

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Teatrikunsti õppekava

Kristi Kimmel

KUI NÄITLEJA OLEKS DRAMATURG

Lõputöö

Juhendaja: Tõnis Parksepp, MA, Elva Gümnaasium, õppejuht

Kaitsmisele lubatud

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2021

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. DRAMATISEERITAVA RAAMATU VALIK.....	5
1.1. Tõlketeksti eripärad.....	7
2. ÜLEVAADE TEOORIAST	8
2.1. Draamateooria	8
2.2. Teatripraktikute lähenemine näitleja, teksti autori ja teksti vahelisele suhtele	12
2.2.1. Judith Weston	12
2.2.2. Konstantin Stanislavski näitlejast, rolliloomest ja tekstist.....	15
3. ANALÜÜS JA JÄRELDUSED	17
3.1. Näidendi „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” kirjutamise protsess	17
3.2. Draamateooria ja näitleja tekstiloomes võrdlus.....	18
3.2.1. Näitlejamärgu suunavad lavastuslikud juhised	18
3.2.2. Pausid, argikeele kasutamine ja tegevuse sõnastamine	18
3.2.3. Mõtteline sidusus tekstiloomes	20
3.2.4. Kujutluspilt	22
3.2.5. Näitlejaülesanne.....	23
3.3. Kuidas läheneb draamateksti kirjutamisele näitleja?	26
KOKKUVÕTE	28
KASUTATUD ALLIKAD	29
LISAD.....	30
Lisa 1 Sündmused ja tegevused raamatust „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke”	30
Lisa 2 Dramatiseeritud stseenid	34
SUMMARY	45

SISSEJUHATUS

Teatritudengina olen üha enam seisnud silmitsi sisemise tundmusega, et mul on keeruline tänapäeva eesti näitekirjanike loomingut usaldada. Mulle kui näitlejale on kõige olulisem osa tekstiga tööst usaldus näitekirjaniku või dramaturgi professionaalsesse töösse. Tutvumine iga uue materjaliga algab minu jaoks sisemisest protsessist, kuidas loobuda enda kahtlustest ja skeptilisusest kellegi loomingu suhtes. Olen oma õpingute jooksul pidanud tõdema, et mitte iga tekst, millega ma olen pidanud töötama, ei ole kellegi teise poolt pandud kirja piisava pühendumisega ja süvenemisega. Ehk lugedes kellegi loomingut, kumab minu jaoks selgelt läbi, kas näitekirjanik või dramaturg on enda töö tähtsust mõtestanud ja seda oluliseks pidanud või on enda professionaalsuse-latti madalamale seadnud. Süvenedes Shakespeare'i, Tennessee Williamsi või Madis Kõivu ja Mati Undi loomingusse, ei teki minus kahtlusi, kas nende kirjasõna on piisav selleks, et mina saaksin oma näitlejatööd võimalikul heal tasemel teha. Seesugune probleem tekib ennekõike tänapäeva eesti näitekirjanikega, kelle loominguga olen kokku puutunud.

Dramaturg lähtub loo seisukohast ja tema roll on seista loo terviku eest, kuid ta ei lähtu oma loomingus loo esitamise seisukohast. Dramaturg on tugikäsitööline, kes paneb loo kokku, kuid enamasti ei ole aktiivne osaline proovides. Selle tulemus on, et tihtilugu ei oska lavastajad näitlejale teksti seletada ega esitamise perspektiivi lahti võtta näitlejaülesannete kaudu. See peaks olema näitleja töö. Mind aga huvitas, kuidas leida ja tugevdada dramaturgi ja näitleja vahelist koostööd, et mina näitlejana ei peaks enam silmitsi seisma probleemiga, kuidas usaldada dramaturgi mõtteid, sõnu, viisi, kuidas ta midagi on loonud ehk esitatavat tervikut. Seetõttu soovisingi läbida protsessi, kirjutades ise midagi sellist, mida näitleja võiks lugedes usaldada. Ma ei asetanud ennast ainuüksi dramaturgi rolli, vaid võtsin kaasa mina kui näitleja rolli, mille ühendan dramaturgiks olemisega. Oma lõputöö protsessis soovisin vaadata, kas tekib üldistusvõime, et öelda midagi nii näitlejatele kui ka dramaturgidele.

Minu töö lähtub küsimusest, kuidas oleks kirjutatavat teksti mängida ja mida ma teen selleks, et näitleja ülesandeid tekstiloomel arvesse võtta. Ehk kuidas draamateksti sõnastada, et seda oleks näitlejal sisendusjõulisem ja loomupärasem mängida. Minu loov-praktilise lõputöö teema on Gaétan Soucy raamatu „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” põhjal draamateksti kirjutamine, lähtudes näitleja kui dramaturgi rollist draamateksti loomisel. Töö uurimisprobleemiks on vastata küsimusele: kuidas läheneb draamateksti kirjutamisele näitleja? Lõputöö eesmärgiks on leida seoseid näitleja ja dramaturgi rolli vahel. Saada aru ja sõnastada, kui suurel määral ja millisel moel mõjutavad näitlejaõppe läbinut tema erialased kogemused ja tööspetsiifika draamateksti loomisel. Mis on näitleja tekstiloomel impulsiks, ajendiks ja tõukelauaks? Millest näitleja lähtub, kui ta loob draamateksti? Millised näitlejatöö kogemused tulevad tekstiloomel kasuks ja millised kahjuks? Praktilise lisaväärtusena valmib näidend „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke”, mida ma saan tulevikus omaalgatusliku lavastusprojekti puhul alusmaterjalina kasutada. Lisaks soovin, et minu tööst võiksid välja kasvada kindlad pidepunktid, mida dramaturgid võiksid dramatiseerimisel kasutada või millele saaksid alustavad dramaturgid teksti loomisel toetuda.

Töö esimeses pooles annan ülevaate draamateooria reeglitest ja õpetustest, et mõista paremini, kuidas traditsiooniliselt näidendi kirjutamisele lähenetakse. Töö teises pooles toon välja, milline on ühisosa näitleja intuitsiooni ja teoreetilise raamistiku vahel ning millised on vasturääkivused, analüüsid, mida ma enda kirjutatud stseenide puhul, kas arvesse võtan või millest ma mööda vaatan.

1. DRAMATISEERITAVA RAAMATU VALIK

Minu kui kunstniku looming saab alguse inspiratsioonist ning ennast käivitavast, korda minevast ja minu mõttemaailma märgiliselt mõjutavast materjalist. Gaétan Soucy raamat „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” avaldas minus loomingulised impulsid, mida ma soovisin mingil moel realiseerida. Minu kultuurimaitse kirjeldavateks märksõnadeks on robustsus, selgusetus ja teatav absurdsus, ellu peidetud mitmekihilisus, selle võluv traagika ja poeetilisus, joovastav ja kainestav raputus üheaegselt. „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” vastab minu kui inimese ja minu kui kunstniku maitsele, mida iseloomustab rohkete küsimuste tekkimine ja väheste konkreetsete vastuste saamine. Valitud teose puhul sain aru, et lugu, mida autor Soucy soovis edasi anda, ei peida oma tugevust ainult selles, millest on lugu, vaid teksti peamine jõud avaldub küsimuse kaudu – kuidas on lugejani loo mõtet edasi antud. Võttes arvesse näitlejamängu üht katusfunktsiooni – olla oma mänguga lavastatava loo teenistuses, siis peamine, mida vaataja teatritükkidest lisaks loole ja selle mõtestatud sisule otsima tuleb, on ka arvatavasti uudishimu, *kuidas* üldisemalt lavastusega lugu jutustatakse ja *kuidas* on näitleja oma mängu ja selle vahenditega mõtet edastanud. Ehk selle kõrval, mida mängitakse, tullakse vaatama ka, kuidas näitleja mängib. Seega tajusin tugevat seost nii näitleja *kuidas*-funktsiooni ja Gaétan Soucy loo jutustamise *kuidas*-lähtekohta vahel. Arvan, et mida julgemalt ja märgatavamalt on teksti autor oma loo jutustamiseks erisuguseid vahendeid kasutanud, seda tugevamalt on see seotud teatrispetsiifilise küsimusega *kuidas lugu jutustada*. „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” pakub võimaluse lineaarsest, traditsioonilisest näidendivormist mööda vaadata, pakkudes võimalust katsetada uudsemaid ja üllatuslikemaid vorme.

Lisaks küsimusele, miks just see lugu, saab teatriloomingu lähtekohta puhul olulist tähelepanu ka *miks just praegu* seesugust lugu jutustada. Eriliseks ja veenvaks argumendiks ei ole ilmselt *aegumatu* teema ja loo esiletõstmine, kuna laiemas pildis on inimsuhete, mille baasilt kasvab ka lugu, keerukused ja mitmekihilisus ajas muutumatud. Siiski tahaksin tuua välja valitud teose *aegumatu* teema – see, milliseks inimene kujuneb, sõltub kõigest ja kõigist

ümbritsevast. Kui teadlikult me näeme ja tajume ümbritseva elu mõjutusi? Kuidas on inimese peamiseks kasvatajaks ja suunajaks *kogemus* kui selline? Millised võimalused ja maailmad on meile avanenud selle aja ja koha kogemuste näol? Millised maailmad on meil selliste kogemuste tõttu suletud? Ehk „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” pakub oma loo kaudu võimaluse (taas)mõtestada inimeseks olemise seoseid ümbritsevaga ja märgata enda sisemist tervikpilti, enda osa teiste maailmast kui pildist, mis võibolla ei ole nii terviklik ega terve, kui meile esmapilgul näib. Praegust maailma kirjeldatakse üha enam eraldatuse, isolatsioonirohke maailmana, kus inimesed kannavad endas aina rohkem üksiolekut. Üksildus ja üksinduseni viivad kokkulangevused on ka valitud raamatu läbivaks teemaatikaks. Lisaks tunnen, et taas on hakanud esile kerkima inimese identiteediotsingud – varasemad valikud ja hetkelised väärtused seatakse kahtluse alla, püüdes enda minapildile ausalt otsa vaadata ning endaga tõelisemat dialoogi pidada. Ka teos, mida olen otsustanud dramatiseerida, toetab identiteediotsingutega tegelevate inimeste teekonda.

Kui küsida, miks tuleks valitud romaanist justnimelt näidend luua, toetuksin eesti teatriteadlase Luule Epneri mõttele teosest „Draamateooria probleeme 1”, kus ta toob välja, et „Draama on kõige sobivam vorm inimliku suhtlemise, keeruliste inimsuhete kujutamiseks. Kui käsitada kunsti tegelikkuse mudelina, siis draama modelleerib suhtlemist sellisena, nagu see tegelikult toimub – dialoogina inimeste vahel. Draama on "suhtlemise kui spetsiifiliselt ja unikaalselt inimliku olemisvormi kontsentreeritud ja täielik kujutis." [KaraH 1979:59]. Selles mõttes võib draamat pidada kõige inimesekesksemaks kirjandusliigiks. Inimesed või inimesestatud (antropomorfsed) tegelased on draama keskpunktis, see, mis toimub nende vahel, moodustab dramaatilise tegevuse sisu. Teatris mängitav draama jäljendab suhtlemist konkreetselt.” (Epner 1992, lk 13) Kuna dramatiseerimiseks valitud teos on kirjutatud lähtuvalt ühe tegelase ja tema enesemääratlemise tunnetesüsteemist, sisaldades endas keerulisi ja kummastavaid inimsuhteid, siis võiks arvata, et seesuguse inimliku olemisvormi kujutamiseks sobib lisaks romaanile ka draama.

1.1. Tõlketeksti eripärad

Näidendite teksti loomisel pidasin oluliseks raamatus esinenud nüansirikka keelelise väljendusviisi säilitamist. Kuna originaalteos on prantsuskeelne, siis olulist rolli tekstiga töötamisel mängib ka tõlkija tööga arvestamine. Gaétan Soucy raamatu „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” on eesti keelde tõlkinud Triinu Tamm. Raamatu saateks on Tamm kirjutanud: „Originaali loetakse kui antust, selle puhul ei saa olla kahtlust, et just nii autor öelda tahtiski. Tõlkimine on aga alati valikute küsimus ja valikud eeldavad põhjendatust ning teinekord ka põhjendamist.” (Soucy 2017, lk 162–163) Minul kui lugejal on hea meel tõdeda, kui loetud teksti tõlkija on mõistnud oma töö keerukat ja kaalukat olemust – miks kasutada just selliseid sõnu originaalmõtte edastamiseks. Näitleja peab tekstiga töötamisel põhjendama enda jaoks igat sõna. Olen näitlejana kogenud lavastusprotsesse, kus olen kahelnud dramaturgi valikutes, tundes, et dramaturgi põhjendatusest jääb puudu ja selle kaudu ei ole ma osanud tervikpilti märgata. Selle teose dramatiseerimise teekonnal aga ei pidanud ma kordagi kahtluse alla seadma tõlkija valikuid ja sain seeläbi tunda tugevat usaldust tõlkija meisterlikkuse suhtes.

Et veelgi selgitada suuremat tähelepanu tõlketekstile kui sellisele, toetusin dramaturgi ja ajakirjaniku Ene Paaveri sõnadele teosest „Teatri ja teaduse vahel”: „Kui üldjuhul algab proosateksti tee lavale dramatiseerimisega, siis võõrkeelse teose puhul teeb esimese sammu tõlkija, vahendades alusteksti originaalkeelest. Tõlkija on sel puhul ka esimene oluline tõlgendaja, kes toob teose uude keeleruumi, annab autori kujunditele teisekeelsed vasted ja nende kaudu spetsiifilise semantilise mahu, tegelastele karakterse kõne jne.” (Paaver 2002, lk 128–129). Triinu Tamme „tõlgendus” Gaétan Soucy kirjutatust sobis mulle kui draamateksti loojale, kuna Tamm oli tõlkimisel võtnud arvesse prantsuse keele sõnamängulised eripärad, leides neile nii mõnelgi korral täpsed eestikeelsed valikud, millega ta säilitas originaalautori lähenemise sõnade kõlale. Ehk taas kord – minu looming sai ehituda usalduslikule pinnale, mille oli tõlkija oma professionaalsusega suutnud luua.

2. ÜLEVAADE TEOORIAST

Töö teooriaosa esimeses pooles toon välja teatriteadlaste ja dramaturgide käsitlused tekstiloomest, sellest, mida kujutavad endast draamateksti traditsioonilise „reeglistiku” küljed ning kuidas teoreetikud mõtestavad näitleja ja teksti vahelist suhet. Teooriaosa teine pool toetub näitlejatöö praktikute mõtetele, tuues välja, kuidas suhestuvad omavahel näitleja ja tekst, kuidas see on seoses rolliloomega ning millist mõju avaldab see näitlejamängule.

2.1. Draamateooria

Eesti dramaturg Anu Tonts nimetab teoses „Draama ja teater” dramaatika tunnusteks dialoogilisuse; tegevusliku kõne; olevikulisuse ja draama esitamisväljundiks teatri (Tonts 2016, lk 9–10). Ka teatriteadlane Luule Epner kinnitab draama mõisteks, et „Draama on verbaalne dialogiseeritud tekst, mis on sobiv etendamiseks teatris” (Epner 1992, lk 9). Enda kirjutamise lähtekohaks, pidades silmas draamateooria reegleid, võiksin võtta samuti dialoogi ja tegevuse kaudu lähenemise. Näitlejatöös käivitab mind ennekõike mäng partneriga ja sellest sündivat partnerlussuhet saab ka nimetada dialoogiks. Ehk dialogiseeritud tekst pakub näitlejale võimaluse otsida koos partneriga mängitavaid lahendusi. Tegevuse kaardistamine tekstiloomes toetab samuti näitlejat tema töös, sest nagu ka öeldakse – näitlemine on tegu. See, kuidas tegelane midagi teeb, aitab vaatajal paremini mõista näitleja mängitavat rolli. Näitleja tahab oma rollis tegutseda, sest see võib võimaldada nüansirikkamat näitlejamängu. Tegevuse osatähtsuse näidendis toob esile ka Ameerika Ühendriikide näitekirjanik Sam Smiley teoses „Playwriting: the structure of action”, kirjutades, et „inimese elu koosneb püsivast tegevusest ja reaktsioonist, vastusest ja muutusest. Tegevus on inimese muutus. See on draamateksti kirjutamise põhiprintsiip. Kogu inimtegevus on mingil määral tegu.” (Smiley 2005, lk 73)

Draama teatrile-suunatusest kirjutab Epner, toetudes Voldemar Panso mõttele: „Usun, et näitekirjanik peaks suutma kahestuda – ta peaks suutma ette kujutada, kuidas tema loodud elu hakkab lavalaudadel hingama, tema tegelased käituma ja rääkima; /- - -/ Ja vaatajana peaks ta suutma erapooletult hinnata kogu tulevase etenduse kunstilist struktuuri. /- - -/ Pole oluline, et autori nägemus ei ühti hiljem lavastaja nägemusega. Tähtis on, et näidend pole kirjutatud õhutühjas ruumis. Nägemus sünnitab nägemuse, tühjusest ei sünni midagi.” (Epner 1992., lk 8) Ehk selleks, et dramaturg looks näidendi, mis sisaldaks endas tugevat vormi, peab ta arvestama teatri eripäradega, selle võimalikkuse ja võimatusega. Arvan, et näitleja tunneb ja tajub teatri eripärasid tugevamalt kui dramaturgid, sest näitleja on nende eripärade „sees”, kuid dramaturgid (nagu ka näiteks teatriteadlased) on eripäradest „väljas” ehk nad jäävad pigem kõrvaltvaatajateks. Sellest hoolimata arvan, et ka näitleja, kes kirjutab teatrikonteksti paigutuvat teksti, peaks arvestama kohaga, kus tema teksti mängima hakatakse. Olen kogenud olukorda, kus näitekirjanik on kirjutanud intiimse ja õrna stseeni, kuid ruum, kus ma näitlejana olen pidanud seesugust stseeni mängima, on avar ja mastaapne. Kuigi näitekirjanik teadis, millises lavaruumis tema näidend esitamisele tuleb, ei olnud ta siiski oma tekstiloomes seda arvesse võtnud. Ma arvan, et näitleja, lähtudes tema tööspetsiifikast, võiks teada näitekirjanikest ja dramaturgidest paremini, mida tähendab ruumi ja teksti omavaheline suhe. Kaldun arvama, et näitleja esinemiskogemustest kujunenud tunnetus ja arusaam teatriruumi mõjust näitlejamängule on määravam kui dramaturgi tunnetus teksti ja ruumi vahelisest suhtest. Kindlasti on olemas tundlikemaid ja vähemtundlikemaid autoreid, kuid ma arvan, et näitleja täpsem ettekujutus sellest, kuidas tema näitlejamängu mõjutab ruum, milles ta mõtet edastab, annab talle tugevama pinnase, et luua draamateksti, mis toetab ruumi potentsiaali.

Luule Epner kirjutab oma teoses „Draamateooria probleeme 2”, et „Draama **dialog**, nagu igasugune kunstiline kõne, on **enam korrastatud** kui argikõne. Teemaarendus on sihipärasem, üleminekud uuele teemale ja katkestused on kunstiliselt motiveeritud. Näidendi dialoog on tihedalt seotud **tegevusega**. Tegevuse areng omakorda määrab kõneluste sisu ja koondab nad tervikuks.” (Epner 1994, lk 5) Epneri käsitus dialoogist toetab minu arusaama argikõnele omastest tunnustest, mida näidendit kirjutades vältida. Olen kokku puutunud nii mõnegi draamatekstiga, mille lugemisel saan aru, et dramaturg on kasutanud sõnastust, mis oleks kõne- ja argikeelsem, sisaldades ka (üleliigseid) parasiitsõnu, mille eesmärk on kõne „loomulikumaks” muutmine. Pean tunnistama, et teatriõpingute esimeses pooles tundsin samuti, et mida kõnekeelsemalt on tekst kirja pandud, seda suupärasem ja hõlpsam on teksti

omandada ja hiljem esitada. Praegu tunnen aga, et seesugune kujutelm argikeele sõnastuse tugevusest on eksitav ja petlik. Minu ülesanne näitlejana on edastada mõtet, kuid üleliigsed „rämpssõnad” raskendavad kuulajal mõttest arusaamist. Argikeele kasutamise nõrgaks küljeks on ka slängiliku keelesüsteemi tugev sõltuvus ajast kui sellisest. Släng on pidevas muutumises ja teoses kasutatav vorm on seeläbi alati vananenud ja seda on keeruline teksti püüda. Ehk mida selgem, täpsem ja konkreetsem on mõtte edastamise kuju, seda paremini jõuab mõte ka kuulajani. Siinkohal ei pea ma silmas mõtte „lābipaistvust” või „lihtsust”, vaid mõtte puhast vormi, mis võib endas sisaldada ka esialgu tunduvat väga arusaamatut, selgusetut mahtu.

Tõin eelnevalt välja, et dialoogi üks tugevatest külgedest, mida näitleja oma töös otsib, on partnerlussuhte tekkimise võimalikkus. Lisaks partnerimāngu-funktsioonile on dialoog ka karakteriseerimisvahend. Luule Epner kirjutab, et „Dialoog on üks tähtsamaid karakteriseerimisvahendeid. Teatavas mõttes loob kõne tegelase karakteri ja vastupidi, karakter määrab kõne laadi. Niisiis on vajalik teada järgmist: kes rāāgib? kuidas ta rāāgib? millest ta rāāgib? Dialoogi ja tegelase analüüs kuuluvad kokku.” (*ibid.*, lk 7) Kuigi näitleja jaoks on ülimalt oluline, kuidas on dialoog kirja pandud, kannab olulisematki vāārtust info, millest on dialoog kirjutatud. Sam Smiley kirjutab tegelase kujutamise kohta, et „Kõige tōhusam viis tegelase karaktiseerimiseks nāidendis, filmis või novellis, on nāidata tegelast, kui ta teeb mitmeid olulisi otsuseid” (Smiley 2005., lk 124). Briti nāitekirjanik ja õppejōud Stephen Jeffreys toob enda teoses „Playwriting: Structure, Character, How and What to Write” (2019) samamoodi välja oluliste otsuste vajalikkuse: „Nāidendi tegevus peaks tegelasi edasi lūkkama. Shakespeare’i tragōōdia trikk seisneb selles, et ta lūkkab oma tegelased nii kaugemale kui inimolevus suudab minna.” Nendest mõtetest saab järeldada, et mida tugevaimaid ja suuremaid otsuseid peab tegelane loos vastu vōtma, seda paremini saab nii nāitekirjanik, dramaturg kui ka hiljem tegelast mängiv nāitleja karakterit luua. Mida keerulisemate katsumustega peab minu mängitav tegelane silmitsi seisma, seda huvitavam on mul nāitlejana oma rolli avastada.

Stephen Jeffreys kirjutab, et „Nāitekirjanik ei tohi olla liiga ettekirjutav, sest karakteriseerimine on ala, kus nāitekirjanik ja nāitleja kohtuvad. Nāitekirjanik annab teatepulga üle – see on nāitleja, kes lõpetab vōistluse.” Tegelaste loomist paberile kirjeldab autor: „Esimene mōōde on nende (tegelaste) lugu. Teine mōōde on nende ulatus: teisisōnu – iseloomulikud küljed (vālimus, harjumused, hoiakud) või muud isikuomadused, mille nad

ise vahetult esile toovad. Ja lõpuks on tegelase sügavus: see ülioluline olemus, mis tegelastes avaldub, kui lugu lahti hargneb ja pinge kasvab.”

Jeffreys annab ka konkreetseid tehnilis-praktilisi nõuandeid, mida ta soovitab näitekirjanikel järgida, kui nad kirjutavad draamateksti: „Ärge kirjutage teksti liiga palju pause, välja arvatud juhul, kui kirjutate kindlas stiilis, kus pauside ja dialoogi suhe on ülioluline. Ärge sehkeldage selle ümber, kus tegelane laval asetseb, nt. "Ta hakkab aeglaselt üle pööranda liikuma." See on lavastaja ja näitlejate töö. Samuti vältige sõna ‘algab’; tegelane kas teeb midagi või mitte. Nii et selle asemel, et kirjutada „Ta hakkab juukseid kammima”, kirjutage lihtsalt „Ta kammib juukseid.” Ole seesuguste asjade suhtes halastamatu. /- -/ Vältige alati üksikasjalikku füüsilist kirjeldust, välja arvatud juhul, kui see pole selle konkreetse tegelase jaoks ülioluline. Kui te kirjeldate tegelase kehaehitust, omadusi või juuksevärvi, tähendab see seda, et näitlejad võivad tunda end rolli mängimisel kõrvalisena.” Suuremas osas olen autori soovitustega nõus, kuid töö järelduste peatükis toon täpsemalt välja, milliseid Jeffreys’i nõuandeid ma näidenditeksti kirjutades jälgisin ja millest ma mööda vaatasin.

Kui enda kirjutatud dramatiseringule anda teoreetiline määratlus, millist draama vormi enda kirjutatava näidendi iseloomustamiseks kasutada, siis võttes aluseks Epneri käsitluse psühholoogilisest draamast, mis „on ülesehituselt karakterikeskne, palju ruumi antakse peategelase psüühika avamisele, konflikt juurdub tavaliselt tegelase sisevastuoludes. Süžeearendus sõltub tegelase mõtte- ja tundedünaamikast” (Epner 1992., lk 46), siis julgeksin enda kirjutatud lähenemist nimetada justnimelt **psühholoogiliseks draamaks**, kuna ma keskendun ennekõike peategelase psüühika avamisele ja tema sisemistele vastuoludele, mille kaudu edastada mõtet. Teiselt poolt tahaksin määratleda enda kirjutatud versiooni ka **analüütiliseks draamaks**, mille „eripära seisab selles, et otsustava tähtsusega sündmused on toimunud enne lavategevuse algust. Eellugude saatuslikud kollisioonid valitsevad tegelaste suhete üle ning jõudmine tõeni mineviku kohta ongi sündmustiku teljeks.” (Epner 1994, lk 52–53) Kuna „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” sisaldab endas palju minevikusündmusi, mis mõjutavad otseselt ka olevikulist süžeed, siis teoreetilise mõtestamise jaoks kaldun enda loodavat teksti nimetama psühholoogilis-analüütiliseks draamaks.

2.2. Teatripraktikute lähenemine näitleja, teksti autori ja teksti vahelisele suhtele

2.2.1. Judith Weston

Ameerika Ühendriikide näitleja, näitekunsti õpetaja ja kirjanik Judith Weston on kirjutanud oma teoses „Töö näitlejaga”: „Head stsenaariumid on keerulised, neis peitub rikas varjatud maailm, millele vihjatakse, aga mida üleliia ei selgitata; te vajate süvitsi minevat tekstianalüüsi, et teil õnnestuks välja kaevata iga huvipakkuv infokild, aga te peate tegema samasuguse töö ka halva stsenaariumi puhul. Halbades stsenaariumides on asjad liiga üle seletatud ja ilmselged, nii et te peate looma midagi, mis jääb sõnade taha, te peate sõnu toestama ja andma neile elulise koe.” (Weston 2017, lk 182) Olen Westoni mõttega nõus, et iga stsenaarium, näidend või muu tekst, millega näitleja töötab, eeldab põhjalikku analüüsi. Olen ka ise näitlejana täheldanud, et tekstid, mis on liiga ilmselged, ühemõttelised ja äraseletatud, ei tekita minus kohe suurt huvi ega paku võimalust tekkida elavatel, inspireerivatel kujutluspildidel. Seevastu tekstid, mis tunduvad esialgu ebaselged, komplitseeritud ja võibolla kohati ka absurdsed, köidavad minu tähelepanu ja tekitavad minus näitlejana tungi leida „segadusele” lahendus. Lugeses keerulisi ehk mitte nii selgeid tekste, olen tihti tajunud, et seesugune keerukus peidab endas teatavat sügavamat, mahlakamat ja olulisemat sisu, mida võib nimetada ka mõtte alltekstiks. Näitleja otsib tihtipeale kirjutatud sõnade taga peituvat allteksti, mille põhjal enda rollimaailm luua. Weston pakub välja, et teksti autori, lähtudes sellest, et stsenaarium luuakse ennekõike näitlejale, mitte produtsentidele, võiks vältida juhiseid, mis kirjeldavad mingit takistust, tegevust või tegelase siseelu. Ta kirjutab: „Pealegi on allteksti avastamine, liikumiste ja tegevuste leidmine, mis annavad stsenaariumi emotsionaalsetele sündmustele füüsilise vaste, justnimelt teie töö ning ühtlasi loominguline väljakutse nii näitleja kui lavastaja jaoks” (*ibid.*, lk 186). Nõustun mõttega, et näitlejat käivitavad loomingulised väljakutsed, mida saab siduda „keerulise” teksti mõttega. Näitlejale kasulik draamatekst on ühelt poolt selge ja täpne, kuid teiselt poolt sisaldab see endas komplitseeritud mõtteid, tundeid ja küsimusi, mis käivitavad näitlejas intensiivsema mõttetöö ja suurema tungi mängida.

Judith Weston toob välja, et näitlejale on kõige keerulisem mängida tegelaskuju reaktsioone emotsionaalsetele sündmustele (*ibid.*, lk 30). Ehk filmi emotsionaalsed pöörded on näitleja seisukohalt kõige väljakutsuvamad sündmused. Sarnaselt näitekirjanduse teoreetikute lähenemisega, mis soosib tegelasel võimalikult oluliste ja kaalukate otsustega silmitsi seismist, saan taas kord nõustuda, et näitlejana köidab mind ennekõike stseen, kus

emotsionaalne sündmus on võimalikult tugev ja haarav. Seega võiksin järeldada, et mida keerulisema ülesandega pean näitlejana silmitsi seisma, seda tugevamalt naudin ka näitlejatöö võimalusi.

Veel üheks sarnaseks jooneks, mis iseloomustab nii praktiku kui ka teoretiku arusaamist teksti ja näitleja vahelisest koostööst, on suunavate ja kirjeldavate märkuste kasutamine tekstiloomes. Kuigi draamateksti „õpetajad” ei välista nii konkreetselt kõiki omadussõnu, mis määravad, *kuidas* näitleja peaks autori sõnu esitama, siis Weston pakub välja, et kõik seesugused lavastuslikud juhised tuleks siiski tekstist välja jätta. Ta on toonud välja stsenaaristi töös leiduva konflikti – näitlejale ei tule kasuks stsenaariumisse sisse kirjutatud juhised, mis kirjeldavad tegelase sisselu (näiteks raevunult, lahkelt), kuid produtsentidel või agentidel, kes loevad nädalas mitmeid erinevaid stsenaariumeid, aitavad kirjeldavad märksõnad aega kokku hoida. (*ibid.*, lk 185–186) Weston paigutab sedalaadi lavastuslike juhiste alla kõik „omadussõnad, mäarsõnad, pööretele või psühholoogilistele selgitustele viitamised või emotsionaalsed skeemid” (*ibid.*, lk 185). Ta lisab, et näitlejale ei ole sellised juhised mängitavad (*ibid.*, lk 186). Mängitav lahendus peaks olema *valitav*, aga inimestena me ei saa oma tundeid valida. Ehk ka näitleja ei saa otsustada, milliseid tundeid ta tunneb. (*ibid.*, lk 28). Kuigi ma saan näitlejana aru, mida Weston peab *valitava* tunde all silmas ja ma suudan samastuda mõttega, miks lavastuslikud juhised võivad näitlejamängu ja -loovust pärssida, arvan ka, et mõningal juhul on kirjeldavad määr- või omadussõnad näitlejale ka kasulikud. Näiteks olukorras, kui ma ei saa tegelase repliigist aru ega suuda mõistuslikult ära seletada, miks ta midagi ütleb. Kuid kui selle juures on täpsustav märksõna, nagu näiteks *joovastavalt*, siis on võimalik, et selle joovastava tunde kaudu võin leida proovides ka loogilisema äratundmise, miks minu tegelane siiski selliseid sõnu ütleb. Ehk ma lähenen repliigi analüüsile tunde kaudu, mis võib minu tegelast täiesti teisest küljest näida. Arvan, et dramaturg võiks leida näitlejamängu suunavate juhiste vahel tasakaalu. Kirjutada sisse need juhised, mis peegeldaksid näitlejale autori võimalikku ettekujutust rollist, kuid mis ei hakkaks näitlejat tema töös piirama. Usun, et mida professionaalsem on näitleja oma töös, seda teadlikum on ta ka sellest, kuidas tema kui instrument töötab ja mis tema tööd pärsib, mis soodustab. Ka enda kogemuste najalt ei oska ma ühte või teist näidendi või stsenaariumi kirjutamise viisi paremaks pidada. Arvan, et olen näitlejana oma arengus nii kaugel, et suudaksin ise otsustada, kas mõnda dramaturgi mängu juhtivat märksõna kasutada või mitte. Kui mind huvitab, kuidas on autor minu tegelase emotsionaalset või tegevuslikku liini ette kujutanud, siis annan nendele märksõnadele ka võimaluse. Kui ma aga näitlejaspetsiifiliselt

ei huvitu näiteks sellest, kuidas oma rolliga jõuda pisarateni (teades, et emotsionaalne eneseväljendus pisarate näol on minule kui näitlejale pigem omane), siis ma püüan leida teisi vahendeid, et ennast näitlejana pidevas arengus ja progressis hoida. Ehk dramaturgi lähenemine sellele, *kuidas* näitleja võiks oma rolli luua, on minu silmis pigem üks võimalustest, mida kasutada juhul, kui näitleja tunneb, et seesugune lahendus teda kõnetab, näitlejatehniliselt huvitab või on tema rollilooemele vajalik. Kuigi näitleja peab rollilooemeprotsessis arvestama autori loodud rollijoonisega ja lähtuvalt sellest ka enda rolli üles ehitama, siis väidan, et näitleja otsib tasakaalu enda isiklike näitlejatehniliste huvide ja rolli huvide vahel. Ehk näitleja võib langetada rollilooeme teekonnal ka selliseid valikuid, mis ei lähtu otseselt rollijoonisest, vaid tema enda isiklikust huvist, mis on alati subjektiivne.

Peaaegu oluliseks tuua välja ka Judith Westoni soovitus sellest, et pärast teksti kirjapanemist võiks autor seda valju häälega lugeda (*ibid.*, lk 197). Ma küll ei tea, kas näitekirjanikud ja dramaturgid on ennekõike vaikivad kirjutajad ja lugejad, kuid nii palju, kui ma olen lavastusprotsesside esimestes lugemisproovides kogenud, siis tihti toovad näidendite autorid välja, et esimesed tekstiproovid näitlejatega on neile väga põnevad, sest nad kuulevad esimest korda, milline on nende kirjutatud tegelaste hääl ja kuidas nende kirjapandud mõte kõlab. Sellest võiksin järeldada, et näitekirjanik ei ole arvatavasti kirjutatud teksti omakeskis valju häälega lugenud. Kui ma olen pidanud endale kui näitlejale ise kirjutama teksti, mida hiljem oma töös kasutada, siis üks esimestest sammudest tekstiloomel, lisaks mõtte väljendusele, on ka paberile kirjutatud sõnadele kõla andmine. Ehk ma loen alati valju häälega ka enda kirjutised üle, et kuulata, kuidas mõte ja sõna kõlavad. Omaette teksti valju häälega lugemisel on ka oht kuulda enda kirjapandud sõnu ja mõtteid just nii, nagu lugeja neid kuulda tahab. Võimalik, et inimeste (sh dramaturgide), kes töötavad sõnaga tekstilises võtmes, kuulumismeel ei ole nii tundlik kui inimestel, kes töötavad sõnaga hääle kaudu. Ehk on võimalik, et dramaturgid vajavad enda teksti jaoks võõrast häält, kuid näitlejana tunnen, et minu kuulumise tundlikkus on piisav, et suhtuda enda hääle üldisesse värvingusse teadlikumalt ja ma ei vaja otseselt võõrast häält, et enda kirjutatud teksti kõla selgemalt tajuda. Kuigi esimestes lugemisproovides saab dramaturg võimaluse kõrvaltkuulajana oma teksti objektiivsemalt suhestuda ja neutraalsemalt enda tekstitundlikkust kuulata, siis üheks võimalikuks variandiks, mida enne esimest lugemisproovi teha, oleks eneseette loetud teksti helikirjana salvestamine. Seeläbi võiks autor ennetada ohtu kuulda seda, mida ta tahab kuulda, ja arvestada oma töös sellega, kuidas sõna kõlavus võib mõtteselgust mõjutada.

2.2.2. Konstantin Stanislavski näitlejast, rolliloomest ja tekstist

Vene näitleja, lavastaja, teatriteoreetik ja -juht Konstantin Stanislavski on kirjeldanud head draamateksti: „Andekas teoses leidub palju selliseid kohti, mis näitlejat innustavad. Teda võivad kaasa kiskuda vormi ilu, autori stiil, sõnastuse laad, värsside kõlavus, kuju sisim olemus või väline pale, tundesügavus, mõte, väline faabula jms.” (Stanislavski 2017, lk 34) Ta lisab, et „Dramaturg ja tema tekst, kui dramaturg on andekas, osutuvad lõpuks näitlejale vajalikuks. Näitleja saab aru, et paremat sõnalist vormi kui see, mille poeet on leidnud näitleja partituuri ja sisemise läbielamise väljendamiseks, ei ole tal endal võimalik luua.” (*ibid.*, lk 137) Taas kerkib esile oluline asjaolu, et tugev tekst innustab näitlejat ja tema loomingulisi impulsse. Kuigi Stanislavski toob välja, et määravaks kõitvaks esmamuljeks võib näitlejale olla ka teose vorm, sõnalaadi kasutamine või värsside kõlavus, siis näitlejatudengina tunnen, et minu jaoks on olulisem teksti tundesügavus, mõte ja kuju sisim olemus. Nõustun autori mõttega, et andekas dramaturg on loonud näitlejale sellised repliigid, mille sõnastus on kõige täpsem ja sobivam enda tegelase väljendamiseks. Korrastatud dialoog toetab selgemat mõtte edastamist.

Kuidas aga luua teksti, mis toetaks võimalikult tugevalt näitlejamängu ehk kuidas põimida teksti sisse näitleja ülesandeid? Stanislavski on näitleja ülesannete kohta kirjutanud, et „Üks loometegevuse põhitingimusi seisneb selles, et näitleja ülesanded peavad ilmtingimata nakatama tema tundeid, tahet ja mõistust, nad peavad ahvatlema tema loomuse põhiolemust, sest ainult selles on talle loomejõud. Kuidas ja millega neid kõita? Ainuke peibutis, mis meie loometahet alati paelub, on sütitav, kaasakiskuv eesmärk või siis loomeülesanne.” (*ibid.*, lk 80) Täiendusena lisab autor, et „Kui kirjanikule tähendab läbiv tegevus oma pealisülesande läbiviimist, siis näitlejale on läbiv tegevus pealisülesande tegevuslik täitmine. Niisiis moodustavad pealisülesanne ja läbiv tegevus selle põhilise loomingu eesmärgi ja loometegevuse, mis mahutavad endasse, ühendavad ja üldistavad endas kõik rolli tuhanded üksikud, killustatud ülesanded, lõigud, tegevused.” (*ibid.*, lk 106) Koorub välja, et näitleja peamiseks käivitavaks jõuks on kaasakiskuv loomeülesanne, mida saab tegevuse kaudu täita. Arvan, et mida tähtsam on näitlejale kirjutatud pealisülesanne, seda suurem on tõenäosus, et näitleja läheneb oma rollile hingestatumalt ja põletavamalt. Teisisõnu – mäng elu ja surma peale võimaldab mul näitlejana suuremaid äärmusi otsida, kui näiteks mäng selle peale, kas võtta endale kass või koer. Mida (eluliselt) olulisem on pealisülesanne, seda keerulisemate küsimustega peab näitleja tegelema ka iseenda sisemuses ja elus. Muidugi võib

näitlejaülesandele läheneda ka teistpidi – see on näitleja enda töö teha iga „ülesanne”, sõltumata selle eluliselt olulisest kaalust, piisavalt tähtsaks, et see elustaks tema mängu ja pakuks talle huvi. Kui dramaturg on kirjutanud tegelasele läbivaks eesmärgiks ülesande, mis ei paku rolli mängivale näitleja piisavalt huvi, siis on tulemuseks kehv, mitteveenev mäng.

Inglise teatriõppejõud, Rose Brufordi teatri-ja etenduskunstide kolledži rektor ja professor Jean Benedetti kirjutab teoses „Stanislavski ja näitleja” näitlejast ja tema ülesannetest: „Kui näidendi kõik stseenid on läbi töötatud – selgitatud välja sündmused, millest koosneb näidend, selle ülesanded ja tegevused, mida tegelaskujud peavad nende täitmiseks sooritama –, siis tuleb see kõik muuta isiklikuks, meid kõiki seesmiselt puudutavaks, oluliseks. Tuleb leida vahendeid, mis aitaksid *muuta ülesanded mulle tähtsaks*, et luua tungiv **vajadus** tegutsemiseks.” (Benedetti 2017, lk 32) Sellest saan järeldada, et mida tähtsam on näitleja ülesanne, seda suurem on vajadus ka tegutseda. Kuigi Benedetti toob välja, et näitleja ülesanne on ise leida endale vahendid, mille kaudu ülesandeid olulistena mõtestada, siis usun, et suurt rolli mängib ka dramaturgi kirjapandud vahendid, millele näitleja saaks loomisel toetuda. Nendeks vahenditeks võivad olla dramaturgi suunavad märkused, nagu näiteks – läbi pisarate või närviliselt, mis ühelt poolt võivad näitlejat eksitada ja tema enda välja pakutavaid lahendusi koomale tõmmata, kuid teiselt poolt anda näitlejale siiski aimu, kuidas tahtis dramaturg välja joonistada tegelase sisemisi plahvatusi või seda, kui olulist rolli mängis teatud info, mis muutis tegelase närviliseks või pani ta nutma.

Benedetti lisab tegelaskuju tegutsemisele olulise täpsustusena allteksti nüansi: „Minu **sisemonoloogi, kujutluspiltide ja emotsionaalse mälu** abil kujuneb **alltekst**, see tähendab kõik, mis toimub mu psüühikas tegelaskujuna tegutsemise vältel (*ibid.*, lk 34).” Näitlejana vaatan tekstianalüüsi tehes väga tihti kirja pandud sõnade ja mõtete kaugemasse ja hämaramasse nurka. Ehk mõtlen sellele, mis kaal on tegelase öeldud sõnadel, mis mõtet need tegelikult endas kannavad ehk milline on mõtte alltekst. Kuigi autor toob välja, et alltekst kujuneb emotsionaalse mälu, kujutluspiltide ja sisemonoloogi kaudu, siis ma tunnen, et tegelikult otsin ma allteksti juba materjali lugedes. Ma püüan esmalt leida dramaturgi või näitekirjaniku pakutud ja peidetud allteksti ja seejärel, kui ma saan aru, et autor ei ole allteksti minule arusaadavas vormis sisse kirjutanud, hakkan ma seda ise looma, kasutades vahenditena oma kujutluspilte, sisemonoloogi ja võimalusi, mis mind tolles hetkes ka inimesena köidavad. Muidugi ei saa unustada lavastaja tähtsust näitleja rolliloomeprotsessis. Lavastaja suunavad ülesanded peaksid selle kõige juures näitlejat toetama ja abistama, et omavahelisest koostööst saaks sündida lavastus, mis oleks kõigile osalistele siiralt oluline.

3. ANALÜÜS JA JÄRELDUSED

3.1.Näidendi „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” kirjutamise protsess

Esmalt puhastasin romaanist „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” välja loos esinevad sündmused ja tegevused. Kuna selle teose üheks iseloomulikuks küljeks on oleviku ja mineviku sündmuste seotus ja selge erinemine, siis jagasingi sündmused eelsündmusteks ja -tegevusteks ning loo olevikus toimuvateks sündmusteks, tegevusteks. Need leiab töö peatükist „Lisad“. Seejärel võtsin fookusesse oleviku sündmuste dialoogid ja tegevuslikud märksõnad, mille ümber hakkasin stseene kirjutama. Et minu lõputöö uurimuslik lähenemine võimaldaks mitmekesisemat analüüsi, ei lähtunud ma näidendi tervikloo kirjapanekust, vaid kirjutasin eraldiseisvamad stseenid, mis küll vahetevahel olid omavahel tugevamalt seotud, kuid ennekõike oli kirjutatud stseenide eesmärgiks analüüsida stseeni kui tervikut, mitte stseeni kui osa tervikust. Stseene hakkasin kirjutama pärast seda, kui olin oma töö jaoks vajalikud teoreetilised allikad läbi töötanud. Kuna pärast esimeste stseenide kirjapanemist sain aru, et omandatud teoreetilised teadmised näidendi kirjutamisest hakkasid minu kirjapanekut teataval määral mõjutama, siis püüdsin kirjutamisprotsessi jaoks draamareeglid unustada ja lähtuda enda kui näitleja intuitsioonist teksti loomisel. Enda kui näitleja sisetundele kindlaks jäädes saan selgemalt välja tuua draamateksti teoreetilise raamistiku ja näitleja erialase intuitsiooni sarnasused ja erinevused tekstilises loomingus.

3.2.Draamateooria ja näitleja tekstiloome võrdlus

3.2.1. Näitlejamängu suunavad lavastuslikud juhised

Teooriaosa peatükist ilmnis mulle üheks olulisemaks küsimuseks dramaturgi töös – kas ja kuidas kirjutada näidendisse lavastuslikke juhiseid. Kuigi näitekirjanik Stephen Jeffreys ja näitekunsti õpetaja Judith Weston soovitasid näitlejale loodava teksti puhul lavastuslikest juhistest suuremal määral loobuda, siis minu kirjutatud stseenides on siiski mõningal määral nii tegevuslikud kui ka emotsionaalsed juhised sisse kirjutatud. Erinevalt aga konkreetsest ja ühest kindlast juhiseist, pakkusin välja variandi, mida lugedes võiks näitleja saada aimu, et täpselt see reaktsioon, mille olen autorina kirja pannud, ei ole nii tähtis, vaid oluline on anda lugejale mõista, et tegelase sisemuses toimub muutus, mis väljendub mõne emotsiooni näol. Selle asemel, et kirjutada „Ta nutab” või „Ta naerab”, kirjutasin „Vend nutab või naerab”. Need tegevust kirjeldavad märksõnad on kui „laia pintsliga tõmmatud”, kuid minu eesmärk nende paksude toonide kasutamisega oli lugejale anda teadmiseks, et iga emotsionaalne väljendus, mis võiks nutu ja naeru pingevälja vahele jääda, on näitleja enda valida. Autorina soovisin anda mõista, et emotsionaalne väljendus on tagajärg, mille on põhjustanud isiklik sisemine sündmus. Veelgi avatumad variandid oleksid: „tugev emotsionaalne muutus” või „emotsionaalselt pingestatud seisund”, mis annaksid näitlejale selgema arusaama, et ta saab ise otsustada, kuidas ennast väljendada.

3.2.2. Pausid, argikeele kasutamine ja tegevuse sõnastamine

Teine teksti tehnilisem külge, mida Stephen Jeffreys soovitas näitekirjanikele, oli liigsete tekstisiseste pauside vältimine. Nii palju, kui ma olen näitlejana stsenaariumi või näidendi analüüsisiga kokku puutunud, siis ma ei ole täheldanud, et ma oleksin liigsetesse autori kirjutatud pausidesse „kinni jäänud”. Pausid aitavad teksti rütmistada ja seeläbi mõtet selgemalt edastada. Kuna paus annab näitlejale võimaluse ennast väljendada muul viisil kui sõnade kaudu, siis tunnen, et tekstisiseste pauside kasutamine ei ole mulle kui näitlejale probleemiks. Igal juhul jääb näitlejale võimalus teha pause ka kohtades, kuhu autor neid kirjutanud ei ole. Teksti autori pakutud pausi-kohad annavad mulle lugejana võimaluse kujutluspilti sõnadeta voolida. Tihti olen oma erialas kogenud, et paus loob suurema

pingevälja ja vaataja märkab vaikust suurema huviga. Enda kirjutatud stseenides kasutasin pause kohtades, kus toimub tegelase mõtte muutus, või kohtades, kus ma tajusin, et tegelane vajab hetke, et vaadata enda sisse. Nagu näiteks: *Siis on ta pigem sinine. Valkjassinine. (Paus.) Millised ta vuntsid olid?* või *Siis on ta surnud. Niisiis on ta surnud. (Paus.) Ma arvan, et me peame ta maha matma.* Need pausid markeerivad jutusuuna muutust. Usun, et kui ma ei oleks neid pause sisse kirjutanud, saaks näitleja lugedes aru, et tegelase mõtte kahe lause vahel muutub ja näitleja võtaks endale ise „hetke”, et kahe erineva mõtte vahele leida seos. Kuid dramaturgina langetasin valiku, kus ma otsustasin siiski pausid sisse kirjutada, et anda lugejale mõista, et ma olen autorina teadlik, et mõte hüppab järsult ühest kohast teise.

Oluline sarnane joon S. Jeffreys'i kui näitekirjaniku lähenemise ja minu kui näitleja intuitsiooni vahel tekstiloomes on hoidumine tegusõnadest, mis on justkui tõukelauaks päris tegevust kirjeldavale sõnale. Ehk näiteks sõnade *alustab, hakkab, asub* asemel kirjutada kohe, mida tegelane teeb.

Draamateooria peatükis tõin välja argikõne kasutamise nõrgad küljed dialoogi loomisel. Draamareeglite järgi on dialoog suuremal määral korrastatud kõne kui argikõne. Ka enda kirjutatud stseenide puhul vältisin argikõnele omaseid parasiitsõnu, et mõtet võimalikult selgelt edastada. Seesugust „puhtamat” sõnavormi soodustas ka algallikana kasutava raamatu kirjutamisstiil, kuna sellele on omane selge ja täpne sõnakasutus.

Järgnevalt olen näitlikustamiseks toonud paksus kirjas välja kohad, millest eelnevalt kirjutasin.

Näide I stseenist

Vend: Tead seda aedikut teisel pool juurviljaaeda, mitte seal paremal, koerakuudi juures, vaid puust onni taga?

Tüdruk: Jah.

Vend: Kui minna sealt tagant nõlvast alla, jõuad kuivanud ojani. Kas sa mäletad neid kive, mis seal hunnikus on? *(Paus.)* Vaat nii valge on Isa. Täpselt sedamoodi valge.

Tüdruk: Siis on ta pigem sinine. Valkjassinine. *(Paus.)* Millised ta vuntsid olid?

Vend: Kas Isal on vuntsid?

Tüdruk: Kas ta hingab?

Vend istub laua taha.

Tüdruk: Siis on ta surnud. Niisiis on ta surnud. (*Paus.*) Ma arvan, et me peame ta maha matma.

Vend nutab või naerab. Ta tõuseb, läheb akn klaasi juurde ja litsub näo vastu klaasi.

3.2.3. Mõtteline sidusus tekstiloomes

Vaadates minu kirjutatud stseene võimalikult objektiivselt, pööramata tähelepanu „Väikse tüdruku, kes armastas liialt tuletikke” loo arengule ja autori põhjus-tagajärg seostele, siis arvan, et ma olen jätnud lugejale piisavalt võimalusi, et ta otsiks ise repliikide ja mõtete vahelisi seoseid. Mõne tegelase mõte hüppab järsult ühelt teemalt teisele ja algselt võib jääda mulje, et kirjanik ei ole suutnud loogilist mõttejärge kirja panna. Näitlejana tunnen, et mida rohkem tekib mul lugejana peas „segadust” ja mõistmatust, seda intensiivsemalt olen sunnitud töötama, et leida vastuseid. Selle juures on oluline aga tuua välja tõsiasi, et mitte iga mõtteline „segadus” ei käivita minus loomingulisi impulsse. Kui on tajuda, et mõttel puudub sügavus ja maht, nähes läbi, et autor on „lihtsalt” uue teemaarenduse sisse toonud, siis kaob ka usaldus. Püüdsin teadlikult kirjutada sisse mõttelised „apsakad”, mis lõhuvad loogilisemat mõttesilda. Sellise lähenemise eesmärgiks oli luua näitlejale tekst, mille auklikum mõttevoog annaks näitleja võimaluse „aukude” vahele lahendus otsida. Ehk kui näitleja peab ise aktiivsemalt mõtetele sidusust otsima, siis see võiks käivitada temas loomingulised impulsid, mille peale mina autorina ei oskaks tullagi. Näiteks lausega „*Ma ürritasin sõnu otsida, aga leidsin...*” soovisin anda näitlejale võimaluse pakkuda ise välja, mis võiks olla see piisav „leidmine”, mis teda ennast kõnetaks ja mängu rikastaks. Mõtteseotuse segasuse näitlikustamiseks kirjutasin: „*Ma seisin täna sinu eest. Mida rohkem me oleme eimiski, seda rohkem me vajame tuge. Sest õnnetus juhtub alati ükskõik kellega. Ma sain täna endale nime.*” Esmalugemisel tekib tunne, et need laused ei ole omavahel piisavalt seotud ja tegelase mõte on hüplik, kuid autorina tegin seesuguse tekstilise valiku eesmärgiga, et näitleja võtaks endale ülesandeks pakkuda ise välja lahendus, kuidas ühest mõttest sünniks teine ning need „vahelüngad” oleksid talle vajalikud võimalusterohkema eneseväljenduse ja mängu jaoks. Pean oluliseks tuua välja, et dramaturgina pean teadma, kas minu sihilikult teksti pandud mõttelünka on võimalik üldse täita sisuga. Muidu võib tekkida kahtlus, kas ma olen dramaturgina olnud lohakas või laisk ehk kas ma olen midagi

„kogemata” kirja pannud. Kas esmapilgul tunduv „viga” on siiski kirjutatud eesmärgistatult „hämaraaks”.

Pakun autorina välja võimaliku ja põhjaliku seletuse sisule, kuidas lauseid „*Ma seisin täna sinu eest. Mida rohkem me oleme eimiski, seda rohkem me vajame tuge. Sest õnnetus juhtub alati ükskõik kellega. Ma sain täna endale nime.*” omavahel mõtteliselt siduda ja lahendada, et oleks arusaadav, et hämarad mõtteseosed ei ole juhuslikult sündinud. Teglane, kes neid repliike ütleb, mõtestab inimese surma kui olematuks, tühjuseks (eimiskiks) saamist. Kui inimesel ei ole enam vormi ega sisu, millega enda olemasolemist oluliseks pidada, siis säilib tema olulisus teiste inimeste elus ainult elavate kaudu. Elatud elu märgiline väärtus säilib pärast surma vaid siis, kui elavad hinged mälestavad kadunut ja tema elutegusid tähtsatena. Teglane tunneb, et ta peab surnud isa head mälestust toetama. Kuigi teglane ei tea, mida tähendab täielik inimeseks olemise vorm, siis nähes pealt ühte eksisteerimise võimalikkust – enda kaksikõde, kelle keha on põletusarmidega kaetud ja sidemetesse mässitud, kes on suurema osa elust elanud pimedas keldris, ketiga aheldatuna seina külge ja kellel puudub kõneoskus, siis tajumuslikult saab peateglane seesugust inimeseks olemise vormi nõrgaks (eimiskiks) pidada. Ta teab, et sellist „nõrka” elamise viisi tuleb toetada, sest ta on pidanud seda oma kaksikõe näitel tegema. Kuigi sellel hetkel ei teadvusta teglane endale, kes on tegelikult see olend puuris ja teadlikult ei mäleta ka õnnetust, mis sellised tagajärjed tekitab, siis tema keha ja alateadlik meel mäletavad, mis tollel saatuslikul päeval juhtus, kui suri tegelase ema ja peaaegu oleks surnud ka tema kaksikõde. Ehk häda ei hüüa tulles ja õnnetus või juhtuda ükskõik kellega. Tegelase üks tõdedest, mille ta hiljem ühes stseenis välja toob, on see, et inimene on ilma kõigest, mida ta ei oska nimetada. Kuna teglane oleks selles õnnetuses võinud ka ise surma saada ja tema eluline olemasolu säilis õnneliku juhuse tõttu, siis mõte lausest „*Õnnetus juhtub alati ükskõik kellega*” on seotud mõttega, et inimene vajab endale nime, et ta oleks olemas. Kuna teglane ei tea, mis on olnud tema nimi, ainus nimetus, millest ta on enda puhul teadlik, on *vend*, siis peab ta oluliseks isale öelda, et ta sai täna endale nime Metsik.

3.2.4. Kujutluspilt

Oluline märksõna, mille ka teatripraktikud mitmel korral näitlejamängu kirjeldamise juures välja tõid, on kujutluspilt. Tunnistan, et kujutluspiltide loomine ja sisemonoloogide mängimine köidavad mind näitlejana. Ma ei tea, kui suurel määral see üldiselt näitleja mängitavate eelistuste hulka kuulub, kuid ma kaldun arvama, et nõrkus monoloogide ja kujutluspiltide loomise ees ei ole ainult minule omane. Kirjutasin stseeni, mille kaudu saaks näitleja luua kujutluspilti, avades monoloogiga oma sisemaailma.

Järgnevalt olen toonud välja teksti, mis annaks näitlejale võimaluse luua kujutluspilti, eeldades, et kujutluspildi loomine on näitlejale tema erialaspetsiifikas naudingut pakkuv protsess.

Näide IV stseenist

Tüdruk siseneb kööki, istub laua, mille peal lebab Isa laip, alla. Ta korjab maast ühe kartuli ja ühe näritud peedi.

Tüdruk: Ma seisin täna sinu eest. Mida rohkem me oleme eimiski, seda rohkem me vajame tuge. Sest õnnetus juhtub alati ükskõik kellega. Ma sain täna endale nime. Metsik. See pidi kokku sobima rohu ja vihma lõhnaga. Ja ta ütles, et me ei saa Vennaga enam meie valdustes edasi elada. Ma pidin põgenema. Mul oli tunne, et kohe variseb mu peas kõik tuhaks ja tolmuks. Ma tean, isa, et mina pidin täna sekreetur olema. Ma üritasin sõnu otsida, aga leidsin...

Ma murdsin väikeseid oksa, painutasin okaskrooniks ja kõndisin nii, et seda oleks võinud minu kurbusest hoolimata tantsimiseks pidada. Mu käed olid nagu lained tiigil oktombris. Tormi-iil möödus. Aga mina... Ma jäin täiesti ükskõikseks kõige selle hirmsa suhtes, mis minuga siinilmas juhtuda võib. See oleks mul nagu loomuses. Ehk õppisin ma seda sinult? Saturn on mu planeet, ma keerutasin aeglaselt oma sõbra saturniseelikuga. Ma naersin, ilma et seda minu väiksel vaikuse altaril kuulda oleks. Täpselt nagu tema. Mu jalad käisid kergelt nagu lindudel, kes minu ümber tiirlevad ja kes on sama värvi kui minu silmad. Sest kõik linnud tantsivad minuga kaasa, see on minu saladus. Isegi need, kes asuvad teises maailma otsas. Olen sageli unistanud, et võiksin tantsida mändide latvades nagu elfid, sooja ja kergena nagu küünlaleek, kullapurjujoad kätest lendu tõusmas ja maapinda üle külvamas. Ma olen selleks loodud, aga ma ei saa. Ma ei tahtnud sugugi koju tulla, tagasi pöörduda, ma

tahtsin jääda igaveseks männikuteele. Meie valduste ja küla vahele, olla kõiki asju eraldava vahemaa kaitsevaim, mitte kuhugi viivate metsateede väike haldjas. Aga ma võtsin südame jalgadesse. Ja avastasin sinu saladuse.

Teiselt korruselt kostab jooksusamme. Vaikus.

Valisin just sellise kujutluspildi, sest see annab võimaluse näidata tegelase tundlikku, õrna, romantilist külge, mis tuleb esile vaid hetkedel, kui ta on üksinda. Tunnetades dramaturgina peategelase loomust, leian, et sellist hingestatud ja maalilist monoloogi ei oleks olnud kasulik dialoogiks vormistada. Kuna dialoog eeldab partneritevahelist suhet ja üksteisele antavaid impulsse, siis kaoks võimalus näidata peategelase enda loodud „mulli” ja tema tõde sellises võtmes, mille ta on endale ise (ümber) ehitanud. Ehk autorina tundsin, et sellise kujutluspildi loomine tuleks peategelase väljajoonistamisele kasuks justnimelt monoloogi kaudu.

3.2.5. Näitlejaülesanne

Selleks, et näitlejale kirjutada võimalikult sütitav ja sisendusjõuline ülesanne, mida stseenis mängida, toon näite stseenist, kus üks tegelastest hakkab oma isa laipa tükeldama ja teine tegelane satub sellele peale. Isiklikult tunnen ja usun, et seesugune olukord, kuhu tegelased paigutuvad, ei ole inimesele tavapärane või igapäevane. Keeruline on samastuda tunnetega, mis inimeses sellisel hetkel esile kerkivad. Nii draama teoreetikud kui ka praktikud kinnitasid teoorias, et näitekirjanikul või dramaturgil on kasulik kirjutada tegelased olukordadesse, kus nad peavad vastu võtma võimalikult olulisi ja kaalukaid otsuseid. Näitleja võiks seesugustest keerulistest situatsioonidest inspireeruda ja tahta selle kaudu iseenda äärmuslikke, võõraid ja veel avastamatuid kohti uurida. Seega kirjutasin stseeni, mis oleks näitlejamängule katsumuslik.

Näide III stseenist

Vend on köögis, tuhast ja söest must, mõõdab mõõdulindiga isa keha ja jäsemeid. Ta haarab sae, et... Kööki siseneb tüdruk.

Tüdruk: Mida sa teed? Sa ei tohi Isa punaseks värvida.

Vend: Isa tuleb enne mahamatmist tuhaks teha. (*Paus.*) Sa läksid külasse kirstu tooma. Kus su kirst siis nüüd on?

Tüdruk: Esiteks pole see minu kirst, vaid Isa kirst. Teiseks ei suutnud ma ühtegi leida.

Vend naerab.

Vend: Meil pole piisavalt suurt kasti, et Isa sinna sisse panna. See on sinu süü. Jah, sinu süü! Nüüd peame ta ära põletama. Me paneme tema tuha piprakaunade purki ja matame nad koos maha.

Vend surub saehambad Isa kintsu vastu.

Tüdruk: Jäta järele! Seda me küll teha ei saa!

Vend: Isa ei mahu ahju! On sul mõni teine lahendus välja pakkuda? (*Paus.*) Mine võta Isa paberid ja haldjakast. Me matame need ka koos temaga maha. Ja Õiglase Karistuse ka. Me viskame kõik need asjad ja Õiglase Karistuse sinnasamasse auku!

Tüdruk: Õiglase Karistuse? (*Paus.*) Aga siis me kaotame ju kõnevõime!

Isa reiest immitseb verd.

Tüdruk: Nad tulevad karjakaupa meie maadele! Meiesarnased! Nad võtavad meilt kõik ära ja me ei saa enam köögis elada.

Vend: Misasja sa räägid?

Tüdruk: Terved hordid meiesarnaseid tulevad siia!

Vend: Palu sõnade käest vabandust!

Tüdruk haarab Isa käest.

Tüdruk: Ma kohe seletan sulle. *Tüdruk võtab venna käest sae.*

Näitlejale, kes mängib venna rolli, võiks selles stseenis olla katsumuslik leida endas sisemine tõlgendus, kust leida valmisolek oma isa laipa tükkideks saagida. Lisaks küsida endalt, kas põhjendus, et isa laip ei mahu ahju, on ka tegelikult peamine põhjus, miks poeg sellisel robustsel viisil tegutseda tahab. Olen kirjutanud venna tegelase repliigid lühikesteks lauseteks, et need toetaksid näitlejamängu, kui tema tegelase seisund on tugevalt laetud ja terav. Tüdruku rolli kehastavale näitlejale võiks olla selles stseenis katsumuslik oma venna taht takistada. Tüdruku jaoks on kaalul isa põrmu väärtus. Talle on oluline, et surnud saadetakse austusega teise ilma. Kui vend saab isa laibaga oma äranägemise järgi tegutseda, laguneb tüdruku tõe sellest, et mida rohkem ollakse eimiski, seda rohkem vajatakse tuge. Ta tunneb ennast süüdi, kui ei ole saanud isa olulisust toetada.

Järgnev näide on sellest, kuidas ma püüdsin teksti teadlikult näitlejaülesannet sisse kirjutada. Ehk näitleja ülesanne on leida lahendus sellele, kuidas vastab tumm tegelane küsimusele „*Mis on tänane hingeküsimus?*” Kuna küsimus kui selline ei ole otseselt lahendatav peanoogutuse-vastamisega, siis usun, et näitleja otsing sellisele sisekaemuslikule küsimusele võiks teda loomeprotsessis inspireerida.

Näide V stseenist

Kerjus võtab taskust lihavõileiva. Vend surub pesukarulaibast tehtud krooni endale pähe. Kerjus plaksutab.

Vend: Vend! Sa pead sandisilma vaatlema!

Kööki siseneb Tüdruk. Ta läheneb Sandile ja võtab tema silmalaugudest kinni.

Tüdruk: Täna olen mina konstelloör. Mis on tänane hingeküsimus?

Tumm Kerjus vastab.

Kuna dramaturgil peab olema ettekujutus sellest, kuidas näitleja saaks tema kirjutatud ülesandeid täita, jättes näitlejale siiski valikuvabaduse, pakun näitlikustamiseks mõned variandid, kuidas võiks tumm kerjus vastata. 1) Tumm Kerjus vastab lihavõileiva kaudu, et tema hingeküsimus on: „Mida jätavad lihased vanemad meile rääkimata?”; 2) Tumm Kerjus vastab silmalaugude tugeva kokkusurumisega, et tema hingeküsimus on: „Mida on pimedas

näha?"; 3) Tumm Kerjus suudleb tüdrukut: „Kust leida armastust?” Need on vaid esmased näited, mille ma oleksin võinud dramaturgina stseeni sisse kirjutada, kuid näitlejana tean, et näitleja enda pakutud lahendused võivad osutuda palju paremateks ja seetõttu jätsingi vaid sisse, et *Tumm Kerjus vastab*.

3.3. Kuidas läheneb draamateksti kirjutamisele näitleja?

Peamiseks ajendiks draamateksti loomisel, võttes arvesse ka näitleja perspektiivi, sai ennekõike isiklik huvi ja inspiratsioon teemadest ja küsimustest, mis mind teksti autorina köidavad ja millega ma tahan tegeleda. Minu üks eesmärkidest näidendi kirjutamisel oli luua tekst, mille puhul saaks lugeja minu kui autori valikuid usaldada. Minu kirjutatust võiks läbi kumada tekstilooja huvi ja selle olulisus, mis sisaldab endas valikute langetamise põhjendatust ja mille kaudu võiks teksti lugejal tekkida usalduslik suhe minusse kui teksti autorisse. Minu tekstiloometeekonna algpunktiks oli minu kui näitleja kogemustega arvestamine ja selle kaudu võimaluste otsimine, kuidas kirjutada teksti, mis haaraks võimalikult tugevalt näitlejamängu. Kui püüda mõtestada ja sõnastada, mida tähendab näitleja intuitsioon tekstiloomes, siis arvan, et selleks on tasakaalu leidmine näitlejamängu vabaduse ja teksti vajaduste vahel. Ehk dramaturgina võiks selleks tasakaalu keskteks olla võimalike ja abistavate lahenduste pakkumine, mille juures säilik alati võimalus näitlejal autori pakutu kahtluse alla seada ning otsida ise seoseid, mis huvitaksid teda oma erialasel arenguteel.

Kui anda dramaturgidele nõu, kuidas kirjutada teksti sisse võimalikult huvitavaid näitlejaülesandeid, siis ütleksin, et mida põletavamalt kujutab dramaturg endale ette, kuidas teda ennast võiks seesugune olukord inimesena inspireerida, siis seda suurem on ka tõenäosus, et näitleja suhtub dramaturgi loomingusse põnevuse ja suurema uudishimuga. Dramaturgina tuleks tekstiloomes võtta suurel määral arvesse enda kui inimese tunnetuslikkust ehk suhestuda enda tekstiga ka tunnete kaudu. Hingestatud ja tundeergas lähenemine tekstiloomele ja oskuslik lähenemine sellele, milliseid tekstilisi (sh tekstitehnilisi) võimalusi kasutada mõtete kirjapanekuks, võiks olla dramaturgi tugevuseks tema töös, mõjutades tema loomingut õnnestumist.

Arvan, et dramaturg võiks enda töö olemust esmalt mõtestada – ta lähtub oma loomingus loo terviku seisukohast, kuid kas ta tunneb ka enda loomingu seotust ja sõltuvust teiste teatrispetsiifiliste erialade esindajatega (nagu näiteks näitlejatega, lavastajatega, valgustajatega, helitehnikutega, kostümeerijatega). Kuigi võib leida näidenditekste, mille eesmärgiks ei ole otseselt lavastuse algmaterjali funktsiooni täitmine, siis arvan, et suuremal määral sisaldab dramaturgide professiooni olemus teatavat teenistuslikku seotust. Näidend võiks olla millegi teenistuses, nii nagu ka näitleja, valgus, ruum. Mõtte ja kunsti teenistuses. Kui dramaturg huvitub sellest, kuidas tema materjal võiks teisi kunstiesindajaid inspireerida, kui ta tahab teadlikumalt koostööd teha ja kui ta on valmis enda loomingut teadlikumalt näiteks näitleja loominguga siduma, siis saab tekkida usalduslikum, arenevam koosloome.

Järeldan, et näitleja läheneb draamateksti kirjutamisele eesmärgiga luua selline tekst, mis jätkaks tegelast kehastavale näitlejale piisavalt vabadust oma mänguvahendeid avastada ja vastuseid, lahendusi otsida. Selleks ei kirjuta näitleja kui dramaturg ilmselgeid, lihtsalt lahendatavaid, vähetähtsaid ülesandeid tegelastele ja paigutab tegelased ennekõike olukordadesse, kus nende otsustel oleks võimalikult tugev kaal. Näitleja kui dramaturg sõnastab lavastuslikud juhised selliseks, et lugejal oleks võimalik saada aru, kui sügavalt mõni mõte või sündmus tegelast puudutab, kuid annab oma sõnastusega aimu ka sellest, et *kuidas* oma tegelase reaktsiooni väljendada, on näitleja enda otsustada. Näitleja kui dramaturg annab teksti kaudu võimalusi näitlejal luua kujutluspilte ja avada rolli kehastava tegelase sisekaemuslikke valupunkte. Näitleja kui dramaturg ei kirjuta teksti mõtteliini, mis oleks igäühele loogiliselt jälgitav, vaid jätab ruumi mõttelistele kokkusobimatustele (lünkadele või „mõtteaukudele”), millevahelised seosed võiks näitleja ise leiutada, kuid seejuures on autorile endale selge, kuidas tema neid seoseid looks. Näitleja kui dramaturg ei kirjuta ette, milline peab tegelane välja nägema või mis on tegelase füüsilised eripärad, välja arvatud juhul, kui see on piisavalt põhjendatud. Näitleja kui dramaturg ei püüa dialoogi kirjutada võimalikult kõnekeelselt, vaid lähtub mõtte selguse täpsusest, koristades ära üleliigsed „rämpssõnad” (nagu, noh, tegelikult, vaata, onju, mingi). Näitleja kui dramaturg loeb pärast teksti valmimist selle endale valju häälega ette ja salvestab selle helikirjana, et hiljem kuulata, kas loodud teksti kõla mõjutab ka mõtteselgust. Näitleja kui dramaturg jätab endale vabaduse eksida ja usaldab tema tekstiga töötavaid näitlejaid ja lavastajaid, kes võivad autori loomingut tõlgendada sellisel viisil, mis neile endale huvi pakub ja on lavastusterviku seisukohast oluline.

KOKKUVÕTE

Minu loov-praktilise lõputöö, pealkirjaga „Kui näitleja oleks dramaturg”, eesmärk oli leida seoseid näitleja ja dramaturgi rolli vahel. Läbisin töö autorina praktilise protsessi, mille tulemusel kirjutasin Gaétan Soucy raamatu „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke” põhjal draamateksti. Oma loomingu lähtekohaks võtsin dramaturgi tööle lähenemise näitleja perspektiivi kaudu. Tekstiloomes võtsin arvesse enda kui näitleja kogemusi ja sellest tulenevaid teadmisi, kuidas luua draamateksti, mida oleks teksti esitajal ehk näitlejal võimalikult sisendusjõulisem, loomupärasem ja huvipakkuvam mängida.

Töö teooriaosa peatükis uurisin, kuidas lähenevad nii teatriteoreetikud kui ka -praktikud näitleja ja teksti omavahelisele suhtele ning mida kujutavad endast traditsioonilised draamateksti reeglid. Võrreldes enda kui näitleja lähenemist tekstiloomele draama teoreetilise raamistikuga, tuli välja, et suuremal määral on kehtivad reeglid näitlejamängule kasulikud ja vajalikud. Peamiseks erinevaks küljeks on dramaturgi huvi seista kirjapandud loo terviku eest, mitte selle eest, kuidas võiks tema kirjutis teatrimaailma teisi professionaale huvitada ning sellest tulenevalt ei lähtu draamateksti kirjapanek otseselt ka näiteks esitamise aspektist ehk sellest, kuidas oleks seda näitlejal mängida. Mida rohkem seostaks dramaturg enda töö olemust teiste teatrispetsiifiliste erialade kaudu, seda suurem on tõenäosus, et võiks sündida tekst, mis sütitaks nii näitlejat, lavastajat, kunstnikku. Töö uurimisprobleemiks oli vastata küsimusele: kuidas läheneb draamateksti kirjutamisele näitleja? Ennekõike läheneb näitleja tekstiloomele teemade kaudu, mis teda ennast isiklikult sütitavad. Ta püüab leida tasakaalu näitlejamängu vabaduse ja teksti vajaduste vahel, luues draamateksti, mis sisaldaks endas rohkelt võimalusi otsida ja leitud lahendusi mängu teel välja pakkuda.

Võimalikuks edasiseks uurimissuunaks pakun välja dramaturgi rolli mõtestamise ja seoste otsimise lavastajatöö olemusest või uurimusliku lähenemise draamateksti kirjutamisele, kui materjali autor loob teksti iseendale esitamiseks, mängimiseks või lavastamiseks.

KASUTATUD ALLIKAD

Benedetti, J. 2017. Stanislavski ja näitleja. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Epner, L. 1992. Draamateooria probleeme 1. Tartu: Tartu Ülikool.

Epner, L. 1994. Draamateooria probleeme 2. Tartu: Tartu Ülikool.

Jeffreys, S. 2019. Playwriting: Structure, Character, How and What to Write. London: Nick Hern Books.

Smiley, S. 2005. Playwriting: the structure of action. Ameerika Ühendriigid: Yale University Press

Soucy, G. 2017. Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke. Tallinn: Draakon & Kuu.

Stanislavski, K. 2017. Näitleja töö rolliga. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Teatri ja teaduse vahel. 2002. Toim Epner, L. Tartu: Tartu Ülikool.

Tonts, A. (2016). Draama ja teater. Tallinn: Maurus Kirjastus.

Weston, J. 2017. Töö näitlejaga: unustamatute osatäitmiste loomine filmis ja teles. Tallinn: Tallinna Ülikooli Kirjastus.

LISAD

Lisa 1 Sündmused ja tegevused raamatust „Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke”

OLEVIKUS

- isa surm (laiba leidmine, kuurist kirstulaudade otsimine, risti meisterdamine, raha otsimine; mäng konnaga, laiba allavedamine)
- minek külla [kirikukellade helin, litsi/külaelaniku nägemine, koloniaalkaupluse külastamine (poisipõnn; looriga lits), sitakärbeste tapmine, litsi (lesk) surnud abikaasa kirstu nägemine (matused), hobusega kirikusse minemine]
- kinnivõtmine kirikus (kangestise hoog kirikutrepil/tänaval/külaväljakul)
- sutaani kandev usklik + püstoliga ametnik viivad tüdruku raekotta (ülekuulamine prints/kaevanduste järelvaataja kabinetis)
- prints ja tüdruk jäävad kahekesi (saadakse teada, et tegemist on tüdrukuga, intiimsusehetked, rüselus/kaklus)
- tüdruk põgeneb raemajast tagasi koju (tants? koduteel)
- vend tahab isa tükkideks saagida (hobune tuleb kööki, vend hakkab isa kintsu saagima)
- minnakse raamatukokku/-tuppa, tüdruk jutustab vennale, mis külas toimus (vend hakkab veini jooma)
- tüdruk läheb petrooleumilambiga portreede galeriisse (hobune sh)
- tüdruk läheb vaatesaali ja naaseb seejärel kööki
- tüdruk mõtiskleb isa põrnu juures, kirjutab raamatu esimesed laused; kirjutab kroonikat; sööb laua all kartulit ja peeti
- vend hakkab kolistama ja laamendama, lõhub tooli, mis isa laibale kukub, jookseb tagasi ülakorrusele, tüdruk järgneb talle ja näeb, et vend on mannekeenid vaateplatvormi käsipuu äärde sättinud, et luua valvemeeskond; vend joob veini

- tüdruk läheb petrooleumilambiga puukuuri, kirjutab kroonikat edasi; vend viskab rõdult tulekerasid, taob haamriga plekki
- hommikul askeldab vend pingi ja redelitega (ehitab trooni); tüdruk näeb, et kerjus/sant tuleb nende juurde, vend tümitab santi nähes haamriga vastu pinki; sant „küsib“ isa kohta, läheb seejärel võlvkeldri seina äärde istuma, sööb, plaksutab venna „etenduse“ peale; tüdruk jääb magama
- tüdruk ärkab plahvatuse peale, puukuuri ukse poole minnes vigastab jalga; vend laseb arkebuusist; sant varastab lauahõbedat; tüdruk kirjutab edasi; vend istub hobusel, veab kotis isa laipa; sant läheb kööki
- kimalasega (mootorrattaga) prints tuleb külast, vestleb vennaga, näeb tüdrukut ja järgneb talle kuuri; prints näeb Õiglast Karistust ja ema laipa, tüdruk räägib neist ja minevikust; saadakse teada, et tüdruk on rase
- vend tulistab kuuriakna katki; prints ja tüdruk jooksevad mootorrattale; vend saab kolmanda lasuga printsile pihta, toimub õnnetus, ratas kukub pikali; prints sureb
- tüdruk nutab, jätkab kroonika kirjutamist; vend kaevab männiku servale isale auku, läheb tüdruku juurde ning viskab talle surnud konna; läheb tagasi isa matma
- sant läheb tüdruku juurde, ronib talle peale ja tahab tüdrukut vägistada (kuid ei jõua sellega lõpuni minna)
- vend tapab hobuse
- tulevad külaelanikud, sant põgeneb nende juurde; tüdruk läheb võlvkeldrisse
- raamatukogu põleng
- vend annab alla, ta võetakse kinni, käed pannakse raudu
- tüdruk hakkab asju pakkima
- tüdruk läheb ballisaali, kirjutab kroonikat, läheb tagasi vaatesaali, reastab söögiriistu põrandale, tantsib
- tüdruk hakkab sünnitama, läheb tiibklaveri juurde, kirjutab kroonikat edasi
- tüdruk põletab kroonika ja lauajupi

MINEVIKUS

- vennale enne magamajäämist printsessi ja rüütli loo jutustamine
- isa toitis kunagisele taksile naftaleeni
- pühakute lugude üle lugemine ja ümberkirjutamine

- isa rituaalid enne söömist
- isa karistas venda kaikaga, kui too valel ajal sõi; hiljem põletas venda
- isik, kes käis isal külas pabereid allkirjastamas
- mees pojaga, kes tõi vankriga isale piprakaunu ja igal aastal soku
- sandi külaskäigud (isa andis süüa, vaatas sandi igemeid, pupille, palus tal ühel kannal keerelda, tegi märkmeid)
- üleni musta riietatud kohvriga mehe külaskäik (ühel korral) – tuli kaevanduse omanikku, härra Soissons'i otsima
- vend pani põldpüüd põlema; isa andis peksa
- vend pani spermaga koos olevaid näppe õe nina alla, kui too entsüklopeediad luges, õde pritsis venda oma verega
- isa õpetused kirikust
- isa muusikaarmastus (grammofon)
- vend ja õde ninahäälitsusi tegemas
- isa ja õde mängimas kolmerealist klaverit
- konnale seoti pudipõll ette
- isa hoolitsemas Õiglase Karistuse eest
- isa lõikas kööginoaga tüdruku tukka
- jeesuse surma reede tähistamine, juues veini (isa, vend ja tüdruk), suured naeruhood
- vend vägistas tüdruku
- tüdruk vaatas öösiti ballisaalis peeglisse, vahel kutsus ka venna kaasa, kuid see põgenes kohe, kui kuulis hääli; tüdruk nägi peeglist vaime/minevikku, ema ja enda kaksikõde
- isa tagus pead harjutuste käigus vastu puutüve
- portreede galeriis isa nüpeldamine (kettidega aheldatud x-asendis)
- vaatesaalis/ballisaalis lauahõbeda korrastamine, puhastamine, seejärel lauahõbeda päikese kätte asetamine (akna all) ja tantsimine
- tüdruk lamas öösel nurmel, isa läks puukuuri/võlvkeldrisse klaaskasti juurde nutma, lillede õielehti laotama; tüdruk vaataa seda aknast pealt; isa oli seal koidikuni; enne lahkumist hoolitses Õiglase Karistuse eest
- ükskord jäi tüdruk isale vahele, isa tutvustas tüdrukule Õiglast Karistust; hiljem hakkas tüdruk isaga koos võlvkeldris käima; Õiglane Karistus puhastati tolmust, tema sidemed vahetati, istuti tundide viisi vaikides, hoides käest kinni

- isa kirjutas luubi ja päikesega lauajupile tähti
- tüdruk veetis suvel liblikaga aega: „Mina olen sinu peremees.“
- kui isa oli külla läinud, lasi vend arkebuusiga linde, mida hiljem isaga söödi
- tüdruk luges isale „Ronka ja viinamarju“ ette
- isa lõi kogemata kääridega Õiglase Karistuse ihusse; nuttis, suudles Õiglast Karistust otsa ette
- lauajupil on kirjas „Ariane ja Alice, 3 aastat vanad“
- isa jättis tikke võlvkeldrisse
- isa ohverdas uue kevade hakul soku, vend ja isa jõid soku sarvedest veini, isa vedas venna jalgupidi võlvkeldrisse ja pani ta sinna kinni, vend röökis ja karjus
- tüdrukud olid 4-aastased, kui õnnetus juhtus
- tüdrukul oli tuulelohe (kalakujuline), mis jäi kunagi puulatva kinni
- isa ja tüdruk käisid igal aastal raamatukogu katusel hanede äralendu vaatamas

Lisa 2 Dramatiseeritud stseenid

Dramatiseering Gaétan Soucy teosest

VÄIKE TÜDRUK, KES ARMASTAS LIIALT TULETIKKE

Kristi Kimmel

TEGELASED:

TÜDRUK

VEND

KERJUS/SANT

PRINTS/JÄRELEVAATAJA

ÕIGLANE KARISTUS

ISA

AEG – varasügis

I stseen

Köögis.

Vend: Ta on täitsa valge.

Tüdruk: Valge? Nagu lumi?

Vend: Tead seda aedikut teisel pool juurviljaaeda, mitte seal paremal, koerakuudi juures, vaid puust onni taga?

Tüdruk: Jah.

Vend: Kui minna sealt tagant nõlvast alla, jõuad kuivanud ojani. Kas sa mäletad neid kive, mis seal hunnikus on? (*Paus.*) Vaat nii valge on Isa. Täpselt sedamoodi valge.

Tüdruk: Siis on ta pigem sinine. Valkjassinine. (*Paus.*) Millised ta vuntsid olid?

Vend: Kas Isal on vuntsid?

Tüdruk: Kas ta hingab?

Vend istub laua taha.

Tüdruk: Siis on ta surnud. Niisiis on ta surnud. (*Paus.*) Ma arvan, et me peame ta maha matma.

Vend nutab või naerab. Ta tõuseb, läheb aknaklaasi juurde ja litsub näo vastu klaasi.

Vend: Kui me peame ta maha matma, siis teeme seda parem kohe, enne kui sadama hakkab. Pole sünnis Isa pori sisse matta. Aga enne on vaja surilina hankida.

Tüdruk: Surilina, surilina...

Tüdruk suundub ukse poole.

Vend: Kuhu sa lähed?

Tüdruk: Puukuuri. Sina aga mine kirjuta üles, mis juhtus.

Vend: Sina oled täna sekretur!

Tüdruk: Ma ei leiaks õigeid sõnu.

II stseen

Tüdruk naaseb kööki kahe lauajupi ja labidaga. Vend istub laua taga ja põrnitseb õunasüdant, mis ripub aampalgi ümber seotud nõõri otsas.

Tüdruk: Sobivaid laudu ei ole. Pean minema külast kirstu tooma. Aga vähemalt on meil rist.
(Paus.) Kas meil raha on järel?

Vend tõuseb püsti ja istub seejärel tagasi toolile.

Tüdruk avab kapiukse, võtab sealt kukru ja valab mündid lauale.

Tüdruk: Mis sa arvad, kas me saaksime selle eest Isale ühe kuusepuust rüü?

Vend: Ta oleks pidanud meile raha väärtust õpetama.

Tüdruk: Meie mündid on kindlasti sama palju väärt kui külaelanike omad.

Vend: Ta oleks pidanud meile raha väärtust õpetama...

Tüdruk: Aga võib-olla läheb hoopis rohkem münte tarvis. Kui Isa külasse läks, oli tal alati punnis kott kaasas. Seal oli palju münte sees. Kus see kott on?

Vend: Ta oleks pidanud meile raha väärtust õpetama!

Tüdruk otsib kapist kotti.

Vend: Äkki ei oleks Isale meeldinud, et me seda raha kasutaks.

Tüdruk: Kasutaksime.

Vend: Ükskõik. Isale poleks võib-olla meeldinud.

Tüdruk: Isa on surnud.

Vend: Me peaksime raha koos temaga maha matma.

(Paus.)

Tüdruk: Heakene küll, hakkame pihta.

Vend: Millega pihta?

Tüdruk haarab sahtlist noa ja tormab kõrvaltuppa Isa laipa nõõri otsast alla võtma. Vend haarab kärbseid täis klaaspurgi ja loeb kärbseid üle. Ülakorruselt kostab trepist alla libisemise heli. Vaikus. Tüdruk lohistab Isa alasti laiba kööki.

Tüdruk: Tõstame ta lauale.

Vend: Pööra ta teistpidi, tema omandid hakkavad muidu rippuma.

Tüdruk: Vahi nüüd, on tal vuntsid või ei.

Vend tõstab Isa laiba lauale.

Vend: Ma arvan, et ta meisterdas meid mudast ja me oleme tema kaks viimast imetegu.

Tüdruk katab Isa omandid linaga ja suundub väljuma.

Vend: Kuhu sa lähed?

Tüdruk: Külasse.

Vend: Aga Õiglane Karistus? Mis sa temaga teed? (*Paus.*) Noh, mis õetirtsust saab?

Tüdruk: Me kujutasime seda endale ette. (*Paus.*) Või tahad ise külasse minna?

Ma lugesin entsüklopeediast, et augu jaoks on vaja lilli korjata. Me peame Isale lilled kinkima.

Vend: Isale, mitte sulle?

Tüdruk: Jah, isale, sest muidu roniksin isegi auku.

III stseen

Vend on köögis, tuhast ja söest must, mõõdab mõõdulindiga isa keha ja jäsemeid. Ta haarab sae, et... Kööki siseneb tüdruk.

Tüdruk: Mida sa teed? Sa ei tohi Isa punaseks värvida.

Vend: Isa tuleb enne mahamatmist tuhaks teha. (*Paus.*) Sa läksid külasse kirstu tooma. Kus su kirst siis nüüd on?

Tüdruk: Esiteks pole see minu kirst, vaid Isa kirst. Teiseks ei suutnud ma ühtegi leida.

Vend naerab.

Vend: Meil pole piisavalt suurt kasti, et Isa sinna sisse panna. See on sinu süü. Jah, sinu süü! Nüüd peame ta ära põletama. Me paneme tema tuha piprakaunade purki ja matame nad koos maha.

Vend surub saehambad Isa kintsu vastu.

Tüdruk: Jäta järele! Seda me küll teha ei saa!

Vend: Isa ei mahu ahju! On sul mõni teine lahendus välja pakkuda? (*Paus.*) Mine võta Isa paberid ja haldjakast. Me matame need ka koos temaga maha. Ja Õiglase Karistuse ka. Me viskame kõik need asjad ja Õiglase Karistuse sinnasamasse auku!

Tüdruk: Õiglase Karistuse? (*Paus.*) Aga siis me kaotame ju kõnevõime!

Isa reiest immitseb verd.

Tüdruk: Nad tulevad karjakaupa meie maadele! Meiesarnased! Nad võtavad meilt kõik ära ja me ei saa enam köögis elada.

Vend: Misasja sa räägid?

Tüdruk: Terved hordid meiesarnaseid tulevad siia!

Vend: Palu sõnade käest vabandust!

Tüdruk haarab Isa käest.

Tüdruk: Ma kohe seletan sulle. *Tüdruk võtab venna käest sae.*

Vend avab veinipudeli.

Tüdruk: Täna ei ole jeesuse surma reede.

Vend: Ja kust härra seelik seda teab?

Tüdruk: Esiteks, kus on sokk? Ja teiseks oli jeesuse surma reede alati sellel ajal, kui tiigijää sulama hakkas.

Vend: Tõmba õige uttu kõigi oma paistetustega!

Tüdruk haarab petrooleumilambi.

Vend: Kuhu sa lähed?

Tüdruk: Hommikul rippusid Isa peopesad põranda poole, näpud olid krõnksus nagu peapööritajal, kui ta taevast vaadates rohu külge klammerdub. (*Paus.*) Ta kardab sealt ülevalt alla paiksete tähtede sekka kukkuda. Kas sina keerasid Isa peopesad taeva poole?

IV stseen

Tüdruk siseneb kööki, istub laua, mille peal lebab Isa laip, alla. Ta korjab maast ühe kartuli ja ühe näritud peedi.

Tüdruk: Ma seisin täna sinu eest. Mida rohkem me oleme eimiski, seda rohkem me vajame tuge. Sest õnnetus juhtub alati ükskõik kellega. Ma sain täna endale nime. Metsik. See pidi kokku sobima rohu ja vihma lõhnaga. Ja ta ütles, et me ei saa Vennaga enam meie valdustes edasi elada. Ma pidin põgenema. Mul oli tunne, et kohe variseb mu peas kõik tuhaks ja tolmuks. Ma tean, isa, et mina pidin täna sekreetur olema. Ma üritasin sõnu otsida, aga leidsin...

Ma murdsin väikeseid oksid, painutasin okaskrooniks ja kõndisin nii, et seda oleks võinud minu kurbusest hoolimata tantsimiseks pidada. Mu käed olid nagu lained tiigil oktoobris. Tormi-iil möödus. Aga mina... Ma jäin täiesti ükskõikseks kõige selle hirmsa suhtes, mis minuga siinilmas juhtuda võib. See oleks mul nagu loomuses. Ehk õppisin ma seda sinult? Saturn on mu planeet, ma keerutasin aeglaselt oma sõbra saturniseelikuga. Ma naersin, ilma et seda minu väiksel vaikuse altaril kuulda oleks. Täpselt nagu tema. Mu jalad käisid kergelt nagu lindudel, kes minu ümber tiirlevad ja kes on sama värvi kui minu silmad. Sest kõik linnud tantsivad minuga kaasa, see on minu saladus. Isegi need, kes asuvad teises maailmas otsas. Olen sageli unistanud, et võiksin tantsida mändide latvades nagu elfid, sooja ja kergena nagu küünlaleek, kullapurjujoad kätest lendu tõusmas ja maapinda üle külvas. Ma olen selleks loodud, aga ma ei saa. Ma ei tahtnud sugugi koju tulla, tagasi pöörduda, ma tahtsin jääda igaveseks männikuteele. Meie valduste ja küla vahele, olla kõiki asju eraldava vahemaa kaitsevaim, mitte kuhugi viivate metsateede väike haldjas. Aga ma võtsin südame jalgadesse. Ja avastasin sinu saladuse.

Teiselt korruselt kostab jooksusamme. Vaikus.

Tüdruk: Mida sa teed?

Vend ilmub kööki ja otsib sahtlitest haamrit ja naelu. Tal on käes mannekeeni käsi ja suur puuoks.

Tüdruk: Miks sa poolikuid puudutasid?

Vend kinnitab mannekeeni haardesse suure puuoksa. Tüdruk lõikab aampalgi küljes rippuva õunasüdame lahti ja paneb selle Isa pihku.

Tüdruk: Sa ei mõtle ometi külainimesi minema peletada poolikutega, kellel on harjavarred peos?

Vend: Mina olen meie valduste peremees. Tulgu nad ainult! Ma ei karda nendega rääkida! Mu kahuritorude augud vastavad neile!

Tüdruk: Sinu kahuritorude? Milliste kahuritorude? Isast on ainult põrm järel. Tema keha isegi ei liiguta enam.

Vend: Mina olengi nüüd Isa!

Tüdruk: Sa ei saa Isa olla, sul ei ole tema saladusi. Isegi vuntse ei ole.

Vend: Ma julgen rohkem öelda, kui keegi teine. Meie valduste peremees!

Tüdruk: Ja kes siis mina olen?

Vend: Vend.

V stseen

Ühe jalaga Kerjus hüppab varre najal elamule lähemale. Vend märkab kerjust ja taob haamriga vastu lage. Kerjus aplodeerib. Ta siseneb kööki ja näeb Venda, kes on endale redelitest trooni ehitanud, istudes selle otsas.

Kerjus: Oh...

Kerjus taob kepiga vastu kintsu ja teeb koera moodi kurguhäälitsusi. Ta läheneb Vennale ja paneb nimetissõrme endale nina alla vuntsiks. Vend keerab pea viltu, sulgeb silmad, ajab keele suust välja ja teeb käega liigutuse, nagu sikutaks ta pea kohal kujuteldavat köit.

Kerjus teeb varrel kiire tiiru ja küsib oma keerleva ürbiseelikuga Tüdrukku kohta. Ta istub seina äärde maha.

Kerjus: Prruu-pu-puu...

Kerjus võtab taskust lihavõileiva. Vend surub pesukarulaibast tehtud krooni endale pähe. Kerjus plaksutab.

Vend: Vend! Sa pead sandisilma vaatlema!

Kööki siseneb Tüdruk. Ta läheneb Sandile ja võtab tema silmalaugudest kinni.

Tüdruk: Täna olen mina konstelloör. Mis on tänane hingeküsimus?

Tumm Kerjus vastab.

Tüdruk: Pupillid, iirised, silmaterad. Nägemine on sandimaks muutunud.

Tüdruk (*hüüab*): Kus Isa oboolid on? Me peame neid Kerjusele andma. Ehk hoiab see teised ligimesed eemal.

Kerjus naerab.

Vend: Isa, kus sa oboole hoidsid?

Vend rebib pesukarukarvast ühe tüki ja viskab selle Tüdrukule.

Vend: Vuntsid või asi.

Kerjus võtab taskust tikud ja paneb karvatüki põlema. Ta tõuseb, võtab oma varre ja teeb kurguhäälitsuse. Lahkub ruumist.

Tüdruk: Isa ütles ikka, et väikesed uskmatud toomad panevad varem või hiljem kleidile tule otsa. Nad ei tea, kui ohtlik on tikkudega mängida.

Maa alt kostab mürinat.

Tüdruk: Kas sa lõpetasid põrgusse uskumise?

Vend: Ma ei usu millessegi.

Tüdruk: Siis satud sa põrgusse.

VI stseen

Müirin valjeneb. Tüdruk põgeneb puukuuri. Vend võtab arbuusi või arkebuusi ja tulistab lakke/taevasse. Kööki siseneb Prints.

Prints: Kus on teie õde? (*Paus.*) Teie vend. Kus on teie vend? See, kellel on pikk seelik.

Venna peast kukub pesukarukroon.

Prints: Ma ei tee teile midagi halba. Ma olen kaevanduste järelevaataja.

Vend sihib arbuusiga printsi suunas.

Prints (*valjult, üle köögi.*): Kuulake mind, ma tulin siia kui sõber, et teid aidata. Paari tunni pärast on nad kõik siin. Inimesed külast ja võibolla isegi valitsuse liikmed. Ma kohtasin eile teie õde, teie venda, kui soovite. Olukord on tõsine. Vaatasin eile koos küreega ristimise registrit. Kas te saate aru, mis ma räägin? Siin peaks olema kaks tüdrukut, kaksikud. Eile nägin ma ühte. Kus teine on? Mis teisest on saanud? Ja teie emast? Kas õde ja ema elavad siin teiega koos?

Vend: Mina olen meie valduste peremees!

Tüdruk paotab puukuuri ust.

Prints: Miks sa ennast peidad? Kas sa kardad oma venda?

Tüdruk peitub kuuri.

Prints: Mis kelder see selline on?

Prints haarab petrooleumlambi ja siseneb kuuri. Õiglane Karistus, kes on pealast jalatallani hallidesse sidemetesse mässitud ja kelle näost on näha ainult hambad ja silmad, üritab puidust kasti juurde roomata. Tema kaela ümber on ahel, mis hoiab teda seina küljes kinni.

Prints: See on õudne.... see on julm... see... see on teie õde? Sinu kaksikõde?

Tüdruk kehitab õlgu.

Prints: Ja see?

Prints tõstab petrooleumlambi klaaskasti kohale.

Prints: Ja see, kas see on teie ema...? Mis õudus see omati on, mis õudus...?

Tüdruk: Tal ei ole sidemete all nahka, ma arvan. See oli üks suur söestumine, kõik põles ära.

Vaikus. Õiglane Karistus toob kuuldavala nõrga oige. Tüdruk tõstab joogikausi Õiglase Karistuse suu juurde. Õiglane Karistus pilgutab vasakut silma, millega annab vastuse – ei. Tüdruk võtab vee tema hammaste juurest ära. Prints kummardub Õiglase kohale, kuid ehmatuses astub sammu tagasi seina äärde.

Tüdruk: Ta ei suuda püsti seista. Jalad on tal rohkem nagu naljapärasest. Mõnikord heidan tema kõrvale pikale ja lõbustan end sellega, et harutan sidemed tema ümbert viimseni lahti. Me oleme täpselt ühepikkused. Niipalju kui ma Isa seletusest aru sain, olevat Õiglane ära põletanud selle surnu siin kastis minust vasakul. Ma oletan, et surnu ja Õiglane on siin sellest ajast peale, kui maamuna on maamuna.

Tüdruk paneb käe Õiglase pea peale.

Tüdruk: Selle kohta öeldakse Õiglane Karistus. Kui seda poleks, siis ei oleks meil ilmselt kõnevõimet. Õiglane on võtnud kogu vaikimise enda peale, et meid sellest vabastada. Et meie saaksime rääkida. Tubli, Õiglane, sa teed head tööd. Mõistate? Selle kohta võiks öelda puhtakujuline kannatus. Kõik ühes komplektis. Ta on nagu valu, mis ei kuulu kellelegi.

Prints haarab pihku Õiglase ahela ja sikutab, et Õiglast vabastada. Õiglane Karistus tõmbab ennast veelgi rohkem krõnksu.

Tüdruk: Vend on alati Õiglast kartnud. See-eest veetsime meie Isaga siin öösiti pikki tunde. Isa toetas otsmiku klaaskastile ja lubas endale pisaraid. Mulle tundus, et selles võlvkeldris oli armastust rohkem kui kusagil mujal meie maadel. Kuna Isa oli siin veetnud pikki öid minu kätt oma pihus hoides.

Prints: Ja see? Kuidas see juhtus? Kas seda tegi teie vend?

Tüdruk: Jah, ma tean, mu kõht on paistes. Ja mida rohkem see üles paistetab, seda rohkem on mul tunne, et munade kaotamisel tekkinud haav minu kehal on kinni kasvanud. Nagu ka haav minu hinges.

Tüdruk haarab Printsi käe ja asetab selle oma kõhule.

Tüdruk: Elu annab mulle vahel kõhu sügavusest helli litakaid. Ja ma ei kavatsegi selle peale sülitada.

Tüdruk naerab.

Prints tõmbab käe kõhu pealt tagasi.

Tüdruk: Ma sain eile väga hästi aru, et te lasite minust lahti, sest te tundsite minu paistes kõhtu. Ja minema joostes karjusite: „Ei tohi! Ei tohi!“

Kõlab lask.

Prints: See koletis ju tulistab meid!

Prints tõmbab tüdruku seina äärde ja katab ta oma kehaga.

Tüdruk: Metsik. Aitäh selle nime eest! Ma olen aru saanud, et me oleme ilma kõigest, mida me ei oska nimetada. Nagu ütleks Õiglane Karistus, kui ta oskaks rääkida.

Kõlab kolm lasku.

Prints: Mulle tundub, et tal pole enam laskemoona. Ta läks majast lisa tooma. Ruttu! Te ei tohi siia jääda. Põgeneme minu mootorrattal.

Tüdruk ja Prints jooksevad võlvkeldrist välja. Õiglane Karistus pilgutab paremat silma – jah.

SUMMARY

The aim of my creative-practical work, entitled “If an actor were a playwright”, was to find connections between the role of an actor and a playwright. As the author of the work, I went through a practical process, as a result of which I wrote a drama based on Gaétan Soucy's book "The little girl who was too fond of matches". I started my work with a playwright from the perspective of an actor. In creating the text, I took into account my own experience as an actor and the resulting knowledge on how to create a drama text that would be as inspiring, natural and interesting as possible for the performer.

In the theoretical part of the work, I investigated how both theater theorists and practitioners approach the relationship between an actor and a text, and what the traditional rules of a drama text are. Comparing my approach to text creation with the theoretical framework of drama, it turned out that the current rules are useful and necessary for acting. The main difference is the playwright's interest in standing for the whole written story, not for how his writing could be of interest to other professions in the theater world. Consequently writing the play is not directly based on the performance aspect, for instance, how the actor should play it. The more a playwright connects the nature of his work through other theater-specific metiers, the greater the probability that a text could be born that would inspire the actor, director, and artist. The research problem of the work was to answer the question: how does an actor approach the writing of a drama text? Above all, the actor approaches the creation of texts through topics that activate him personally. He tries to find a balance between the freedom of acting and the need for text, creating a drama text that includes plenty of opportunities to search for and suggest solutions through play.

As a possible further research direction, I suggest giving sense to the role of a playwright and searching for connections from the nature of the director's work, or an exploratory

approach to writing a drama text, if the author creates the text for himself to perform, play or direct.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Kristi Kimmel,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose „Kui näitleja oleks dramaturg“, mille juhendaja on Tõnis Parksepp, 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.

Kristi Kimmel

17.05.2021

Mina, Kristi Kimmel, kinnitan, et olen käesoleva töö kirjutanud iseseisvalt.

17.05.2021
