

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

Teatrikunsti õppekava

Mathias-Einari Leedo

**IMPROVISATSIOON KUI NÄITLEJAMEISTERLIKKUSE
ALUS**

Lõputöö

Juhendaja: Ott Karulin, PhD

Kaitsmisele lubatud:.....

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2019

SISUKORD

SISUKORD	2
SISSEJUHATUS.....	3
1. IMPROVISATSIOON.....	4
1.1. Improvisatsiooni mõiste	4
1.2. Improvisatsiooni ajalugu	5
1.3. Improvisatsiooni tekkimine teatris	6
1.4. Improvisatsioon kui näitlejatehniline vahend	8
1.5. Improvisatsioon kui omaette žanr	8
2. IMPROVISATSIOONI ERILIIGID	10
2.1. Kontaktimprovisatsioon.....	10
2.2. Koosloometeater	11
3. ERIALATUNNID	12
3.1. Klounaad.....	13
3.2. A. H. Tammsaare “Juudit”.....	14
4. DIPLOMILAVASTUSED.....	15
4.1. F. Kafka „Protsess“	15
4.2. G. Boccaccio/A. Toikka „Dekameron“	16
4.3. R. Blaumanis/S. Karja „100 M MORE“	19
JÄRELDUSED	21
KOKKUVÕTE.....	23
KASUTATUD ALLIKAD	24
SUMMARY	25

SISSEJUHATUS

Oma lõputöös kirjutan kvalitatiivse uurimismeetodi kaudu lahti improvisatsiooni mõiste, selle ajaloo ning erinevate vormide kasutamise lavastuste loomisel. Uurin oma õpinguid teatrikoolis ning seejärel kolme diplomilavastust, püüdes välja selgitada, kuidas on improvisatsioon mind erinevates lavastusprotsessides aidanud ning millistel hetkedel on kooliajal vajaka jäänud.

Uuritavateks diplomilavastusteks on NUKU teatris Taavi Tõnissoni lavastatud „Protsess“, VAT Teatris Aare Toikka lavastatud „Dekameron“ ning Tartu Uues Teatris Elar Vahteri lavastatud „100 M MORE“.

Oma kogemusele tuginedes analüüsin, kas ja millist improvisatsiooni liiki lavastuse loomisel kasutati.

1. IMPROVISATSIOON

1.1. Improvisatsiooni mõiste

Improvisatsioon on oskus luua idee, karakter, situatsioon spontaanselt vastavalt ümbritsevale keskkonnale, kasutades selleks kõiki kehalisi ressursse ja ruumi ning teha seda *à l'improviste*: üllatuslik mõte ilma eelarvamusega. Improvisatsioon on kogu draama alustalaks. Igasugune etendamine kasutab näitleja keha, andes ideele, situatsioonile, karakterile ja tekstile vormi ja ruumi selle tekkimise hetkel. Sellisel viisil saab näitlejast improviseerija. See ei loe, et lavastuse liikumisi, nüansse on harjutatud kuid. Kui publik naerab, peab näitleja oma järgmise repliigi ajastama teisiti. Näitleja reageerib oma partneri tekstile nagu kuuleks ta seda esimene kord igal etendusel. Sellest hoolimata on ta lavastuse raamides, ei mõtle välja uusi repliike ega muuda lavastuse kulgu drastiliselt. Sellegipoolest näitleja improviseerib. Kui suhe formaalse ja improviseeritud näitlemise vahel on keerukas, võime me öelda, et üks hõlmab teist. Loomulikult on improvisatsioon osa näitlemise loomusest. Kõige tähtsam on selle juures see, et näitlemine on ainuke loominguline osa improviseerimisest. Improvisatsioon on füüsiline reaktsioon, mis sisaldab verbaalsust. See on kohene ja orgaaniline liigendus, kuid mitte lihtsalt reageering vaid üldtunnustatud mõiste sellele, kuidas inimene peegeldab juhtunut. Kõige efektiivsem ja spontaansem on improvisatsioon siis, kui see sarnaneb ühiskonna või konteksti lõimumistingimustele. Samal ajal väljendub kontekst kõige õigemal viisil, tehes sellest selgesti eristatava akti. Sellisel juhul võib improvisatsioon jõuda kõige lähemale puhtale loomingule või kõige täpsemini selle formeeringuni viisil, millele me reageerime ja kujundame oma maailma. Fookus on suunatud täpsele hetkele, kus asjad hakkavad ilmet võtma, millest kujuneb kõige põnevam hetk, kuid mis võib samal ajal olla ka riskantne. (Improvisation in Drama 1989, lk 1-2)

1.2. Improvisatsiooni ajalugu

Improvisatsiooni ajalugu saab alguse šamaanidest, kes meditatsiooni ja hallutsinogeensete ainete mõjul loovad ühenduse spirituaalse maailmaga, andes sellega oma keha jumalatele. Selle tagajärjel saab tema kehast teater, milles kõrgemad jõud võivad avalduda. Šamaani võib lugeda preestri eelkäijaks, kuna tema usuline vorm ei nõua müstikale indiviidi joovastavat vaadet. Samamoodi võib teda lugeda ka näitleja eelkäijaks. Hollandi ajaloolane Johan Huizinga ütleb ühes oma kuulsaimas teoses „*Homo Ludens*“, et šamaan on nagu poeedist ettekuulutaja, kes on jumalakartlik, kuid kelle hinge on samal ajal hõivanud kõrgemad jõud. Ta on silmakirjatseja, kes interpreteerib end ümbritsevaid inimesi. Šamaan täidab ka arsti, kirikuõpetaja, loojutustaja ja klouni rolli – ta on esineja. Oma inimeste jaoks loob ta mütoloogilised ja kosmoloogilised lood *teisest maailmast*. Kuna šamaan oskab jutustada lugusid sellest tundmatust maailmast, siis oskab ta neid ka etendada. Sellest sünnibki draama kui teatrivorm. Ta on suuteline tegema nähtavaks meie hingelise sisemuse, tumeda teispoolsuse, mis on peidus inimese alateadvuses. Antonin Artaud nimetab seda *aktiivseks metafüüsikaks*. Seega, šamaan on poeedi, preestri ja näitleja prototüüp. Poeedi ülesandeks on väljendada seda, milleks teised suutelised ei ole. Preestri funktsiooniks on aga saada ühendust üleloomulike jõududega inimese ja mitte-inimese ehk jumal vahel. Näitleja ülesandeks on väljendada kehaliselt nii-öelda virtuaalreaalsust ehk ilmutada kujuteldavat reaalsust. Luule sünnib tulevikuennustustest. Hingemaailma vahendajast saab süstematiseeritud preester ning visuaalsest maagiast sünnib oskuslik kloun. Kuid koomiline geenius ei ole piiratud rituaalidest. Ta on kõigest tegelane, keda kõik üheselt armastavad ja hindavad. (Improvisation in Drama 1989, lk 4)

1.3. Improvisatsiooni tekkimine teatris

Improvisatsiooni tekkimist teatris võib nimetada klounide tekkimisega etendus kunsti. Ajalooliselt hõlmas klouni palju rohkem kui lihtsalt värvitud nägu ja koomiline kostüüm. Ta esindas nägemust intellektuaalsest ja primitiivsest kultuurist, mis oli kõrgelt hinnatud. Nende koomika oli mõeldud nii lastele kui ka täiskasvanutele, mis põhines üllatusmomendil ning innustatud improvisatsioonil. Tavaliselt on nende etteastete aluseks pühalikud teemad, parodeerides rituaale rituaalis. Tuntav on regresseeruv element, lapsikus või nooruki fantaasiad seksuaalsusest, mida täiskasvanu eas maha surutakse. Kuid kloun eemaldub kiiresti pühaduse piiridest. Klouni tõeline päritolu peitub mänguinstinktis ning tema pakutav rõõm on liiga väärtuslik, et see oleks keelatud püha päeva eest. (Frost, A., Yarrow, R. 1989, lk 4-5)

Näidendis on tavaliselt klounide osad väga väikesed, kuid laval, kus miim ja improvisatsioon domineerib käsikirja üle, kasvavad rollid loomulikult viisil ning omistavad hädavajaliku teatrielu. John Towsen toob oma teoses „Clowns“ välja tõsiasja, et klouni võime improviseerida on andnud talle võimaluse saada eelõiguslikuks poliitiliseks satiirikuks väljaspool tšensoreid. Kogu ajaloo vältel on klounaadil olnud poliitiline roll. (Frost, A., Yarrow, R. 1989, lk 6)

Miim humaniseerib draama. Vastukaaluks demonlikule või hingelisele pakub miim kehalist esitusviisi. Temas puudub jumalik olemus, kuna ta väljendab kõike kehaliselt. Miim tuletab pidevalt meile inimlikkust meelde. Viis, kuidas miimid töötavad oma publikuga, on sama nagu klounidel. Nende stiil on alati avatud, ülepakutud – ülimalt teatraalne. Miim ei suuda esineda siseruumides väikse publiku ees, vaid nad vajavad suurt publikut ning oma teatrit, milleks on tänav. On igasugused publikuga töötamise reeglid: kloun peab publikuga kiiresti kontakti saavutama. Ta on sunnitud nende tähelepanu hoidma muust linnamürast eemal. See dikteerib tema žestide suuruse ja kaalu. Saamaks aru *commedia*-st, tuleb kõigepealt jälgida häid tänavakunstnikke. (Frost, A., Yarrow, R. 1989, lk 7)

Commedia dell'arte tähendab professionaalsete näitlejate komöödiat. Sellele vastukaaluks on *commedia erudita*, mis tähendab teatri õukondlike amatööride poolt kirjutatud näidendeid 16.- 17. saj. Itaalias. Oli olemas ka nendest kahest kokku pandud variant ning samad trupid mängisid alati kõiki kolme väljendusviisi. Kui mõned teatrid olid piisavalt jõukad, said nad endale lubada vaesemaid näitlejaid, kes oma klounioskusi kasutades meelitasid tänavalt

publikut teatrisse. Need samas vaesemad näitlejad palkasid endale ka Zanni, kes oli teener ja petis. Ta meelitas ja lahutas publiku meelt oma nutikate improvisatsioonidega. Nendes teesklevad nad oma isanda mõnitamist, luues paralleeli isanda – orja komöödiatele antiikmaailmas ning Itaalia komöödias farsiliku isanda-teenri suhetele nagu *Pantalone – Zanni*. (Frost, A., Yarrow, R. 1989, lk 7-8)

Itaalia näitekirjanik ja libretist Andrea Perrucci kirjeldus *commedia all'improvviso* kohta annab üsna kindlakäelise kvalifikatsiooni, milline improviiseeritud draama tegelikult olema peab. Nagu miimid nii ka nende järeltulijad näitlejad on sõltuvad oma töö menüüst vastuvõtust. Isegi professionaalsed näitlejad ei jäta improviiseerides midagi juhuse hooleks. *Commedia* on improvisatsiooniline, kuid see on alati ettevalmistatud, harjutatud. Näitlejad kannavad kindlaid maske. Igal on oma isiklik mask, millega ta on tuttav. *Commedia*, mis põhineb subjektile ning see, mis on varem teada ja ettevalmistatud, nimetatakse *commedia a sogetto*-ks (Frost, A., Yarrow, R. 1989, lk 8)

Commedia all'improvviso domineeris Euroopa lavadel kolmsada aastat, omandades igas riigis vastavad omadused. See inspireeris paljusid näitekirjanikke nagu Shakespeare, Molière. Olgugi, et vorm on pärit kaugelest aegadest, ei ole selle tehnikaid siiani unustatud. (Frost, A., Yarrow, R. 1989, lk 8)

Improvisatsioon ei kao, kuna see on iga teatri hinges. Umbes kolmsada aastat tagasi hakkas improvisatsioonilise teatri tegemine hääbuma koos suletud, suursuguse teatriruumiga. Lavastaja tähtsuse suurenemine annab tõuke selle traditsiooni kadumisele. Lavastaja visioon lavastusest õhutab keskkonda, kus improviiseeritud loomingulisust ei hinnata. Kuid improvisatsiooni tähtsus hakkab tänapäeval vaikselt tõusma. On kursused, mis pöörduvad tagasi šamanistliku ümberkehastamise psühholoogilise tervenemise juurde ning teine, mis pöördub tagasi koomilise, miimilise traditsiooni juurde. Avastatakse uusi ja ootamatuid väärtusi. (Frost, A., Yarrow, R. 1989, lk 9)

1.4. Improvisatsioon kui näitlejatehniline vahend

Improvisatsiooni kasutavad näitlejad kui ühte tehnilistest vahenditest klassikalises teatriõppes, kui ettevalmistust etenduseks ning viisiks, millega näitlejad end häälestavad vastavasse seisundisse. Selle saab asetada Stanislavski karakteri ettevalmistusse, et näitleja suudaks ette kujutada oma karakteri reaalsust – meetod, mis hõlmab endas kujutlusvõime arengut, et keha saaks kogeda ja väljendada vastavaid emotsionaalseid tasemeid. Improvisatsioon näitleja treeningus kaldub naturalismi, dokumentaali, isegi sotsiaalpoliitika poole, kus mõiste *karakter* on selgelt defineeritud, keskmes on fookuse otsustavad jõud. Inglise kirjanik ja poeet David Herbert Lawrence on nimetanud seda *vanaks stabiilse isiksuse egoks*. See ühendub eelmisega ning mõtestab lahti *hästi tehtud lavastuse* struktuuri ja sisu. Inglise kirjaniku ja lavastaja Mike Leigh' töödes, improvisatsioon-etendustele, toimuvad kõige ekstreemsemad arengud, kuna kirjutatud stsenaarium kujuneb välja improvisatsioonist sotsioloogilise uurimuse tulemusena. (Frost, A., Yarrow, R. 1989, lk 14)

1.5. Improvisatsioon kui omaette žanr

Omaette žanrina toetub improvisatsioon 19. sajandi mõistele *järjepidev isiksus*. See koomiline ja satiiriline tendents, mis oli sageli seotud improvisatsiooniga, esitas väljakutse stabiilsetele sotsiaalse isiksuse ja kodanliku tunnustuse eeldustele. Viies ekstreemsustesse, lööb see poliitilised, religioossed ja filosoofilised müüdid indiviidi identiteedist ja kaastunde süsteemi kihistunud korrast ja tähtsusest peapeale. Prantsuse kirjaniku Alfred Jarry, Antonin Artaud' ja iiri näitekirjaniku Samuel Becketti töödes laieneb ja tõuseb esiplaanile ebastabiilsus, kuid see nõuab ka radikaalsemat füüsilist ja improvisatoorsemat lähenemist näitlemisele ning ei ole imekspeandav, et selle kirjutatud ja aktsepteeritud teatrivormi töö improvisatsiooniga oleks pidanud jätkuma asi iseeneses. Sellisel viisil esindab improvisatsioon uurimsulikku teatrivormi. Mõlemad improvisatsiooni põhjalikud vormid nõustuvad tagajärgede ja lagunemisega olemusliku endaga ja katsega kasutada neid positiivselt. Jerzy Grotowski näitlejad õpivad tegema kahjutuks karakterit, ilma kaitsva maskita, et jõuda olukordadesse, kus muidu langeme mugavsustoonidesse ja klišeedesse.

Töö ei keskendu mitte karakteri reaalsusele vaid näitlejale endale, kus ilmneb avalikus teatris oma leidlikkuse ja autentsusega, suhtes vaatajatega, kes on tähelepanu keskpunktis, oponeerides loo narratiivile. Siin kohal on improvisatsioon ja etendus kui arenev protsess, mis laieneb teatrist kaugemale psühhoteraapiasse ja haridusse. Sellisel juhul on see kui puhas looming tavateatrist. (Frost, A., Yarrow, R. 1989, lk 14-15)

2. IMPROVISATSIOONI ERILIIGID

2.1. Kontaktimprovisatsioon

Kontaktimprovisatsioon tähendab tantsuimprovisatsiooni, mis baseerub kaalu ja energia vahetamisele partneriga. See ühendab endas aikidoo(kaasaegne jaapani enesekaitseüsteem ja võitluskunst); tantsustiile *Lindy Hop*, *jive*, Ida-ranniku sving; lapsemängu ja ümberkukkumise stiile. See on kõige ideaalsem viis ühendamiseks aktiivsus, enesekohasus, harmoonia ja spontaansus. Populaaruse saavutas kontaktimprovisatsioon 1970ndatel tansustuudiotel ja kirikute keldrites üle kogu Ameerika Ühendriikide, kus tantsijad kutsusid osalema oma sõpru ja nende lapsi. Professionaalid tõid selle stiili küll prooviruumi, kuid algajad lisasid energia ja valmisoleku. Mõlema koostööl sündis vaistlik liikumine ja mängurõõm, kus reeglid jäeti kõrvale ning jäi partneri avastamine. Selle tulemusel leiti uued vormid, toetamaks füüsilist kontakti. Enamus liikumisdistsipliine võeti harjutustest, mis aitavad partneril anda ja võtta partneri keharaskust. (Loui, A. 2009, lk 133)

Kontaktimprovisatsioon on valikuline tööriist füüsilisele näitlejale, aga miks mitte ka sõnateatri näitlejale. Selles võetakse partneri energia ja kaal ning kohandatakse see vastavalt näitleja oskustele ja eesmärkidele, milleks on lõdvestunud instiktiivsed reageeringud partneri liikumisele. Füüsilised oskused kantakse tantsupõrandalt üle prooviruumi ning veatu koostoimimine teksti, žesti ja liikumisega käivitab näitlejas stseeni rütmi ja mõtte. Füüsiline intiimsus avaldab publikule suurt mõju, kuna on saavutatav isegi siis, kui kaks näitlejat asetsevad ruumi vastaskülgedel. Intiimsus ei ole seotud siin kohal seksuaalsusega, vaid füüsilise teadlikkuse ja reageerimisvõimega, mis on tavaelust veidi tõstetud. Kuid kuidas luua see tõstetud atmosfäär ja partnerlus algajates? Selleks tuleb keha ette valmistada venitus-, tugevus-, ja kehahoiaku harjutustega. Grupi ruumilist orienteeritust ning energia liikumise seaduspärasusi ja kehade vastukaalu arendatakse läbi miimi harjutuste. (Loui, A. 2009, lk 133-143)

2.2. Koosloometeater

Koosloometeatri alusepanijaks on 20. sajandi alguses naised, kes asutasid ja jätkasid selle teatritegemise viisi arendamist ja praktiseerimist. Kuid millegipärast on naiste pühendumus koosloometeatri loomisest ja väljaarendamisest alahinnatud. (Syssoyeva, K. M., Proudfit, S. 2016, lk 4)

Teater on sisuliselt mitmetahuline ja selle tavad kätkevad endas keerulist grupi koostoimimist. Kollektiivne looming laiendab ja toob esiplaanile mitmetahulise ja protsessilised variatsioonid. Koosloome protsessi tajutakse tavaliselt esmajärgulisena, artistliku ja poliitilise väljavaatega, mis tulenevad grupi suhtlemismeetoditest. Protsessiline meetod võib tihti olla ideoloogiliselt nii sisse juurutatud, et koosloome on tihti moodustanud väitleva meetodi. Vastupidiselt eelnevatele meetodikatele, mille poolest grupp tundub on nagu näiteks uurimine, taaselustamine, väljakutse ja kukutamine. (Syssoyeva, K. M., Proudfit, S. 2016, lk 5-7)

Koosloomet võib nimetada ka kui piirmääraks sotsiaalse elu performatiivsuse ja esituse kui sellise vahel. See, et teater laenab ennast sellisele juhuslikule kokkusattumisele, tundub loogiline väljakasv dialektilise näidendi ja draama tava mure vahel. (Syssoyeva, K. M., Proudfit, S. 2016, lk 7)

3. ERIALATUNNID

Erialatunde analüüsidest proovin välja tuua hetked, miks oleks improvisatsiooni kasutamine mingitel hetkedel kasuks tulnud, kuid oskuste puudumiste tõttu osutus võimatuks. Püüan endas selgusele jõuda, milliseid oskusi see oleks minus arendanud ning millistest raskustest aidanud üle saada.

Esimesel aastal puudus meil improvisatsiooniõpe täielikult. Alles teisel aastal saime selle žanriga tutvust teha. Selleks ajaks olin ise vaadanud palju välismaa improsaateid, kus tegeleti impro kui žanriga omaette. Kuid ise ei olnud praktikas veel kunagi proovinud. Kui sain teada, et meile tulevad Rauno Kaibiainen ja Maarius Pärn improvisatsiooni õpetama, olin meeldivalt üllatunud. Tagatjärele mõtlen, et miks kohe esimesel aastal ei olnud improvisatsioonitunde sama palju, kui tavalisi erialatunde. Vaadates tagasi esimesele aastale saan öelda, et improvisatsiooni oleks kõige rohkem vajanud erialatundides etüüde tehes. Kui saime uue etüüdi pealkirja, siis oli meil aega sama päeva õhtul etüüd välja mõelda ja harjutada. Tunnen, et etüüdi harjutamine tekitas juba eos hirmu eksida seda ette näidates. Kuid kõige suurem hirm, mis inimestel on, on eksimine. Muidugi tekkis hirm eksimise ees ka selle pärast, et meie erialaõppejõud oli Kalju Komissarov ja ma ei tahtnud ennast lolli muljet jätta. (Leedo, M.-E.)

Inimesel, kes teenib oma leiba näitlemisega, peaks selline asi nagu hirm, täielikult puuduma. Kuigi see, et alustav näitlejatudeng kardab eksida, on täiesti normaalne. Minu arvamus on, et kui ei oleks olnud aega etüüdi harjutada, oleks hirm eksimise kohapealt ka olemata jäänud. Seda sellepärast, et kui on mingi asi ettevalmistatud ja harjutatud, võib tekkida halb lavaline närv, mis võib edasi areneda hirmuks. Sellega kaaseb mõtlemine etüüdi sisule ja harjutatud liikumisele, millest tekib hirm, et mingeid olulisi pidepunkte, liikumisi ära ei unustaks. Sellest tekib alateadvuses segadus ning elatakse läbi mini-paanikahoog. Olen sügavalt veendunud, et eelnevalt mitte harjutamisega loome endale eeldused eksimishirmu vältimiseks. Ei teki hirmu selle ees, et midagi harjutatud punktidest unustatakse ära. Vaid kõik sünnib siin ja praegu ning keskendutakse ainult sellele, kuidas etüüdi edasi viia. Sellest lähtuvalt töötab aju alateadlikult ning ideed sünnivad kohapeal. Improvisatsioonis on esimene idee alati kõige õigem, pole vahet kui labane see olla võib, sest selles žanris ei ole vaja olla *originaalne*, mida teatrikooli õpetatakse, töötab lihtsus. (Leedo, M.-E.)

3.1. Klounaad

Esimese aasta kevadsemestri lõpupoole tuli meie juurde Toomas Tross teatrist Piip ja Tuut, et õpetada meile klounaadi. Alustasime, sellest, kuidas suunata laval fookust, kuidas märgata midagi ja selle juurde liikuda. Kui on tahtmine mingi objekti suunas liikuda, siis pöördub kõigepealt pea. Seejärel tekib huvi ning alles siis toimub objekti suunas liikumine. Iga žest tuleb omavahel selgelt ja konkreetselt eristada. Edasine töö oli täielikult improvisatsioonipõhine. Esimeseks selliseks harjutuseks oli “Kes on fookuses?”. Laval oli kuus inimest ning ülejäänud istusid saalis. Need laval olnud kuus inimest pidid improvisatoorselt tegema kõik selleks, et fookus langeks neile. Publik andis sellest märku nii, et ta suunas käe sellele, kellel parasjagu fookus oli. Kuid see võis iga hetk muutuda. Tegemist oli ka omamoodi võistlusega. Olles seminaritöö tarbeks uurinud *improvisatsiooni isa* Keith Johnstone´i, julgen meelevaldselt liigitada selle *Teatrispordi*(Johnstone ühendas omavahel teatri ja spordi, kuna 20.sajandi keskmine inimene ei olnud teatrist väga huvitatud, küll aga spordist) alla, kuna seal hindavad esitatud etüüde kohtunikud ja annavad ka punkte ning publik elab näitlejatele ekspressiivselt kaasa. Nii ka meie tehtud harjutuses, kus publik on justkui kohtuniku rollis ja punktide andmine toimub käega osutamisega fookuses oleva inimese suunas. Sellest edasi liikusime palju spetsiifilisemaks ja tegime sarnase harjutuse juba partneriga. Sellele järgnesid paarisetüüdid. (Leedo, M.-E.)

Paarisetüüdi ülesanne seisnes selles, et üks tutvustab teist publikule kui muusikut, kes valdab mingit muusikalist instrumenti ja kohe on algamas tema kontsert. Saime kahekesi kokku leppida, kes on teadustaja ja kes muusik. Etüüd algas, ning teadustaja kuulutas esineja välja, ning mis pillil, mis oli muidugi kujuteldav, ta esineb. Muusik hakkas mängima ning mõne aja jooksul haaras teadustajat kontrollimatu tantsutung, mis haaras ta ennastunustavalt. Kõige raskem oli selle harjutuse juures tansimine ning kujuteldava pilli mängimine, sealjuures häälega, inimeste ees, kui sa tead, et sind jälgivad teised inimesed. Kuid mida rohkem me seda harjutust tegime, seda lihtsamaks läks publiku ees improvisatsiooni tegemine, kuna sa ei anna oma mõtetele hinnanguid. (Leedo, M.-E.)

Kolmanda harjutuse ülesanne oli: sa oled torumees ja sul on vaja ära parandada toru, mis asub lava ühes ääres. Sinna aga ei saa otse, vaid tuleb minna üle lava. Üllatuseks on aga see, et publik on juba saalis ja näeb kõike. Tuleb teha ennast *nähtamatuks*, minna teisele poole lava, toru parandada ning lahkuda. Olles sattunud sellisesse piinlikku olukorda, tuleb sellest

kuidagi välja tulla ning publikule jätta mulje, et see on etenduse osa. Selleks hakkab eelnimetatud tööline tegema publikule trikke suure kuvaldaga. Improvisatsiooniline osa oli sellest publiku märkamine ja lahkumine, tagasi tulek ning trikkide tegemine. Sinna vahele mahtus ka klounaadi reegleid: kuidas võita publiku tähelepanu trikkiga. Kui trikk ei õnnestu, siis mida teha, kuidas käituda, et publik hakkaks sulle kaasa elama. Ning viimaks - kuidas lahkuda väärikalt. See, et olime varem teinud fookuse kandumise harjutust, aitas palju kaasa eelnimetatud reeglitega. Lõpuks panime kõiges kokku lavastuse, kus koos mõtlesime välja stseene, mis põhinesid klounaadireeglitel. Lavastust mängisime Tallinnas Vanalinnapäevade raames. (Leedo, M.-E.)

3.2. A. H. Tammsaare “Juudit”

Teise aasta kevadsemestri lõpus tegime erialaeksamil A. H. Tammsaare “Juuditit”. Võin lugeda seda enda murdepunktiks, kuna see oli esimene kord, kui ma tundusin laval loomulik. Teiste sõnul. Endale tundus see tol hetkel väga imelik, ning ma ei saanud aru, kuidas on võimalik laval nii väikeste vahenditega üldse midagi teha. Proovide alguses ei suutnud ma ennast ülemängimise ja ebaloomulikkusega tagasi hoida. See tundus mulle normaalne ja ma ei saanud ise aru, et midagi valesti oleks. Tol hetkel oli see minu tõetunne. Mäletan, kui tegime kursuseõega stseeni Juuditi ja Nimetuga, kus mul oli väga raske ennast laval loomulikult väljendada. Selleks, et ma enda arvates vähegi loomulikuna tunduksin, tõmbus kogu keha alateadlikult pingesse selleks, et vähekenegi laval usutavana tunduda ja et kuskil mingi üleliigne lihas ei tõmbleks. Selletõttu oli ka minu kõne pärsitud, mulle tundus nagu ei oskaks ma enam korralikult rääkida. Kui proov läbi sai, oli selline tunne, nagu oleks tund aega järjest üldfüüsilist trenni teinud nii kehale kui vaimule. Kui meil oleks olnud samal ajal ka improvisatsioonitunnid, oleks see mind suuresti aidanud. Oleksin osanud lasta korraks lahti sellest, et ma olen laval ja pean kedagi teist mängima. Oleksin ehk suutnud ennast asetada igapäevasesse ellu ning toimida antud proovihetkes niisamuti. Täielik läbimurre toimus minu jaoks alles neljanda aasta alguses. Eks varem oli ka sellest mingeid märke olnud, kuid see oli hetk, kus ma sain aru, mis on minuga toimunud. Selleks oli Taavi Tõnissoni lavastatud “Protsess”, kus ma tundsin, et esimest korda suudan ma laval olla loomulik ning ma ei karda laval näida lollina. Kui tekkis ülemängimise oht, sain ennast analüüsid aru, mida teha nii, et olla laval tõetruum. (Leedo, M.-E.)

4. DIPLOMILAVASTUSED

4.1. F. Kafka „Protsess“

Lavastus „Protsess“ on Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti 12. lennu diplomilavastus koostöös NUKU teatriga.

Lavastaja: Taavi Tõnisson

Kunstnik: Annika Aedma

Liikumisjuht: Olga Privis

Helilooja ja -kujundaja: Vootele Ruusmaa

Esiendus: 11. november 2018 NUKU teatri väikses saalis.

„Protsess“ on juudi päritolu saksakeelse kirjaniku Franz Kafka esmakordselt 1925. aastal ilmunud sümbolistlik romaan. Lavastusprotsess algas nagu ikka klassikalise lavastuse puhul teksti analüüsist, vastavalt millele tekkisid misantseenid. Antud viisi puhul oli kergem lisada mõttele liikumine, kuna seda õpetatakse teatrikoolis süstemaatiliselt. Seega oli tegemist stanislavskiliku lähenemisega, kus karakterid sünnivad seest välja. Sellegi poolest jäi ruumi ka puhtakujulisele improvisatsioonile. Nimelt kasutasime lavastuse teise stseeni väljaarendamiseks füüsilist improvisatsiooni ehk teisisõnu kontaktimprovisatsiooni. Me ei lähtunud kirjutatud tekstist vaid puhtakujuliselt lavastaja poolsetest märksõnadest, mis antud situatsiooni kõige täpsemalt edasi anda suutsid. Stseen algab sellega, kus peategelane Josef K. magab oma üüritud toas ning ühtäkki ilmuvad sinna kaks ametnikku pangast, kus peategelane ka ise töötab. Josef ei saa aru, miks need kaks meest tema toas on ega vasta ka esitatud küsimustele, ainult niipalju, kuniks peategelane jõuab ise järeldusele, et talle on esitatud süüdistus. Minu ja partneri ülesanne, etüüdi korras, oli igal sammul peategelase kannul püsida, temalt hetkekski tähelepanu pööramata. Kui tema istus, istusime ka meie. Kui ta põrandale pikali viskas, viskasime ka meie. Kogu etüüd pidi lõppema sellega, et me ei saa lasta tal uksest välja minna, kuid takistada ei tohtinud füüsiliselt. Tol katsetamishetkel kas pilkude või žestidega. Mis ole selle asja puhul ka pisut keeruline, oli see, et mina ja partner

pidime ka veel omavahel sünkroonis toimima. Oli raske leida algul ühist mõtlemist, kuna sel hetkel on igapähele meist pea erinevaid ideid täis, mida tahaks proovida. Kuid kui mingid asjad olid juba kindlad ja hakkasid kinnistuma, oli ka lihtsam leida ühist mõttekeelt. (Leedo, M.-E.)

Minu meelest oli see kõige õigem viis leida stseenile liikumine, kuna kõik toimus intuiitiivselt. Ega laua taga istudes ja arutades midagi väga ei sünni. Teisteski stseenides oleks oodanud mingil määral sellist lähenemist. Olgugi, et see oleks võib-olla kauem aega võtnud, kuid ei oleks pidanud hakkama midagi „punnitama“, vaid enamus asju oleks tulnud loomulikult alateadlikult viisil. Selle stseeni jaoks proovisime keskelt läbi viite erinevat varianti, iga kord uue ülesandega. Lõpuks noppisime igast versioonist välja kohad, millel oli potentsiaali edasi areneda. Tagasi vaadates oleks pidanud rohkem just enda seisukohalt asju katsetama improviseerides, mitte lasta ennast mõjutada teksti sisust, vaid proovida midagi risti vastupidist. Arvan, et sellisel viisil oleks *õige* vastus ise ennast ilmutanud. (Leedo, M.-E.)

Teadlikult improviseerides oleksin arvatavasti ennast jällegi lukku pannud, kuna teadlik improvisatsioon ei ole alati kõige parem viis. Parim viis on ta sel juhul, kui näitleja on tegelenud improviseerimisega aastaid ning omandanud teatud võtted. Algaja puhul, nagu ma ise, on kõige parem mitte mõelda, et nüüd improviseerin, vaid igasugune proovimine ja katsetamine polegi muud, kui alateadlik improvisatsioon. (Leedo, M.-E.)

4.2. G. Boccaccio/A. Toikka „Dekameron“

Lavastus „Dekameron“ on Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti 12. lennu diplomilavastus koostöös VAT Teatriga.

Lavastaja: Aare Toikka

Kunstnik: Illimar Vihmar

Koreograaf: Tanel Saar

Helilooja: Veiko Tubin

Esietendus: 13. märts 2019 Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia *Black Box*-is.

„Dekameron“ on kirjutatud itaalia kirjaniku ja poeedi Giovanni Boccaccio poolt aastatel Euroopat tabanud katku ajal. Romaan koosneb sajast lühijutust, kus noored, selle asemel, et surma oodata, lõbustavad end elust tulvil lugude jutustamisega. Meie lavastuse aluseks oli kuus lugu sajast, mis olid lavastaja poolt välja valitud.

Protsessi algul ei keskendunud me väga teksti analüüsile, vaid asusime kohe misanstseene välja mõtlema ehk rollilooma aspektist väljast-sisse, mis oli minu jaoks alguses raske, kuna õpetatud on mulle, et rollilooma peab toimuma seest-välja. Misanstseenide paiknemised ja liikumised tekkisid vastavalt sellele, mis tegevused olid remarkides kirjas. Kõik liikumised mõtlesime koos koreograafiga ning kui meil oli näiteks ühe loo liikumine enam-vähem algusest lõpuni olemas, aga me ei olnud seda harjutanud, tekst ei olnud ka veel peas, siis ütles koreograaf, et teeme algusest lõpuni läbi, improviseerige. See oli põhimõtteliselt esimene kord, kus pidi pea ees tundmatus kohas vette hüppama. Kuna see proov oli meil päris alguses ka, oli minul väga raske vabalt improviseerida nii tekstiga kui ka paika pandud mitte harjutatud koreograafiaga. Siin kasutasime improvisatsiooni, kui töövahendit, saamaks aru, kas loodud liikumisjoonis toimib. Koosloometeater kumas selles protsessis tugevalt läbi. Me arutasime erinevaid tekstivariante, liikumisi, mida jätta, mida võtta, kogu trupi, lavastaja ja koreograafiga. (Leedo, M.-E.)

Kui meil enam-vähem olid kõikide lugude liikumised paigas, siis jõudis kätte aeg, kui tuli hakata tekstiga improviseerima. Kuna iga proov kirjutas lavastaja uue tekstiraamatu, siis tundus tarbetu kohe alguses tekst pähe õppida. Hakkaski kätte jõudma aeg, kui kaks nädalat oli aega esietenduseni ja tekst polnud ikka peas. Seega improviseerisime jätkuvalt tekstiga. Isegi nii palju, et lavastajale meeldiski ja millest üsna suur osa jõudis ka lõplikku teksti. Raske oli muidugi siis, kui kellelgi oli tekst rohkem peas, kuna loogilist mõttelist rida oli raske jälgida ja hoida, sest see, kellel tekst peas, sai jälgida loogilist mõtterida, kuid see, kellel polnud tekst peas ja improviseeris, võis täiesti metsa omadega minna, viies sellega segadusse partneri. Kuid kui partner oli kindlakäeline ja ei kaldunud kursilt kõrvale, siis oli ka improviseerijal kergem reel püsida. (Leedo, M.-E.)

Kontaktimprovisatsiooni kasutasime teise loo alguses, kus antropomorfistlik tegelane Basiilik räägib oma deliiriumi monoloogi ja tema ümber kihab „vaglakuhi“ või siis hulk inimesi, kes soovivad ka basiiliku joovastusse langeda. Kui me selle stseeniga tööd alustasime, oligi meie konkreetseks ülesandeks kontaktimprovisatsioon. Pidime üksteise alt, pealt nii läbi liikuma, et me üksteist mingilgi moel ei vigastaks. Teisel aastal koolis olid meil kontaktimprovisatsiooni tunnid Raido Mägiga, siis me juba teadsime, kuidas enda

keharaskust anda teisele ja teise keharaskust vastu võtta. Hiljem muutus see stseen kontaktimprovisatsioonivabamaks, kuna see kuhi tõmbas liiga palju fookust, kuid sellel hetkel oli vaja hoida monoloogi pidaval Basiilikul. (Leedo, M.-E.)

Samamoodi kasutasime kontaktimprovisatsiooni ka kolmandas loos. Loos tuleb preester maakohta väikekaupmehe juurde peavarjule. Preester on pikast reisist väsinud ning ta pannakse maja ainukesse voodisse magama. Kuid voodi on nii kitsas, et ainult kaks inimest mahub, kuid inimesi on kolm. Preester on kaupmehe naisega voodis, kuid ega väikekaupmees pealt saa vaadata ning pressib ka ennast kahe vahele, mille tagajärjel preester voodist välja kukub. Selle peale tahab mees lauta minna, oma loomade juurde, kuid kaupmees ei lase ennast niimoodi solvata ja tõmbab preestri voodisse tagasi, mille tagajärjel kukub naine voodist välja. Seejärel tahab ta minna naabrinaise juurde, kellel olevat ruumi küll. Kaupmees aga ei luba oma naisel minna, sest neil endal on ju ruumi küll. Sellepeale pressib ka naabrinaine ennast voodisse nii, et kõik peale tema kukuvad välja. Selle stseeniga alustades lõime koreograafia, et kogu asi toimuks võimalikult kiiresti ja tõhusalt. Algne koreograafia oli kui *patsi punumine* kolme inimese vahel. Ehk sellel ajal, kui üks inimene tuli voodisse, kukkus teine samal ajal välja ning tuli kolmas inimene ja samal ajal kukkus teine välja. Sellise *patsi punumise* üks kõige tähtsamaid asju, mida tuleb jälgida on see, et kus parasjagu keegi on ja mis asendis, kus on käed, jalad, pea. Ise tuleb samal ajal mõelda, kuhu ma saan enda käed, jalad, pea panna nii, et ma ei teeks teistele ega endale viga. Lõpuks arenes koreograafia sinna maale, et sellel ajal, kui üks tuleb, teine ei lähe, vaid kolmas inimene tõmmatakse kahe peale, nii et kõik on korruga voodis. Sellisel puhul on väga tähtis teada, kuidas oma keharaskust jagada nii, et nendel, kes all on, poleks raske ning et see, kes parasjagu kukub, ei kukuks oma keharaskusega teiste jalgade peale. Ühes läbimängus läks vist väheke rapsimiseks ja ma tõmbasin kolmanda inimese enda peale nii, et ta täie raskusega mulle jala peale kukkus. Jalg oli mul sellises asendis, et ma mõtlesin, et nüüd küll jalaluu läks, sest mingi imelik raks käis jalast läbi. Seega tuleb väga täpselt teada, millal ennast eest võtta, et selliseid asju ei juhtuks. Ja muidugi see, keda tõmmatakse, peab niipalju teisi usaldama, et ta julgeks kukkuda teistele peale. Kui sellisel hetkel hakata kartma, võib keha ebavajalikult pingesse tõmbuda ning siis on vigastused palju kergemad tekkima. (Leedo, M.-E.)

4.3. R. Blaumanis/S. Karja „100 M MORE“

Lavastus “100 M MORE” on Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia teatrikunsti 12. lennu diplomilavastus. Ühtlasi ka lavastaja diplomitöö.

Lavastaja: Elar Vahter

Kunstnik: Tuuli Omler

Liikumisjuht: Hanna Junti

Helilooja: Marianna Liik

Esiendus: 09. mai 2019 Tartu Uues Teatris.

Esimesi proove alustasime kestvusharjutustega, mis tähendasid seda, et meile anti ajaline liimit, näiteks kaks minutit, mille jooksul pidime jõudma püstisest asendist maha pikali. Seejärel tegime sama harjutuse kümne minuti jooksul. Kogu harjutuse vältel pidime säilitama sama liikumiskiiruse. Alguses oli see raske, kuid mida aeg edasi, seda paremini hakkasin oma keha kontrollima. Sellele järgnes aegluupjooks. Võitis see, kes jäi kõige viimaseks. Kui me olime seda piisavalt palju harjutanud, suutsime kümne meetrise vahemaa läbida viieteistkümne minuti jooksul. Selle harjutuse juures osutus oma keha kontrollimine kõige raskemaks, kuna tasakaal kippus paigast minema ja tuli proovida säilitada tavakiiruse visuaal jooksmisel. (Leedo, M.-E.)

Grupiga improviseerima hakkasime siis, kui lavastaja luges meile tekstiraamatust ette kaheksa lauset üleminekutest, mille põhjal pidime grupiga looma improviseeritud stseene. Saime grupiga ühiselt otsustada, sõnu kasutamata, kas grupp on suhtes mingi objektiga või siis on grupp objekt. Võis juhtuda ka nii, et grupist üks on keegi konkreetne ja ülejäänud grupp moodustab objekti. Oli hea, kui pildid tuleksid võimalikult abstraktsed, mis lisas mõttekiirusele veel ühe takistuse. (Leedo, M.-E.)

Üks harjutus, kus kasutasime suuresti kontaktimprovisatsiooni, oli selline, et üks inimene meie seast läks lava keskele ning ülejäänud grupp, lähtudes samadest lausetest, lasi temal füüsiliselt kogeda nende sisu. Me võisime temaga kõike teha: tõsta, ronida tema otsas, väänata, venitada igat pidi, kuid muidugi nii, et me ei vigastaks oma kursusekaaslast. Seega oli siinkoha jällegi tähtis osata toime tulla oma parneri raskusega, kui ka sellega, kuidas ma

enda raskust partnerile annan. Harjutuse lõpus pidi see inimene, kellega manipuleeriti, üksi füüsiliselt väljendama neid samu olukordi, millesse teda oli pandud. (Leedo, M.-E.)

Grupiga improviseerides tuli mõnikord lahti öelda enda ideedest ning grupiga kaasa minna, kuna siis oli grupi efektiivsus stseeni loomisel kõige tõhusam. Kuid improvisatsioonis on see alati nii, et kui liiga kauaks jääd kõrvalt vaatama, mida teised teevad, on tore küll, kuid endal võib mõte hajuma minna ning uuesti tagasi improree peale hüpata on raske. Seega tuleb kogu aeg tegutseda ning pakkuda ideid. Kui see hetk ei võetudki sinu ideed kasutusele, siis ei tohi lasta motivatsioonil langeda, vaid olla sada protsenti teistega kaasas ning kui võimalus avaneb, ka enda idee käiku lasta. (Leedo, M.-E.)

Tekstiga improviseerimisele meil väga palju ruumi ei jäänud, kuna tekst oli nii spetsiifiline, siis lavastaja nõudis, et me mingil juhul oma teksti kusagil ei kasutaks. See lihtsalt vähendaks teksti väärtust ja kaalu. Alguses oli see harjutmatu, sest uue tekstiga on ikka nii, et kõik kohad ei ole täpselt peas ja kogemata lipsab ikka mingi oma sõna või lausejupike vahele. Sellisel viisil, et oma sõnu ei tohi juurde panna, jäi tekst ka kiiremini pähe. (Leedo, M.-E.)

Huvitav oli see lavastus selle poolest, et kokku oli pandud nii palju erinevate lavastajate stiile. Näiteks kumas läbi Saša Pepeljajevi visuaalteatrit, kus mingid tegevused ei olnud peidetud, vaid kõik loodi publiku silme all. Kõikidest üleminekutest oli tehtud vaatemängu osa, mitte nad ei olnud üleminek ülemineku pärast. Need olid visuaalsed ja suured, kuid ei olnud mõjutatud ühestki vahetekstist ega põhiloost. Üleminekutes olime me nulltegelased, kes sõjaväelise olekuga liiguvad järgmise stseeni algusesse. Samuti oli stanislavskilikku lähenemist, sest põhiloos toimus rollilooma seest-välja. Kuid vahelugude osas, nagu Odysseus, kes kaitses ennast sireenide eest sellega, et toppis kõrvad vaha täis ning sireene kohates tegi näo nagu ei näeks ta neid. Selle loo liikumine oli puhtalt selle põhjalt, mis oli tekstis tegevuslikult kirjas. Ja mingist psühholoogiast ei olnud minu arvates seal juttugi. Oli ka palju koosloometeatri elemente. Kõik vahetekstide tegevused mõtlesime välja koos trupi ja lavastaja ning liikumisjuhiga. Vahetekstid kujutavad endas erinevaid mereteemalisi lugusid, mis kangastuvad iga tegelase unenäos. Lavastus arendas minus kõige rohkem ülimat kontsentreeritust nii oma keha kui ka ümbritseva suhtes. Tänu sellele tunnen ka teistes lavastustes, et kõik liigutused on konkreetsed, mitte üleüldised ja tähelepanu on saja protsendiliselt partneritel ja laval toimuval. (Leedo, M.-E.)

JÄRELDUSED

Sain teada, et näitlejad, klounid ja miimid on šamaanide järeltulijad. Draama kui teatrivorm on pärit šamaanide improvisatoorsetest etendustest. Seega improvisatsioon on draama kui teatrivormi aluseks. Näitlejast saab improviseerija siis, kui ta võtab mängu kogu oma keha, andes ideele ja situatsioonile mõtte ja ruumi, olenemata sellest, kui palju on proove tehtud. Improvisatsioon on osa näitleja loomusest, kus formaalse ja improviseeritud näitlemise suhe on keerukas. Sellest hoolimata sisaldab esimene teist ja vastupidi. (Improvisation in Drama 1989, lk 1-2)

Improvisatsiooni on teatris vaja sellepärast, et näitleja suudaks jääda vahetuks ning kogeda emotsioone ja tundeid laval esmakordselt ka sajanal etendusel. Improvisatsiooniga õpime, et tuleb julgeda proovida esimest ideed, mis pähe tuleb. Järgnevad ideed on mõjutatud juba ühiskonna normidest. Improvisatsioon loobki näitlejas mõttevabaduse, liikumisvabaduse, andes talle inspiratsiooni katsetada uusi asju, lähtudes enda vaadetest.

Kas improvisatsioon ja Stanislavski meetod erinevad omavahel? Kui sain teada, et improvisatsioon on draama kui teatrivormi aluseks, siis julgen öelda, et ei erine. Stanislavski küll ei räägi otseselt improvisatsioonist kui žanrist. Küll aga on tema teooriatesse peidetud see kui näitleja töövahend.

Vaadates tagasi neljale aastale, võin öelda, et improvisatsioonist oleks mul arenemisel näitlejana olnud suurem kasutegur, kui praegu, kus me saime improvisatsiooni vaid vähesel määral. Kui improvisatsioon on draama alus, siis oleks see võib-olla aidanud mul ka klassikalises näitlejaõppes teatud eesmäärke täies mahus saavutada. Arendanud täpsemini lavalist tähelepanu nii partnerite kui ka laval toimuva suhtes ning mõttetäpsust.

Mida sain iga diplomilavastuse puhul improvisatsioonist teada? Lavastuse „Protsess“ käigus sain teada, kui keeruline on koos partneriga, kellega anname sünkroonis sama teksti ja samal ajal liigutame ka nukku, improviseerida mõnes kokkulepitud asjas, mis läheb tol hetkel teisiti. Näiteks, kui mingi kindla teksti ajal tuleb laualt võtta portsigar, kuid selle asemel võtad hoopis isikut tõendava dokumendi, mille võtmine oleks pidanud toimuma hoopis teises kohas. Siis ei jäänud muud üle, kui improviseerida nii, et asi tunduks loomulik. Samal ajal mõeldes, kas sinu partner improviseerib oma peas praegu kaasa või on ta täiesti segaduses. Oli ka hetk, kus lavastaja pakkus ühte stseeni nüansi juurde. Seda laval tehes

keskendusin ainult sellele nüansile ja tekst läks täiesti meelest. Suutsin kuidagi improviseeritud teksti kokku panna, mis vähegi vastas kirjutatud teksti sisule. Pärast mõtlesin, et ei saa lootma jääda ainult kirja pandud tekstile, vaid kogu aeg peab olema valvas, et kohe-kohe on vaja improviseerida. Lavastuse „Dekameron“ käigus sain aru, et improviseerides tekivad kõige õigemad mõtted ja ideed. Kui liikumine on paigas, kuid tekst veel mitte ja mingid fragmendid sellest on kusagil mälus olemas, siis on ka palju lihtsam improviseerida oma teksti ning võivadki sündida palju õigemad mõtted, mis algselt näidendis kirjas olid. Lavastuse „100 M MORE“ käigus sain aru, kui tähtis on improvisatsioon selleks, et hakata mingeid ideid huupi pakkuma. Ei saa istuda ja mõelda, vaid tuleb kogu aeg tegutseda ja lasta alateadvusel keha juhtida. Aju improviseerib mitmeid erinevaid variante, et hiljem saaks nende vahel valida, mis tundub õigem.

KOKKUVÕTE

Oma lõputöös, „Minu elu kunstis“, uurisin kvalitatiivset uurumismeetodit kasutades improvisatsiooni, selle ajalugu ning erinevate vormide kasutamist lavastuste loomisel. Analüüsisin oma õpinguid teatrikoolis ning seejärel kolme diplomilavastust, püüdes välja selgitada, kuidas on improvisatsioon mind erinevates lavastusprotsessides aidanud ning millistel hetkedel on kooliajal vajaka jäänud. Oma kogemusele tuginedes analüüsisin, kas ja millist improvisatsiooni liiki lavastuste loomisel kasutati.

Sellega saabki minu neli aastat teatrikoolis läbi. Ma ei kujuta ette, kus ma oleksin oma elus praegu ning milline oleksin ma inimesena. Pärast seda nelja aastat olen ma täiesti teine inimene, kui ma oli enne teatrikooli. Kas ma oleksin ka ilma teatrikoolita nii palju, nii kiiresti arenenud? Kahtlen sügavalt. Eriti tänulik olen ma Kalju Komissarovile, et ta andis mulle võimaluse täita minu elu unistus ning õppida näitlejaks.

KASUTATUD ALLIKAD

Leedo, M.-E. *Erialapäevik*

Loui, A. 2009. *The Physical Actor: Exercises for Action and Awareness*. UK: Taylor & Francis e-Library

Frost, A., Yarrow, R. 1989. *Improvisation in Drama*. UK: Palgrave Macmillan

Syssoyeva, K. M., Proudfit, S. 2016. *Women, Collective Creationn, and Devised Performance*. New York: Nature America Inc.

SUMMARY

In my final paper "*Improvisation as the Basis of Acting Skill*" I analyze my studies in the theatre department in Viljandi Culture Academy. I begin with an overview of improvisation and then analyze my studies and three of my final plays from that point of view. How Improvisation helped me in certain situations and what would have been different when I would have known and practised earlier these rules.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, **Mathias-Einari Leedo**,

(autori nimi)

(sünnikuupäev: 28.02.1995)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose
“IMPROVISATSIOON KUI NÄITLEJAMEISTERLIKKUSE ALUS”,
(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on **Ott Karulin**,

(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, **19.05.2019** (kuupäev)

Mina, **Mathias-Einari Leedo**,

kinnitan, et olen kirjutanud käeoleva lõputöö isesiesvalt.

Kuupäev: **19.05.2019**

Allkiri:.....