

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA  
Etenduskunste osakond  
Teatrikunsti õppekava

Grete Konksi

**TÄHTSAIMAD TEADMISED NÄITLEJAÕPPES**

Lõputöö

Juhendaja: Katariina Unt

Kaitsmisele lubatud:.....  
(juhendaja allkiri)

Viljandi 2019

## SISUKORD

SISSEJUHATUS .....	3
MEELDIMINE KUI RESULTAAT.....	5
FANTAASIA KUI RESULTAAT .....	8
Tagantjärele mõeldes .....	9
TEKSTIANALÜÜS.....	11
NATAŠA NING KUJU MÄNGIMINE .....	14
MATTEO SPIAZZI TÖÖTUBA- GRUPITUNNETUS .....	16
TÕELISED EMOTSIOONID.....	18
IMPROVISATSIOON- PARTNERI MÄRKAMINE JA SPONTAANSUSE TUNNETAMINE .....	21
ERIALATUNNID KATARIINA UNDIGA- MIDA MU KEHA MULLE PAKUB?.....	22
KOKKUVÕTE .....	25
KASUTATUD KIRJANDUS.....	26
SUMMARY.....	27

## SISSEJUHATUS

Oma lõputöös analüüsin ma mind enim mõjutanud ja arendanud erialaseid oskusi nelja Viljandi Kultuuriakadeemia etendus kunstide osakonna teatrikunsti erialal õpitud aasta jooksul. Peamisteks allikateks on aastatel 2015-2019 peetud erialapäevikutesse tehtud ülestähendused ja märkmed. Lisaks mitmed erialased kirjandusteoseid (peamiselt Judith Westoni raamat „Töö näitlejaga” ning Yoshi Oida ja Lorna Marshalli raamat „Nähtamatu näitleja”), mis minu mõtteid toetavad või selgitavad.

Ma olen kogenud õnnelikke hetki laval, mil tekib kujundlikult lendamise tunne. See tähendab seda, et kõik minu poolt mängitava tegelase tunded ja tahted avalduvad minus ilma, et ma peaksin nende peale mõtlema. Ühel hetkel ma lihtsalt tunnen neid. Ma märkan oma partnerit laval ning tema käitumine mõjutab ja sütitab mind. Ma usun sellesse situatsiooni, mida ma antud hetkel läbi elama pean. See on vabastav tunne. Ma nimetaksin seda **mänguks, mis põhineb minu tōetundel**. See tähendab, et mina näitlejana suudan end veenda mängitava situatsiooni ning tegelase tahete tōelisuses. Ma usun seda, mida ma teen. See tunne on eesmärk, milleni ma näitlejana küündin. Teatrikoolis on olnud palju **abistavaid õppetunde** kui ka mitmeid **takistavaid tegureid** selle tunde saavutamiseks. Neid ma oma lõputöös uurima hakkangi.

Kirjanik ja näitleja Jean Benedetti kirjutab oma raamatus „Stanislavski ja näitleja”, kuidas inimese käitumine on sihikindel ning eesmärgile allutatud. On vajadused ja soovid, millele inimene reageerib tegevuste kaudu. Juba enne teatrikunsti õppima asumist oli minu suureks unistuseks saada näitlejaks. Seega oli minu eesmärgiks kindlasti sisseastumiskatsed edukalt läbida ning asuda õppima Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemiasse teatrikunsti erialale. Kui see eesmärk oli saavutatud, oli minu uueks eesmärgiks olla koolis võimalikult püüdlik, eeskujulik, tubli ning alati kõike õigesti teha, paista silma. See tahe ja soov on mind saatnud kõigi nende nelja aasta jooksul. Nüüd aga tagasivaadates ning analüüsidest leian, et see eesmärk on saanud mitmel korral mulle hoopis **takistuseks**, sest see tahe tekitab hirmu eksimise ees. Selmet keskenduda laval oma tegelase tahtele, olen mina keskendunud iseenda, Grete, tahtele sooritada esitus veatult. Oma lõputöös seisn ma

mitmeski kohas silmitsi mõistega „**resultaadi taotlemine**“, mis antud kontekstis tähendabki tähelepanu suunamist tulemusele Gretena, mitte tegelasena talle antud situatsioonis. Esimeses lõigus mainitud eesmärk saavutada tötundel põhinev mäng on tegelikult samuti resultaat, millele mängides keskenduda ei tohiks. (1998, lk 26-27)

Taotledes resultaati ehk keskendudes mängus ebaolulisele, tekib veel suur hulk takistusi – lavapartneri mitte märkamine, „kuju“ mängimine, oskamatus tajuda oma keha ning hetkeemotsioone või neid antud olukorras ära kasutada. Kõik need olukorrad kirjutan ja mõtestan ma oma lõputöös lahti ning samuti ka lahendused, kuidas olen neist õppinud.

## MEELDIMINE KUI RESULTAAT

Meie kursuse esimeseks erialaõppejõuks oli teatripedagoog ja professor Kalju Komissarov. Kuna Kalju oli minu jaoks väga autoriteetne isik, oli mul tema ees suur aukartus ning kuigi paljud üliõpilased vanemalt kursuselt ütlesid mitmeid kordi, et „Kaljut ei tohi karta“, kahtlesin mina siiski esimeses erialatunnis, et kas ma üldse istun õigesti. See hirm ja aukartus Kalju ees tekitas minus veelgi suuremat vajadust kõike õigesti teha ja mitte eksida. Kuigi Kalju korrutas meile mitmeid kordi, et kool on koht, kus võib eksida, ei jõudnud nende sõnade tähendus praktikas tegelikult minuni. Põhjuseks võib olla see, et ma tajusin erialatundides, kuidas õhkkond ei olnud minu jaoks vaba. Minu jaoks väljendus see toona Kalju konkreetsetes, karmides ja otsekohestes väljautlemistes, kus tema eesmärgiks oli suunata meid õigete vastusteni, kuid mulle tundus see karmil toonil vestlus ebamugavana ning ma tahtsin kõigest väest sellest hoiduda.

Esimesel semestril tegelesime me etüüdidega printsiibil „mina antud olukorras“. Teatriteadlase Triinu Sikka bakalaureusetöös pealkirjaga „Kalju Komissarov kui teatripedagoog: sissevaade esimese semestri näitlejameisterlikkuse tundidesse“, kirjeldab Kalju Komissarov, kuidas ta püüab erialatundides võimalikult kiiresti jõuda etüüdideni ning tema tundides tehakse suuna näitamiseks mõni vaimu arendamise harjutus läbi, kuid üldiselt on töö harjutustega näitleja iseseisev ülesanne. Ta räägib, et teatris on etüüdi eesmärgiks harjutada end loogiliselt ning sihipäraselt tegutsema. Esimesel semestril tegeletakse etüüdidega „Mina antud olukorras“, see tähendab, et tudeng peab lähtuma iseendast. Etüüdi tegevus peab olema loogiline ja mõtestatud ning suunatud mingi eesmärgi saavutamisele. Etüüdi eesmärgiks on saavutada õige lavaline enesetunne, loomulikus ning arendada kujutluspilti. (2015 lk 18, 21-23)

Kalju rääkis ka meile, et me ei tohi üldjuhul etüüdides kedagi teist kehastada, peame lähtuma isiklikest emotsioonidest. Aga mina tundsin väga tugevalt, et minust üksi ei piisa. Mulle tundus, et kui ma lähtun etüüdides iseenda impulssidest, ei jõua need publikuni. Kui ma proovisingi laval lähtuda iseendast, siis olid minu reaktsioonid liiga väikesed ning ma tundsin, et pean need arusaadavamaks muutma, neid utreerima. Minu kujutluses pidi etüüd olema eelkõige vaimukas. Sestap keskendusingi ma väga palju sellele, et publik reageeriks ning pettusin, kui reaktsiooni ei tulnud. Erialatund oli etüüdide ettenäitamiseks, mitte nende loomiseks. See tekitas tunde, et etüüd peab olema nagu pakendatud ja valmis

produkt. Minu peamiseks eesmärgiks oli teha nii hea etüüd, et see Kaljule meeldiks. Ma üritasin enne etüüdi ettenäitamist analüüsida seda läbi kõrvaltvaataja silmade – kas selline liigutus, mida ma antud kohas teha plaanin, on ikka piisavalt efektne jne. Kalju ütleb, et etüüdi eesmärgiks on saavutada õige lavaline enesetunne, loomulikkus ning arendada kujutluspilti, kuid nende mainitud oskusteni ei osanud ma iseseisvalt jõuda. Õiget lavalist enesetunnet mõistan ma kui tõstetud vaimset ja füüsilist erksust, mis on suunatud mängitava tegelase eesmärgile ning valmisolekut reageerimaks kõikidele mind ümbritsevatele teguritele (eelkõige partnerile). Kalju armastas öelda: „lavale tuleb minna säraküünal tagumikus“. See aga tekitas minus toona vajaduse olla pidevalt võimalikult ekspressiivne ning ekspressiivsus sai eesmärgiks omaette. Vaadates esimese semestri erialaeksamite videot, näen ma, kuidas valme lugedes suunan ma kogu tähelepanu ainult sellele, et minu hääle oleks piisavalt vali. Ma punnitan oma silmi, minu käed on krampis. Kuid valmi sisu on siiski keeruline mõista. Tekib tunne, nagu ma üritaksin oma juttu vaegkuuljatele ja –nägijatele mõistetavaks teha.

Ma ei võtnud kordagi aega, et luua endale etüüdi tehes kujutluspilti. Luues etüüdi kõrvaltvaataja pilgu läbi, mõtlesin ma välja skeemi. See tähendas seda, et ma kaardistasin mõttes või joonistasin paberile oma etüüdis tehtavate liigutuste järjekorra ning õppisin ja harjutasin selle selgeks nagu koreograafia. Ma kas ei julgenud või ei osanud seada endale ühte eesmärki ja takistust (*a la* üritan tunnis spikerdada, kuid õpetaja jälgib mind pidevalt), luua endale seda kujutluspilti ning leida lahendusi selle „sees olles“. Ma mõtlesin lahendused enne etüüdi paberil või mõttes valmis.

Jaapani teatri- ja filminäitleja Yoshi Oida kirjutab oma raamatus „Nähtamatu näitleja“, kuidas võitluskunstis saab võitluse ajal võitleja keskenduda ainult sellele, kuidas vastast kaotama sundida. Kui kahevõitluse ajal mõelda ellujäämise peale, on võit väga ebatõenäoline, sest nõnda ei keskenduta käesoleva võitluse tõusudele ja mõõnadele, vaid millelegi muule. Kõige olulisem on keskenduda vastasega suhtlemisele ning lihtsatele tegevustele ja reaktsioonidele. Ta lisab: „Saladus on siin väga lihtne: sa võid võita ainult siis, kui oled valmis surema.“ Sama kehtib ka teatris- püüd teha õigesti on juba eos hukule määratud, sest nii käitudes **ei olda hetkes** ehk ei keskenduta kehastatava tegelase vajadustele ja eesmärkidele, vaid keskendutakse näitleja eesmärgile saavutada „võit“ – teha sooritus nii, et see pälviks heakskiidu. Seda tajun mina resultaadi taotlemisena. See on ehk minu üks suurimaid ning väljakutsuvamaid proovikive näitlejaõppe jooksul – nii esimesel

aastal kui ka vahetevahel praegu. (1997, lk 106)

Kõige esimeses erialatunnis palus Kalju meil kõigil maha pikali heita ning kirjeldas meile erinevaid olukordi, mida me pidime silme ette manama ja ette kujutama. Näiteks kuidas me kohtame endale kallist inimest, keda me pole ammu näinud jne. See ülesanne ei kestnud eriti pikalt ja Kalju ütles, et tema ei pea õigeks erialatundides harjutuste tegemist – erialatunnid on etüüdide jaoks. Ilmselt sealt tuli ka minu mõtetes lõhenemine – ma ei saanud aru, et ma võiksin võtta etüüde ka kui harjutust – kujutluspildi loomise harjutust.

## FANTAASIA KUI RESULTAAT

Etüüdide puhul räägiti meile palju **fantaasiast**. Meie teine õppejõud, Peeter Tammearu, ütles meile ühes erialatunnis:

„99% inimestest mõtleb, et kui laval on politsei ja pätt, siis mingi hetk haarab politsei relva. Näitleja on see, kes peab mõtlema 1%-i. EHK mis võiks veel juhtuda? Tee ülesanne enda jaoks keerulisemaks, arenda fantaasiat ja mõtle nüansse juurde.” (1. erialapäevik 2015)

Jällegi tundus fantaasia eesmärk omaette. Ühel hetkel ei saanud ma enam aru, kuidas saab etüüdi loomine nii palju stressi tekitada. Ka siis, kui me pidime tegema paaris- või grupietüüde, ei osanud me kunagi tulla selle peale, et näiteks improviseerida. Me istusime klassiruumis ning kõige erksam mälestus on mul sellest, kuidas mul pea valutas ideede genereerimisest.

Kolmandal aastal lavastas vene teatrilavastaja Aleksandr Pepeljajev meie kursuse esimese diplomilavastuse pealkirjaga „Primavera Paunveres“, mille üheks algmaterjaliks oli Oskar Lutsu romaan „Kevade“. Selle lavastuse prooviperioodidel pidime me välja mõtlema palju etüüde. Pepeljajev võttis baassündmuse romaanist. Näiteks Kiir joob viina ning tal hakkab halb. Toots viib Kiire sauna, et viimase seisundit parandada, kuid muudab sellega asja veel hullemaks. Pepeljajevi antud etüüd nende sündmuste põhjal oli järgmine: keegi teeb midagi ja tal hakkab halb. Keegi teine üritab asja paremaks teha, kuid see lõppeb katastroofiga. Sellele sündmustikule andis Pepeljajev meile juurde lisasündmused, mida võib etüüdis kasutada. Näiteks: tuleb tulnukas, keegi hakkab naerma, kellestki saab jumal või tuleb kasutada rütmi, mis toetub järgnevalt: kaks-kolm-üks-kaks. Nüüd analüüsisid mõistan ma, et Pepeljajev võis taotleda samuti fantaasiarikast etüüdi, kuid see ei olnud eesmärk, mida ta meilt nõudis. Selle asemel esitas ta meile lisasündmused, mis olid täielikult väljaspool antud sitatsiooni, mis oli omakorda juba eeldus, et etüüd võib kujuneda fantaasiarikkaks. Võib-olla oleksin ma võinud ka esimese semestri etüüdid seada endale ülesandeks kasutada esemeid või luua olukordi, mis ei ole pealtnäha antud etüüdiga kuidagi seotud. Tehes etüüde Pepeljajeviga, ei mõelnud ma kordagi eesmärgile



luua võimalikult fantaasiarikas etüüd – kogu minu tähelepanu oli suunatud kasutada ära etteantud lisasündmused ning luua nende vahel mingisugune suhe. Alles teiste etüüde vaadates sain ma aru, et need kõik on äärmiselt huvitavad, naljakad ja absurdsed, ilma et keegi oleks mainitud omadusi eraldi etüüdi tehes taotlenud.

#### Tagantjärele mõeldes

Ma olen küll kirjutanud erialapäevikusse, et: „Paarisetüüdi puhul tuleb oma suhe partneriga põhjalikult läbi mõelda. Kes te üksteisele olete?” (1. erialapäevik 2015), kuid ma ei osanud laval partnerit näha. Ma ei osanud teda kuidagi ära kasutada, temalt impulsse saada. Olen vahel mõelnud, et ehk oleks isegi kõige kasulikum olnud, kui me oleksime kooli alguses lihtsalt läinud lavale ja ainus ülesanne oleks olnud üksteist vaadata. Panna teineteist laval tähele. Näiteks teha peegelharjutust, kus üks partner kopeerib täpselt ja võimalikult detailselt seda, mida teine partner teeb. Praegu mõistan, et kui Kalju eesmärk oli etüüde tehes panna meid nägema partnerit, arendada oma kujutluspilti ning õppida laval iseennast tajuma, siis mina arvasin, et etüüdide eesmärgiks on luua lugu, mis on võimalikult efektne ja vaimukas. Minu tegelik eesmärk oli meeldida ja jääda silma, et tõestada endale oma vajalikkust ja eripära.

Kalju rääkis meile esimesel erialatunnil rusikareeglitest. Üks neist, legendaarseim, kõlas nii: „Mitte kellelgi pole teid vaja. Mitte keegi ei oota sind. Tee ennast ise vajalikuks, huvitavaks.” (1. erialapäevik 2015). Selle valguses hakkasin ma meeletult otsima enda eripära. Mulle tundus, et kõigil teistel on mingi oma trump. Ühest küljest saan ma aru, miks selline rusikareegel väga oluline on. Esiteks – see ongi tõsi – keegi tõesti ei oota mind, keegi ei ole mind teatrisse tööle kutsunud, ei veeda unetuid öid oodates, millal ma kooli lõpetan. Ja ehk ongi oluline, et teatrikunsti tudeng juba esimesel aastal seda endale teadvustaks – et ei muutuks laisaks, uhkeks ja lodevaks, sest ka see oli paljude kursusekaaslaste jaoks esimesel aastal suur probleem. Ka lavalise võitluse õpetaja Hellar Bergman kutsus meid oma esimeses tunnis kokku ja ütles meile: „Te olete väga-väga nõrgad, paljud teist ei oleks lavakas isegi eelvoorust edasi saanud.. Teist heal juhul kaks inimest saab pärast lõpetamist teatrisse tööle”. (1. erialapäevik 2015). Ehk siis külm vesi visati koos jääkuubikutega meile kohe alguses näkku ning helesinine unistus, et teatrikunsti erialale sissesaamine kindlustab mulle ka tulevikus sooja koha teatris, sai kõikuma löödud.

Aga nüüd, tagantjärele mõeldes saan ma aru, kui oluline on eelnevalt mainitud rusikareegli salajane tahk – ennast vajalikuks ja huvitavaks teha saab ainult siis, kui sa ISE USUD JA TEAD, et sa oled vajalik ja huvitav. Kui sa usud iseendasse, enda ideedesse. Sest ebakindel näitleja laval särama ei löö. Tee või tina. Otsides enda trumpi, otsisin ma tegelikult kedagi teist – püüdlust olla selline, nagu minu silmis ideaalne näitleja olema peab, teadmata tegelikult kes ma ise olen.

## TEKSTIANALÜÜS

Teine semester algas tekstianalüüsiga, mida ma pikisilmi ootasin. Kalju Komissaroviga hakkasime analüüsima Shakespeare'i näidendit „Hamlet” ning Peeter Tammearuga vene kirjanik Anton Tšehhovi näidendit „Kolm õde”. Analüüs Kaljuga andis palju teadmisi tekstianalüüsi kõige olulisematest ja elementaarsematest punktidest, mida kunagi ei tohiks kahe silma vahele jätta. Näiteks teadmine, mis on sündmus, eelsündmus ja sündmuste rida, mida teised tegelased sinu tegelase kohta antud näidendis on öenud, mida tegelased tahavad jne. Mäletan, et mind pani imestama, kui Kalju ütles, et tehtav analüüs on veel väga pealiskaudne, sest mulle tundus, et see on juba üdini põhjalik ja detailne. Kalju rõhutas väga, et teatris pole midagi rumalamat, kui teha nii, nagu „on kombeks”- tuleb leida enda isiklik tõlgendus. Milliseid tundeid see minus tekitab? Tuleb tunnistada, et „Hamletiga” see toona siiski nii hästi ei õnnestunud. Võib-olla oli tõesti Kaljul õigus, kui ta rääkis meile, kui rumalad me oleme. Ta isegi küsis ühes erialatunnis: „Kas te ise ei ole enda või oma eakaaslaste pärast mures või kurvad?” (2. erialapäevik 2016). Ilmselt tõesti, vähene lugemus ning oskamatus seoseid näha takistas toona materjali elustumise meie jaoks. Tõesti, kui ma saaksin praegu ajas tagasi minna ning midagi enda nooremale minale öelda, siis ma ütleksin, et loe rohkem, õpi lugemist armastama, sest lugemine tõesti avardab (vähemalt minu jaoks) maailmapilti ning hea kirjaniku poolt loodud karakter aitab avastada inimhinge sügavamaid soppe. Kuid „Halmeti” puhul ei osanud ma siiski kuidagi seda materjali endale lähedaseks muuta. Vähemalt mitte toona selle lühikese analüüsimise aja käigus. Paralleelid, mis Kalju tõi, jäid minu jaoks võõraks ja kaugeks. Kindlasti mängis jällegi olulist rolli hirm rumalaks jääda. Ajapikku olen ma mõistma hakanud, et analüüsides teksti, on kõige kasulikum kõik oma mõtted vähemalt enda jaoks välja kirjutada või öelda. Kunagi ei tea, milline lahendus võib kujutluspildi sütitada.

Peeter Tammearuga hakkasime me analüüsima Anton Tšehhovi näidendit „Kolm õde”. Pean tunnistama, et kui ma seda näidendit esimest korda iseseisvalt lugesin, jättis see mulle igava ja arusaamatu mulje. Ma ei saanud aru, kes on kes, sest kõigil tegelastel on kolm pikka nime ning neid kutsutakse tihti erinevalt. Nõnda oli näidendi lugemine aeganõudev ja igav. Ja.. midagi nagu ei juhtunud ka. See oli ka põhjus, miks minu vaimustus üha kasvas, kui me hakkasime „Kolme õde” Peetriga analüüsima. Ma ei osanud uskuda, et

need karakterid on tegelikult nii värvikad ja äratuntavad. Ma ei osanud iseseisvalt lugedes mõista, kui palju koomikat on Tšehhovis ning kui tabavalt on ta kirjutanud. Kuid see kõik oli ainult tänu Peeter Tammearule, sest tema enda meeletu vaimustus Tšehhovist tõmbas meid kõiki kaasa. Tema paralleelid olid niivõrd inimlikud, koomilised, detailsed, arusaadavad ja tuttavad.

„Lõpetasime Peetriga kolme õe lugemise ning ma poleks elusees aru saanud, kui palju seal huumorit on, kui Peeter poleks seda osanud välja tuua. Enne näidendeid lugedes pole ma kuidagi aru saanud, kui palju on iga sõna taga peidus ning ma pole enne nõnda põhjalikult osanud tegelaskujusid analüüsida.” (2. erialapäevik 2016)

Yoshi Oida kirjutab, kuidas tekst on jäämäe tipp, kuid allpool veepinda eksisteerib üüratu nähtamatu massiiv. Selle taipamine on ehk kõige olulisem tekstianalüüsi juures. Oskus leida see, mis on sõnade taga. Oskus leida üles **suhe tegelaste vahel**. Tuua see endale võimalikult lähedaseks. Minu teadvusesse jõudis see alles kolmandal aastal, kui me analüüsisime Katariina Undiga erialas Anton Tšehhovi näidendeid. See on natuke nagu matemaatika – keeruline ja pikk astmetes valem tuleb taandada lihtsaks ja konkreetseks. Siis saab hakata tegelema **asendustega** – kui ma tean täpselt, millised suhted ja tahted antud stseenis esile kerkivad. (1997, lk 131)

Ingo Normet kirjutab oma raamatus „Ujuda selles jões”: „Kui näitleja ei ole midagi analoogset kogunud, võib emotsiooni asendada ligilähedase emotsiooni meenutamisega” (2011, lk 164).

Teatripedagoog Judith Weston kirjutab, et asendused peavad olema näitlejale isiklikud ja mõjuvad. Nende eesmärgiks on esituse ausus. Kui näitleja räägib millestki, mis on reaalne, kuuleb vaataja alati seda tema sõnadest. Analüüsisides „Kolme õde” Peeter Tammearuga, tõi ta asendused meieni ise. Ta jõudis nendeni väga kiirelt ning paralleele oli tal palju. Need sütitasid minu kujutlusvõimet edasi mõtlema, inspireerisid mind, kuid iseseisvalt ei oleks ma toona osanud nende peale tulla. (1996, lk 124)

Küll aga kasutasin ma asendust siis, kui me tegime erialatundides katkendeid A.H. Tammsaare näidendist „Juudit”. Enda valitud katkendis kehastasin ma Olovernese-nimelist

tegelast, kes on tähtis ja kuulus valitseja. Tema juurde tuleb mees, keda kutsutakse Nimetuks. Nimetu tahab Olovernest ära tappa, sest on kade viimase kuulsuse ja võimu peale. Olovernes aga suudab Nimetuga vestlema asuda, proovides nii teda mõista kui ka kukutada tema väärtushinnanguid. Minule meenutas see väga suhet oma väiksema õega. Ma kujutasin ette, kuidas ma temaga räägiksin ning kuidas juba olen elu jooksul sarnastel teemadel rääkinud. See käivitas mu kujutluspildi ning aitas Olovernest paremini mõista.

Judith Weston räägib, kuidas tekstiga töötades on oluline see vabastada kirjavahemärkidest, sest elus ei tee me lause lõppudes või koma kohtades tingimata pause. Sellest sain mina teadlikuks alles siis, kui me tegelesime Sasha Pepeljajevi lavastuse „Primavera Paunveres” tekstidega ning lavastuse dramaturg Karl Koppelmaa käskis meil välja kärpida kõik kirjavahemärgid. Me pidime leidma tekstis koha, kus ise tunneme vajadust pausiks. (1996, lk 89)

Näitleja üheks oluliseks ülesandeks on jälgida, kuidas inimesed omavahel räägivad. Proovida mõista, millal tekib uus mõte, millal sõnadest jääb puudu ja millal on neid liiga palju ning suu ei jõua mõttele järele. Olen oma erialapäevikusse kirjutanud:

„Eile jälgisin teadlikult vestlust kolme inimese vahel, eesmärgiga jälgida, kuidas tekib mõte, kuidas tekib sõna ja kuidas ta formuleerub, kuidas tekib rõhk, kuidas emotsioon on tegelikult mingi sõnastamata energia, mida ma lausete abil piiritleda üritan.. Ma tegelikult ju ei mõtle oma sõnade peale, mida ma ütlen, ma tahan edasi anda oma energiat.” (3. erialapäevik 2017)

Kui me teisel aastal lavakõne eksamil pidime lugema Rabindranath Tagore luulet, oli mul enda valitud teksti vastu tohutu aukartus ning mul tekkis tunne, et kui ma igat sõna ei rõhuta, ei jõua minu jutt kuulajateni. Tulemus oli aga pigem vastupidine – rõhutades ja aeglustades oma kõnet, ei jõudnud mõte siiski kohale. Siis sain ma aru, et töötades tekstiga, mis on oma olemuselt väga „mahlane”, võib tekkida oht pidada kõike võrdselt vajalikuks. Jällegi on siinkohal oluline taandada kõik väga lihtsaks – mis on see põhiline sõnum, mida ma sellega öelda tahan?

## NATAŠA NING KUJU MÄNGIMINE

Peale „Kolme õe” läbi lugemist pidime me endale valima meelepärase tegelase, keda kõige enam tahaksime mängida. Minul tekkis kohe äratundmine Nataša-nimelise tegelasega. Arvatavasti seetõttu, et ta ei olnud klassikaliselt veetlev naiskarakter, vaid pigem tihti naerualune, mis tõi temas välja haavatavuse ja inimlikkuse, mida ma tahtsin rohkem avastada. Temas oli mingisugune naiivne tahk, mida ma ka endas ära tundsin. Tema tahtmised olid ka minus selgelt peidus. Aga ma ei oleks ilmselt sellest nõnda selgelt aru saanud, kui Peeter Tammearu poleks lavastaja ja õppejõuna lähenenud nii „näitlejasõbralikult” nagu ta lähenes. Võib-olla isegi liiga palju, andes originaalseid vastuseid ja paralleele, milleni ma ise ei oleks jõudnud ja mistõttu oleks minu iseseisvalt loodud Nataša olnud märksa värvitum. Seega võib öelda, et samastumised leidis tema ning mina lihtsalt inspireerusin neist ning mängisin neid. Tajusin ka esmakordselt oma tegelase kaitsmise vajadust, kui teised tegelased temasse ülekohtuselt suhtusid. Hiljem tundsin ma väga puudust temasugustest naiskarakteritest, sest kõik teised tegelased, keda ma olen saanud mängida, on oma olemuselt olnud esmapilgul väga tugevad, enesekindlad ja ihaldusväärased. Muidugi on ka neis haavatavust ja inimlikust, kuid hiljem pole ma osanud seda nii tugevalt üles leida, kui Nataša puhul. Ma pole osanud end nende tegelastega samastada, sest minu eesmärk neid mängides on jällegi taotleda resultaati – mängida välist vormi ning olla väliselt efektne, selmet leida üles suhe ning see endale lähedaseks muuta. Mul on olnud tunne, et alati on need tegelased pidanud olema ilusad ja seksapiilsed. Ja tihti on selline väline määratlus muutunud takistuseks karakterini jõudmisel. Ma olen tundnud sageli lavastajate puhul, et nad otsivad naistest esmajärjekorras ilu. Et väline ilu ja efektus võib olla ehk olulisem, kui tegelase sisemine liin ja emotsionaalsus. Nii mõnigi kord on mõni lavastaja või õppejõud minu poolt mängitava tegelase kohta öelnud märkusena, et „ta on naine, ta on seksikas naine, ta on võrgutav naine” jne, kuid mul on keeruline selliste väliste märkuste pealt oma tegelast arendada. Need märkused muutuvad takistavaks ning minus tekib negatiivne kõrvalpilk, mis jälgib ja kommenteerib minu mängu ja kehalist hoiakut ning nõnda ei keskendu ma tegelase tahtele. Tegelikult on selline esmane takistus mulle kui näitlejale üleronimiseks. **Minu** ülesanne on murda läbi sellest esmamuljest ning keskenduda tegelasele, ükskõik milline on tema väline „vorm”. Isegi, kui lavastaja taotleb

eelpool mainitud resultaati, ei saa mina näitlejana selle peale oma panuseid teha. Vastuhakuna mängida ilusaid naisi, valisin ma teisel aastal, tehes katkendeid A.H. Tammsaare näidendist „Juudit”, oma tegelaseks Olovernese, kes on meessoost. Kuid irooniliselt tekkis alguses ka tema puhul minu jaoks sama mure – kuna ma pidin mängima tähtsat meest, ning sama pidi tegema ka minu partner Silva (Nimetu), siis tundus meile „vajalik” keskenduda jällegi välisele kujule, selmet keskenduda nende kahe inimese vahelistele suhetele. Õnneks suutsime siiski sellest läbi murda ning jõuda suhteni. Kui ma lõpuks aru sain, mida minu tegelane tahab ning et see tahe puudutab ka mind näitlejana, unustasin ma selle, et tegemist on mehega. Sarnase probleemiga puutusin kokku ka siis, kui mängisin diplomilavastuses „Protsess” tegelast nimega Bürstner. Kuna stseen oli lühike, oli mul tunne, et ma pean mulle antud aega võimalikult efektselt ära kasutama ning see saigi eesmärgiks omaette – lühikese aja jooksul silma paista. Üritasin küll teadlikult selle probleemiga tegeleda ning sain aru, et selliste mõtetega lavale minnes ei olegi võimalik tegelasele lähedale saada, kuid selle pingega oli üsna keeruline võistelda. Bürstner jäi mulle ikkagi eelkõige kujutlusse kui kaunis naine, kellele meeldib meestega manipuleerida ja mängida. Mul oli väga keeruline tema tahtest tegelikult aru saada ning seda enda tahtega samastada. Enesekindlus, mis minu meelest oli üks Bürstneri olulisemaid iseloomujooni, sai eesmärgiks omaette. Muidugi sain kohe ka aru, et enesekindlus ei ole midagi, mida saab tegelikult mängida. Mina näitlejana ei olnud enesekindel, sest ma tundsin, et ma ei oska, ega tahagi mängida seksikast naist. Võttis päris palju aega, et sellest kompleksist üle saada. Mind tõi antud tegelasele lähemale märksõna „mäng”. Bürstnerile meeldib meestega mängida. Ma leidsin lõpuks ka endas selle tahte mängida, kuid oma lavapartneriga. Alles siis sain ma aru, et ma olin väga pikalt ainult üksinda pusinud – oma kuju kallal, partnerit märkamata. Ühel hetkel taandasin ma stseeni lihtsalt mängule oma kursusekaaslasega, partneriga. Minu eesmärk selles mängus oli teda võimalikult palju segadusse ajada, provotseerida.

## MATTEO SPIAZZI TÖÖTUBA- GRUPITUNNETUS

Teisel aastal õnnestus meil koostööd teha Itaaliast pärit *commedia dell'arte* näitleja ja õppejõu Matteo Spiazziga. Matteo viis meiega läbi *commedia dell'arte* nädalase töötoa. *Commedia dell'arte* on Itaaliast pärit improvisatsiooniline teatrivorm. Töötuba andis nii mulle kui ka meie kursusele palju juurde. Iga päev oli väga intensiivne ning õhkkond kontsentreeritud. Sellist kontsentratsiooni tajusin ma näitlejaõppe jooksul esimest korda. Töötuba algas vara hommikul ning kestis pikalt, kuid terve selle aja saime me tegeleda esmakordselt ainult ühe asjaga ning sellele keskenduda. Nõnda jõudsid paljud teadmised minuni kiiremini ja ka areng oli kiirem. Olgugi, et töötuba oli keskendunud *commedia dell'arte'le*, ei olnud see, millega me tegelesime sugugi nii spetsiifiline, kui esmapilgul võib arvata. Me tegelesime väga palju **grupitunnetuse harjutustega**, erinevate mängudega, mis aitasid koondada tähelepanu ning üksteist oma partneritena märgata. Samuti ka enda null-punkti leidmisega – milline olen mina, ilma maskide ja mängitsemiseta – lihtsalt mina siin ja praegu selles ruumis, nende inimestega. Üks harjutus, mida kõik koos tegime oli selline: esmalt pidi igaüks suunama kogu oma tähelepanu iseendale ning tunnetama oma keha praegusel hetkel – varvastest pealaeni. Andma endale ausa vastuse küsimusele, kuidas ma end praegu tunnen. Tajuma ja tundma oma hetkeemotsiooni. Seejärel pidime ruumis ringi liikuma ning suunama tähelepanu enda pealt teistele inimestele, kes ruumis meile vastu kõndisid. Kui vastutuleva inimesega tekkis kontakt, võis teda tervitada. Muidugi olime sarnaseid ülesandeid ka varem teinud, kuid mitte kunagi nii pikalt ja järjepidevalt. Alles toona hakkasin ma mõistma, mis on taoliste ülesannete eesmärk – esmalt olla laval, harjutuses iseendana ning päriselt tunnetada oma psühhofüüsilist hetkeseisundit. Teiseks näha teisi inimesi enda ümber. Matteo jälgis meid ülesannet täites väga tähelepanelikult ning sai kohe aru, kui keegi üritas siiski midagi „näidata“. Ka sellist tähelepanelikust õppejõu poolt tajusin ma toona esimest korda.

Meie kursusele on palju öeldud, et me tajume teineteist laval grupina väga hästi. Minu jaoks edendas seda taju suuresti Matteo poolt läbi viidud töötuba kui ka Aleksandr Pepeljajevi poolt lavastatud diplomitöö „Primavera Paunveres“. Selles lavastuses puutusime me kokku palju ehitamisega – me kasutasime pikki puust pulki, milledega ehitasime nii suure, üle lava ulatuva silla kui ka ühe pulga peal püsiva puu, kus puu „ladvad“ olid kõik pulgad, mis püsisid püsti tänu kindlale tasakaalule. Selline ehitamine nõudis väga kontsentreeritud tähelepanu – et mina saaksin oma pulka õigesti asetada, pean



ma olema veendunud, et kõik teised hoiavad oma pulki selle tarbeks õigesti ning on mulle andnud oma pulga asetamiseks loa. See kõik käib etenduse situatsioonis ilma sõnadeta ning kuna igal etendusel ehitame me kõike otsast peale, on välistatud situatsioon, mil keegi ei ole antud hetkes kohal – nõnda kukuks puu kolinal kokku. Selline kontsentratsioon haaras kaasa ka publiku ning peagi tajusin, kuidas kõik, nii publik kui ka meie laval hingasime ühes rütmis. Tihti pärast seda, kui olime puu püsti saanud, kõlas aplaus.

**Esimest korda õppisime me Matteo töötoas lähenema karakterile keha kaudu.** Me pidime lihtsalt leidma mingi punkti oma kehas, mis kogu ülejäänud keha juhib. Sellest lähtudes, läbi kehalise kogemuse, hakkasime samm-sammult karakterit looma. Näiteks minu karakterit juhtis naba. Lähtuvalt sellest iseloomulikust juhtimispunktist, hakkasin ma avastama oma karakteri omapärasid – kuidas ta saab istuda, kuidas tema ülejäänud keha liigub ja nii edasi. Läbi kehalise kogemuse jõudis minuni ka emotsioon, mida see karakter võiks tunda. Antud juhul tundsin ma, kuidas tegelasel on pidevalt kõht väga täis ning seetõttu on tal seljavalud. Üldse keskendus Matteo väga palju keha olulisusele ning sellele, et näitleja õpiks kuulama oma keha ja impulsse ning järgneks neile koheselt, ilma, et liiga palju mõtleks ja kalkuleeriks. Ta korrutas pidevalt lauset „free your mind” (tõlk. „vabasta oma mõte”). Eelnevalt ei olnud me kokku puutunud keha kaudu karakterini jõudmisega. Üldse ei osanud ma keha kuidagi tähtsustada ega mõelda, et ma võiksin emotsioonini keha kasutades jõuda. Kahjuks ei jõudnud ma täielikult selle tõdemuseni ka Matteo töötoas, sest see kestis vaid nädala aega. Neid järeldusi oskan ma tegelikult alles praegu tagantjärele teha ning need jõudsid minuni umbes aasta aega hiljem, kui me Katariina Undi erialatundides sarnast metoodikat kasutasime. Matteo töötuba aitas aga meil kõigil paremini üksteist näha ning mulle tundus, et pärast seda oskasime me ka mingisuguse teise suhtumise ja kontsentratsiooniga kõik koos töötada, esimese aasta lodevus oli kadumas. Oleksin soovinud, et me oleksime sellelt pinnalt ka edasi läinud, neid meetodeid rakendades, ning et meie koostöö oleks olnud pikem.

## TÕELISED EMOTSIOONID

Emotsionaalselt algas teine aasta üsna segaselt. Ühest küljest tundsin ma ennast palju vabamalt. Ma ei muretsenud enam nii palju eksimise pärast, sain aru, et see on näitlejaõppes vajalik. Teisalt aga oli minus mingisugune kontrolliv kohusetunne, mis ei lubanud kergust ligi, vaid paanitses, kui mul ei olnud korraliku rutiini ning tööplaani. Need kaks poolust võistlesid omavahel. See vabam poolus oli suuresti tingitud sellest, et ma armusin. Mu tähelepanu ei olnud kindlasti täielikult erialal. Ja ma tundsin, et ma vajangi seda värskust, mis oleks erialamullist väljaspool. Kõige rohkem on mul kahju, et ma ei osanud siis enda emotsionaalset kogemust ja olemust **erialas ära kasutada**. Ma suisa ei lasknud seda endal ära kasutada. Kogu aeg kummitas mul peas lause, et „kalossid peavad jääma ukse taha”. See on lause, mida Kalju meile mitmeid kordi ütles ning mis minu jaoks tähendab, et isiklikud emotsioonid ja suhted töökaaslastega peavad proovisituatsioonis jääma tagaplaanile. Kuid millal see lause teatris tõeliselt kehtib? Ühest küljest ma saan aru, kuidas näitleja peab jätma oma argised mured ja tülid „ukse taha”, teisest küljest on ju näitlejad inimesed ning nende inimlik külg ja emotsioonid on nende töövahend. Kui palju me saame ennast iseendast eraldada ja kui palju peaksime? Näiteks oleksin ma võinud endas olevat kirge erialas teisel aastal tehtavas Eduard Vilde näidendi „Tabamata ime” katkendites ära kasutada. Ausalt siira emotsiooni pealt mängida, mida ma endas tänu armumisele tundsin, kuid ma pigem blokeerisin seda. Nii tihti proovisime me kõik kuidagi põgeneda iseenda eest, mängides kedagi teist, mingit kuju, leidmata kontakti oma päris emotsioonidega. Kalju ütles meile, et meie silmades puudub sära. Aga ma arvan, et üks põhjus, mis sära kustutas oli see, et me ei osanud asja endale isiklikuks teha. Jean Benedetti kirjutab raamatus „Stanislavski ja näitleja”:

„Üheks näitleja suurimaks vaenlaseks on „rambi palavik”- mitte kunagi mööduv hirm lava ees.” (1998, lk 43-44)

Ka koolis tegime me pidevalt erinevaid lõdvestusharjutusi, et kogu jõuga sellest „vaenlasest” lahti saada või teda ignoreerida. Aga kordagi ei osanud ma talle otsa vaadata ja aru saada, et see hirm või ärevus on samamoodi emotsioon ja kehaline tunne, mida ma saan ehk ära kasutada. Ma ei tohiks oma emotsioone alla suruda. Mulle väga meeldib, kuidas Judith Weston oma raamatus „Töö näitlejaga” kirjutab:

„Selleks, et reageerida esituse seisukohalt sobilikele ärritajatele, peab näitleja võtma vastu „täispaketi”- kõik, mis tuleb- ja reageerima ja neile ärritajatele, mis pole esitusele kohased. Isegi hirmu saab ära kasutada” (1996, lk 78)

Seda minu jaoks nii olulist tõdemust tajusin ma tõeliselt alles väga hiljuti. Mõni aeg tagasi osalesin filmivõtetel. Päevad olid väga pikad ja väsitavad. Üks võttepäev venis eriti pikaks. Samal päeval tõusis mul ka palavik ning tugev nohu. Kuna vahepeal oli väga palju ootamist, väsitas see mind veel kõige rohkem. Lõpuks hakkasimegi minu stseeni tegema umbes kell kaks öösel. Stseenis pidi minu tegelaskuju aga olema täielikus hüsteerias, karjuma ja nutma ning tülitsema oma emaga, minu tegelase võtmestseen. Kui me seda lõpuks öösel filmima hakkasime, tundsin ma kuidas haigus on minus võimust võtnud. Järjest mitu korda filmides hakkas mul ka kurk meeletult valutama ning hääled hakkasid ära kaduma. Lõpuks ma lihtsalt tundsin, et mul ei ole enam midagi pakkuda, tekkis ahastus ja meeletu väsimus. Siis ma mõtlesingi, et muud võimalust ei ole kui ära kasutada see sama emotsioon, mida ma praegu kõige ausamalt tunnen. Ja see aitas mind. See andis energiat juurde ning kummalisel kombel tundsin ma, kuidas see hakkas mind toetama. Ma võtsin vastu „täispaketi” ja ma sain äkitselt aru, et ma ei saa ega tohigi enda sisetunnet kõrvale jätta või seda vägisi murdma hakata. See on energia.

Iseendale lähemale jõudsin ma väga palju kolmandal aastal, mil meile tuli erialatunde andma lavastaja Merle Karusoo. Karusoo tundides uurisime me iseennast ning oma esivanemaid. Tunnid nägid välja sellised, et kogu kursus istus laua taga ning kirjutas arvutitesse Merle etteantud teemadel. Karusoo jaoks oli kirjutamise juures oluline, et lähtuksime väga palju esmasest emotsioonist ning ei hakkaks seda hiljem ümber kirjutama. Selline lähenemine tõi välja kõige olulisema.

Ma avastasin tohutult palju enda kohta, aga eriti veel selle kohta, kes olid elanud enne mind. Esimest korda elus suutsin ma selle olulisust ka päriselt tunnetada. Alati on olnud ajalugu justkui mingi lugu- Karusoo tundides tajusin ma päriselt selle ajaloo reaalsust, seda, et minevik oligi kunagi olevik, elus olevik. Karusoo esitas meile väga palju küsimusi, mida meie pidime omakorda oma vanematelt või vanavanematelt küsima. Ilmselt, kui ei oleks olnud tunde Merlega, ei oleks ma kunagi isegi osanud selliseid küsimusi esitada. Kuna tegelesime väga palju isiklike teemadega, tajusin ma lõpuks eksamil laval olles mingit **teistmoodi tundlikust**, mida ma varem polnud tundnud. Sain aru, et selline enese

sisse vaatamine on äärmiselt vajalik eeldus, et üldse kellegi teise sisse vaatama hakata. Siis ma tajusingi esmakordselt, milline tundlikus peaks tekkima teatris väljamõeldud maailmu luues. Konstantin Stanislavskil on väljend: maagiline „kui“. Raamatus „Stanislavski ja näitleja“ defineerib Jean Benedetti seda Stanislavski põhiterminit järgmiselt:

Maagiline „kui“ on „põhiline küsimus, mis tuleb esitada, kui tahetakse tekitada näidendi olukorra reaalsus ja kehtestada enda osa selles. „Mida ma teeksin, kui ma viibiksin selles olukorras?““ (1998, lk 215)

Muidugi olin ma ka eelnevalt antud terminiga tuttav ning esitasin endale seda küsimust näidendiga töötades, kuid analüüsides oma esivanemate elukäiku ja neid mõjutanud sündmusi, suutsin ma end nendega samastada tugevamalt kui varem. Ma tajusin esimest korda nii tugevalt neid samu emotsioone kõrvaltvaatajana. Ma mõistsin, et kõik minu esivanemad on olnud eelnevalt minu jaoks lihtsalt kui lood, nagu näidendi tegelased ning ühtäkki ärkasid nad ellu. Minuni jõudis arusaam, et nad olidki elus. See kõlab ehk absurdsena, kuid selline tundmus mind tabas ning ühtäkki sai mulle selgeks, millist erksust ma laval päriselt taga ajan. Asi oli ilmselt ka selles, et esimest korda saime me laval olla nii tugevalt iseendana, rääkides ka lugusid enda minevikust. Meil oli tohutult palju teksti tarvis pähe õppida väga lühikese ajaga ning see lisas isegi haprust juurde. See oli üks kõige ausamaid kokkupuuteid publiku ning iseendaga. Inimene, inimese saatus, tema emotsioonid ja läbielamised omandasid ühtäkki minu jaoks uue tähenduse ning ma leian, et selline avastamine on näitleja jaoks äärmiselt vajalik.

## IMPROVISATSIOON- PARTNERI MÄRKAMINE JA SPONTAANSUSE TUNNETAMINE

Minu jaoks oli üheks väga oluliseks perioodiks see, mil meil toimusid näitleja Rauno Kaibiaineniga improvisatsiooni töötoad. Esmalt, kui ma ei olnud veel improvisatsiooniga kokku puutunud, tundus see mulle hirmutav. Ma kartsin seda teadmatust ning jällegi oli mul ettekujutus, et improvisatsioon peab tingimata olema naljakas. Töötoa ajal tutvusime me aga improvisatsiooniga samm-sammult. Alustasime erinevatest mängudest, mis aetasid osalejatel konsentratsiooni õigesse kohta. Ma tohutult naudin erinevaid ringmänge ning tunnen ennast proovis alati palju paremini, kui seda alustatakse konsentratsioonimänguga. See mõjub kui ühine keskendumisharjutus, mille jooksul kõik proovis osalejad saavad kokku ning alustavad samast punktist.

Esmalt alustasime lihtsamatest improvisatsiooniharjutustest ning liikusime siis edasi keerulisemate ja pikemateni. Lihtsamates harjutustes osales kogu grupp. Näiteks ühes harjutuses seisid kõik ringis ning üks inimene pidi minema ringi keskele ning hakkama laulma endale meelepärast laulu. Ringi keskel oleva inimese pidi välja vahetama keegi teine, kes pidi esitama uue laulu, mis tema jaoks kõlava lauluga samastus. Keerulisemates harjutustes osalesid ainult kaks inimest. Neile anti mingi sündmus, milleni nad pidid stseenis jõudma, kuid kõik ülejäänud- kes nad üksteisele on, mis olukorras nad viibivad jne, oli improvisatoorne. Kui ma alguses üritasin ette mõelda midagi, millega harjutust alustada, siis üsna varsti sai mulle selgeks, et improvisatsiooni tuleb alustada täiesti puhtalt lehel, avatuna. Pole mõtet ennast petta. Improvisatsioon eeldab oma olemuselt eriti tugevalt, et näitleja **märkab oma partnerit**, sest tema on ainus tugi, millele toetuda. Ei saa liikuda oma ettemõeldud rada. Sest tegelikult rada veel ei olegi- see on minu arust üks kõige elulähedasemaid vorme, mida näitleja saab praktiseerida. Improviseerides sain ma tõeliselt aru, mida tähendab partneri nägemine ja märkamine. Partnerist sõltumine. Mihhail Tšehhov kirjutab oma raamatus „Näitlejatehnikast“: „Improviseeriva näitleja psühholoogia omandamine tähendab avastada ennast kunstnikuna“ (2008, lk 95). Näitleja peab laval kehastama tegelast, kellel pole oma eelseisnevatest sündmustest aimu. Tal on tahted ja soovid, nagu inimesel päris elus, kuid ta ei tea, mis temaga juhtuma hakkab. Näitlejana pean ma säilitama oma tegelases selle spontaansuse ning sestap on improvisatsioon oluline meetod tajuda seda laval kehaliselt ja psühholoogiliselt. Näitleja ongi kunstnikuna see, kes suudab seda värskust säilitada- värskuse säilitamine on tema kunst.

## ERIALATUNNID KATARIINA UNDIGA- MIDA MU KEHA MULLE PAKUB?

Üks ehk minu jaoks ehk kõige olulisem verstapost näitlejaõppes oligi kolmandal aastal toimunud erialatunnid Katariina Undiga. Tavaliselt kolmandal aastal enam erialatunde ei toimu, kuid leian, et need on siiski äärmiselt olulised. Nagu öeldakse, et head romaani tuleb lugeda elu jooksul mitmeid kordi ning iga kord loetakse midagi uut välja. Nõnda on minu arvates ka erialatundidega näitlejaõppes- baasteadmisi, mida me saame esimesel kahel aastal, tuleb uuesti kinnistada ja üle korrata, sest aja jooksul on näitlejatudengil kogunenud ka teatav kehaline kogemus ning tänu sellele on eelnevalt õpitud teadmisi kergem isiklikuks muuta.

Olgugi, et mingid arusaamad olid meil juba olemas ning me kinnistasime neid, oli Katariina lähenemine siiski teistmoodi, kui eelnevate õppejõududel. Esimest korda päriselt jõudis minu teadvusesse **keha** olulisus näitleja jaoks. See inspireeris mind niivõrd, et otsustasin ka oma seminaritöö selle põhjal kirjutada, toetudes Undi erialatundides saadud kogemustele.

Minu teadvusesse jõudis arusaam, kui palju loevad inimesed üksteist tänu kehakeelele. Aju-uuri ja doktor John Medina on öelnud:

„Kui informatsioon esitatakse suuliselt, mäletavad inimesed 72 tundi pärast sellega kokku puutumist sellest umbes 10 protsenti. Kui lisada pilt, tõuseb arv 65 protsendini.” (2014, lk 233)

Visuaalne pilt annab inimesele nii tohutult palju informatsiooni, ilma, et pooltki sellest päriselt tema teadvusesse jõuaks. Seminaritöös jõudsin ma järelduseni, et publiku emotsioonid poevad hinge eelkõige alateadlikult, tekib mingi äratundmine, mida on keeruline põhjendada. Me vaid oskame öelda- puudutas, ei puudutanud/ meeldis, ei meeldinud. Näitleja peab teadvustama, et publik tajub ära (üldjoontes), kui näitleja imiteerib ning see kõik toimub meile teadvustamata kogemuste ja emotsioonide baasil. Seega peab näitleja leidma viise, kuidas jõuda oma päris emotsioonideni.

Olulisem, mida nendest erialatundidest õppisin, oli see, kuidas ma näitlejana jõuan oma **intuitsioonini**. Talis Bachmann ja Rait Maruste on defineerinud oma raamatus

„Psühholoogia alused“ intuitsiooni järgmiselt:

„*Intuitsioon* (lad k *intuitus*- vaade, pilk) on loova fantaasia, taju ja mõtlemise moment, mis avaldub lahenduse, sh tõese lahenduse tabamises vahetult, loogilist arutlust ennetaval või peitval viisil; see leiab aset idee või lahenduse ootamatu leidmisena. Intuitsioon rajaneb varasemate teadmiste/kogemuste kiirel ja teadvustamata läbitöötamisel. Seega, mida rikkam on teadmiste ja kogemuste pagas, seda rohkem jääb ruumi täpsele intuitsioonile.“ (2003, lk 171)

Kahjuks on näitlejana väga kerge langeda loogilise arutluse „lõksu“, mil mõistus hakkab välja pakkuma lahendusi, mis „tunduvad õiged“. Eriala tundides proovisime me intuitsioonini jõuda **keha** kaudu. Näitlejal on oluline mõista, et meie alateadvuses on nii tohutult palju informatsiooni, mida keha „mäletab“, mida on eelnevalt elus kogunud, kuid milleni on ratsionaalselt lähenedes palju keerulisem jõuda.

Jõudmaks keha kaudu emotsioonideni, kasutasime me Mihhail Tšehhovi poolt välja töötatud psühholoogilisi žeste. Antud žestid on universaalsed, üldised ning nendest lähtuvad kõik naturalistlikud ja individuaalsed žestid. Žestipaare oli kolm, žeste ise kuus: avatud-suletud, tõukav-tõmbuv ning läbitungiv- laialivalguv. Nende nimetuste järgi pidime me leidma kehaliselt (väliselt) ja psühholoogiliselt (sisemiselt) kõige sobivama vastavuse ning avastama, milliste emotsioonideni me seejärel jõuame. Ma tajusin, kuidas keha võib olla loominguline teejuht ning anda mulle „vastuseid“, milleni ma ratsionaalse analüüsiga poleks kunagi jõudnud. (Tšehhov 2008, lk 43)

Yoshi Oida on kirjutanud:

„Kehaasend, mõtteviis ja emotsionaalne seisund muutuvad alati koos. Näitleja alustab tavaliselt tööd meelest või emotsioonidest ja eeldab siis, et see siseelu liigub väljaspoole ja väljendub tema kehas. Kuid vastupidine meetod on samuti võimalik: alustatakse väljaspoolt ja liigutakse siis sissepoole.“ (1997, lk 82)

Lisaks räägib Oida, et tahtejõuga on meeleolu keerulisem muuta, kui kehalise tegevusega. Esimest korda sain ma teadlikuks, et minu keha on tegelikult „arukam“ kui minu mõistus. Mõistus, vähemalt minu puhul, üritab omada kontrolli ning struktureerida kõike loogilist

rada pidi. Lisaks käib mõistusega kaasas alati mingisugune sisemine hääl, mida võib nimetada ka negatiivseks kõrvalpilguks ning mis kommenteerib igat tegevust halvustaval ja kontrollival toonil. Minu jaoks ongi suurimaks ülesandeks kujunenud sellest häälest lahti lasta ning **usaldada oma keha**. Usaldada oma hetkeimpulsse.

Rakendada sain ma keha kaudu emotsioonini jõudmist Aare Toikka lavastatud diplomilavastuses „Dekameron“. Selle lavastuse eripäraks on see, et iga üks meist mängib kuute erinevat tegelast ning kuna lood on lühikesed, kuid emotsionaalsed seisundid äärmuslikud, oli minu jaoks näitlejana selle lavastuse puhul kõige olulisemaks õppetunniks võimalikult kiired ja täpsed lülitused. Aare ütles meile juba algusest peale, et olgugi, et väliselt võivad lavastuslikud lahendused olla naljakad, siis emotsioonid peavad nende taga olema tõelised- muidu ei hakka midagi tööle. Ma sain aru, et ma pean enda jaoks välja mõtlema väga veenvad, täpsed ning mind koheselt käivitavad kujutluspildid, mis aitaksid mul õigesse kohta hüpata. Näiteks loo teine lugu, kus minu tegelane Lisabetta peab läbi tunnetama väga äärmuslikud emotsioonid- armumisest ja armastusest vihkamise ja lõpuks leinani. Selles loos üritasin leida **abistavaid füüsilisi tegevusi**, mis aitaksid kujutluspilti tugevdada. Näiteks, kui Lisabetta arvab, et tema armsam teda petab, pakkusin välja hakata kitarri lõhkuma, et kuidagi seda viha endas suurendada. Samas, kui ta teada saab, et tema armastatu on surnud, tõmban ma poodiumid kogu jõust laiali, mis minu kujutluspildis tähendab kile pealt tõmbamist laibalt.



## KOKKUVÕTE

Oma lõputöös uurisin ma nelja Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti erialal õpitud aasta jooksul mind enim arendanud erialaseid oskusi. Põhiliseks takistuseks jõudmaks tötundega mänguni on minu jaoks olnud tähelepanu suunamine valedele aspektidele. Näiteks keskendumine sellele, et minu sooritus oleks piisavalt efektne, fantaasiarikas ja pälviks kiitust. Leidsin, et esimesel aastal ei õnnestunud mul saavutada õiget lavalist enesetunnet seetõttu, et ma sain ülesannetest valesti aru. Ma ei adunud näiteks, et etüüd on harjutus ning harjutades võib eksida. Ma ei osanud enda ideid väärtustada, ega saanud toona aru, et kõige olulisem on ennast vajalikuks tehes ise uskuda, et ma olen vajalik.

Eeldus, et jõuda mänguni, mis põhineb minu tötundel, on mul tarvis oma mängitavat tegelast, tema tahteid ja situatsioone, milles ta viibib, põhjalikult mõista. Selle mõistmiseni jõuan ma tekstianalüüsi kaudu. Kui ma olen teksti analüüsid selgeks saanud, milline on tegelaste vaheline situatsioon, saan ma hakata otsima nende emotsioone iseendas. Tihti on mul olnud aga keeruline neid leida, sest ma suunan oma tähelepanu mängitava tegelase välisele kujule.

Väga oluliseks õppetunniks on arusaamine oma isiklikest emotsioonidest ning oskus neid ära kasutada. Seda tajusin ma tugevalt siis, kui me töötasime Merle Karusoo ning Matteo Spiazziaga. Samuti aitas töötuba Matteoga ning diplomilavastus Aleksandr Pepeljajeviga mind ja meie kursust lähemale ühtsemale grupitunnetusele.

Kui kooli alguses ei osanud ma aru saada lavapartneri olulisusest ega lasknud partneril ennast mõjutada, siis Rauno Kaibiaineni poolt läbi viidud improvisatsiooni töötubades jõudis minu teadvusesse päriselt see, kuidas tuleb partnerile toetuda. Improvisatsioon aitas mul mõista, milline peab olema tegelikult lavaline enesetunne- valmisolek, mille abil jõuda alateadliku spontaansuseni.

Katariina Undi poolt läbi viidud erialatundidest õppisin ma leidma üles tee oma intuitsioonini läbi kehaliste tegevuste. Sain esimest korda aru, kui oluline on näitleja töös kogu tema psühhofüüsilisus. Eelnevalt olid minu jaoks keha ja mõte eraldi seisnud.

## KASUTATUD KIRJANDUS

**Bachmann, T. Maruste, R.** 2011. Psühholoogia alused. AS Kirjastus Ilo.

**Benedetti, J.** 1998. Stanislavski ja näitleja: Stanislavski viimased näitlejameisterlikkuse tunnid 1935-1938. . Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia.

**Konksi, G.** 2015-2019. Erialapäevikud 1-4. Avaldamata allikad.

**Marshall, L. Oida, Y.** 1997. Nähtamatu näitleja. Tallinn: Eesti teatriliit.

**Medina, J.** 2014. Aju toimimise reeglid. 12 põhimõtet, kuidas tööl, kodus ja koolis ellu jääda ja edu saavutada. Tallinn: Tänapäev.

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

**Sikk, T.** 2015. Kalju Komissarov kui teatripedagoog: sissevaade esimese semestri näitlejameisterlikkuse tundidesse. Bakalaureusetöö

**Tšehhov, M.** 2008. Näitlejatehnikast. Tallinn: Eesti Teatriliit ja Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.

**Weston, J.** 1996. Töö näitlejaga. Unustamatute osatäitmiste loomine filmis ja teles. Tallinn: TLÜ Kirjastus.

## SUMMARY

In my final thesis I analysed most important actors skills that I learned in my four years in the theatre department of Viljandi Culture Academy.

I discovered that the main obstacle for me has been focusing on the wrong aspects. For example, focusing on making my performance impressive, fantastic and rewarding. I didn't understand that one of the main lessons in theater schools is making mistakes and learning from them. I didn't value my own ideas, and at that time I didn't realize that the most important thing was to make myself believe I was necessary.

I discovered how important is analysing the text and based on that, understanding what to play. That way I can focus my mind in the right aspect.

A very important lesson is understanding your personal emotions and the ability to use them. I felt that strongly when we worked with Merle Karusoo and Matteo Spiazz.

At the beginning of the school, I did not understand the importance of a stage partner. But in improvisation class I really understand, how partner is one of the most important helpers for actor.

Finally I discovered how to use my body to create a role. That I learned the most in class with Katariina Unt, where we learned to use psychological gesture created by Mihhail Tšehhov.

# Grete Konksi

Sünniaeg: 31.01.1996

Pikkus: 164 cm

Silmavärv: heleroheline

Keel: eesti keel (emakeel), inglise keel  
(suhtlustasandil)

Telefon: +372 58116988

e-mail: [grete.konksi@gmail.com](mailto:grete.konksi@gmail.com)



## Hariduskäik

2015-2019 Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia, etenduskunstide osakond,  
teatrikunsti õppekava, näitleja eriala

2012-2015 Tallinna Pääsküla Gümnaasium

2010-2012 Tallinna Kristiina Gümnaasium

2005-2010 Laagri kool

2003-2005 Tallinna 21. kool

## Näitlejana

2019 erinevad rollid (diplomiroll) – G.Boccaccio/A.Toikka “Dekameron” (VAT teater)

2018 Annika (diplomiroll)- A.Lindgren/M.Anton “Pipi jõulud” (Rakvere teater)

2018 preili Bürstner (diplomiroll)- F.Kafka/T.Tõnisson “Protsess” (NUKU teater)

2018 Õuedaam- J.Swift/T.Tõnisson “Gulliveri reisid” (NUKU teater)

2017 võõrasõde, röövliplika- H.C.Andersen/L.Aedmaa/O.Titov “Lumekuninganna” (Ugala teater)

2017 erinevad rollid (diplomiroll)- O.Luts/A.Pepeljajev “Primavera Paunveres” (Ugala teater)

2017 ämblik Liidi- M.Anton “Vaikivad trollid (TÜVKA)

2017 erinevad rollid- P.Maasik “Jonnipunn” (TÜVKA)

2017 erinevad rollid- E.Vilde/E.Vahter “Püha-ihuhäda-likud” (TÜVKA)

2017 Leena- E.Vilde/M.Anton “No Neh” (TÜVKA)

2016 Naaber- M.Bulgakov/M.Anton “Korter nr. 50” (TÜVKA)

2016 Peemot- M.Bulgakov/P.Maasik “Professor W” (TÜVKA)

**Rollid filmides/seriaalides**

2019 Elis- E.R.Vergara, lühifilm “The Contentment” (BFM)

2018 Tiina- M.Algus/R.Vilbre “Klassikokkutulek 2: Pulmad ja matused” (Taska film)

2017 Andra- M.Seeder/M.Korjus “Vabad mehed” (Balti video) (seriaal)

2005-2006 Maarja- K.Rakke/M.Korjus “Kodu keset linna” (seriaal)

**Koolitused:**

23-28.01. 2017 Näitleja õppesuunal Nordplus vahetusüliõpilane Danish National School of Performing Arts. (laulmine ja näitlemine muusikalis)

**Muud oskused:**

Laulmine (sopran), auto juhtimisoskus (juhiloa), ujumine, tantsimine

**Mina, Grete Konksi,**

*(autori nimi)*

(sünnikuupäev: 31.01.1996)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

**„TÄHTSAIMAD TEADMISED NÄITLEJAÕPPES“,**

*(lõputöö pealkiri)*

mille juhendaja on **Katariina Unt,**

*(juhendaja nimi)*

reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Viljandis, **20.05.2019** *(kuupäev)*