



TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA  
Teatrikunsti õppekava

Marion Tammet

**NÄITLEJA AUTORI JA TEKSTI VAHEL**

Lõputöö

Juhendaja: Kai Valtna, vMA, tantsuteooria õpetaja,  
tantsukunsti õppekava programmijuht  
Kaitsmisele lubatud .....

Viljandi 2021

## **SISUKORD**

<b>SISSEJUHATUS</b>	<b>1</b>
<b>1. PIRET JAAKS NÄITEKIRJANIKUNA</b>	<b>3</b>
1.1. Näidendid “Mina, Orlando”, “Valged põdrad” ja “Sireenid”	3
1.2. Näidendite autor	7
<b>2. MINA NÄITLEJANA LAVASTUSTES “MINA, ORLANDO”, “VALGED PÕDRAD” JA “SIREENID”</b>	<b>9</b>
2.1. “Mina, Orlando”	9
2.2. “Valged põdrad”	11
2.3. “Sireenid”	14
<b>3. MINA TEKSTI LOOJANA</b>	<b>20</b>
3.1. Teksti loomine	20
3.2. Tekst laval	24
<b>4. ARUTELU JA JÄRELDUSED</b>	<b>28</b>
<b>KOKKUVÕTE</b>	<b>31</b>
<b>KASUTATUD ALLIKAD</b>	<b>33</b>
<b>LISAD</b>	<b>34</b>
<b>SUMMARY</b>	<b>37</b>

## SISSEJUHATUS

Käesolev töö keskendub minu näitleja kogemuste kirjeldustele ja analüüsile lavastusprotsessides läbi erinevate Piret Jaaksi näidendite. Näitleja positsioonilt jõuab töö fookus ka autorlusele ja seda läbi minu enda teksti autoriks olemise kogemuse. Põhilise teoreetilise materjali autoritena võib töös kohata Bahtinit, Ecot, Barthes'i ja Westonit.

Kirjatöö algimpulsiks oli kokkupuutepunkt oma näitleja õpingute ajal läbivalt Piret Jaaksi näidenditega, millest lähtuvalt sai minu huviorbiidiks autori-näitleja vaheline liin. Seoses enda huvist ja austusest autorsuse ja kirjasõna vastu tekkis vajadus vaadelda lähemalt näitekirjaniku käekirja ja otsida tema teostes sarnasusi ja erinevusi ning vaadata tagasi enda näitlejatööle nende näidenditega erinevate lavastusprotsesside juures. Olles asetatud positsiooni, kus ma olen ise näitleja ja teisel hetkel ka tekstide autor, saan uurida ennast kui teksti autorit ja enda käekirja, niisamuti seda, kuidas enda tekstidega näitlejana töötan ja need lavale viin.

Töö esimene osa pakub põgusat sissevaadet Piret Jaaksi kolme näidendisse: “Mina, Orlando”, “Valged põdrad” ja “Sireenid”, kus analüüsin läbivaid temaatikaid, tegelaste prototüüpe ja teksti kompositsiooni. Teisest peatükist leiab ka Piret Jaaksi enda arvamuse kirjanikuks olemisest ja näitleja rollist kirjaniku jaoks. Töö teine osa keskendub minu näitleja kogemustele Piret Jaaksi näidendite lavastusprotsessides “Mina, Orlando”, “Valged põdrad” ja “Sireenid”, kus analüüsin, kuidas ma lähenesin nendele tekstidele ja neid tõlkisin lava konteksti. Töö kolmas osa käsitleb “Ma olen juba sinu peas” ja “Huntide” tekstide loomist. Esimene peatükk räägib tekstide kirjutamise protsessist ja teine sellest,

kuidas tekstid satuvad lavale ja kuidas ma nendega töotan, sealjuures olles ise nende tekstide looja.

## 1. PIRET JAAKS NÄITEKIRJANIKUNA

Käesoleva töö esimeses osas tutvustan ülevaatlilikult näitekirjaniku Piret Jaaksi käekirja: läbivaid temaatikaid ja tegelasi ning kirjanduslikke võtteid. Teise peatüki alt võib leida minu mõttevahetuse näidendite autori endaga. Töö selles osas kui ka edaspidi võib leida Bahtini kronotoobi käsitlusi, mis saavad iseloomulikuks sellele kuidas Jaaks teksti üles ehitab ja tegelasi loob.

**Aja- ja ruumisuhete olemuslikku seost nimetatakse kronotoobiks ehk aegruumiks. Ilukirjanduse kronotoobis surutakse aeg kokku, see muutub kunstiliselt nähtavaks. Ruum muutetakse intensiivsemaks, lülitatakse aja, süžee ja sündmuste kulgu. Ruumi kaudu avalduvad aja tunnused ja aja kaudu mõtestatakse ja mõõdetakse ruumi. Kirjanduses määrab kronotoop žanri eriliigid. Kirjanduslikus aegruumis on olulisimaks koostisosaks aeg. Kronotoobist kui sisulis-vormilisest kategooriast sõltub suuresti inimkuju kirjanduses. Inimkuju on kirjanduses aegruumiline. Romaani stseenide arendamise vundamendiks on kronotoop, sel hetkel kui teised siduvad sündmused, mis on aegruumist eemal edastatakse informatsiooni vormis. (Bahtin 1987: 44-45, 177)**

### 1.1. Näidendid “Mina, Orlando”, “Valged põdrad” ja “Sireenid”

Läbivalt võib kohata Piret Jaaksi näidendites endasse vaatavat ja oma probleemidega võitlevat inimest. Näidendites tegutsevaid tegelasi võib tabada murrangu momentidelt, muutuste etapilt.

**Metamorfoos on folkloorses inimkujus seotud identsusega. Seda mõtestakse ja kujutatakse individuaalse inimsaatusena, mis haarab oma olemuselt kogu inimese**

**elusaatust murrangu momentidel ja seda, kuidas inimene muutub teistsuguseks. Toimub kriis ja übersünd. Süü-karistus-lunastus-õndsus ahel määrab metamorfoosi ehk kangelaskujude vaheldumise. (Bahtin 1987: 66-69)**

“Mina, Orlando” peategelane tegeleb tugevalt enda avastamise ja arenguga, eluraskusega silmitsi seismisega, seejärel lagunemisega ning endast ja senisest elust lahtiütlemisega selleks, et mõista ja leida ennast taas. Woolfi romaanis muutub peategelane mehest naiseks, mida käsitleb ka Jaaks oma näidendis ja, mis on tema kolmest näidendist kõige selgem viide metamorfoosile. Olulisena tõuseb esile just naine ja elu läbi naise vaatepunkti, jäädes seejuures sooneutraalseks teoseks kuna tasakaaluks tuuakse kõrvale ka teine poolus. Näidend “Valged põdrad”, oluline on ehk märkida, et autoripoolne pealkiri oli tegelikult “Siirderiituajad”, vaatleb samuti naist. Naist läbi ema aspekti, kuid sealjuures naise kõrval ka tema suhet mehega. Näidendi eripära tuleb välja selle lugemisel ja seisneb selle erilises olustikus ja aja käsitluses, mida samastaksin “Madame Bovary” eluolu kirjeldustega.

**“Flaubert'i romaani “Madame Bovary” tegevuskohaks on seiskunud eluga väikekodanlik 19. sajandi provintsilinn. Selles linnas valitseb tsükliline olustikuaeg. Korduvad on olemised, seal puuduvad sündmused ja aeg liigub päeva-, nädala-, kuu-eluringis. Korduvad samad argised sündmused ja vestlusteemad. Inimesed söövad, magavad, istuvad poes, peksavad keelt jne. Tundub nagu oleks aeg seisma jäänud. “Aeg venib ruumis paksu ja kleepjana”. Seetõttu pole see romaani põhiline aeg, vaid romaanikirjanikud põimivad seda teiste mittetsükliliste aegadega. See aeg on kontrastiks sündmusrikastele ja energiaküllastele ajajadadele.” (Bahtin 1987: 175-176)**

“Valged põtrade” tegevuspaik sarnaneb oma olemuselt Prantsusmaa 19. sajandi provintsiiga. Näidend on oma laadilt väga filmilik ja intiimne. Stseenid on võetud kui elust enesest ja nendes ei ole mingit erilist võlu. Sündmustik kulgeb kronoloogiliselt ja vestlused tegelaste vahel mõjuvad hästi loomulike ja tavapärastena. Lugesdes pole justkui selge, kuhu autor lugejat tüürib, mis on selles juhtunud või juhtuma hakkab. Siinkohal saavad oluliseks autoripoolsed remargid, mis reedavad selle, et lugu ei ole tegelikult nii argine ega kulge sirgjooneliselt ja üheplaaniliselt. Remargid on ümbruskonna kirjelduse, tegelaste hinnangute ja sisemonoloogi teenistuses. Need moodustavad justkui jutustaja rolli, kes

hoiatab peagi juhtuva sündmuse eest või kommenteerib tagantjärele. Üheltpoolt võib kohata remarkides autoripoolse stiilina literatuurseid ja täpseid kirjeldusi olustikust, teisalt proovib ta anda edasi mingit tunnet, mille puhul ta kohati ise ka ei oska leida õigeid sõnu ja mida kirjeldab järgnevalt: “Mingi selline tunne, mida nagu ei saagi sõnadesse panna, sest kohe kui sellele sõna anda, siis kaotab see oma tähenduse.” (Jaaks 2019: 12) või “Miski tema sees toob esile jahinduse kohta õpitu. See on säärane asi, mida me teame, kuid mille järgi meil on raske alati toimida.”. (Jaaks 2019: 36) Sääraste eriskummaliste kirjeldustega loob autor pineva kontakti lugejaga. Need kannavad edasi teatud inimesi ühendavat tunnet, aga mida kirjanik ei seleta detailsemalt lahti.

Vaadeldes Jaaksi teisi tekste, siis nende juures on ta jätnud näidendite algusesse omapoolseid märkusi. Näiteks “Mina, Orlando” esileheküljel on ta valgustanud lugejat, et on oma näidendis kasutatud katkendeid Virginia Woolfi romaanist “Orlando”, Piiblist, rahvaluulest ja Läänemaa naiste elulugudest. Veel on ta nõustanud lavastajat tegelaste umbkaudse arvu osas ja määranud, mis soost nad võiksid olla, või et peategelast Orlandot peaks üldsegi kehastama suur nukk, kes on naisnäitlejate poolt juhitud. Ometi tegelaste siseelu ja füüsilisi liikumisi määrab ta minimaalselt, seda teeb tema eest romaanist sisse jäetud kirjeldused. See eest aga “Sireenides” on ta jätnud näitlejatele selgeid remarke, kuidas üks või teine tegelane peaks ruumis liikuma, millega tegelema või kuidas reageerima. Autor on andnud üsna täpselt aimu, et see ruum võiks olla kelder või tehasehoone ja lavakujunduse elementidena peaks kõrguma ruumi keskel betoonehitist, vasakul pool kraan, paremal pink jne.

Puudutaksin veel näidenditele ja tegelastele iseloomulikku sissevaatavat ja reflekteerivat olemust. “Sireenides” tegeleb iga tegelane süvitsi iseendaga ja sellega kuidas ning miks ta on sellisesse olukorda sattunud. Aeg on jäänud justkui seisma ja tegelased on mitte vabatahtlikult asetatud antud oludesse. Sellesse võib suhtuda kui mahavõtmise aega või elu peatuspunkti. Igal tegelasel on monoloog, millega nad tulevad teineteise ette. See on läbi näidendi autori läbiv kompositsiooniline võtte, et ta on kinkinud igale tegelasele oma monoloogi, millega tegelane saab pihvida oma elust. Sarnaselt kreeka romaani tegelase arhetüübile.

**“Kreeka romaani tegelane peab pikki retoorikareeglitel basseruvaid kõnesid, milles jagab avaliku aruandena oma käitumise, armastuse ja seikluste privaatseid**

**üksikasju. Oluline osa on ka kohtuprotsessidel, milles liidetakse kokku tegelaste seiklused ja tõestatakse kohtulik-juriidilisel meetodil nende identsust. Platoni ideeriik on tervenisti nähtav ja kuuldav. Platon käsitab mõtlemist kui inimese dialoogi iseendaga. Vestlus iseendaga muutub vargsi üle vestluseks teistega. Inimese täielik välispidisus realiseerub rahva seas ja välispidine olemine tähendas olla oma rahva jaoks, mistõttu sai inimese välise terviklikkuse ühtsus avaliku iseloomu.”(Bahtin 1987: 64-65, 84-85)**

“Sireenide” omapära seisneb selles, et sündmustik hargneb lahti ühes ja samas sündmuskohas, ühes kinnises ruumis, kust ükski, v.a üks tegelane, ei lahku terve näidendi vältel. Tegevus toimub reaalses ja suuri ajahüppeid ei kohta, vaid kõik kulgeb kronoloogiliselt. Lugu kulgeb ühes tükis ja stseene just nagu ei eksisteeri. Lugeses võib küll tõdeda, et autor on tegelikult nummerdanud oma teose osadeks, kuid kuna need sulavad teineteise sisse, siis pole võimalik stseene ja vaatusi teineteisest eristada. Pole selge, miks autor on teinud stseeni numbrimuutuse just seal kus ta on selle teinud. Sellest tingituna võib just nimelt hakata aeg tunduma teistsuguses paindes. Müstiliseks teeb näidendi see, et lisaks inimestele tegutsevad seal ka sireenid, kes vahepeal ennast inimestele ilmutavad ja sekkuvad nende tegevusse.

**Kreeka romaani sündmused ja seiklused juhtuvad väljaspool bioloogilist ajajada ega sõltu selle seaduspärasusest ning inimlikkusest mõõtkavadest. Tühi aeg ei jäta endast maha ühtegi tunnist, mis reedaks selle kulgemist. “Rõhutagem: see on ajatu ühik, kuristik, mis laiub reaalse (antud juhul biograafilise) aja kahe hetke vahel. [...] Seikluslik “juhuse aeg” on spetsiifiline irratsionaalsete jõudude inimellu sekkumise aeg – saatuse (Tyche), jumalate, demonite, maagide-võlurite sekkumine [...], kes romareina kasutavad oma relvana nii juhuslikku sama- kui ka eriaegsust, “varitsevad”, “ootavad parajat hetke”, ründavad “järsku” ja “just siis”.” Initsiatiiv ei ole kanglaste käes, vaid inimene satub ülemaiste jõudude mõjuvalda. Seiklusaja inimene on keegi, kellega ainult juhtub midagi. (Bahtin 1987: 49-50, 52-53)**

Näidend “Mina, Orlando” eristub teistest siin töös käsitletaval olevatest tekstidest kõige rohkem oma stilistika poolest. Näidendis vahelduvad katkendid Woolfi romaanist, millele on omane romaanižanri ilukirjanduslik stiil ja mis loob keeleliselt ilusaid, kuid kohati raskesti jälgitavaid kujutus- ja kõlapilte, dokumentalistlikus stiilis sõnavõttudega, olles

sellega teineteisele kategoorilisteks vastanditeks. Üleminek ühelt žanrilt teisele on teostatud steenis emotsionaalse oleku, konkreetse sõna või teema kaudu, mis viib sel viisil lugu ja ühtlasi ka peategelast edasi ning võimaldab kaevuda mingis teemas sügavamale. Sellist meetodit nimetaksin ma põimimiseks. Tundub, et autor on koostanud näidendit teiste sõnu ja mõtteid kasutades, selleks, et edastada enda sõnumit, lisades üksikutes kohtades ka endapoolseid sõnu loo esile pääsemiseks. Näiteks esimese vaatuse lõpus on toodud sisse väljavõtte Delfi kommentaariumist väljendades sellega enda väga konkreetset seisukohta. Autor on kasutanud enda originaal sõnu ainult teema juures, mida ta soovib avada või milles sügavamale kaevuda ja kus ei piisa olemasolevate autorite mõtete kokkusobitamisega mängimisest. Tekstid romaanist kui ka naiste elulugudest võiksid moodustada kumbki omaette loo, mida need kohati teevadki, kuid ometi on suutnud autor sobitada kahte žanrit, mis on teineteisele täiuslikeks vastanditeks ja justkui kokkusobimatud, omavahel nii, et need moodustavad ühtse loo ja peategelase.

## **1.2. Näidendite autor**

Lähtuvalt enda huvist näitekirjaniku vastu oli meil näidendite autori Piret Jaaksiga isiklik vestlus. Jaaksi kireks on just näidendite kirjutamine. Tahtes teada saada miks ta kirjutab ja mis teda kirjutamise juures sütitab või mis on talle teksti loomisel oluline, siis ta on vastanud, et näidend on keerulisem kui proosa. Teda võlub see keerukus. Maailma ehitamine on konstrueeritum ja komplekssem. Esineb palju muutujaid, mida peab kirjutamise juures silmas pidama. Samuti on näidendid väga “elusad tekstid”. Need jõuavad lavale, neid interpreteeritakse ja pannakse elama näitlejate ja lavastusmeeskonna poolt.

Jaaksi inspiratsiooniks on viimasel ajal kontseptualistlikud näidendid nagu näiteks Muelleri “Hamletmachine”, Handke “See tund, mil me üksteisest midagi ei teadnud” või Complicité “Encounter”. Autorina on ta enda sõnul siiaaani tegelenud “psühholoogilise (maagilise) realismiga”. Talle tundub, et just kontseptualistlik lähenemine võimaldab tal tegeleda teistsuguse perspektiiviga ja mille ta on võtnud endale järgmiseks proovikiviks. Enda doktoritöö raames uurib ta hetkel dokumentaaldramaturgiat, millega pole Eestis nii läbinisti veel tegeletud. Jaaksi viimase aja suurimaid “ahhaa hetki” tuleb Milo Rau ja Rimini Protokoll poolt.

Kirjutades teksti, mis ei ole mõeldud lugemiseks kirjeldab ta kui “teekonnale minekuna”. Esmalt tekib tunnetus karakterist, kellega koos ta hakkab käima teadmata teed ja kes on tema jaoks põnev. Kõik tegelasega juhtuv on huvitav. See hoiabki autorit tegelase küljes kinni. Oluline on, et kirjanikul oleks huvitav karakterit ja karakteriga toimuvaid sündmusi kirjutada, sest siis on ka näitlejal huvitav rolli luua ja publikul seda vaadata.

Asjaolu, et tahes-tahtmata lavastusprotsessi käigus hakkab autori tekst muutuma ei heiduta väga Jaaksi, kui siis positiivselt. Vastupidi, interpreteerimisprotsess on tema jaoks väga põnev, mille juures on tal olnud võimalust vahel ka ise olla. Väljundid võivad suuresti erineda autori enda kujutlusest. Ta näeb teksti muutumises mingit arengut või mõtteprotsessi, mis on kellegi teise loodud maailm, aga samuti ka autori enda loodud. See teda näitekirjanikuna paelubki.

Küsites Jaaksi käest, kust jooksevad tema jaoks tõlgendamise piirid, siis ta vastab, et ta ei ole kohanud ühtegi enda teksti laval sellisena, milles ei oleks originaaltekstist enam jälgegi järel. Ta suhtub suhteliselt vabalt teksti töötlemise protsessi kuna olulisemaks osutub interpreteerijate rõõm, et luua tekstile lisakihte ja avastada uusi poolusi juba kirjutatule lisaks.

Uurides enda, näitleja filtri läbi, mida üks näitekirjanik ootab näitlejalt, siis Jaaks vastas, et näitekirjanik saab olla rahul kui näitleja tajub teksti allhoovust, millest tekst on lähtunud ja et näitleja tahab oma rolliga teha tööd karakteri täielikus mõistmiseks, huvituda sellest, miks tegelane on selline nagu ta on ja mis on tema tegutsemismotiivid. Autorit teeb õnnelikuks see, kui näitlejal jätkub uudishimu ja teadmisjanu. (Jaaks 2021)

## **2. MINA NÄITLEJANA LAVASTUSTES “MINA, ORLANDO”, “VALGED PÕDRAD” JA “SIREENID”**

Selle töö teises osas käsitlen kolme Piret Jaaksi kirjutatud näidendit, mida on lavastatud ja milles olen ise mänginud. Kirjeldan ja mõtlen enda kui näitleja töö üle neis lavastusprotsessides.

### **2.1. “Mina, Orlando”**

**Lugeja on kultuuritegija ja autor, isegi kui ta on kriitik, tõlkija, instseneerija, ekraniseerija jne. Kõik nad loovad oma teksti kellegi teise teksti najal, seetõttu ka metateksti. Semiootilises tähenduses on nad tõlkijate rollis. Ekstratekstiline tõlge tähendab tõlkimist samaaegselt ühest märgisüsteemist teise või ka mitmetesse. Kirjandusteose illustreerimise, instseneerimise või ekraniseerimise võimalusi saab määratelda kui tõlkeviise. “Tekstist välja tõlkimisega” saab tuletada žanri eripära ja poetikat. Oluliseks saab teadvustada, et vastuvõtja kohtub sekundaartekstiga ehk metatekstiga ehk kaksik- ja mitmiktekstiga, st et mõtte tähendus ja väärtus tõuseb kui ollakse kursis algtekstidega. Kirjanduse ekraniseerimine võimaldab paremini läheneda küsimusele, mis on tõlge ja millal lakkab vahendatud tekst olemast tõlge. (Torop 2000: 23, 26)**

Kõige esimesena kohtub näitleja tekstiga. Sõna on üks minu väljendusvahenditest ja rolliloomeviisidest. Näitlejana ma tegelen põhiliselt tõlkimisega. Ma loon maailma autori sõnadega. Minu ülesandeks on äratada need ellu. Ma teen seda oma keha, hääle ja enda tõlgenduste kaudu. Ma töotan loo teenistuses ja selle vahendajana. Tegelase sünni jaotan

ma enda jaoks kaheks. Sisemiseks ja väliseks. Sisemine tähistab tegelase elu, mõtete ja käitumise kaardistamist ja analüüsimist ning vastete leidmist. Väline aga tegelase füüsilist olekut, eripärasid, liikumist ruumis ja kostüümi.

Lavastusprotsess “Mina, Orlando” leidis aset 2. kursusel ja seda lavastajatudengi Tõnis Veelmaa semestrilavastusena. Antud lavastuses polnud mul kindlat läbivat rolli, vaid ma olin mitmete rollide teenistuses. Igal näitlejal oli oma monoloogi koht, oldi jutustaja rollis, peategelase Orlando rollis ja teistes väiksemates näidendit läbivates rollides. Sellest tingituna lähenesin kõikidele tegelastele pigem skemaatiliselt kui süvitsi. Lavastaja otsustas kasutada lavastuses ainult kursuse naisnäitlejaid ja tema tõlgendus teksti oli abstraktses stiilis. Ma pean selle all silmas seda, et ta otsustas mitte kasutada ajastutruud lavakujundust ega kostüüme, mida oleks võinud sellest näidendist välja lugeda. Lavastusprotsessis ei tegeletud nii väga välise loomisega kui võrd sisemise maailmaga.

Prooviperiood jagunes laias laastus kaheks: individuaalseteks proovideks lavastajaga ja ühisteks proovideks. Minu põhifookus läks suuresti monoloogile. Monoloogi tegelasel on vägagi konkreetne arusaam ja seisukoht isiklikul ja südamelähedasel, kuid samuti ühiskondlikul teemal, millest ta ei saa vaiki olla. Monoloogi esitamisel ma ei hakanud nii väga kedagi kehastama kui võrd olin sõnumi edastaja rollis. Väga palju sain samastuda teksti mõttega ja võtta enda pealt, sest olin isegi samasuguseid mõtteid mõelnud või tegelasega samu seisukohti jaganud. Kuna Jaaksi näidend kulgeb kahes erinevas ajas, siis ka tegelased on eri ajastutest ja neile on omane pooleldi poeetiline, pooleldi kõnesuhtluse maneer, mistõttu suureks katsumuseks sai tegeleda tekstist läbi “närimisega”, et suuta joonistada kirja pandud kujutluspilte, mis olid näidendis erilisel kohal. Siinkohal pean tõdema, et romaanile omane keel on väga spetsiifiline, millega näitemängus tegeleda, sest lausungite koostamine ja sõnadevalik on väga kirjeldavad ja omavahel põimunud. Kui panna need kõnesse, tuleb õppida eristama seda, mis on mahukas liitlauses oluline ja mis kõrvaline ja kuidas oleks seda teksti laval rääkida. Näitlejana eeldas see minult väga tugevat kontakti teksti ja selle kujutluspildiga, et suuta see viia vaatajani.

Sõnast mitte vähem olulisel kohal oli minu liikumine. Tekstist eraldiseisvalt tegime liikumisproove, mis põhinesid näitlejate improvisatsioonil. Näitlejana lähtusin ma lavastaja antud ülesannetest ja lavastaja tõukus omakorda näitleja pakutust, kust maalt edasi andis ta täpsemaid suuniseid. Näitlejana toiminis ma mingis abstraktses ja enda jaoks tähenduseta

võttes. Lavastaja antud lähenemine kehaga improviseerimiseks lähtus tekstist, kuid minule jäid need eraldiseisvateks. Minu jaoks liikumine illustreeris sõna, kuid ma ei saanud aru mõtte ja keha seosest. Kehal oli just nagu oma koreograafia, millel oli, mul on tunne, pigem esteetiline või metafoorne eesmärk.

## **2.2. “Valged põdrad”**

2020. aasta sügisel sattusin töötama koos Andres Noormetsaga lavastuses “Valged põdrad”. Minu kogemus näitlejana selles lavastuses eristub teistest senistest kogemustest just selle poolest, et me töötasime materjaliga pikalt laua taga. Kui enamik seniseid lavastusprotsesse, kus ma olen viibinud, pole sisaldanud nii väga traditsioonilist “tekstiga tööd laua taga” kuivõrd tekstiga paralleelselt liikuma asumist, siis antud protsess võimaldas mulle põhjalikku tööd näidendi maailma ja tegelase loomisel. Ma mõtestaksin lugemisproove kui laekasse info kogumisenä. Proovides ei piirdunud me ainult aruteluga ümber näidendi maailma, vaid jõudsime ka laiemate teemadeni elus, mis jõudsid suuremal või vähemal määral otsapidi ka sellesse teksti. Tohutult rikastav oli üheskoos filosoferida ja jõuda ühiste kujutluspiltide loomiseni. Proovide käigus jutuks tulnud materjalid (dokumentaalfilmid, raamatud) inspireerisid mind näitlejana kaevuma sügavamale ja huvituma endast väljaspool olevast, ka sellest mis minu tegelast otseselt ei puuduta, aga mis puudutab teisi ja, mis on tegelikult kõik ikkagi meie ühises mängitavas maailmas omavahel seotud. Minu detektiivitöö üks väärtuslikumaid leide oli Gaétan Soucy romaan “Väike tüdruk, kes armastas liialt tuletikke”. Enda tegelase kujunemist saan ma seostada just nimelt selle romaaniga, mis ei tähenda, et näidendi tegelane oleks otseselt raamatu tegelase põhjal loodud, niisamuti ei näe ma nende vahel suurt sarnasust, kuid ma võtsin eeskujuna raamatu tegelase olemuse ja omalaadse maailma tõlgendamiskuse pealt, mis andis mulle aimu, milline võiks olla minu tegelase natuur. Olulisel kohal asub näidendis selle tegevuskoht, kus sündmused aset leiavad. Selleks kohaks on külapood. Ühiste kujutluspiltide loomiseks otsustasime trupiga teha väljasõidu Viljandi lähistel asuvasse külapoodi.

Näidendit lugedes karjus sealt vastu realism, kuid lavastaja interpretatsiooni mööda ei saanud näitlejad sellises mängustiilis mängida. Olme vältimiseks tuli nimme asetleidvaid olukordi mitteigapäevaselt võtta. Kõik pidi olema salapärane ja natuke hämar ning tegelaste sõnadesse ei saanud suhtuda liiga intellektuaalselt. Palju olulisemaks sai sõnade taha ulatuv maailm. See kajastus ka stseenide tempos, mis olid valdavalt aeglased, kuid

mis ei saanud jääda samal ajal väljavenitatuks. Valdavalt oli kõikide tegelaste areng vertikaalne ja tegevus horisontaalne. Näidendi loost sai olulisemaks see, mis teadvust tegelased kannavad. Minu kehastatav tegelane jagas ühist teadvust peategelasega. Kõik, mis juhtus peategelasega mõjutas ka minu tegelase emotsionaalsust ning vastupidi.

**Küsimused on tekstianalüüsi üks olulisemaid tulemusi. Kui tekstis leidub midagi, millel võib olla rohkem kui üks vastus, pole tegemist faktiga. Võimaluste rohkus võib tekitada segadust, aga selle olukorra üheks eesmärgiks on äratada ellu kujutluspilte loost. Faktidega “unistamine” võimaldab materjalil öelda, millest see räägib. Teiseks eesmärgiks on panna lavastajat/näitlejat valiku ette. (Weston 2017: 212)**

Samastades ennast siinkohal Westoniga, lähenen minagi tekstile küsides küsimusi seal, kus kohtun endale mõistmatu repliigi või tegelase reaktsiooniga. Olen täheldanud enda tendentsina, et osadele küsimustele ma oskan vastata, kuid suur osa jääb õhku. Selleski protsessis jäid mõned küsimused pelgalt küsimusteks, millele ei tulnudki minupoolt pakutavaid vastusevariante. Küsimustele vastates ma ei saa olla kunagi veendunud, et see on just see õige vastus, mistõttu ma jätan need lahtisteks. Kuigi ei ole olemas õiget ega valet, vaid interpretatsioon. Lahtised küsimused kõnetavad mind vahel rohkem ja lasevad mul jõuda lavaproovides nende vastusteni, mida ma ei julgenud varasemalt välja mõelda, sest tihtipeale ei taba vastused laua taga mõeldes, vaid laval tehes. Vahest on olulisem mõtteprotsess kui vastus ise. Tsiteeriksin Andres Noormetsa, kes on küsinud: “Kui kaugale on mõtekas analüüsida? Kas see tuleb hiljem mängus välja või kasuks?” Tekstianalüüsi koha pealt olen ma väga tundlik. Ma tunnen, et mul on näitlejana selle koha pealt puudujääke ja ma ei oska alati muukida neid kõige sügavamaid kihte lahti või viia läbi metatasandil analüüsi (kas see on üldse vajalik?). Ma pean ennast teksti suhtes pigem tunnetuslikuks ja mõnes kohas aitab mind vaist rohkem kui keerulised väljamõeldud skeemid. Lavale ma ei lähe oma tekstianalüüsi mängima (millesse on lihtne kinni jääda, kuid mis on laval pseudo), vaid see peaks olema minu postament ja sellesse võiks ehk suhtuda kui infosse, mis on minust läbi käinud ja kuskile loodetavasti talletunud.

Oluline on mainida selle lavastusprotsessi juures ehk seda, et see oli minu jaoks eriline kogemus selle poolest, et see oli mu esimene kord mängida duublis. Mul oli harukordne võimalus näha lavastust ja enda tegelast kõrvalt. Lähtuvalt minu duubli kogemusest sai lavastusprotsessi juures mu põhiliseks huvipunktiks töömeetod. Kuidas luua rolli, kui see

roll pole päris minu oma? Ma pean nentima, et kohati oli päris keeruline jääda endale kindlaks ja teha rolli oma käe järgi. Kui palju võivad kahe näitleja loodud tegelased teineteisest erineda ja kui paljus peavad sarnanema? Tegelas luues, tegime seda teise näitlejaga tihedas koostöös. Suur rõhk oli iseseisvatel tõlgendustel, kuid seejuures pidime igat etappi teisega kooskõlastama. Selles mõttes olin ma koguaeg kellestki sõltuv. Täielikku vabadust ei saanud lubada ja mingites aspektides ma võibolla ei nõustunud alati teise näitlejaga. Tabasin end mitmel korral võitlemast sellega, et ma kuulen ja näen teise näitleja versiooni. Ma pidin sõdima sellega, et suuta ignoreerida tema intonatsiooni ja stampe, sest kuuldes proovist proovi teise näitleja sooritust, tahtsid need jääda ka endale külge. Juba esimestest lugemisproovidest kujunes minu ja minu duubli rutiiniks stseenide kordamööda lugemine, mis kandus edasi ka lavaproovidesse. Valdavaks sai, et see kes läks esimesena stseeniga töötama, sellel oli eelis ja tema pakutud variant fikseeriti. Teine näitleja vaatas saalis pealt ja õppis esimese näitleja misanastseenid sisse. Seetõttu oli minu loominguline vabadus otsida ja katsetada erinevaid variatsioone poole väiksem. Seda võimalust polnud, et ma oleksin saanud mitu korda ja erinevaid liikumisi katsetada, sest käiku läks ikkagi see, mida ma kohe pakkusin, kuid mis ma ise leian oli veel toores ja kust ma oleksin tahtnud edasi otsida. Füüsiline liikumisvabadus oli kindlasti väiksem kui sisemine. Sisemisel skaalal sain ma ikkagi alati lõputult katsetada ja mulle tundub, et selles osas minu ja teise näitleja kehastatud tegelaskujud ka erinevad.

Autor on kirjutanud näidendisse: “Tüdruk ootab, kuni Naine nurga taha jõuab ja hakkab naerma.”. (Jaaks 2019: 25) See oli mulle prooviperioodi jooksul läbivalt üks kõige ebameeldivamaid ja kohamakamaid ülesandeid mida läbi viia, sest lavastaja tahtis, et ma teeksin seda täpselt nii nagu autor oli kirjutanud. Teeksin siin tähelepaneku, et lavastaja lähtus üldse väga tugevalt autori poolt sisse kirjutatud remarkidest. Näidendit lugedes ei häirinud mind konkreetne remark, vaid sellega andis autor mulle infot tegelase kohta: mis talle lõbu pakub ja teda naerma ajab, mis tuju tal on, mis ta teisest tegelasest arvab jne. Proovides juhtus aga nii, et seda päriselt läbi viies, ei jõudnud ma kunagi sinnamaale, et mind oleks tabanud impulss puhkeda naerma, kuid lavastaja tungival soovil ma pidin ikkagi seda teostama. Tehniliselt ei ole mul sellist oskust hakata õhust naerma või seda oma diafragmaga tekitada (kas peaks olema?). Minu jaoks ilmutab ennast vastav reaktsioon tunde emotsionaalse kasvatuse pealt. Paradoksaalne olukord näitleja jaoks. Autoripoolse täpse remargi tagaajamine ei pruugi minna enam kokku näitlejal tekkinud

tõlgendustega. See oleks võinud olla ka näitleja vaba voli, kuidas tegelane antud olukorras reageerib. See oleks olnud näitleja seisukohast huvitav.

### 2.3. “Sireenid”

Näitleja õpingute neljanda aasta kevadel hakkasid proovid Jaaksi näidendiga “Sireenid”, mille lavastajaks on Sulev Keedus. Lavastaja ütles kohe proovide alguses, et me ei jää tekstiga pikalt laua taha, mis ilmselt andis väga teise värvingu sellele, kuidas ma oma tööle selles protsessis lähenesin. Lavastajal oli kindel soov, et prooviperioodi alguseks oleks tekst näitlejatel omandatud ja teisel proovipäeval pidi iga näitleja oma tegelast tutvustama. See tähendas, et ma pidin sisenema prooviperioodi juba mingil määral läbitöötatud materjaliga. See aktiveeris mind juba varakult ja intensiivistas minu individuaalset tööd. Kui tavaliselt tekib arusaamine oma tegelast alles mingi protsessi tagajärjel, siis ma olin olukorra ees, kus ma pidin justkui kohe “hammustama” oma tegelase läbi. Antud lavastusprotsessi puhul ma tundsin üldse väga suurt oma vastutust ja tekstiga üksi töötamise oskust. Me arutlesime ka ühiselt, kuid sellist klassikalist “istume laua ümber ja räägime juttu” situatsiooni polnud, vaid me hakkasime kohe liikuma, mis välistas ka selle, et peaks uuesti “käima õppima”.

**Tekst on fetiš. Tekst valib lugeja sõnavara, viidete, loetavuse jne abil välja, kuid tekstis on alati peidus ka autor. Teksti lugedes ihaldab lugeja siiski autorit. Tal on vaja tema figuuri niisamuti nagu autor vajab lugeja oma. (Barthes 2007: 37)**

**Tekst on laisk. See tahab, et lugejad teeksid osa tema tööst, mis on meelega nii, sest teksti üheks eesmärgiks on kutsuda esile tõlgendusi. Kui aga tekstis on põhjust kahelda, siis on ebaoluline autori käest küsimine. Siiski ei saa lugeja pakkuda ka enda suvalisi tõlgendusi, mis sõltuvad ainult tema tahtmisest, vaid kindlaks tuleb teha, kas tekst mitte ainult ei määra, vaid hoopis julgustab. (Eco 2011: 46-47)**

Pean minema tagasi nende üksikute proovide juurde, kus tekkisid väga pingsad aruteluringid ja, kus me jõudsime välja koguni näidendi kahtluse alla seadmiseni, sest ühel hetkel hakkas tunduma, et tegelased ei ole autori poolt päris läbimõeldult kirjutatud. Selline kriitikanoot ja kahtlemine tulenes teatavatest rolli ebaloojikatest. Mõned tegelased olid kirjutatud nii, et nende puhul just nagu puudusid psühholoogilised põhjendused repliikidele. Tegelane võis olla näidendi alguses ja keskpaigas kaks täiesti erinevat inimest.

Teinud läbi suure muutuse. Ebaloogikate põhjendamiseks jõudsimel välja unenäolisuse märksõnani. Me ei hakanud seda mängima, kuid see oli võtmeks, kuidas materjali suhtuda. Kuna näidendis on 12 tegelast ja kõik ei saa võrdselt sõnaõigust, siis võib kohata osade tegelaste poolt pikki vaikimisi. Järgmine kord, kui tegelane uuesti sõna võtab, võib ta olla teise karakteristikaga, mis aga jätab näitleja teadmatusse selle osas, mis tegelasega vahepeal juhtus. Autor ei ole jätnud sellises situatsioonis ka ühtegi vihjet näitlejale. Võib jääda tunne nagu ta oleks hüljanud või unustanud mõne tegelase. Minu kehastatud tegelane oli üks kõige loogilisemaid tegelaskujusid selles "kompotis". Ta oli konfliktivaba oma loogikas. Mul ei tekkinud kordagi kahtlust, miks ta kuskil teatud moodi räägib, vaid ma suutsin peaaegu alati tema sõnad enda jaoks ära põhjendada. See eeldab minult täielikku tegelase aktsepteerimist, et saaks teatud repliike öelda, isegi kui need mind näitlejana hämmastavad ja mille tuumani ma ei pruugi jõuda.

Enda tegelast ma saaksin käsitleda justkui ka vaikiva tegelasena, just tema vähese sõnalise osa tõttu. Tal küll polnud näidendi vältel ühtegi sellist pikemat perioodi, kus ta oleks liiga pikalt vaikinud ja samal ajal tohutu muutuse läbinud nagu võis täheldada osade teiste tegelaste juures. Ma pean ütlema, et autori selline stiil, jätta mind teadmatusse tegelase mingite sisemiste või väliste liikumiste osas, lasi mul fantaseerida sellest, mida teeb tegelane siis kui ta ei räägi või mida ta mõtleb, mida teistest arvab. Sellega, et olla 2,5 tundi järjest laval nii, et ei saa minna vahepeal lava taha kui pole minu stseeni, asetab autori mind olukorda, kus ma sain tunnetada oma tegelast tervikuna, elada ja lihtsalt olla tema nahas.

**Juhised, mis kirjeldavad tegelaste siseelu nagu näiteks "igatsevalt" ja "lahkelt" või "paus" tuleks maha tõmmata. Stsenarist on neid kirjutades üritanud määratleda tegelaste allteksti. Juhised, mis kirjeldavad mingit takistust või tegevust, millel pole süžee seisukohalt mingit tähtsust nagu näiteks "naine pusserdab oma mantli kallal" peaks samuti maha tõmbama. Lavastuslikkes juhistes kohtavat takistust või üksikasja, mis kaunistavad emotsionaalset sündmust või põhjendavad mõnd karakterijoont, võib proovis katsetada. Näitlejal võib tekkida selle emotsionaalse sündmusega seos, mis võib ta viia mõne teise füüsilise tegevuse juurde. (Weston 2017: 181, 186-187)**

See versioon näidendist “Sireenid”, millega mina kokku puutusin oli juba varasemalt esialgse trupi ja lavastaja poolt muudetud. Osadest meestegelistest olid saanud naised ja rolle oli juurde mõeldud. Senises praktikas ma olen olnud autori remarkides suhteliselt vaba, kuid just lavastaja ei suuna mind vastavalt. Kui üldiselt ma ise ei ole pidanud vajalikuks nendes kinni olla, siis “Sireenide” protsessis hakkasid mulle suurt huvi pakkuma autori jäetud füüsilised kui ka tegelase siseelu määravad suunised, mida Weston soovitab oma raamatu põhjal “Töö näitlejaga” maha tõmmata või tugevalt kahtluse alla seada, sest autor kipub sel puhul näitleja tööd tegema. Mind jäi natuke kraapima teksti kärpimine, mis oli kohati mu silmis põhjendatud, aga kohati mitte. Tendents oli kahtlase väärtuse ja ebaloogikaga repliike pigem eemaldada. Siinkohal vahemärkusena, et mina isiklikult ei saa nuriseda, sest minu teksti puudutavaid kärpeid oli minimaalselt ja ma ise eelistasin jääda autoritruuks. Minu tegelasel oli läbi näidendi pigem vähe sõnu. Repliikide vähesus ärgitas mind järjest rohkem tegelema nende lausetega, mis mul olid ja nendega, mis tundusid mulle ebamugavad, mida ma ei osanud öelda või millele ma ei leidnud pikka aega piisavat põhjendust. Selle asemel, et need eemaldada panin ma ennast meelega olukorda, et ma pean neid ütlema ja tegelema sellega, kuidas neid öelda. Näiteks sõnapaar “ei tea” oli üks sellistest, millele ma otsisin terve prooviperioodi kohta. See oli sõltumatu sõnapaar, mille välja jätmise poleks muutnud sisuliselt ega suhete poolest midagi. Oma tegelase nahas ma ei jõudnud kunagi selleni, et neid sõnu põhjendatult öelda, mistõttu mu kõrvale tundusid need alati võltsid. Ma ei mõistnud tegelase vajadust just sellel hetkel rääkida, kuid kuna autor näeb seda tegelast nii, siis enda jaoks ma pidin seda aktsepteerima. Iga kord, jõudes uuesti selle lauseni, tekitas see minus taas ebamugavust ja trotsi, aga samaaegselt surus mind aktiivselt otsima selle algimpulssi. Ma olin väga lähedal selleni, et oleksin pöördunud lavastaja poole ettepanekuga see repliik maha võtta kui vahetult enne esietendust poleks ennast ilmutanud mulle mõttesähvatus veel ühest versioonist, kuidas seda võiks öelda.

Pidasin oluliseks juhinduda ka sellistest autoripoolsetest märkustest nagu “naerdes”. Varasemalt (Noormetsa lavastuses) rolli luues olen ma seadnud kahtluse alla reaktsioonipõhised remargid, kuid ma leian et need võivad olla ka kasulikud ja aidata kaardistada tegelase sisemaailma ja seda, kus ta oma emotsionaalsusega parasjagu on. Ma märkisin endale sellised remargid üles, kuid ma ei hoidnud neist kinni. Huvitav oli tõdeda mõnda aega hiljem, et see info jäi mingil tasandil minusse võnkuma, sest seesamune naer hakkas ennast järjest rohkem proovides ilmutama, mistõttu ma võtsin selle mängu ja

võimendasin selle kasutamist veelgi. Sellistele füüsilisi liikumisi tähistavatele remarkidele nagu “Pr. Amalie triigib kätega seelikut” püüdsin ma samuti leida kohta endas. Ma oleksin võinud näitlejana seda ignoreerida, mida ma mingis etapis ka tegin, või pakkuda asemele omapoolset lahendust, kuid mind huvitas otsida tegelase füüsisist selliselt nagu on autor seda tegelast kujutanud liikumas. Selline laveerimine remargi läbiviimise ja selle ignoreerimise vahel andis mulle kätte võimalusterohke mängumaa.

**Läbivad teljed aitavad tunnetada näitlejal tegelaste taustu, ohtu või vajadusi. Telg võib olla eesmärk, tegusõna, kohandumine, probleem, antavad olud, alltekst, kujutluspilt. Tegelase esimene ajaned võib olla mõni mälestus või kujutluspilt. Telg, peategelase telg ja ka teiste tegelaste teljed on seotud stsenaariumi teema või teemadega, kuid seda sugugi mitte lineaarsel viisil. Inimese telg või pealisülesanne, stsenaariumi läbiv telg võib elus paar korda muutuda, aga tavaliselt ei muutu see kunagi. Tegelase on üldiselt läbi stsenaariumi üks telg. See on see, mida tegelane läbivalt vajab. Telg võib olla, ja enamasti ongi, lihtne. (Weston 2017: 155, 245, 247)**

Siinkohal meenub mulle pinev arutelu teemal “me kõik oleme osa peategelase alateadvusest”. Mida tahab peategelane? Kõik näidendi tegelased olid ühel või teisel viisil peategelasest sõltuvad. Igaüks representeeris mingit osa tema alateadvusest. See, mida Weston nimetab teljeks nimetan mina kaareks. Selleks, et oma tegelase kaart leida oli hädavajalikult oluline teha proove läbimängudena, sest näidendi stseenid olid niivõrd üksteise sisse kasvanud, et nendega ei saanud eraldiseisvalt proovi teha. Alles pika jada läbimise tulemusena ilmutasid ennast tegelase füüsilised ja sisemised tahtmised või vasted tema sõnadele. Enda tegelast tõlgendasin ma terve näidendi jooksul kui muutumatu tegelasena. Temaga ei juhtunud näidendi jooksul midagi, mis oleks tema isiksust lõhestanud. Kui toimusid mingid väiksemad muutused, siis need said mõjutada vaid tema pindmisi kihte, aga mitte seda kes ta inimesena juba on. Ma mõtestasin enda tegelast kui inimkuju, kes pani kogu aeg teistele inimestele vale diagnoosi. Ta sai seada enda sellist käitumist, arvamusi, tundeid ja tahtmisi esimest korda elus kahtluse alla. Tegelane oli kui õhupall, kes näidendi alguses ei omanud täielikku mälu ja informatsiooni enese kohta, aga mida edasi näidend kulges, seda rohkem hakkas ta saama teadlikuks sellest, kes ta on. “Sireenide” tegelasi võib võtta kui kreeka romaani arhetüüpide ja näidendi aega võiks käsitleda seiklusajana.

**Seiklusaeg käsitleb inimest muutumatu ja passiivsena. Inimene peab taluma saatuse mängu, kuid selle juures säilitab ta enese ning saatuselöökidest hoolimata suudab ta säilitada ka identsuse iseendaga. Kreeka romaani süžee manipuleerib inimese identsusega. Põhimotiivideks on kohtumine - lahusolek - otsingud - taasleidmine. Kreeka romaani kunstiline ja ideoloogiline mõte seisneb kangelaste proovilepanekus ja nende vastupidavuses. Seiklusaeg ei jäta jälgi ümbritsevale ega ka inimestele. Sündmuste tagajärjel ei muutu tegelased seesmiselt ega väliselt. Romaani lõpus taastub juhuse rikutud algne tasakaal. Kõik muutub esialgseks olles lasknud tegelastel ühtteis läbida, olles neid karastanud. Plutarchose biograafiline aeg ei ole inimese kujunemise ja kasvu, vaid karakteri avanemise aeg. Biograafiline aeg on pöördumatu elusündmuste suhtes, kuid karakteri suhtes on see tagasipööratav. Karakterijoontel puudub kronoloogia ja neid saab ajas ümber paigutada. Karakter ei kasva, vaid ta täitub. Alguses on ta avanemata, ebatäielik ja fragmentaarne, lõpuks täielik ja lõpule viidud. Seetõttu karakteri avanemine ei muuda ja kujunda teda, vaid ta täidab vormi, mis on talle alguses antud. (Bahtin 1987: 60-62, 64-65, 89-90)**

Antud lavastuse juures sai oluliseks juba varakult lavaproovide tegemine ja nende tegemine õiges ruumis ja õige lavakujundusega. Jaaks on kirjeldanud oma näidendis väga konkreetset, milline peaks nägema välja lavakujunudus. Ühe näidendi tegelasena võiks võtta lavakujunduse elementi, betoonsein, mis hakkas mõjutama väga palju näitlejamängu. Lavastajapoolne tõlgendus autori loodud kinnisele maailmale oli ebaloogiline ja läbi veidra nihke. Ruumiloo allus seadusele, et keskel asetsev betoonsein representeerib välisseinu ja mida kaugemale sellest minna, seda rohkem ruumi keskele jõutakse. Seinast sõltuvalt hakkas see kujundama kontakti võtmist näitlejate vahel. Suhtlus ei käinud läbi silmkontakti, vaid toimus kukla kaudu. Kohati oli väga keeruline võtta sellist reeglit omaks ja proovida selles mängida, aga mida rohkem ma lasin lahti sellest, et olla selle maailma seadustes täpne (kuigi tavaloojaka taak jäi ikkagi mingil määral sisse), seda normaalsemaks see ruum muutus. Kuna sein oli niivõrd suur mõjutegur ja kohati ka mänguvahend, siis ilma selleta oli proove võimatu teha, mistõttu pidime me prooviperioodi esimesse poolde konstrueerima ettejuhtuvate vahenditega asendus sein, et saaks kombata ja fikseerida misanstseene. Jõudes aga päris proovisaali tuli tõdeda kui palju muudab see, kas teha proove pseudo või päris lavakujundusega. Palju hakkas lisanduma olulisi detaile, mida sai kasutada veel rolli loomisel või siis vastupidiselt tuli tunnistada, et mu tegelane ei taha enam sellises poosis olla. Minu jaoks sai määravaks ka kostüüm, mida

ma ühe osana tegelase loomisel kasutasin. Oluliseks kostüümielemendiks said kindad. Kui juba varasematest proovidest, kui veel kostüüme polnud, kujunesid mu käed aktiivseks, siis kinnastega proove tehes võimendus see veelgi (käed hakkasid elama just nagu oma elu), millest kujunes olulisel määral minu tegelase kehatunnetus ja füüsilised stambid.

### 3. MINA TEKSTI LOOJANA

Töö kolmandas osas kirjeldan ja analüüsin iseennast teksti loojana ja ka selle teksti laval ja voogedastuses esitajana. Kirjutan enda kogemusest lavastusprotsessis “Ma olen juba sinu peas” ja “Hundid”. “Hundid” on seda tööd kirjutades veel tegemisel.

#### 3.1. Teksti loomine

Ruslan Stepanovi ja 13. lennu koostöölavastuses “Ma olen juba sinu peas” (edaspidi “MOJSP”) kohtas üheteistkümne näitleja monolooge. Näitlejate monoloogid olid nende enda kirjutatud. Läheneti erinavalt. Mõni ei pidanud üldsegi vajalikuks luua oma monoloogi kirjutamisprotsessi tulemusel, vaid vabas vormis, suusõnaliselt, nii nagu tuleb, ja siis oli see teine pool, kuhu alla liigitaksin ka iseenda, kes kirjutasid endale tekstid. Lavastuse prooviperioodi alguses kaardistasime enda mõtteid ja tundeid. Igaüks sai tegeleda sellega, mis teda sellel ajahetkel huvitas ja mida ta tahtis öelda. Kirjutamisprotsess algas enda teema leidmisega, mis toimus üheskoos vestlusingide näol. Lavastusprotsess koosneski tegelikult 90% ajast vestlustest. Igas proovis võeti ette hulk inimesi, kellega räägiti erinevatel teemadel ja sellele järgnes küsimuste küsimine nii lavastaja kui ka kursusekaaslaste poolt. Iga ühele pakuti teemasid, mis neid kõige paremini iseloomustavad või millega nad võiksid tegeleda.

**“Üks teinekord vestlesid noored elavalt allkorrusel asuvas söögitoas. Nagu selgus, oli Lev Nikolajevitš sel ajal pimedas kõrvaltoas pikutanud ja puhanud, siis tuli ta söögituppa ja ütles mulle: “Ma pikutasin ja kuulasin teie vestlust. See pakkus mulle kahest seisukohast huvi: lihtsalt oli huvitav kuulata, kuidas noored inimesed vaidlevad, ja pealagi oli see huvitav draama seisukohast. Ma kuulsin ja ütlesin endale – nii tuleb ka lava jaoks kirjutada. Laval räägib tavaliselt üks ja teised kuulavad.**

**Elus pole kunagi nii. Kõik peavad kõnelema, ja autori kunst seisnebki selles, et talle vajalik mõte läbib kõnelust nagu punane niit.” (Tolstoi 1960: 43)**

Minu kirjutatud teksti puhul on küll tegemist monoloogiga, kuid sellest hoolimata võiks sellele omistada Tolstoi öeldud mõtet. Olles päris täpne, siis monoloogis võib kohata ka dialoogi. Dialoogi minu ja minu lavapartnerite vahel, kes küsivad minult küsimusi, millele ma vastan. Mulle meenub minu kursusevenna tehtud märkus ühest päris esimesest proovist, kus ta ütles, et minu kirjutatud tekst mõjub literatuurset ja, et ta ei kujuta ette kuidas oleks seda laval rääkida. See aga ärgitab mind järjest rohkem uurima, kas siis ilukirjanduslikku teksti pole võimalik laval edastada sellisena nagu ta on või kui on, siis kuidas. Kuidas seda näitlejana tõlkida?

**Barthes'i huvitab keelepruuk oma haavatavuse või veetlevusega. Kodanluses ei tekita keelekasutus mingit huvi, see on vaid kaunistuselement. Töölisklassis puudub igasugune maagiline või poetiline tegevus. “Ei mingit karnevali sõnadega, sõnadega ei mängita: metafooridel on kriips peal, valitsevad vaid stereotüübid, mida väikekodanlik kultuur on peale surunud.” (2007: 51)**

**Eco tsiteerib ladina reeglile “Pea silmas sisu, siis tulevad sõnadki”. Poesias on vastupidiselt: “Pea silmas sõnu, siis tuleb sisugi”. Jutustamiseks alustatakse demiurgina, kes loob maailma, mis peab olema nii täpne kui võimalik, nii et saaks selles täie kindlusega ringi liikuda. Klassikalise kirjanduse žanr- ekfraas tähendab kindla kunstiteose nii täit kirjeldamist, et isegi need kes pole seda kunagi näinud, suudavad seda kujutleda enda ees. Eco viitab Joseph Addisoni öeldule: “Sõnadel, kui neid hästi valida, on nii suur Jõud, et Kirjeldus tekitab meis sageli elavamaid Ideid kui Vaatepilt Asjadest endist.” (2011: 24, 28)**

Teksti autorina oli minu jaoks oluline luua sõnade kaudu atmosfääri ja tunnet. Seda võimaldas mulle mängimine justnimelt ilukirjandusliku stiiliga ja seda puht keeležanri kontekstis. Sõnademänguna, kus ei kohta harjumuspärast argidialoogi ja mis on iseloomulik romaanilikele kirjeldustele, detailiderohkusele ja ülekullatud sõnastustele. Monoloogi jaotaksin ma teksti kompositsiooni mõttes kolmeks: mina ja minu mõtted, küsimused-vastused/improvisatsioon ning teiste autorite mõtted. Teksti esimene pool oli kirjutatud informatiivse ja kõnekeelsena, mis hakkas segunema pikkade literatuursete

lausungitena kulgevatesse kirjeldustesse. Teksti kirjutades valisin ma hoolikalt sõnu enda täpseks väljendamiseks ja kujutluspildi joonistamiseks.

Minu monoloog sai kujuneda selliseks nagu see kujunes ainult läbi lavastusprotsessi enda, mistõttu on see ka väga selle lavastuse nägu ja iseloomustab hästi seda, mis teemadega me tegelesime ja mida proovide käigus katsetasime. Proovidesse läksin, lähtuvalt enda teemast, esialgse valmiskirjutatud tekstiga, millest tulenevalt tekkinud arutelud ja mõttevahetused, uue info pealetulek ja detailide lisandumine hakkas arendama mu teksti veel igasse suunda ja tänu millele sai sündida lõplik monoloog. Põhiteematikatena võib kohata minu kirjutises ingleid, hingesid ja surma. Esimene tasand räägib inglitest ja hingedest ja minu suhtest nendega, millest lähtuvalt ehitub teine tasand, kust leiab kõikvõimalikke küsimusi nende kohta ja millele ma annan vastuseid. Kolmanda tasandina toon ma sisse teiste autorite mõtted.

**Kriitikud on omistanud Eco romaanidele postmodernistliku tunnuse – topeltkodeerimise. Eco kasutab oma romaanides postmodernistlikku tehnikana intertekstuaalsust. Ta tsiteerib otse teistest kuulsatest tekstides või tema tekstidest võib leida enam-vähem läbipaistvaid viiteid neile. (Eco 2011: 39)**

Sarnaselt Ecole võib kohata minu kirjutises teiste autorite mõtteid, peamiselt filosoofide omi kellega ma resoneerusin kõige rohkem. Üheks proovipäevaks oli vaja esitleda enda valikut aforismidest ja kuna tegelen igapäevaselt ka nende kogumisega, siis mul oli assortii lemmikutest kohe olemas. Kuna need olid pikemad filosoofilised mõtteterad, siis tuli idee kasutada neid minu monoloogi tekstimassiivis. Ma proovisin leida nendele mõtetele sobivat kohta neid põimides vaheldumisi enda kirjutatud mõtetega. Suhtusin selles protsessis endasse kui teksti koostajasse, sest tegelesin põhiliselt enda ja teiste mõtete kokku sobitamisega nii, et need moodustaksid terviku.

Taavet Janseni doktoritöö eksperiment pealkirjaga “Hundid” fookuseks on koosloome publikuga. Näitleja ja vaataja vahelist kontakti püütakse tekitada läbi kaamerasilma, läbi kogukonnatunde tekkimise *chat*'is, läbi interaktsiooni etendusega, *on-boarding* ja *off-boarding* meetodiga. Katsetuses jutustan ma näitlejana ühte lugu, mille sisu saab määratleda ka publik. Vaatajatel on võimalik pakkuda *chat* keskkonnas märksõnu, mida ma pean oma loos ära kasutama, juhtides nii loo hargnemist.

Antud protsessis olen asetatud jällegi nii esitaja kui ka teksti autori rolli. Selleks projektiks oli mul vaja leida üks terviklik lugu, kus oleks sündmus ja mille ülesehitus koosneks mitmetest tasanditest, sarnaselt nagu olin loonud “MOJSP” monoloogi. Töö teksti leidmisega algas minu enda, juba valmis kirjutatud loo põhjal. Lugu räägib sellest, kuidas ma kohtun esimest korda elus hundiga. Ma ei ole jutustanud seda lugu ja selle sündmust kuivalt, linearselt ja realistlikus võtmes nagu võiks ühte lugu edastada, vaid tekstis võib kohata lausestusi nagu: “Korruga saavad ebarealistlikkena tunduvad fantaasiad reaalsuseks ja hundid suudavad läbi akende ja uste tuppa tungida ning mind ära süüa” või “Kuu on loojunud. Esimesed linnud häälitsevad. Helendav taevaserv annab märku lähenevast päikese ärkamisest ja öiste hirmude loojumisest. Aeda on sõudnud ootamatu udu. Ma olen jõudnud muinasjutumaa piirile ja reaalsus hakkab hägunema nii, et ma ei saagi lõpuks aru, kas öine eksootika oli unes või ilmsi.”

**Barthes kasutab talle mõnupakkuvat lauset Flauberti teosest “Bouvard ja Pécuchet”: “Pingule tõmmatud nõöridelt rippusid alla puulõksudega kinnitatud linad, linikud ja rätikud.”. Ta naudib selle lause konkreetsuse liiasust ja keele maniakaalset täpsust. Kirjaniku jaoks on mõnulemine tema emakeel. Ta mängib oma emakeelega, et seda ülistada, ilustada, või tükeldada ja viia nii kaugemale kui annab, et keelt ära tunda, võib öelda et rahulduseni välja. (2007: 36, 49-50)**

**Võib uskuda, et lausungi jaoks sõnu valides lähtutakse sõna emotsionaalset värvingust: ühed sõnad jäetakse välja ja teiste kasuks otsustatakse. Nii töötavad poeedid sõnadega ning sedaviisi tõlgib seda protsessi stilistika. (Bahtin 1987: 270-271)**

Minu jaoks on sõnadel kaal ja need asetsevad teatud hierarhias. Ma eelistan mingeid sõnu teistele ja sõna juures otsin ma selle assotsiatiivset mõju, värvi ja kõlapilti. Mõlemates tekstides, nii “MOJSP” kui ka “Hundid”, võib kohata temaatikadena viiteid mütoloogiale ja rahvapärimusele.

**Lausungi oluline tunnus on tema adresseeritus. Lausungil on autor, seetõttu ka ekspressioon, ja adressaat. Adressaat võib olla otsene vastuvõtja või ka konkretiseerimata. Nii on mitmete emotsionaalset tüüpi monoloogiliste lausungitega. Lausungi adresseeritus, see kuidas kõneleja või autor tunnetab ja kujutab ette**

adressaate, sellest oleneb lausungi stiil ja kompositsioon. Adressaadi reaalsele tunnetamisele ja kujutlemisele lisaks eksisteerivad lugejate ja kuulajate poole pöördumise tingilikud ja pooltinglikud vormid. Enamik kirjandusžanre on sekundaarsed, mis koosnevad primaarsetest žanritest. Sekundaarsed žanrid imiteerivad primaarse kõnesuhtluse erinevaid vorme, seetõttu tulenevad jutustajate, autorite ja adressaatide tinglikud kirjanduslikud kujud. (Bahtin 1987: 283-284)

“MOJSP” puhul ma teadsin tekstikirjutajana, mis väljundi mu kirjutatu lõpuks leiab. Kirjutamisel ma keskendusin sellele, et tahan luua sõnadega ühte konkreetset tunnet, unustades seejuures, et selle adressaadiks on vaataja ja et see tuleb vormida lavale kohaseks. Mõlemad tekstid on monoloogi vormis ja seetõttu ka suhteliselt abstraktsed, sest ma pole mõtestanud ja kujutanud ette adressaati. “Huntide” puhul eriti. See polnud mõeldud üheski vormis esitamiseks ega suunatud kellelegi peale iseenda, kuid nagu Eco väidab siis **“ainsad asjad, mida kirjanikud endale kirjutavad, on ostunimekirjad, mis aitavad neil meeles pidada, mida osta, ja neid saab hiljem ära visata. Kõik ülejäänud, ka pesunimekirjad, on kellelegi teisele suunatud sõnumid. Need ei ole monoloogid; need on dialoogid.”** (2011: 39)

“Huntidega” oli jällegi olukord, kus ma ei pidanud hakkama teksti looma, vaid see oli mul nõ kohe sahtlist võtta, valmis kirjutatuna ja viimistletuna. Tsiteeriksin siinkohal Ecot, kellega oskan ennast mingil määral samastada. **“Kui näen keskajast kirjutades möödumas autot ja mulle avaldab võib-olla muljet selle värv, siis salvestan selle kogemuse oma märkmikku või mällu ja see värv mängib hiljem rolli näiteks miniatuuri kirjelduses.”** (2011: 22). Mina toimin enda kirjutiste kirjutamisel sarnaselt. “Huntide” kirjutamine toimus vahetult pärast selles olukorras olemist. Ka minu tekstist võib leida enda sellisele käitumisele hägusa viite: “Mu telefon laeb eemal juhtmes. Ma tahan selleni jõuda, et kella vaadata” [...] Tegelikult tahtsin ma kirjutada äsja juhtunu kohta, sest mulle on kombeks märkida üles erilisi hetki elust, mida hiljem siis korralikult sõnastada ja vormistada, et kui kunagi peaks ilmutama end hetk, mil mul peaks olema neid millegi jaoks tarvis.

### 3.2. Tekst laval

Lavatekst sünnib paljude erinevate aspektide koosmõjul. Teksti eripärad ja looming saavad avalduda eri tasanditel ja erinevatest eesmärkidest ja printsiipidest

**juhinduvate inimeste tegevuses. Loomisega seotud inimesed (autor, lavastaja, näitleja, valgustaja) pole kunagi päris vabad. Autor sõltub publiku maitsest, ajastu ideedest, traditsioonidest; lavastaja autori kavatsustega ja näitleja lavastaja omadega. Teisalt, kõik asjaosalised taotleavad partnerlust, ühisloomingut, kaasaloomist, seega vabadust. Asjaosaliste vahel toimub mänguline konflikt, mille tulemust ei saa ennustada ja mis annab omakorda suure mõttemahu lavatekstile. Kindlad struktuurid hakkavad omavahel põimuma ja jäik ülesehitus asendub hetkeloominguga. Nõnda jõutakse tekstistruktuuri püsivuse ühendamiseni variatsioonivarudega, mis võimaldab reageerida nii väikestele muutustele etenduse ülesehituses kui ka saali reaktsioonile. (Lotman 2006: 176-177)**

“Me ei saa ignoreerida publikut. Me näeme, kes tulevad. Tänapäeval ei saa teeselda enam, et neljas sein on ees. Mida kiiremini me selle seina lõhume, seda parem.” Selliselt võis kõlada “MOJSP” lavastaja Ruslan Stepanovi sõnum esimeses proovis. Oluliseks sai dialoog publikuga. Lavastaja lähtepunktiks lavastuse ülesehitamisel oli sõna manipulatsioon ja dialektika ehitamine. Astusin autori kingadest lavale etendajaks ja minu kirjutatud tekst sattus lava konteksti. Selleks, et minu etteastega ei tekiks “fikseeritud ja ma tean mida ma teen tunnet”, mis proovide käigus end ilmutas ja millest ma tahtsin vabaneda, siis asusime me teksti lammutama või olles täpsem, siis uuesti ehitama. Kuna monoloogi oli juba sissekirjutatud küsimused-vastused plokk, siis see andis ideaalse võimaluse nendega laval improviseerida. Küsimuste küsijateks olid minu partnerid laval ning ettevalmistatud osale lisaks hakkasime me flirtima asjaoluga, et neil on vaba voli mind üllatada lisaküsimustega. Kuna lavastuse kontseptsioon sisaldas endas tihedat lava ja saali vahelist suhtlust, siis see andis publikule kätte mängureegli, et ta võib iga kell olla suhtluses etendajaga. Ideetasandil säilis see ka minu monoloogis ja etendajana olin ma valmistunud selleks, et publik võib mind küsimustega üllatada.

Olles astunud üheaegselt nii autori, etendaja ja natuke ka lavastaja kingadesse, pidin ma vaatama otsa faktile, mis ma tahan enda monoloogiga öelda, mida ma taotlen. Kui autorina oli sõna minu põhiline väljendusvahend, siis laval ei ole tekst enam primaarne ja mulle avaneb kogu väljendusvahendite repertuaar. Sõna suhtes võtsin ma hoiaku, et see on üks võimalik viis, kuidas ma saan luua kujutluspilti ja atmosfääri. Kujutluspilt kui näitleja üks põhiline tööriist. Minu taotluseks oli jagada publikuga tunnet, mis elab mu sees. Selleks proovisin ma luua vastava olustiku kõikide võimalikke vahenditega, mis mul laval on:

minu keha, minu sõna, heli, valgus, kostüüm, lavakujundus. Ma tahtsin lubada publikul siseneda enda loodud maailma ja kujutluspiltidesse. Väga tugevalt tegelesin ma atmosfääri loomisega. Tõin sisse konkreetseid elemente nagu näiteks puudelehed, mis võimaldasid mul nende peal talludes ja püherdades luua metsahelisid. Metsa sümbolina kasutasin ma palmipuud. Hästi vastandlik küll ühtse kujutluspildi tekkimiseks, kuid metafoorina toimiv ja minu jaoks ka tähenduslik element.

Selles lavastuses ei olnud ma laval rollis, vaid iseenda nahas ja oma mõtetega, kuid mul ei olnud kordagi tunnet, et ma oleksin olnud laval päris mina ise. Järjest rohkem ilmutas iseendana laval olemine minus ühte tegelast. Seda ilmselt soosis ka tekst, mis ei olnud minu otsene mõtteavaldus, vaid metafoor, kuid mille taga peitusin ikkagi mina ise oma mõtetega. Suhtusin sellesse olukorda sarnaselt nagu seda on teinud Kann Kangro lavastuses “Enneminevik”.

**“Kangro etendab päris maailmast pärit Marti, kuid see, kes meiega kõneleb, on Mart siin ja praegu ning tema tegevuseks on etendamine. Vaatajale esitleb ta mina prototüüpi. Etendaja Mart on fiktiivselt tema ise ehk ta jäljendab iseennast. Mardi poolt vaatajatele Mardi näitamine ei ole fiktiivne tegevus, see on täiesti konkreetne ja tänu esitamisele muutub tasapisi fiktiivseks hoopis see Mart, keda esitatakse. Nii loob näitleja päris tegevuse (etendamise) kaudu fiktsiooni.” (Kann 2019)**

“Huntide” prooviprotsessi jooksul olen hakanud uuesti muutma ja kohandama oma esialgset teksti suupärasemaks, sest nagu Taavet Jansen ütles siis “Seda on ilus lugeda, aga seda ei saa nii rääkida”. Antud protsessi ma sisenesin mõtteviisiga, et tahaksin ikkagi katsetada literatuursete sõnadega mängimisega mingis teises vormis kui vaid lugemiseks mõelduna. Ma tahaks hoida võimalikult kaua kinni autori sõnast. Esimestes proovides sain aru, et olukord kuhu ma satun (hakkan sõnaga improviseerima) välistab juba iseeneslikult selle väljenduslaadi ilmlemise võimaluse või muudab selle kohutavalt raskeks, kui ei ole just osav poet või sõnasepp. Improvisatsioon tekitab antud olukorras loo lagunemise, rääkimata sõnakasutusest. Minu lugu ei ole enam päris minu. Ma hakkan seda muutma improviseerides enda ja võõraste (publiku) sõnadega. Paradoksaalsel kombel olen jõudnud tekstipõhisusest lahti laskmiseni. Olen taibanud, et selles olukorras saab loost olulisemaks see, mis juhtub näitlejaga. Minu jaoks väga ebanugav koht. Teadmatus, mida ma tegelikult teen. Fikseeritud esitus, kus ma tean täpselt, mis millele järgneb ja kus ma mida pean

tegema, on minu mugavus. Nüüd ma satun situatsiooni, kus isegi üksi proovi ei kuku välja samasuguselt. Iga kord on erinev, mitte kunagi ei kordu miski, isegi mitte minu tekst. Kuidas teha proove ja harjutada, saada osavamaks milleski, mida ei saa harjutada? Eksperimendi sisu peitub selles, mis riski ma näitlejana võtan. Risk ebaõnnestuda ja jääda lolliks ja julgeda istuda selle tundega publiku ees. Minu põhiliseks partneriks hakkab olema teleprompter, kust ma hakkam nägema süsteemi poolt välja valitud sõnu teatud intervalli tagant. Need sõnad pärinevad minu loost, kuid ilmuvad mulle juhuslikus järjekorras. Improvisatsioon on mitmetasandiline, sest üks hetk ilmuvad prompterile ka publiku sõnad. Seega näitlejana on minu ülesandeks jutustada oma lugu teiste sõnadega.

**“Teksti *brio* (milleta teksti polegi), võiks olla tema naudingutahe: siis, kui ta lihtsa pöördumise ületab, lobast kaugeneb ja püüab omadussõnade jõudu maha suruda ning sellest üle käia, sest omadussõnad on keelepruugi väravad, mille kaudu ideoloogilisus ja kujutlikkus lahinal sisse voolavad.” (Barthes 2007: 20)**

Seniste proovide käigus olen avastanud, et asesõnad, mäarsõnad ja sidesõnad on värvitumad ja tekitavad vähem kujutluspilte (seetõttu oleme need süsteemist välistanud) kui nimisõnad, tegusõnad ja omadussõnad (ka nendel sõnadel on oma hierarhia). Näiteks sõna “kuupaiste” on erilisem kui sõna “käib”. See avab temaatikana mulle palju suurema välja ja võimaldab mul ehitada loos uut tasandit kui lausungites tihti käibel olevad sõnad, millega ma olen harjunud ja mis on pigem informatiivsed kui assotsiatiivsed. Tekstiga improvisatsiooni puhul saab määravaks, see milliseid sõnu ma kasutan. Väga tüüpiline on algusfaasis tulema rohke sidesõnade kasutamine, kuid paraku need ei võimalda mulle kujutluspildi tekkimist ja seega loo edasi arendamist, mistõttu ma jään tammuma ühe koha peale. Ase- ja mäarsõnu kasutan ma improvisatsioonis niigi tihedalt, mistõttu ma ei vaja neid teema arendamise mõttes.

#### 4. ARUTELU JA JÄRELDUSED

Mul on olnud võimalus mängida kolmes lavastuses, mille tekstide autor on Piret Jaaksi ja nende kõrvale lavastustes, mille tekstide autor olen mina ise. Sellest lähtuvalt olen saanud aimu, kuidas töötada näitlejana võõraste tekstidega ja kuidas olla näitleja ja samaaegselt autor enda tekstides. Olles küll mänginud sama autori teostes, siis pean neid teineteisest piisavalt erinevateks materjalideks. Minuni on need tekstid jõudnud väga erinevatel aegadel elus, mistõttu on olnud töö iga näidendiga isesugune ning ma olen olnud huvitatud igas protsessis millestki uuest ja tegelenud alati millegi erinevaga.

Jaaksi näidendite ühisosana tooksin välja tema stiili omistada tegelastele kõnelemist monoloogide kaudu. Autorile on omane kirjutada lineaarselt, küllaltki realistlikkus võtmes, kuid millele huvitaval kombel mõlemad lavastajad, nii Keedus kui ka Noormets, on lähenenud teatud müstikaga, teistsuguse aegruumilise võttega. Seetõttu võiks näidendeid käsitleda kui olustiku ja seiklusaja kronotoopides. Niisamuti on mõlemad lavastajad tõlgendanud tekste nii, et kummagis näidendis on tegelaste teadvused teineteisega seotud. Täheldada võib ka, et lavastajatena lähtusid Noormets ja Keedus suuremal- või vähemal määral autoripoolsetest tegevuslikkest või emotsionaalsetest märkustest. Siinkohal juhendus Tõnis Veelmaa aga suures osas sellest, mida autor oli esileheküljele märkinud (näitlejate arv ja sugu jms) ja oma lavastuses pidas vajalikus inspireeruda vaid näidendis märgilisel kohal olnud remarkidest. Kui teiste lavastuste puhul on lavakujundus olnud kunstnike enda interpretatsioon, siis “Sireenides” vastab lavakujundus peaaegu et üks ühele autori kirjeldustele tekstis.

Olles kirjutanud ka ise tekste, annab see mulle võimaluse mõtiskleda autoriks olemise üle. Miks kirjutada ja mis teemadel? Milliseks võib kujuneda selle teksti tulevik? Millised on

mu ootused? Kuidas seda esitada? Samal ajal olen ma ka autori-teksti ahela vahelüli: interpreteerija ehk näitleja. Järjest olulisemaks olen ma hakanud pidama autorit ja tema sõna. Olles vestelnud Piret Jaaksiga, kes on öeldnud autori seisukohast, et tema jaoks on huvipakkuv näitleja väljund, näitleja arusaam tekstist ja näitleja enda loodud maailm, mis erineb autori omast, siis jõuan otsapidi tagasi selleni, et minu osa ei seisne võimalikult täpselt autori mõtte tagaajamisel kui endapoolsete tõlgenduste loomisel. “Mina, Orlando” erineb teistest lavastusest vast kõige rohkem ja seda selles osas, et ma puutusin kokku päris lugudega, mis on isiklikud mõtteavaldused, mistõttu ma ei teinud nendes steenides rolli kuivõrd rääkisin kellegi teise lugu iseendana. Noormetsa lavastuses olin huvitatud sellest, kuidas luua rolli duublis ja lubasin endal materjali tõlgendamisele läheneda suhteliselt vabalt ja fantaseerides ega lähtuda nii tugevalt autori poolt näitlejamängu suunavatest remarkidest, kuid millest ma ikkagi lõpuks pidin lähtuma sõltuvalt lavastaja sellisest huvist. Paradoksaalsel kombel “Sireenide” protsessis võtsin ma just endale sihiks olla naelutatud teksti külge ja püüda tabada seda tegelast, kes on kirja pandud. Ma leian, et näitleja ei pea ilmtingimata täitma autori jäetud märkusi, vaid võiks proovida pakkuda enda asendusi, kuid tal on alati see võimalus tulla autori sõna juurde tagasi.

Tahes-tahtamata pole mul võimalik luua identsest tegelast autori väljamõeldisega, vaid sinna vahele jäävad minu ja lavastaja tõlgendused, mis hakkavad autori kujutatud tegelast muutma. Autor tahab näha enda kirjutatud maailmas ka näitleja loodud maailma, eriti näitekirjanik, kelle tööks on tekstide kirjutamine lavale. Selline arusaam aitab mul ise autorina mõista, et autori looming ei kuulu kohtudes näitlejaga enam talle ja see on osa autoriks olemisest. Samuti olen hakanud taipama, mis võiks olla näitleja töö olemus seoses tekstiga. Tsiteeriksin siinkohal Jaaksi: “Kui näitleja tajub seda allhoovust, millest see tekst on tõukunud ja tal on soov oma rolliga tõsiselt tööd teha, et seda karakterit mõista, lõpuni mõista, tahta teada saada, miks ta on see, kes ta on ja mis on tema tegutsemismotiivid; kui näitlejal on uudishimu ja teadmishimu, siis võib näitekirjanik olla õnnelik.” (Jaaks 2021) Eelpool öeldust lähtudes pidasin vajalikuks “Valgete põtrade” lavastusperioodi ajal sukelduda tegelaskuju sügavusse ja avada tema erinevaid tahke laiemalt, ammutada inspiratsiooni väljastpoolt, teiste autorite mõtetest, mille järel jõuda tagasi näidendi tegelase juurde, olles vahepealt saanud täidetuks.

Näitekirjanikuna on Jaaks kirjutanud oma näidendeid kohati nii, et ta on määratlenud tegelase kohalolu stseenis, kuid ei ole andnud konkreetset infot tema tegevuste ja olemuse

kohta selles steenis. Rolli loomise kohapealt olen avastanud, et sellised hetked on minu jaoks praegusel ajahetkel kõige erutavamad. Ühelt poolt tekitab see minus hirmu, segadust ja kahtlusi, aga teiselt poolt nagu Eco on öelnud: “kas tekst mitte ainult ei määra, vaid hoopis julgustab” (Eco 2011: 46-47). Kui kõik ei ole mulle tekstis ette söödetud, siis ma olen sunnitud aktiivsemalt pakkuma enda lahendusi ja tõlgendusi, millega jätab autor mulle tegelasega fantaseerimisel vabamaa ja võimaluse vaadata päriselt tegelase sisse.

Tekst ja kuidas seda edastada on erinevates väljenduslaadides erineval kohal. Traditsioonilises laadis on autori sõna ehk olulisem (ka Jaaksi näidendeid on tehtud pigem traditsioonilises võtmes) kui ebatraditsionaalses (“Ma olen juba sinu peas” ja “Hundid”). Minu enda kirjutatud tekstid on sattunud ebatraditsionaalsele poolele. Tegutsedes näitlejana enda tekstidega, on mul neile lihtne teha järeleandmisi ja neid igas suunas painutada ja koguni ära lammutada nii, et esialgsest ei jää peaaegu et midagi järele. Seda ei saa, ega taha, ma endale lubada teise autori sõnaga töötades. Kuigi autori sõna ei ole alati perfektne. Vahest tekstimuudatused töötavad teksti kasuks ja aitavad ülemäärase välja praakida. “Ma olen juba sinu peas” monoloogiga tahtisin säilitada nii palju kui on võimalik esialgsest, et see saaks kõlada endale iseloomulikus stiilis. “Huntidega” ei jää peaaegu, et midagi algsest järele. See on samal hetkel autorina minu jaoks nii kohutav kui ka inspireeriv, sest ma saan aru, et oluline ei ole nii väga tekst iseeneses ja selle täpne tagaajamine, vaid ikkagi see, et sõna on tagajärg, väljendusvahend inimesele. Tekst üksinda pole elus, v.a kirja pildis ja lugemiseks mõelduna. Tekst, kohtudes oma vahendajaga, satub teise positsiooni, sest sellest olulisemaks saab selle esitaja ja kuidas esitatakse.

Praeguses ajaheteks näen ma ennast abstraktsete tekstide kirjutajana. Selle all pean ma silmas seda, et mind ei huvita veel niivõrd inimestevahelised suhted ehk dialoog, kui võrd inimene üksinda oma tundemaailmaga, kujutlus- ja mälupiltidega, oma mõttesähvatustega. Selle juures inimene tagasipöördununa looduse juurde: osana loodusest, sõltuvana loodusest. Tekstidest võib kohata mütoloogilisi olendeid ja loomi. Kui näitekirjandus eeldab kirjanikult lisaks oskusele luua päris inimesi, suhteid ja olustikku ka oskust seda vastavalt struktureerida, siis mina saan enda tekstides jääda kaemuslikuks kirjutajaks (ka see eeldab kindlalt kompositsiooni ja sellega mängimist). Mulle meeldib sarnaselt Jaaksi “Mina, Orlandole” mängida erinevate tekstide põimimisega ja vaadata, millal need hakkavad kokkukõlama ja nende vahel tekib dialoog.

## KOKKUVÕTE

Antud töös tegelesin enda näitleja kogemuse kirjeldamise, mõtestamise ja analüüsimisega erinevates lavastusprotsessides, milles kasutatud tekstide ühiseks autoriks on Piret Jaaks. Oluliseks sai keskenduda autori sõnale ja kuidas näitleja sellega töötab. Töö kulmineerus minu enda äsjaste kogemustega olla teksti autor ja selle esitaja.

Töö esimeses osas käsitlesin Piret Jaaksi näitekirjanikuna. Lähtusin tema näidenditest “Mina, Orlando”, “Valged põdrad” ja “Sireenid” ja tõin välja neile iseloomulikke tunnusjooni, milleks olid põhiliselt realistlikud ja psühholoogilised teemad ja tegelased, kellel on endasse vaatav omadus. Jaaksile on omane kasutada oma tekstides ühe kompositsioonilise võttena monolooge. Teises peatükis küsisin Jaaksi enda käest küsimusi läbi näitleja perspektiivi kui ka autoriks olemise huvi. Näitleja perspektiivist jäid olulisemate mõtetena kõlama see, et näidendi autor ootab näitlejalt ennekõike huvi ja tahtet töötada, avastada ja mõista oma tegelast ning niisamuti võimekust tajuda teksti alget. Teksti tõlgendamise jätab autor näitleja pärusmaaks, lootes et näitlejale jääb vabadus arendada juba kirja pandud maailma edasi. Autori vaatevinklist resoneerusin tema mõttega sellest, miks ta kirjutab ja mida ta kirjeldas kui teekonnale minekuna, mille juures on sihtpunkt teadmata, aga samaaegselt on tegelane ja temaga juhtuv põnev.

Töö teises osas kirjeldasin ja analüüsisin enda näitleja kogemust töötades materjalidega “Mina, Orlando”, “Valged põdrad” ja “Sireenid” erinevates lavastusprotsessides. Neist esimesele näidendile sai lähenetud abstraktselt ja kohati dokumentalistlikus võttes. Lavastusprotsessid “Valged põdrad” ja “Sireenid” sarnanesid omavahel lavastajate tõlgendustes näidendi ajakäsitluse. Need saavutasid müstilise ja unenäoliku tunnuse. Mina näitlejana töötasin kummaski protsessis küllaltki vastandlikult. “Valgetes põtrades” lõin

oma tegelast ja ta taustsüsteemi uurides näidendi tekstile lisaks ka muid materjale. Lavaproovides täitsin ma juba kohati fikseeritud joonist tulenevalt sellest, et mängisin duublis või sellest, et lavastajal olid konkreetsetest juhisted. See eest “Sireenides” uurisin ma tegelast põhiliselt teksti seest, otsides vähe inspiratsiooni väljastpoolt ning jõudes lavaproovidesse oli mul vabadust ja ruumi kaevuda tegelase sisemaailmas veelgi sügavamale.

Töö kolmandas osas kirjutasin enda lähenemisest teksti loojana ja teksti etendajana. Teksti loomisel olen pidanud oluliseks keelt ja seda kuidas saab sõnadega mängides luua erilisi kujutlus- ja kõlapilte. Minu loomingule lavastustes “Ma olen juba sinu peas” ja “Hundid” on iseloomulik nende tekstide väljenduslaad. Autorina on olnud minu jaoks oluline sõnade kaudu loodav atmosfäär. Iseenda tekstide etendamisel olen puutunud kokku originaali muutumisega, sest spetsiifilise stiili tõttu on olnud vaja neid kohandada loomulikule inimkeelele sarnasemaks.

## KASUTATUD ALLIKAD

Bahtin, M. 1987. Valitud töid. Tallinn: Eesti Raamat

Barthes, R. 2007. Tekstimõnu. Tallinn: Varrak.

Eco, U. 2011. Noore romaania kirjaniku pihtimused. Tallinn: Tänapäev.

Jaaks, P. 2021. Autori intervjuu. 12. Mai.

Jaaks, P. 2019. Valged põdrad.

Kann, K. 2019. Kangro koreografeeritud sõnateater.

<https://sirp.ee/s1-artiklid/teater/kangro-koreografeeritud-sonateater/>, (14.04.21).

Lotman, J. 2006. Kultuurisemiootika. Tallinn: Olion.

Tolstoi läheduses. 1969. Koostanud Pillesaar, E. Tallinn: Ajalehtede-ajakirjade kirjastus.

Torop, P. 2000. Kultuurimärgid. Tartu: Ilmamaa.

Weston, J. 2017. Töö näitlejaga. Tallinn: TLÜ Kirjastus.

## LISAD

### LISA 1

#### **Miks Sa kirjutad? Mis Sind sütitab? Mis on Sulle teksti loomisel oluline?**

Näidendi kirjutamise puhul võluvad mind ennekõike kaks aspekti: esiteks, et näidend on keerulisem kui proosa - tema maailma loomine on konstrueeritum ja kompleksem. Muutujaid, millega peab arvestama on rohkem. See keerukus on mind algusest peale köitnud.

Teiseks muidugi see, et näidend on väga "elus tekst", sest ta jõuab lavale, kus teda interpreteeritakse ja pannakse elama lavastusmeeskonna ja näitlejate poolt.

#### **Miks Sa kirjutad just näidendeid, mitte raamatuid?**

Olen kirjutanud ka kolm raamatut, kuid tõsi on see, et näidendite kirjutamine on mu südameasi.

#### **Millised näitekirjanikud/kirjanikud/teosed inspireerivad Sind ja millega?**

Viimasel ajal inspireerivad mind tugevalt kontseptualistlikud näidendid nagu näiteks Heiner Muelleri "Hamletmaschine", mis on ülilühike ja originaalne tõmmis Shakespeare "Hamletist"; Peter Handke "See tund, mil me üksteisest midagi ei teadnud", kus kogu näidend koosneb inimestest, kes kõnnivad üksteise järel üle lava ja nendega toimuvatest sotsiaalsetest situatsioonidest; Viimase aja suurimaks elamuseks on olnud aga Complicité "Encounter", kus kasutati üpris keeruka dramaturgia edastamiseks binauraalset helisavestust.

Mul on tunne, et selline kontseptualistlik lähenemine võimaldab murda välja psühholoogilisest (maagilisest) realismist, millega olen siiani peamiselt tegelenud ja millest väljapoole vaatamine võikski olla järgmine keeruline katsumus, millega näidendite puhul tegeleda.

Samuti uurin praegu oma doktoritöö raames dokumentaaldramaturgiat, mida pole varem Eestis sel kujul kaardistatud ja selles osas on maailmadramaturgia lugemine/vaatamine olnud samuti väga põnev. Kui nimetada viimase aja suurimaid elamusi, siis on need tulnud Milo Rau ja Rimini Protokolli poolt.

**Kuidas Sa lood teksti, mis ei ole mõeldud lugemiseks? Miks Sa tahad, et Su tekst oleks kehastatuna laval?**

Sellest, kuidas sellist teksti luua, võiks pidada terveid loenguid, aga lühidalt öeldes kirjeldaksin seda teekonnale minekuna. Tekib tunnetust karakterist, kellega koos hakkab ühte teed käima, ma ei tea, kuhu see tee täpselt viib, aga karakter on põnev ja temaga toimuv huvitav, see hoiabki mind näitekirjanikuna temaga ühist sammu käimast. Mõtlen väga selle peale, et mul kirjanikuna oleks huvitav seda karakterit ja temaga toimuvaid sündmusi kirjutada, sest siis on ka näitlejal huvitav teda rolli luua ja publikul saalis huvitav seda vaadata.

**Mida tähendab näitekirjanikuks olemine? Kas Sind erutab/heidutab see, et Sinu tekst muutub?**

See nii heidutab kui erutab, et tekst muutub. Interpreteerimisprotsess ise on tohutult põnev, mul on vahel olnud au olla selle juures. Selle väljundeid näha on samuti väga huvitav, sest tihti need erinevad paljuski sellest, mida näitekirjanik ise enda peas on ette kujutanud. See erinevuses leiduv kordus ise ongi erutav ja positiivselt heidutav. Kuidagi näen selles muutuses alati mingit laadi progressi või mõtteprotsessi, mis viib mind omakorda juba kellegi teise maailma, mis on samas ka minu enda loodud maailm. Selles on teatav võlu.

**Kust jooksevad Sinu jaoks teksti tõlgendamise piirid?**

Kui midagi enam originaaltekstist alles pole, siis see muidugi tekitaks küsimusi, aga minuga pole seda õnneks juhtunud. Samas ma hoian selle protsessi piisavalt vaba, et interpreteerijatel jääks ka rõõm enda kihte juurde luua ja avastada uut lisaks minu poolt kirja pandule.

### **Mis on Sinu kui näitekirjaniku ootused näitlejale?**

Kui näitleja tajub seda allhoovust, millest see tekst on tõukunud ja tal on soov oma rolliga tõsiselt tööd teha, et seda karakterit mõista, lõpuni mõista, tahta teada saada, miks ta on see, kes ta on ja mis on tema tegutsemismotiivid; kui näitlejal on uudishimu ja teadmisjahu, siis võib näitekirjanik olla õnnelik.

## SUMMARY

In the thesis named of Näitleja Autori ja Teksti vahel (eng: Actor Between Author and Text) concentrated describing and analyzing my own acting experience in plays which are written by Piret Jaaks. It was necessary to focus on the author's word and how an actor interprets it. The climax of this work was my latest experience being an author myself and presenting my writing as a performer.

In the first part of the work I focused on the playwright. In plays called “Mina, Orlando”, “Valged põdrad” and “Sireenid” I found that these all share realistic and psychological themes and all the characters are looking inwards. The playwright uses a lot of monologues in the structure of her plays. In the second paragraph I asked some questions from Piret Jaaks. I asked from the actor and author perspective. The most relevant answers were that for the author it's important when the actor stays interested and has a need to explore and understand the character and the impulse of the text, but the interpretation of the play is the actor's line. Dramatist hopes that an actor can be free and expand the text. As an author myself I resonated with a reason why Jaaks writes. She described it as going on a journey which destination is unknown, but the character itself is engaging and so is everything that's happening with her/him.

In the second part of the work I described and analyzed my acting experience in the process of the plays “Mina, Orlando”, “Valged põdrad” and “Sireenid”. The play called “Mina, Orlando” interpretation was abstract and realistic. The interpretations of directors of the plays “Valged põdrad” and “Sireenid” had a similar view of time. It can be described as mystic and dreamy. In the play of “Valged põdrad” I created my character and her past in addition to the play also from other sources. In stage rehearsals I didn't have that much

freedom, because I was acting in double and the director had specific directions. On the other hand in the play of "Sireenid" I was looking my character mostly only in the specific text and in the period of stage rehearsals I had much freedom to investigate my character's inner world.

In the third part of the work I concentrated on how I write a text as a creator and how I can perform it. When I write, the word itself and playing with a word to build a world is essential for me. I call my creation in the plays of "Ma olen juba sinu peas" and "Hundid/Wolves" quite lyrical. As a writer I hunt the atmosphere that I can build with words. As a performer in my own texts I had to change the original piece closer to normal speech, because of its specific style.

## LIHTLITSENTS

Mina, Marion Tammet

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

Näitleja Autori ja Teksti vahel,

mille juhendaja on Kai Valtna,

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, kuniautoriõiguse 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.

Marion Tammet

17.05.2021

Mina, Marion Tammet, kinnitan, et olen käesoleva töö kirjutanud iseseisvalt.

Kuupäev

17.05.2021

Allkiri

