

Teatripedagoogika muutuvas maailmas

E-õpik teatrikõrgkoolide üliõpilastele

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool
Tallinn 2018



EESTI
MUUSIKA- JA TEATRIAKADEEMIA



EESTI KULTUURKAPITAL



E-õpiku väljaandmist on toetanud Eesti Kultuurkapitali näitekunsti sihtkapital.

Välja andnud: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

Koostaja ja toimetaja: Eva-Liisa Linder

Tõlkija ja toimetaja: Marion Jõepera

Kujundaja ja küljendaja: Maite Kotta

Fotod: Johan Elm, erakogud

© Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia

ISBN 978-9949-9873-5-1 (pdf)

Sisukord

Sissejuhatus	5
TEOORIA	
Postdramaatilisest teatrist	9
Luule Epner	
Postdramaatilise dramaturgi väljakutsed 2016. aastal ja tulevikus	17
Marion Jõepera	
Poliitilise teatri loomemeetodid	21
Madli Pesti	
Triksterpunkt kujundamas publiku ruumiloomet	29
Anne Tärnpu	
Unustuse jõel ehk kasvatusfilosoofiast lavakunstikoolis	35
Airi Liimets	
Uus lähenemine näitlejaõppele Läti Kultuuriakadeemias	41
Mara Kimele, Elmars Senkovs	
Lavastamine välismaal	45
Tiit Ojasoo	
PRAKTIKA	
Lee Strasbergi meetodnäitlemine	51
Mihaela M. Mihut	
Kuidas arendada näitlejat Rudolf Labani ja Yat Malmgreni tehnika abil	53
Per Nordin	
Traditsioonilisest teatrist	57
Benny Claessens	
Füüsiline teater	61
Jüri Nael	
Häälemängude ehk häikimise tehnika	63
Anne-Liis Poll	
Sissejuhatus Alexanderi tehnikasse	65
Maret Mursa Tormis	



Sissejuhatus

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkooli korraldatud rahvusvaheline konverents „Teatripedagoogika muutuv maailmas“ toimus 10.–12. juunil 2016 Teatris NO99.

Tegemist oli mitmes mõttes erakordse sündmusega. See oli esimene suur konverents lavakunstkooli ajaloos. See oli esimene konverents Eesti teatriuurimise ajaloos, kus olid esindatud võrdses mahus teoreetiline ja praktiline pool. Ja käesolev artiklikogu on lavakunstkooli esimene konverentsi järelkogumik, mis mõeldud ühtlasi toimima elektroonilise õppematerjalina. See on oluline samm lavakunstkooli kui teatrilase loomeuurimiskeskuse arengus.

Teatriõppe ajaloo ja tulevikuga tegelev konverents „Teatripedagoogika muutuv maailmas“ oli pühendatud lavakunstkooli pikaajalise juhi, emeriitprofessor Ingo Normeti 70. juubelile, et pöörata tähelepanu teatriõppe uuendamise jätkuvale vajadusele.

Konverents kestis kolm päeva. Kokku esines 18 ettekandjat, neist viis väliskülalised. Konverentsi külastas umbes paarsada inimest. Videosalvestuste ja käesoleva e-õpiku kaudu loodame jõuda aga märksa laiemas audiotooriumini.

Konverentsil oli ka laiem tähendus. Samal ajal kui Toompea teatrikoolis toimuvad igapäevaselt tunnid, peame muutuv maailmas vastama pidevalt ja avalikult küsimusele: mida ja kuidas me õpetame? Riikliku teatrikoolina vastutame Eesti teatriõppe eest.

Seejuures ei pea ma silmas ainult lavakunstkoolile kui kõige staažikamale Eesti teatrikoolile kogunenud sümboolset kapitali ja vastutust. Eesti Haridus- ja Teadusministeeriumi ning EMTA vahel sõlmitud kõrgkoolide vastutusvaldkondi sätestava halduslepingu järgi vastutab lavakunstkool Eestis kõrgel tasemel ja ühiskonna vajadustele vastava teatrilase õppetegevuse toimimise, kvaliteedi ja arengu eest.

Viimase paarikümne aastaga on teatrisüsteem aga drastiliselt muutunud. Riiklike teatrite asemel võtavad võimust erateatrid ja eriprojektid. Teatriestetikas vabastab psühholoogilise realismi asemel lavasid postdramaatiline teater. Eestis on paarsada vabakutselist näitlejat, kelle igapäevane leivateenimine nõuab iseseisvat kunstnikukreedot.

Operatiivse reageerimise meistrina tuntud Ingo Normet on hea näide koolijuhist, kes suutis muutuva ajaga sammu pidada ja oma 15 koolijuhi-aastaga õpet uendada.

Ingo Normet alustas lavakoolis töötamist ühiskondlikult murranguliselt ajal: 1990. aastast õppejõuna ja

1995. aastast koolijuhina. 1996. aastal võttis ta vastu esimesed tudengid lavastaja õppesuunale ja 2000. aastal dramaturgi õppesuunale. Need nimed tõusevad esile praeguses teatripildis: Tiit Ojasoo, Vahur Keller, Tõnu Lensment, Urmas Lennuk, Marion Jõepera, Maria Lee Liivak jt.

1997. aastal kaitses lavakunstkoolis esimesena Katri Aaslav-Tepandi magistrikraadi ja 2011. aastal Anne Türrpu esimesena doktorikraadi. Sellest ajast on magistri- ja doktoriõppe maht järjest kasvanud.

Alates 1999. aastast toimub lavakunstkoolil üliõpilasvahetus Londoni Rose Bruford College'iga ja episoodilisem koostöö teiste Euroopa teatrikoolidega. Tänu sellele on terve põlvkond, ligi paarsada Eesti teatriinimest, asunud tööle maailmateatrikeskuse Londoni kogemusega.

Legendiks on saanud lugu sellest, kuidas Normeti tööle tulles oli lavakooli raamatukogus 9 raamatut, nüüd on 9000. Lisaks videoteek ja populaarne käsikirjaliste näidendite kogu. Need on vaid mõned näited.

Ingo Normetit teatakse õpetajana, kes oskab erapooletult julgustada kõige erisuunalisemaid tudengeid ja toetada nende otsinguid. Tema õpilased kujundavad praegust Eesti teatrit nii näitlejate, lavastajate, õppejõudude kui ka teatrijuhtidena, alates Mait Malmstenist, Katariina Undist ja Indrek Sammulist kuni Tiit Ojasoo, Mart Kolditsa ja Uku Uusbergini.

Normet kutsus kursusejuhendajateks eri teatriveendumustega õppejõude: Nüganen, Toompere, Pedajas, Ojasoo jne. Sama mitmekesine on olnud magistrikursuste teemavalik: nukuteater, lavakõne, psühholoogiline teater, füüsiline teater jne.

Lavakunstkooli pikaajaline põhimõte on olnud: mitmekülgsus on väärtus. Teatrikool peab ühendama vanu ja noori, konservatiivseid ja avangardseid õppejõude, psühholoogilist ja postdramaatilist teatrit. See on meie tugevus.

Käesoleva kogumiku eesmärk on jäädvustada konverentsi kaudu viimastel aastakümnetel lavakunstkoolis aset leidnud muutusi, pakkuda võrdlust teiste maade teatriõppega ja hoida üleval diskussiooni teatriõppe tuleviku üle.

E-õpikusse on konverentsilt valitud viis teoreetilise ja kuus praktilise rõhuga ettekannet koos viidetega videosalvestustele. Teoreetiliselt kõnelesid 1) postdramaatilisest teatrist prof **Luule Epner**, 2) postdramaatilisest dramaturgiast dots **Marion Jõepera**, 3) teatriõppest filosoofilise prisma läbi prof **Airi Liimets**, 4) uutest lähenemisest teatriõppele Läti Kultuuriakadeemias prof

Mara Kimele ja dots **Elmars Senkovs** ning 5) lavastaja-tööst välismaal lavastaja **Tiit Ojasoo**.

Õpikojad koos lavakunstkooli tudengitega korraldasid: 1) Lee Strasbergi meetodist näitleja **Mihaela M. Mihut** Ameerika Ühendriikidest, 2) Rudolf Labani ja Yat Malmgreni tehnikast dots **Per Nordin** Rootsist, 3) oma teatrikreedost ja füüsilise teatri lähtekohtadest näitleja-lavastaja **Benny Claessens** Belgiast, 4) füüsilisest teatrist prof **Jüri Nael** (RADA/EMTA), 5) häikimisest prof **Anne-Liis Poll** EMTAst ja 6) Alexanderi tehnikast dots **Maret Mursa Tormis** EMTAst.

Lisaks on e-õpikusse haaratud kaks artiklit lavakunstkooli teatriuurijatelt. Teadur **Madli Pesti** annab ülevaa-

te poliitilise teatri loomeviisidest. Lavastaja ja dotsent **Anne Tärnpu** esitab oma pikaajalise tööga settinud üldistuse selle kohta, kuidas kujundada publiku ruumiloomet.

Kogumik on mõeldud toimima ühtlasi kaasaegses teatriõppes oluliste märksõnade ja teemakonspektide koguna, seda nii eesti kui inglise keeles – õppematerjalina kõigile teatriõppuritele ja -huvilistele.

Lavakunstkooli konverents ja e-õpik said teoks tänu Eesti Kultuurkapitali ning Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia toetusele.

Eva-Liisa Linder
EMTA lavakunstkooli teadur



Postdramaatilisest teatrist

Luule Epner

Nüüdseks on see kindlasti juhtunud [...]: mõiste, millest pidi saama [...] mõistlik alternatiiv tähendusühjaks trööbatud postmodernismile, on peaaegu sama kasutamiskõlbmatu kui tema väljavahetatu.

Ott Karulin, Sirp 18.03.2016

Kriitik leiab, et „postdramaatiline” olevat paljudele saanud sõimusõnaks, nagu varem oli „postmodernistlik”. Miks sel teemal ikka veel rääkida? Esiteks, ma pole kindel, et mõiste „**postdramaatiline teater**” on juba tähendusest tühjenenud ja end ammendanud (vähemalt eesti teatrikriitikas). Teiseks, selle mõiste looja, saksa teatriuuriija **Hans-Thies Lehmann** on 2014. aastal seletanud, et tema eesmärk oli kirjeldada ja mõistetesse tõlkida 20. sajandi lõpul lääne teatris toimunu. Usun, et „postdramaatiline teater” aitab selgitada ka eesti nüüdsteatris kulgenud protsesse. Ta ütleb: „... ma näen teoorias midagi, mis tuleb tagantjärele ja paneb mõistetesse selle, mille kunstnikud loominguliselt on välja mõelnud.” (Lehmann 2014). Seda seisukohta jagan ma täiel määral.

Post-mõisteid on nüüdseks käibel terve pesakond, peale **postdramaatilise teatri** ja **postmodernismi** näiteks **postindustriaalne** (ühiskond), **postkoloniaalne** (ühiskond), **poststrukuralistlik** (teooria) jne. Ühine eesliide näitab seda, et need saavad oma tähenduse tüvimõistelt, mille suhtes nad on hilisemad („pärast” midagi). Kindlasti oleks huvitavam iseseisev nimetus, mis ei seaks nimetatavat nähtust nii selgesti sõltuvusse millestki muust – aga neid on leiutatud vähe, pigem paljunevad *post-* ja nüüd juba ka *post-post-*mõisted, nagu **postpostmodernism**. Oluline on meeles pidada, et „pärast” eesliitena ei tähenda sugugi, et eelnev nähtus oleks otsa lõppenud. Nii ei ole ka dramaatiline teater surnud, vaid vägagi elujõuline.

Millal aga ilmus dramaatilise teatri kõrvale postdramaatiline? **Hans-Thies Lehmann** on oma palju tõlgitud monograafias „**Postdramatisches Theater**” (1999) pakkunud, et see toimus lääne teatris põhiliselt alates 1970ndaist. Ta väidab kindlalt, et Brechti eepiline teater siia ei kuulu, samuti mitte 1950ndatel tekkinud absurdi-teater (Ionesco, Beckett¹ jt). Eestis toimusid suuremad



nihked alates 1980ndate lõpust, hoogsamalt 1990ndatel ja praegusel sajandil. Miks ilmusid aga uued teatrivevormid? Põhjusi on vähemalt kaks.

Esiteks oli tõukejõuks juba 1960ndail alanud teatri n-ö teine emantsipatsioonilaine². 1960ndate kunstides räägitakse uuest ehk neoavangardist. Teatris tähendab see taas üleskutset, et tuleb vabaneda sõltuvusest kirjandusest ning pöörduda omaenda eriliste väljendusvahendite poole. Need põhimõtted kannavad ka eesti teatriuendust 1960ndate lõpus (Hermaküla ja Toominga lavastused Vanemuises). Olgu märgitud, et 20. sajandi lõpupoole nõrgeneb ka kirjanduse positsioon kultuuris ning hakatakse rääkima nn Gutenbergi galaktika³ lõpust.

Teine, olulisemgi põhjus on selles, et lääneriigid jõuavad meediaajastusse ning teatril tuleb hakata konkureerima uute elektrooniliste meediumidega. Filmikunst oli juba olemas, 1950ndatel muutub massiliseks televisioon, ajapikku lisanduvad video ja arvuti. Need meediumid võtsid suurel määral üle tegelikkuse visuaalse kujutamise ja lugude jutustamise/esitamise ülesanded, s.o funktsioonid, mida seni täitis teater. Tõepoolest, tänapäeval saab inimene enamiku lugudest, millega ta kokku puutub, filmidest, teleseriaalidest, videomängudest jm. Teater ei ole üldiselt siiski massimeedium. Sellises olukorras pöördus üks osa teatrist põhjalikumalt

¹ Beckett'i hilisemad minimalistlikud näidendid („Breath”, „Not I” jt) on aga ilmsesti postdramaatilised.

² Esimene laine, milles tekkis lavastajateater, oli toimunud 19. ja 20. sajandi vahetusel.

³ Kultuurisituatsioon, mis sai alguse trükikunsti leiutamisega.

uurima omaenda esteetilisi aluseid, teine osa integreerima uut meediat – kuid mõlemad teed viisid eemale traditsioonilisest liidust kirjandusega. Uues olukorras tuli teatril uuesti läbi mõelda, mis on ta ülesanded ja ressursid.

Kuidas **postdramaatilist teatrit** defineeritakse? Lehmann on ebatüüpiline sakslane – tal ei ole ranget süsteemi, pigem on tema monograafia uute teatrivormide ja -võimaluste kataloog (kusjuures ta mõtestab neid teoreetiliselt) ning katusena toimival mõistel „postdramaatiline teater” on õieti kaks peamist tunnust. Mõlema tunnusjoone puhul tuleb kõigepealt küsida, mida mõista dramaatilise teatri all?

Alustagem dramaatilise teatriga – mis see on? Esiteks, dramaatiline teater on draamapõhine tegemise mõttes: lavastus lähtub kirjanduslikust tekstist (olgu see näidend, dramatiseering vm), mida lavastaja ja näitlejad tõlgendavad. Kirjanduslik tekst on lavastuse algus ja alus. Postdramaatilises teatris muutub suhtumine (kirjanduslikku) teksti. Postdramaatiline teater on enesekindel, mõistes ennast kunstina omaenda õigustes, mis võib lähtuda kirjanduslikust tekstist, aga ei pruugi. Tekst on põhimõtteliselt üks paljudest teatri vahenditest, üks lavastuse osa, mis pole juba ette kõige tähtsam. Niisugune suhtumine avab laia võimaluste spektri. Ka Lehmann on rõhutanud, et postdramaatilises teatris kirjandus, tekst ja sõnad ei kao. Mõni postdramaatiline lavastus võib olla vägagi sõna- ja tekstikeskne, võib-olla seal palju muud ei tehtagi kui esitatakse tekste (nt dokumentaalne kollaaž „Kodumaa karjed” Jaak Printsi esituses teatris NO99, 2015), või on lavastuse „peategelaseks” ja teemaks keel (nt Anu Lambi „Keeleuuenduse lõpmattu kurv” lavakunstikooli üliõpilastega Johannes Aaviku keeleuuendusest, 2006). Kuid see on üks võimalik valik, mitte norm. Postdramaatiline lavastus võib olla samahästi sõnatu, ilma tekstita.

Teiseks (võib-olla olulisemaltki) on dramaatiline teater draamapõhine ka selles mõttes, et järgib klassikalise draama vormi, struktuuri, samuti kindlaid žanrimudeleid, nt tragöödia, komöödia, melodraama. Mis on aga klassikaline draama? Lehmann vastab nii: „tegevus, karakterid [...] ja peamiselt elavates dialoogides esitatud lugu” (Lehmann 1999: 49). Sellega haakub hästi Jean Alteri „tervemõistuslik” teatri definitsioon: teater tähendab „... avalikke etendusi, mis rajanevad peamiselt dialoogidest koostatud fikseeritud verbaalsetel tekstidel ja mille jooksul näitlejad esitavad fiktsionaalsesse loosse haaratud tegelaste tegevusi” (Alter 1990: 12). Ajalooliselt on tegemist tugeva ja küllalt pika teatritraditsiooniga, mille algust saksa uurijad ei paiguta kummatigi antiiki, s.o teatrikunstiläätetele (sest sel ajal olid tekstid lahutamatuult lõimitud teatripraktikasse),

vaid 17.–18. sajandisse⁴; nad räägivad tol ajal kujunenud dramaatilis-kirjanduslikust teatrist. Postdramaatiline teater klassikalise draama struktuuri ega kindlaid žanrimudeleid ei järgi, ja see kehtib ka paljude n-ö postdramaatiliste näidendite kohta, mida tänapäeval kirjutatakse ja millega teater töötab (nt Elfriede Jelinek, Heiner Müller, Sarah Kane jpt). Samas on igasuguseid tekste, sh klassikalisi näidendeid, võimalik lavastada postdramaatiliselt, kui lammutada nende struktuur ja see teisiti kokku panna. Lehmann ütleb: „... postdramaatilist teatrit tehakse ka dramaatiliste tekstidega, nii vanade kui uutega. Teatri jaoks sõltub kõik teksti teatraalsuse laadist. Kasutatava teksti struktuurist ei sõltu midagi või sõltub vähemasti väga vähe. Euripidest ja Shakespeare’i saab lavastada postdramaatiliselt, Heiner Müllerit ja Sarah Kane’i dramaatiliselt.” (Lehmann 2014)

Kuid kas „postdramaatiline” pole siis lihtsalt postmodernistliku teatri teine nimi? Miks peaks vaja minema veel üht *post*-mõistet? Põhjendada saab sellega, et „postdramaatilisus” kirjeldab uusi nähtusi **teatri**le eriomaselt (kuivõrd „draama” kuulub teatrikunsti). Me räägime postmodernistlikust arhitektuurist ja romaanist jne, kuid mitte postdramaatilise arhitektuurist – see mõiste on teatriinimeste pärusmaa. Samuti ei tohiks postdramaatiline teater (ehkki seda tehakse postmodernisel ajastul) kanda kindla maailmamõistmise või ideoloogia pitserit, vaid on mõeldud kirjeldama teatri**esteetikat**, uusi vorme ja vahendeid. Muidugi ei saa vormi ja sisu lahutada, ja muidugi väljendab ka postdramaatiline teatrilavastus teatud maailmapilt – niivõrd kui tema esteetika on lahutamatu maailmanägemise viisist, väärtussüsteemist jne. See maailmapilt võib olla postmodernistlik, aga võib ka mitte olla. Kui postmodernismi põhiliste tunnusjoontena tuuakse välja ironia või skepsise n-ö suurte jutustuste suhtes, mis tahavad maailma kõikehõlmavalt seletada (näiteks progressi-idee), siis postdramaatilise teatri puhul sedalaadi tunnused puuduvad. Nii ei saa kindlasti postmodernistideks pidada Lembit Petersoni ega Merle Karusood. Karusoo elulooteater, kus näitlejad esitavad dokumentaalseid elulugusid, on aga selgesti „mitedramaatiline”, s.o ei allu klassikalise draama struktuurile. Kui vaadata Petersoni kaht lavastust aastast 2015, siis „Tartuffe” on dramaatilise teatri lavastus, ent Vöröpajevi „Delhi” tantsu” struktuur on pigem postdramaatiline (teema variatsioonid läbi seitsme lühinäidendi, kus tegelaste suhted ja koht kogu aeg teisenevad, ilma et neist kujuneks mingit lineaarset lugu) ja sama saab väita ka Peter-

⁴ Enne seda aega andis tooni nn pre- ehk eeldramaatiline teater. Näiteks itaalia maskikomöödia *commedia dell’arte* ei kuulu dramaatilisse teatrisse, aga postdramaatiliseks oleks seda imelik nimetada – see on predramaatiline teatrivorm.

soni autoritruu lavastuse kohta. Ka hoiakutelt postpostmodernistlik lavastus (näiteks lavastus, mis seab irooniale vastu uussiiruse) võib olla postdramaatiline.

Küll aga võiks huvi pakkuda üks Lehmanni mõttekäik aastast 2007: maailm olla samuti muutunud, elust olevat taandunud draamapärased jooned ning me kogeme öeldavasti elu pigem episoodidena kui võitlusliku, konfliktliku ümber keskendatud draamana (Lehmann 2007: 47). Seega olevat tänapäeva maailma jaoks parem peegel just postdramaatiline teater. Muidugi on jutt läänemaailmast ja ajast kümnekond aastat tagasi, nii et võib küsida, kas praegustes pingelistes oludes pole tegelikkuse tajumine siiski jälle muutunud „dramaatilisemaks” (või vähemasti loob draamasid massimeedia), nii et elu mõtestatakse terava isikute- või rühmadevahelise konfliktina, mil on oma algus, keskpunkt ja loodetavasti ka lõpp.

Dramaatilis-kirjanduslikust teatrist, millest oli eespool juttu, saab eemalduda ja erineda mitmel viisil. Postdramaatilise teatri maastik ongi kirju ja liigirikas. Ei ole olemas ühte ja ainsat postdramaatilise teatri esteetikat, vaid esteetikad – mitmuses. See mõiste meenutab vihmavarju, mis kogub enda alla palju ilminguid, näiteks füüsiline teater, visuaalteater, multimeediateater, *performance*’i-teater jm. Üldisemat laadi muutuste hulgas on üks tähtsamaid **vaataja** rolli ja positsiooni ümbermõtestamine. Dramaatilises teatris on vaataja ülesandeks vaadata väljamõeldud lugu, sellele kaasa elada, lavastuse loodud maailma sisse elada ja tõlgendada nähtut selle sisseelamise baasil⁵. Postdramaatiline teater pakub vaatajale sageli pigem tegevusi, kujundeid (sh abstraktseid kujundeid, millel puudub selgelt loetav tähendus) ning vaataval tuleb neid tajuda ja ise tervikuks korrastada, kui ta seda soovib. See teater eelistab sageli jätta otsad lahtiseks, vältida hinnanguid, pakkuda vastuolusid jne (Epner, E. 2016). Vaatajalt oodatakse tavalisest aktiivsemat suhestumist etendusega, ennekõike kujutlemise ja mõistmise tööd. Päris tihti tuleb vaataval panna üksikutest stseenidest kokku arusaadav tervik, sest lavastus ei jutusta sidusat lugu. „Laval ei jutustata lugusid, vaid käsitletakse teemasid.” (Epner, E. 2016). Näiteks „sugu: N” (2015, Vaba Lava), kus stseene ühendab teema, aga puudub lugu. (Muidugi, postdramaatiline lavastus võib ka jutustada lugu, kuid teeb seda siis teisiti kui klassikaline draama.) Mõju vaatajale võib seisneda ka tajuharjumuste nihutamises ja tajude ergastamises või ebaharilike, argielus kättesaamatute kogemuste pakkumises. Nii või teisiti püütakse vähendada distantse vaataja ja lava vahel. Tihti muudetakse klassikalist suhet: näitlejad mängivad laval, vaatavad vaa-

tavad (kusjuures pole oluline, kas „neljas sein” luuakse või mitte, nende vahel on ikkagi nähtamatu piir). Vaatajast võib teha etenduse osalise, pöörates etendaja ja vaataja rollid ajutiselt ümber või neid ühtlustades. Paar näidet. Mart Kangro „samm lähemale” lavakunstikooli üliõpilastega teatris NO99 (2013): näitlejate ülesandeks oli paluda vaatavad tantsima, s.o vaataja muutus ise esinejaks, keda teised publikuliikmed vaatasid. Või samuti Kangro lavastatud „FANTASTIKA” (2015), mille esimeses pooles vastavad näitlejad küsimustele. Minu nähtud etendusel võtsid vaatavad endale vabaduse esitada küsimusi ka saalist. Vaataja ei pruugi olla ainult kaasamängija, temast võib saada kaasautor, kellest sõltub etenduse käik – sel juhul on tegemist osalusteatriga (nt Cabaret Rhizome’i interaktiivne „Otsuse anatoomia”, 2015). Siiski tundub, et suhe ja suhtlemine vaatajaga on see valdkond, kus eesti teater uljalt eksperimenteerima ei kipu.

Mis toimub aga laval? Tänapäeva teatriuurijad ja -kriitikud mõistavad teatrit enamasti avaralt, hoides pilgu all kogu etenduskunste välja⁶. Lehmann oma raamatus „Postdramaatiline teater”, nagu ka Erika Fischer-Lichte teoses „Performatiivsuse esteetika” (2004) toovad vahet tegemata näiteid nii teatrist (näiteks Frank Castorfi lavastused Volksbühne teatris) kui ka tegevuskunstist (näiteks Marina Abramoviči *performance*’id), tantsuteatrist jm. Postdramaatilises nüüdisteatris ristuvad, põimuvad või sulanduvad sageli sõnateatri, nüüdistantsu ja tegevuskunsti (*performance*’i) väljendusvahendid ja esteetilised printsiibid, nii et tulemuseks on n-ö segaverelised kunstinähtused. Liigutakse üle traditsioonilise teatri sise- ja välispiiride. Sisepiiride all pean silmas piire eri teatriliikide vahel, nagu sõna-, tantsu- ja muusikateater. Välispiirid jooksevad teatri ja teiste kunsti liikide vahel, nagu visuaalkunst, muusika, kirjandus.

Järgnev põgus ja ebatäielik ülevaade toetub eesti nüüdisteatrit käsitlevale artiklile „Pildi kokkupanek: eesti nüüdisteatrit kaks aastakümnet” kogumikus „Vaateid eesti nüüdisteatrile” (2016).

1990ndate lõpuotsas hakkab meie sõnateatrit mõjutama nüüdistants, mida sõnateatri vahenditega kombineerib Aleksandr Pepeljajev, külalislavastaja Moskvast. Tähiseks on Von Krahli vastloodud püsitrupiga tehtud „Kodanikud!” (1998), žanrilt „kontseptuaalne keha kultuur”, kus näitlejad sooritasid mitmesuguseid liikumisi ja tegevusi, hõikudes nende saateks tegevusest täiesti sõltumatuid loosungeid. Nullindatel teeb Pepeljajev juba pidevalt koostööd nii Von Krahli kui ka EMTA lavakunstikooliga ning lavastab teisteski teatrites: „Luikede

⁵ Vaataja rolli hakkab teisiti, aktiivsemana käsitlema juba Brecht.

⁶ Sellest annab tunnistust Teatriliidu uus aastaauhind – etenduskunste ühisauhind, millega tunnustatakse etenduskunste põimivaid otsingulisi lavastusi.

järv“ (koos Peeter Jalakaga, 2003), „Kirsiaed“ (2005, lavakooli XX lennuga), „tsuaF“ (2007, „Fausti“ põhjal, XXIII lennuga) jt. Pepeljajev mängitab tsitaate ja kultuuris ladestunud klišeetid, nii et klassikalised teosed hakkavad jutustama algsest hoopis erinevaid lugusid. Viimasel hooaegadel on eesti teatritest läbi käinud lausa üks nüüdistantsu laine: „Melujanu“ Linnateatris, „Adam ja Eeva“ VAT teatris, Tartu Uues Teatris teeb koreograaf Renate Keerd lavastuse „Koon“ – kõigis neis tantsivad draamanäitlejad. Koreograafia, tantsu osatähtsus teatrikunstis on sel sajandil üldse tõusnud, nii lääne teatris kui ka Eestis. Ei ole põhjust tõmmata ranget piiri tantsijate ja (draama)näitlejate vahele. Hea näide on koreograafiharidusega Mart Kangro, kes töötab mitte ainult kaasaegse tantsu, vaid ka sõnateatri väljal (lavastused NO99-s, kaasategemine Von Krahlis teatri lavastuses „Paradiis“). Tantsijana panustab ta tugevalt sõnale, teatrilavastustesse toob aga mitmesuguseid liikumismustreid, mis pole pelgalt dekoratiivne element.

Mitmed nüüdisteatri suundumused on saanud ärgitust **visuaalkunstidest**. Jämedajooneliselt võib ehk öelda, et üks osa teatrist (postdramaatiline) nihkub kirjandusest eemale ja visuaalkunstile lähemale. Kõige lähemale on sellele liikunud nn tehnoloogiline teater (nt Hendrik Kaljujärve „Iseorganiseeruv süsteem“, 2011), kus tegutsevad masinad ning enam ei vajata mitte ainult draamat, vaid ka näitleja osutub ülearuseks. Tehnoloogilise teatri eestvedaja Andrus Laansalu sõnul on see „kaasaegne kunst, mis esiletulemiseks kasutab teatri meetodeid“.

Peamiseks visuaalkunstide tõmbekeskuseks on aga tegevuskunst, nt *performance*’id, *happening*’id. Kui tegevuskunstiline impulss on tugev, siis tekib niisuguseid teatrivorme, mida on käsitletud ***performance*’i-teatrina**.

Vahemärkusena mõistete asjus olgu lisatud, et meil räägitakse teinekord etenduskunstist kui omaette kunstiliigist. Etenduskunstnikud teevad etendusi väljaspool teatrisüsteemi (nt Kanuti Gildis jm) ning tihti vastandavad ennast ja oma loomingut teatrile, mida nad sel juhul mõistavad üsna kitsalt – eeskätt dramaatilise või psühholoogilise teatrina. Teiselt poolt on „etenduskunst“ meil kasutusel mõistena, mis hõlmab ka teatrit. Toetun siin Erkki Luugi määratlusele: etenduskunst on „kunstiliik, mis eeldab ainult etenduse toimumist, jättes täiesti lahtiseks selle žanrilise kuuluvuse ning selle teostamiseks kasutatud vahendid. Teisisõnu on etenduskunst kõige laiem ja hõlmavam termin kirjeldamiseks kõike, mida teatri, tantsu, etluse, agitkava, ooperi, opereti, muusikali, *happening*’i, *performance*’i, multimeedia-etenduse, *show* jne raames tehakse.“ (Luuk 2005: 55).

Performance’i-teatri esindusnäide lääne teatris on Robert Wilson (ehkki kõik tema lavastused sinna ei kuulu); eesti teatri raamistikus on sellest rääkinud ja kirjutanud kunstikriitik Anders Härm (vt Härm 2013), kes peab alguspunktiks Von Krahlis teatri ning Saksa trupi Showcase Beat Le Mot’ ühisprojekti „Piraadid“ (2001). Von Krahlis on mängitud veel näiteks soome tegevuskunstniku Teemu Mäki „Harmooniat“ (2008) ja filmirežissöör Marko Raadi lavastust „Ainult võltsid jäävad ellu“ (2004), kus tsiteeriti ameerika kultuskunstniku Paul McCarthy 1960.–1970. aastate *video-performance*’eid jm. Sõnateatri ning visuaalkunsti (ennekõike tegevuskunsti) vahendeid kombineeritakse ka teatris NO99, siin on tunda Ene-Liis Semperi mõju. Uudsusena hakkas NO99 kohe oma tegevuse algusest peale korraldama ühekordseid aktsioone, millest paljud toetuvad tegevuskunsti põhimõtetele. Esimeseks aktsiooniks oli kunstnik Marco Laimre *performance* „Mädand Harry“ (2005) NO99 näitlejatega. Mõneski aktsioonis on tegeldud näitlemise fenomeniga, näiteks Kristjan Sarve „99x“ (2007), mis seisnes ühesama monoloogi esitamises 99 korda; teatrimänge ja Mirtel Pohla rollisimultaani kätkev „Pekingi ooper“ (2009); Rasmus Kaljujärve aktsioon Põhuteatris (2011) jt. Eraldi tasub mainida kunstnik Joseph Beuysilt laenatud pealkirjaga lavastust „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“ (2007), mis suurelt jaolt põhines avangardse visuaalkunsti klassika tsitaatidel ja ideedel. Viimaste lavastuste puhul („FANTASTIKA“, „El Dorado: klounide hävitusretk“) on teatripoolsetes tutvustustes räägitud ka installatsioonikunsti⁷ põimimisest teatri vahenditega. *Performance*’i-teatris liigub rõhk dialoogilt füüsilisele tegevusele. NO99-s töötatakse nn abstraktsete kujunditega, kus füüsilised tegevused ei väljenda (loetavaid) psühholoogilisi tähendusi ega jutusta lugu. Üks viis neid luua on näitleja ebaharilik, kummaline tegevus, mis toimib kujundina tänu sellele, et puudub selge lugu, mis neid seletaks ja tähenduse annaks. Teistel juhtudel tõstetakse suurde plaani kõige tavalisemaid tegevusi, nii et soorituse ilu, rütmimustrid jms kustutavad fiktsionaalse konteksti. Näiteks Lauri Lagle „Kolmapäev“ (Teater NO99, 2013) võib vaatajat kütkestada, kuidas Kaie Mihkelson küürib puhtaks ja väänab kuivaks suure valge lina (argitegevus), või üllatada, kuidas Inga Salurand suures potis õunu keetes loobib potti lõpuks ka kilekoti ja käteräti (kummastatud tegevus). *Performance*’i-teatri esteetikas on töötanud ka Mart Koldits, Lauri Lagle, Andres Noormets („Vaterland“, 2008; „kõök/keittiö“, 2013) jt.

⁷ Installatsioon on ruumiline kompositsioon, mille materjaliks võivad olla ka helid (heliinstallatsioon) ja videopildid (videoinstallatsioon).

Tähelepanu väärivad ka sõnateatri ja **muusika** sulamid, mis ei liigitu muusikateatriks ega mahu traditsioonilistesse žanritesse, nagu laulumäng: Uku Uusbergi lavastused, mis kasvavad välja muusikast („Pea vaetus“, 2009; muusikaliseks müsteeriumiks nimetatud „Jõud“ 2010) või Riina Maidre ja Maike Londi kontsertetendus „Post-Uganda“ (Von Krahli teater, 2009); samuti Ingomar Vihmari lavastused, kus ta mõjutab etendust otse laval muusikat valides (nt Martin Alguse „Öitseng“, 2011 ja „Zebra“, 2014), nii et etendusesti muutuvad muusikalised mustrid teisendavad rütme, atmosfääre ja näitlejate mängu.

Levimas on ka pildiline või **visuaalteater**, mis esitab kummalisi, lummaid jm visuaalseid kujundeid ning seisundeid, ilma et seoks need kokku läbivaks looks. Näiteks fotograaf Gabriela Liivamägi „Selgroogupidi koos“ (Tartu Uus Teater, 2014) kujutas väikese tüdruku unenägude maailma; sõnalist dialoogi polnud, küll aga lauldi. Visuaalteatrit teeb ka rühmitus Frank (nt „Bistro Beyond“, 2013). On arvatud, et mitme uue teatrivormiga haakuvad kergemini vaatajad, kes on kodus visuaalkunstis või muusikas. Tõepoolest, mõnd etendust saab suurel määral vastu võtta puht esteetiliselt, nagu kunstnäitust või kontserti: vaadelda visuaalseid kooskõlasid ja dissonantse, kuulata helide kokku- ja lahkõla jne.

Visuaalkunsti väljaga külgneb-põimub ka **intermedialine teater**⁸, kus kasutatakse erinevaid tehnoloogilisi meediume, nagu film, video, telepilt, arvutigraafika vms. Lisandub moodne heli- ja valgustehnika, mille abil saab näiteks mitmeti töödelda näitleja häält ja luua keerulisi valgusefekte. Kõik see kokku võimaldab luua sootuks teistsuguse tajukeskkonda kui klassikalises teatris. Üldistatult räägitakse nn uue meedia kasutamisest teatris. Uue meedia põhiprintsiip on arvesitus, selle objektid koosnevad digitaalsest koodist (vt Manovich 2012: 68).

Kui selle sajandi algul oli videoekraan laval veel omaette sündmus, siis praeguseks on video muutunud teatrikeeletavaliseks osaks, samuti levib laialdaselt arvutitehnoloogia. Eesti teatrisse tulid tehnoloogilised lahendused siiski märksa aeglasemalt kui visuaalkunsti, kus videokunst ja installatsioon hakkasid kiiresti arenema juba 1990ndate algul. Teatris on teerajajaks Von Krahli teater, Peeter Jalakat on peetud esimeseks multimeedialavastajaks eesti teatris pärast Leonhard Lapini algatuslikku „Multiplitseeritud inimest“ (1980). Meedia liigendab etendust teisiti kui traditsioonilises teatris. See kehtib nii lavaruumi kui vaataja kogemuse kohta. Inter- ja multimeediateatris on lavaline keskkond ekraa-

nide mõjul ruumiliselt killustatud, lõhestatud, ajaliselt on aga tegevus samaaegne. Etendus toimub nii vahetult, siin ja praegu, kui ka ekraanidel. Näitleja on kohal lavaruumis, kuid ka kujutisena ekraanil jne. Ekraan võib lavaruumi jätkata, tuues vaataja silme ette lavastuse maailma need alad, mis lavale ei mahu, näiteks Peeter Jalaka lavastuses „Gilgameš ehk Igaviku nupp“ (Von Krahli teater, 2011), kus kangelase rännakut sõbra surnukehaga näidati videoekraanilt. Ekraan võib anda ruumi kommentaarideks, mil puudub otsene seos lavategevusega, näiteks lavastuses „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“, kus vaataja nägi kunstiteadlase Eha Komissarovi videoloengut avangardkunstist. Kujutise ja (elava) keha suhet pingestab võtte, kus näitlejad n-ö astuvad ekraanilt lavale ja tagasi ekraanile või ulatatakse asju ekraanilt lavale jne – reaalne lavaruum ja virtuaalne ruum on jätkuvussuhtes ning suhtlevad omavahel. Päril palju kasutatakse ka *live*-kaamerat, mis seab uued tingimused näitlejatööle: näitlejal tuleb mängida kaamerale ja kaamera kaudu publikule, ning sageli suhestuda või suhelda iseenda digitaalse kujutisega ekraanil. Uue meedia kasutamisega tekivad lavaruumi sees erinevad reaalsuse tasandid (sh virtuaalne reaalsus) ja saab mängida nende suhtega, üleminekutega ühelt tasandilt teisele jne. *Live*-kaamera puhul muutub lavastuse aktiivseks osaliseks operaator (kelleks on tihti mõni näitleja). Publik näeb korraka vahetut tegevust lavaruumis ja selle (valikulist) kajastust ekraanidel ehk seda, kuidas reaalsust manipuleeritakse ja modelleeritakse, kuidas lavastuse maailma tehakse. Niisugusele ideele on rajatud näiteks Mart Kolditsa lavastused stsenograafia üliõpilastega „Ihade osakond“ (2011) ja „Simulaakrum“ (2013, mõlemad Von Krahli teatris).

Lehmann kirjeldab oma raamatus postdramaatilise teatri vorme üldpealkirjade all „Teispool tegevust“ ja „Teispool illusiooni“. Teine pealkiri juhib meid küsimuseni **fiktiooni** (kujutluse, väljamõeldise) ja **reaalsuse** suhtest. Teatris valitseb nende keerukas kaksikelu: kõik toimub siin ja praegu, laval meie ees on lihast ja luust inimesed – näitlejad –, aga näitlejad muudavad tegelikult ühe väljamõeldud maailma. Suurele osale postdramaatilise teatrist on omane püüd pärisuse, ehtsuse ehk autentsuse poole, taandades fiktsiooni⁹. Selle üks avaldumisviis on dokumentaalteater, mis on nullindatel olnud tõusuteel ka lääne teatris. Üldiselt on aga reaalse ja fiktsionaalse suhe pingestatud ning teater armastab mängida nende piiri peal. Meil on suurejooneliseks näiteks NO99 „Ühtne Eesti“ (2010), kus teadlikult balansseeriti piiril: kas toimuv on teater (mis tegelik-

⁸ Teine laialt kasutatav mõiste on **multimeediateater**. Kui „multi-“ rõhutab, et kasutatakse palju erinevaid meediume (kunstilise info vahendamise kanaleid), siis eesliide „inter-“ asetab rõhu nende omavahelistele mõjutustele, eri meediumite koostööle.

⁹ Iha tõelisuse, autentsuse järele on ka uuemale visuaalkunstile tunnuslik, see tingib muu hulgas teatri ja visuaalkunsti lähenemist teineteisele.

kust kujutab) või ongi tegelikkuse osa, päriselt poliitiline sündmus.

Pärisuse, autentsuse taotlus ei piirdu kuidugi dokumentaalsete lavastustega. Teatrile, mis on materiaalne (mitte abstraktne) nähtus, on omane ajalikus, ruumilisus, kehalisus. Küsimus on ka selles, kuidas teater toob esile etenduse toimumise tegelikku aega ja ruumi nii, et vaatajad ei saa jätta seda tajumata, nad ei lähe täielikult lavastuse kujutluslikku (fiktsionaalsesse) maailma sisse ja võib-olla toda maailma ei tekigi. Neist küsimustest räägib Erika Fischer-Lichte oma raamatus „Performatiivsuse esteetika” (2004). Etenduse (tegelikku) ajalisust toob esile näiteks ebaharilik kestus – etendus on väga pikk (nn kestvusetendused, mis kestavad tunde, kasvõi 24 tundi) või väga lühike, nii et aeg ise tõmbab tähelepanu ja muutub esteetiliseks teguriks. Samasugust mõju avaldab erakordselt aeglane tempo (nt etendajate üliaeglane kulgemine Robert Wilsoni paljudes lavastustes) või ülikiire tempo. Samuti aja manipuleerimine kordustega (kuni monotoonsuseni) ja katkestustega, nii et tekivad jõulised rütmimustrid, mis pole olustikuliselt põhjendatud.

Reaalset ruumi rõhutavad eeskätt lavastused nn leitud ruumides, väljaspool teatrit, kus mängupaiga enda atmosfäär, selle paigaga seotud tähendused jms vaatajat mõjutavad (väga levinud suveteatris). Üks meil võrdlemisi uus nähtus on etendused, kus vaatajad sooritavad rännaku, neid juhatakse (või sõidutatakse) läbi eri kohtade, nagu Tartu Uue Teatri „Odysseias” (2015). Aga vaatajaid võidakse paigutada ka nii, et nad näevad üksteist, eriti nn keskkonnateatris, kus luuakse ühtne

mänguruum, näitlejad liiguvad vaatajate vahel jne (nt Von Krahli teatri „Budapest”, 2015).

Kehalisus puudutab näitlejaid või etendajaid. Siin kasutab nüüdisteater niisuguseid strateegiaid, nagu „päris” inimeste ehk mittenäitlejate toomine lavale (Vabal Laval etendunud „Tõelised naised, tõelised mehed ja tõelised teised”, 2015) või kehalise haavatavuse, hapruse, ebatäiuslikkuse rõhutamine. Siia kuulub ka küsimus, kas näitleja saab teatrilaval esineda kui tema ise, väljaspool igasuguseid rolle? Teatri NO99 dramaturg Laur Kaunissaare kirjutab nii: „Ometi tõmbavad suured tendentsid teatrimaailmas just selle poole, et näitleja ei mängiks, vaid lihtsalt oleks laval, esitaks kuidagi kohalolekut puhtal kujul. Nullvariant, aga intensiivne. On see võimalik? On see huvitav?” (Kaunissaare 2012). Need küsimused jäägu aga antud kirjatöös vastamata – näitlejat postdramaatilises teatris see pikemalt ei käsitle.

Uute teatrivormide levik tähendab näitleja seisukohast kõigepealt seda, et kui tal on huvi, võib ta töötada etenduskunsti väljal mitmes paigas, nt osaleda installatsioonides, *performance*’i-tüüpi sündmustes, nüüdistantsu etendustes jne, mis kõik seavad teistsuguseid ülesandeid kui kindla tegelase mängimine näidendi väljamõeldud maailmas. Teiseks, kui dramaatilises teatris on näitleja ülesanne mängida rolle, siis rollid ei kao ka postdramaatilises teatris (ehkki neid mängitakse teisiti), kuid tegelase kujutamise kõrval või asemel tõusevad esile esitamine ja ka n-ö eneseesitamine (laval oleks justkui „näitleja ise”), mis toob kaasa suhte muutumise vaatajaga.

Viidatud kirjandus

- Alter, Jean** 1990. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Epner, Eero** 2016. Sõna ja näitleja uuemas teatris. – *Sirp*, 18.03.
- Härm, Anders** 2013. Piraadid hõivavad lava: visand eesti *performance*-teatri ajaloost. – *Müürileht*, 11.02.
- Kaunissaare, Laur** 2012. **Näitleja ise**. – *Teater NO99: Mõtteid*, mai 2012, vana.no99.ee/tekstid.php?event_id=0&nid=245.
- Lehmann, Hans-Thies** 1999. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies** 2007. Theatre After Theatre. Rmt: *Na(ar) Het Theater – After Theatre? Supplements to the International Conference on Postdramatic Theatre*. Editor Marijke Hoogenboom. Amsterdam School of the Arts Research Group, lk 47–55.
- Lehmann, Hans-Thies** 2014. Autorite postdramaatiline võimalus. Tlk Laur Kaunissaare. – *NO99*, mai-juuni 2014: Nagu lubatud.
- Luuk, Erki** 2005. Tants tänapäeva kultuurikontekstis. – *Teater. Muusika. Kino*, nr 8/9, lk 55–62.
- Manovich, Lev** 2012. *Uue meedia keel*. Tlk Ellu Maar. Tallinn: Eesti Kunstiakadeemia.

Lisalugemist

- Vaateid eesti nüüdisteatril*. [Artiklikogumik.] Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 2016.
- Eesti näitekirjanduse 20 aastat*. Tallinn: Eesti Teatri Agentuur, 2014.
- Epner, Luule 2015. Näitleja postdramaatilises teatris. Rmt: *Teatrielu 2014*. Koost. Ott Karulin, Kristel Pappel. Tallinn: Eesti Teatriliit, lk 56–81.



Luule Epneri artikkel põhineb konverentsiettekandel, mille videosalvestust saab vaadata SIIT.

Postdramaatilise dramaturgi väljakutsed 2016. aastal ja tulevikus

Marion Jõepera

Postdramaatilise teatri sünni ja arenguga muutus ka dramaturgi roll teatris. Sündis uus dramaturgiliik – postdramaatiline dramaturg. Viimane erineb traditsioonilisest dramaturgist (ja ka lavastusdramaturgist) nii oma rolli, eesmärkide kui ka igapäevase tehnilise arsenaliga poolest.

Postdramaatilise dramaturgi peaülesanne on jätkuvalt luua narratiivi, kuid teha seda publiku ja ruumi kaudu. Postdramaatilises teatris ei panda narratiiv kokku mitte publiku silme all laval, vaid publiku peas, tema enda tegevuse ja kogemuse kaudu ning erinevate meediate ning etendajate ristumispunktis. Nii on postdramaatilise dramaturgi eesmärk teha publikust nii mängija kui ka narratiivi kokkupaneja. Tema töö sisu on luua (enamasti just) peidetud dramaturgiline struktuur, mis loob sellesse maailma sisenejatele ja seal mängijatele mängumaailma kogemiseks vajalikud tingimused.

Postdramaatiline dramaturg kasutab mängumaailma üles ehitamisel:

- juhust kui osalusnarratiivi koos hoidvat elementi,
- ruumi kui ühte mängumaailma peamist tegelast,
- tihti ka põhimõtet, et intensiivsed (taju)muutused algavad inimese ruumitunnetusest ja ruumitajust (ehk siis tajuprotsessidest ja inimese baasruumist – kehast),
- suurte tajumuutuste või tajunihete loomiseks (või nende võimalikkuse tekitamiseks) erinevaid keelelisi ja dramaturgilisi strageegiaid, tehnikaid ja meediaid ristavaid eksperimente.

Postdramaatilises teatris on dramaturgia vahend lavastuse või mängumaailma raamistiku loomiseks. Taolise teatri dramaturgid leiavad tänapäeval rakendust nii teatris, teatrist väljaspool kui üha rohkem ka teatri või etenduskunstidega piirnevatel aladel.

Postdramaatilise dramaturgi roll on ühelt poolt sama, mis dramaturgi roll – pakkuda mängu kogejale narratiivi



loomise võimalust. Kuid postdramaatilises teatris toimub see publiku kaudu. Seega on vahe suhtumises, millega mängumaailmu luuakse ja publik-mängijal neisse siseneda lastakse.

Postdramaatilise dramaturgi töö on luua mängumaailmu, milles saaksid osaleda nii professionaalsed etendajad kui ka vaatajad. Samuti võimaldada mängijatel kogeda ruume, kus nad saaksid asuda teekonnale, mis on nende jaoks avastusprotsess. Oluline on pakkuda mängijale protsessis olemist, (näilist) liikumisvabadust.

Eelneva põhjal teen ülevaate üheksast väljast ja suunast, kuhu minu silmis postdramaatiline dramaturgia liigub. Esimesed kolm suunda puudutavad otseselt teatrit. Sealt edasi läheme juba teatrist välja.

1. Publik kui Mängija

Kõige klassikalisemad postdramaatilise teatri mängumaailmad on teatrilavastused, mille igas stseenis ja/või ruumis on publik kutsutud etendajatega kaasa tegutsema, üheskoos lugu looma. Siia alla kuuluvad lõplikult paika panemata ehk peidetud dramaturgiaga narratiividega osaluslavastused. Publikul on õigus stseenidesse sekkuda, rekvisiite katsuda, valida ise stseenide vaatamise järjekord, vaadata ainult ühes ruumis toimuvat, järgneda vaid ühele etendajale jne.

Tegemist on mängumaailmaga, milles ringi uidata ja mida avastada võib mitmeid ja mitmeid kordi. Dramaturgi ülesanne on fikseerida mängumaailmas aset leidvad sündmused või nende algimpulsid.

Idealne näide on Punchdrunki lavastus “The Drowned Man: A Hollywood Fable”, mis esietendus Londonis 2013. aasta suvel. Selles mängumaailmas muutus koos ajaga ka näitlejate-tantsijate rollivabadus, mis järk-järgult laienes publikule, kes sai lavastusest korduvalt osa võtta.

2. Seiklusmängud argimaailmas

Siia kuuluvad suuremad võistluselemendiga tänavamängud ja seiklusmängud, milles osalejale on ette antud kindlad reeglid.

Taalised mängud saavad põhineda kas filmil, raamatul, videomängul või olla loodud originaalis juba reaalelu mänguformaadi jaoks. Tihti on sellised mängud oma žanrilt seiklusmängud, kus mängumaailmade läbimiseks ja ülesande lahendamiseks peavad mängijad järgima neile ette antud mängureegleid.

Siia alla kuulub näiteks zombi-apokalüpsist kujutatav tänavamäng „2.8 Hours Later”. Samuti kindla etteantud loo ja ülesandega „Scent Trail”, mille puhul iga meeskond saab endale jäljekoera ning asub siis koera ja kaas mängijate abil ülesannet lahendama. Samuti kuuluvad siia narratiivi kasutavad geopeitusmängud, kus mängijad ei otsi mitte lihtsalt peidetud aardeid, vaid saavad mängides ise osaks suuremast seiklusmaailmast.

Just taolises tänavamängus ja seiklusmängus eksisteerivad koos (peidetud dramaturgia abil loodud) mäng ja lugu – kumbki ei sõida teineteisest üle ega muuda teist vähem väärtuslikuks. Konkreetsest mängustruktuurist olenevalt võib seiklusmängude kategooria alla kuuluda ka geopeitus, aga enamik sportmänge mitte.

3. Ruumide sidumised

Ajaliselt ja ruumiliselt „laiaks tõmmatud“ teatrilavastused hõlmavad endas ka mitteteatraliseeritud ruume ehk tavaruumi.

Siia alla kuuluvad hiigel-lavastused, kus mängivad koos erinevad teatritrupid, kasutades mängumaailma loomiseks eri ruume ja asutusi, mis vastavad näiteks lavastuse aluseks võetud romaanipeatükkide asukohtadele, nt spordisaalid, avalikud saunad jne. Ühest asupaigast teise liikumiseks peab publik taolises maailmas kas jalutama, kasutama ühistransporti vms. Kõik inimese (publiku) igapäevategevused (söömine, tualeti kasutamine jne) muutuvad osaks mängumaailmast.

Nüüd läheme aga teatrist eemale ja vaatame, millistes valdkondades postdramaatilist dramaturgi veel kasutada saab.

4. Teenusedisain

Teenusedisain on lõpmatuna näiv ning oma olulisust ise alles nüüd täielikult mõistma hakkav postdramaturgia liik, mis omab tähtsust nii ärilise konkurentsi kui ka kasutajamugavuse seisukohalt.

See on valdkond, kus postdramaatilise dramaturgi ametinime naljalt ei leia. Kuid peidetud dramaturgia loomisega tegeletakse ka siin. Taoliste struktuuride väljatöötamine võib aset leida näiteks disainiagentuuris või strateegiadisaini agentuuris, kus töötavad loovjuhid. Vahel võib postdramaatilise dramaturgi tööd teha ka disainer.

Kuna postdramaatilise dramaturgi töö seisneb erinevate vaimsete ja füüsiliste ruuminarratiivide loomisvõimaluse pakkumises, on dramaturgi tööpõld põhimõtteliselt kõikjal, kus on tegemist inimese kasutustekonna ja kasutajanarratiivi loomisega.

Siia alla kuuluvad näiteks eri suurusega organisatsioonid, kelle igapäevatöö seisneb suhtluses inimestega väljaspool oma maja ehk kõik kliente vastuvõtavad asutused Eesti Energia peahoonest kuni lennujaamani välja. Dramaturg saab kujundada näiteks seda, milline on reisi esimene kokkupuude lennujaamaga oma reisi planeerides, millise tundega ta konkreetse ruumi saabub, mis tunde/teadmisega ta ühest ruumist teise liigub ning kuidas ta ennast erinevates ruumides tunneb, milliseid loogikaid oma peas ühendab jne.

Inimese kogemuse disainimine on dramaturgi ülesanne. Seejuures on suund vormilt kogemusele samuti üks postdramaatilise dramaturgia tunnuseid.

5. Audioteekonnad

Siia kuuluvad audioteekonnad, mis ei ole puhtalt *podcast*’id ehk taskuhäälingud, raadioteatri lavastused või linnagiidid. Siia paigutuvad peidetud dramaturgiaga teekonnad, mille eesmärk on pakkuda inimesele toda haruldaseks muutunud elamust – struktureerimata ruumi kogemust.

Arvestades, et viimaste aastakümnete jooksul on erinevad taskuhäälingud, audioraamatud ja audiosarjad kogunud tohutut populaarsust ja järgijaskondi, ning et samade dekaadide jooksul on suur osa meelelahutusest/kunstist liikunud ülimalt individuaalse lähenemise/kogemuse otsimise poole, julgen pakkuda, et peatselt tekivad igaühe pleierisse/telefoni laetavad kunstilised audiomängud, mis ühendavad rea reegleid ja teekondi, mida kuulaja peab vastavalt järgima ja läbima, ja sama suur hulk lugusid, mis kuulaja jaoks ümbritseva ruumi teiseks loovad. Teisisõnu on tegemist mängu-

dega, mille läbimiseks peab kuulaja jalutama kindlas ruumis (nt Tallinna vanalinnas) ja tegema samal ajal teatud füüsilisi või mõttelisi toiminguid. Seejuures täiendab tema kunstilist jalutuskäiku „audiogiidist” kuulduv lugu. Vaata näiteks *podcast*-mängu „**Surrogaatmetsad**”.

6. Üritusdramaturgia

Siia alla kuuluvad üritused firma ja vabariigi juubelpidudest kuni aktuste, suvepäevade ja rebastenädalateni ehk suuremad, piiritletud sihtgrupile loodud üritused, millel on kindel eesmärk. Üritusi disainides, neisse detaile ja ülesandeid peites saavad postdramaatilised dramaturgid luua intensiivse ja tähendusrikka läbimistekonna, meelde jääva atmosfääri ja struktuuri ehk seikluse uues argimaailma ruumis.

Siia alla kuuluvad ka üritused, mille asukohta hoitakse kuni viimase hetkeni saladuses, kuid mille teema või eesmärk koos osa esinejate, menüü ja/või rõivastustiliga on osalejatele teada.

7. Keskkonnadisain

Postdramaatiliste dramaturgiaskeemide rakendamine on keskkonnadisaini see osa, mida ei pruugi arhitektid ega sisekujundajad oma töös detailselt (ega dramaturgilt listelt alustelt lähtudes) luua.

Siia alla kuuluvad nii kõikvõimalikud meelelahutusasutused kui ka avalikud ruumid, milles on vaja tekitada inimesele kogumus/tunne, et ta teeb seal oma ruumilisi või temaatilisi valikuid ise. Näiteks saab suurte teemaekspositsioonidega muuseumides töötada välja sellise ruumiloogika, et külastajal tekiks võimalikult selge, põnev ja sujuv ülevaade kõigest nähtust.

Postdramaatilise dramaturgi ülesanne on vastutada ka suurte suletud ja avatud ruumide emotsionaalse struktuuri eest. Samuti selle tunde eest, mida inimene neid läbides kogeb. Näiteks läks ESA Loomeinkubaatori kujundamisel vaja inimest (kes ei oleks arhitekt ega sisekujundaja), kes vastutaks hoone tervikliku loo eest, keskkonnanarratiivi eest – selle eest, kuidas hoone mõjutab töötajaid, selle esmakordseid külastajaid, kus ja millal see inimestega suhtleb, nt kirjade ja visuaaldisaini teel erinevatel pindadel jne. Arvan, et postdramaatilisi dramaturge hakatakse üha rohkem kaasama nii laiema linnaruumi kui ka siseruumi narratiivi kujundamisel.

Keskkonnadisaini alla käivad ka erinevad inimese poolt loodud (ametlikud) loodusrajad ja samuti rändnäitused, kus tuleb arvestada, kuidas ekspositsioonid suhestuvad ümbritseva ruumiga, kuidas inimene neid ruumis liikudes tajub jne.

8. Mängude loomine vastavalt ühe inimese soovile

Mängude loomine vastavalt ühe inimese soovile on kindlasti postdramaatilise dramaturgi töö kõige dekadentlikum osa. Siia alla kuuluvad mängud, mis liidetakse kokku inimese (mängija) igapäevaeluga (ruumid, inimesed). Need on füüsilisse ruumi üle toodud mängud inimestele, kel nii videomängudest kui meediaid ristavatest mängudest on isu täis (ja kes *Pokemon Go*'st pole kuulnud või huvitatud) ning kes soovivad katsuda järgmist taset (mängu)maailma kogemisel ja sellega suhtlemisel.

Näiteks saab mängija tellida endale mängu, mille keskel ta tahab end kuu aega tunda stalkerite (jälitajate) huviojektina. Alustuseks annab ta dramaturgile teada oma isiklikest (mentaalsetest ja füüsilistest) piiridest, kuhu maani mäng ulatuda võib. Dramaturg saab kliendipoolsest sisendist teada loodava mänguilmade eesmärgi: tekitada õudust. Postdramaatilise dramaturgi ülesanne on mängu idee välja mõelda (klient ei pruugi alati ideed ette anda), too maailm läbi töötada, valmis disainida ja seejärel võtta ühendust kas etendajate või muude inimestega, kes aitaksid tema loodud mängu reaalselt ellu viia. Taolised mängud hõlmavad nii mängijale sõnumite, e-kirjade jmt saatmist kui ka tema kutsumist üritustele või kohtadesse, kus etendajad (nt stalkerid) temaga otseselt ühendust võtavad, endaga kaasa kutsuvad jne. Samuti võib mängija lubada dramaturgile ligipääsu oma kalendri (ekstreemsematel juhtudel ka pangakontole), et too saaks vabalt valida, millal ja kuidas mängijat mängu haarata, jättes sedakaudu mängijale võimaluse kogeda veelgi suurema kogust „puhast” juhust.

9. Sotsiaalsed mänguväljad

1980. ja 1990. aastatel kasvasid üles ajaloos unikaalsed põlvkonnad – lapsed, kes mängisid püsivalt arvutimänge ja kel seetõttu kujunes teistsugune mõtlemine, narratiivide loomise ja tarbimise oskus. Neil arenes juba noorena uutmoodi koostöö- ja abstraktsioonivõime ning oskus organiseeruda rühmadesse ja luua strateegiaid. Need põlvkonnad on tänaseks kasvanud suureks ja toonud arvutimänguloogika arendavad küljed massidesse.

Mängides päevas üks-kaks tundi arvutimänge, jõuab meie aju *flow* seisundisse (McGonigal 2012), kus tegeleme vaid hetkes olemisega. *Flow* seisundist ammutame jõudu ka olukorrast väljununa. Sel on vaimset tööd soodustav mõju. Mängustruktuuride ilu ja head toimet on 2016. aastaks hakatud märkama ja kasutama ka väljapool teatri- ja arvutimänguvalda: nt meditsiinis (taastusravis), haridusasutustes jm.

Näen ette, et postdramaatilised dramaturgid saavad hakata peidetud dramaturgiaga mänguloogikaid üha laiemalt kasutama just ühiskondlikult kasulike tegevuste raames, nii haridusvaldkonnas kui ka tervishoius. Küllap reformitakse peagi kohustuslike kehalise kasvatuse tundide õppemeetode. Samuti tuleb häid uudiseid inimestele, kes virtuaalmaailmast enam metsa jalutama minna ei julge.

• • •

Ettekanne keskendus postdramaatilise dramaturgi tööle inimkesketel aladel ega hõlmanud suuresti tehnoloogial põhinevate arvutimängude ja *augmented reality* (arvutimängu elementidega täiendatud reaalsuse) dramaturgiat, mis liigitub küll postdramaatilise dramaturgia alla, kuid puudutab omakorda juba täiesti uut valdkonda.

Viidatud kirjandus ja projektid

Kamen, Matt 2014. 2.8 Hours Later review – test your gaming skills in the (rotting) flesh. – *The Guardian*, 06.07; www.theguardian.com/technology/2014/jul/06/2-8-hours-later-review-rotting-flesh-zombie.

McGonigal, Jane 2012. *Reality is Broken: Why Games Make Us Better and How They Can Change the World*. London: Vintage Books.

The Drowned Man, ametlik reklaamklipp: www.punchdrunk.org.uk/the-drowned-man.

Lisalugemist

Affective Performance and Cognitive Science: Body, Brain and Being. Toim. N. Shaughnessy. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2013.

Machon, Josephine 2011. *(Syn)aesthetics: Redefining Visceral Performance*. New York: Palgrave Macmillan.

New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice. Toim. K. Trencsényi ja B. Cochrane. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

Sensualities/Textualities and Technologies. Writings of the Body in 21st Century Performance. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.



Marion Jõepera artikkel põhineb konverentsiettekandel, mille videosalvestust saab vaadata SIIT.

Poliitilise teatri loomemeetodid

Madli Pesti

Rühmaloomestrategia

Selle praktika tuum on kindla alusteksti puudumine ja lavastuse valmimine loomingulise truppi koostöös prooviprotsessi jooksul. Rühmaloomemeetodi peamine eripära on see, et lavastust looma asudes ei ole trupil eelnevat teksti või stsenaariumit. Kuna rõhuasetus on selgelt loomingulisel protsessil (erinevatel aegadel on tulemus olnud rohkem või vähem oluline), siis tekst või alusmaterjal võib küll sündida protsessi käigus, kuid seda hakatakse looma trupiga ühiselt. Tihti alustavad trupiliikmed prooviprotsessi oma ideede esitamisega ja teiste kirjutatud tekstide otsimisega, näiteks tutvustavad fotosid, maale, muusikat. Sellist loomeviisi võib nimetada **bricolaažiks** ehk lavastus vormub prooviprotsessi käigus n-ö kokku kantud ideedest ja teostest. (vt ka Epner 2011 ja 2013)

Briti teatriuurijad Deirdre Heddon ja Jane Milling (2006: 5) toovad välja mitmeid aspekte rühmaloomemeetodi eesmärgi ja olemuse kohta.

Rühmaloomemeetodi valimise eesmärk võib olla kogukonna loomine või selle identiteedi kinnitamine. Rühmaloomemeetodil töötavate loojate eesmärk võib olla elu ja kunsti ühendamise püüe ning ka etendaja ja vaataja vahelise lõhe kaotamine. Mõtestatakse ümber senised etendaja ja vaataja rollid. Samuti võib näha ihalust dokumentaalsuse ja autentsuse poole. Kõik rühmaloomemeetodil töötavad loojad soovivad katsetada mitte-hierarhilisi struktuure, st osalejad on loomisel võrdsel positsioonil. Selle püüdlusega kõigutatakse jäiku, hierarhilisi struktuure ning luuakse või püütakse luua demokraatlikku tööprotsessi, mille eesmärk võib olla kriitilise kunsti loomine, vastandudes teatrikonventioonidele ja traditsioonilistele loomeviisidele.

Rühmaloomena loodud lavastustel on sageli ka mitte-meetodispetsiifiline eesmärk: peegeldada kaas-aegset ühiskondlikku reaalsust ja/või algatada sotsiaalseid muutusi. See on rakendusteatri üks olulisemaid eesmärgi. Heddon ja Milling võtavad rühmaloomemeetodil loodud teatri tunnused kokku järgnevate omadustega: ekspressiivsus, loovus, uuendusmeelsus, riskimine, spontaansus, eksperimentaalsus, skeptiline suh-



tumine sõnadesse, autori surma kehastamine, mitte-kirjanduslikkus. (Heddon, Milling 2006: 5)

Eespool esitatud eesmärgid ja tunnused ei pruugi praktikas alati samal kujul realiseeruda. Mitte-hierarhilisust küll rõhutatakse, kuid seda pole enamasti siiski õnnestunud läbi viia. Lavastaja positsiooni ei saa kuidagi üldistada, see varieerub trupist truppi. Iseloomulikuna võib välja tuua, et selle asemel, et olla hierarhia tipus, on lavastaja loomeprotsessi keskel ning vastutab, et kogu trupp töötaks üheskoos.

Rühmaloomemeetodil töötavate trupptide suhe kirjutatud teksti pole samuti ühene. Mõni trupp võib lavastuse luua rühmaloomena, seejärel aga pöördub valmisnäidendi poole (nt Suurbritannia trupp **Theatre de Complicité**). Samuti pole palju rühmaloomemeetodil töötavaid teatreid, kes sõna üldse ei kasutaks. Suund on meediumide sulandamise poole.

Ka tantsutrupid integreerivad tihti oma lavastusse kõneldud sõna. Rühmaloomemeetodil töötamise üks lahutamatu aspekt on **improvisatsiooni** kasutamine. Improvisatsiooni kasutavad teatritrupid peamiselt kolmel viisil: 1) improvisatsiooni rakendatakse valmisnäidendi lavale toomise protsessis, 2) improvisatsiooni kasutatakse läbivalt alternatiivse lavastuse loomisel, 3) improvisatsiooni põhimõtteid laiendatakse teatrikunstist väljapoole. (Heddon, Milling 2006: 8)

Improvisatsiooni puhul on tegemist mitte-hierarhilise struktuuriga: kõik selle praktiseerijad on võrdsel positsioonil. Siin võib näha ka teatavat elu ja kunsti ühendamise püüet ning autentsuseihalust. Improvisatsioon

tähendab spontaansust, riskile avatust, loovust ja ekspressiivsust.

Rühmaloomemeeetodi pluss on see, et kuna lavastust loovad ja esitavad samad inimesed, siis saab lavastust pidevalt ja kiiresti kaasajastada.

Näited

- **Gob Squad**
- **andcompany&Co**
- **Showcase Beat Le Mot**
- **Forced Entertainment**

Dokumentaalteatri strateegia

Dokumentaalne on lavastus, kus kasutatakse alusmaterjalina olemasolevaid dokumente: ajakirjanduslikud tekstid, arhiividokumentid, protokollid, raportid, intervjuud, kirjad, statistika, kõned, fotod, raadiolindistused jne. Neid dokumente võib esitada laval otse, muutmata kujul, ka dokumendi algne sõnastus võib jääda samaks. Lavastuses võib aga olla erinev dokumentaalsuse määr: kasutatud dokumendid võivad olla vaid inspiratsiooniks, sõnastust võib muuta ning samuti võib lavastaja asetada dokumendid rohkem või vähem dokumentaalsesse konteksti.

Dokumentaalnäidendite autor **Peter Weiss** (1998: 253) väidab, et dokumentaalteatri tegijad peaksid olema avarate poliitiliste ja sotsioloogiliste teadmistega ning võimelised tegema teaduslikke uuringuid. Dokumentaalteater tegeleb teatri ja tegelikkuse omavahelise suhtega, dialoogi loomisega erinevate seisukohtade ning arvamuste vahel, konflikti lahendamise või selle leevendamisega. Tänapäevase dokumentaalteatri puhul on oluline käsitletava teema või probleemi mitmekülgne avamine. Esitatakse erinevaid seisukohti ja vaadeldakse teemat mitmest vaatepunktist.

Dokumentaalteatri eesmärk on mõtestada ajalugu ja tänapäeva. See on dokumentaalteatri üks olulisemaid ja levinumaid funktsioone, millel on kaks võrdselt olulist poolust: ajaloo taasmõtestamine ning tänapäevaste probleemküsimustega tegelemine. Need kaks poolust on omavahel seotud: ajalugu mõtestatakse tänapäeva perspektiivist ning tänapäevaga tegelemine on mõjutatud ajaloolisest kogemusest.

Dokumentaalteater tegeleb sageli allasurutud kogukondadega, näiteks naiste olukorraga tööturul või perekonnas, samasooliste paaride probleemidega jne.

Dokumentaalteatri võimuses on uurida sündmusi erinevates kontekstides, näiteks mõtestada ajaloosündmusi erinevate poliitiliste režiimide ajal. Dokumentaalteatri abil saab asetada sündmused või probleemid erinevasse konteksti ja vaadata neid eri nurkade alt. Tekib

tõlgendusviiside paljusus ja võimalus leida mitu vastust, mis on omane just tänapäevasele dokumentaalteatrile.

Eneserefleksiivne funktsioon: tegelemine dokumentaalsuse mõistega. Dokumentaalteater võib kritiseerida nii dokumentaalsuse kui ka fiktsiooni toimimist, st kui autor kasutab teadlikult dokumentaalset materjali ja enda leiutatud materjali ning teeb seeläbi nähtavaks dokumentaalsuse kui tõe kandja problemaatilisuse.

Dokumentaalteater võib segada omaeluloolisust ja ajalugu ning tegeleda suulise ajaloo talletamisega.

Dokumentaalteatri hindamisel saab sageli põhiliseks kriteeriumiks pinge dokumentaalsuse ja fiktsiooni vahel. Dokumentaalteatrit luues või -näidendit kirjutades on autoril võimalik manipuleerida faktidega. Seetõttu rõhutatakse dokumentaalteatri puhul autori vastutust teema avamisel. Etendajate suhe vaatajate-osalejatega on intiimsem kui traditsioonilises fiktsioonipõhises neljanda seina efektiga teatris ja tegijal on suurem vastutus vaataja-osaleja mõjutamise ees. Eriti just dokumentaalteatri ja allpool käsitletud *verbatim*-teatri puhul kerkib ka reeglina lahendamatuks jääv küsimus objektiivsuse võimalikkusest.

Küsimus, kas dokumentaalteater on (või peaks olema) objektiivne ning esitama käsitletavat teemat mitme nurga alt, on tekitanud palju vaidlusi.

Mõiste, mis dokumentaalteatri puhul vältimatult esile kerkib, on „**autentsus**”. Sõna „autentsus” mõistetakse sarnaselt dokumentaalsusele ja objektiivsusele: see tähendab „algallikail põhinev”, kuid lisatähendus on ka „ehtne, ehe, täiesti usaldatav” (ÕS 2013). Just see teine tähendusvarjund on teatripraktikuid ja -uurijaid aktiivselt paelunud. Võib isegi rääkida omamoodi (uuest) autentsuse plahvatuses viimase paari aasta kümne teatrikunstis.

Autentsuse (fiktsiooni ja tõe vahekorra) küsimused kerkivad eriti teravalt esile just uuel, digitaalsete dokumentide ajastul. Digitaalsete tehnoloogiate tekkimisega suureneb simulatsiooni ja tõega manipuleerimise võimalus. Dokumentaalteatri dokumentideks on saanud ka varjatud kaamera ja veebikaamera ülesvõtted. Tänapäeval on pea igal inimesel võimalus käsikaamera või mobiiltelefoniga ümbritsevat filmida. (vt ka Marschall 2010: 21)

Teemaga haakub ka termin „**egodokument**”, mille asetab dokumentaalteatri konteksti saksa teatriuurija Katharina Keim (2010). Dokumentaal- ja *verbatim*-teatris on levinud egodokument ehk n-ö isiklik dokument, st etenduses osaleja, eksperdi tunnistus või meenus. Egodokument on mina-loomise tulemus (*als Produkt einer Ich-Konstruktion*) ning Katharina Keim leiab, et see võib endaga kaasa tuua enese-stiliseerimise, faktide muutmise või mittemainimise ohu (Keim 2010:

132–133). Keim nimetab egodokumendi laialdast kasutamist ohuks – sellises sõnastuses võib näha negatiivset varjundit. Egodokumendi kasutamist ei pea nägema kui ohtu, vaid tunnustama seda kui fakti. Egodokumenti kasutatakse edukalt just postdramaatilises dokumentaalteatris ning selle kaudu tõusevad esile mitmehäälsed vaate- ja rääkimisviisid.

Autentsuse ja dokumentaalsuse vahel otseseost olema ei pea. Dokumentaalse materjali esitamine laval on tihti ehtne ja autentne, kuid ka fiktiivse materjali esitamine võib ehtsa ja autentsena mõjuda. Leian, et ehtsus ja autentsus on pigem vaataja vastuvõtustrateegia. Midagi, mida vaataja tajub ja tänapäeva teatris ka nõuab. Nõudmisele vastu tulles pakuvad teatritegijad seda autentsust teatavate strateegiatega rakendamise (millest üks strateegia on dokumentaalsus ja *verbatim*-tehnik).

Üks dokumentaalteatri tunnusjoon on nii ajalooliselt kui ka tänapäeval uute tehnoloogiate kasutuselevõtmine ning tehnoloogia üldisem suhestumine teatrit ümbritseva meediaruumiga.

Üks dokumentaalteatri vorme on ajalooliste sündmuste või konfliktide **taasetendamine**. Kuigi Eesti teatris esineb seda praktikak vähe, siis mujal Euroopas on see 21. sajandil järjest enam levinud nii teatris kui ka kunstides. Taasetendamine tähendab ajalooliste sündmuste uuesti esitamist ajaloolistes paikades ning eesti keeles võib seda nimetada ka ajaloo taaskehastamiseks, st mingi sündmus rekonstrueeritakse. Ajaloosündmuste etendamisel võib, aga ei pea olema publikut, st kõik võivad osaleda taasesitamisel. Seejuures võib taasetendamise eesmärk olla nii uurimuslik ja hariv (saada teada midagi uuritava sündmuse ja ajastu kohta) kui ka meelelahutuslik (pakkuda osalejatele ja/või vaatajatele elamust).

Taasetendamise mõiste on võetud üle ka kunstidesse, kus see on saanud spetsiifilisema tähenduse. Taasetendamisest kunstides hakatakse järjest enam rääkima just selle aastatuhande alguses. Näiteks taasesitavad mitmed teatri- ja *performance*-kunstnikud oma töid (Marina Abramović, Jan Fabre) või taasesitavad teatrikunstnikud teiste kunstialade loojate töid (näiteks teatritrupp Gob Squad esitab Andy Warholi videosid lavastuses „Kitchen”).

Taasetendamist uurinud Jens Roselt ja Ulf Otto (2012: 10–11) nimetavad aspekte, mis iseloomustavad erinevaid kunstilise taotlusega taasetendamise praktikaid. Täiendan neid aspekte omapoolsete kommentaaridega.

1. Esitajate/näitlejate osas võib tuua välja, et taasetendamisel osalevad enamasti mitteprofessionaalsed näitlejad. Kunstilise taotlusega professionaalse teatri puhul see siiski nii pole. Näiteks Milo Rau lavasta-

tud taasetendamistes teevad kaasa professionaalsed näitlejad.

2. Iseloomulik on, et taasetendamine arendab mittepühholoogilisi etendamispraktikaid. Sündmust etendatakse, mitte ei elata läbi. Siit toon esile ka tunnusjoone, et taasetendamine seob mineviku ja oleviku, tõstab esile distantsi ajaloo ja vaatluse seega ajalugu eri nurkade alt, esitab erinevaid võimalusi.
3. Taasetendamiste puhul seatakse aktiivsete etendajate ja passiivsete vaatajate vaheline lõhe küsimuse alla.
4. Paljud ajaloolistes paikades ja ruumides toimuvad, aga ka teatrilavale asetatud taasetendamised on seotud kogukonna ja identiteedi loomisega.
5. Kunstiliste taasetendamiste olulisemaid aspekte, mida Roselt ja Otto esile tõstavad, puudutab meediumi vahetust ja meediumi sisemisest ülesehitusest teadlik olemist. Paljud taasetendamised töötavad meediumi vahetusega. Näiteks tõstetakse sündmuskohtusaalist teatrisaali: konteksti muutumisega tekib kujutatavaga paratamatult distants ning selle distantsi kaudu nähakse sündmuse või käsitletavaid probleeme selgemalt. Meediumi sisemisest ülesehitusest teadlik olemine tähendab enesepeegeldust, mida on juba eelnevalt välja toodud dokumentaalteatrilise omadusena. Taasetendamise lavastajad peavad olema teadlikud, et nad „ainult” ei taasetenda, vaid sellega käib kaasas aja ja konteksti muutus, mis võib põhjustada tähenduse muutusi.
6. Üks dokumentaalteatri loomise strateegiaid on **verbatim-tehnika**, mis on lähedane rühmaloomele. Rühmaloomemeedodil loodud teater ei pea olema dokumentaalteater, kogu *verbatim*-teater on aga kindlasti dokumentaalteater. Dokumentaalteater, nagu eespool näidatud, on laiem mõiste.

Dokumentaalteatri uurija Derek Paget kirjeldab *verbatim*-tehnikat kui teatrivormi, mis on seotud „tavaliste inimeste” intervjuerimisega. Seda tehakse kindla regiooni, teema, sündmuse või nende kombinatsiooni uurimiseks (Paget 1987: 317, vt ka Watt 2009: 194–197).

Mõiste „verbatim” tähistab tekstiloometehnikat. Lavastuse teksti loomiseks tehakse intervjuusid. Dramaturg kirjutab intervjuud üles (ta võib seda teha ka mälu järgi) ja destilleerib räägitust olulise. Ta võib kasutada ka ametlikke, juba transkribeeritud dokumente. Kogutud materjal toimetatakse, seatakse ümber ja asetatakse konteksti. Näitlejad aga kehastavad neid inimesi, keda on intervjueritud, ning kasutavad täpselt reaalsete inimeste sõnu. Proovides võivad näitlejad olla ka sülearvutiga või kõrvaklappidega, et kuulata täpselt lindistatud kõnet ja hääldada selle järgi. *Verbatim* ei tähista seega

mitte sisu ega vormi, vaid on tehnika. Lavastus ise võib olla ükskõik millises vormis või rääkida ükskõik millisest teemast, kuid materjal, mis lavale pannakse, on dokumentaalne. (Hammond, Steward 2008: 9–10)

Tänapäeval kasutatakse mitmeid suulise ajaloo (*oral history*) tehnikaid, millest üks on taasetendamise tehnika. Suulise ajaloo uurijad koguvad intervjuusid ja talletavaid neid raamatukogudes ja arhiivides tulevaste põlvkondade jaoks. *Verbatim*-teatri ja taasetendamise loojad panevad need lood lavale. Seejuures on digiajastule omaselt pöördunud paberdokumendi esituselt audiovisuaalse dokumendi poole.

Näited

- [Rimini Protokoll](#)
- [Hans-Werner Kroesinger](#)
- [Milo Rau ja International Institute of Political Murder](#)
- [Teatr.doc](#)
- [DV8 Physical Theatre](#)

Näited Eestist

- Lavastaja Merle Karusoo: lavastused „Olen 13-aastane” (1980, Noorsooteater), „Meie elulood” (1982, Noorsooteater, lavakunstkateedri X lend), „Kui ruumid on täis” (1982, Noorsooteater, lavakunstkateedri X lend), „Aruanne” (1987, Pirgu Laulu- ja Näitemänguselts), „Haigete laste vanemad” (1987, Eesti Draamateater), „August Oja päevaraamat” (1989, Pirgu Laulu- ja Näitemänguselts), „Theodor Maripuu kirjad (1946–1950)” (1990, Pirgu Laulu- ja Näitemänguselts), „Kured läinud, kurjad ilmad” (1997, Eesti Draamateater), „Laste riskiretk” (1997, VAT Teater), „Sügis 1944” (1997, Viljandi Kultuurikolledž), „Küüdi poisid” (1999, Eesti Draamateater), integratsiooniprojekt „Kes ma olen?” (alates 1999, üle Eesti), „Save Our Souls” (2000, VAT Teater), „Eestisse sündinud” (2003, EHI teatriõppetool), „Misjonärid” (2005, Rakvere Teater), „Täna me ei mängi” (koos Toomas Lõhmustega, 2006, Vene Teater), „Küpsuskirjand 2005” (koos Toomas Lõhmustega, 2006, Eesti Draamateater), „Panso” (2010, Eesti Draamateater).
- Teater NO99: „Tallinn, meie linn” (2010), „Ühtne Eesti suurkogu” (2010), „Esimene lugemine: Reformierakonna juhatause koosolek” (2012), „Esimene lugemine: Ministri viimased päevad” (2013), „poh, YOLO” (2014), „Kodumaa karjed” (2015).
- Lavastajad ja esitajad Renzo van Steenbergen, Alissa Šnaider, Päär Pärenson: „Tavaj” (2009)
- Lavastajad ja esitajad Jekaterina Novosjolova, Elina Pähklimägi, Andres Keil: „Elud” (2009, Tartu Uus Teater)

- Lavastaja Andres Noormets: „Mässajad” (2009, Endla Teater)
- Lavastajad Mari-Liis Lill ja Paavo Piik: lavastused „Varesele valu...” (2014, Eesti Draamateater), „Harakale haigus...” (2014, Tallinna Linnateater), „Teisest silmapilgust” (2016, Tallinna Linnateater, Vene Teater).
- Lavastajad Paavo Piik, Diana Leesalu, Paul Piik ja Henrik Kalmet: „Õpetaja Tammiku rehabiliteerimine” (2015, Kinoteater)
- Lavastaja Tiina Sööt: „Tõelised naised, tõelised mehed, tõelised teised” (2015, Vaba Lava)
- Lavastaja Oleg Soulimenko: „Ma pigem tantsiksin sinuga” (2016, Vaba Lava, R.A.A.A.M.)
- Lavastaja Mari-Liis Lill: „Väljast väiksem kui seest” (2017, Endla Teater)
- Autorid Paavo Piik ja Priit Põldma: „Murru 422/2” (2017, Kinoteater)

Rakendusteatri strateegiad

Rakendusteater on katustermin, mis hõlmab teatripraktikaid, kus mitte-esteetilised eesmärgid on olulisemad kui esteetilised ning kus tegijad ja vaatajad asuvad väljaspool traditsioonilise teatri raame. Sellised teatripraktikad tegelevad eelkõige „tavalise” inimese ja tema lugudega. (Prentki, Preston 2009: 9) Rakendusteatri luuakse enamasti teatri jaoks ebatavalistes ruumides ja mitte-teatri saalides. Ruumide geograafia ja sotsiaalne ulatus on lai: koolid, päevakeskused, tänavad, vanglad, kultuurimajad või muud ruumid, mis on konkreetse kogukonna jaoks olulised. Rakendusteater töötab selle osalejate huvides ning enamasti kaasab nad loomingulisse protsessi, kuid seda erinevas ulatuses. Rakendusteater põhineb improvisatsioonil ning see eristub teatrist, kus kõik on enne laval esitamist läbi harjutatud.

Rakendusteatri praktikate üldine eesmärk on midagi muuta – osalejate suhtluses või suhtes ühiskonnaga. Teater on vahend, et pöörata tähelepanu varjus olnud lugudele ja probleemidele. Ühiseks võib lugeda ka hariduslikku eesmärki ning seda, et teater toimub kogukonnas või kogukonna jaoks. See termin aitab leida ühisjooni erinevate praktikate hulgas.

Rakendusteater on oma olemuselt uurimuslik. Iga lavastuse loomiseks viiakse läbi uurimus, millest võivad osa võtta ka lavastuse osalised. Uurimus võib hõlmata sotsiaalteadusi, osalus- ja tegevusuuringuid (*participatory and action research*), samuti ka teoreetilist akadeemilist uurimust või loomingulist uurimust, mis on oma kas teatriteadusele või -praktikale. (Hughes 2011: 186–187)

Rakendusteater võib kasutada erinevat osaluse määra. Eesti keeles võiks sellist teatrit, kus publikul (osavõtjatel) on määrav roll etenduse kulgemisele, nimetada **osavõtuteatriks** (*participatory theatre*).

Rakendusteatri erineva osaluse määraga praktikad on Tim Prentki ja Sheila Prestoni (2009: 19–21) järgi:

1. Teater kogukonna jaoks: näiteks teatritrupp, kes läheb oma lavastuse või töötoaga külla kooli või kohaliku kogukonna noortele. Seejuures ei pruugi sihtgrupi osaluse määr erineda tavalise teatripubliku osaluse määrast.
2. Teater koos kogukonnaga: näiteks töötuba või teatriprotsess, mis haarab osalejaid rühmaloomemeetodil ning see tegevus võib, aga ei pea jõudma avaliku etenduseni.
3. Teater kogukonna poolt: siin kogukond loob ja esitab lavastust ise konkreetses kogukonnas ja ruumis. Juhendaja võib olla rakendusteatri professionaal, kuid etendus võib olla loodud täielikult ka osalejate poolt, kes kõik on lavastajad, kunstnikud või etendajad.

Rakendusteatri erinevate praktikate olulisemaid ühisjooni on seotus haridusega. Saksa teatriteadlase, teatripedagoogi ja teatripedagoogika õppejõu Lars Göhmanni (2003: 81) järgi võib rääkida haridusdraamast (*educational drama*) kui katusterminist ning selle neljast liigist: 1. draama hariduses (*drama in education*), 2. teater hariduses (*theatre in education*), 3. draamaõpetus (*drama education*), 4. teatriõpetus (*theatre education*).

Hariduslikku aspekti rõhutab ka Suurbritannias teatriõpetusest välja arenenud **protsessdraama** – publikut kaasav lugude jutustamise praktika. Protsessdraamat mõistetakse ka laiemalt: draamaprotsessi ajendiks võib olla lugu, kuid selleks võib olla ka muusikapala, pilt, ajaleheüdis vms. Protsessdraama on osavõtuteater, kus osalejad on nii näitleja, dramaturgi, publiku kui ka analüüsija rollis. Mõistet „protsessdraama” tutvustas esimest korda Cecily O’Neill 1995. aastal (Owens 2010). (vt ka Hein 2014, Owens 2014)

Rakendusteatri üks ulatuslikum praktika on **kogukonnateater**, mille alla võib liigitada erinevaid suundumusi.

Luguteater (*playback theatre*) tegeleb väikese rühma ehk kogukonna lugudega. Esitusse kaasatakse ka publikut, kelle lugusid näitlejad ette mängivad. Lähenemine on isiklik, soov on inimeste elus midagi muuta. Lugu-teatri eestikeelse mõiste looja ja selle praktika pioneer Eestis on Aivar Simmermann.

Isikliku elu muutmise eesmärgil tegeletakse ka **psühhodraamaga**. Eestis tegutseb psühhodraama kool MTÜ Moreno Keskus juures.

Teadadolevalt küll mitte eriti Eestis, kuid mujal Lääne-Euroopas tegeletakse **mälestusteatriga** (*remi-*

nescence theatre). Mälestusteatris kasutatakse teatrilaseid ja loojutustamise meetodeid vanade inimeste kaasamise eesmärgil.

Eestis on tegutsemas ka **haiglaklounid** (*hospital clowns*), kelle eesmärk on rõõmustada haiglaravil olevaid lapsi.

Teatud mõttes piirneb kogukonnateatriga ka Eestis levinud **improteater**, millel võivad olla erinevad eesmärgid ja sihtgrupid. Improteatri etendusel võib olla pelgalt meelelahutuslik eesmärk, kuid tegijate endi keskel võib toimuda (erinevate kogukondade, isikute) lõimimine, isiklike (eneseväljenduslike vm) probleemide lahendamine. Improetendusse võidakse kaasata ka publikut.

Rakendusteatri (ja enamasti ka kogukonnateatri) meetoditeks loetakse kõiki Brasiilia teatritegija **Augusto Boali** (1931–2009) välja töötatud meetodeid. Eestis tegutsevad näiteks mitmed **foorumteatri** grupid. Foorumteatri abil saab tegelda erinevate teemade ja probleemidega. Eestis on tegevus suunatud peamiselt noortele ja tegeletakse peamiselt koolivägivalla probleemiga, kuid käiakse ka vanglates, meditsiini-asutustes jm.

Foorumteater on osavõtuteater, mis rõhub dialoogile. Grupp inimesi näitab ette probleemsituatsiooni, millesse vaatajad saavad iga hetk sekkuda ning millele oma lahenduse välja pakkuda. See tähendab, et väljaspool foorumit ehk lavategevust nad arutleda ei tohi, sõna öeldakse sekka teguvusse lülitudes.

Kogukonnateater

Kogukondlikkus on kogukonnateatri defineerimise alus: tegeletakse konkreetse paikkonna või inimgrupiga, varjus olevate lugude ja teemadega. Hollandlasest kogukonnateatri uurija Eugen van Erven (2001) defineerib kogukonnateatrit kui ühendust, mille tegutsemise alus on kohalikud ja/või isiklikud lood (mitte olemasolevad dramaturgilised tekstid), millest lähtudes esmalt improviseeritakse ja mis seejärel koondatakse lavastuseks. Siin võib näha seoseid ka rühmaloomemeetodiga.

Inimesi, kes kogukonnateatrit teevad, nimetab ta „perifeerias asuvateks” (van Erven 2001: 2). Perifeeriat võib mõista nii geograafilises kui ka sotsiaalses mõttes – teatri tegemine annab võimaluse tõmmata tähelepanu oma kogukonna probleemidele või mõne paikkonna kultuurile. Oluline on, et esmajärjekorras õigustab kogukonnateater ikkagi kogukonna sotsiokultuurilist ja kunstilist eneseväljendust. Sellise teatri materiaalsed ja esteetilised vormid kasvavad välja kogukonnast, kelle huve lavastus püüab väljendada. (samas, lk 3)

Ka Jan Cohen-Cruzi (2005: 7) käsitus on sarnane: lavale toodav on selgelt seotud kogukonna endaga, teema

on lavastuse tegijatele oluline ning vajab nende arvates tähelepanu. Kogukonnaniidendid põhinevad kohalikul teemal ja selle paiga ajalool. Teisalt lisab ta, et peamiselt tegeletakse kogukonnateatris alaesindatud või mitte-esindatud kultuuriga (Cohen-Cruz 2006: 432).

Kogukonnateatri tegijad ja uurijad jagavad uskumust, et kunstipraktikad võivad mõjutada ühiskonda ja peavoolu poliitikat. Kogukonnateater esindab kultuurilist demokraatiat. Praktikute peab olema ka pühendumus dialoogile, suhtlusele ja uskumusele, et publikul – kogukonnal – on midagi öelda. (Kuppers, Robertson 2007: 1–2)

Kogukonnapõhist lavastust iseloomustab suhtlus kunstnike ning osavõtjate vahel, kes jagavad identiteeti või muid ühiseid tingimusi. Professionaalsed kunstnikud loovad lavastuse, mis on loodud konkreetse inimrühma poolt, nende jaoks ja nende enda teemal. Kogukonnapõhine kunst asub kahe pooluse vahel: ühelt poolt kunst meeldivuse pärast, teisalt kunst, mis midagi konkreetset (ära) teeb, kas siis hariduse alal, teraapia alal, on kirjutatud fikseeritud ajaloo vastu astumiseks või ühiskondliku muutuse nimel. (Cohen-Cruz 2006: 427)

Augusto Boali foorumteater on hea näide **osalusdemokraatiast**, kuna vaatajad sekkuvad stsenaariumi kulgu ja mängivad ette omaenda ideid. Kogukonnapõhine teater manifesteerib üldiselt väärtusi, mis on omased kultuurilisele demokraatiale ja püüab ühiste probleemide lahendamise kaasata erinevaid kogukondi.

Kogukonnateater ei pea siiski olema alati selgelt poliitilise suunitluse või eesmärgiga. Siin on küsimus ka protsessile või tulemusele suunatusest. Protsessil endal võib olla positiivne tulemus kogukonna liikmete jaoks: kas sotsiaalne, poliitiline või tänapäeval tihti ka isiklik mõju. (Heddon, Milling 2006: 136–137)

Kogukonnateatri määrav printsiip on osavõtt: kaasav suhe publikuga. Selline teatriviis võimaldab haarata ohjad ja luua kogukondi, sest annab publikule uue rolli: kunstniku, kultuuritegija või uue kogukonna looja oma. (Haedicke 1998: 132)

Kogukonnaliikmete osavõtu määr võib olla erinev ning neil võib olla mitu rolli. Deirdre Heddon ja Jane Milling toovad välja kogukonnaga töötamise eesmärgid: a) kogukonna identiteedi loomine ja tugevdamine, b) keskendumine lavastuse sisule ehk rääkimine teemadest, mis on kogukonnale olulised, kuid millest avalikult ei räägita, c) teraapiline tulemus, üldjuhul personaalse muutumise soov. (Heddon, Milling 2006: 136–137)

Kogukonnateatri loomisel osalevad ka teatriprofessionaalid ning neil võib olla mitmeid rolle: nad võivad olla lõppteose loojad, protsessi juhendajad või kõrvalseisjad. Professionaalsed näitlejad-lavastajad-kirjanikud

võivad tulla kogukonna juurde (või elada seal) ning ammutada konkreetsest kohast ja inimestelt ajaloolist materjali või kogukonnaga seotud lugusid ja probleeme. Töö võib olla professionaalide poolt täielikult kontrollitud, kuid võib sisaldada ka kohalike vaatajate osavõttu. (Heddon, Milling 2006: 136–137)

Osavõtu mõistet laiendades on kohane pöörata tähelepanu kogukonnateatri loomise protsessile, mida Jan Cohen-Cruz (2006: 435) nimetab pikendatud protsessiks. Kogukonnateatris on tähelepanu all nii etenduse eel- kui ka järeltegevused. Selline protsess vastab rituaalile, mille eesmärk on muutuste esiletoomine. Sobivaks näiteks rituaalile võib tuua abiellumise: sellele eelneb koosolemine või kooselamine, siis kihlumine, seejärel abiellumise hetk ise ning muutunud staatus ja/või käitumine pärast abiellumist.

Richard Schechner esitab etenduse seitsmefaasilise mudeli: esimesed neli faasi on treening, töötuba, harjutus ja soojendus (mida ta nimetab rituaali esimeseks astmeks), kus toimub eristumine tavaelust. Need faasid toimuvad enne kontakti publikuga. Rituaali keskmine, liminaalne aste vastab Schechneri viiendale faasile, etendusele, mille jooksul muutust esitatakse, kuid pole veel igapäevaelu viidud. Viimased kaks faasi, mahajahatumine ja järelmõju vastavad rituaali mõistes taasliikumisele (*reintegration*). Inimesed, kes on rituaali läbinud, ühinevad muutununa taas ühiskonnaga. (vt Schechner 1985: 20–21)

Kogukonnateatris ei pea etendus olema kõige keskpunkt. Kõigepealt tehakse üldist treeningut, siis osaletakse töötoas, st kogukond panustab etenduse üles ehitamisesse. Hakatakse koguma materjali, tavaliselt intervjuusid ehk kasutatakse *verbatim*-tehnikat. Töötubade üht faasi võib nimetada kaasamiseks, see tähendab, et kaasatakse teemakohaseid teatriväliseid institutsioone ja inimesi. Soojendamine on faas, mis eelneb vahetult etendamisele. Järgneb etendamine ise: see pakub erinevaid võimalusi etendajate ja publiku suhteks, mis on kogukonnateatris oluline. Mahajahatumise faas toimub vahetult pärast etendust ning võib tähendada diskussiooni pidamist publikuga.

Cohen-Cruz toob esile viimase faasi miinused: alati ei taha etendajad toimunud publikuga vahetult arutada. Järelmõju faas tähistab pikaajalist tegevust ja mõju. Üks kogukonnapõhise kunsti eesmärk on jätkusuutlikkus (mida võib nimetada ka mõjuks, vt rakendusteatri tutvustus eespool). Kunstnikud peavad jätma midagi kogukonnale: 1) kas kohalikud said oskusi, et jätkata alustatud tegevustega, 2) kas tekkisid tegevust toetavad võrgustikud või 3) on võimalik viia ellu soovitud tegevusi ja poliitikat. (Cohen-Cruz 2006: 435–438)

Kirjandus

- Cohen-Cruz, Jan** 2005. *Local Acts: Community-based Performance in the United States*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Cohen-Cruz, Jan** 2006. The Problem Democracy is Supposed to Solve: the Politics of Community-based Performance. Rmt: *The SAGE Handbook of Performance Studies*. Toim. D. Soyini Madison, Judith Hamera. Thousand Oaks: Sage Publications, lk 427–445.
- Epner, Luule** 2011. Autoriteater ja kollektiivne „leiotamine“. – *Sirp*, 8. oktoober.
- Epner, Luule** 2013. Teispool draamat: tekst nullindate teatris. – *Methis*, vol 8, nr 11, lk 116–129.
- Göhmman, Lars** 2003. Drama in Education. Rmt: *Wörterbuch der Theaterpädagogik*. Toim. Gerd Koch, Marianne Streisand. Berlin–Milow: Schibri Verlag.
- Haedicke, Susan Chandler** 1998. Dramaturgy in Community-Based Theatre. – *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol xiii, fall 1, lk 125–132.
- Hammond, Will; Steward, Dan** 2008. *Verbatim, verbatim*. London: Oberon Books.
- Heddon, Deirdre; Milling, Jane** 2006. *Devising Performance: A Critical History*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hein, Ivika** 2014. *Draamaraamat*. Tallinn: Maurus.
- Hughes, Jenny** (koos Jenny Kiddi ja Catherine McNamaraga) 2011. The Usefulness of Mess: Artistry, Improvisation and Decomposition in the Practice of Research in Applied Theatre. Rmt: *Research Methods in Theatre and Performance*. Toim. Baz Kershaw, Helen Nicholson. Edinburgh: Edinburgh University Press, lk 186–209.
- Keim, Katharina** 2010. Der Einbruch der Realität ins Spiel. Rmt: *Reality Strikes Back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*. Toim. Kathrin Tiedemann, Frank M. Raddatz. Berlin: Teater der Zeit, lk 127–138.
- Kuppers Petra, Gwen Robertson** 2007. General Introduction. Rmt: *The Community Performance Reader*. Toim. P. Kuppers, G. Robertson. London: Routledge, lk 1–8.
- Marschall, Brigitte** 2010. *Politisches Theater nach 1950*. Wien: Böhlau Verlag.
- Owens, Allan** 2010. *Process Drama*. Ettekanne 25. märtsil Viljandis. Käsikiri.
- Owens, Allan** 2014. *Draamakompass: protsessdraama käsiraamat*. Tartu: Tartu Ülikool.
- Paget, Derek** 1987. Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques. – *New Theatre Quarterly*, nr 12, lk 317–336.
- Prentki, Tim; Preston, Sheila** 2009. Applied Theatre. An Introduction. Rmt: *The Applied Theatre Reader*. Toim. Tim Prentki, Sheila Preston. London, New York: Routledge.
- Roselt, Jens; Otto, Ulf** 2012. Nicht hier, nicht jetzt. Einleitung. Rmt: *Theater als Zeitmaschine. Zur performativen Praxis des Reenactments. Theater- und Kulturwissenschaftlichen Perspektiven*. Toim. Jens Roselt, Ulf Otto. Bielefeld: transcript, lk 7–12.
- Schechner, Richard** 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Van Erven, Eugen** 2001. *Community Theatre: Global Perspectives*. New York: Routledge.
- Watt, David** 2009. Local Knowledges, Memories, and Community: From Oral History to Performance. Rmt: *Political Performance: Theory and Practice*. Toim. Susan C. Haedicke, Deirdre Heddon, Avraham Oz, E. J. Westlake. Amsterdam, New York: Rodopi, lk 189 – 212.
- Weiss, Peter** 1998. The Materials and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre. Rmt: *Modern Theories of Drama. A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850–1990*. Toim Georg W. Brandt. Oxford: Clarendon Press, lk 247–253.



Triksterpunkt publiku ruumiloomet kujundamas

Anne Tärnpu

Artikkel põhineb Anne Tärnpu ettekandel Eesti sotsiaalteaduste X aastakonverentsil „Eesti 100 – teel avatusele?“, mis toimus 24.–25. märtsil 2017 Tallinna Ülikoolis. Ettekanne lähtus omakorda EMTA lavakunstkoolis Eesti Kultuurkapitali toel toimunud uurimislabori „Ruum“ järeldest.

Esiteks avan Eesti teatri paradigmaatilisi teisenemisi, millest on tingitud töövahendite otsingud ja mõtestamised, millega tegeles lavakooli uurimislabor. Edasi jõuame uurimislabori tulemuste juurde, kus tarvitasime **näitleja tähelepanu** kui ruumide ja ruumimuutuste kehtestamise peamist töövahendit. Järgnevalt näitame Konstantin Stanislavski teooriast lähtudes, millise sisuga on mõiste „näitleja tähelepanu“ ajalooliselt täidetud. Tegeleme ruumiloomemehhanismidega tajuteoorias, viidates, et kõige võimsamad on muutumised, mitte kestmised. Suure ruumiloomemuutuse nimetame triksterpunktiks ja selgitame, kuidas traditsioonilise eluviisiga rahvaste mütoloožiast pärinev trikster seda nimepanekut tingib. Kõneleme **triksterpunktist** kui vaataja ruumiloomesse sisse häkkivast nähtusest, millega on võimalik salakaubana kaasa pakkida muidu vastuvõetamatut infot, mis toob kaasa vaataja *Mina* teisenemise, mida tajutakse etenduse kõrgpunktina.

Eesti teatri paradigmaatilised teisenemised

Kaasaegne Eesti teater toob nähtavale katkeid struktuursetest muutustest, mis viitavad laiaulatuslikele paradigmaatilistele muutustele ehk teisenemistele teoreetilises ja rakenduslikus teatriteaduses, sh ka teatrialases kõrgkoolipedagoogikas.

Taasiseseisvumisega alanud uus sotsiaalne ja kultuurilooline etapp on toonud kaasa struktuursed muutused mitmel tasandil.

1. Kultuuriruumi avardumine

Nõukogude perioodil peamiselt Vene ja Baltimaade teatriga tekkinud kultuurivahetus on pärast piiride



avanemist täienenud hoogsalt Euroopa teatri kontaktidega. Rahvusvahelised festivalid ja külalissetendused on avardanud kultuuriruumi ning tihendanud Euroopa teatri mõjusid, lisanud esinemispaiku ja laiendanud näitlejate töövõimalusi. Ilmekas näide on teater NO99 edu rahvusvahelistel teatrifestivalidel ja koostöö Saksa teatritruppidega. Nende arengute tõttu käsitame kaasaegset Eesti teatrit enesestmõistetava osana Euroopa teatrist, oleme n-ö üks keelkond. Samas on „globaalne küla“ toonud kaasa indiviidi mentaalfenomenoloogilised muutused loogika, kausaalsuse, narratiivi ja mälu retseptiooniprotsessides (vastuvõtmisel, tajus ja loomisel). Sellest lähtuvalt ehitub kaasaegne teatrikeel üles teistsugusena nii dramaturgia, lavastaja- kui ka näitlejatöö tasandil, tuues kaasa suhestumiste ja tööjaotuse funktsionaalsed muutused.

2. Institutsionaalne tasand

Riiklike ja munitsipaalteatrite kõrvale tekkinud vabatrupid ja projektipõhised kooslused on kasvanud nii oma arvult kui kunstiliste saavutuste poolest määravaks jõuks. Kasutusele on võetud uusi mängukohti, sh leitud paiku ehk teatritegemise funktsioonis esmakordselt kasutuses olevaid ruume, nt mõisad, talud ja looduskeskonnad. Mänguruum on muutunud mitmekesiseks ja mitme-keskmeliseks. Uue suundumusena on teater hakanud teadlikult looma ja kujundama avalikku ruumi (nt teater NO99 ühesuvine rahvusvaheline festival Põhuteater Tallinna kesklinnas Skoone bastionil).

Seejuures on ümber kujunenud teatri kui institutsiooni sisestruktuur. Teatri juriidilise staatuse muutus riigieelarvelistest asutustest sihtasutusteks on toonud kaasa uued rõhuasetused teatri repertuaaris ja sundinud mitmeid truppe muutuma äri- ja müügihuviliseks, turunduskeskseks ja -sõltlikuks. Loomingulise, administratiivse, tehnilise ja turunduspersonali vahekorrad ning senine tasakaal on teisenenud. Ansambliteater on asendumas üha enam projektipõhiste kooslustega.

3. Teatri temaatika avarustumine

Pärast nõukogudeaegsest suletud süsteemist tingitud ühiskondlikku passiivsust on teater hakanud rääkima uut, peamiselt ühiskondlikel teemadel. Esmakordselt on teostunud ühiskondlikult aktuaalne ja aktiivselt reageeriv teater, mis on sekkunud ühiskonna mõttumudelite kujundamisse. Eesti jaoks uudse aktiivse poliitilise teatri kõneaine analüüsimiseks vajab eesti teatri mõtte uut mõttestikku ja võttestikku, uusi teooriaid, lähenemisnurki ja terminoloogiat.

4. Teatriesteetilised muutused

Postmodernistliku esteetika asemel võib üha enam täheldada postdramaatilise teatri tunnuseid, nagu neid on kirjeldanud teatriuurija Hans-Thies Lehmann (Lehmann 2006). Loobutakse traditsioonilisest narratiivi ülesehitusest, dramaturgiline kord ja struktuur asenduvad ambivalentse, kaose ja olemise paljususega, lineaarne tajuvorm perspektiiviküllasega, dialoog polüloogiga. Keele tähendus ja funktsioonid muutuvad, teksti esmasus väheneb, fookusesse tõuseb teatri autonoomne keel. Üha sagedamini hõlmab kaasaegne teatrikunst visuaalkunsti ja nüüdistsu. Lavastuse loomisel kasutatakse mittehierarhilisi tööstruktuure: lavastusterviku autor võib olla teksti autor (autoriteater), lavastuskollektiiv (rühmatööteater) või publik (osalusteater). Muutunud on lava ja saali traditsioonilised vahekorrad.

Nimetatud muutused ja uus olukord vajavad analüüsi ja järeldusi. Postdramaatilise teatri kehtestumisega on nii lavastajapraktikas kui ka teatrilases kõrgkoolipedaagoogikas saanud hermeneutilis-semiootilise vaatepunkti asemel tihtipeale oluliseks performatiivne. See algab tähelepanekust, et etenduste käigus on võimalik kogeda hetki, mida ei saa seletada kirja pandud teksti tõlkena lavakeelde või eelnevalt eksisteerinud autorikuju vaimusilmas nähtud tegelase/draamarolli sümboolse esitusega. Need on hetked, mida ei suuda ammendada tähendus. Hetked, mida tajutakse emotsionaalselt ja kehaliselt ning mis võivad esile kutsuda tugevaid kehalisi reaktsioone.

Tähelepanu keskendamine performatiivsele mõõtmele on toonud välja semiootilise lähenemise piiratud ning fenomenoloogilise tajuteooria võimalused. Kasutades lähtekohana performatiivsuse teooriaid (Fischer-Lichte 2008), toimub perspektiivide nihe: siirdumine representatsioonilt kohalolule, referentsiaalselt materiaalsusele, sümboliliselt mõttelt ja semiootiliselt tähenduselt elamusele ning meelelisele tunnetusele, mis peegeldab taju võnkeprotsesse etendustes. See võnkeväli jääb peamiseks fookuseks minu käsitluses: mida me kogeme ja miks me kogeme?

Tuginedes eeldusele, et performatiivset mõõdet tuleb mõista „siirdelise (*transitional*), kaduva (*ephemeral*) ja vastastikuse protsessina etendust andvate näitlejate ja vastuvõtva publiku vahel” (Risi 2011: 283), küsin siinses käsitluses **Mina kui tajuja** (nii etendaja kui vastuvõtja) identsuse järele ajalis-ruumilise fenomenina.

Kaasaegsetes inim- ja humanitaarteadustes kasutatakse üldmõistet *Mina* identsuse, individuaalsuse, subjektiivsuse ning isiksuse, aga ka teadvuse ning mälu tähistamiseks. **Reet Liimets** on oma dissertatsioonis „**Mina kui ruumilis-ajaline konstrukt**” (2005) sedastanud, et „*Mina olen*” kui aistinguline kogemus või tunne ei eksisteeri kunagi korrastamata teadvusevoona, vaid see on sünnipärane ruumiliselt konstrueeritud teadvuse dimensioon ning inimese kogu identsust läbiv modaalsus.

Niisiis võib identiteeti mõista inimese *Mina* sügavama psüühilise muustrina, teadvusliku kvaliteedina – struktuurina, mis seob inimest reaalsuse erinevate tasanditega ja annab võime orienteeruda. Identiteet kui selline on individualiseerumisprotsessi tulem – alatasa kinnistamises, muutumises ja taasloomises. Uue info vastuvõtmisega ehk õppimisega muutub ka *Mina* ajalis-ruumiline konstrukt, muutub *Mina*.

Ajalise mõõtme prevaleerimise tõttu teatrikäsitlustes suunatakse tähelepanu eelkõige lavaruumis kui keskkonnas tekkivate ruumikvaliteetide muutumisele, mis ilmutavad end etenduse kaduv-olust tulenevates detailides ning viivad välja ruumitaju teisenemiseni publikul. Kas ja mille kaudu saab lavalolija neid protsesse juhtida ja kas me suudame neid protsesse kirjeldada fenomenoloogilise tajuteooria abil?

EMTA lavakunstikoolis toimunud uurimislabori „Ruum” tulemusel, otsides vahendeid, millega saab nii näitleja kui ka publiku ruumitaju muuta, märkisime ära töövahendina **näitleja tähelepanu**.

Teatriuurija **Mori Mitsuya** polemiseerib oma artiklis „The Structure of Theatre” näitleja tähelepanust kõneldes **Peter Brooki** „tühja ruumi” kontseptsiooniga. Brooki defineeriv väide kõlab: „Ma võin võtta ükskõik

missuguse tühja ruumi ja nimetada seda lavaks. Keegi läheb läbi selle tühja ruumi, mõni teine vaatab teda, ja ongi kõik, mida on vaja selleks, et tegemist oleks teatriga.“ (Brook 1972: 7). Mori väidab vastupidi, et paljud asjad eksisteerivad enne, kui inimene ruumi astub: „Ruum muutub „tühjaks“ vaataja silmis alles siis, kui inimene sellest läbi kõnnib.“ Näitleja tegutsemine teeb nähtamatuks kõik eelnevalt eksisteerinud asjad, mida näitleja tegevus parajasti ei aktualiseeri. (Mori 2002: 77)

Seega on näitleja tegutsemine ja näitleja tegutsemise aluseks olev tähelepanu suunatus see, mis vaataja jaoks ruumi loob.

Konstantin Stanislavski jaotab oma teoses „Näitleja töö endaga“ (1955: 144, 160–162) näitleja tähelepanu protsessuaalsuse järgmisteks tähelepanusõõrideks:

1. väike tähelepanusõõr: avalik üksiolek,
2. keskmine tähelepanusõõr,
3. suur sõõr,
4. kõige suurem sõõr.

Tähelepanusõõrid viitavad otseselt muutuval ruumikasutusele ja sidestavad seda suhtlemistasanditega, mis on Stanislavski järgi järgmised:

1. suhtlemine endaga,
2. suhtlemine objektiga,
3. suhtlemine partneriga,
4. suhtlemine publikuga.

Selle tulemusel saame näitleja tähelepanu kaudu tekitatud ruumimuutuse otseku laieneva prožektorivalguse sõõri. Selleks et täpsemalt aru saada Stanislavski süsteemi olulisest osast – tähelepanukäsitlusest –, püüame leida tema allikaid ja mõttemaailma koostisosi.

Stanislavski uurijad Sergei Tšerkasski, Sharon Marie Carnicke ja Larissa Gratševa on oma uurimustes osutanud, et Stanislavski toetus oma süsteemi luues nii tolleaegsele teadusele kui ka okultistlikule maailmapildile (vt Tšerkasski 2016, Carnicke 2009).

Nii näiteks pärinevad tähelepanu käsitlemise terminid bretooni psühholoogi ja pedagoogi **Théodule-Armand Ribot** (1839–1916) teosest „Tähelepanu psühholoogia“ (1889), mis ilmus vene keeles 1897. aastal. Tähelepanu sisuline käsitlus lähtub aga ameerika advokaadi ja kirjaniku **William Walker Atkinsoni** (1862–1932) Joogi Ramacharaka pseudonüümi all ilmunud teostest, mis olid sisuliselt kummaline segu india jooga filosoofiast ja läänemaailma orientalsest okultismist. Just sealt pärinevad tähelepanusõõrid ja erinevad suhtlemisringid Stanislavski teostes. Ramacharaka teoses „**Hatha jooga**“ (1904) on osutatud **praanast** kõneldes, et praanakiirgust saab teadlikult suunata. Just see lubadus sai põhjuseks, miks Stanislavski üheks tähtsamaks laenuks

Ramacharaka joogast sai praana kontseptsioon. Selle sanskriti keelest pärineva sõnaga (‘tuul, hingamine, elu’) tähistatakse jooga filosoofias inimese elavat energiat, hinge ja eluväge, mis on seotud hingamisega. (vt Tšerkasski 2016, Ramacharaka 2010)

Justnimelt **praana** kiirgamine ja selle teadlik juhtimine kujuneb Stanislavski jaoks vahendiks ja garandiks tõelisel suhtlemisel partneriga, endaga, objektiga ja vaatajaga. Stanislavski jaoks muutus praana meetmeks, mille kaudu nakatada partner ja publik näitleja tundliku tundeeluga. Ramacharaka järgi oli praana maailmaenergia, mis avaldus külgetõmbejõus ja elektris, planeetide liikumises ja kõikides elu vormides kõige madalamast kuni kõige kõrgemani. Praana on iga jõu ja energia hing. See on printsip, mis sünnitab aktiivsuse, mis on omane kõigele elusale. Just praana kiirgamine sai Stanislavski süsteemis lavalise kohaloleku juhitavaks olemuseks ja joogafilosoofiast pärit **päikesepõimik** sai praana kiirgamise pesaks inimkehas, kõigi žestide alguspunktiks. Samuti on päikesepõimik kasutusel näitlejatöös: suhtlusolukordades, kus sisemonoloogi kannab mõtete (pea) ja tunnete (südame, päikesepõimiku) lahkeli.¹

Seetõttu kujunes lavakunstkooli uurimislabori „Ruum“ sihiks uurida näitleja tähelepanusõõride kehtestumist.

Tähelepanusõõridele võime tuua paralleeli filmikeelest:

- **superüldplaan**, kus inimene on muster;
- **üldplaan**, kus subjekt/objekt ilmub keskkonnas ja inimene täispikkuses;
- **keskplaan**, kus kujutis täidab poole kaadrist, inimene on näha vööni ja esile tõuseb mitte liikumine, vaid liigutuse kvaliteet, mis võib luua uue ruumi;
- **suur plaan**, kus kaadris kujutatud täidab enamiku kaadrist, inimesest on näha pea ja õlad; suur plaan näitab, mitte ei loo ruumi, tähtis on suhestumine;
- **detailplaan** (ülisuur plaan), kus kaadri täidab kujutis konkreetse objekti/subjekti detailist; oluline on miimika; kuna detailid panevad kõige rutem kokku loo, loob detailplaan kõige kiiremini mentaalset ruumi.

Selgus, et ruumide kehtestumine toimub baasruumi ehk keha kaudu. Tähelepanu muutus muudab baasruumi kehakasutuse mustrit. Suurendades tähelepanusõõri, suureneb ka liigutuste amplituut. Objekti puhul määras vaimse ruumi kõige väljaulatuvama osa suund

¹ Taustateadmisenä väärib tähelepanu seik, et 19. ja 20. sajandi vahetusel oli vene kunsti- ja kultuuriintelligents armunud raadiolainetesse ja röntgenkiirgusesse, mille avastamine ja kasutuselevõtt tekitas tunde reaalsuse tõelise olemuse tabamisest. Uus maailmapilt tungis ka kujutavasse kunsti, kirjandusse ja teatrikeelde.

ja liigutuste amplituut. Ruumimuutuse annab tasakaalu-kaotus või tasakaalu otsimine.

Kuna tähendust kannab eelkõige muutus, mitte kestmine, leidsime end ühel hetkel tegelemas üleminekutega ühest sõõrist teise. Samuti koondus tähelepanu suurele sõõrile, millel on võimalus luua mentaalset ruumi, mis saab olla lavaruumi füüsilistest mõõtudest veel suurem.

Lavakunstikooli uurimislabor sedastas, et:

1. Me ei tegele reaalse ruumiga ega kirjelda seda. Tegeleme ruumi inimesepoolse vastuvõtuga ja sellega seotud probleemidega.
2. Ruumiloome on inimesepoolne protsess. Lõputu protsess, sest niipea kui üks ruum on kehtestunud, hakkame seda kasutama taustsüsteemina ja otsima eristumiste kaudu uusi nn allruume.
3. Ruumiloome on alati seotud uue informatsiooni vastuvõtuga. Niisiis on vaatajapoolne ruumiloome uue info vastuvõtmisega kaasnev pidev protsess.
4. Ruumiloome on peaaegu tahtevaba, automaatne, reflektorne protsess, mis toimub inimeses kogu aeg – meie asi on sellesse n-ö sisse häkkida ja seda tahtevaba protsessi suunata ja mõjutada.
5. Ruumiloome on kogemuspõhine protsess. Ruumitaju sisu on kogemuspõhised ootused ja nende täitumine või mittetäitumine. Ootuste täitumise korral saame kinnitust kehtestunud ruumi kohta ja algab allruumide hange ning otsing. Mittetäitumise korral asume otsima ja hindama uut infot.
6. Mentaalne ruum, millest kõneleme, on niisiis imaginaarne, tajukeskne, kogemuspõhine, püsitu, piiritletud (visuaalikeskne) ja homogeenne.

Asjaolu, et me lakkamatult viitame minevikule kui olnule või oleme minevikust mõjutatud, nimetab Husserl **retentsiooniks** (*retentio* – ‘peetus’), lakkamatut viitamist tulevikuootustele aga **protentsiooniks** (*protentio* – ‘välja- e. ettesirutus’) (Husserl 1969: 19–72; Husserl 2001: 3–49).

Publiku ruumiloome **protentsioonile** mitte vastav näitlejapoolne ruumikehtestus/kehakasutus toob kaasa eelneva **retentsiooni** kõrvaleheitmise ja uute tajuiimpulsside kõrgendatud ootuse. Nimetame selle hetke **triksterpunktiks**, kus kehtestunud ruum puudub (on lõhutud), sest eelnevat ruumikogemust enam kasutada ei saa ja uut pole tekkinud.

Miks kasutame sõna „triksterpunkt”? Oma doktori-töös „**Trikster loomas maailma ja iseennast**” (Türnpu 2011) jõudsin järeldusele, et **triksterit** ei ole võimalik määratleda läbi tema enda, sest trikster on see, mis ta on, ja see, mis ta ei ole. Seetõttu tuli uurida, mis juhtub **tegelikusega**, kui see puutub kokku triksteriga.

Sõnastasin **toimumist** nõnda:

1. määramatuse sissetung,
2. piiride nähtavaletulek, mis äratav (potentsiaalina) piiride ületamise ehk mängu, loomingulisuse,
3. uus orientatsioon, mis käivitab
4. identiteediloome/individualisatsiooni, mis käivitab
5. suhestumise transtsendentaalsusega ja sellega koos
6. stiililoome suhtlemiseks reaalsusega,
7. uue ruumi kehtestamise
8. uue ruumi stagneerumise ehk valmisoleku muutuseks.

Niisiis vajab **triksteri** ilmsikstulek stagneerunud ruumi. Stagneerunud ruumiks nimetame varem kehtestunud ruumi, mis on käivitanud **retentsioonile** kohase **protentsiooni**. **Triksterpunktiks** nimetame **protentsioonile** mittevastava mentaalse ruumi ilmumist.

Tolles üliavatud hetkes, kus avaldub inimese piirilise fenomen, on inimesel keskkonna vastuvõtuks vähem filtreid ja infonälg muudab vastastikused protsessid (etendaja ja publiku vahel) vajaduseks. Tolles hetkes, kus inimene unustab oma *Mina*, on võimalik vastuvõtjale (publikule) edastada infot, mida see tugeva eristumise tõttu muidu vastu ei võtaks. On võimalik edastada infot, mis on inimeses **tegelikusest** väljaspool või sellega vastuolus. Sellega kaasneb *Mina* muutus. Seda tajutakse lavastuse kõrghetkena.

Kirjandus

- Carnicke, Sharon Marie** 2009. *Stanislavsky in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. Second Edition. (Routledge Theatre Classics.) London, New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, Erika** 2008. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London, New York: Routledge.
- Husserl, Edmund** 1969 = *Husserliana* 10. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins (1893–1917)*. Toim. Rudolf Boehm. Haag, Holland: Martinus Nijhoff, 1969.
- Husserl, Edmund** 2001 = *Husserliana* 33. Die 'Bernauer Manuskripte' über das Zeitbewußtsein (1917/18). Toim. Rudolf Bernet, Dieter Lohmar. Dordrecht, Holland: Kluwer Academic Publishers, 2001.
- Liimets, Reet** 2005. *Mina kui ruumilis-ajaline konstrukt: Eesti ja Saksa noorte elufiktsioonid*. Dissertationes philologiae germanicae Universitatis Tartuensis, 4. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus; dspace.ut.ee/bitstream/handle/10062/1189/liimetsr.pdf?sequence=5&isAllowed=y.
- Mori, Mitsuya** 2002. The Structure of Theatre: A Japanese View of Theatricality. – *SubStance*, Issue 98/99 (Vol 31, No 2&3), lk 73–93.
- Ramacharaka, Yogi** 2010 [1904]. *Hatha Yoga or The Yogi Philosophy of Physical Well-Being*. Hollister, Missouri: YOGeBooks; www.yogebooks.com/english/atkinson/1904-08hathayoga.pdf.
- Risi, Clemens** 2011. Opera in Performance – In Search of New Analytical Approaches. – *The Opera Quarterly*, Vol 27, No 2-3, lk 283–295.
- Stanislavski, Konstantin** 1955. *Näitleja töö endaga: õpilase päevik*. Tallinn: Eesti Riiklik Kirjastus.
- Tcherkasski, Sergei** 2016. *Stanislavsky and Yoga*. Translated by Vreneli Farber. Holstebro, Malta, Wrocław, London, New York: Routledge.
- Türnpu, Anne** 2011. *Trikster loomas maailma ja iseennast*. Doktoritöö. Juhendaja Airi Liimets. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool; www.ema.edu.ee/vaitekirjad/doktor/Anne_Turnpu.pdf.

Unustuse jõel ehk kasvatusfilosoofiast lavakunstkoolis

Airi Liimets

Olen olnud Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstkooliga seotud alates 2005. aastast. Kuni 2011. aastani õpetasin magistriõppes kasvatusfilosoofiat. Alates 2012. aastast on lavakooli doktorandid koos muusikutega õppinud minu juures filosoofilist ja pedagoogilist antropoloogiat. Aastail 2016–2018 lavakoolis õppivatele füüsilise teatri suuna magistrantidele lugesin möödunud õppeaastal kursust „Filosoofia ja teater” ning käesoleval õppeaastal annan kursust „Lavakunsti pedagoogika”. Kõige olulisematest mõtetest, millest nendel õppetödel räägitud, ei saa ma mööda ka käesolevas kirjutises.

Mu järgnev jutt on saanud algimpulsid Ingo Normeti 2011. aastal ilmunud teatrikooli aabitsast pealkirjaga „Ujuda selles jões” ning selle eessõnas kirjapandust. Selles mõttes on käesolev tekst vaadeldav ka kui austusavaldus professor Ingo Normetile. Seda vaatamata asjaolule, et mõnele ta mõttele sealt eessõnast vaidlen ka vastu ning teatud ideed täidan teistsuguse ehk siis oma poolse sisuga. See aga Normetile kui diskussioonialtile ning mõtete paljusust ja variatiivsust austavale inimesele just meeldida võiks.

Nimetatud teatrikooli aabitsa eessõnas on Ingo Normet küsinud: „Millised on need universaalsed tõesed, mille teadmine on vajalik kõigile – nii viuldajale, maalikunstnikule kui näitlejale; millised on tõesed, mis aitavad avada individuaalsusi ega tapa neid?” (Normet 2011: 11) Väga üldise vastuse sellele küsimusele leiame minu arvates samuti eessõnast, kus Normet ütleb, et „näitleja loob ennast inimesena uuesti”. Ja et „näitleja paneb omaenese detailidest iga rolli puhul kokku uue inimese.” (samas, lk 13) Neis kahes lauses võiks näha peituvat lavakunstkooli kasvatusfilosoofia olulisimat tuuma. See tähendab, et **kõige olulisem probleem** ja valdkond, mida tuleb tunda, on **inimene** – inimene kui selline, nii üldisemas ja laiemas kui ka väga konkreetses ja näitlejaõppele iseloomulikus spetsiifilises plaanis. Ingo Normet seda täpselt nõnda just öelnud küll pole. Nõnda ütlen mina, teades, et kasvatusfilosoofia kui distsipliini põhiprobleem ongi inimene kui selline ehk küsimus „kes või mis on inimene?”.



Õelduga haakub hästi järgmine Ingo Normeti lause: „Intuitsiooni ja improvisatsiooni ei saa alahinnata, ent kogu süsteemi tuleb ikka ja jälle tervikuna näha, tervikut pidevalt küsimuse alla seada, uuesti mõtestada.” (Normet 2011: 14) Tahangi seada küsitavaks seda osa kõnesoleva aabitsa eessõnas, kus Normet kõneleb ujumisest selles jões. Ta on kirjutanud: „Olen oma õpilastega käinud just neid radu, ujunud selles jões. Ja kui keegi teine hakkab selles raamatus kirjeldatud harjutusi läbi tegema, siis ei ole see enam sama jõgi. See on hoopis teine jõgi. Aga et heaks ujujaks saada, tuleb kindlasti ujuda mitmes jões. [...] Kõige olulisem kogemus on olnud **ujuda selles jões** [PS: Ingo Normeti rõhutus].” (Normet 2011: 15)

Siinkohal mina aga väidaksin: heaks ujujaks saamiseks ei pea tingimata ujuma mitmes jões, näiteks Ingo Normeti jões või Elmo Nüganeni või Lembit Petersoni jões või Emajões, Seine’is või Reinis. Piisaks ka ühest jõest, kuid sellisest, mis annaks kogemuse, justkui oleks ujunud kõigis võimalikes. Kust sellist jõge leida? Paljusust ühesainsas jões kogeda võimaldaks minu käsitus Unustuse jõgi ehk algupäraseima Öhtumaa mõtlemise keeles väljendudes Lēthē jõgi (vkr k *lēthē* – ‘unustus’). Vanakreeka keele kaudu tuleb ka ilmsiks, et unustusega kuulub kokku tõde – mõiste, mis tänapäeval on järjekindlate postmodernistide järgi vägagi ebapopulaarne. Vanakreeka keelse sõna *alēthēia* (tõlkes ‘tõde’) tüveks on ju *lēthē* ehk ‘unustus’. Kreeka mütoloogias oli Lēthē jõgi allilmas, kust surnuteriiki jõudnud pidid jooma, et unustada oma endine elu ja minevik.

Kui kasvatusfilosoofia ja teatrikooli põhiküsimus on inimene, pidev inimese loomine, siis on õigustatud küsida: missugust tõde inimese loomisest saab seostada unustuse ja Lēthē jõega? Olgu öeldud, et samalaadseid, sisult sarnaseid mõtteid võimaldavad nii Unustuse jõgi kui ka Öhtumaa kultuuriruumis üks olulisemaid inimest väljendavaid sümboliteid – naerev/nuttev teatrimask. Antiikajal tähistas maski algselt sõna *persona* (ld k). Hiljem *persona* tähendus teises, hakates tähistama ka näitleja poolt etendatavat rolli, ja veel hiljem inimese poolt täidetavat mis tahes rolli igapäevaelus. Tänapäeval tähistab sõna *person* inimest kui isikut. Mask kui selline on muutunud aga mängiva inimese ning teatri sümboliks. Missugusest inimesest ja lisaks ehk veel millest võivad kõnelda sümbolitena naerev/nuttev teatrimask ja Unustuse jõgi?

Mulle kõnelevad need: 1) kohast kui diferentsist ehk piirist kui sellisest, 2) inimesest kui piirist ehk *limes*'est, ning inimese individuaalsioonist ehk ta individuaalsuseks saamisest, 3) inimesest kui maskide diferentsist. Kõik need teemad on omavahel lahutamatu seotud, mistõttu püüan neid järgnevalt lähemalt käsitledes samuti seostada.

Teatrit iseloomustavate sümbolitena on kasutusel erinevaid maske: naerev mask sümboliseerib enamasti komöödiat ja nuttev tragöödiat. Iga selline mask on just see, mis ta on, väljendades teatud kindlat identiteeti või tüüpi (vt allolev pilt kahest erinevast maskist).



Mitmetähenduslikum on aga mask, kus need kaks poolust on koos ehk kus on üks suu, mille nurgad keerduvad üheaegselt nii alla kui ka üles, nii et võibki kõnelda naervast/nutvast teatrimaskist, mitte naervast ja nutvast. Selline on näiteks Eestis Vana Baskini teatri sümbolmask.



Naerval/nutval teatrimaskil kujutatav suu on vastandlike pooluseid omavahel ühtaegu siduv ja ka eristav territoorium, kust need mõlemad fenomenid – naer ja nutt – sünnivad ja alguse saavad. Sellist piirkonda võib diferentsifilosoofiliselt mõelda nimetada kohaks kui diferentsiks ehk piirialaks ehk piiriks (lad k *limes*). Piiril ehk piirialal kui sellisel on needsamad tunnused, mis feno-

menidel, mida ta ühendab ja eristab. Üksikult omaette võetuna osutub piiriks nimetatuga millekski, mille eraldiseisva fenomenina polegi erilist tähendust (vrd Liimets 1999: 109–116; 2009a: 389–395).

Kui Lēthē ehk Unustuse jõgi on kreeka mütoloogias piir elavate ja surnute maailma vahel, siis seostub see ühtaegu nii elavate kui ka surnutega. Unustuse jõgi oleks sellisena käsitatav inimese terviklikku maailmasolemist väljendava sümbolina. On ju elu ja surm kõige üldisemad inimese eksistentsiga seonduvad fenomenid, millest tähtsamad pole. Ei ole surma eluta ja elu surmata. Seega siit järeldub, et Unustuse jõgi kui piir teeb nii elu kui ka surma olemasolu võimalikuks ja tegelikuks. Madis Kõiv on öelnud, et „koht – see on ühisus [...] Koht on igisaav, ei kunagi olev olemasolu” (Kõiv 2005: 537–551). Seega minu käsituse kohaselt piirile kui kohale tunnuslik ühisuslikkus on Kõivu järgi iseloomulik kohale kui sellisele üldse. Kõivu väidetud ühisuslikkuse ja igisaavuse süntees peaks põhimõtteliselt aga olema eelduseks, et mis tahes koht eksisteerib vaid elavas muutuvuses ja saamises, ning ei kunagi üksnes nn igisurnud olemasolus. Siinkohal tekib aga paratamatult küsimus, et kas on siiski erisust mis tahes koha kui sellise ning piiri kui koha vahel? Kui on, siis mis seda erisust loob? Väidan, et kõik sõltub lõppkokkuvõttes koha seostatusest inimese ja ta vaimuhoiakutega.

Olles Unustuse jõel kui piiril, kuid sealt mitte juues, kannab paratamatult vool kaasa, muutes inimese osaks piirist. Olla elav ruumajaline inimene, kelles kuuluvad kokku elu ja surm, nagu neid omavahel ühendab ja eristab ka Unustuse jõgi, tähendabki eksistentsi piirifenomenina. Inimesel on aga võimalus olla siin- või sealpool piiri ehk teha valik, kas kuuluda elavate maailma koos vaimuhoiakuga välistada oma elust surm kui selline üldse, või Unustuse jõest juues pääseda surnuteriiki, jõudes seeläbi nn igisurnud olekusse, kus on välistatud igasugune elu. Samamoodi väljendab naerev/nuttev teatrimask inimese loomuse piirilisust ja ta valikuvõimalust: kas olla üks või teine konkreetne mask; või olla piir, mis potentsiaalselt sisaldab kõik maskid, samastuda paljususe ning maskilisuse kui sellisega.

Sellisel viisil mõeldes kõnelevad nii naerev/nuttev teatrimask kui ka Unustuse jõgi inimese individuaalsioonist ehk individuaalsuseks saamise teest; samuti inimese vabadusest: a) olla kas üksnes siin- või sealpool piiri ehk olla teatud kindla identiteediga olend, b) olla piiril ning piir – st olla inimene kui *limes*. Allpool esitan kaks mõttetöö tulemusel sündinud inimese koondportreed/maski. Impulsi nende loomisel olen inimese kui *limes*'ena leidnud nii siit kui sealt, kuid eelkõige iseendast.

Mida tähendab olla inimene siin- või sealpool piiri?

- 1) See tähendab enda identifitseerimist mingite kindlate rollidega, teatud kindlate maskidega, mis on need, mis nad on, ja üksnes need. Inimene on sarnane suletud süsteemile. Näiteks kui keegi võtab elus kas direktori või sekretäri või lavastaja või õpilase rolli nii omaks, et ei oskagi enam olla keegi teine kui üksnes direktor, õpilane, sekretär või lavastaja, siis ongi selle inimese elu vaid eksistents teatud kindlas rollis. Ka teatrielust on ju teada, et mõned näitlejad jäävadki kogu eluks etendama justkui ühte rolli. Nad ei saa teatud maski enam näolt ära. Või lapsed koolis ja üliõpilased ülikoolis, kes samastavad end avalikult heaks kiidetud hea õppuri rolliga ning püüavad siis teatud reeglite järgi elada vaid seetõttu, et olla heaks peetud õpilane. Või tehakse midagi loodetava edukuse nimel, kuna identifitseeritakse end edu-maskiga. Nii tulebki ilmsiks vabaduse määr inimeses – st soov, oskus, suutlikkus ning tahtmine piiritleda iseend kas üksnes ühel kindlal moel (ühe maski ning rolliga) või paljudel eri viisidel (paljude maskide ja rollidega).
- 2) Kuulumine üksnes kas siia- või sinna poole piiri, kindla identiteedi omamine tähendab, et kiputakse kogu elumaailma nägema vaid ühtede ja samade stereotüüpide peeglis: metafooriliselt mõeldes kas üksnes naerdes (suunurgad ülespoole) või üksnes nuttes (suunurgad allapoole), kuid mitte mitmel eri viisil. Müüritakse end iseenda poolt ehitatud vanglasse, olles ning jäädes ikka vaid samaks konkreetseks maskiks/inimeseks, kes ikka oldud ning jätkuvalt ollakse, oskamata olla midagi muud. Saadakse teatud norme järgivaks normeeritud inimeseks. Näiteks teatris kasutatakse rolli loomiseks ikka vaid ühtesid ja samu sisseharjunud võtteid (võib ju küsida, et kas see pole äkki selles ühes jões ujumise tulemus?), pannakse end kokku ikka ühtedest ja samadest osadest, oskamata kasutusele võtta uusi.
- 3) Olemisega kas siin- või sealpool piiri, enda liigse identifitseerimisega millega tahes võib kaasneda oht, et inimesest saab mängur, kes klammerdub kramplikult mingi eesmärgi, loodetava tulemuse või saadava kasu külge, ning ei saa enam kuidagi teisiti, kui peab jätkama teatud stereotüüpseid sunduseks saanud tegevusi selle eesmärgi, tulemuse või kasu nimel, mis on saanud kõige tähtsamaks elus. Inimene-mängur ei kuulu enam iseendale. Ta ei teagi, kes on ta ise. Antud inimesed räägivad ka n-ö võõraid sõnu, mitte enda omi. Kasutatakse stereotüüpseid, õõnsalt loosunglikke väljendeid. Teatud süsteem, tegevus või

diskursus on võtnud inimese enda haardesse ning on tema suhtes võimukas, mängib temaga omatahtsi.

- 4) Inimene siin- või sealpool piiri pole looja, sest ta ei tunne rõõmu ega lase end kaasa kanda tegevusprotsessist (või Unustuse jõe voolust), vaid tema jaoks on tähtsad just teatud kindlad eesmärgid ja tulemused, mis on talle seejuures väljastpoolt ette kirjutatud ning temalt nõutud. Looming sünnib siis, kui millegi loomisega on kaasnenud inimese iseenda loomine siin ja praegu, tegevusprotsessis olles. Sel kindla identiteediga inimesel tegelikult üldse polegi iseennast – oma Ise't, subjekt-Mina, kes tegutseb, tajub ja tunneb. Tal on üksnes oma objekt-Mina ehk refleksiooni ja mõtlemise abil endast kokku pandud konstruktsioon. Objekt-Mina juured peituvad aga suurelt osalt inimesest endast väljaspool – teadmises, mida talle tema enda kohta on sisendanud teised inimesed. Refleksiivne mõtlemine ei suuda kunagi tabada olevikulist subjekt-Mina ehk Ise't, mis eksisteerib liikuvana ja iseenda olemasolust teadlikuks saades mitte mõtlemise, vaid tundmise ja tajumise läbi. Pühendumine oma objekt-Minale ning üha enam teadlikustamisele viib inimest temast endast eemale. Iseendast luuakse justkui teatud monstrum – mask, mida siis aina remonditakse, kuid ei kohtuta kunagi iseendaga. Seetõttu osutub väga kindla ning tsemenditeerunud identiteediga inimene väga ebakindlaks. Kuna tal puudub tema Ise ja ta ei tea, kes ta on, ehkki arvab, et teab, siis on ta kogu aeg kaitseseisundis, et ennast kujuteldavate ja tema identiteeti ähvardavate vaenlaste eest kaitsta.
- 5) Inimene siin- või sealpool piiri tunneb suurt hirmu surma ees, püüab vältida sellele mõtlemist ja sellest rääkimist. See tähendab, et ta hoiab eemale Unustuse jõest kui piirist. Ei riskita astuda piirile kui sellisele, sest seal ollakse surmale lähemal. Vastandina on loominguilise inimese tunnusjoon aga just julgus riskida ja kombata kogu aeg kõikvõimalikke piire. Ehkki elus püüab see inimene surma vältida, on tema jaoks surnuteriigis peale Lēthē jõest joomist (sest ükskord peab seda ju siiski tegema) talle üksnes igilõplik surm ja kaduvus. Heideggeri keeli (vrd Liimets 2009b) väljendudes on selle inimese osaks vaid minevik (mis ei nihku edasi ega liigu paigast), ning mitte olnu, mis ikka ja jälle on tulevikust tulemas ning loob silla erinevate aegade ja ruumide vahele. Ta ei tule kunagi tulevikust tagasi ega jää oma loomingu elama üle aegade, sest elavana ei ajalisustanud ta end iseenda potentsiaalsusest lähtudes, vaid materiaalistest esemetest, karjäärast ja teiste inimeste läbi saadavast kasust. Seega võib öelda, et lõppkokkuvõttes oli see

inimene tegelikult kogu aeg justkui surnud ehk oli kui elav laip.

Selline oleks end siin- või sealpool piiri positioneeriva ehk kindlat maski kandva ja stereotüüpiseerunud identiteediga inimese koondportree ta elus ja ühendustes surmaga. Filosoofiast leitav parim näide sellise inimese kohta oleks näiteks „viimne inimene” Friedrich Nietzsche teosest „Nõnda kõneles Zarathustra”.

Võimalus olla inimene kui *limes* (piir) ehk inimene Unustuse jõel

On aga ka **teistsugune võimalus olla**, millest kõnelevad meile naerev/nuttev teatrimask ning Unustuse jõgi – s.o **võimalus olla inimene kui *limes* (piir) ning piirilolev ehk inimene Unustuse jõel** (vt Vana Baskini teatri sümbolmaskil kujutist suust kui piirist, kust saavad alguse omaette võetuna nii naerev kui ka nuttev mask, kuid mis piiril kuuluvad kokku). Inimese tehtav nimetatud valik tähendaks tema jaoks:

- 1) võimalust kasutada oma vabadust, et piiritleda end lõpmatusse avatud mõõdu piires. Nimetatud võimalus tuleneb ka ladinakeelse sõna *limes* ühest tähendusest – st *limes* kui piirväärtus, mis seostub lähenemisega lõpmatusse ja nullile. Inimene asetub tänu sellele justkui põhjatuse ja lõpmatuse vahele, mitte vaid oma erinevate objekt-Minade vahele. Mida tähendab enese piiritlemine lõpmatusse avatud mõõdu piires? Et seda mõista, tuleks teada: a) sõna „piir” tähendusi Vana-Kreeka filosoofias, b) eneseteadvusest mittekognitiivsete teooriate põhiideestikku. Vana-Kreeka filosoofias tähistab „piir” (vt ka Luik 2002: 37) muuhulgas püüdlust omaenda mõõdu piiridele, luues seejuures tervikut sellega, millega end seostatakse. Selline vanakreekalik käsitlus piirist haakub hästi tänapäevaste teooriatega inimese eneseteadvusest (nende teooriate kohta vt nt Reet Liimets 2005), kus seda ei seostata mõtlemise ja refleksiivsusega ega objekt-Minaga. Mittekognitiivsete käsituste järgi on eneseteadvus selle algseimas vormis seotud subjekt-Mina¹ maailmasolemisega ehk inimese olevikulisega Mina-olensus’ega (sks k *Ichbinheit*), mis pole kättesaadav refleksiioonile; mis seostub eelkõige inimese kehalisuse ja ruumilisusega, liikumisega

ruumis ja somaatilise tundlikkusega. Väidetakse, et inimesele on juba kaasa sündinud ajumudel Minast ja selle nn virtuaalsest Teisest. Ruumis liikudes tajub inimene ümbritsevat otseselt ka oma nahapinnaga ning eksisteerib selle kaudu maailmaga sümbioosis. Seega on „Mina-olensus” fenomen, mille komponendid on: a) teatud konkreetne Mina sellena, kes ta kehalise ja vaimse persoonina otseselt iseendaga identsena on, ja b) antud Mina virtuaalne Teine ehk see, kes/mis keegi tänu ühendustele maailmaga samuti (ehkki osaliselt temas mitteolevana olevalt) on. Kuna maailm oma paljususes on kokkuvõttes lõpmatu, siis inimese avatuse korral on ka temasse kuuluv ei-ole-territoorium lõputult avarduv. Ruumis liikudes inimene loob iseennast igal hetkel uuesti, loob iseendale ka järjest uusi maske, kuid jäigalt mitte samastudes ühegagi neist, vaid jäädes inimeseks kui maskide diferentsiks – üha liikuvaks piiriks, mis ta kõikvõimalikud maskid ühte seob, neid omavahel samas ka eristab ning tänu avatusele lõpmatusse üha laiendades ka oma ei-ole-territooriumi. Mida individuaalsem inimene, seda komplementaarsem, ehk seda vasturääkivamad (esmapilgul üldse mitte kokkukuuluvad) poolused võivad moodustada ühe terviku.

- 2) Piirilolek – see tähendabki olla pidevalt oma nn antropoloogilise ja virtuaalse Teise otsinguil: kas peegli otsinguil, kuhu vaadates end ära tunda, või selle otsinguil, mida veel ei olda, kuid potentsiaalsuses olla võidaks, et seeläbi avarduks inimese mõõt kui selline. Avardada oma mõõtu on võimalik nii oma piire väljapoole laiendades kui ka subjektiivse reaalsuse üha sügavamatesse kihtidesse kaevudes. Inimeses mitteolevana olev võib olemasolevaks saada, kui olulisimaks väärtuseks osutub mitte mingi välise kasu või tuluga seostuv mask ja roll, au või kuulsus, või sisseharjunud stereotüüpne olemisviis ning süsteem, vaid katkematu teelolek, *protsessis olemine kui selline*. Pannakse ette üks mask, siis teine ja kolmas jne; õpitakse tundma ühtesid, teisi ja üha järgmisi vaatenurki maailmale ja iseendale, kuid samastamata end täiel määral ühegagi neist. Ka hea näitleja suudab ju mis tahes konkreetseesse rolli sisse minna ja sealt ka välja tulla, jäädes sisemiselt ikka vabaks. Teeloleku põhjus polegi mingi konkreetne mask või roll, eesmärk või tulemus, või millegi omandamine, vaid liikvele peaks sundima rõõm protsessist, kõikvõimalike maskide loomisest, ning ehe sisemisest motivatsioonist kantud huvi. Piirilolek, protsessisolek, tegevusprotsessi kõige olulisemaks hindav inimene olekski nõnda justkui Lēthē jõel. Unustuse jõel lastakse unustusel end kaasa kanda: unustatakse iseend, eesmärgid ja tulemused, kuid ühtaegu jäädes ka teadvele protsessist

¹ Kui silmas pidada eneseteadvust väljendavat lihtsat skeemi „Mina olen Mina”, siis mittekognitiivsete teooriate järgi aluseks olev ning „Mina” lausuv „Mina-olensus” on käsitatav kui subjekt-Mina ning jadas teine Mina, millele subjekti intentsionaalsus on suunatud, on mõistetav kui objekt-Mina. Kognitiivsetes teooriates ei küsita „Mina olen” (ehk Mina-olensus) fenomeni sisu ja tähenduse järgi, vaid nähakse antud skeemi koosnevana kolmest iseseisvast komponendist.

kui sellisest ning loomingust, mis sellest sünnib; jäädakse teadvele sellest, et ollakse Unustuse jõel. See-ga jäädakse piirile – kohta kui ühisusse, kus kokku kuuluvad unustus ja teadvelolek. Mida ennastunustavam, kuid samas teadlikum protsess, seda mitmetähenduslikumana sünnib tulemus – looming ning selle mõtestus; seda aktiivsem on hetkel loodava küsitavaks seadmine, mis mõlemad sünnivadki üheaegselt – nii looming kui ta metatekst.

- 3) Piirilolek kui protsessisolek on olevikuline, hetkes juhtuvana tajutav fenomen, mis ühtaegu tähendab unustust minevikust ja tulevikust. Mina-olensus – see on intuitiivne spontaanne jagamatuse tunne iseen-dast olevikulisest ajahetkest. Piiril, Unustuse jõel leiab aset inimese transtsendents (oma piiridest väljumine, nende ületamine ja inimese kui terviku mõõdu avardamine). Seda aga ainult siis, kui tegevusprotsess on alguse saanud inimese sisemisest potentsiaalsusest ja kulgeb sinna ka tagasi, mitte ei jää keerlema maailmas nt edukust võimaldavate vahendite ja töö-riistade (artefaktide), teatud eesmärkide, saavutus-te ja kasutoovate tulemuste ümber. Inimese mõõdu avardamist ja uuenemist ei toimu, kui lõpmatusse avatud olemises ühe teatud protsessitsükli lõppedes ja enne uue algust ei jõuta nn 0-territoriumile² (vt lähemalt ka Liimets 2005), kus leiab aset maailmast „kokku kantud” ning iseenda omaks tehtud väärtuste ladestumine subjektiivsusesse teatud subjektiivse semantikana. Kõige tulemusel on kujunemas individuaalsus kui jagamatu tervik, mis sisemiselt on aga ambivalentne, polüstruktuurne ning väljastpoolt tajutav komplementaarsena.
- 4) Inimest kui *limes*'t iseloomustab ära-intentsioon ehk pidev püüdlus sinna, kus teda veel ei ole, mida ta veel ei ole, kuivõrd temas peituvat ei-ole-territoriumi avarusest sõltuvad ta terviku mõõdu piirid. Kui inimene kui *limes* eksisteerib liikuva ja voolavana ning teostab oma vabadust kohastada ning ajalisustada end läbi pideva enesetranstsendentsi ning ära-intentsiooni sinna, mida veel pole või kus ta veel pole, siis järelikult kohastab ta end utopiatesse ja ideaalidesse (kr k *ou-topos*, tõlkes 'ei-koht'; koht, mida pole olemas). Utopiad ja ideaalid (mitte eesmärgid ja tulemused) – need on loomingulise inimese kodukoht. Ära-igatsus ongi mõistetav kui vaimne intentsioon, mis väljendab loova inimese mõõdu piire, laiust ja kvaliteeti. Nii järelikult osutubki määravaks, kui avar on igas inimeses olemasolev ei-ole-väli.

Seega piiril olles, lastes end kaasa kanda Lēthē jõest, luues uusi maske, olles täidetud ära-intentsioonist, sünnib ning loodub ka inimese „Ise”, mida võikski tõlgendada kui maskide diferentsi – kui miskit, mis jääb kõigi erinevate maskide vahele, mis neid kõiki seob ja ka eristab. Kui konkreetsete maskide loomisega on kaasnenud inimese iseenda loomine, mis samas annab mõtte üldse maskilisusele kui sellisele, sünnib looming. Loomingu sünd eeldab ka mängulist (mitte mängurlikku) eluhoiakut, mis võimaldab vaadata maailmale ja iseendale paljudest erinevatest vaatenurkadest. Kõige tulemusena kasvab mängu sügavus ja tõsidus, sünnib teatri legend, muutub sümboliks näitleja – inimene kui maskide diferents, mask kui selline ehk *persona*.

- 5) Piir tähendab ka piiritletust. Inimene kui *limes* (olles see, kes ta on, ja see, kes ta ei ole) loob oma mõõtu piiritledes ühtlasi kogu aeg iseenest laiemat tervikut, asetades end selleks kogu elu ning surma horisondile (hõlmates seeläbi kvaliteete Unustuse jõe mõlemalt kaldalt). Tänu sellele ollakse ka ise lõpmatu ja iseend igas hetkes taasloov elu (mina-olensus). Samas tänu 0-territooriumite pidevale läbimisele kogu aeg justkui ka surrakse, andes ja kinkides end ära kas oma loomingusse, teistele inimestele vm. Lõppkokkuvõttes jäädakse aga ellu ning püsima üle aegade paradoksaalsel kombel seda enam, mida enam end ära kingitakse, endast loobutakse.
- 6) Inimene kui *limes* (piir) on ka pidevas alustamissündis olev inimene, olles ja jäädes justkui lapseks, kes veel elu ei tunne. Iga kord, kui inimene läbib 0-territoriumi ning seisab uue protsessitsükli lävel, on ta ühelt poolt endast midagi ära kinkinud, endast loobunud, osaliselt justkui surses, kuid teisalt uuenenud ja värskenenud, seistes kui laps puhta lehena avaneva ukse lävel. Kui Ingo Normet oma eespool viidatud aabitsas ütles, et näitleja paneb omaenese detailidest iga rolli puhul kokku justkui uue inimese, siis kirjeldatud viisil mõistetud inimene kui *limes* oleks selleks suuteline. Võiks ka öelda, et mida küpssem inimene, seda identiteeditum. Ta ainus kindel identiteet on piiramatu vabadus kas olla keegi või olla üldse mitte keegi. Kogu protsess kestab, kuni inimesel pole enam võimalik vastu seista tungile juua Lēthē jõest, sest kord siiski juhtub ka see, kuna eluhaga käib kaasas surmaiha.

Kuidas kasvatada inimest kui *limes*'t?

Kasvatust kui sellist on määratletud väga mitmel viisil (vt nt Liimets 2009a). Inimese kui *limes*'e kujunemise seisukohalt osutub minu arvates sobivaimaks mõte kas-

² Ka matemaatikas on piirväärtuse arvutamisel seotud omavahel lõpmatus ja liginemine nullile nt funktsioonis $y = 1/x$. Kui y läheneb lõpmatusse, siis x läheneb nullile. Ja vastupidi, kui x läheneb lõpmatusse, siis y läheneb nullile.

vatusest kui apooriate (kr k *a-poros* – tee puudumine, teetus) väljakannatamisest. Tuleb kasvatada taluma eksistentsi paradoksaalsust, taluma iseennast kui lõpmatusse avanevat ning endalegi lõplikult kättesaamatuks jäävat Mina-olensus't. Tuleb õpetada taluma olukorda, kus mis tahes sihtpunktini tee justkui on ja samas ometi ka pole; õppida välja kannatama, et lõppkokkuvõttes pole ühelegi küsimusele üheseid ja lõplikke vas-

tuseid. Inimese inimeseks saamine on aporeetiline tee, nagu seda on ka Unustuse jõgi, mis väidetavalt on allilmas ja mida ehk ka pole, mistõttu ei jäägi üle muud, kui ujuda ikka selles jões, nagu soovitas Ingo Normet. Selles jões tuleks ujuda aga utopiaid kartmata ning lootusega, et see on Unustuse jõgi. Vastasel korral eksisteerib oht saada saagiks sellest ujutavast jõest siin- või sealpool varitsevale lamedale surmale.



Airi Liimets koos isaga – kas Unustuse jõel?
(foto: erakogu)

Kasutatud ning soovitatud kirjandus

Heidegger, Martin 1993. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Kõiv, Madis 2005. CXC lauset „tookorras”. Rmt: *Luhta-minek*. Toim. Urmas Tõnisson. Tartu: Ilmamaa, lk 537–551.

Liimets, Airi 1999. Postmodernismi retseptioonist kasvatusteaduses ehk kas kasvatuse olemisel ka eesti keeles laseb kõnelda. Rmt: *Quo vadis, kasvatusteadus? Quo vadis, educational science?* Toimetanud Airi Liimets. Tallinn: Tallinna Pedagoogikaülikool, lk 98–119.

Liimets, Airi 2005. *Bestimmung des lernenden Menschen auf dem Wege der Reflexion über den Lernstil*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.

Liimets, Airi 2009a. (Muusika)kasvatuse kui inimese ja olemise diferents. Rmt: *Muusikalise kontegellikuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Koostanud ja toimetanud Airi Liimets. Tallinn: Tallinna Ülikool, lk 385–396.

Liimets, Airi 2009b. Küsivast inimesest ehk Eesti muusikaüliõpilaste ajalistsustamisviisid ruumajas ja suhe surma. Rmt: *Muusikalise kontegellikuse ühendused identiteedi ja diferentsiga*. Koostanud ja toimetanud Airi Liimets. Tallinn: Tallinna Ülikool, lk 163–175.

Liimets, Reet 2005. *Mina kui ruumilis-ajaline konstrukt: Eesti ja Saksa noorte elufiktsioonid*. Tartu: Tartu Ülikool.

Luik, Tõnu 2002. *Filosoofiast kõnelda*. Tartu: Ilmamaa.

Nietzsche, Friedrich 1993. *Nõnda kõneles Zarathustra*. Tlk J. Palla. Tallinn: Olion.

Normet, Ingo 2011. *Ujuda selles jões: Teatrikooli aabits*. Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool, Eesti Teatriliit.



[Airi Liimetsa artikkel põhineb konverentsiettekandel, mille videosalvestust saab vaadata SIIT.](#)

Uus lähenemine näitlejaõppele Läti Kultuuriakadeemias

Mara Kimele, Elmars Senkovs¹

Mara Kimele: Läti teatris on toimunud suured muutused. Näitlejad on muutunud esitajatest loomingulisteks etenduskunstnikeks. Näitlejatöö on üldiselt prestiižne ja teatrikooli kandideerib palju noori. Aga me soovime, et nad kõik saaksid ka teatrisse tööle.

Kui ma võtsin aastaid tagasi vastu uue kursuse, sain aru, et noortel näitlejatel on teatrisse tööle minnes psühholoogiliselt raske.

Esiteks annab teatrikool sellise kasvatusena, et noored näitlejad suhtuvad kogenud näitlejatesse suure austusega ja seetõttu muutuvad automaatselt n-ö teiseks kolonniks.

Teiseks on meie teatrihariduse süsteem võetud üle Venemaalt ja järgib põhimõtet, et noored näitlejad teevad kahe aasta jooksul etüüde ja harjutusi, kolmandal aastal mängivad stseene ja neljandal diplomietendusi. Selle tulemusena lähevad noored näitlejad teatrisse, satuvad kriitikatule alla ja neile öeldakse, et nad ei oska midagi. Aga tegelikult on nad andekad noored inimesed. Nad satuvad teatris lihtsalt keerulisse olukorda ega oska ise kinnisest ringist välja murda.

Kui ma võtsin vastu uue kursuse, otsustasin seda süsteemi muuta. Hakkasin koos noore lavastaja **Elmars Senkovsiga** välja töötama **uut õppeprogrammi**, mille kõik aspektid oleksid seotud etendamisega. Eesmärk oli muuta harjutuste ja etenduse vaheline distants võimalikult väikseks. Hakkasime mängima etendusi juba esimesel õppeaastal.

Esimesel õppeaastal tegime kolm lavastust, mis koosnesid harjutustest, mis olid hõlmatud ka õppekavasse.

Esimene ülesanne oli: **monoloog**. Eesmärk oli aru saada, mis on monoloog? Me lähenesime kahte teed pidi. Üks oli isiklik avanemine ja oma kogemuste jagamine. Ma pakkusin välja teemasid ja tudengid hakkas nende alusel monolooge üles ehitama. Teine lähenemine oli: tähelepanekud. Iga tudeng pidi otsima ühe võõra noore



inimese. Ja mängima oma monoloogis seda konkreetset inimest.

Monoloog on paljude näitlejate jaoks sisemasin, mis nõuab suurt tööd. Tudengid pidid leidma tänavalt võõra inimese ja temaga tutvust tegema. Neil ei tohtinud olla ühtegi ühist tuttavat. Nad pidid saama kellegagi nii hästi jutu peale, et võõras inimene oleks nõus neile usaldama oma isikliku loo. Näitlejatudengite ülesanne oli kopeerida seda inimest – nii tema kehalisi kui ka kõnelisi iseärasusi, intonatsiooni ja tämbrit. See oli keeruline ülesanne, mis seadis tudengite jaoks lati kõrgele.

Teine ülesanne oli: **muinasjutt**. Ma olen veendunud, et muinasjuttu peab mängima. Ja mida eksootilisem muinasjutt, seda huvitavam. Näiteks india või jaapani muinasjutt. See annab noorele inimesele vastutusvaba tunde, sest muinasjutud seostuvad meil millegi lihtsa ja lapselikuga. Muinasjuttu mängides kaob hirm. Aga hirm on üks suuremaid takistusi, mille näitleja peab enne lavale minekut ületama.

Kolmas lavastus oli meil teemal: imeline Läti kirjanik **Eduards Veidenbaums**². Me lõime lavastuse tema luule põhjal. Tudengid kombineerisid materjali omal algatusel, mitte minu kui õpetaja juhendamisel. Ülesanne oli antud nii, et tudengid pidid lugema läbi kõik Veidenbaumsi luuletused. Ja igaüks pidi leidma sealt materjali, mis talle meeldib. Otsima välja konkreetset värsid. Samuti pidid nad tutvuma luuletaja elulooga ja leidma argielulisi seiku, näiteks et luuletajal polnud raha üüri

¹ Mara Kimele kõnet tõlkis konverentsil läti keelest Epp Kubu ja Elmars Senkovsi oma Dita Lince.

² Eduards Veidenbaums (1867–1892), Läti luuletaja ja tõlkija.

maksta. Need on praktilised teemad, mis on tuttavad ka Läti tudengitele. Igaüks tõi välja oma valiku, just sellise materjali, mis talle meeldib. Seega koostasid tudengid ise lavastuse alusteksti ja valmistasid selle ka esitamiseks ette. Seejuures oli huvitav täheldada, et kuna teemaks oli noorelt surnud kirjaniku Eduards Veidenbaumsi elulugu, ei tekkinud üliõpilastel rambipalavikku, sest seostasid luuletaja elusündmuse oma eluga ja elasid sellele emotsionaalselt kaasa.

Me ei mänginud neid kolme lavastust mitte teatrikoolis, vaid andsime külalissetendusi. Esinesime koolides, lasteaedades ja teenisime sellega ka raha. Niimoodi said tudengid üle võõrale publikule mängimise hirmust. Lasteaias muinasjutu mängimine ei tundu ju hirmus. Samas on lasteaia publik väga nõudlik. Kui neile ei meeldi, siis nad lähevad lihtsalt minema. Lastele mängimine tekitab näitlejal õige tunde selle osas, kuidas teda vastu võetakse, kuidas temast aru saadakse ja kas tema jutt läheb korda.

Seega oli esimese õppeaasta eesmärk nii lavakunsti õppimine kui ka rambihirmu ületamine.

Teisel õppeaastal oli meil plaanis teha kaks lavastust. Keskendusime ansambli mängule ja ruumitunnetusele: kuidas liikuda loomulikult? Samal ajal toimusid muidugi liikumis-, laulu- ja kõnetunnid. Aga küsimus oli selles, kuidas tudengid oskavad kogu seda materjali lavastuses kasutada? Seetõttu tegime kaks lavastust.

Esimene lavastus oli **Jānis Rainise „Kuldne hobune”**. See oli liikumislavastus, mille lavastas üks noor Leedu lavastaja, kes on ka ise teatritudeng. Seal tegi kaasa kogu kursus.

Teine lavastus oli **Bertolt Brechti „Ema Courage”**, kus samuti tegi kaasa kogu kursus. Lavastus koosnes monoloogidest, mis rääkisid kaasaegsest sõjast. Olulised olid näitlejate isiklikud reaktsioonid sõjaolukorrale, lähtudes omaenda tunnetest. Tudengid mängisid etenduses küll rolle, aga vahepeal jäid seisma ja rääkisid sõjast. Näiteks üks tüdruk rääkis, mida ta tunneks olukorras, kus peab töötama prostituudina ja tema ema lastakse maha. Mängitakse läbi kõik need situatsioonid, mis võivad sõjaajal ette tulla. Nii kujunes lavastus dokumentaalteatri ja ilukirjandustekstide põiminguks.

Kolmandal õppeaastal töötasime esimesel semestril realistliku psühholoogilise näidendiga. Teine semester oli pühendatud Shakespeare'ile.

Eestis on palju modernset, kaasaegset teatrit. Aga Läti oodatakse näitlejalt peamiselt seda, et ta oskaks esitada näidendi teksti. Muidugi on meil olemas ka kaasaegne teater. Aga neid lavastusi, mis ei põhine näidendil, on vähe, ja nende mängimise eest saab vähe raha. Samas peavad näitlejad nendes teatrites, kus makstakse korralikku palka, oskama mängida just rolle. Seepärast

peavad tudengid õppima ise näidendit analüüsima ja rolli looma. Praegused Läti lavastajad ei aita näitlejad rollide ülesehitamisel. Seepärast peavad näitlejad olema kangelased ja sellega ise hakkama saama.

Mina pakun rolli loomiseks välja **küsimuste-süsteemi**. Kui sa küsid oma tegelase kohta küsimusi, saad tema kohta rohkem teada. Näiteks küsis üks tudeng mult nõu, et ta peab mängima Julia rolli, aga ei tea, kuidas seda lahendada. Ma küsin vastu: kui vana on Julia? Selgub, et tudeng ei olnud sellele mõelnud. Siis uurime välja, et Julia on 14-aastane. Seejärel kasutame esimese kursuse metoodikat: mine ja otsi üks 14-aastane tüdruk ja püüa teda järele mängida.

Oluline on ka partneritevaheline suhtlus. Seda püüame treenida esimesest päevast peale.

Psühholoogilistes lavastustes toimub selline imelik asi, mis on omane ainult teatrile, mitte ühelegi teisele kunstivaldkonnale: **üheaegsus**. Näitlejad on õnnelikud inimesed, et saavad olla üheaegselt nemad ise ja keegi teine. Mitte keegi teine peale näitleja ei ole võimeline oma elu kaheks jagama. Oluline on, et noored näitlejad saaksid aru, et enda samastamine rolliga viib hullumiseni. Aga kui sa mängid ainult iseennast, on juba kolmandal korral igav seda vaadata. Oluline on mitte kaotada rolli mängides eneseteadvust, distantssi endaga. Tuleb minna teise tegelase sisse ilma kannatamata, ilma oma sisikonda välja kiskumata. Kui sa kontrollid oma mängu mõistusega, siis sul on justkui rakmed, millega hobust juhtida. Ime juhtub ainult siis, kui su teadvus on vaba jälgimaks seda, mida teed. Elad näiteks väga kergelt vanamuti rolli sisse.

Kui me töötasime kolmandal õppeaastal rollidega, arutasime selle üle, mida tähendab tegelase sisemonoloog? See tähendabki seda, et sa ei tohi kaotada eneseteadvust. Sa ei mängi teksti, vaid inimest. Sõnadel on väga suur jõud. Näitleja kleepub tihtipeale sõna külge ja hakkab sõna teenima. Teksti illustreerima. Aga tekst elab oma elu. Ja tegelane peab samal ajal mõtlema, reageerima ja tundma. Elama oma elu. Tegelane ei ole tekst. Iga näitleja peaks seda mõistma.

Kui ma noorena hakkasin lavastama, tegelesin kõigepealt ühe vene autori näidendiga, mida taheti nõukogude võimu ajal tsenseerida. Kogu kultuuriministeerium aeti kokku ja arutati pikalt, kas seda lavastust üldse võib mängida. Ma ei saanud aru, kuidas nad said muuta sellise suure ja rõõmsa asja nagu teatritegemine suureks probleemiks. Teater peaks olema eksklusiivne – selline eluviis, mis rõõmustab. Aga kui sa ei taha teatrit teha ega etendusi mängida ja kui see ei tee sind õnnelikuks ja rõõmsaks, siis tasub tegeleda mõne teise elualaga.

See on täielik ime, et näitleja suudab ületada aineliise maailma piiri. Ta suudab liikuda ühest inimesest teise

ja teha seda kergelt. Viibida erinevates ajastutes. Koh-tuda erinevate inimestega. Sadu kordi. Saada sellest rõõmu ja naudingut. Kui näitleja võtab ette Tšehhovi või Shakespeare'i näidendi, kohtub ta selle autoriga isikli-kult. Autoriga kohtumine on kõige kindlam ja naudita-vam töömeetod.

Üks asi, mis mind veel teatris huvitab, on see, et me võime aega kokku suruda. Mängu eripära on see, et la-va-aeg ei vasta päriselu ajale. Ei ole hullemat asja, kui see, kui laval mängitakse reaalelu ajas. Laval tuleb aeg kokku pressida, sest laval toimub kõik palju tihedamalt. Ma ei mõtle selle all kiirustamist. See ei tähenda, et kõik peaksid kiiresti mängima. Ainult ruum ja reaktsioonikiir-us muutuvad suuremaks. Kui me mängime tekstiküllast näidendit, näiteks Tšehhovit, tihendatult, siis sünnib uus kvaliteet. Mõtete kiirus.

Minu kursus on praeguseks õppinud kolm aastat. **Neljandal õppeaastal** tulevad *commedia dell'arte* kur-sus ja diplomilavastused: Shakespeare'i „Suveöö unenä-gu” ja „Richard III”, üks Tšehhovi ja üks Läti autori näi-dend.

Ma loodan, et pärast lõpetamist on see kursus psühholoogiliselt paremini ette valmistatud teatrisse tööle minekuks. Muidu andekad noored inimesed kao-vad. Mitte sellepärast, et keegi neisse halvasti suhtub. Vaid sellepärast, et need, kes teatris juba ees on, on väga tugevad. Näiteks Riia Uues Teatris plaanib teat-rijuht Alvis Hermanis lasta lahti pool oma trupist. Kui noored ei suuda kahe aasta jooksul saavutada sama ta-set, kui teatris kakskümmend aastat töötanud näitlejad, siis lastakse nad lahti. Seepärast püüame oma tuden-gitele õpetada iseseisvalt töötamist. Nad ei tohi jääda ootama, et keegi sinule midagi pakub või sinu eest ära teeb. Peab ise hakkama saama.

Elmars Senkovs: Ma olen Mara Kimele tudeng. Pä-rast pedagoogika eriala lõpetamist hakkasin õppima Läti Kultuuriakadeemias. Pärast akadeemias lõpetamist pakuti kahe aasta pärast tööd teatrikoolis. Ma ei ütelnud ei. Ma tahtsin näidata, et koolis saab midagi muuta.

Tööle hakates ilmnis senisel õppel olevat palju häid, aga ka päris palju halbu külgi. Olin seda tundnud oma nahal. Minu kooliajal oli näiteks tavaline, et me teooria-tundide ajal magasime. Sest kogu aeg pead olema füüsi-liselt aktiivne. Aga vaatamata kõigele peab näitleja ole-ma ka tark. Seepärast püüdsime akadeemias ühendada teooria ja praktika. Näitlejatel tekitab huvi teooria vastu see, kui nad saavad seda kohe praktikas rakendada. Kui nad töötavad erialas Shakespeare'iga, siis kultuuriteoo-rias loevad sama ajastu kohta ja mõistavad paremini näidendi tausta.

Ma püüdsin välja mõelda, mis tudengeid rolli loomi-sel aitaks. Kui näitleja mängib rolli, siis mõtleb ta selle

kohta välja oma loo. Loo, mille autor ta on, ja millele ta annab kunstilise lisaväärtuse. Sellest vaatenurgast on roll tema vaba arvamusavaldus. Praegusel ajal me ta-hame laval näha ainult isiksusi. Mitte näitlejat. Selleks et sünniks isiksus, on tähtis, et tudengid laseksid ennast maksimaalselt vabaks. Teatrikoolis võetakse läbi palju harjutusteraamatuid: Tšehhov, Stanislavski jne. Ma te-gin kooliajal iga päev harjutusi. Ja siis ma sain aru, et 60% sellest ei tööta. Või ma ei osanud neid õigesti mõis-ta. Seepärast ma püüan iga harjutuse puhul selgitada tudengitele, miks me seda harjutust teeme. Miks seda on vaja. Siis on neil hoopis suurem motivatsioon seda teha.

Esimesele kursusele tulles on kõik krampis, n-õ kaitsemüüri taga, kardavad üksteist. Pidime tegelema tudengite avamisega. Selgus, et mõni endassetõmbu-nud tüüp on tegelikult väga huvitav.

Meil ei ole see reform veel lõpuni viidud. Näiteks Moskva teatrikoolis on mõned pedagoogid, kes nõua-vad, et tudengid lõikaksid juuksed ühtmoodi lühikeseks ja et kõik näeksid ühesugused välja. Selliste üliõpilaste-ga on pedagoogil muidugi lihtsam töötada. Sest nende isiksused on alla surutud. Aga me püüame just vastupidi välja selgitada, milline on iga tudengi isikupära.

Kohe kooliaasta algul ma palusin tudengitel tuua mul-le kõikvõimalikke materjale, mis neile huvi pakuvad. Tol ajal olin ise 29-aastane, aga nemad 18-19-aastased. See kümneaastane vanusevahe tundus väga suur. Nad tõid mulle muusikat, reisifotosid jne. Niimoodi sain nende kohta infot ja mul oli palju lihtsam nendega suhelda. Me saame anda nõu siis, kui räägime nendega ühist keelt.

Järgmine asi, mida me Mara Kimelega püüame tuden-gite puhul teha, on soodustada nende iseseisvust. Meie jaoks on tähtis, et nad saaksid töötada professionaalses teatris erinevate lavastajatega. Lavastajad võivad olla targad, emotsionaalsed, agressiivsed jne. Kuid näitleja ülesanne on leida kõikide lavastajatega ühist keelt. Ühe-sõnaga on oluline, et näitlejad oleks iseseisvad ja oskaks luua oma rolli.

Tahtsin rääkida veel sellest, et mõni aeg tagasi oli kas-vatusteaduses moodne rääkida intuiitivsest pedagoogi-kast. Ma küsisin ükskord pedagoogikadoktorilt: mis asi see on? Sest mulle endale tundus, et ma töötan intui-tiivse pedagoogika järgi. Ta ütles, et sellist asja polegi fikseerituna olemas. Sest niipea kui see üles kirjutada, pole see enam intuiitivne pedagoogika. Siiski räägivad teadlased sellest kui tõsisest mõistest.

Ma tahan öelda, et õppejõuna pead sa olema paind-lik. Kui me võtame järgmise kursuse, siis töötame ilm-selt juba teistmoodi. Ka mina muutsin oma õpetajateed, sest pead tunnetama tudengite ajastut ja mõtlemissviisi. Me peame andma oma teadmisi edasi nii, et noored

näitlejad saaksid iseseisvaks. Igal tudengil on oma lähemine. Seepärast me Maraga räägime iga tudengiga individuaalselt. Ma mäletan oma kooliajast, kui tähtis oli minu jaoks, et Mara tuleks minu juurde ja ütleks mõne

olulise märksõnaga mu arengu kohta. Sellepärast on ka minu jaoks oluline rääkida oma tudengitega kasvõi igapäevastest asjadest.

Lisalugemist:

Johnson, Jeff 2007. *The New Theatre of the Baltics: From Soviet to Western Influence in Estonia, Latvia and Lithuania*. Foreword by Daniel Gerould. London: McFarland.

Text in Contemporary Theatre: The Baltics Within the World Experience. Edited by Guna Zeltina with Sanita Reinsone. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013.

Theatre in Latvia. Compiled and edited by Guna Zeltina. Riga: Institute of Literature, Folklore and Art, University of Latvia, 2012.



Mara Kimele ja Elmars Senkovsi vestlus põhineb konverentsiettekandel, mille videosalvestust saab vaadata SIIT.

Lavastamine välismaal

Tiit Ojasoo

Välismaal lavastamise teemal võib rääkida memuaare või õpetussõnu tudengitele, kes plaanivad välismaale lavastama minna. Juba kooliajal puututakse kokku inimestega, kes tulevad teistsugusest teatriruumist ja teise teatrikeele juurest. Kuidas selleks kohtumiseks paremini valmis olla?

Mul on alati olnud mõte minna välismaale. Iga kord, kui olen mujal lavastamas käinud, on isiklik kokkupuude andnud tunde, nagu oleksin doktoriõppe läbinud. See on olnud elu muutev kogemus. See on üks põhimotiive, miks me oleme Ene-Liis Semperiga siit teater NO99 truppi juurest paariks kuuks ära käinud. Eesmärk on avardada silmaringi, saada raskem ja huvitavam kogemus. Välismaal olen lavastanud kuus korda. Sellele lisanduvad mõned meistriklässid.

Esimene kogemus oli juba kooliajal, kui toimus üritus Baltic Seaside Drama, kus said kokku Läänemeremaade teatritudengid. Kuu aja jooksul tehti viis lavastust. Ühe tegin mina. Teema oli „**Homburgi prints**”¹. Seda näidendi ei ole eesti keelde tõlgitud. Inglise keeles ma seda ei leidnud. Vene keelt ma piisavalt ei osanud, et läbi lugeda, saksa keelt ammugi mitte. Tekkis olukord, kus ma seisin kolleegide, lavastajate ja sealsete õppejõudude ees ning pidin rääkima keeles, mida ma tegelikult ei osanud, lavastusest, mis põhines materjalil, mida ma tegelikult ei olnud lugenud. Aga imekombel suutsin seal kõne pidada. Ja tekkis sünergia näitlejate vahel, kes olid pärit Soomest, Islandilt ja Venemaalt.

Mõni aasta hiljem sattusin Peeter Jalaka juures laudkonda, kus olid Alvis Hermanis, Kristian Smeds ja Peeter Jalakas, kes oli nooruses ka mitmeid kordi välismaal lavastanud. Nii Hermanis kui Smeds rääkisid, et välismaal lavastamas käimine sööb sul ruttu hinge seest. Põhiline on olla oma truppi, oma näitlejate ja inimeste juures. See võis olla kümmekond aastat tagasi. Ajalugu on läinud niimoodi, et Hermanis lavastab nüüd põhimõtteliselt ainult välismaal. Ja Smeds ütleb järjest ära töid, mis jäävad väljapoole Soomet. Isegi need tööd, mida ta teeb väljaspool Soomet, on tegelikult tehtud ikkagi soomlastega. Aga mina noore mehena neid ei kulanud. Mõtlesin, et tahan ikka proovida.



Sattusime tänu lavastusele „**Kuidas seletada pilte surnud jänesele**”² Hamburgi, Thalia teatrisse, kus andsime külalisetendusi. Pärast seda tegi Thalia teatri intendant Joachim Lux ettepaneku tulla Thaliasse lavastama.

Thalia teater on üks kahest suurest teatrist Hamburgis. Teine on Deutsches Schauspielhaus, mis on üldse Saksamaa kõige suurem teater. Sealtsamuti asubki Thalia teater, mis on meie mõistes ka päris suur. Peasaal on 1000-kohaline ja teatris töötab umbes 400 inimest.

Thalia teatris oleme teinud neli lavastust. Esimene neist oli pealkirjaga „**Fuck your ego!**”³. Ja täpselt selleks see tööprotsess ka kujunes. Mitte ainult minu, vaid ka näitlejate ja kogu ülejäänud truppi jaoks.

Studio-laval tegime järgmise lavastuse „**Hanumani teekond Lollandile**”⁴, mis põhines Andrei Ivanovi samanimelisel romaanil ja räägib pagulaseks olemisest n-õ seestpoolt.

Sellele järgnesid kaks lavastust suures majas. Esimene neist oli Peter Handke „**Tund, mil me üksteisest midagi ei teadnud**”⁵, kus Jaak Prints mängis kaasa ja Jüri Nael aitas meid füüsilise poolega. Proovide ajal oli Jüri

¹ Saksa näitekirjaniku Heinrich von Kleisti (1777–1811) näidend „Homburgi prints”, mille Kleist kirjutas 1809.–1810. aastal.

² „Kuidas seletada pilte surnud jänesele”, lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper, esietendus 10.03.2009 Teatris NO99.

³ „Fuck your ego!”, lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo, esietendus 26.04.2012 Thalia teatris Hamburgis, Saksamaal.

⁴ „Hanumans Reise nach Lolland”, lavastajad Tiit Ojasoo ja Ene-Liis Semper, esietendus 14.12.2013 Thalia teatris.

⁵ „Die Stunde da wir nichts voneinander wussten”, lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo, esietendus 30.04.2015 Thalia teatris.

Nael kaks kuud Hamburgis. Igapäevane töö näitlejate füüsisega oli selle lavastusprotsessi oluline osa.

2016. aasta märtsis esietendus meil Ene-Liis Semperiga „**Pygmalion**”⁶, ka suures saalis. See põhines George Bernard Shaw’ näidendil, aga oli selle moderniseeritud versioon.

Kui ma esimest lavastust Thalia teatris tegema hakkasin, siis intendant juhatas proovi sisse, öeldes kuld-sed sõnad: „Kunstnikena me alati ihkame seda, et me kohtuksime millegi uue, võõra ja tundmatuga, mis meid inspireerib. Aga kui me sellega kohtume, siis me ei ole rahul, et too võõras ei ole samasugune, nagu me ise oleme.” Prohvetlikumaid sõnu on raske öelda.

Esimene lavastus oli „Fuck your ego!”, mis põhines Anton Makarenko „Pedagoogilisel poeemil”. Mind vaimustas mõte ideaalselt koordineeritud ühiskonnast, kommunismist või sotsialismist kõige paremas tähenduses, mida Makarenkol õnnestus kolooniais ehitada. Aga sakslaste jaoks oli see midagi äärmiselt fašistlikku, uskumatult jubedat. Ja igasugune koos mängimine sellises tähenduses, nagu me teatris NO99 oleme kalliks pidanud, tundus neile absurdne.

Siit hakkavadki **kokkupõrked**. Selle lavastuse dramaturg oli Eero Epner, kes soovitas naljaviluks iroonilist pealkirja „Fuck your ego!”. Aga teater arvas, et see on väga tore pealkiri ja prohvetlikumat pealkirja olekski raske leida. Sest lavastusprotsess kätkes endas seda, kuidas me inimestena kokku saame. Minu jaoks oli kehalise kasvatus tunni alguses õpilaste ülesrivistamine ja „järjest loe” käskluse andmine kõige normaalsem asi. Aga sakslased ütlesid, et kui mõni kehalise kasvatus õpetaja seda teeks, siis ta oleks järgmisel päeval poodud. See on absoluutselt välistatud Saksamaal. Marssimisproovidega sai palju nalja. Rivis marssimine, mis minu lapsepõlves oli normaalne nii lasteaias kui ka koolis, tundus sakslastele täiesti vastuvõetamatu. Loomulikult me tegime sellest siis pika stseni. Näitlejatele õpetati lihtsamad liigutused ja pöörded selgeks. Ja igaüks sai olla käsutaja: „Paremale, vasakule, otse, seis, ümber pöörd!” Siis võis näha inimeste silmis rõõmu süttimas, et saan kolleege käsutada!

See lavastus tegeleski sellega, kas ja kuidas on võimalik saavutada ühtsust individualistlikus Euroopas? Trupisisesed ja trupi ning meie vahel tekkinud pinged hakkasid ise jutustama seda lugu, mis oli lavastuse sisu. Proovid ei olnud lihtsad. Üks ekstsess ja närvivapustus järgnes teisele. Aga seeläbi tegelesime teemaga: kuidas me õpime üksteist tundma, millega me lepime ja millega ei lepi?

Ilmnes mitmeid **kultuurilisi probleeme**. Saksamaal on kombeks proovisaalis süüa. Aga ma imestasin, et kuidas te sööte sel ajal, kui me tööd teeme? Ma olin arvanud, et sakslased on täpsed, seal kehtib saksa eksaktsus. Aga kui kõik jäid proovi 15 minutit hiljaks, siis ma küsisin, et kus see saksa täpsus teil on? Mille peale nad ütlesid: „Jah, aga me tegelikult tahaks olla rohkem nagu itaallased.”

Samas, ühel näitlejal ei olnud 40 päeva olnud ühtegi vaba päeva. Pea iga päev proov ja etendus. Sellist heaolu, mida meil nõuab ametiühing, et peab olema 36 tundi katkestamata puhkust, Saksamaal veel ei ole. Nad küll liiguvad selles suunas, et hakataks arvestama vähemalt näitlejate tööaega.

See näitab seda, et ühelt poolt võib ju vihastada, kui nad kogu aeg 15 minutit proovi hiljaks jäävad. Aga kui sa vaatad teistpidi: neil lõppes öösel kell 11 etendus ja nad tulevad hommikul kella 10-ks proovi, neil ei olnud aega hommikust süüa ja neil oli vahepeal kell 8 hommikul veel kostüümi-proov linna teises otsas – sellepärast nad hilinevad ja proovis söövadki. Põhimõtteliselt tähendab näitlejaks olemine Saksamaal seda, et sa oled tööl 17–18 tundi ööpäevas. Nüüd ma räägin peamiselt ühest suurest teatrist, aga kokkupuuteid teiste teatritega on ka olnud.

Olemuslikult on **näitlejate ja lavastaja** vahel alati **pinge**. Kui näitleja peab olema elu kontsentraat ja lavastajana sa pead nõudma, et muutu nüüd, palun, elu kontsentraadiks, ja eriti tore oleks, kui sa teeksid seda abstraktsel tasandil, siis see on päris suur pingutus. Ja inimene normaalselt ei taha seda teha, hoolimata heast tahtest. Siis tekib näitleja ja lavastaja vahel pinge, mis on paratamatu, ilus ja üldse mitte halb.

Pingeallikate hulka lisandub **keel**. Esimese proovi-perioodi tegin sünkroontõlgiga, kes oli väga hea. Ta suutis samal hetkel, kui näitleja karjus, selle teksti mulle kõrva tõlkida. Aga hilisemad lavastused olen teinud kõik inglise keeles, mis ei ole ei minu ega nende emakeel. Siis tunneme ennast võrdsest ebakindlal pinnasel. Keelt tuleb õppida. Enamik jamasid tulebki sellest, et sõnadest ei saada aru.

Kui ma mõtlen selle peale, kuidas viimase lavastuse „**Pööriöö une**”⁷ proovides me iga nüansi üle vaidlesime, siis võõras keeles oleks see olnud keeruline. Ühtpidi on selles asja ilu. Aga teisalt on see üks põhjus, miks meie lavastused on pigem visuaalsed kui tekstipõhised.

On ka palju erinevat olmekultuuri, millest tuleb aru saada. Näiteks mu ema ütles, et müts peas ei sööda. Sakslased söövad küll müts peas. Ma küsisin huvi pä-

6 „**Pygmalion**”, lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo, esietendus 19.03.2016 Thalia teatris.

7 „**NO40 Pööriöö uni**”, lavastajad Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo, esietendus 01.06.2016 Estonia kontserdisaalis.

rast, kas teie emad kunagi ei öelnud, et müts peas ei sööda? – Ei, see ei ole nende jaoks teema. Nii palju on asju, mille peale sa ei tulegi. Näiteks seesama söögiküsimus, mis põhjustas ikka pikalt pingeid.

Aga Saksa teatris on palju toredaid asju ka. **Töökorraldus** on ka selles osas teistmoodi, et üks oluline tegelane, kellest ma alles kolmanda lavastuse puhul aru sain, kui me suurde majja ja suurde saali läksime, on **lavastaja assistent**. Inspitsienti seal meie tähenduses ei tunta, inspitsient istub puldis ja ütleb valgustajale: „Nüüd tuleb panna järgmine pilt.“ Aga lavastaja assistent on lavastaja kõige otsesem ja lähem abiline. Isegi sel ajal, kui lavastus on repertuaaris ja lavastaja teatrist lahkunud, teeb ta lavastuse kunstilise taseme hoidmiseks näitlejatele märkusi.

Assistentide süsteem on Saksamaal üldse väga suur. Nii lavastaja kui kunstniku assistent on alati kõrgharidusega. Ene-Liis Semperi esimene assistent oli stsenoograafia ja arhitektuuri kõrgharidusega tüdruk, kes tegi jooniseid, otsis asju kokku, oli äärmiselt intelligentne ja kohutavalt andekas, aga tema enda võimalus stsenoograafiks saada tuli alles pärast seda, kui ta oli mitu aastat töötanud assistendina. Lavastaja assistentidega on sama lugu, nad on kõik tavaliselt lavastajana lõpetanud.

Eraldi teema on **näitlejate individuaalsus**, millest oli ka eelnevalt juttu. Näitlejate ametiühingut neil ei ole. Koolist saati õpetatakse seda, et sa pead ise enda eest seisma, ise ennast presenteerima. Kuna iga viie aasta tagant vahetub teatri intendant, tähendab see, et enamik trupist läheb uude teatrisse. Mis tähendab omakorda seda, et sa pead olema turul kogu aeg heas kirjas. Sellega kaasneb olukord, et üksi mängimist esineb väga palju. Aga igatsus koos mängimise järele on neil suur. Kui „**Kõnts**“⁸ käis talvel Hamburgis ja see trupp, kellega me parasjagu koos töötasime, nägi, mismoodi teatri NO99 näitlejad hingavad ühes taktis, olid nad võlutud. Nad olid selle lavastuse andunud austajad. Aga neil endil on ainult ühe lavastuse jooksul keeruline saavutada sellist koosmängu.

Töökorralduse mõttes. Kuna suure saali aeg on kallid, siis Thalia teater, mis on üsna karm teater, annab ainult 10 proovi suurel laval, mida on heli ja valguse poolest keeruliste tükide üles ehitamiseks kohutavalt vähe. Aga sellest hoolimata on *Bauprobe*. Nad ehitavad lavakujunduse mitu kuud enne lavaproovide algust korraks käepärastest materjalidest üles. Et kunstnik ja lavastaja seda korra näeks. Nii on ühelt poolt ajakasutus väga piiratud. Teiselt poolt toimub justkui priiskamine – terve

päev võetakse selleks, et ehitada üles lava ja seda lihtsalt vaadata.

Kui me tegime nüüd „Pööriöö und“, siis tegime ka selliseid lavaproove Estonias ja sellest oli palju kasu. Ruum oli teistsugune. Ühtpidi ehitab vene koolkond tavalisel maketi. Me Ene-Liisiga kasutame palju ka kujutlusvõimet – arutame omavahel, mis on laval ja kuidas see mõjub. Aga teisalt, kui minna keerulisemasse ruumi, kus objektid ja vaatenurgad muutuvad komplitseerituks, siis on lavakujundusproovist tõesti palju kasu.

Bauprobe'ga seostub Thalia teatris rööm töökodade töö kvaliteedi üle. Kui me viimati käisime, siis teatri insener mõtles välja lahenduse ühele keerulisele lavakujundusele. Ja kui me pärast vaatasime, kuidas see kujundus teostatud on, siis see oli uskumatult kvaliteetne! Uskumatult ilus. Evald Hermaküla käest õppisin selle kombe, et istun ja vaatan, kuidas lava maha võetakse. Mis on üks äärmiselt ilus ja koordineeritud tegevus. Festivalidel ma tavaliselt ei aita oma tehnikuid. Sest mulle meeldib neid vaadata. See on nii ilus. Lava maha võtmine. Ja kui nad on seda mitu korda teinud, siis lava maha võtmise aeg lüheneb kordades. Aga Saksamaal sa võid vaadata, kui ilusti nad suudavad lavakujundust teostada. Ühes lavastuses oli meil parkettpõrand. Nad ütlesid, et me ei saa pärisparketti kasutada ja teeme selle parketi kõik liistud ise. 2500 parketiliistu, mis olid kõik eraldi üle maalitud. Selline tööetika ja tehniline täiuslikkus on kohutavalt kaunis.

Aga sellel on loomulikult ka oma miinuspool. Minu assistent Thalias on viimastel aastatel olnud itaallane **Giacomo Veronesi**, keda tänu Jüri Naela magistrkursusele on võimalik ka Eestis tervitada. Ta on õppinud lisaks Itaalia teatrikoolidele Anatoli Vassiljevi ja Alvis Hermanise juures. Aga selleks, et Saksamaal tööle saada, oli ta pikalt Thalia teatri assistent. Arutasime temaga, kuidas meile tundub Saksa teater ja saksa teatritegemise viis. Ühelt poolt valitseb tehnilise poole pealt absoluutne läbimõeldus, uskumatu professionaalsus ja nauding, millega üks tükk valmib: grimm, lava ja puutöökojad. Kuidas nad kõike üles ehitavad ja kuidas neile selleks, tänu ametiühingutele, aega ja võimalust antakse. Kuid sama üritatakse teha ka kunstilise poolega – optimeeritakse nii palju, kui saab, aetakse kõik väga pinevaks. Tulemus on see, et näitleja vahetamine ilma lavastaja teadmata on nende meelest normaalne. Sest assistent teab, kuidas näitleja peab mängima. Minu jaoks ei ole see absoluutselt aktsepteeritav. Jaak Prints on mänginud Handke-lavastust nüüd umbes 30 korda. Ja võib kinnitada, et täiskooresis on olnud laval vaid veidi rohkem kui pooltel kordadel. Ühtpidi ma saan aru, et meil on 1000-kohaline saal, Jaak on Tallinnast kohale lennutatud ja siis on vaja etendus anda. Teistpidi jälle – isegi

8 „**NO43 Kõnts**“, lavastajad-kunstnikud Ene-Liis Semper ja Tiit Ojasoo, esietendus 17.10.2015 Teatris NO99.

lavastuses, kus näitlejad justkui ainult kõnnivad üle lava, on näitleja isiklik sarm ja karisma see, millest on kõik kokku pandud.

Täpselt samamoodi on **näitlejatöös**. Kui te kujutate ette, et teil on aastas viis esietendust. Puhkepäevi ei ole. Kui teil on esietendus laupäeval ja te lähete esmaspäeval jälle proovi – samasse proovisaali, samade kolleegidega –, ja teile tuleb uus lavastaja ja ütleb „hakkame nüüd paugutama!“, siis sa loomulikult inimesena üritad leida kesktee, kuidas see järjekordne lavastus ära teha. Me kõik teame, et need on repertuaariteatri miinused. Põhimõte on, et lahendame kõik tehniliselt ära. Aga mõnikord tekib küsimus: kuhu jääb süda ja looming? Siin on muidugi ka raha küsimused. Mõned näitlejad Thalias on Belgiast ja ütlevad: „Te olete rikkad nagu kröösused! Sellised mugavused! Kui meil hakatakse lavastust tege- ma, siis panevad kõik oma viimased veeringud mängu ja loodavad, et nad suudavad selle võla mõne aasta pärast ära maksta.“ Itaallane ütles, et Itaalias tehakse teatrit ainult südamega. Mitte midagi muud ei ole. Tuba ei ole, raha ei ole. Ainult süda rinnust välja ja sellega tehakse teatrit. Nii et ühtpidi annab see tehnilisus ja rikkus võimalused. Teistpidi paneb rikkus peale kohustused.

Üks oluline tegelane on teatri kontekstis **dramaturg**. Suures teatris ei tööta mitte üks või kaks dramaturgi. Neid on seal vähemalt viis-kuus-seitse. Iga lavastuse juures on oma dramaturg, kes on omamoodi kontroll-lüli lavastusprotsessi ja intendandi vahel. Lõpuks ta teeb ka kavalehe. Aga eeskätt on dramaturg lavastaja vestluspartner. Ta suudab igas proovis kontseptuaalselt analüüsida seda, mida mängitakse, kuhu liigutakse,

millised on näitlejate stambid, mis on ootamatu, mis on huvitav. Kogu aeg on sul keegi inimene, kellega rääkida. Lavastaja töö on suhteliselt üksildane juba Eestis ja kui välismaal olla, siis on koduigatsuse aspekt ka päris kõva selle juures. Aga siis on sul võimalik vähemalt dramaturgiga rääkida, just tähenduse juttu. Küsimus ei ole selles, kuidas me mingi stseeni lahendame, vaid: mida meil selles stseenis vaja on? Mida me tahame selle stseeniga kontseptuaalsest seisukohast öelda?

Lõppsõnaks tahaks meenutada, kuidas lavakooli ajal Ingo Normet viis meid lõpureisile. Me olime kümme päeva Theatertreffeni festivalil. See oli meie esimene kokkupuude Saksa teatriga. Ingo suutis organiseerida nii, et me elasime neljatärnihotellis ja meile anti ka päevaraha. Aga kes siis päevaraha söögi peale kulutas! Kes ostis jalanõusid, kes plaate ja kes õlut. Esimene kokkupuude Saksa teatriga oli täiesti šokeeriv: miks nad niimoodi teevad? Paljud meie kursuselt loobusid teatri vaatamisest – need, kes raha õlle peale kulutasid. Aga Ingo oli põnevil, vaatas kogu aeg: „Oi, kui põnev!“ Ma vaatasin siis ka, et mis seal nii põnevat on? Ja pikapeale hakkasin ühest ja teisest asjast aru saama. Reisis Berliini ja teistesse Saksa teatrikeskustesse on olnud alati silmiavavad. Kes tänases Euroopa teatris ei oleks Frank Castorfil, Christoph Schlingensiefel, René Polleschilt midagi laenanud!

Aga nüüd, kui ma lähen Saksamaale külalislavastajana, on oluline kõigest kultuurilistest mittemõistmistest üle saada. Ja teha kokkuvõttes ikkagi iseenda teatrit. Sellist teatrit, nagu ainult sina teed. Mitte püüda olla üks paljudest Saksa teatri lavastajatest.





Lee Strasbergi meetodnäitlemine

Mihaela M. Mihut

Ma harjutasin siinseks ettekandeks, sest mul on raske esineda olukorras, kus ma ei kehasta etteantud tegelast. Olukorras, kus pean rääkima iseendana. Seetõttu püüdsin alustada **Näitlejate Studio** esimese harjutusega, mis on **lõõgastumine** toolis. See ei aidanud. Seejärel otsustasin proovida meetodi teist harjutust, mis on **keskendumine**. Püüdsin leida sobiva objekti ja keskenduda sellele, et koondada mõtteid ja vältida kahtlusi, mis meile näitlejatena pidevalt ligi hiilivad, näiteks: „Kas ma olen piisavalt hea, et vaatajate ette minna?”

Meetodnäitlemise harjutuste ülekordamine ja Näitlejate Studios õpetatava tehnika kasutamine annab näitlejale toe, mille abil lavale astuda.

New Yorgis asuva Näitlejate Studio asutasid 1947. aastal Elia Kazan¹, Cheryl Crawford² ja Robert Lewis³. Lee Strasberg⁴ töötas selle kunstilise juhina alates 1951. aastast kuni oma surmani 1982. aastal.

Näitlejate Studio on ainulaadne koht, kus pühendatakse realistlikule näitlemisviisile ja kus kutselised näitlejad saavad oma oskusi pidevalt arendada. Meetodnäitlemine aitab näitlejatel saavutada loominguilist inspiratsiooni toetaval, aga mitte rangelt etteantud moel.

Puškin ütles, et kunstniku ülesanne on pakkuda etteantud oludes tõeseid tundeid. Aga Stanislavski arvas, et kui geeniuustele on antud looduse poolt võime jõuda loomeseisundi kõrgeima astmeni, siis tavainimesed võivad jõuda ligilähedase seisundini iseendaga töötades.

Meetodnäitlemine annab näitlejale rea töövahendeid, millega tiivistada loominguilisust ja rolliloomet. See julgustab näitlejat kasutama oma vahendeid vabalt ja avastama erinevaid võimalusi rolli loomiseks. Meis kõigis on peidus erisugused jooned: headus, kurjus, rõõm, kurbus, armastus, petmine, valgus ja varjud.

¹ Elia Kazan (1909–2003) oli kreeka päritolu Ameerika teatri- ja filmilavastaja, kirjanik ja näitleja.

² Cheryl Crawford (1902–1986) oli Ameerika teatriprodutsent ja -lavastaja.

³ Robert Lewis (1909–1997) oli Ameerika näitleja, lavastaja ja teatripedagoog.

⁴ Lee Strasberg (1901–1982) oli poola päritolu Ameerika näitleja, lavastaja ja teatripedagoog. Teda tuntakse „meetodnäitlemise isana”. Alates 1920. aastatest kuni elu lõpuni arendas ta välja hääle-, keha- ja tundemäluharjutustel põhineva meetodi, mis tõi pöörde näitekunsti ja mõjutas Ameerika teatri- ja filmikunsti laiemalt.



Minu meelest ei ole vaja otsida tegelasi meist väljastpoolt. Selle asemel saame rolliloomele läheneda sisetöö kaudu. Meie *Mina*, mis töö käigus muutub ja mida me uuesti avastame, pakub pidevalt uut arusaama inimeksitumisest. See lubab meil kehastada tegelasi ainulaadsel moel. Keegi ei ole sinu moodi. Keegi ei oska maailma tõlgendada samamoodi, nagu sina. Ainult sa ise saad olla ainukordne, üllatav, eripärane ja seeläbi ka üldistusjõuline.

Meetodnäitlemise tehnika õpetab näitlejatele, kuidas oma instrumenti kasutada. Kuidas tarvitada mõistust, tundeid ja keha, kogemusi ja kujutlusvõimet nii, et draamategelase hinge võimalikult täisväärtuslikult edasi anda. Samas ei anna meetod ette kindlat valemit ega kitsast rada. Näitlejad peavad toetuma omaenda impulssidele ja instinktidele. Kuid meetod aitab saavutada väljendusvabadust hetkel, kui inspiratsioon peale ei tule.

Mõned inimesed arvavad, et näitlejaks saamiseks kulub paarkümmend aastat. Ma pakun, et selleks kulub kogu elu. Inimkonna esindamine tähendab suur vastust. See nõuab eluaegset harjutamist. Nii nagu me inimestena pidevalt kujuneme, muutume ka kunstnikena. Sa lõpetad näitlejatöö alles hetkel, kui lõppeb su elu.

Minu isiklik areng näitlejana Näitlejate Studio lavalt kuni õppejõuks saamiseni New Yorgi visuaalkunste koolis on õpetanud mind muutma meetodnäitlemist nii, et see toimiks nii teatri- kui filminäitlejate puhul. See on aidanud mul märgata maailma ja juhendada üliõpilasi, lähtudes igaühe isiklikest väljendusvahenditest.



Mul oli hea meel töötada ka lavakunstikooli üliõpilastega ja näha, et neil on julgust usaldada ennast **mitte-teadmise seisundisse**. Minu silmis on näitlejatöö seotud alati teadmatusega. Ükskõik kui palju me ka ei harjuta ega valmistu, muutub lavale või kaamera ette astumise hetkel kõik. Siis pead näitlejatööga otsast peale hakkama. See on pidev protsess.

Näitlejate Stuudio on ainulaadne keskus selle poolest, et see kutsub professionaalseid näitlejaid alates algajatest kuni kogenud staarideni tagasi tundidesse. Stuudio uksed on neile alati valla, kui näitlejatöös tekib keerulisi ülesandeid või probleeme tegelaskuju loomisega. Näitlejad tulevad tagasi stuudiosse isegi juhul, kui on teatritööd teinud juba 30–40 aastat. Nad teavad, et näitlejatöö on pidev protsess. Seda elukutset ei ole võimalik ära õppida 4- või isegi 10-aastase kooliajaga. See nõuab elukestvat pühendumist.

Inimesena arenedes ja elu erinevaid külgi tundma õppides muutume me iga päev. Me peame lubama omaenda muutumisel saada osaks rollidest, mida kehastame. Näitleja peab tõusma oma karakteri kõrgusele, mitte tooma tegelaskuju alla enda juurde. Seejuures võid sa tunda end vabalt, on lubatud kogeda ja eksida. Näitlejate Stuudios soovitatakse meil pidevalt mitte karta eksimusi. See võib tunduda algul hirmutav. Sest igaüks tahab avaldada muljet ja olla sõnaosav. Kuid iga meie eneseväljendus on oluline juba seetõttu, et kannab endas inimeseks olemise kogemust.

Seepärast otsustasin viia lavakunstikooli üliõpilastega läbi õpikoja „Näitlejad töös”, kus demonstreerime väikest osa näitlejatööst ja anname võimaluse saada aimu harjutusmeetodist, mida kasutatakse Näitlejate Stuudios nüüd juba üle 60 aasta.

Lisalugemist:

Adams, Cindy 1991. *Lee Strasberg: the Imperfect Genius of the Actors Studio*. New York: Theatre Communications Group.

Strasberg, Lee 1988. *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Ed. by Evangeline Morphos. New York: A Plume Book.

Strasberg, Lee 2005. *Strasberg and the Actors Studio: Tape-Recorded Sessions*. Ed. by Robert H. Hethmon. Preface by Burgess Meredith. New York: Theater Communications Group.

Strasberg, Lee 2010. *The Lee Strasberg Notes*. Ed. by Lola Cohen. London, New York: Routledge.



Mihaela M. Mihuti ettekande ja õpikoja videosalvestust saab vaadata SIIT.

Kuidas arendada näitlejat **Rudolf Labani** ja **Yat Malmgreni** tehnika abil

Per Nordin

Kui ma näitlejaks õppisin, oli mu õpetajaks kahel esimesel aastal rootsi tantsija ja teatripedagoog Yat Malmgren (1916–2002). Pärast kooli lõpetamist töötasin algul näitlejana, kuid seejärel läksin Labani ja Malmgreni tehnikat õppima. Nüüd õpetan ise seda tehnikat Göteborgi ülikooli teatritudengitele.

Järgnevalt annan ülevaate Rudolf Labani eluloost ja uurimistööst, mida Malmgren jätkas. Vaatame tehnika kujunemislugu ja mõnda harjutust, selle liikumiskeele algust, n-ö esimesi sõnu.

Kõik sai alguse 1900. aasta paiku, kui kunstides ja ühiskonnas toimusid paradigmaatilised muutused. Kõigest mõnikümmend aastat varem oli Charles Darwin avaldanud oma uurimistöökäikide tekkest. Enam ei dikteerinud inimeste mõtlemist kirik, vaid ristiusu asemel sai üha enam normiks teaduslik lähenemine. 1899. aastal avaldas Sigmund Freud „Unenägude tõlgendamise“. Peagi ilmusid Carl Gustav Jungi uurimused ja üks tema võtmeteoseid „Psühholoogilised tüübid“ (1921). Visuaalkunstis, teatris, kirjanduses ja tantsus tekkis ekspressionistlik liikumine, mille laines tõusis esiplaanile ka Labani nimi.

Rudolf Laban (1879–1958) sündis Kesk-Euroopas, Bratislavas, praeguse Slovakkia ja tollase Austria-Ungari impeeriumi aladel. Labani isa oli sõjaväelane, kes pidi palju ringi rändama. Sellega seoses avanes noorel Rudolf Labanil võimalus näha maid ja erinevaid liikumisstiile, nt sõjaväe liikumist, rahvatantsu ja Türgi keerlevad deriviiseid. Kuid Laban ei hakanud õppima sõjakunsti, nagu isa oli lootnud, vaid arhitektuuri.

1920ndatel läks ta Münchenisse, mis oli tollase Euroopa olulisemaid kultuurikeskuseid Berliini ja Pariisi kõrval. Seal tegutsesid maalikunstnikud, nt Vassili Kandinsky, ekspressionistlikud teatritrupid ja kabareed. Laban arendas välja stiili, mida nimetas **ekspressionistlikuks tantsuks**. Kuid teda huvitas liikumine laiemalt: kuidas saab eraldada ühe liigutuse jadast ja seda teadlikult kasutada? Ta hakkas uurima liikumist nii tantsus kui igapäevaelus.



Ta arendas välja **liikumiskoori** (*movement choir*) kunsti. See tähendas suurte inimrühmade, tuhandete inimeste osavõtul toimuvaid liikumisetendusi, milles osalesid nii amatöörid kui ka professionaalid. Laban elas Saksamaal, Prantsusmaal, Šveitsis jm hulga koole, mida hakkasid juhtima tema õpilased. Ta tegeles korraga mitmel rindel: tantsukoolid, teatri- ja tantsutrupid, uurimistöö ja raamatute kirjutamine.

Sel ajal võttis Saksamaal võimust Natsionaalsotsialistlik Saksa Töölispartei. Tulemas olid 1936. aasta olümpiamängud, mida partei kavandas suurejoonelise propagandaüritusena. Lisaks olümpiamängudele toimusid kultuurimängud. Ja Labanil, kes oli sel ajal Berliini ooperiteatri tantsujuht, paluti korraldada olümpiamängude-aegne hiiglaslik liikumiskoori etendus. Laban võttis töö vastu. Kuid Joseph Goebbels, kes oli sel ajal propagandaminister, tuli liikumiskoori proove vaatama ja talle see ei meeldinud. Ta leidis, et Labani liikumiskoorikunst ei vasta natsionaalsotsialistlikule agendale. Seetõttu ei olnud Labanil võimalik Saksamaal tööd jätkata.

Ta läks Pariisi. Ja sealt edasi Inglismaale, kuhu teda kutsus endine õpilane ja tolleks ajaks ekspressionistliku tantsu juhtkujuks tõusnud Saksa balletitantsija Kurt Jooss (1901–1979), kes oli ka ise varem Saksamaalt Suurbritanniasse põgenenud. Joossi kutsel hakkas Laban tööle olulises kultuurikeskuses Dartington Hallis. Sinna oli kogunenud mitmeid Saksamaalt jm põgenenud kunstitegelasi, kelle osalusel sai keskusest uute kunstisuundumuste kasvulava ja ristumispaik. Sinna kutsuti õpeta-



ma ka Vene näitleja ja teatripedagoog Mihhail Tšehhov (1891–1955), kes arendas kahe aasta jooksul näitleja-treeningut.

Mihhail Tšehhov ja Rudolf Laban viibisid Dartington Hallis küll samal ajal, kuid nende kohtumise kohta ei ole kindlaid tõendeid. Siiski võime märgata sarnasusi nende terminoloogiate vahel.

Inglismaal hakkas Laban tegelema uute suundadega. Ta õpetas näitlejatele liikumist ja arendas koolinoorte liikumiskasvatust. Ta töötas koolides psühhiaatrina ja sellest suunast kujunes hiljem **tantsu- ja liikumisteraapia**.

1950ndatel arendas Laban edasi oma liikumisanalüüsi. Ta tõlkis saksakeelse terminoloogia inglise keelde ja püüdis ühendada liikumisuurimust talle kõige lähedasma, Jungi psühholoogiliste tüüpide teooriaga. Labani ja tema assistendi William Carpenteri arvates oli Jungi teooria kunstidele sobivam kui Freudi oma. Mõnda aega tegutsesid Laban ja Jung üheaegselt ka Šveitsis, kuid pole teada, kas nad isiklikult kohtusid. Laban nimetas enda ja Jungi ideede ühisteooriat „Liikumise psühholoogiaks”. Labani jaoks oli oluline, et tema assistent Carpenter jätkaks tema tööd ja arendaks edasi nii uurimust kui harjutustikku.

Tulles tagasi **Yat Malmgreni** (1916–2002) juurde, näeme, et ka tema õppis Berliinis liikumist ja tantsu ning arendas välja oma soolotantsustiili. Talle meeldis esineda sooloartistina, mõnikord isegi ilma muusikata. 1939. aastal võitis Malmgren vaba tantsu võistlustel kuldmedali. Kuid kuna Saksamaa ei olnud turvaline koht tegutsemiseks, liikus ta edasi Suurbritanniasse.

Kurt Jooss kutsus Malmgreni Dartington Halli. Just sel ajal kohtus Malmgren esimest korda Labaniga. Mäletan üliõpilasajast, kuidas Malmgren kirjeldas oma esimest kohtumist Labaniga. Too oli tundunud veidra mehena, kes tegeles mudelite ja geomeetriliste kujunditega.

Järgnevalt tegi Malmgren koos Joossi tantsutrupiga ringreisi Inglismaale ja Ameerikasse. Pärast trupi hargnemist 1940. aastal reisis ta Brasiiliasse, kus arendas

edasi oma tantsustiili. Ta kohtas Brasiilias ka vene näitlejaid, kes tutvustasid talle Stanislavski tehnikat. Seejärel tuli Malmgren tagasi Euroopasse, kus esines oma soolotantsudega.

Tema peatuskohaks sai London. Kuid 1950ndatel ei saanud ta vigastuse tõttu tantsijana jätkata ja hakkas Londonis tööle liikumisõpetajana. Tema juurde tuli õppima üha rohkem näitlejaid. 1950ndate lõpus kuulis Laban, et Malmgren on tagasi Inglismaal, annab Londonis tunde ja on saavutanud märkimisväärse kuulsuse. Ta kutsus Malmgreni oma Manchesteris asuvasse keskusse¹ tunde andma.

Pärast oma kaastöölise Carpenteri ootamatut surma andis Laban Malmgrenile üle hunniku pabereid ja ütles: „Siin on minu senine uurimistöö. Mul pole jaksu siit ise edasi minna. Aga ma näen, et sina suudad sellega jätkata.” Malmgren kirjeldas meile kui tudengitele hetke, kui ta vaatas rongis neid „Liikumise psühholoogia” lehekülgi ja nägi, et kogu tema tantsijakarjäär on seletatud ära üldmõistetavates terminites. Ta mõistis, et saab arendada sellest materjalist õpetusmeetodi.

Malmgren süstematiseeris Labani terminid ja töötas välja tehnika, mis sobib nii näitlejate kui tantsijatele. Siiski tundus Malmgrenile, et tehnika sobib paremini näitlejaõppesse. Ta asutas 1963. aastal koos kaaslastega Londonis teatrikooli **Drama Center London**, kus kasutas Labani meetodit ja karakterianalüüsi. Tema lähenemine näitlejaõppele oli nii erinev inglise näitlejakoolituse senisest tavast, et tekitas elevust, diskussiooni ja muutusi näitlejaõppes. 1964. aasta Inglismaal oli tegu suure muutusega. Uude kooli tuli üle hulk teiste teatrikoolide üliõpilasi.

Kuid Rootsi jõudis „Yati tehnika” keerdkäikudega. Enne 1960. aastaid koolitati näitlejaid Rootsis teatrite juures, näiteks mitmed tuntud näitlejad alustasid teatriõpinguid Göteborgi linnateatri juures. Kuid 1960ndatel

¹ The Laban Art of Movement Guild, praegune **The Laban Guild for Movement and Dance**, loodud 1945. aastal Manchesteris.



otsustas valitsus hakata ise rajama teatrikoole näitlejate, ooperi- ja operetilauljate harimiseks. Kolmest koolist üks asus Göteborgis ja selle muusikataustaga rektor läks Euroopasse sobivaid õppemeetodeid otsima. Ta jõudis otsaga Londonisse, kus tal soovitati minna rootslase Yat Malmgreni loodud teatrikooli Drama Center London. Seal hakkas talle meeldima Labani-Malmgreni meetodi ülesehitus, mis haakus nii muusika kui liikumisega.

Nii kutsus ta Yat Malmgreni õpetama Göteborgi, kus too töötas aastatel 1966–1973. Ka mul õnnestus tema käe all paar aastat õppida. Nii hakkaski Rootsis ja mujal maailmas levima Rudolf Labani ja Yat Malmgreni tehnika, mis omakorda põhineb Stanislavski süsteemil, karakterianalüüsil ja liikumispühholoogial. Järgnevas õpikojas teeme lavakunstikooli üliõpilastega läbi mõned „Yati tehnika“ harjutused.

Lisalugemist

Adrian, Barbara 2008. *Actor Training the Laban way: An Integrated Approach to Voice, Speech and Movement*. New York: Allworth Press.

Bradley, Karen K. 2016. *Rudolf Laban*. Abingdon, New York: Routledge.

Davies, Eden 2006. *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*. New York, London: Routledge.

Doerr, Evelyn 2008. *Rudolf Laban: the Dancer of the Crystals*. Lanham, Md: Scarecrow Press.

Hayes, James 2010. *The Knowing Body: Yat Malmgren's Acting Technique*. Saarbrücken, Germany: VDM Verlag Dr Müller.

Hodgson, John 2016. *Mastering Movement: Understanding Laban*. London: Methuen.

Laban, Rudolf 1926. *Gymnastik und Tanz*. Oldenburg i. O.: Stalling.

Laban, Rudolf 1935. *Ein Leben für den Tanz: Erinnerungen*. Dresden: C. Reisner.

Laban, Rudolf 1988. *Modern Educational Dance*. Plymouth: Northcote House.

Laban, Rudolf [1966] 2011. *Choreutics*. Annotated and edited by Lisa Ullmann. Alton: Dance Books.

Maletic, Vera 1987. *Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Newlove, Jean 1993. *Laban for Actors and Dancers: Putting Laban's Movement Into Practice. A Step-by-step Guide*. London: Nick Hern Books.

Newlove, Jean; Dalby, John 2004. *Laban for All*. New York: Routledge.

Preston-Dunlop, Valerie 2013. *Rudolf Laban, Man of Theatre*. Binsted: Dance Books.



Per Nordini ettekande ja õpikoja videosalvestust saab vaadata SIIT.

Traditsioonilisest teatrist

Benny Claessens

Kõigepealt tahan tänada siin toimuva etenduskunstiteemalise arutelu eest. Kuid pean ütleva, et ma ise otsin midagi muud.

Olen teinud näitlejana koostööd lavastajatega Saksamaal ja Belgias, näiteks Alvis Hermanise ja René Polleschiga. Nad tunduvad erinevate lavastajatena, kuid minu silmis räägivad ühest ja samast. Ja see on erinev sellest, mida mina teatris otsin.

Ma võiksin arvata end postdramaatilise teatri tegijate hulka. Kuid mulle tundub see teooria liiga abstraktne. Mind huvitavad vastupidi konkreetset asjad. Belgias ja Saksamaal arvatakse, et ma tegelen kaasaegse tantsu, *performance*-kunsti või installatsioonidega. Kuid ma ise arvan, et ma teen hoopis **traditsioonilist** teatrit.

Traditsioonist rääkides ei pea ma silmas valgenahaliste heteroseksuaalsete meeste ülemvõimu. Mind huvitab, milline on inimese roll maailmas? Mida inimene enda ümber näeb? Mitte niivõrd, mida ta tunneb. Mind huvitab, mis jääb inimesest väljapoole. Siinkohal tekib minu jaoks side Antiik-Kreeka traditsiooniga. Kreekelased jalutasid ringi, arutlesid maailma üle ja mängisid amfiteatris maskiga näiteks Antigonet. Ma usun, et maailma vaatlemine ei ole oluline ainult minu kui esineja ja lavastaja, vaid ka publiku jaoks. Sest mul on tunne, et inimesed ei näe enam ümbritsevat maailma.

Praegune konverents toimub samuti intensiivsete mustade seintega *black box*'is. Ma tahaksin siia rohkem elu tuua. See on üldjoontes ka mu teatritöö eesmärk – panna inimesed nägema elu. Mitte vaatama näitlejat, teatrimaja või ammuelanud inimeste uhkeid nägusid. Ma ei mõtle seda provokatsiooni ega üleoleva žestina, et „me ei vaja seda enam”. Kuid samamoodi nagu siin konverentsil varemgi öeldud – teksti esitamine laval peaks põhinema esineja isiklikul kokkupuutel autoriga. See peab olema kunstnike kohtumine. Mitte esineja kohtumine oma sisemise *minaga*.

Eelnevalt oli juttu Freudist. Minu meelest on Freudi puhul toimunud valemistamine. Lacani järgi ei ole Freudi jaoks olemas sisemaailma ega sisemist *mina*. Inimene on tegelikult sisemiselt tühi. Seega on ainus olemasolev maailm see, mida me enda ümber näeme.

Oma teatritöoga tahan ma anda inimestele tagasi nende aja ja elu. Sest praegu neil ei ole aega vaadata



reaalset elu. Kuid minul on. See on minu valdkond. Ma olen kunstnik. Ma tahan vaatajale öelda: lähme siit välja, jalutame ringi ja vaatame, mis ümberringi toimub.

Ma näen igal pool Euroopas selliseid inimesi. Nad lähevad hommikul kell 9 tööle. Sõidavad autoga garaazist välja. Teevad tööd. Sõidavad autoga garaazi tagasi. Vaatavad telekat. Kuid nad ei ole ammu näinud reaalsel elu.

Inimestele aja tagasi andmine on sama tähtis nagu uuesti kõndima õppimine. See on maailma avastamine.

Minu jaoks on sellel mõttel ka spirituaalne hõng. Näiteks Bali saarel sooritavad inimesed lehtede korjamise rituaali. Nad korjavad puulehti, kannavad need kokku ja moodustavad lehtedest ilusa kingituse, mille annavad tagasi loodusele. See tähendab, et inimesed tegelevad päev otsa lehtedega, mitte sellega, mis toimub nende sees. Ma arvan, et praeguse aja lääne kultuuri haigus on rääkida sellest, mis toimub inimese sees.

Minu ihaobjekt ehk huviobjekt asub **minust väljaspool**. Lacan ütleb samuti, et kaasaegse psühholoogia järgi tajuvad inimesed teisi naiivsetena. Sul lasub justkui kohustus pidevalt suhestuda teiste inimestega ja mõista, miks ja mida nad teevad. Kuid tegelikult ei pea sa teisi ühtelugu mõistma. Sa võid lihtsalt tõdeda, et nad on su ümber olemas.

Samamoodi ütleb Susan Sontag kirjutamise kohta, et iga päev ühte ja sama raamatut kirjutada ei ole huvitav. Sa pead iseendast kaugemale vaatama. Ja mitte üritama olla „rikkalikum”, kui sa tegelikult oled, või püüda leida kunstlikult üles oma sisemisi emotsioone.



Kui rääkida teatritöö sisust või teemadest, siis ma tahan oma lavastustega näha, kui kaugele inimkond on jõudnud. See mõte pärineb Susan Sontagilt. Inimene peab teadma, kust ta tuleb. Kõik ei lähtu sellest, mida me praeguses Euroopa kultuuris normaalseks peame. Kultuuriteooriate abil näeme, millised on Euroopa kultuuri piirid. Ka teatri piirid. Võtame näiteks postdramaatilisest teatrist kirjutatud uurimused ja mu enda teatristiili, mis tekitab samasuguse küsimuse: kas see on endiselt teater? Nendest küsimustest räägingi oma lavastustes.

Ma tahan teha teatrit, kus kõige olulisem on **keha**. Meie viimases lavastuses „Learning how to walk”¹ õppisime sõna otseses mõttes jälle kõndima. Mis asi on samm? Kuidas saab edasi liikuda? Mulle meeldib muuta teatris perspektiivi.

Minu lavastuste puhul on oluline ka see, et need seisavad **vastu tõlgendusele**. Siinkohal lähtun jälle Susan Sontagist. Ma ei usu võimalusse kõiki tekste tõlgendada või vanadele teostele uus tõlgendus anda. Minu jaoks on traditsioonil ja eksperimentaalsusel teine tähendus. Oma lavastuse „Hello useless”² alguses loetlesin kõike, mis ruumis on: laud, arvuti, pörand jne. Sest teatris on tavaks näha kõike sümbolina: märkmik tähendab piiblit, valgus tähendab helendavat tulevikku jne. Kuid mulle tundub see pidev tõlgendamine hullumeelne. Asjad on just need, mis need päriselt on. Tool on lihtsalt tool. Filosoofid on öelnud, et õhtumaa allakäik on viinud selleni, et peame hakkama esemeid otsast peale nimetama.

Kui ma ütlen Belgias või Saksamaal inimestele, et minu teatrilaad on traditsiooniline teater, siis nad ei usu mind. Pean selgitama **traditsiooni** mõistet. Näiteks kui

Thomas Ostermeier lavastab „Hedda Gablerit”³, siis on see minu jaoks eksperimentaalne. See ei ole traditsiooniline teater, kuna põhineb ammu kirjutatud materjalil. Võidakse öelda, et see kõneleb tänapäevast, kuid ma ei arva nii. „Hedda Gabler” on kirjutatud 1912. aastal ja räägib oma ajast. Selle näidendi fookus on sellel, kuidas elasid inimesed 1912. aastal. Ma ei usu, et lavastaja saab teha selle materjali „tänapäevaseks”, sest see ei ole meie kaasajast võrsunud. Oluline on ainese päritolu. Teater on traditsiooniline minu meelest siis, kui sa vaatad ringi ja lood enda jaoks midagi uut. Muidugi on oluline palju lugeda, kui tegutsed keset postmodernistlikku teatritraditsiooni, keset *black box*’i, nagu hetkel.

Lavastusi tehes ma kõigepealt **struktureerin aega**. Ma panen paika, et stseen kestab 40 minutit. Alles seejärel vaatame, mis selles stseenis toimuma hakkab. Mitte vastupidi. Ma tean juba enne proovide algust, kui kaua mu lavastused kestavad. Näiteks viimane lavastus oli neli tundi. Kui tundub, et mõne stseeni sisu või teema ei inspireeri, siis peame lihtsalt ootama. See on minu meelest huvitavam, kui näitlemine. Näitlejad ei pea alati keskenduma tekstile, mille kirjutas mõni keskpärase Saksa kirjanik. Olulisem on keskenduda enda ümber toimuvale. Näiteks võin praegu märgata, et „oih, pörand kleebib”. Kas siin toimus mõni üritus? Kas siin mängiti etendust? See on fakt, mida ei saa ignoreerida. Kui pead mängima „Romeo ja Julia” stseeni ja pörand kleebib, ei saa sa ignoreerida seda, kes sa päriselt oled ja mis su ümber toimub. Sa pead olema kogu aeg teadlik ümbritsevast.

Sellega jõuame **haavatavuseni**. Haavatavus on vajalik. Ma olen alati oma lavastustes mina ise. Ma jagan näitlejatega vastutust ja lähen koos nendega lõpuni välja. Kui mõni stseen ei tööta, siis võtan selle lavastusest

¹ „Learning how to walk” („Käima õppimine”), lavastaja Benny Claessens, esietendus 18.05.2016 NTGent’is, Belgias.

² „Hello useless – for W and friends” („Tere, kasutu inimene – W’le ja sõpradele”), lavastaja Benny Claessens, produtsendid NTGent ja CAMPO, esietendus 2016 CAMPOs, Ghentis, Belgias.

³ Thomas Ostermeier (s 1968) on saksa lavastaja, kes 1997. aastast hakkas rakendama realistlikku esteetikat klassikaliste näidendite peal ja lavastas nt Henrik Ibseni „Nukumaja” (2004) ja „Hedda Gableri” (2006).



välja, mitte ei püüa seda lõputult muuta. Kooliajal tajud kohe, kui üks või teine stseen ei sobi. Aga teatris ütleb lavastaja tihtipeale: „Me peame leidma iva, millest see stseen räägib.” Minu meelest see ei ole õige. Kui stseen ei tööta, siis tee uus.

Kuna lavastuse „Learning how to walk” teema oli lapsepõlv, siis palusin ühel 4,5-aastasel tüdrukul olla mõnda aega meie lavastaja eest. Need olid prooviperioodi kõige väsitavamad päevad. Kuid hiljem oleme improvisatsioonides kasutanud just seda materjali, mida tema meile andis. Ta käskis näiteks magama minna ja mängida, et ärkame üles. Me pidime mängima muusikariistadel. Ta ütles, et peame koju minema ja järgmisel hommikul tagasi tulema. Ta ütles, et igäüks on erinev. See kõlab naiivselt, aga on tõsi. Igäüks on erinev ja peab jääma erinevaks. Me ei ole näitlemisrobotid ega rolli-

masinad. Näitleja peab jääma autonoomseks. Sa võid kasutada erinevaid näitlemismeetodeid ja -tehnikaid, kuid igäühele, ka tudengitele, peab jääma vabadus valida, millist tehnikat kasutada.

Minu jaoks on teatritöös oluline **radikaalne armastus**. Sest ma ei tee teatrit iseenda autoriteedi esiletõstmiseks. Sa pead inimesi tõeliselt armastama enne, kui hakkad nendega koos töötama. Sa pead aktsepteerima neid koos kõigi eripäradega. Mitte vastupidi, et ütled näitlejale või tudengile: „Sa tegid hea rolli ja seepärast sa meeldid mulle”. See kehtib ka kogu ülejäänud elu kohta – sa pead armastama inimesi sellepärast, et nad on sinust erinevad. Ma ei ole tõesti huvitatud iseendast. Kui ma töötan teiste inimestega, siis ma armastan neid radikaalsel moel. Just sellepärast, et nad ei ole mina.



Füüsiline teater

Jüri Nael

Mõni kuu tagasi olin Itaalias, kus Eugenio Barba juhendamisel toimus rahvusvahelise teatritropoloogia kooli õppesessioon¹. Barbal on olnud aastaid põhimõtte, et ta kutsub igal aastal kohale ühe teatritraditsiooni esindaja, kes viib läbi õpikodasid ja selgitab vastava teatritraditsiooni filosoofiat ja põhimõtteid. Barba korraldas kohaletulnud teatriteestega ka kahetunniseid intervjuusid teemal, milline on selle õpetaja isiklik narratiiv ja kuidas ta on jõudnud üle kivide ja kändude oma tehnika juurde. Sain aru, et isikliku narratiivi teadmine on äärmiselt oluline, et mõista õpetaja õpetusmeetodit ja väärtusi, mida ta endaga kannab.

Olgu kohe öeldud, et füüsiline teater on keeruline mõiste. See on katusmõiste, mille alla võib arvata erinevaid nähtusi. Eesti keeles kõlab „füüsiline teater“ kummaliselt, sest kogu teater on kehaline. Õigem oleks ehk rääkida **füüsilisusest teatris**. Kuid terminitest põhjalikumalt teinekord.

Narratiividest rääkides pean tutvustama kõigepealt oma isiklikku narratiivi. Kuidas ma olen siia jõudnud ja miks ma tegelen füüsilise teatriga. Kunagi lõpetasin Viljandi Kultuuriakadeemia koreograafiaosakonna tantsija, koreograafi ja tantsuõpetajana. Mõned aastad hiljem hakkasin õpetama lavakunstikoolis näitlejatudengitele tantsimist. Esimese kursusega alustasime suure hooga. Lähenesin näitlejatele kui koreograaf-tantsija, õpetades neile kõikvõimalikke põnevaid koreograafiaid, alates muusikali „Grease“ katkenditest kuni improviseerimiseni välja. Tegime trenni ja tundsi harjutamisest rõõmu. Sel hetkel tegid kõik lavakooli tudengid piruette diagonaali peal paremini kui kunagi varem. Samal ajal tegelesime muusikaliteatriga. Olime tulemuste üle uhked. Kuid tasapisi hakkas mu vaimustus vaibuma.

Sain aru, et näitlejaüliõpilastega tehtud treening mõjub hästi nende kehale – nad olid heas vormis ja parema koordinatsiooniga. Kuid samas mõistsin, et valitud õpetusmeetod ei aita näitlejaid nende igapäevases töös, välja arvatud selles osas, et neil on parem vereringe, hea vastupidavus ja improviseerimisoskus. Mind hakkas



huvitama ühenduslülid minu töö ja selle vahel, mis oleks näitlejale kasulik tema erialases töös, kui ta just ei tee piruetti, muusikaliteatrit või mõnda projekti, kus on vaja sooritada kukerpalli. Kuidas saab keha valdamine aidata kaasa näitlejatööle?

Koolijuht Ingo Normet ütles, et ma pean minema välismaale õppima. Tol ajal tundus see rahaliselt keeruline. Aga Ingo oli järapäine, nagu ikka. Ta aitas organiseerida toetuse, mille abil sain minna Labani tehnikat õppima Londonis asuvasse Labani keskusesse. Mõeldud-tehtud. Läksin, õppisin aasta. Mõtlesin, et nüüd on mul käes tööriistad, millega saan kõike teha. Tulin tagasi ja õpetasin aasta. Kuid tundsin, et ikka tekib palju küsimusi, mille puhul Labani tehnika ei aita. Paar aastat töötasin, õpetasin ja otsisin. Seejärel tundsin vajadust edasi õppida. Läksin Londonisse RADAsse², kus läbisin teise magistriõppe. Pärast seda alustasin doktoriõpinguid Londoni ülikoolis.

Pärast RADA lõpetamist kutsus mu endine õppejõud mind koolilavastuse „Vennad Karamazovid“³ juurde liikumisega abistama. Tegin näitlejatudengitega näidistundi. Ja see, mis seal juhtuma hakkas, oli kummaline. Me tegime harjutusi ja ühel hetkel puhkes üks noormees lahinal nutma. Minu jaoks oli see šokk. Olin kasutanud Suzuki meetodit ja Anne Bogarti *viewpoints*⁴ kontseptsiooni. Olukord oli seda ootamatum, et olin ise

¹ Rahvusvaheline teatritropoloogia kool ([International School of Theatre Anthropology](#) ehk ISTA) on itaalia teatrijuhi ja -uurija Eugenio Barba 1979. aastal asutatud kool, mis on kujunenud teatritropoloogia uurimiskeskuseks. ISTA peamaja Odin Teatret asub Holstebros, Taanis. Alates 1980. aastast korraldab keskus maailma eri paigus õppesessioone. 7.–17. aprillil 2016 toimus ISTA 15. õppesessioon Albinos, Itaalias.

² [The Royal Academy of Dramatic Art](#) ehk RADA, 1904. aastal asutatud teatrikool Londonis, mis on kujunenud maailmanimega haridus- ja teaduskeskus.

³ „The Brothers Karamazov“, lavastaja Sue Dunderdale, esietendus 2012 RADAs.



läbinud erinevaid treeninguid, kuid polnud kunagi näinud, et keegi oleks sarnasesse seisundisse sattunud. Ma mõtlesin, et see oli ühekordne juhtum. Tegin paari päeva pärast teise tunni. Ja taaskord juhtus midagi. Ja taas. Ma sain aru, et minu arendatud treeningmeetod puudutab näitlejate psühhofüüsisist sügavamalt.

Praeguseks olen jõudnud seisu, kus mind ei huvita näitlejatreeningu puhul enam, mida ma saan näitleja kehale lisada. Muidugi on tore teada erinevaid tööriistu, nt Labani liikumiskvaliteete, ruumikasutust jne. Kuid järjest rohkem huvitab mind see, mis on näitlejas juba olemas. Kui me räägime erinevatest teatritraditsioonidest, siis võime jõuda näiteks Grotowski ja tema *via negativa* põhimõtte juurde ehk takistuste kõrvaldamiseni. Kuid mind huvitab, mis on maski taga. Kui meie ees seisab näitlejatudeng või isegi professionaalne näitleja, siis mis

on tema pealispinna all peidus? Mind huvitab, kuidas saaks näitleja füüsiline treening anda näitlejale võimuse kogeda midagi sellist, mida ta inimesena igapäevaelus väljaspool treeningut kogeda ei saa?

Ma arvan, et näitlejal on oluline tunda hirmu ja teada, mis on hirm. Või teada, mis tunne on põgeneda elu eest. Aga keegi ei taha kogeda seda tänaval kurjategija eest ära joostes. Samuti tahan teada: mida tähendab kohtuda teise inimesega, tõepoolest kohtuda? Vaadata silma, võtta maskid maha. Mida tähendab olla absoluutselt raevus? On palju olukordi ja emotsioone, mida sotsiaalne kontekst ei luba välja elada. Elu läheb kahjuks järjest rohkem seda teed, et Inglismaal, aga ka igal pool mujal muutume poliitiliselt järjest korrektsemaks. Valitsevad sotsiaalsed normid. Samal ajal on instinktide olemasolu ja nende teadlik kasutamine väga oluline.

Lisalugemist

Marshall, Lorna 2008. *The Body Speaks*. Foreword by Yoshi Oida. London: Methuen Drama.

Murray, Simon David. *Physical Theatres: A Critical Introduction*. London, New York: Routledge, 2007.

Physical Theatres: A Critical Reader. Ed. by John Keefe and Simon Murray. London, Routledge, 2010.



Jüri Naela ettekande ja õpikoja videosalvestust saab vaadata SIIT.

Häälemängude ehk häikimise tehnika

Anne-Liis Poll

Ma olen pikka aega tegelenud hääle otsimisega, lugu- de-laulude ja n-ö häälevedrustega. Oma osa selles on lavakunstikoolil. Sest teatriõppe üks põhiküsimus on, kuidas teha nii, et näitlejat oleks lavalt kuulda, et ta räägiks selgelt? Minu jaoks tähendas see küsimust, kuidas saab laulutund kaasa aidata näitleja kõnetehnikale ja sellele, et ta hääle oleks kuuldav ja selge?

Seetõttu võin öelda, et lavakoolil on suur panus selles, et hakkasin uurima **häälikuid**. Eelkõige emakeele häälikuid, et treenida tehnilist baasi nii kõnes kui ka laulus. Kui mõtleme keele peale, siis keel on muusika ja muusika on keel. Sõna koosneb häälikutest ja häälik iseenesest on **kõlavärv**. Kui need kõlavärvid kokku panna, saame sõna. Sõnal on tähendus. Aga sõna omab ka emotsionaalset tähendust. Just see emotsionaalne tähendus on minu jaoks ääretult oluline, eelkõige minu muusikutausta tõttu, sest kõrv töötab rohkem läbi kõla ja heli.

Minu jaoks on omaette eesmärk aidata näitlejal aru saada, et kui ta loob rolli, kus ta kasutab häält ja kõnet, siis võiks kõne olla muusikaline. Nii väljendub karakteri tegelaskuju emotsioon hääles. Karakteri emotsioonile aitavad kaasa häälikud, millest sõna koosneb.

Häikimise baastehnika koosneb häälikutest. Häälikud on teatavasti jaotatud häälikurühmadesse: vokaalid, helilised ja helitud konsonandid. Minu jaoks on oluline mitte lahterdada hääleinstrumenti tööd kõnehääleks ja lauluhääleks. Tavaliselt kipub tekkima konflikt selle vahel, et ühed kõnelevad ja teised laulavad. Mind on aidanud mõte, et mul on üks instrument, mida saan kasutada erineval viisil. Võib-olla aitab see ka teil aru saada ja lihtsustatult mõista, kuidas me liigume kõnest laulu ja laulust kõnesse. Sest aktiivne kõne on aluseks ka ilusale laulule. Just seepärast hakkasin tööle häälikutega ja pööran neile suurt rõhku ja tähelepanu. Võin öelda, et iga tehnikat tuleb palju harjutada ja praktiseerida.

Häikimise mõiste on tulnud häälelisest tegevusest. See on eesti keeles uus sõna, mis tähendab häälega



improviseerimist ja häälega mängimist. Oma meetodis samastan ma need kaks tegevust. Esimene pool minu tehnikast keskendub häälikute mängudele, mille puhul on esikohal mängimine. Teine pool on häikimine, mille kohta kasutatakse ka mõistet „improvisatsioon”. Aga tegelikult on need sõnad minu jaoks sarnase tähendusega.

Häälemängude õppe esimeses pooles on rõhk tehnikal. Ehk siis hääletehnika treenimisel mängu kaudu. Teine pool suunab tähelepanu kompositsioonilistele teguritele: kuidas arendada karakterit ja luua lugu?

Kui palju me jõuame lavakunstikoolis häälemängudega tegeleda? Natuke siit ja sealt. Ma olen suunanud näitlejate tähelepanu rohkem hääletehnikale, et see aitaks neid erialas. Kompositsioonini jõuame hiljem. Eesti Muusika- ja Teatriakadeemias saab magistriõppe tasandil õppida ka kaasaegse improvisatsiooni eriala, kus üliõpilased teevad kahe aastaga läbi pika protsessi mõlemast valdkonnast, nii tehnikast kui ka kompositsioonilisest mõtlemisest.

Järgnevas õpikojas demonstreerime häälemängude tehnikat, mille puhul kõik on oodatud kaasa mõtlema ja kaasa tegema.



Lisalugemist

Pett, Anto 2007. *Système pédagogique d'Anto Pett. Présentation et entretien sur l'improvisation avec Etienne Rolin.* / *Anto Pett's teaching system: a presentation followed by an interview on improvisation with Etienne Rolin.* Courlay: Fuzeau.

Poll, Anne-Liis 2012. *Häälemängud. Õpik-käsiraamat hääletehnika ja improvisatsioonioskuste arendamiseks.* Tallinn: Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.



[Anne-Liis Polli ettekande ja õpikoja videosalvestust saab vaadata SIIT.](#)



[Autor soovib kuulata-vaadata ka harjutust „KEHA JA HÄÄL” \(2011\) ning improlugusid „PERSPEKTIIV” \(2005\), „KVARTETT” \(2009\), „SIIN JA PRAEGU” \(2011\).](#)

Sissejuhatus

Alexanderi tehnikasse

Maret Mursa Tormis

Mis on Alexanderi tehnika? See on Austraalia näitleja Frederick Matthias Alexanderi (1869–1955) avastatud töövahend, mis põhineb teadlikul inhibitsioonil ja taas- taab kaotatud rühimehhanismi, mis omakorda on maksimaalse hääle- ja kehakasutuse eelduseks.

Uurides oma häälekaotuse põhjuseid, avastas F. M. Alexander oma väljakujunenud, automatiseerunud harjumuse viia pea taha kuklasse juba enne rääkima hakkamist. See liigutus pingestas kuklalihaseid ning tõstis rindkere ette ja üles, mis omakorda mõjutas alaselja lühenemist.

Kui vaadelda keha telge, siis teljelt väljas olevate piirkondade üle- või alatöö põhjustab takistusi ja loomuliku siseruumi äravõtmist siseelundite, sh diafragma arvelt.

Näitlejatreeningus on äärmiselt oluline rühimehhanismi häireteta funktsioneerimine, adekvaatne asenditaju, teadlikkus iseendast ja oma psühhofüüsilisest ter- vikust, et luua individuaalne treeningprogramm (hää- l, diktsioon, kehakasutus jne).

Alexanderi tehnika abil avastab tudeng automatiseerunud takistava harjumuse, et sellest teadlikult loobuda. Meie kõigi elu- ja ajaloos on kogunenud üle- arust, mida me enam ei vaja. Need automatiseerunud hoiakud ja reaktsioonid muutuvad „pimedaks tsooniks”, mida me ei märka enne, kui pole teadlikult peatunud, „maha rahunenud”. Eesmärk on uurida keha käivitumist mõt- testiimuli peale, et end „teolt tabada”. Alles seejärel saame valida, kas jätkata vanamoodi, harjumuspärasel moel või ületada endas hirm eksida ja hüpata tundma- tusse.

Selles peatumise ehk rahunemise ajahetke sees töötab Alexander välja suunad (*direction, mental act*). Ta avastas, et kaela piirkond peab olema vaba, et pea saaks olla tasakaalus. Selle tulemusel saab selg pikene- da-laieneda. „Pea ette ja üles” – see on üks põhikäsklu- si, mille Alexander endale selle inhibitoorse hetke sees andis. Hiljem nimetas ta selle esmaseks suunaks, mis aktiveerib kogu lülisamba.

Seega peame peatuma, et märgata. Seda võimet peatuda ja viivitada reaktsiooniga, kuni oleme soovitud tegevuseks adekvaatselt valmistunud, nimetab Alexan- der teadlikuks inhibitsiooniks.



Alexanderi avastust kinnitavad teadlaste hilise- mad uuringud. Neuroloog Benjamin Libet (1916–2007) avastas, et vaimne sündmus algab ajus 350–400 milli- sekundit (u kolmandik sekundit) enne, kui me saame teadlikuks liigutuse kavatsusest, kuid 200 millisekundit (u viiendik sekundit) enne tegevuse algust. Selle ajalise lõnga tulemusel võib tegevuse keelata või tegevust vali- kuliselt kontrollida.

Kui lähtuda eelmiste õpikodade ja loengute märk- sõnadest, võib sõnastada, et Alexanderi tehnika abil saame astuda turvalisest sfäärist tundmatusse, riskida ja kiirelt kohaneda. Toon näite Labani tehnika õpikojast. Kui üliõpilased hakkasid liikuma aegluubis, hoidsid nad tähelepanu jala ja põrandaga kontakti sünnil. Kõik muu oli kõrvaline. Eesmärk oli liigutuse valitsemine, mis eeldas peenmehhaanika valdamist. Aegluubis liikumise eeldus oli koordineeritud süvalihaste töö. Nende toimimise eeldus on omakorda asendit hoidvate lihasrühmade optimaalne, takistusteta valmisolek igaks järgmiseks sammuks. Selline keskendumine ülesandes loob vajaliku kohaloleku kogemuse.

Rühimehhanismi juhivad kolm üksteist täiendavat ja vajadusel kompenseerivat komponenti: nägemiskeskus, tasakaaluorgan (kuulmisaparaadis) ja propriotseptioon (asenditaju). Näitlejatega töötades märkan üha enam häiritud asenditaju, mida Alexanderi tehnika abil saab taastada. Rühimehhanismi takistusteta toimimine on üks eeldus maksimaalse soorituse teostumiseks pinge- lises esinemisolukorras.



Esineja parim valmisolek soorituseks võrdub „lihas-mantli” kui terviku optimaalse valmisoleku toonusega. Mõttehoiakud, teadvustamata emotsioonid ja sisseõpitu käivitub automaatselt sekundi murdosa vältel enne tegevuse alustamist, tekitades ülearuse pinget, takistuse. Pingelises esinemisolekorras käivituv takistus pärsib rühimehhanismi toimimist.

Alexanderi tehnikat on nimetatud ka talupojatehnikaks. Kui vaatame vanadel fotodel maainimesi põllutöid tegemas, märkame, et nende keha toimib teljel. Selg on täies pikkuses ja laiuses avatud. Raskuste tõstmise ja füüsiline koormus eeldavad kehakasutuse ökonoomsust. Loomuliku telje puhul on oluline lülisamba kaarte omavaheline suhe. Need on kui jõukaared, mis terviku moodustavad võimsa kandva telje.

Kehtib samuti põhimõte „enne mõtlet, siis tegutse”. Tehnika õpetab märkama resultaadikeskset mõtlemist, mis tuleks kasvõi hetkeks ootele jätta, et leida ja täpsustada vahendeid, mille abil eesmärk saavutada.

Alexanderi tehnika puhul jälgitakse pea, kaela ja lülisamba omavahelist pidevalt muutuvat dünaamilist su-

het. Õiget asendit pole olemas, on vaid õige suund (*direction, mental act*). Vaba kukal ja tasakaalus pea viib selja pikenema ja laienema. Keha originaalmõõtmed on üks eeltingimus, et diafragma pääseks maksimaalselt oma tööd tegema. Sünnipäraselt kaasa antud antigravitatsioonitelge on võimalik tehnika abil taastada.

Liikumises on meil kaks suunda: ette ja üles. Kui reageerime ainult resultaadikeskselt, kaotame tihti suuna üles. See aga takistab lülisamba liikuvust ja avatust.

Õpilase jaoks on oluline teada, kus asub atlaslülid ehk esimene lülid, millele pea toetub. Orientiiriks võime võtta ninaotsa kõrguse. Kui pea on atlaslülid otsas tasakaalus, ei kaalu ta justkui midagi. Aga kui pea on tasakaalust välja viidud, pidurdab see lülisamba avatust.

Üks tuntud pianist on öelnud, et parim käe asend klaviatuuril on selline, mida saab muuta maksimaalse kerguse ja kiirusega. Sama kehtib ka kehaasendite ja rühi kohta. Hea rüht pole mitte kinnistatud, vaid varjatud või teadvustatud liikuvusega seisund.

Alexanderi tehnikast on abi erinevates eluvaldkondades näitlejatööst kuni tippspordini välja.

Lisalugemist

Alcantara, Pedro de 2013. *Alexanderi tehnika. Oskus kogu eluks*. Tlk Kristel Kaljund. Tallinn: Valgus.

Brennan, Richard 2017. *Teadlik hingamine. Tervise ja elujõu allikas*. Tlk Anne Hiio. Tallinn: Koolibri.

Gelb, Michael 2007. *Kehaõpe. Sissejuhatus Alexanderi tehnikasse*. Tlk Anne Veskimeister. Tallinn: Valgus.

Kareva, Doris 2012. [Keha kui tahe ja kujutus](#). – *Sirp*, 26.01.

Kärner, Kaarel 2011. [Alexanderi tehnika printsiibid ja nende rakendamine muusikute ettevalmistuses](#). Bakalaureusetöö. Tartu Ülikooli spordibioloogia ja füsioteraapia instituut.

Little, Paul; Lewith, George; Webley, Frau jt 2008. [Randomised controlled trial of Alexander technique lessons, exercise, and massage \(ATEAM\) for chronic and recurrent back pain](#). – *British Medical Journal*, 19.08, lk 1–8.

MacDonald, Robert 2007. *Alexanderi tehnika saladusi*. Tlk A. Veskimeister. Eessõna Maret Mursa Tormis. Koolibri.

Mursa Tormis, Maret 2002. [Suurpuhastus vertikaalteljel. Intervjuu Maret Mursa Tormisega, esimese Alexanderi tehnika õppejõuga Eestis](#). – *Teater. Muusika. Kino*, nr 11, lk 39–43.

Mursa Tormis, Maret 2015. [The Use of Conscious Inhibition in the Work of a Performing Artist](#). – *The Alexander Journal*, nr 25, lk 41–50.

Pierce-Jones, Frank 1999. *Collected Writings on the Alexander Technique*. USA: Alexander Technique Archives.

Pihla, Mehil 2015. [Aga mis siis, kui ma eksin?](#) – *Teater. Muusika. Kino*, nr 3, lk 36–43.

Society of Teachers of the Alexander Technique (STAT) – alexandertechnique.co.uk.



[Maret Mursa Tormise ettekannet ja õpikoda saab vaadata videosalvestuselt SIIT.](#)



