevate ANOVA testi tulemustega kinnitasid eksperimendi eel püstitatud kahte hüpoteesi: (1) täites kõnelemisel ülesannet suunata häält oma mõttes ruumi konkreesse punkti (antud juhul ette või taha) esineb tendents, et hääle intensiivsus suureneb ning (2) heli võnkesagedus muutub mõningal määral kõrgemaks, võrreldes olukorraga, kus nimetatud ülesannet ei täideta. Taju seisukohalt tähendab see, et seoses hääle suunamisega muutus mu hääle mõnevõrra valjemaks, ja kuna heli võnkesagedus kasvas, muutus mu hääle kõrgemaks. Kolmas hüpotees – kõnetempo võib muutuda aeglasemaks sõltuvalt hääle suunamisest kõnelemise ajal – antud juhul kinnitust ei leidnud.

Helikõrguse tõusmine seoses hääle valjuse suurenemisega oli teooriat arvesse võttes põhjendatud – hääle valjust reguleeritakse kopsudest väljuva õhu surve abil, aga seoses rõhu suurenemisega häälepaelte all tõuseb ka helikõrgus (Sundberg 1995: 101–102). Olin sellegipoolest eksperimendi tulemusest üllatunud, sest mulle endale oli tundunud, et püüan laval pigem madalama häälega rääkida justnimelt sel põhjusel, et mu kõne ei kõlaks hüüdmise või „hääle tõstmisena“. Võimalik, et kui ma ei oleks püüdnud madalama häälega rääkida, oleks hääle kõrgus veelgi rohkem tõusnud. Üldiselt viitab kõrgendatud hääle kõrgendatud emotsionaalsusele, mis on laval kindlasti põhjendatud, kui tegemist on näiteks pingelise või lahtist emotsiooni nõudva stseeniga. Kui mängitava stseeni sisu on pigem rahulik, siis peaks hääle olema küll piisavalt vali, et ka saali viimases reas istuv vaataja näitlejat kuuleks, ent hääle kõrgus ei peaks märgatavalt tõusma. Siin ehk peitub ka seletus pigem nooremate näitlejate jaoks probleemsele olukorrale, kus hääle valjuse suurendamine vähendab häälelist tundlikkust ning võib näitleja enese kõrvadele mõjuda kui karjumine.

Kõnetempo osas olin oletanud, et hääle suunamine kõnelemise ajal pigem aeglustab tempot, võrreldes olukorraga, kus häält teadlikult ei suunata. Antud kontekstis tuleb arvesse võtta asjaolu, et korduste arv võrreldavates gruppides oli väike. Usutavasti oleksin saanud

statistiliselt tugevamad tulemused, kui võrreldavaid helinäiteid oleks kõikide ülesannete puhul olnud rohkem.

Kokkuvõttes võin esimese eksperimendi õnnestunuks lugeda. Minu oletus, et mentaalse ülesande täitmine, mille sisuks on hääle suunamine ruumis, mõjutab hääle ja kõne omadusi, leidis kinnitust: seoses hääle suunamisega muutusid nii hääle intensiivsus kui ka võnkesagedus. Eksperimendi tulemused oluksid ilmselt tugevamad, kui võrreldavaid helinäiteid oleks olnud rohkem. Lisaks võisid mind mõjutada veel kaks aspekti – kuulajate puudumine ning iseendale katseisikuks olemine. Ehkki ma eksperimendi eel püstitatud hüpoteesidele teadlikult ei mõelnud, võisid need mind ülesannete täitmisel alateadlikult ikkagi mõjutada. Seetõttu otsustasin eksperimenti korrata professionaalsetest näitlejatest katseisikutega, kes poleks kursis minu uurimistöö eesmärkidega.

3.2. Eksperiment nr 2: teised katseisikud ja publik

Kuna ma kordasin eksperimenti, siis jäid selle eel püstitatud **hüpoteesid** põhijoontes samadeks: täites kõnelemise ajal mentaalset ülesannet suunata häält konkreetsesse ruumi punkti, võib (1) hääle intensiivsus kasvada, (2) hääle põhitooni võnkesagedus mõningal määral kasvada ning (3) kõnetempo kiirenedada või aeglustuda võrreldes olukorraga, kus häält teadlikult ei suunata. Lisaks püstitasin hüpoteesid, et (4) hääle suunamise ülesannete täitmise mõju näitleja hääle ja kõne omadustele on kuulajate jaoks tajutav ning (5) kujutlus teatud akustiliste omadustega ruumist muudab hääle ja kõne omadusi erineval moel võrreldes hääle suunamisega. Kaks viimast hüpoteesi lisasin, sest teise eksperimendi eesmärk oli uurida ka seda, kuidas tajub publik näitleja hääle muutumist seoses mentaalsete ülesannete täitmisega ja milliseid assotsiatsioone tekitavad kuulajatel näitleja poolt teksti esitamise ajal kasutatavad kujutluspildid. Otsustasin katseruumina kasutada Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli valget saali, kus toimus ka pilooteksperiment (vt foto 2 lk 48). Ruum seega füüsiliselt ei muutunud, kuid näitlejal oli võimalik muuta kujutlust ruumist, kus ta teksti esitas.

Katseisikuteks valisin kaks erineva lavakogemusega näitlejat: Terje Pennie ja Lena Barbara Luhse. Mõlemad katseisikud andsid nõusoleku oma katsetulemuste kasutamiseks ja nimeliseks viitamiseks käesolevas töös.

Terje Pennie (edaspidi Terje) lõpetas Tallinna Riikliku Konservatooriumi lavakunstikateedri XI lennu 1984. aastal. On töötanud Rakvere teatris, Eesti Draamateatris ja vabakutselisena, alates 2016. aastast töötab Ugala teatris.

Lena Barbara Luhse (edaspidi Lena) oli katse toimumise ajal veel Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli XXIX lennu bakalaureusetudeng (lõpetas 18.07.2020), alates 2020. aastast töötab ta Vanemuise teatris.

Tutvustasin näitlejatele lühidalt ja üldsõnaliselt oma uurimistööd, kuid ei rääkinud hüpoteesidest, mille olin eksperimendi eel püstitanud. Katseisikute ülesanded jäid üldjoontes samadeks nagu pilooteksperimentis, kuid lisasin kaks ülesannet, mis olid seotud kujuteldavate ruumiliste tingimustega.

Ülesanded. Näitlejate ülesanne oli peast esitada vabalt valitud teksti: näiteks võis kasutada mõnd kolmest kuni neljast lausest koosnevat neutraalse sisuga lõiku parajasti repertuaaris olevast lavastusest. Kõigepealt palusin katseisikutel teksti esitades täita täpselt samu ülesandeid, mida ma ise olin täitnud esimese eksperimendi ajal. Alustuseks esitas kumbki katseisik oma teksti (1) ilma, et oleks samal ajal häält teadlikult suunanud. Seejärel esitas katseisik teksti, suunates häält (2) enda ees istuva inimese poole ja siis (3) enda selja taga istuva inimese poole. Ühtlasi palusin näitlejatel täita kahte ülesannet, mida esimeses eksperimentis ei olnud. Neljanda ülesandena tuli esitada teksti, (4) kujutledes, et seda tehakse Toomkirikus; viiendana aga nii, et (5) oma kujutluses viibitakse väga pisikeses ruumis. Seejuures ei palunud ma näitlejatel suunata häält konkreetsesse suunda. Kaks viimast ülesannet lisasin seoses eksperimendi eel püstitatud lisahüpoteesidega. Eriti huvitas mind, millist kuulamiskogemust kirjeldavad kuulajad, keda tutvustan allpool.²¹

Esimese kolme ülesande puhul tuli teksti lugeda kümme korda. Esimese eksperimendi tulemuste statistilise analüüsi põhjal olin aru saanud, et kolmest või neljast kordusest koosnevad grupid on üldjuhul liiga väikesed. Seetõttu tõstsin korduste arvu, et saada

²¹ Nende ülesannete lisamiseks andis muu hulgas tõuke üks Tõnu Tepandist inspireeritud harjutus, mida olin XXIX lennu üliõpilastega ühes hääletehnika tunnis teinud. Nimelt palusin üliõpilastel otsida koolimajast kolm kuni viis erineva suuruse ja akustiliste omadustega ruumi. Nendes ruumides tuli üliõpilasel kõneleda teksti või häälitseada ning jätta samal ajal meelde, kuidas ta igas konkreetses ruumis oma keha ja häält kasutab. Seejärel tuli tavapärasest treeninguruumis rääkida teksti, kõnelemise ajal aga kujutleda, et viibitakse nendes ruumides, milles algselt häält tekitati. Väga paljude üliõpilaste puhul oli erinevus kõrvaga kuulda. Harjutus, mille eesmärk oli arendada üliõpilaste ruumitundlikkust töös hääle ja kõnega, jäi paraku ühekordseks katsetuseks.

statistiliselt tugevamad tulemused. Kui aga korduste arv oleks olnud liiga suur, oleks ülesannete täitmine võinud näitlejatele kurnavaks muutuda.

Olles eksperimendi fookuse seadnud pigem esimesele kolmele ülesandele ja soovides näitlejate koormust vähendada, lubasin neljanda ja viienda puhul väiksemat korduste arvu. Nõnda tuli kahte viimast ülesannet täites lugeda teksti kummalgi juhul viis korda.

Nagu nimetatud, palusin eksperimendi toimumise juures viibida **kuulajatel**, kes hindasid näitlejate hääle ja kõne omaduste võimalikku muutumist erinevate ülesannete võrdluses, ning olid samal ajal publikuks, kellele näitlejad said oma häält suunata. Kuulajate valikul lähtusin põhimõttest, et nad oleksid tegevad teatrivaldkonnas ja et neil endil oleks esinemiskogemus. Pidasin oluliseks, et nad oleksid harjunud kuulama helide ja hääle liikumist ruumis. Seetõttu otsustasin paluda kuulajateks Sirje Medelli, Mirko Rajase ja Markus Robami.

Sirje Medell on laulja, vokaalpedagoog ja EMTA lavakunstikooli soololaulu õppejõud. Mirko Rajas on näitleja ja lavastaja ning alates 2017. aastast Eesti Noorsooteatri kunstiline juht. Markus Robam on muusik ja helilooja, kes on kirjutanud originaalmuusikat teatrile, esinenud lauljana ning mänginud teatri-, tele- ja filmiprojektides. Kõik kuulajad andsid nõusoleku oma kirjaliku tagasiside kasutamiseks ning nimeliseks viitamiseks käesolevas töös.

Pidasin oluliseks, et kuulajad ei teaks, milliseid ülesandeid näitlejad teksti esitamise ajal täidavad. Ka etenduse kontekstis pole vaatajad üldjuhul kursis sellega, millise sisemise ülesande näitleja on endale püstitanud või milliseid kujutluspilte ta mängimise ajal kasutab (näiteks oma isikliku publiku kujutlemine saali tagumisse ritta selleks, et olla kindel oma hääle kuuldavuses). Palusin katseisikutel kohale tulla varem, et tutvustada neile iga ülesande sisu ning kokku leppida ülesannete koodnimetused (Ülesanne 1, Ülesanne 2 jne). Pidasin veel vajalikuks näitlejatele toonitada, et kuulajad ei hinda mitte näitlejate sooritust, vaid vastavad minu küsimustele, st kirjeldavad oma kuulamiskogemust. Samuti määrasime loosi teel, kumb näitleja teeb katse läbi esimesena. Soovisin, et katseisikud ei kuuleks teineteise esitusi, sest soovisin välistada võimaluse, et üks hakkab mitteteadlikult jäljendama teist. Loosi tahtel luges Terje esimesena ja Lena teisena.

Eksperimendi viisin läbi 9. juulil 2020. aastal. Eksperimendi toimumise ajaks oli suurem osa saalis leiduvast mööblist lükatud ustega seina äärde. Kardinad olid akende eest kõrvale

tõmmatud ning aknad suletud, et võimalikult palju summutada väljast kostvat tänavamüra. Katseisikud seisis ruumis samas kohas nagu ma ise esimese eksperimendi ajal – näoga saali nende akende poole, mis avanevad kooli siseõue, ruumi poolitavast eenduvast osast pisut tagapool. Näitleja kõrval seisis laud, mille peale oli asetatud salvestustehnika. Eksperimendi salvestamiseks kasutasin kontaktmikrofoni (DPA 4061), mille näitleja kinnitas meditsiinilise teibiga vasakule põsele, 1 cm kaugusele suunurgast. Sarnaselt esimesele eksperimendile kasutasin salvestamiseks programmi Sopran ja sülearvutiga HP EliteBook 2560p ühendatud välist helikaarti TASCAM US-MKII 122. Akustilisteks mõõtmisteks kasutasin vabavara Praat. Enne salvestamist kalibreerisin mikrofoni signaali helitaseme, tegin seda samal moel nagu olen kirjeldanud lk 49.

Kuulajate jaoks asetasin iga aknaseina äärde ühe tooli. Toole paigutades lähtusin sellest, et nende asetus vastaks suunamisülesannete suundadele (ette ja taha). Oletasin, et kui asetada toolid ainult näitleja ette ja taha, võivad kuulajad aimata, mis on näitleja poolt täidetavad ülesanded. Seetõttu asetasingi ühe tooli nõnda, et näitleja seisis sellel istuva kuulaja suhtes küljega. Kuulajad said valida endale meelepärase koha. Esimese katseisiku Terje lugemise ajal oli kuulajate paigutus järgmine: Terje ees istus Markus, Terje selja taga Mirko, Terje suhtes vasakul küljel Sirje. Pärast seda, kui Terje oli lugemise lõpetanud, oli kuulajatel võimalus saalist välja minna, et puhata. Kui kuulajad katseruumi naasid, valisid nad endale uued kohad (vt foto 3). See otsus sündis spontaanselt nende endi initsiatiivil.



Foto 3. Kuulajate paigutus katseruumis Lena esituste ajal. Ülemisel pildil on näha, kus istusid Mirko ja Markus, alumisel pildil on lisaks Markusele näha Sirje asukoht.

Jagasin kuulajatele küsitluslehed, millele olid lisaks küsimustele märgitud katseisiku nimi, kuulaja nimi ning ülesannete numbrid. Kuulajad vastasid küsimustele samal ajal, kui näitleja teksti luges. Lisaks vastustele märkisid kuulajad ära ka selle, kus nad katseisiku suhtes istusid – kas tema ees, taga või küljel.

Küsimusi oli kaks:

- 1) Kas sõltuvalt ülesandest on võimalik märgata muutusi näitleja hääles ja kõnes?
- 2) Kas sõltuvalt ülesandest on võimalik märgata muutusi näitleja hääle tugevuses, hääle kõrguses ja kõnetempos?

Otsustasin küsimuste koostamisel kasutada poolavatud formaati – esimene küsimus jättis kuulajale võimaluse nimetada kõiki häälelisi muutusi, mida ta kuulis, samas kui teine küsimus – põhimõtteliselt esimese küsimuste täpsustus – viitas otseselt võimalikele muutustele, mis mind huvitasid.

Esimese katseisik Terje esitas tekstilõiku lavastusest „Emadepäev“:

„„Kuningas Leari“ võib vaadelda ka psühhoanalüütilisest vaatenurgast. Seda võib mõista ka nii, et Lear muutub vananedes justkui abituks imikuks, kes januneb armastuse ja aktsepteerimise järele, mida justnimelt pakub emaarmastus, ja Leari tütreid sümboliseerivadki seeläbi just emakujusid.“

(Teksti autor ja lavastaja Liis Aedmaa, esietendus Ugala teatris 17. veebruaril 2017)

Teine katseisik Lena esitas lõiku viimase õppeaasta esimese semestri lavakõne eksamil esitatud tekstist:

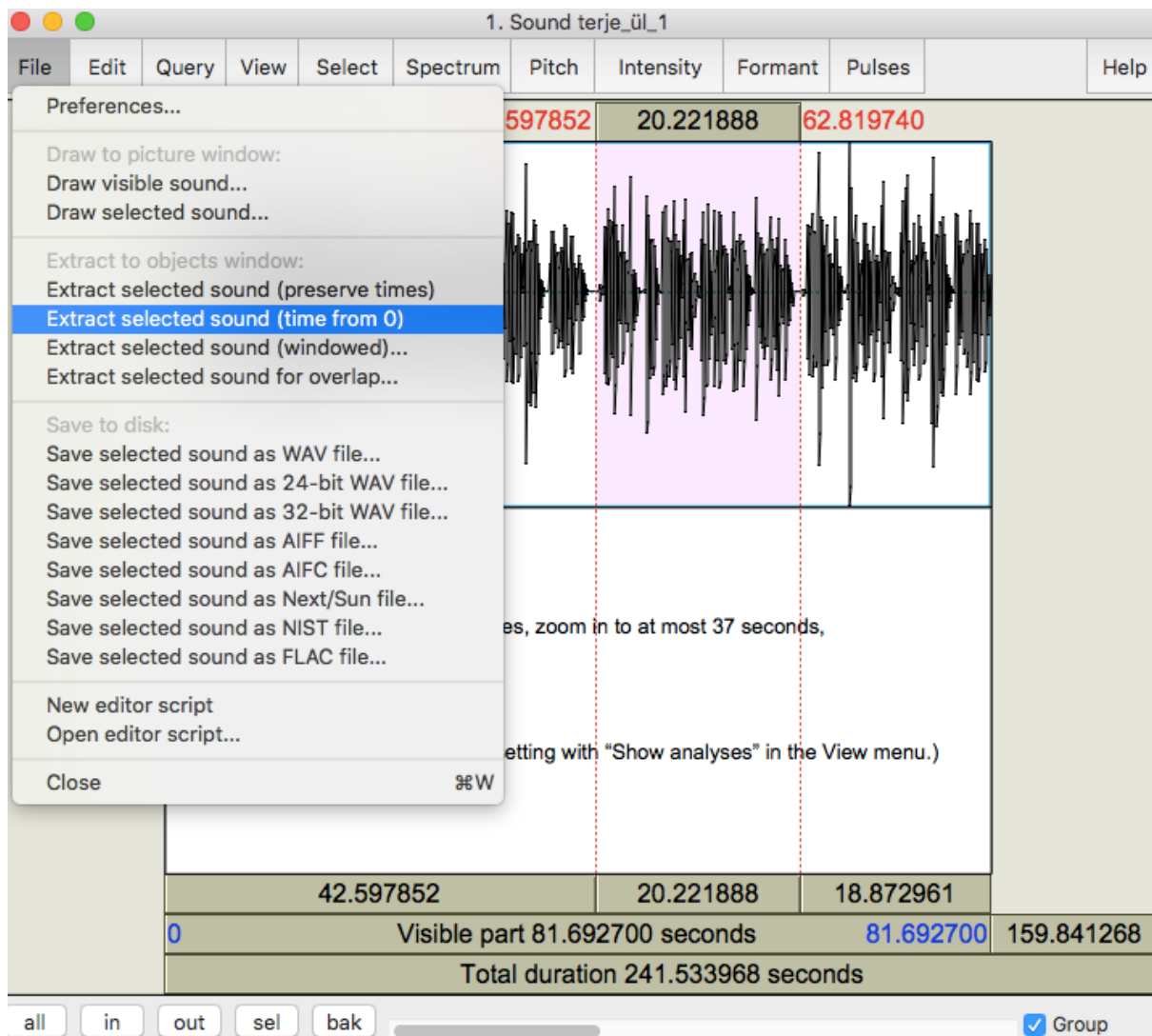
„Sain täna sinu kirja teisest juunist kätte. Ma vist jään ikka suveks Pariisi, nii et aadressi muuta ei tulegi. Muidu elan päris hästi: töötan palju ja töö tagajärjed on siamaale ka päris head. Loodan igatahes eksami ära teha.“

(Marie Tammani kiri Peeter Reisikule, „Ma armastan meie armastust“ – Tuna 2/2019. Marie Tammani ja Peeter Reisiku kirjad 1908. aastast, lk 124–138.)

Kuna ma ei soovinud näitlejaid ülesannete täitmise ajal katkestada, siis lugesid nad iga ülesande puhul teksti nõutud arv kordi järjest, tehes esituste vahele pausid. Kui tuli ette komistusi või takerdumisi, tegi katseisik väikese pausi ja alustas tekstiga otsast peale. Katkestuse faili salvestamiseks kõvakettale tegin ülesande vahetumisel.

3.2.1. Eksperimendi mõõtmistulemused ja analüüs

Alustasin salvestiste toimetamist sellest, et jagasin pikad, ülesande kõiki kordusi sisaldavad helifailid lühikesteks, ühte kordust sisaldavateks failideks. Selleks avasin programmis Praat pika helifaili lainekuju pildi ning tegin aktiivseks selle lõigu, mille soovisin eraldiseisva esitusena salvestada (vt joonis 3). Seejärel valisin rippmenüüst *File* käskluse *Extract selected sound*, andsin tekkinud failile vastava nime, ja salvestasin faili.



Joonis 3. Üksikute esituste eraldamine programmis Praat. Pildi ülemisel paneelil on näha Terje esimese ülesande ehk ilma konkreetse suunata loetud tekstide salvestiste lainekuju. Kui suurendasin lainekuju pilti, olid üksikute esituste algused ja lõpud ning esitusi eraldavad pausid silma järgi küll üsna hästi ära tuntavad, kuid seda, millal iga esitus algab ja lõpeb, otsustasin kuulamise põhjal.

Seejärel tegin kõikide saadud helifailide puhul läbi samad protseduurid nagu esimese eksperimendi puhul: kasutades programmi Praat määrasin esmalt iga esituse ajalise kestuse, seejärel eemaldasid pausid sõnade ja lausete vahel ning määrasin esituste keskmise intensiivsuse ja heli keskmise võnkesageduse viisil, nagu olen kirjeldanud punktis 3.1 lk 50–52.

Määratud Praati abiga kõikide ülesannete kõigis kordustes heli keskmise intensiivsuse, heli keskmise võnkesageduse ja korduse kestuse, arvutasin iga ülesande puhul ka selle ülesande korduste vastavad keskmised väärtused ja standardhälbed. Tabelites on kõikide ülesannete tulemused esitatud koos, ehkki võrreldavate gruppide suurused erinevad üksteisest (kolme

esimese ülesande puhul tuli näitlejatel lugeda teksti kümme korda, kahe viimase puhul aga viis korda) ja erinev oli ka ülesannete sisu.

Koos mõõtmistulemustega esitan statistilise analüüsi tulemused. Statistilist analüüsi rakendan esimese kolme ülesande mõõtmistulemuste puhul, et tekiks võrdlusmoment esimese eksperimendi tulemustega. Ka teise eksperimendi puhul kasutasin ühefaktorilist dispersioonanalüüsi mudelit ehk *One-Way* ANOVA testi (vt lk 53–54), mille üks osa on nullhüpoteesi ning sisuka hüpoteesi tõenäosuste hindamine. Sõnastan uuesti nullhüpoteesi H_0 ja sisuka hüpoteesi H_1 :

H_0 : Faktor „suunatus“ ei mõjuta hääle intensiivsust/hääle põhitooni sagedust/kõnetempot statistiliselt olulisel määral.

H_1 : Faktor „suunatus“ mõjutab hääle intensiivsust/hääle põhitooni sagedust/kõnetempot statistiliselt olulisel määral.

Esituste keskmine intensiivsus. Kõigepealt vaatlen Terje hääle keskmise intensiivsuse mõõtmistulemusi, mõõdetuna 30 cm kaugusel suust (tabel 5), ning esitan statistilise analüüsi tulemused.

Tabel 5. Terje esituste keskmised intensiivsused (detsibellides). Tulemused on esitatud koos parandusteguriga 8.

	Ilma suunata	Suund ette	Suund taha	Kujutus suurest ruumist	Kujutus väikesest ruumist
Esitus 1	75,3	75,9	74,3	82,5	72,1
Esitus 2	74,7	75	75	82,6	71,1
Esitus 3	74,8	75,6	75,4	82,4	71,1
Esitus 4	75,7	75,7	75,3	83	70
Esitus 5	75,4	75,4	76,8	82,1	71,1
Esitus 6	75,7	74,4	78		
Esitus 7	73,4	76,8	78,2		
Esitus 8	75,8	76,1	76,5		
Esitus 9	76	76,1	78,5		
Esitus 10	74,6	74,6	78,2		
Keskmine	75,1	75,6	76,6	82,5	71,1
Standardhälve	0,78	0,74	1,55	0,33	0,74

ANOVA testi tulemus näitas, et $F(2, 27) = 4,89$ ja $p = 0,015$. Kuna $p < \alpha$, siis võis lugeda H_0 ümberlükatuks ja H_1 tõestatuks, ning järeldada, et mingite gruppide keskmiste väärtuste vahel esines statistiliselt oluline erinevus. Sellest lähtuvalt on mõtet teha lisatest ehk *Post Hoc* test, mis näitaks, milliste gruppide vahel statistiliselt oluline erinevus ilmnes (vt ka lk 54). Tulemused on esitatud tabelis 5a.

Tabel 5a. Post Hoc testi tulemused – Terje suunamisülesannete keskmiste intensiivsuste võrdlus.

Ülesanne	Erinevus (dB)	<i>Q</i> -väärtus	<i>p</i> -väärtus	Olulisus
Suund ette vs suunamata	0,42	1,22	0,67	Kehtima jääb nullhüpotees
Suund taha vs suunamata	1,48	4,29	0,014	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suund ette	1,06	3,07	0,094	Kehtima jääb nullhüpotees

Post Hoc testi tulemusel selgus, et statistiliselt oluline erinevus funktsioontunnuse „hääle intensiivsus“ puhul Terje loetud esitustes eksisteeris gruppide „suunamata“ ja „suund taha“

vahel, teistel juhtudel jäi kehtima nullhüpotees H_0 . Sellest võib järeldada, et Terje puhul mõjutas faktor „suunatus“ hääle intensiivsust vaid juhul, kui ta suunas oma häält tahapoole.

Järgnevalt vaatlen Lena hääle keskmist intensiivsust, mõõdetuna 30 cm kaugusel suust (tabel 6) ning esitan statistilise analüüsi tulemused.

Tabel 6. Lena esituste keskmised intensiivsused (detsibellides). Tulemused on esitatud koos parandusteguriga 8.

	Ilma suunata	Suund ette	Suund taha ²²	Kujutlus suurest ruumist	Kujutlus väikesest ruumist
Esitus 1	66,2	70,7	71,5	75,8	67,6
Esitus 2	67,1	69,6	72,8	77,8	68,1
Esitus 3	67,5	70,6	72,3	77,9	66,1
Esitus 4	68,1	70,3	73,7	76,1	64
Esitus 5	67	70,7	73,2	76,2	65
Esitus 6	67,3	71,2	73,7		
Esitus 7	68,3	71,3	73,8		
Esitus 8	67,6	72,1	72,9		
Esitus 9	68,8	71,3	72,6		
Esitus 10	67,7	70,2			
Keskmine	66,8	70,8	72,9	76,8	66,2
Standardhälve	2,18	0,7	0,76	1	1,72

ANOVA testi tulemus näitas, et $F(2, 26) = 131,48$ ja $p < 0,001$. Kuna $p < \alpha$, siis võib H_0 lugeda ümberlükatuks ning tõestatuks sisuka hüpoteesi H_1 . See tähendab, et on põhjust teha lisatest ja uurida, milliste võrreldavate gruppide vahel esinesid statistiliselt olulised erinevused. Tulemused on esitatud tabelis 6a.

²² Ebakindel inimfaktor: mina loendasin kordusi, et näitlejad saaksid keskenduda ülesande täitmisele. Antud juhul loendasin valesti, mistõttu kolmanda ülesande puhul luges Lena teksti kümne asemel üheksa korda. Avastasin vea alles salvestiste toimetamise käigus.

Tabel 6a. Lena suunamisülesannete esituste keskmisi intensiivsusi võrdleva *Post Hoc* testi tulemused.

Ülesanne	Erinevus (dB)	<i>Q</i> -väärtus	<i>p</i> -väärtus	Olulisus
Suund ette vs suunamata	3,24	14,02	< 0,001	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suunamata	5,38	22,68	< 0,001	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suund ette	2,14	9,03	< 0,001	Statistiliselt oluline

Post Hoc testi tulemused näitavad, et statistiliselt oluline erinevus esines kõigi funktsioontunnuse „hääle intensiivsus“ gruppide vahel. See tähendab, et Lena puhul mõjutas faktor „suunatus“ tema hääle valjust häält nii ette kui ka taha suunates ning võrreldes suunamata häälega loetud esitustega oli erinevus statistiliselt oluline. Ka suundade „ette“ ja „taha“ võrdluses ilmnis statistiliselt oluline erinevus. Erinevused võrreldavate gruppide vahel olid suuremad kui Terjel.

Mõõtmistulemusi võrreldes oli näha, et mõlema katseisiku puhul oli esimese ülesande ehk ilma konkreetse suunata loetud esituste keskmine heliintensiivsus väiksem kui ette või taha suunatud häälega loetud esituste vastav väärtus. Terje esituste puhul oli vahe küllaltki väike: teise ülesande täitmisel (suund „ette“) oli keskmine heliintensiivsus vaid 0,5 dB rohkem võrreldes esimese ülesandega, kolmanda ülesande puhul (suund „taha“) oli vastav väärtus 1,5 dB suurem kui esimese ülesande puhul. Erinevus võib olla tajutav, sest nagu viidatud eespool (lk 24), on väikseim tajutav intensiivsuste erinevus on tüüpiliselt 0,5–1 dB. ANOVA test kinnitas erinevuse statistilist olulisust.

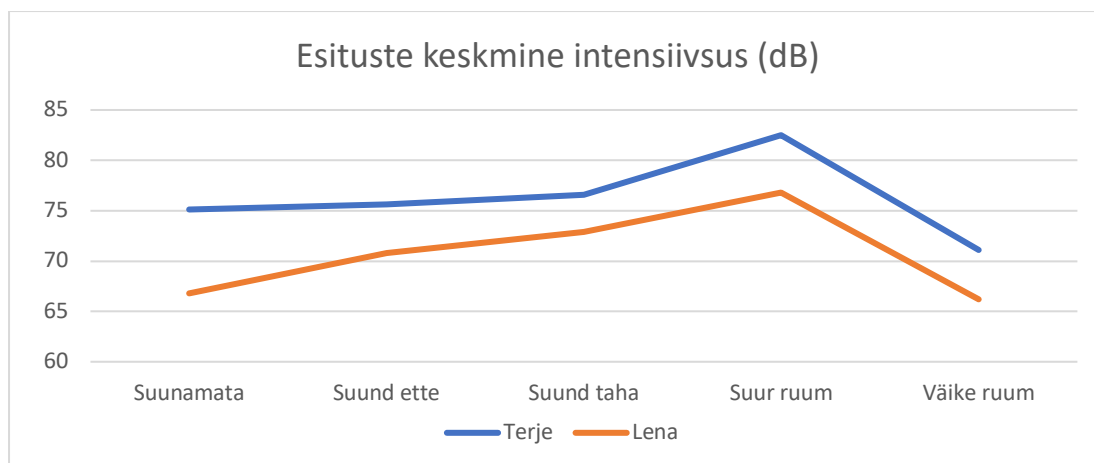
Lena esituste puhul olid erinevused suunamisülesannete vahel pisut suuremad. Teise ülesande puhul ehk suunates häält enda ees istuva kuulaja poole oli esituste keskmine intensiivsus 4 dB võrra suurem kui esimese ülesande puhul, kus Lena oma häält ei suunanud. Kolmanda ja esimese ülesande võrdluses oli vahe veel pisut suurem: 6,1 dB. Taju seisukohalt võiksid need erinevused olla selgelt märgatavad. Erinevust kinnitas ka statistiline analüüs.

Võib öelda, et Terje puhul ei mõjutanud oluliselt hääle intensiivsust ülesanne suunata häält enda ees istuva kuulaja poole, ning mõjutas mõningal määral, kui ülesanne nõudis hääle suunamist tahapoole. Lena puhul oli ülesandeid pidi edasi liikudes heliintensiivsuse kasv märgatav. Võin pakkuda oletatava põhjuse, miks see nii oli: Terje kogenuma näitlejana oskas hinnata vahemaad, mis tema ja ta ees istuva kuulajani jäi ning seetõttu ei suurenenud tema hääle intensiivsus kuigivõrd ilma konkreetse suunata ja suunaga ette loetud esituste võrdluses.

Lena võis ehk oma hääle kandvust vähem usaldada ning seetõttu hakata valjemini kõnelema. Samas ei ole mul võimalik teada, mida näitlejad vokaaltehniliselt tegid, kui nad minu antud ülesandeid täitsid. Kui lisan võrdlusesse esimese katseisiku ehk iseenda, siis paigutun oma tulemustega Terje ja Lena vahele: faktor „suunatus“ mõjutas mu hääle intensiivsust nii suunaga ette kui ka taha loetud esitustes, kuid suundade omavahelises võrdluses märgatavat erinevust ei ilmnenud. Võin sellest järeldada, et sarnaselt Lenale andis ka minule ülesanne suunata häält enda ette või taha impulsi hakata valjemini kõnelema.

Neljanda ülesande puhul ehk lugedes teksti väga suures kujuteldavas ruumis oli Terje esituste keskmine intensiivsus 11,4 dB võrra suurem kui viienda ülesande puhul, st lugedes väga väikeses kujuteldavas ruumis. Võrdluses suunamisülesannetega tõi kujuteldavates ruumides kõnelemine Terje puhul esile küllaltki suured erinevused: teise ja kolmanda ülesande esituste keskmise intensiivsusega võrreldes oli neljanda ülesande esituste keskmine intensiivsus kuni 6,9 dB rohkem ja viienda ülesande esituste keskmine intensiivsus kuni 5,5 dB vähem.

Lena esituste puhul ilmneseid samuti erinevused suunamisülesannete ja kujuteldavates ruumides kõnelemise vahel. Neljanda ja viienda ülesande esituste keskmiste intensiivsuste erinevus oli 10,6 dB. Suunamisülesannetega võrreldes oli suures kujuteldavas ruumis loetud esituste keskmine intensiivsus kuni 6 dB rohkem ning väikeses kujuteldavas ruumis oli vastav väärtus kuni 6,7 dB vähem. Erinevuste ulatus, nagu ka üldine helitase oli pisut väiksem kui Terje puhul (joonis 4). Lisaks on jooniselt näha, et Terje ja Lena hääle intensiivsuste vahe on suurim ilma konkreetse ülesandeta loetud esituste puhul. Võib öelda, et algaja näitleja häälekasutus muutus sarnasemaks kogenud näitlejaga, kui ta rakendas mentaalseid ülesandeid.



Joonis 4. Esituste keskmine intensiivsus diagrammi kujul. Sinine joon tähistab Terje esitusi, oranž joon Lena esitusi.

Heli põhitooni keskmine võnkesagedus esitustes. Järgnevalt vaatlen, kuidas mõjutasid katseisikute häälekõrgust ülesanded suunata häält enda ette või taha ning kõneleda kujuteldavates ruumides. Tabelis 7 on toodud Terje hääle keskmise võnkesageduse mõõtmistulemused koos võnkesageduse keskväärtuse ja standardhälbega.

Tabel 7. Heli põhitooni keskmine võnkesagedus Terje esitustes (hertsides).

	Ilma suunata	Suund ette	Suund taha	Kujutus suurest ruumist	Kujutus väikesest ruumist
Esitus 1	170	177,8	172,3	229,6	160,2
Esitus 2	169,7	174,1	176,4	227,5	153,9
Esitus 3	170,9	176,5	178,9	224,1	157,3
Esitus 4	174,9	177,9	174,6	225,9	154
Esitus 5	174,1	171,9	188,5	225,2	143,4
Esitus 6	182,5	168,9	207,5		
Esitus 7	165,6	178,7	209,1		
Esitus 8	181,4	178,7	193,7		
Esitus 9	182,5	182,9	204,4		
Esitus 10	172,9	167,4	196,2		
Keskmine	174,5	175,5	190,2	226,5	153,8
Standardhälve	5,9	4,8	14,1	2,1	6,4

ANOVA testi tulemus $F(2, 27) = 9$ ja $p = 0,001$ näitas, et vähemalt ühel juhul võrreldavast kolmest mõjutas faktor „suunatus“ heli keskmist võnkesagedust esitustes statistiliselt olulisel määral. See annab põhjuse teha lisatesti, mille tulemused on esitatud tabelis 7a.

Tabel 7a. Terje suunamisülesannete esituste keskmisi võnkesagedusi võrdleva *Post Hoc* testi tulemused.

Ülesanne	Erinevus (Hz)	<i>Q</i> -väärtus	<i>p</i> -väärtus	Olulisus
Suund ette vs suunamata	1,03	0,35	0,97	Kehtima jääb nullhüpotees
Suund taha vs suunamata	15,71	5,36	0,002	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suund ette	14,68	5,01	0,004	Statistiliselt oluline

Post Hoc testi tulemusel selgus, et faktor „suunatus“ mõjutas hääle keskmist võnkesagedust kindlasti juhul, kui Terje suunas häält tahapoole. Suunamata ja suunaga ette loetud esituste võrdluses jäi kehtima nullhüpotees H_0 , millest võib järeldada, et kui Terje suunas häält ettepoole, ei avaldanud faktor „suunatus“ hääle võnkesagedusele statistiliselt olulist mõju, st tema hääle kõrgus selle ülesande täitmisel ei tõusnud märgatavalt.

Edasi vaatlen heli võnkesageduse mõõtmistulemusi Lena esitustes (tabel 8) ning teen statistilise analüüsi.

Tabel 8. Heli keskmine võnkesagedus Lena esitustes (hertsides).

LENA	Ilma suunata	Suund ette	Suund taha	Kujutus suurest ruumist	Kujutus väikesest ruumist
Esitus 1	226,3	250,6	256	282	229,4
Esitus 2	235,6	249,4	265,2	294,6	232,1
Esitus 3	234,7	249,2	255,1	278,6	223,7
Esitus 4	241,7	249,3	275,3	280,1	230,1
Esitus 5	239,9	259	257,5	280,7	230,9
Esitus 6	239,7	250,3	248,6		
Esitus 7	236,9	255,2	263,3		
Esitus 8	237,9	257,7	257,7		
Esitus 9	251,9	255,4	263,6		
Esitus 10	246,7	229,2			
Keskmine	239,1	250,5	260,3	283,2	229,2
Standardhälve	6,9	8,4	7,6	6,5	3,3

ANOVA test näitas, et $F(2, 26) = 18,13$ ja $p < 0,001$. Kuna $p < \alpha$, siis võib lugeda H_0 ümberlükatuks ja H_1 tõestatuks. Võib väita, et faktor „suunatus“ mõjutab heli keskmist võnkesagedust Lena esitustes statistiliselt olulisel määral. On põhjust teha lisatest, et uurida, milliste gruppide vahel statistiliselt oluline erinevus esines. Tulemused on toodud tabelis 8a.

Tabel 8a. Lena suunamisülesannete esituste keskmisi võnkesagedusi võrdleva *Post Hoc* testi tulemused.

Ülesanne	Erinevus (Hz)	<i>Q</i> -väärtus	<i>p</i> -väärtus	Olulisus
Suund ette vs suunamata	11,4	4,71	0,0083	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suunamata	21,13	8,49	< 0,001	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suund ette	9,73	3,91	0,027	Statistiliselt oluline

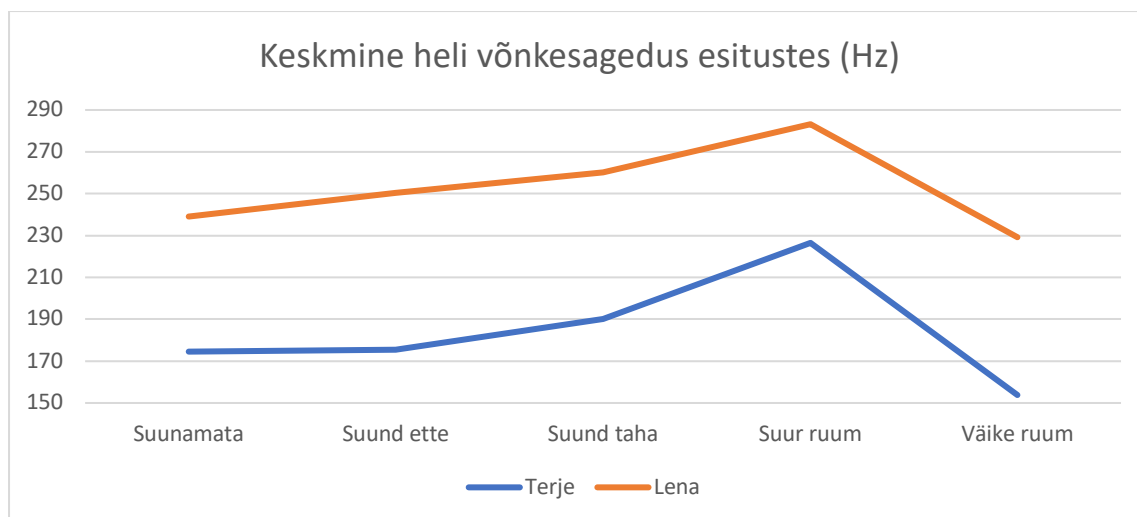
Post Hoc testi tulemused näitavad, et faktor „suunatus“ mõjutas Lena hääle keskmist võnkesagedust kõikide ülesannete võrdluses, st võrreldes ilma konkreetse suunata loetud esitustega muutus hääle kõrgus häält nii ette kui ka taha suunates. Samuti esines statistiliselt

oluline erinevus suunaga „ette“ ja suunaga „taha“ loetud esituste võrdluses. Siingi on erinevused võrreldavate gruppide vahel suuremad kui Terjel.

Nagu heli keskmine intensiivsus, nii oli ka heli keskmine võnkesagedus mõlema katseisiku puhul kõige väiksem esimeses ülesandes, kus häält ei tulnud teadlikult suunata. Mõlema näitleja esitustes keskmine võnkesagedus suurenes, kui häält tuli suunata kas enda ees või taga istuva kuulaja poole, st vastavalt teises ja kolmandas ülesandes. Terje puhul, tõsi küll, oli suunamata ja ette suunatud häälega loetud esituste võnkesageduse keskmiste väärtuste erinevus vaid 1 Hz, mis ei peaks ilmselt olema tajutav vahe (Sundberg 1995: 48), ja ka statistiline analüüs kinnitas, et erinevus polnud statistiliselt oluline. Kolmanda ülesande ehk suunaga taha loetud esituste puhul paistis silma, et esituste keskmised võnkesagedused varieerusid ülesande sees määral, mis võiksid olla ka kõrvaga kuuldavad. Selle kohta otsin kinnitust kuulajate tagasisidest.

Lena puhul mõjutas faktor „suunatus“ heli võnkesagedust ehk tajutavat hääle kõrgust nii ette kui ka taha suunates, st tema hääle kõrgus tõusis iga ülesandega. Mõlema katseisiku puhul võib heli võnkesageduse muutumist seostada heli intensiivsuse muutumisega: kui hääle valjus suurenes, tõusis ka hääle kõrgus. Sarnane seaduspära kehtis ka minu enda esituste puhul.

Kujuteldavates ruumides loetud esituste heli keskmine võnkesagedus muutus mõlema näitleja puhul sarnaselt heli keskmisele intensiivsusele: neljandas ülesandes, kus tuli kujutleda kõnelemist väga suures ruumis, oli heli keskmine võnkesagedus kõige suurem, ning viiendas ülesandes kõige väiksem. Kõikide ülesannete võrdluses oli erinevuste ulatus Terje esitustes pisut suurem kui Lena esitustes (joonis 5).



Joonis 5. Heli põhitooni keskmine võnkesagedus Terje ja Lena esitustes diagrammi kujul.

Esituste kestus. Edasi vaatlen, kuidas mõjutasid katseisikute esituste kestusi (mis on seotud kõnetempoga) ülesanded suunata häält enda ette või taha ning kõneleda kujuteldavates ruumides. Terje esituste kestused koos kestuste keskväärtuse ja standardhälbega on toodud tabelis 9.

Tabel 9. Terje esituste kestused (sekundites).

	Ilma suunata	Suund ette	Suund taha	Kujutlus suurest ruumist	Kujutlus väikesest ruumist
Esitus 1	18,9	20,4	20,7	28,1	20,3
Esitus 2	18,6	22,1	19,6	28,7	20,7
Esitus 3	18,9	19,8	20,5	27,2	21,4
Esitus 4	18,5	19,4	20,5	24,3	20,3
Esitus 5	19,1	19,5	17,5	27,6	19,2
Esitus 6	17,4	20	19,6		
Esitus 7	17,5	18,4	19,2		
Esitus 8	16,6	20,2	21,1		
Esitus 9	17,2	18,8	21,1		
Esitus 10	17,5	19	19		
Keskmine	18	19,8	19,9	27,2	20,4
Standardhälve	0,9	1,04	1,1	1,7	0,8

ANOVA testi tulemus $F(2, 27) = 10,43$ ja $p < 0,001$ tähendab, et vähemalt ühel juhul võrreldavast kolmest mõjutas faktor „suunatus“ esituste kestust statistiliselt olulisel määral. See annab põhjuse teha lisatesti, mille tulemused on toodud tabelis 9a.

Tabel 9a. Terje suunamisülesannete esituste kestus võrdleva *Post Hoc* testi tulemused.

Ülesanne	Erinevus (s)	<i>Q</i> -väärtus	<i>p</i> -väärtus	Olulisus
Suund ette vs suunamata	1,74	5,4	0,002	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suunamata	1,86	5,77	0,002	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suund ette	0,12	0,37	0,96	Kehtima jääb nullhüpotees

Post Hoc testi tulemused näitavad, et faktor „suunatus“ mõjutas Terje esituste kestust hääle nii ette kui ka taha suunates. Suundade „ette–taha“ võrdluses jäi kehtima nullhüpotees H_0 . Võib öelda, et Terje kõnetempo muutus aeglasemaks, kui ta suunas häält, samas ei olnud oluline, kummas suunas ta seda tegi.

Tabel 10. Lena esituste kestused (sekundites).

	Ilma suunata	Suund ette	Suund taha	Kujutlus suurest ruumist	Kujutlus väikesest ruumist
Esitus 1	15,5	15,7	17,8	21,8	23,4
Esitus 2	14,7	15,8	18,1	21,1	19,8
Esitus 3	14,1	15,5	18,5	22,1	23,9
Esitus 4	13	17,1	17,7	24	24,1
Esitus 5	14,3	17,1	16,4	20,6	22,3
Esitus 6	14	17	17,4		
Esitus 7	13,8	16,2	18,2		
Esitus 8	14	17	19,1		
Esitus 9	13,7	16,7	18,8		
Esitus 10	14,1	16,4			
Keskmine	14,1	16,5	18	21,9	20,9
Standardhälve	0,7	0,6	0,8	1,3	4,5

ANOVA test näitas, et $F(2, 26) = 75,81$ ja $p < 0,001$. Kuna $p < \alpha$, siis võib lugeda H_0 ümberlükatuks ja H_1 tõestatuks. Võib väita, et vähemalt ühel juhul võrreldavast kolmest mõjutas faktor „suunatus“ Lena esituste kestust (mis on seotud kõnetempoga) statistiliselt olulisel määral. On mõtet teha lisatest, et uurida, milliste gruppide vahelised erinevused on statistiliselt olulised. Tulemused on esitatud tabelis 10a.

Tabel 10a. Lena suunamisülesannete esituste kestusi võrdleva *Post Hoc* testi tulemused.

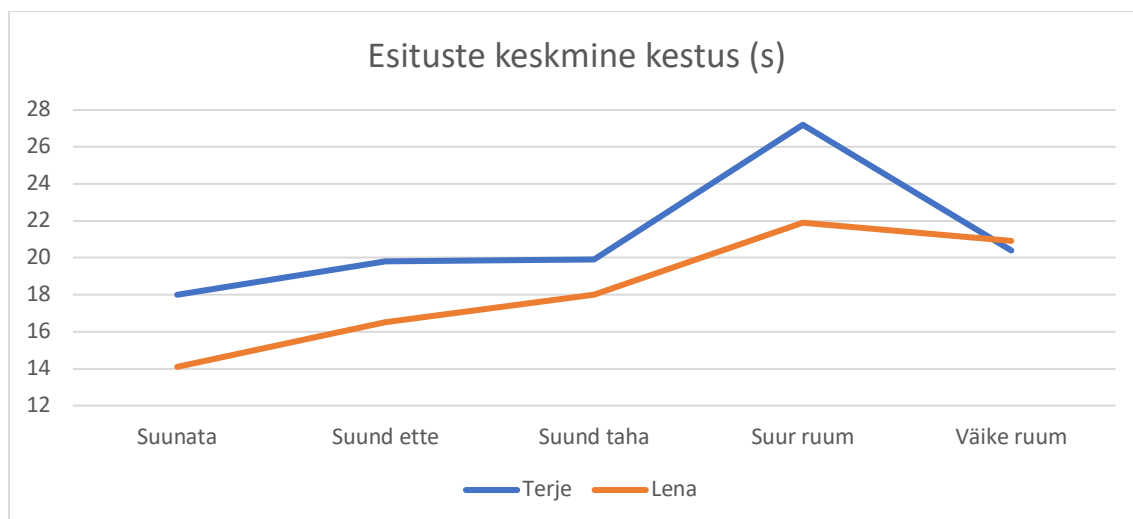
Ülesanne	Erinevus (s)	Q-väärtus	p-väärtus	Olulisus
Suund ette vs suunamata	2,33	10,63	< 0,001	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suunamata	3,88	17,22	< 0,001	Statistiliselt oluline
Suund taha vs suund ette	1,55	6,88	< 0,001	Statistiliselt oluline

Post Hoc testi tulemus näitab, et Lena puhul mõjutas faktor „suunatus“ esituste kestust kõikides suunamisülesannetes, teisisõnu, tema kõnetempo aeglustus mõnevõrra, kui ta suunas häält ettepoole, ning muutus veel aeglasemaks, kui häält suunati tahapoole.

Suunamisülesannete esituste kestuste keskmised väärtused Terje mõõtmistulemuste võrdluses üksteisest väga olulisel määral ei erinenud – suurim vahe oli 1,9 sekundit. Minu hinnangul ei olnud need erinevused piisavalt suured, et olla tajutavad. Statistilise analüüsi tulemusel selgus siiski, et faktor „suunatus“ mõjutas kõnetempot häält nii ette kui ka taha suunates.

Lena puhul olid erinevused suuremad – näiteks erinesid ilma suunata loetud ja taha suunatud häälega loetud esituste kestuste keskmised väärtused teineteisest ligikaudu neli sekundit. Gruppidevaheliste erinevuste statistilist olulisust kinnitas ka ANOVA test. Võrreldes Terjega olid Lena puhul erinevused võrreldavate gruppide vahel suuremad. Iseenda tulemusi ma sellesse võrdlusse lisada ei saa, sest minu loetud esituste kestusi faktor „suunatus“ olulisel määral ei mõjutanud.

Kujuteldavates akustilistes tingimustes loetud esituste kestuste keskmiste väärtuste võrdluses suunamisülesannetega ilmnas taas, et erinevuste ulatus Terje esitustes oli suurem kui Lena omades.



Joonis 6. Terje ja Lena esituste keskmised kestused diagrammi kujul.

Kokkuvõtvalt võib öelda, et kinnitust leidsid kõik teise eksperimendi eel püstitatud hüpoteesid: täites kõnelemise ajal mentaalset ülesannet suunata häält konkreetsesse ruumi punkti – antud juhul ette või taha – esineb tendents, et (1) hääle intensiivsus suureneb, (2) heli keskmine võnkesagedus kasvab (taju seisukohalt kasvab hääle valjus ning tõuseb hääle kõrgus) ning (3) kõnetempo muutub aeglasemaks võrreldes olukorraga, kus häält teadlikult ei suunata. Kujuteldavates akustilistes tingimustes teksti lugedes muutusid näitlejate hääle ja kõne omadused ootuspäraselt: suures kujuteldavas ruumis nii hääle intensiivsus kui ka põhitooni sagedus kasvasid ja kõnetempo aeglustus; väikeses kujuteldavas ruumis hääle intensiivsus ja põhitooni sagedus kahanesid ning kõnetempo kiirenes. Oletasin, et kõige olulisemad muutused toimusid hääle tämbris, kuna aga tämbri- ehk spektrianalüüs sellesse töösse ajaressursi piiratuse tõttu ei mahu, otsin oma oletusele võimalikku kinnitust kuulajate tagasisidest.

Kummagi katseisiku hääle ja kõne omaduste muutumine seoses suunamis- ja kujutlusülesannetega tõi esile teatud mustrid. Kui Lena puhul ilmnemid olulised erinevused kõikide hääle suunamise ülesannete vahel, siis Terje puhul kutsus muutusi peamiselt esile ülesanne suunata häält selja taha, lisaks mõjutas hääle suunamine ette esituste kestuste keskmist väärtust. Mustrite erinevus seisnes ka ulatuses: kujuteldavates ruumides kõnelemise puhul olid erinevused suure ja väikese ruumi vahel Terje esitustes kontrastemad kui Lena omades. See tendents võib taas viidata näitlejate erineva suurusega lavaliste kogemuste pagasile, aga ka sellele, et ülesanded käivitavad kujutlusvõimet ja närvisüsteemi erineval moel. Käesolevas alapeatükis tehtud järeldustele otsin kinnitust või vastuväiteid kuulajate poolt tehtud tähelepanekutest järgmises alapeatükis.

3.2.2. Kuulajate tagasiside

Kuulajatele esitatud küsimustest ja nende eesmärkidest rääkisin eespool (lk 62). Et kuulajate auditivseid muljeid oleks lihtsam omavahel võrrelda, sisestasin need tabelitesse. Üldiselt lühendasin laused selguse huvides paarisõnalisteks hinnanguteks. Vaid juhtudel, kui kuulaja oli oma tagasiside sõnastanud väga isikupärasel moel, kasutasin tabelis täpset sõnastust (tekst kursiivis). Ehkki ma vastavat juhust ei andnud, sai esimesest ülesandest vaikimisi baas, millelt hinnati kõiki järgnevaid. Tabelis 11 on toodud kuulajate tagasiside Terje esitustele.

Tabel 11. Kuulajate hinnangud Terje lugemisele. Kuulaja nime taha on sulgudes märgitud tema istumise positsioon näitleja suhtes.

	Markus (ees)	Sirje (küljel)	Mirko (taga)
Suunamata	Hääle tugevus: keskmine. Kõnetempo rahulik, artikulatsioon selge.	Hääle kõrgus: pigem kõrge. Kõnetempo on pigem kiire, artikulatsioon iga esitusega selgem.	<i>Hääle kõrgus tundub olevat kooskõlas lugeja omahäälega. Kõne formaalne, häälpigem näitleja ees kui ruumis.</i>
Suund ette	Kõnetempo aeglasem, tekst paremini artikuleeritud.	Hääle tugevus varieerub. Kõnetempo aeglustub.	Hääle tugevus sama nagu esimeses ülesandes, häälkõlab selgemalt. <i>Kõnetempo väliselt kiire, sõnasiseselt rahulik.</i>
Suund taha	<i>Tundub nagu järk-järgult valjenev või selginev. Crescendo.</i> Hääle kõrgus madalam. Hääle kõrgus kõrgem. Kõnetempo palju aeglasem, artikulatsioon iga kordusega täpsem.	Hääle kõrgus muutub vastavalt sõnade rõhutamisele tekstis. Kõnetempo aeglasem võrreldes eelnevate ülesannetega.	Hääle tugevus kasvab iga esitusega. <i>Lisandub teatud agressiivne toon, mida polnud eelnevate ülesannete puhul.</i> Kõnetempo muutub iga esitusega.
Kujutlus suurest ruumist	Hääl tugev. Hääle kõrgus: kõrge.	Hääl on kõrgem kui eelnevates ülesannetes, kõne on laulev.	Hääl on kõrgem kui eelnevates ülesannetes, kõne on laulev.
Kujutlus väikesest ruumist	Hääl on vaiksem ja madalam kui eelnevas ülesandes; Artikulatsioon selge.	Hääl on vaiksem ja madalam kui eelnevas ülesandes; Artikulatsioon selgem.	Hääl on vaiksem; <i>Kõnetempo kiire, kuid sõnas ja mõttes on rahu.</i>

Teise ülesande (suund „ette“) puhul tehti tähelepanekuid põhiliselt hääle valjuse ning kõnetempo kohta. Mirko hinnangul, kes istus Terje selja taga, jäi hääle valjus samaks kui esimeses ülesandes. See subjektiivne hinnang on üsna heas kooskõlas objektiivselt mõõdetud hääle intensiivsusega (tabel 5). Sarnaselt esimesele ülesandele märkis Mirko teise ülesande kohta, et näitleja hääle ei kõla ruumis, vaid jääb pigem tema ette. Kuna Terje seisis Mirko poole seljaga, on see arusaadav – lugeja pea oli takistuseks, millest tema hääle osahelide kõrgemad sagedused mööda ei pääsenud (Vurma 2015).

Terje küljel istunud Sirje hinnangul varieerus hääle valjus ülesande sees. See võis subjektiivselt tajutuna nii olla – mõõtmistulemuste minimaalse ja maksimaalse väärtuse vahe oli 2,4 dB, mis võib olla tajutav erinevus. Samuti varieerus Sirje hinnangul hääletämber, võrreldes esimese ülesandega võis täheldada kahina vähenemist.

Kõnetempo aeglustumist täheldasid Sirje ja Markus, lisaks märkas Terje ees istunud Markus artikulatsiooni paranemist. Ka Mirko hinnangut – „kõnetempo väliselt kiire, sõnasiseselt rahulik“ – võib tõlgendada artikulatsiooni paranemisena, mis võib omakorda seletada, miks kõlas Terje hääle Mirko jaoks selgemalt. Esituste kestuste mõõtmistulemusi (tabel 9) analüüsid oletasin, et 1,8 sekundiline kestuste keskväärtuste vahe pole tajutav. ANOVA testi järgi oli erinevus küllalt väike, ent statistiliselt oluline, ning kuulajate tagasiside on sellega kooskõlas.

Mitteverbaalse muutusena märkis Markus, et lugeja silmad andsid palju edasi ja Terje tundus ise olevat väga huvitatud. Märksõnana nimetas Markus „ettevaatlikkust“. Võib oletada, et need muutused olid tingitud ülesandest suunata häält ettepoole ning peegeldasid seda, kuidas näitleja ülesannet enda jaoks tõlgendas.

Kolmanda ülesande (suund „taha“) esituste puhul täheldasid Terje ees ja taga istujad hääle valjuse kasvu. Markus märkas, et hääle kõrgus muutus esialgu madalamaks, pärastpoole aga tõusis. See hinnang on üsna heas kooskõlas hääle võnkesageduse mõõtmistulemustega (tabel 7) – alates viiendast esitusest hääle võnkesagedus kasvas, võrreldes esimese ülesandega. Lisaks hääle valjuse suurenemisele täheldas Mirko, et kolmanda ülesande ajal lisandus lugeja häälele teataval määral agressiivne toon, mida ta eelnevate ülesannete puhul ei märganud. Võib oletada, et see oli seotud tekstirõhkude ja kõnetempo muutumisega, mida Mirko ja ka Sirje

märkasid. Sirje on oma tagasisides märkinud, et hääle tämber on pehmem, aga ka seda, et tämber varieerub vastavalt teksti rõhkudele.

Markuse hinnangul muutus artikulatsioon iga kordusega täpsemaks, Sirje aga täheldas häälikuühendites ebaühtlust. Oletan, et Sirje mulje võis olla seotud tema poolt tajutud tämbrimuutustega.

Markus on ka märkinud, et püüdis lugeja kehakeelt mitte vaadata. Olen tema otsusega nõus. Minu fookus katset kavandades oli auditiivsetel muljetel, ent ma ei mõelnud sellele, et näitleja mitteverbaalsed väljendusvahendid võivad mõjutada kuulaja taju.

Neljanda ülesande puhul, kus näitlejal tuli kujutleda kõnelemist Toomkirikus, tajusid kuulajad, justkui oleks ruum muutunud, ent igaüks kirjeldas seda pisut erineval moel. Markusele näiteks tundus, nagu loeks Terje oma teksti suurele rahvamassile keskaegse linnuse lossiplatsil. Sirje märkas, et valge saal hakkas Terje lugemise ajal kaasa resoneerima. Mirko täheldas lihtsalt, et ruum muutus, ja märkis esimest korda, et sõna jõuab temani.

Kõik kuulajad tajusid ka hääle kõrguse tõusmist. Nii Sirje kui ka Mirko panid tähele vokaalide pikenemist ja seda, et tekst muutus laulvaks. Samal ajal segas Mirkot s-hääliku domineerimine, Sirje hinnangul muutus viimaste esituste puhul r-häälik laisemaks. Markuse meelest oli artikulatsioon senistest ülesannetest kõige selgem, ainsana märkis ta ka seda, et Terje hääli oli vali.

Viienda ülesande esitustes, kus Terjel tuli kujutleda kõnelemist väga väikeses ruumis, märgati hääle vaiksemaks ja mahedamaks muutumist, Sirje ja Markus täheldasid ka hääle kõrguse langemist. Sirje kirjeldas Terje häält kui raadiohäält, mis sundis teda kuulajana keskenduma. Hääles oli kuulda kerget kahinat ja madalamad toonid resoneerisid ruumis. Markus, kes selle ülesande puhul taas jälgis Terje kehakeelt, märkis, et sai suure osa informatsiooni näitleja silmadest ja kätest – tema meelest luges Terje nagu spioon, kes peab info kindlasti edasi andma, kuid sidet võidakse pealt kuulata. Mirko märkis taas, et näitleja hääli ja kõneldud tekst jõuavad temani ning ta sooviks edasi kuulata.

Järeldused. Minu jaoks oli kõigi kuulajate tagasiside lisaks erinevate ülesannete puhul tajutud hääle ja kõne muutuste kirjeldustele huvitav ka selle poolest, mida erinevad inimesed kuulevad

ja tähele panevad. Näiteks Markus, kes istus Terje ees ning oli ilmselt kõige vastuvõtlikum mitteverbaalsele infole, märkas näitleja kehakeelt ning see tõenäoliselt mõjutas ka tema kuulamiskogemust. Terje küljel istunud Sirje märkis kolmest kuulajast kõige rohkem üles artikulatsioonivigu ning tämbrimuutusi, samas kuulas ta ilmselt kõige tähelepanelikumalt näitleja hääle üldist kvaliteeti. Terje selja taga istunud Mirko pööras kolmest kuulajast enim tähelepanu teksti sisulisele küljele ning sellele, kuidas hääli ruumis kõlab. Tema tagasiside teise ülesande kohta, kus Terje ülesanne oli suunata hääli enda ette, oli ülesande püstituse suhtes täpne – hääli kõlas näitleja ees ja mitte ruumis. Kolmanda ülesande puhul ei teinud ta selles osas tähelepanekuid. Kui aga ülesandeks sai lugeda teksti kujuteldavates ruumides, on Mirko mõlemal juhul esimese asjana pannud kirja, et näitleja hääli jõuab temani.

Terje esituste tagasiside lubab oletada, et ülesanne suunata hääli võib tekitada kuulajates mulje kõrgendatud emotsionaalsusest ja seega mitte täita minu poolt püstitatud eesmärki. Terje näite põhjal võiks arvata, et hääle loomulikkuse ning hea edasikandumise jaoks võiks olla kasu taolisest ülesandest, kus kujutletakse end kõnelemas konkreetsete akustiliste omadustega ruumis.

Järgnevalt vaatlen kuulajate tagasisidet Lena esitustele, märksõnad on toodud tabelis 12. Nagu eespool (lk 61) märgitud, muutsid kuulajad pärast Terje lugemist oma asukohti katseruumis.

Tabel 12. Kuulajate hinnangud Lena lugemisele. Sulgudes on märgitud kuulajate istumise positsioon näitleja suhtes.

	Mirko (ees)	Markus (küljel)	Sirje (taga)
Suunamata	Hääletugevus ühtlane. Kõnetempo keskmine.	Kõnetempo rahulik, kuid tundub iga esitusega kiiremaks muutuvat.	Hääle tugevus väike: selja taha jõuab vähe häält. Hääle kõrgus kasvab iga esitusega. Kõnetempo kiire.
Suund ette	Hääl on vaiksem. Hääl on madalam. Kõnetempo pisut aeglasem. <i>Kõne on selge.</i>	Hääl on valjem. Hääl tundub kõrgem. Kõnetempo pisut aeglasem. <i>Artikulasioon suvalisem.</i>	Hääl on kõrgem. Kõnetempo on aeglasem.
Suund taha	Hääl on valjem. Hääl on kõrgem. <i>Kõnerütm on uus.</i>	Hääl on valjem. Häälekõrgus tundub samaks jäävat. Artikulasioon selgem.	Häält on kuulda selja taha. Hääl on kõrgem. Kõnetempo varieerub.
Kujutlus suurest ruumist	Hääl on valjem. <i>Kindlasti on soov jõuda ruumist välja – kõne pole [suunatud] mulle, vaid kuhugi mujale.</i>	Hääl on valjem. <i>Hüüaks nagu teise tuppa.</i> Hääl tundub madalam. Kõnetempo aeglasem.	Hääl on valjem, kuid selja taga häält vähe. Hääl on kõrgem. Artikulasioon kohati ebatäpne.
Kujutlus väikesest ruumist	Hääl on vaiksem. Hääle kõrgus tundub loomulikum. Kõnetempo rahulik.	Hääl on vaiksem. <i>Diminuendo.</i> Hääl on madalam. Kõnetempo aeglustub.	Hääl on vaiksem, kuid selja taga on häält rohkem. <i>Kõnetempo on sisu jälgimiseks hea.</i>

Teise ülesande (suund „ette“) esituste puhul oli kuulajate tagasiside kohati vastuoluline. Näiteks Lena ees istunud Mirko hinnangul oli Lena hääle kõrgus võrreldes esimese ülesandega üldiselt madalam ja vaiksem, kuid Lena selja taga istunud Sirje ja küljel istunud Markuse meelest hääle kõrgus pigem tõusis, samuti oli Markuse hinnangul häääl valjem. Mirko tajus sõnalõppude puhul hääle kõrguse tõusmist, Sirje aga märkis, et sõnalõppude puhul häääl langes ja vahel kustusid sõnalõpud sootuks. Mirko hinnangut – kõne on selge – võib tõlgendada artikulatsiooni selgusena. Markuse meelest, vastupidi, oli artikulatsioon lohakam kui esimese ülesande puhul. Sirje märkis, et võrdluses esimese ülesande esitustega olid vokaalid veidi laulvamad ja s-häälik pehmenes. Kõik kuulajad tajusid kõnetempo aeglustumist, ning see hinnang on küllalt heas kooskõlas esituste kestuste mõõtmistulemustega (tabel 10). Nii Markus kui ka Mirko on märkinud, et kõne on esialgu kurvameelsem, melanhoolsem ja natuke väsinud. Markuse sõnul läks kõne siiski iga korraga rõõmsamaks.

Ehkki hääle intensiivsuse ja keskmise võnkesageduse mõõtmistulemuste (tabelid 6 ja 8) vaatluse ja statistilise analüüsi tulemuste põhjal võiks oletada, et Lena hääle ja kõne omaduste muutumine oli üheselt tajutav, ilmnes, et nii see siiski ei ole. Oletan, et Mirko tagasiside, mis hääle valjust ja kõrgust hinnates erines teiste kuulajate omast, võis olla seotud sellega, et ta sai näitleja kehakeelt jälgides mitteverbaalset infot, mis mõjutas kuulamiskogemust.

Kolmanda ülesande (suund „taha“) esitusi hinnates oldi suhteliselt üksmeelsed hääle valjuse suurenemise osas ning see oli üsna heas kooskõlas hääle intensiivsuse mõõtmistulemustega (tabel 6). Sirje on märkinud, et häääl kandub ka näitleja selja taha. Hääle kõrguse tõusmist tajusid Sirje ja Mirko, Markuse hinnangul jäi hääle kõrgus samaks. Ka siin võib öelda, et tajutud häälekõrguse tõus oli kooskõlas hääle võnkesageduse mõõtmistulemustega (tabel 8). Sirje märkas kõnetempo varieerumist, lauserõhkude muutumist ning pauside lisandumist kõnesse. Mirko hinnangul kõne rütm muutus ja mõte oli hakitum, iga alustatud lõik väljendas uut mõtet ja suhet. Markus on märkinud, et lugeja paistab väga huvitatud, aga natuke närvis, nagu poleks ise kindel, kas räägib tõtt või mitte.

Neljanda ülesande (kõne kujuteldavas Toomkirikus) puhul olid kuulajate esmased muljed suhteliselt sarnased. Kõik kuulajad tajusid, et näitleja räägib kaugemale, soovib jõuda ruumist välja, hüüaks nagu teise tuppa. Tajuti hääle valjuse suurenemist. Sirje märkis, et ehkki kuulates jäi mulje, et kõneleja pingutab, kandus häält näitleja selja taga suhteliselt vähe. Esituste kuulamise jooksul kuulajate muljed lahknesid. Näiteks Sirje hinnangul Lena hääle kõrgus

tõusis, Markusele aga tundus hääle kõrgus madalam kui eelnevate ülesannete puhul. Markuse meelest oli artikulatsioon väga selge, Sirje meelest aga kohati ebatäpne. Lisaks märkis Sirje, et tekst kõlab küll selgelt, kuid seda on raskem jälgida, ning et hääle tämber on terav. Mirko tajus kõnes ebalust, Markus enesekindlust. Markus tegi ainsana tähelepaneku kõnetempo kohta, märkides, et see oli aeglasem kui eelnevate ülesannete puhul.

Viiendas ülesandes (kõne väga väikeses kujuteldavas ruumis) tajuti nii hääle valjuse vähenemist kui ka hääle kõrguse langemist. Mirko hinnangul muutus häälekõrgus loomulikuks – sellest võib oletada, et eelmises ülesandes seoses hääle valjuse suurenemisega oli hääle tajutav kõrgus selline, mis ei tundunud loomulik. Mirko sõnul oli kõne intiimne, hell ja habras. Sirje täheldas, et ehkki hääle kõlas vaiksemalt, oli seda kosta ka Lena selja taha. Samuti oli Sirje jaoks kadunud pingutuse mulje ning s-häälik enam ei häirinud, Lena hääle kõlas laulvamalt ja mõtet oli lihtsam jälgida. Sirje on ka märkinud, et ruum hakkas kõneleja häälega ühtlaselt kaasa resoneerima, eriti selle metallist ja puidust osad.

Kõnetempo puhul märgati aeglustumist. Markuse hinnangul muutus Lena hääle iga esitusega vaiksemaks ja madalamaks, tempo aeglustus, kõne justkui suri välja. Kõikide mõõdetud hääle ja kõne parameetrite puhul olid tajutud muutused küllalt heas kooskõlas mõõtmistulemustega.

Järeldused. Lena esitustele antud tagasiside puhul võisin sarnaselt Terje tagasisidele märgata seost, mis tekkis kuulaja istekoha ning tema tähelepanekute vahel. Näiteks Mirko, kes esimese katseisiku Terje lugemise ajal istus lugeja selja taga ning pani teistest kuulajatest enam tähele heli resoneerimist ruumis, paistis nüüd, istudes kohal, kus lugeja seisis tema poole näoga, olevat rohkem mõjutatud mitteverbaalsetest väljendusvahenditest ega teinud tähelepanekuid ruumis kõlava heli suhtes. Seda tegi aga Sirje, kes istus Lena selja taga. Sirje tagasiside kolmanda ülesande puhul, kus Lenal tuli suunata hääle enda selja taha, oli ülesande eesmärgi suhtes täpne, hääle oli kosta ka lugeja selja taha. Hinnang viienda ülesande ehk väga väikeses kujuteldavas ruumis loetud esitustele oli sarnane Mirko omale Terje puhul – ehkki hääle valjus oli väikseim kõigist ülesannetest, kandus hääle nii näitleja selja taha kui ka tervesse ruumi.

Kokkuvõtte. Mõlema eksperimendi kokkuvõtteks võin öelda, et minu jaoks ilmselt olulisim järeldus on see, et ülesanne suunata hääle konkreetse punkti ruumis täitis oma eesmärgi – eriti arvestades teise eksperimendi nende kuulajate tagasisidet, kes istusid katseisikute selja taga. Samas jäi nende ülesannete puhul kuulajatel kohati mulje kõrgendatud emotsionaalsusest

– näiteks Terjet kuulates tajus Mirko, et häälede sugenes agressiivne noot. Hääle loomulikkuse seisukohalt näisid efektiivsemalt toimivat kujuteldavates ruumides loetud esitused. Esimese eksperimendi katseisiku ehk iseenda salvestusi kuulates võiksin samuti öelda, et esitused, kus suunasin häält ette või taha, kõlasid mu enda kõrva jaoks natuke trotslikult või tigidalt. Ühelt poolt võib seda muljet põhjendada esitatava teksti sisu, mis polnud tegelikult neutraalne, teiselt poolt aga see, et häält suunates mu hääle valjus kasvas, ning sellega koos hääle kõrgus, kõnetempo aga ei aeglustunud, mistõttu jäi mulje närvilisest või isegi vihasest kõnest.

Terje esituste puhul olid kuulajate hinnangud üksteisega üsna heas kooskõlas. Lena esituste osas oldi kohati üksmeelsed, kohati aga lahknesid hinnangud sama ülesande täitmisel tajutud muutuste kohta täielikult. Mõlema katseisiku puhul tehti lisaks hääle valjuse ja kõrguse ning kõnetempo võimalikele muutustele tähelepanekuid artikulatsiooni täpsuse, tekstirõhkude, tämbri ja mitteverbaalsete väljendusvahendite osas (nende kuulajate poolt, kelle poole näitleja seisis näoga). Terje puhul tajuti kohati agressiivset nooti, Lena puhul aga melanhoolsust. Seda võib osaliselt seostada artikulatsiooni täpsusega: Terjet kuulates toodi välja artikulatsiooni selgus, samas kui Lena esitustes hinnati artikulatsioon kohati ebatäpseks. Emotsionaalse kõne puhul seostatakse ülitäpset artikulatsiooni viha (aga ka rõõmu) väljendamisega, samas kui kurbuse üheks väljenduseks peetakse laiska, ebatäpset hääldust (Tamuri 2012).

Usun, et eksperimendi tulemused oleksid võinud olla veel huvitavamad, kui üks ülesanne olnuks sõnastatud – räägi valjemini. Samuti usun, et eksperimendi tulemused oleksid olnud pisut teistsugused, kui oleksin palunud näitlejatel õppida selgeks neile varasemalt tundmatu teksti. Varem korduvalt esitatud tekstide puhul võisid katseisikud (nende hulgas ka mina ise) kasutada juba harjumuslikuks muutunud hääle ja kõne mustreid. Intonatsioonid ning isegi hääldusvead harjuvad väga kiiresti automaatseks.

Valitud hääle ja kõne omadused, mida mõõtsin ja analüüsisin – hääle intensiivsus ja võnkesagedus ning kõnelemise tempo – on vaid mõned parameetrid, mille põhjal saab teha järeldusi võimalike muutuste kohta. Lisaks saaks mõõta ka seda, kas ja kuidas muutub kujutluses suunatud häälega kõnelemise puhul hääle tämber või artikulatsioon – kui täpselt hääldatakse välja täishäälikud ja nende ühendid, kas heliliste ja helitute kaashäälikute kestused varieeruvad, kui täpselt hääldatakse kaashäälikuühendeid. Seda on võimalik teha edaspidistes töödes.

Teise eksperimendi puhul võinuksin küsida tagasisidet ka katseisikute endi käest: kas ja milliseid muutusi nad ülesannete täitmise ajal oma hääle puhul täheldasid. Seda infot saanuks võrrelda mõõtmistulemuste ja kuulajate tagasisidega. Samuti oleks võinud näitlejatelt küsida, kui loomulikuks nad ise oma hääle kõla nende ülesannete täitmise ajal hindasid. Neid andmeid omavahel võrreldes oleks võib-olla võimalik jõuda kõige lähemale situatsioonile, mis ühel harilikul teatriõhtul aset leiab: näitleja teeb vastavalt ülesandele üht, kuulaja aga võib tajuda sootuks muud, või vastupidi: saada just sellise elamuse nagu näitleja on soovinud. Sarnasel moel saaks uurida hääle omaduste muutumist n-ö „päris ruumides“ ehk teatrisaalides ning vabas õhus.

4. Arutelu ja kokkuvõte

Doktoritöös „Mentaalsete ülesannete täitmise mõju näitleja hääle ja kõne omadustele“ käsitlesin mentaalsete kujutluste kasutamist näitleja töös hääle ja kõnega. Peamised uurimisküsimused olid, kas ja kuidas muudab mentaalse ülesande täitmine, täpsemalt hääle suunamine ruumis näitleja hääle ja kõne omadusi ning kas võimalikud muutused on kuulajate jaoks tajutavad. Töö hüpotees oli: suunates häält mingisugusesse konkreetsesse ruumi osasse, kalduvad hääle ja kõne objektiivsed omadused muutuma mingis kindlas suunas.

Uurimisküsimusele vastuse leidmiseks viisin läbi kaks eksperimenti, milles osalenud katseisikutel tuli esitada päheõpitud teksti ning samal ajal täita minu poolt antud ülesandeid. Esimese eksperimendi (pilooteksperimendi) katseisikuks olin mina ise, teises eksperimendis osales kaks erineva lavakogemusega näitlejat. Teise eksperimendi katseisikuid kuulas kolmeliikmeline ekspertgrupp, kes andis tagasisidet selle kohta, kas ja mil määral nende meelest mentaalsete ülesannete täitmine mõjutas lugejate hääle ja kõne tajutavaid omadusi. Nii eksperimendi salvestuste mõõtmistulemuste analüüs kui ka ekspertgrupi tagasiside näitasid, et mõõtmiseks ja hindamiseks valitud parameetrite – hääle intensiivsuse ja võnkesageduse ning kõnetempo – puhul toimusid muutused seoses mentaalse ülesande täitmisega. Selgus, et häält suunates hakkasid katseisikud (sh mina ise pilooteksperimendis) kõnelema valjemini, ka hääle kõrgus tõusis pisut. Hääle valjus kasvas nii ette kui ka taha suunates minu enda ja Lena esitustes, Terje esitustes ainult taha suunates. Kõnetempo aeglustus teise eksperimendi katseisikute Lena ja Terje esitustes.

Töö esimeses peatükis andsin loetud kirjanduse ning oma kogemuste põhjal ülevaate lavalise hääle ja kõne õpetamisest eesti teatrihariduses, eesmärgiga avada käesoleva loovuurimuse ja enda kui uurija laiemat tausta. Selgus, et 1960ndail aastail hakati meil (osaliselt muu maailma eeskujul) senisest enam tähelepanu pöörama kehalisele vabadusele ja loomulikule hingamisele ning siduma kõne- ja hääletehnilisi harjutusi kujutluspiltidel põhineva mänguga. Samuti otsisin eesti- ja välismaisest häälepedagoogilisest kirjandusest näiteid, kuidas on eelnevalt mõeldud ja kirjutatud hääle- ja ruumikasutuse seostest. Sellest ülevaatest tõusid esile mõningad mõtted ja kontseptsioonid, mis inspireerisid mind töö teises peatükis käsitletud intervjuude küsimuste koostamisel. Näiteks võib tuua Patsy Rodenburgi sõnastatud ruumi arvestava hingamise kontseptsiooni, Konstantin Stanislavski tähelepanusõõride ehk suhtlemistasandite käsitlemise tähelepanu suunamise vahendina Patsy Rodenburgi ja Anne Tärnpu poolt ning Cicely Berry

soovitused erinevate ruumidega kohanemiseks. Suurtes ruumides või muul viisil keerulistes akustilistes tingimustes kõnelemisel võib hääle valjuse kasvatamise asemel olla kasu täpsemast artikulatsioonist ning ruumi arvestavast hingamisest, sest teksti kuuldavus on harva seotud hääle tegeliku valjusega. Näitlejal tuleb arvestada, et nii lavakujunduses kui ka terves esinemispaigas kasutatavad (ehitus)materjalid mõjutavad helide kõla ruumis ning oma häält vastavalt kohandada.

Töö teises peatükis analüüsisin näitlejatest kolleegidega läbi viidud intervjuusid, mille küsimused käsitlesid teemasid nagu hääleline kohanemine erinevate akustiliste omadustega ruumides, iseenda ja publiku tähelepanu suunamine laval ning ruumi vaatlemine võimaliku mängupartnerina. Intervjuude eesmärk oli uurida ja kirjeldada näitlejate häälekasutuse strateegiaid, mida parema kuuldavuse ning lavalise enesetunde nimel rakendatakse ning mõtestada näitleja ühe partnerina tema mänguruumi, millest saadavat akustilist infot võiks käsitleda näitleja tegevust käivitavate impulsside jadana.

Selgus, et mänguruumiga tutvumise ja kohanemise aega peavad küsitletud näitlejad väga oluliseks, samuti rõhutati vajadust hakata kohe proovide algusest peale kasutama häält sama intensiivsusega nagu lavastuse mängupaigas. Hääle suunamine kontseptsioonina on tuttav ja kasutatav – seda nii informatsiooni organiseerituse kui ka mentaalse ülesande tähenduses, mis endale antakse, et hääle jõuaks ruumis võimalikult kaugele. Vastustest selgus konkreetselt ühe näitleja puhul, et küsides tagasisidet saalis viibinud tuttavatelt ta kontrollib, kas teda on kuulla, kui ta oma häält saali tagumisse ritta suunab. Pigem nooremate näitlejate vastustest tuli esile, et eelistatakse mängida väiksemates ja intiimsemates ruumides. Ehkki ka väike ruum nõuab kõnetehnilist täpsust, peetakse selles mängimist lihtsamaks, sest ei ole tarvis kasutada n-ö suure lava häält, mis võib oma mänguülesandesse uskumise keeruliseks teha. Juhul, kui publiku tähelepanu näib hajuvat, ei peeta heaks lahenduseks enese lavalist kehtestamist läbi hääle valjendamise, vaid otsitakse teisi võimalusi, kuidas kontakt lava ja saali vahel taastada – näiteks läbi pauside ja rütmivahetuste kõnes ja muus tegevuses. Nii kuuldavuse ja arusaadavuse kui ka publiku tähelepanu hoidmise ja suunamise huvides peetakse oluliseks, et näitlejal endal oleks väga selge, mida ja miks ta räägib. Ruumist kui lavapartneritega võrdväärsest partnerist mõtlemine oli intervjuueeritutele vastuvõetav ning ärgitas neid tooma oma praktikast näiteid, kus taoline partnerlus on hästi toiminud.

Vestluste põhjal võib üldistatult öelda, et näitlejate ruumikäsitlus ühendas endas nii füüsilist, fiktsionaalset kui ka mentaalset ruumi, ning ruumi kogemist käsitleti kui subjektiivset protsessi. Näiteks võib tuua ühes vestluses puudutatud olukorra, kus näitleja isiklikus elus oli toimunud dramaatiline sündmus, kuid sellest hoolimata tuli lavale minna. Sellises olukorras kahandas sisemine mure näitleja tähelepanuvõime vaid mänguülesande hoidmisele, millekski muuks ressursi ei jagunud.

Ühe teemana, millest rääkisid ennekõike repertuaariteatri näitlejad, tuli esile kodusaalis ja ringreisil mängitavate etenduste vahel tekkiv vahe. Kodusaali akustilisi omadusi tuntakse hästi, kuid võõras saalis võib ootamatu akustika näitlejat segadusse ajada isegi juhul, kui ta enne etendust on lava ja saaliga tutvunud. Ringreisilavadega kohanemise osas on ilmselt kõige kogenumad Rakvere teatri näitlejad, kes enamasti juba tunnevad seda ruumi, kuhu mängima minnakse. Vestluste käigus kerkisid veel esile käesoleva töö kontekstis vähem olulised, kuid edasist uurimist väärivad teemad nagu mängimine võõrkeeles ja võimenduse kasutamine draamalavastustes, samuti värsskõne kui n-ö tava-lavakõnest rohkem energiat nõudev tekstivorm.

Intervjuudes mõtiskleti pigem nende olukordade üle, kus näitleja ei ole kõnelemise ajal mingis füüsiliselt väljakutsuvas asendis või tegevuses. Võib muidugi tulla ette hetki, kus näitleja peab kõnelema ja samal ajal näiteks žongleerima või vehklema, või vastupidi, püsima täiesti liikumatult. Mitteverbaalsed väljendusvahendid laval, sh liikumine võivad, nagu selgus eksperimendi kuulajate tagasisidest, mõjutada vaataja kogemust samavõrd kui verbaalsed.

Üks mõiste, mis intervjuude analüüsis esile tõusis, oli nn „suure lava hää“, mille all peeti silmas valjemat ja tõstetumat häälekasutust kui argielus. Pean tunnistama, et ma ei olnud mõelnud sellele, et just taoline, lavaga kohanemise protsessi käigus kujunenud pigem teadvustamatu häälekasutuse muster võis olla põhjuseks, miks mul endal oli kahtlusi oma lavategevuse usutavuse osas. Pidasin enda lavalist ebamugavust ja -usutavust suurendavaks teguriks nõudmist rääkida valjemini, aga tegelikult võimendas selle nõudmise täitmine niigi ebaloomulikku häälekasutust.

Töö kolmandas peatükis käsitletud eksperimendi korraldasin käesoleva töö uurimisküsimusele vastuse leidmiseks, mudeli aluseks oli minu esimene loominguiline töö, lavastus „Rästik“. Eksperimendi eesmärk oli teada saada, kas hääle suunamine kui tööriist, mida kõne teatrisaali

viimasesse ritta kostmiseks soovitatakse kasutada, täidab oma sihti, ja kas sellise sisuga mentaalse ülesande täitmine aitab säilitada hääle loomulikkust. Nii mõõtmistulemuste kui ka ekspertgrupi tagasiside põhjal tuli esile, et osade hääle suunamise ülesannete mõju näitlejate hääle ja kõne omadustele avaldus hääletooni muutumises kõrgemaks (mida tajuti näiteks agressiivsusega). See tendents seostub minu jaoks osaliselt suure lava häälega ega ole otseselt tulemus, mida ootas. Sellest hoolimata tuleb mul edaspidi arvestada asjaoluga, et hääle kõla muutub, kui on tarvis rääkida suuremas ruumis/suurel laval. Kui on teada, et hääle kõrgus seoses valjuse kasvuga tõuseb, siis võib olla kasulik teadlikult otsida madalamat häält.

Eksperimendi oleks saanud kujundada pisut komplitseeritumaks. Näiteks oleks saanud võrrelda kahte olukorda, millest esimeses tuleks näitlejal esitada oma teksti lihtsalt valjema häälega ja teises teksti esitades häält suunata. Seejärel oleks saanud nii mõõtmistulemuste kui ka ekspertgrupi hinnangute põhjal võrrelda, kas nende ülesannete tulemused erinevad omavahel ja kui, siis mil moel. Samuti oleks saanud anda grotowskilikke ülesandeid (lk 15), paludes katseisikutel kasutada häält näiteks kääride, kirve või kummipallina, ning küsida kuulajate tajus toimunud muutuste kohta.

Lisaks hääle intensiivsuse ja võnkesageduse ning esituste kestuse mõõtmisele oleks saanud teha esituste spektrianalüüsi, sest oletatavasti toimusid seoses hääle suunamisega muutused ka hääle tämbris. Inimhäälel on kompleksheli, mis koosneb erinevatest osahelidest (põhitoon ja ülemhelid) ning seda kirjeldatakse spektri abil (vt ka lk 21). Võib arvata, et seoses põhitooni sageduse kasvamisega, mis tuli esile hääle suunamise ülesannetes, toimusid muutused ka ülemhelide spektris, mis võis omakorda mõjutada hääle tämbrit. Samuti saaks lähemalt uurida helitute ja heliliste häälikute pikkust ning nende tugevuse vahetõlget erinevate ülesannete täitmisel. Näiteks konsonantide analüüs võiks anda aimu, kas käeoleva töö esimeses peatükis (lk 17) toodud Cicely Berry väide – suuremas ruumis rääkimisel tuleb näitlejal arvestada, et mida pikem vahemaa on häälel läbida, seda pikem peab olema konsonant – on reaalsusega kooskõlas.

Hääle loomuliku kõla säilitamise puhul näis kõige efektiivsemalt toimivat teise eksperimendi viimane ülesanne, mida täites tuli kõneleda väga väikeses kujuteldavas ruumis, ilma häält suunamata. Ekspertgrupi hinnangul täitis mõlema katseisiku hääle katseruumi ning jõudis ka näitleja selja taga istunud kuulajani. Samuti panid kuulajad kujuteldavates ruumides loetud esituste puhul tähele katseruumi puidust ja metallist osade kaasavõnkumist näitleja häälega,

mida aga ei märgatud hääle suunamise ülesannete puhul. Sellist tendentsi võiks mingil määral seostada Tõnu Tepandi sosistamisharjutusega (lk 12), mille kohta Tepandi väidab, et kujuteldavas ruumis ühte punkti sosistamisel (siinse töö kontekstis rääkimisel) sosina/kõne parameetrid muutuvad võrreldes tervesse ruumi rääkimisega.

Ühte punkti ja tervesse ruumi rääkimise võrdlus seostub minu jaoks küsimusega, mille poolest erineb näitlejale antud ülesanne – „Suuna häält!“ sellest, kui öelda lihtsalt – „Räägi valjemini!“ Nagu olen juba mitmel korral maininud, tekitab viimases sõnastuses ülesanne minu enda jaoks pigem tõrget, sest seostub ebaloomuliku häälekõlaga või tegevusega, milleks ma pole veel valmis. Taolises sõnastuses märkus osutab justkui ainult häälele ja selle puudujääkidele, tuues liialt esile ühe osa tervikust, mille näitleja tegevus laval peaks moodustama. Viidates selles töös korduvalt mainitud Tõnu Tepandile, kelle sõnul on hääli hinge peegel, muutsid minu hääle kvaliteediga seotud märkused mu tööprotsessi keeruliseks, sest puudutasid midagi enam kui vaid hääli ning panid mind kahtlema oma üleüldises võimekuses olla laval kuuldav, nähtav ja usutav. Arvan, et põhjused, miks kõnelejat tegelikult kuulda ei ole, võivad olla komplekssemad kui ebapiisav füüsiline ettevalmistus. Hääle valjust sõnumi edastamisel mõjutab kõneleja suhtumine iseendasse ja edastatavasse sõnumisse – enesekindlus, julgus oma mõtteid väljendada, kuuluvuse ja aktsepteeritud olemise tunne (või nende omaduste vähesus). Samuti see, kui näitleja pole enda jaoks leidnud põhjendust, miks tema kehastatav tegelane ühel või teisel moel räägib.

Seepärast arvan, et kui paluda näitlejal suunata hääli ruumis või anda muul viisil ruumiga suhestumist eeldavaid ülesandeid, lihtsustab see terviku tajumist, viies näitleja tähelepanu eemale tema isiklikult probleemilt. Ruumiga suhtlemine, selle kuulamine võiks tekitada kotkapilgu ning aidata näha oma tegevust väljastpoolt. Partnerluse mõistes on ruum passiivne, st ei saa käituda samal moel kui näitlejast partner, kuid teisalt annab see võimaluse oma partnerit kujundada, kasutades näiteks hääli peegeldavaid või summutavaid objekte.

Minu enda hääle kvaliteet on doktoriõpingute aja jooksul – vähemalt mu enda arvates – olulisel määral paranenud tänu erinevatele kursustele ja koolitustele, kus olen osalenud, samuti annab mulle kindlust see, et tean küllalt hästi, kuidas hääleaparaat toimib. Sellegipoolest tuleb mul iga uue rolli ehitamisel olla valmis oma hääle loomisega otsast alustama ja tühistada selle kvaliteediga seotud uskumused.

Käesolev loovuurimus on teostatud minu kui näitleja perspektiivist, kuid sellest võiksid tuge leida erinevate alade professionaalid, kes oma häält igapäevaselt ja erinevates tingimustes kasutavad: etenduskunstnikud, harrastusteatri tegijad, õpetajad, avalikud esinejad ja koolitajad. Töös tehtavad järeldused võiksid julgustada kõnelejat pöörama suuremat tähelepanu ruumi(de)le, kus oma häält kasutatakse ning keskenduma pigem soorituse efektile kui mehaanikale.

Käesoleva töö olulisemate järeldustena võib välja tuua, et (1) mentaalne ülesanne, mille sisuks on hääle suunamine, mõjutab hääle ja kõne omadusi, antud juhul hääle valjust ja kõrgust ning mõningal määral ka kõnetempot, (2) konkreetsete akustiliste omadustega ruumi loomine oma kujutluses ning kõnelemine sellest kujutlusest lähtuvalt võib hääle loomulikkuse ja kandvuse seisukohalt olla efektiivne ülesanne. Pean oma loovuurimuse väärtuseks seda, et proovisin objektiivsete vahendite abil leida kinnitust oletusele, et häälepedagoogikas kasutatav kontseptsioon hääle suunamisest on põhjendatud ning sisukas.

Allikad

Intervjuud

Jürgenson, Grete 17.08.2020

Kaldoja, Lauri 11.03.2020

Lamp, Anu 27.06.2020

Mill, Martin 1.03.2020

Mälberg, Tiina 11.03.2020

Olmaru, Liina 28.08.2020

Prints, Jaak 12.03.2020

Pärn, Teele 13.05.2020

Raudsep, Bert 7.03.2020

Saldre, Külliki 3.03.2020

Žilenko, Aleksandr 25.06.2020, vahendada aitas Maia Soorm

Tabor, Garmen 10.07.2020

Tuisk, Tambet 14.05.2020

Eksperimendid ja nende salvestised

Eksperiment nr 1

Maarja Mitt-Pichen. 6.03.2019, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli valge saal, Toom-Kooli 4, Tallinn. (Eksperimendi mudel põhines lavastusel „Rästik“, mis esietendus 27.05.2016 tühjana seisvas korterelamus Lennuki 26, Tallinn.)

Eksperiment nr 2

Teised katseisikud (Terje Pennie, Lena Barbara Luhse) ja publik. 9.07.2020, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikooli valge saal.

Loengukursus

Vurma, Allan 2015. Loengukursus „Akustika“ (KOE145), Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia. Toimumise vahemik 9.09.2015–23.12.2015.

Kirjandus ja veebimaterjalid

Alexanderi Tehnika Instituut [Alexanderi Tehnika Instituudi ametlik kodulehekül], <http://olemine.com/>, vaadatud 4.05.2022.

Aru, Ines 1979. *Hääle- ja hingamisharjutustik*. Tallinn: E. Vilde nim Tallinna Pedagoogiline Instituut.

Bachorowski, Jo-Anne; Owren, Michael J. 2007. Measuring Emotion-Related Vocal Acoustics. *Handbook of Emotion Elicitation and Assessment*. Oxford: Oxford University Press, lk 239–266.

Barba, Eugenio 1999. *Paberlaevuke. Sissejuhatus teatriantropoloogiasse*. Tõlge, eessõna ja kommentaarid: Mati Unt. Tallinn: Eesti Teatriliit; EMA Kõrgem Lavakunstikool.

Berry, Cicely 1991. *Voice and the Actor*. New York: Wiley Publishing, Inc.

Berry, Cicely 2001. *Text in Action*. London: Virgin Publishing Ltd.

Berry, Cicely 2012. *From word to Play*. London: Oberon Books.

Eesti Teatri Biograafiline Leksikon. <http://etbl.teatriliit.ee/>, vaadatud 7.01.2022.

Fitzmaurice, Catherine 1997. Breathing is Meaning. – *The Vocal Vision*. Edited by Dr Marian Hampton. New York: Applause Books, lk 247–252.

Fitzmaurice, Catherine 2015. Breathing Matters. – *Voice and Speech Review*. Vol. 9, No. 1, lk 61–70.

Grotowski, Jerzy 2002. *Tekstid aastatest 1965–1969*. Tlk Hendrik Lindepuu. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Grotowski, Jerzy; Tšehhov, Mihhail 2008. *Näitlejatehnikast. Näitlejatreening*. Tlk Peeter Raudsepp. Tallinn: Eesti Teatriliit; Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia Lavakunstikool.

Haan, Kalju 2009. *Draamastuudio Teatrikunstikool*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Harro-Loit, Halliki; Lepik, Krista; Kello, Katrin; Linno, Merle; Selg, Marju; Strömpl, Judit 2014. Tartu Ülikooli sotsiaalse analüüsi meetodite ja metodoloogia õpibaasi koduleht. Alamjaotus „Intervjuu“. <https://samm.ut.ee/intervjuu>, vaadatud 3.04.2022.

Howard, David M.; Angus, Jamie A. S. 2017. *Acoustics and Psychoacoustics*. London; New York: Routledge.

Klenskaja, Maria 2003. Räägib Maria Klenskaja. – *Kaarup, nimi eesti kultuuris. Karl Ader. Artikleid, intervjuusid, mälestusi*. Koostaja Ivika Sillar. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool; Eesti Teatriliit, lk 201–206.

Kultuurimälestiste register [Elamu Tallinnas Lennuki tn 26],

<https://register.muinas.ee/public.php?menuID=monument&action=view&id=27191>, vaadatud 02.04.2021.

Küngas, Aksel 1983. Dokumentaalset Felix Moorist kui pedagoogist. – *Teater. Muusika. Kino*. Nr 7, lk 77–82.

Lessac, Arthur 1997. *The Use and Training of the Human Voice. A Biodynamic Approach to Vocal Life*. New York: McGraw-Hill Higher Education.

Linklater, Kristin 2006. *Freeing the Natural Voice. Imagery and Art in the Practice of Voice and Language*. London: Nick Hern Books.

Maantee, Paul 1960. *Metoodilisi juhiseid näitleja hääle arendamiseks*. Tallinn: Eesti NSV Rahvaloomingu Maja.

McAllister-Viel, Tara 2015. Training Actors' Voices. – *Voice Studies. Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. Edited by Konstantinos Thomaidis and Ben Macpherson. London; New York: Routledge, lk 49–63.

McAllister-Viel, Tara 2019. *Training Actors' Voices. Towards an Intercultural/Interdisciplinary Approach*. London; New York: Routledge.

Meyer, Jürgen 2009. *Acoustics and the performance of music: manual for acousticians, audio engineers, musicians, architects and musical instruments makers*. New York: Springer.

Neimar, Reet 2002. Koolkond. Teatepulk käest kätte. – Inna Taarna. *Tallinna Konservatooriumi Riiklik Lavakunstikool*. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 5–11.

Orro, Kalju 1983. Vastab Karl Ader. – *Teater. Muusika. Kino*. Nr 3, lk 5–11.

Orro, Kalju 2003. Vestlevad Merle Karusoo, Priit Pedajas, Lembit Peterson ja Kalju Orro. – *Kaarup, nimi eesti kultuuris. Karl Ader. Artikleid, intervjuusid, mälestusi*. Koostaja Ivika Sillar. Tallinn: Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool; Eesti Teatriliit, lk 264–277.

Osula, Kairi 2009. *Andmeanalüüs: statistiline andmestik ja kirjeldav statistika*. Loengukonspekt Tallinna Ülikooli kodulehel, www.tlu.ee/~kairio/failid/konspekt2.pdf, vaadatud 19.05.2022.

Otto, Karl 1931. *Häälendamise ja ilulugemise õpetus*. Tallinn: E. Venderi kirjastus.

Põllu, Ivar 2012. *Vanemuise biitlid*. Tartu: Tartu Uus Teater.

Robson, Colin 2002. *Real World Research. A Resource for Social Scientists and Practitioner-Researchers*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.

Rodenburg, Patsy 2005. *The Need for Words*. London: Methuen Drama.

Rodenburg, Patsy 2008. *Näitleja kõneleb*. Tlk Anu Lamp. Tallinn: Eesti Teatriliit.

- Rähesoo, Jaak 2011. *Eesti teater. Ülevaateos*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Scherer, Klaus; Kappas, Arvid; Hess, Ursula 1991. Voice and Emotion. – *Fundamentals of Nonverbal Behavior*. Cambridge: Cambridge University Press, lk 200–234.
- Sikk, Jaak 2020. *Stimuli abil indutseeritud mentaalse ettekujutuse mõju vabaimprovisatsioonilise mänguprotsessi kvaliteedile*. Töö doktorikraadi taotlemiseks. Käsikiri. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.
- Stanislavski, Konstantin 1955. *Näitleja töö endaga*. Tlk Felix Moor. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Sundberg, Johan 1995. *Õpetus muusikahelidest*. Tlk Liina Fjuk, Urve Lippus, Tarmo Pajusaar, Rauno Remme, Jaan Ross. Tallinn: Scripta Musicalia.
- Zarrilli, Phillip B. 2002. *Acting (Re)considered – a Theoretical and Practical Guide*. London; New York: Routledge.
- Zarrilli, Phillip B. 2009. *Psychophysical Acting. An Intercultural Approach After Stanislavski*. London; New York: Routledge.
- Tamuri, Kairi 2010. Kas pausid kannavad emotsiooni? – *Eesti Rakenduslingvistika Ühingu aastaraamat 6*, lk 297–306. <http://dx.doi.org/10.5128/ERYa6.18>.
- Tamuri, Kairi; Mihkla, Meelis 2012. Emotions and Speech Temporal Structure. – *Linguistica Uralica* XLVIII(3): 209–217.
https://www.researchgate.net/publication/261070747_Emotions_and_Speech_Temporal_Structure, vaadatud 18.04.2022.
- Tamuri, Kairi 2012. Kas formandid peegeldavad emotsioone? – *Eesti Rakenduslingvistika Ühingu aastaraamat 8*, lk 231–243. <http://dx.doi.org/10.5128/ERYa8.15>.
- Tepandi, Tõnu 2012. *Alguses on hääl*. Tallinn: Eesti Teatriliit.
- Tereping, Avo-Rein 1988. *Kuulmispsühholoogia*. Tallinn: Valgus.
- The Fitzmaurice Institute* [Catherine Fitzmaurice'i ametlik kodulehekül], <https://www.fitzmauriceinstitute.org>, vaadatud 03.12.2021.
- The National Association of Teachers of Singing (NATS) [video üleslaadija]. *Legends in our Field: Ingo Titze and Kattie Verdolini Abbott – NATS Chat April 2021*, avaldatud 13.04.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=gqDX0tvBh-4>, vaadatud 16.05.2021.
- Thomaidis, Konstantinos 2017. *Theatre & Voice*. London: Palgrave.
- Titze, Ingo R. 2000. *Principles of Voice Production*. Iowa City: National Center for Voice and Speech.
- Titze, Ingo R.; Verdolini Abbott, Katherine 2012. *Vocology. The Science and Practice of Voice Habilitation*. Salt Lake City: National Center for Voice and Speech.

Tooding, Liina-Mai 2014. Tartu Ülikooli sotsiaalse analüüsi meetodite ja metodoloogia õpibaas. Alamjaotus „Dispersioonanalüüs“. <http://samm.ut.ee/dispersioonanalyyis>, vaadatud 11.03.2021.

Toom, Kaarel 1965. *Metoodilisi juhendeid hääleseadeks ja kõnetehnikaks*. Tallinn: Eesti NSV Kultuuriministeerium.

Tooming, Jaan 2015. *Teater kui saladus. Šamaanid, näitlejad, näidendid*. Tartu: Ilmamaa.

Türnpu, Anne 2011. *Trikster loomas maailma ja iseennast*. Töö doktorikraadi taotlemiseks. Käsikiri. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

Türnpu, Anne 2018. Triksterpunkt publiku ruumiloomet kujundamas – *Teatripedagoogika muutuv maailmas*. E-õpik teatrikõrgkoolide üliõpilastele. Koostaja ja toimetaja Eva-Liisa Linder. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia, lk 29–33. <https://www.ema.edu.ee/wp-content/uploads/2018/02/Teatripedagoogika-muutuv-maailmas-1.pdf>, vaadatud 18.04.2022

Unt, Mati 1999. Glossarium – Eugenio Barba. *Paberlaevuke. Sissejuhatus teatriantropoloogiasse*. Tallinn: Eesti Teatriliit; EMA Kõrgem Lavakunstikool, lk 355–376.

Valter, Maimu 2014. *Eesti Riiklik Teatriinstituut 1946–1951. Ühe kooli lugu*. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Veinmann, Martin 2001. *Vajadus olla mõistetav*. Tallinn: Eesti Teatriliit; EMA Kõrgem Lavakunstikool.

Vellerand, Lilian 2001. Hermaküla tuli Tallinna. „Torm“ – *Hermaküla*. Koostanud Luule Epner, Mati Unt, Vaino Vahing. Tartu: Ilmamaa, lk 323–330.

Vurma, Allan 1996. *Laulja pill*. Tallinn: Scripta Musicalia.

Vurma, Allan; Ross, Jaan 2002. Where Is a Singer's Voice if It Is Placed „Forward“? – *Journal of Voice*. Vol. 16, No. 3, lk 383–391. [https://doi.org/10.1016/S0892-1997\(02\)00109-1](https://doi.org/10.1016/S0892-1997(02)00109-1).

Vurma, Allan; Ross, Jaan 2003. The Perception of „forward“ and „backward placement“ of the Singing Voice. – *Logopedics Phoniatrics Vocology*. Vol 28 (1), lk 19–28. <https://doi.org/10.1080/14015430310010854>.

Õunapuu, Lembit 2014. *Kvalitatiivne ja kvantitatiivne uurimisviis sotsiaalteadustes* [Võrguteavik]. Tartu: Tartu Ülikool.

Loometööd

Rästik. Aleksei Tolstoi jutustuse „Siug“, Mati Undi poolt sama jutustuse alusel loodud näidendi „Rästiku pihtimus“ ning Ene Mihkelsoni romaani „Korter“ põhjal. Lisaks oli tekstis kasutatud katkendeid paavst Innocentius III traktaadist „Inimelu viletsusest“ Marju Lepajõe tõlkes. Lavastaja Lauri Kaldoja, kunstnik-lavastaja Arthur Arula, valguskujundaja Merili Loss, produtsent Ere Naat-Tammepuu. Laval Marje Metsur ja Maarja Mitt-Pichen. Esietendus 27.05.2016 Tallinnas, Lennuki 26 kortermajas.

Praktiline Eesti Ajalugu. Tartu Uus Teater. Autor-lavastaja Ivar Põllu, kunstnik Kristiina Põllu, valguskunstnik Rene Liivamägi, toidukunstnik Ann Ideon, muusikajuhid Rando Kruus ja Oliver Vare, produtsent Maarja Mänd. Laval Ann Ideon, Maarja Jakobson, Ingrid Isotamm, Epp Peedumäe, Maarja Mitt-Pichen, Tambet Seling, Robert Annus, Oliver Vare, Rando Kruus ja Tartu Uue Teatri ukuleleorkester. Esietendus 23.02.2017 Tartu Uues Teatris.

EESTI JUMALAD. Paide teater. Lavastaja Jan Teevet, dramaturg Johan Elm, kunstnik Kairi Mändla, helikujundajad Kenn-Eerik Kannike, Kirill Havanski ja Rauno Vaher, produtsent Harri Ausmaa. Laval Maarja Mitt-Pichen, Ilo-Ann Saarepera, Peeter Volkonski, Johannes Richard Sepping, Ursel Tilk, Joosep Uus, Rauno Vaher, Paide teatri stuudio, Viimsi teatristuudio Eksperiment. Esietendus 25.07.2019 Vargamäel, A. H. Tammsaare muuseumi heinamaal.

Anne lahkub Annelinnast. Tartu Uus Teater. Autor-lavastaja Ivar Põllu, kunstnik Kristiina Põllu, valguskunstnik Rene Liivamägi, produtsent Maarja Mänd. Laval Maarja Mitt-Pichen ja Märt Avandi. Esietendus Tartu Uues Teatris 22.02.2020.

Summary

The doctoral thesis „The Impact of Mental Imagery on the Quality of the Actor’s Voice and Speech“ has been submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy at the Estonian Academy of Music and Theatre. This thesis has been written in a field of artistic research, with the starting point in my personal problem that I was not able to make myself heard and understood on the stage and believed it was related to an inadequate intensity level of my voice. I was often advised to speak up. When I then raised my voice to be audible, it sounded to me as if I was shouting. That, in turn, made me feel incompetent and uncomfortable on stage. Coming across the notion that being audible might not always require bigger vocal intensity but rather considering the size and building materials of the space and projecting one’s voice in precise directions (Berry 1991: 130) made me want to research whether it really applies.

The main research question of this thesis is whether and in what way does applying mental imagery, or more precisely, projecting one’s voice to a certain part of the room change the qualities of the actor’s voice and whether those changes can be perceived by the audiences. The other objectives of this research are (1) to describe how this kind of mental imagery has been handled in textbooks about voice and speech training, (2) to describe the methods and strategies that Estonian actors implement while using their voice on stage, and (3) to discuss the concept of the room as the actor’s partner. I propose the hypothesis that projecting one’s voice to a concrete part of a room has a certain effect on the qualities of the voice and speech, and the changes caused by this can be perceived by the audiences. To test the hypothesis, I conduct an experiment where the participants accomplish tasks related to mental imagery. This thesis consists of three main chapters and their sub-chapters.

The first chapter gives an overview of voice and speech training in the context of Estonian theatre education and introduces the framework where this research is set. I give an overview of some of the most important Estonian voice and speech trainers and their legacy. I analyse their methodology based on writings by themselves or about them. I also reflect on my own experience as an actor and as a voice teacher. As a part of this research’s framework, I observe some of the most influential foreign practitioners who have impacted voice and speech education in Estonia, and whose writings investigate the connection between the voice and the

room. Among these are (1) Polish director Jerzy Grotowski, who in the 1960s initiated a theatre renewal in Poland (which as a ripple effect impacted the whole theatre culture in western part of the world) and whose legacy has had a considerable effect on some older theatre practitioners in Estonia; (2) Patsy Rodenburg, whose book „The Actor Speaks: Voice and the Performer“ has been translated into Estonian (as one of the few conceptional works that have been translated and thus are available to Estonian theatre community) and whose concepts of breathing the space, i.e. extending the breath to the perimeters of theatre or room, and concentration circles that mark the different levels of interaction inspired my idea of actor dividing their attention via projecting the voice; (3) Cicely Berry, whose books have not been translated into Estonian but who in her workshops has impacted some of our voice teachers. Berry, in her textbooks („Voice and the Actor“, „Text in Action“) encourages the actor to notice different rooms and their acoustic qualities that can influence sound propagation. She also emphasizes that the audibility of one's voice is rarely related to the voice's actual loudness but rather to the pace and articulation of the text or to the clarity of thought.

In the first chapter I also give an outline of the anatomy and acoustics of the human voice. The primary sound created in the larynx – the voice source – is amplified by the resonators inside the human body – the pharynx, nasal and oral cavities, which form the vocal tract. The vocal tract has about five resonance frequencies, which are called formants, and which define the timbre of the voice, an aspect in which vowels differ. The articulators – lower jaw, tongue, palate, and lips – allow us to change the shape of the vocal tract and thus the formant frequencies as well as form speech sounds, words, sentences, that is, they allow us to speak. Different properties of voice are formed by this process – (1) pitch, (2) intensity or loudness, (3) duration, and (4) formant frequencies that are related with voice timbre and vowels. These properties can be measured. All these qualities vary in one's speaking voice. We may hypothesise that if the actor imagines that he or she projects his or her voice, it will be somewhat louder and higher in pitch, compared to the situation where the actor does not use such imagery. Similar hypotheses are also possible to pose for formants and for temporal aspects. In this research my focus is on loudness, pitch, and temporal aspects of speech.

The second chapter explores the interviews I held with thirteen Estonian actors. The aim of interviewing my colleagues was to explore the different strategies that actors use when they experience vocally challenging situations on stage. I was mainly interested in how my colleagues adjust to different spatial and acoustic conditions and whether they make use of

conceptions like breathing the space (Rodenburg 2008: 65–66) or projecting their voice to the furthest row in the theatre hall (or to any certain direction in the room). I also suggested the idea about space as the actor's partner to spark the discussion.

While choosing the interviewees, I took into consideration their interest toward voice training (some of them currently teach or have previously taught voice and speech in Estonian drama schools), their different backgrounds, i.e., where they were trained, and their working experience. About half of the interviewees are freelance actors and the others work in a theatre company.

The way the interviewees think about space in theatre links physical, mental and fictional space. Experiencing space is a subjective process which might not always be in correlation with actual circumstances. The challenge arises when the same show is performed in different spaces. Typically, this happens when a play is on tour. The actor who is used to their voice's habitual sound in the play's habitual location might easily get distracted when what they hear does not sound right. One of the notions that also occurred in the interviews, especially with younger actors, was the so-called „big stage voice“ which refers to a louder and more heightened voice than what is used in everyday life. That kind of voice usage might lessen the actor's feeling of credibility.

In the third chapter I describe and analyse experiments which I conducted to find the answer to the main research question of this dissertation. In the first experiment I was my own test person, and no listeners were involved. In the second experiment two actors as test persons and three listeners were involved. I modelled the experiments on my first doctoral performance „The Viper“. The production was set in an abandoned apartment building in central Tallinn. The performance took place in two adjacent rooms, separated by double doors. For the duration of most of the performance the doors were open. The audience was equally divided between the two rooms. Whilst performing in one room I also had to consider the audience in the other room, for whom at some moments I was not visible at all. The hypothesis I posed for the experiment was that applying a mental image of projecting the voice to a certain direction in the room will impact the loudness and pitch of the voice, and the pace of speech. I assumed that projecting the voice will increase the loudness and pitch and decelerate the pace of speech to a certain extent. At the time of my experiment, it was no longer possible to enter the performance site of „The Viper“. Therefore, and because I did not find any similar place to the

abandoned apartment, I used the white hall of Drama School of Estonian Academy of Music and Theatre as the test room. Both experiments took place there. In the first experiment I set three tasks for myself as a test person: (1) to recite the text in the testing room to the imaginary audience without applying any specific mental image; (2) to recite the text, applying a mental image of projecting the voice to the imaginary audience in front of me; (3) to recite the text, applying a mental image of projecting the voice to the imaginary audience behind me. I measured the average loudness, pitch, and duration of the recorded recitals with the program Praat and analysed this data statistically, using a one-factorial ANOVA-test (One-Way ANOVA). The results indicated that applying a mental image of projecting the voice to a certain direction increased the average loudness and pitch of the voice, compared with the situation where no mental images were applied. The differences were statistically significant. Also, the results indicated that the temporal aspects of speech were not impacted by using mental imagery.

In the second experiment two actors with different working experience as test persons and three listeners as the audience and expert group were involved. In principle I was repeating the experiment, so the hypothesis remained the same: applying mental imagery of projecting the voice will increase the loudness and pitch to a certain extent and decelerate the pace of speech. This time, I added the hypothesis that the changes in vocal qualities evoked by mental imagery could be perceivable for the listeners. The first three tasks for test persons remained the same but two additional tasks were attached. The fourth task was to (4) recite the text applying the mental image of speaking in a church hall, and the fifth task was to (5) recite the text applying the mental image of speaking in a very small and intimate room. The experts were not introduced to the purport of the tasks. They evaluated the recitals by answering my questions in written form. I posed two questions: (1) depending on the task, can changes in the qualities of the actor's voice be perceived? (2) depending on the task, can changes in loudness, pitch and duration in the actor's speech be perceived?

First, the chosen qualities of voice were measured, and the data was analysed statistically, using one-factorial ANOVA-test. The results indicated that applying mental imagery caused statistically significant differences in qualities of the younger actor's voice in all tasks. For the older actor, statistically significant differences in loudness and pitch were called forth only when projecting the voice behind her. Also, projecting the voice in front of her called forth a statistically significant difference in the duration of speech. Reciting the text in imaginary

rooms (church and tiny space) evoked logical changes in both actors' voices: in the large imaginary space the loudness and pitch of the voice increased, and the pace of speech decelerated, whereas in the small intimate imaginary space the loudness and pitch decreased and the pace accelerated.

The feedback from experts affirmed my assumption that the most noticeable changes concerning speaking in imaginary circumstances occurred in the timbral qualities of the actors' voices. Though, my resources did not allow measuring and analysing timbral qualities. Also, the experts registered that while completing the last two tasks, both actors' voices sounded more natural and filled the space in a more wholesome way than while simply projecting the voice in one direction. Projecting the voice behind increased the loudness and pitch and thus for some experts created an impression of aggressiveness in the older actor's voice and speech, and an impression of melancholy in the younger actor's voice and speech.

The chosen qualities of voice and speech that I measured and analysed in experiments – intensity/loudness and frequency/pitch of the voice, and the pace of speech – are only a few parameters that indicate possible changes that can be evoked by mental imagery. Additionally, timbral qualities or articulation could be measured. In the latter case, the precision of enunciating vowels and diphthongs, or the duration of voiced and unvoiced consonants and the precision of enunciating consonant clusters could be measured. That could be the subject of future research.

During this research, I came to conclusions that (1) applying mental imagery of projecting one's voice in the space impacts the qualities of voice and speech, which in the context of this research are loudness and pitch, and – to some extent – the pace of speech; (2) speaking in an imaginary room with certain acoustic qualities can make the voice sound more resonant and natural and thus serve as an effective task in voice pedagogy.