

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide õppekava

Eva Maria Aru

NÄITLEJA AUTONOOMSUSE OTSINGUIL

Lõputöö

Juhendaja: Lennart Peep, MA lavastajatöö nooremlektor

Kaasjuhendaja: Eva Koldits, MA

Viljandi 2025

Resümee

Näitleja autonoomsuse otsinguil

Käesolev lõputöö uurib näitleja autonoomsust lavastusprotsessis Eugenio Barba "näitleja dramaturgia" kontseptsiooni põhjal. Eesmärk on mõista näitleja loomingulist panust ja selle rolli autonoomsuse tunde tekkimisel. Uurimisküsimused käsitlevad näitleja dramaturgia olemust ja selle rolli autonoomsuse saavutamisel. Lähtutakse enesemääratluse teooriast (Deci & Ryan, 2008), mis rõhutab autonoomsust kui üht inimese põhivajadustest. Töö analüüsib Barba nägemust dramaturgiast ning keskendub mõistetele "näitleja dramaturgia", "partituur" ja "all-partituur" ning vaatleb autori kogemusi lavastustes "Vankumatu" ja "Passijad". Arutletakse näitleja positsiooni ja "näitleja dramaturgia" mõjutajate üle. Järeldus: autonoomsus sünnib isikliku panuse ja loomingulise vabaduse kaudu.

Võtmesõnad: näitleja dramaturgia, autonoomsus, Eugenio Barba, partituur, all-partituur, lavastusprotsess, enesemääratlus.

Abstract

In Search of Actor's Autonomy

This thesis investigates the actor's autonomy in the process of creating a performance through Eugenio Barba's concept of "actor's dramaturgy." The aim is to understand the actor's creative contribution and its role in fostering a sense of autonomy. The research questions address the nature of actor's dramaturgy and its significance in achieving autonomy. The study draws on self-determination theory (Deci & Ryan, 2008), which emphasizes autonomy as a fundamental human need. The work analyzes Barba's perspective on dramaturgy, focusing on the concepts of "actor's dramaturgy," "score," and "subscore," and examines the author's experiences in the productions "Vankumatu" and "Passijad." It discusses the actor's position and factors influencing "actor's dramaturgy." Conclusion: autonomy arises through personal contribution and creative freedom.

Keywords: actor's dramaturgy, autonomy, Eugenio Barba, score, subscore, theatrical process, self-determination.

Sisukord

Sissejuhatus	5
1. Eugenio Barba “dramaturgia”	6
2. “Näitleja dramaturgia”	7
2.1 Partituur (<i>score</i>)	8
2.2 All-partituur (<i>subscore</i>)	10
3. “Näitleja dramaturgia” kaudu autonoomiani	11
3.1 Astra Irene Susi “Vankumatu”	11
3.1.1 Partituuri loomine lavastuses “Vankumatu”	12
3.1.2 All-partituuri loomine lavastuses “Vankumatu”	14
3.2 Kirill Havanski “Passijad”	15
3.2.1 Partituuri loomine lavastuses “Passijad”	15
3.2.2 All-partituuri loomine lavastuses “Passijad”	17
4. “Näitleja dramaturgia” mõjutajad	18
Kokkuvõte	21
Kasutatud kirjandus	22

Sissejuhatus

Lõputöö uurimiskeskmeks on autonoomsuse tunne, teisisõnu eneseteostuse või panustamise tunne lavastusprotsessis. Isiklikku huviorbiiti jõudis antud teema minu esimeses koolivälises projektis osaledes, kus jõudsin küsimuste ning ka kahtlusteni seoses iseenda kui näitleja panusega. Need küsimused meeles, pidasin oluliseks leida teatriteoreetiku, kes on mõtestanud näitlejatööd kui isiklikku ning omanäolist panust lavastusprotsessi. Tööd, mis võimaldaks tunda autonoomust. Nii (taas)kohtusin Eugenio Barba mõtetega, kes on oma teoreetilistes kirjutistes tutvustanud mõistet “näitleja dramaturgia”. Mõistan, et Barba poolt pakutud vaatenurk on spetsiifiline ning relevantne väga konkreetset teoreetiku enda loodud Odin Teatri kontekstis. Siiski tunnen ära Barba mõttekäikudes oma õpingutes esinenud põhimõtteid, mis lubavad mul nüüd, õpingute lõpuks, mõista Barba ideid ning asetada neid enda kogemuse konteksti ning integreerida neid oma loomingulistesse protsessidesse. Barba lähenemisest lähtuvalt sõnastasin uurimisküsimused:

1. Kuidas näitleja panustab lavastusprotsessi “näitleja dramaturgia” kaudu?
2. Millisel viisil on näitlejal võimalik tunda lavastusprotsessis autonoomsust ?

Siinkohal on oluline ära märkida, mida antud töös käsitlet kui autonoomsust. Lähtun enesemääratluse teooriast, mille on välja töötanud ameerika psühholoogia professorid Edward L. Deci ja Richard M. Ryan. Teooria selgitab inimese motivatsiooni ja heaolutunnet läbi kolme universaalse psühholoogilise põhivajaduse: autonoomsuse, kompetentsuse ja seotuse ehk kuuluvustunde (Deci, & Ryan, 2008). Autonoomsus tähendab inimese võimet tegutseda omal algatusel vastavalt oma huvidele ja väärtustele, ilma väliste või sisemiste sundusteta, ning selle puudumine võib vähendada motivatsiooni ja heaolu (Chen jt, 2015).

Töö on jaotatud nelja osasse. Esimeses peatükis teen ülevaate Eugenio Barba vaatest dramaturgiale ning tema loodud kolmeosalisest dramaturgia liigendusest. Teises peatükis võtan vaatluse alla konkreetsemalt “näitleja dramaturgia” ning Barba kasutatavad “partituuri” ning “all-partituuri” mõisted. Kolmandas peatükis panen Barba teooria suhestuma enda praktiliste kogemustega ning autonoomsuse tunde otsinguga. Seda kahe lavastusprotsessi ning etenduste mängimiste põhjal: osalemine Astra Irene Susi “Vankumatus” ning Kirill Havanski “Passijates”. Töö viimases ehk neljandas peatükis arutlen esseistlikus vormis faktorite üle, mis võivad veel “näitleja dramaturgiat” mõjutada.

1. Eugenio Barba “dramaturgia”

Esimeses peatükis annan ülevaate Eugenio Barba nägemusest dramaturgiale ning teoreetiku loodud kolmetasandilisest liigendusest.

Itaalia päritolu Odin Teatri asutaja ja teatriteoreetik Eugenio Barba (1936) jõuab dramaturgia ümbersõnastamise ja -mõtestamiseni 1970ndate lõpul, kui senine vaade dramaturgiast kui klassikaliste autorite tekstidest on kaotamas oma akuutsust. Traditsioonilisel Euroopa teatrimaastikul mõistetakse dramaturgiat kui kirjanduslikku kompositsiooni, mille mudel koosneb teema esitamisest, arendusest, pöördpunktist või ümberpööramisest ja lõpetusest. Lavastajana tegutsedes jõuab Barba arusaamani, et dramaturgial on vähe pistmist eelnevalt konstrueeritud teksti, narratiivse kompositsiooni või süžeeaga. Senilevinud kirjanduse keskne arusaam dramaturgiast muutub, kui teoreetik asub uurima ja välja töötama oma nägemust teatritropoloogiast (Barba, 2009).

Aastate jooksul nihkub Barba fookus dramaturgiast kui pelgalt horisontaalse narratiivse kompositsiooni käsitlemiselt elava, vertikaalse mitmekihilise protsessi poole, mis hõlmab näitlejate füüsilist ja emotsionaalset kohalolu ning etenduse autonoomset "elu". Barba kasutab mõisteid nagu "*kraft*" (norra keelest pärinev sõna, mis sümboliseerib energiat, jõudu) ja "orgaanilisus", et hinnata etenduse dünaamikat, rõhutades praktilise teatriprotsessi tähtsust teoreetiliste konstruktsioonide ees (Barba, 2009).

Barba dekonstrueerib dramaturgia traditsioonilist definitsiooni, pakkudes välja kolmetasandilise liigenduse (Barba, 2009):

1. orgaaniline dramaturgia (*organic dramaturgy*) – algtase, mis puudutab dünaamika, rütmide ning näitlejate kehaliste ja hääleliste tegevuste komponeerimist, mõjutamaks vaatajate sensorset tähelepanu;
2. narratiivne dramaturgia (*narrative dramaturgy*) – sündmuste põimimine, mis suunab publikut mõistma teose tähendust;
3. evokatiivne dramaturgia (*evocative dramaturgy*) – tase, mis tabab etenduse tahtmatut ja varjatud tähendust, mis on erinev iga vaataja jaoks.

Igal kolmel tasandil on oma loogika, nõuded ja eesmärgid. Teoreetik peab oluliseks eri tasandeid kunstlikult eraldada ning käsitleda neid üksteisest sõltumatult. Esimesel ehk orgaanilise dramaturgia tasandil töötab Barba näitleja keha ja häälega, kostüümide, rekvisiitide, muusika, heli, valguse ja ruumiliste elementidega. Teisel ehk narratiivse dramaturgia tasandil keskendub ta tegelastele, lugudele, tekstile ja sündmustele. Kolmas ehk evokatiivne dramaturgia erineb olemuselt kahest esimesest tasandist. See on eesmärk, mille ülesanne on panna üks etenduskogemus vaatajate sisemaailmades erinevalt kõlama. See on äratuntav vaid mõjutuste kaudu, kui lavastus suudab puudutada vaatajate ja lavastaja kui esimese vaataja isiklikke sügavusi, tabusid ja haavu. Orgaaniline dramaturgia on lavastuse närvisüsteem, narratiivne dramaturgia selle korteks ja evokatiivne dramaturgia see osa, mis elab varjatud kujul inimese enda sees. Barba võrdleb lavastust elava organismiga, kus eri osised, sarnaselt rakkudele, kudedele ja organitele, toimivad eraldi loogikate alusel, kuid on omavahel koordineeritud (Barba, 2009).

2. “Näitleja dramaturgia”

Teises peatükis avan Barba “dramaturgia” liigenduse esimest tasandit, orgaanilist dramaturgiat, kus Barba asetab suure rõhu näitlejale ning tema loomingule. Nii nimetab Barba ka näitlejatööd “näitleja dramaturgiaks”, mis on ka antud töö põhifookus.

Orgaaniline dramaturgia on lavastuse esmane organiseerimise tasand. Barba kasutab kujundit – orgaaniline dramaturgia on muld, kuhu lavastaja istutab iga oma lavastuse juured. Lavastuse elavad juured ei ole kirjanduslik tekst, lugu ega lavastaja kavatsused või eesmärgid, vaid näitlejate kehaliste ja hääleliste tegevuste eriline kvaliteet: kohalolek, lavaline *bios* (kreeka keeles elu), orgaaniline mõju, elav keha (Barba, 2009).

Barba võtab oma praktikas kasutusele mõiste "näitleja dramaturgia", millega ta viitab näitlejate individuaalsele loomingulisele panusele lavastuse kujunemisel ning nende oskusele põimida jutustatav orgaaniliste tegevuste struktuuri. Orgaanilised tegevused tähendavad Barba praktikas tegevusi, mis äratavad vaatajas tema enda kogemuse, sellest samast liikumisest. Nähtav tekitab vaatajas kinesteetilise kaasatuse. Kinesteesia on sisemine aisting oma liigutustest ja pingetest, sealhulgas ka teiste omadest, iseenda kehas. Nähtav ja kinesteetiline on lahutamatud: see, mida vaataja näeb, tekitab kehalise reaktsiooni, mis omakorda mõjutab alateadvuslikult nähtu tõlgendamist. Seda seost näitleja dünaamilisuse ja vaataja vahel nimetatakse "kinesteetiliseks empaatiaks". Orgaanilised tegevused on need, mis vallandavad kinesteetilise

kaasatuse ja on vaatajale kehaliselt äratuntavad ning veenvad, olenemata kasutatud konventsioonist või žanrist. Etenduse kontekstis mõjutab just “näitleja dramaturgia” vaataja närvisüsteemi (Barba, 2009).

Lavastus peab omama sidusust, mis põhineb näitlejate kohalolekul ehk lavalisel *bios*’el, sõltumata jutustatavast loost. See sidusus veenab meelte tasandil. Lavastuse vundament on selle orgaaniline dramaturgia, võime kõita ja veenda vaataja meeli (Barba, 2009).

Barba praktikas ei ole näitleja ülesanne enam tegelase psühholoogia põhjendamine, vaid oma dramaturgia arendamine läbi kehaliste ja hääleliste tegevuste. See dramaturgia elustab lavalise kohaloleku, mis paneb liikuma lavastaja dramaturgia ja seejärel vaataja dramaturgia. Kui Barba räägib “näitleja dramaturgiast”, rõhutab ta näitleja loogika olemasolu, mis ei ühti tema kui lavastaja ega autori kavatsustega. Näitleja ammutab loogika oma elukogemusest, isiklikest vajadustest, tekstist, tegelasest või saadud ülesannetest või juhustest, samuti suhetest lavastaja ja kolleegidega. “Näitleja dramaturgia” võimaldab Barbal näha näitleja panust mitte kui teksti ja tegelase tõlgendust, vaid kui iseseisva väärtusega kompositsiooni. Kui näitleja panustab, loob isiklike seoseid, saab näitlejal tekkida autonoomsus, enda kui näitleja agentsus. Nii saavad kolm tasandit – orgaaniline, narratiivne ja evokatiivne – areneda iseseisvalt ja seejärel sulanduda (Barba, 2009).

Kui Barba liigitab dramaturgia kolmeks, vaadeldes lavastust kui eraldiseisvat nähtust, pilguga, mis sarnaneb enim lavastajale, siis Julia Varley (1954), Odi Teatri näitleja ning Eugenio Barba õpilane, seostab näitleja vaatepunktist kõiki kolme tasandit enda töö eri osistega. Orgaaniline dramaturgia vastab lavalisele kohalolekule, narratiivne dramaturgia teema, teksti või tegelase tõlgendusele ja evokatiivne dramaturgia isiklikele universumile, mis koosneb vajadustest, kujutlusvõimest ja impulsiivsusest. Mõnikord on tegelane elus tänu oma kõnnakule, teinekord tänu sellele, mida ta ütleb, või kolmandal korral hoopis konteksti tõttu (Varely, 2010).

2.1 Partituur (*score*)

Barba mõistete *score* ning *subscore*’ist kirjutamisel kasutan Mati Undi tõlgitud “Paberlaevuke. Sissejuhatus teatriantropoloogiasse” (1999) eeskujul vastavalt “partituuri” ning “all-partituuri”.

Barba võtab kasutusele vene teatriteoreetiku Konstanin Stanslavski mõiste “partituur”, mille hiljem võtab üle ka poola teatriteoreetik Jerzy Grotowski (Barba, 1999). Grotowski sõnul moodustub partituur inimestevahelise kontakti elementidest: impulsid ja reaktsioonid, milles eksisteerib alati “vastu võtta ja reageerida” olemus ehk teisisõnu impulsid teistelt ja impulsid

teistele (Grotowski, 2002). Odin Teatris tähistab “partituur” tegevuste jada kompositsiooni, sealjuures iga eraldiseisva tegevuse arengut (algus, haripunkt, lõpetus). See hõlmab dünaamikat ja rütmi, mis määravad tegevuste tempo ja energia kvaliteedi, sealhulgas mikropausid ning rõhuasetused. Lisaks kuulub sinna alla ka näitleja keha eri osade omavaheliste suhete orkestreerimine ning seda kõike saadab äärmiselt tugev tähelepanu detailidele. Odin Teatri näitlejad jõuvad partituurini läbi variatiivsete improvisatsioonide. Partituuri väljatöötamine seisneb vormide, dünaamikate ja rütmide ühendamises ning lihvimises. Tegu on distsipliini ja täpsust nõudva protsessiga, mille eesmärk on muuta näitleja sisemine protsess vaatajatele tajutavaks. See on psühhofüüsiline tegevus, mille kaudu näitleja jõuab teisenenud teadvuse seisundisse, muutudes “avardatud kehaks”. Avardumine ei tähenda ülepakutud elujõudu ega ülemängimist. See on pigem tagajärg, mis tuleneb olemusliku otsimisest, üleliigsete žestide ja liigutuste kõrvaldamisest ning tehnilisest oskusest säilitada tegevuse spetsiifiline energia, isegi kui selle väline vorm või maht on vähenenud (Barba, 2009). Teoreetik kirjeldab avardatud keha sõnadega “kuum keha” ehk osakesed, mis muidu sooritavad argitegevusi, on ergastunud ning toodavad rohkem energiat, osakeste liikumise amplituud ja kiirus kasvavad. “Avardatud keha” ruumis liikumise viis väljendab mõtlemisviisi, Barba nimetab seda mõtlemise paljastamise viisiks (Barba, 1999).

Barba kirjeldab partituuri kui näitleja subjektiivse maailma objektiivset väljendust. See võimaldab omakorda lavastajal töödelda materjali vastavalt jagatud kunstilistele kriteeriumidele. Partituur on korra otsing, et luua ruumi korratusele (Barba, 2009). Lisaks toob Barba esile partituuri kordamise puhul pideva edasimineku vajalikkuse. Näitlejal võib tekkida partituuri pikaajalisel taasesitamisel tuimus, kaob ärksus oma tegevuse osas. See aga eeldab uute detailide ja lähtepunktide avastamist ja motiveeritust tuttavas partituuris (Barba, 2005). Julia Varley on kirjeldanud partituuriga töötamist kui omandamise, unustamise ja taasavastamise jada. Alles pärast seda, kui oled oma kehaga partituuri sedavõrd selgeks õppinud, et suudad selle unustada, leiad uue paindlikkuse, mis lubab üllatustel, aistingutel, kujutlustel, rütmidel ja tähendustel oma tegevustest uuesti esile kerkida. Nii saab selgeks, et algne “resultaat” sisaldab palju rohkem potentsiaali, kui esmapilgul näib võimalik. Sarnaselt pianistile, kelle sõrmed liiguvad autonoomselt, oled vaba interpreteerima ja improviseerima, kui tehnika enam ei piira, kui partituur on endasse integreeritud ja unustatud – see on muutunud näitleja lahutamatuks osaks (Varley, 2010).

2.2 All-partituur (*subscore*)

Partituuri kordusest areneb all-partituur (*subscore*). Nähtava partituuri ja nähtamatu all-partituuri olemasolu loob võimaluse nendevaheliseks dialoogiks. Nähtava ja nähtamatu vaheline dialoog on see, mida näitleja kogeb kui sisemist elu (Barba, 2005). All-partituur on näitleja jaoks sisemine tugi, peidetud struktuur, mille ta endale loob, ilma et see otseselt laval väljenduks. Mitte segi ajada tähendusega, mille partituur vaatajale edastab. Ilma all-partituurita ei ole näitleja esitus isiklike reaktsioonide loomulik vool, vaid pelgalt žestid, liigutused või juhuslikud nihked (Barba, 2009).

All-partituuri käivitamiseks on mitmeid viise, mis sõltuvad näitleja dramaturgilisest lähenemisest, mis varieerub vastavalt konkreetsele traditsioonile. Žanrites, mille lugemiseks peab valdama spetsiifilist koodi, nagu klassikalised Aasia teatrid või ballett, on all-partituur seotud igale traditsioonile omaste keerukate reeglitega. Konstantin Stanislavski "alltekst" on all-partituuri vorm (Barba, 2009). "Alltekst" on rolli varjatud elu, mille liin jookseb sõnade all, pidevalt õigustades ja elustades välja öeldut. "Alltekst" on see, mis paneb sõnu rääkima (Stansislavski, 2021).

Barba kirjutab, kuidas koostöö erinevatest traditsioonidest pärit etendajatega on aidanud jõuda tõdemuseni, et all-partituuri materjal ei pea olema mõistetud kui intelligentne, originaalne või kujutlusvõimeline. See võib olla lihtne lasteriim või lakooniline anekdoot, mis laiemale üldsusele ei pruugi midagi tähendada. All-partituuri kvaliteet ei ole oluline välise vaataja perspektiivist, kuid näitleja jaoks peab see olema äärmiselt tähenduslik. See võib olla midagi lapselikku või väikest, mida teised peavad väärtusetuks, kuid näitleja jaoks on see miski, mis on aastaid mees püsinud. Barba kirjeldab, kuidas Odini Teatri näitlejad löid oma all-partituur täielikus vabaduses. Alustades improvisatsioonist, mille teema on antud ning hiljem liikudes juba näitleja enda valitud inspiratsiooniallikate, näiteks tekstides kirjeldatud olukordade, kujutlusvõime loodud stsenaariumite, mälestuste, fotode, maalide, dünaamika, laulusõnade, luuletuste, skulptuuride ning nende pooside, meloodia või tegevuste jada juurde, mis algselt loomulikus mõõtmes esitatuna hiljem miniatuurseks muudeti (Barba, 2009).

All-partituurile saab toetuda, et luua materjali, seejärel, et hoida seda elavana ja hiljem selleks, et tunda end elusana. Samamoodi tegelase loomisel, teksti või koreograafia kehastamisel või tehnilise juhise täitmisel on küsimus alati selles, kuidas tõlkida ülesanne, teema, kujuteldav isik, sõna või kontseptsioon käegakatsutavaks käitumisvormiks, mis samal ajal tekitab täieliku elu tunde. All-partituur muutub isiklikuks strateegiaks, mille näitleja valib, et luua aspekte

tegelase juures, millele reageerida. Näitleja saab analüüsida tegelase omadusi, et mõjutada tema kõnnakut või kõndida ühel valitud viisil, et ehitada tegelase omadusi, kuid põhjaliku materjali loomine hõlmab alati protsessi, mis hargneb detailidesse. Üldistamine ei tule kasuks. Protsessi lõpus ei ole enam "psühholoogilist", "füüsilist" ega "distantseeritud" näitlejat, vaid tegelane, kes siis kui ta on vaatajale usutav, sisaldab kõiki inimeseks olemise juurde kuuluvaid ja vasturääkivaid aspekte (Varley, 2010).

3. “Näitleja dramaturgia” kaudu autonoomiani

“Without this independent process, to my eyes, an actor was not an actor. He could function in a performance, but was merely functional material in my hands as director. The dramaturgy of the actor was the measure of his autonomy as an individual and as an artist.” (Barba, 2009, lk 50)

Kolmandas peatükis võtan vaatluse alla enda praktilise kogemuse ehk minu kui näitleja autonoomsuse otsingud. Arvestades antud töö mahtu, piirdun kahe lavastusprotsessi ning etenduste andmise kogemuse analüüsiga. Avan oma kogemusi lähtudes Barba mõistetest “partituur” ning “all-partituur”. Oma erinevates erialastes praktilistes väljundites olen arutlenud ning kohati ka maadelnud samalaadsete küsimustega. Enda positsioneerimine lavastusprotsessis nii, et minul näitlejana säiliks eneseteostuse tunne. Teisisõnu, et säiliks autonoomus.

Ameerika psühholoogia professori Edward L. Deci ja Richard M. Ryan’i loodud enesemääratluse teooria kohaselt on autonoomsus üks kolmest põhivajadusest, mis viitab inimese kogemusele ise oma tegevusi määrata, tundes sealjuures täielikku teotahtlikkust ja valmisolekut. See tähendab, et inimene tegutseb vastavalt oma huvidele ja väärtustele, mitte väliste või sisemiste sunduste mõjul. Autonoomsuse puudumine võib tekitada tunde, nagu oleks inimene allutatud välisele kontrollile või iseenda seatud piirangutele, mis vähendab tema motivatsiooni ja heaolu (Chen jt, 2015).

3.1 Astra Irene Susi “Vankumatu”

Astra Irene Susi tõi oma debüütlavastuse välja 2024. aasta varasuvel Tallinnas Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia *Black Box*’is. Esietendus toimus 15. juunil 2024. Lavastus on liigitatud žanriliselt muusikateatri alla. Laval kohtuvad näitlejad ja muusikud. Nii on ka lavastaja öelnud

“Aktuaalsele kaamerale” antud intervjuus: "Ma olen kasutanud muusikuid ja etendajaid kui ühishõudu, nad kõik on etendajatena laval ja ei ole sellist diferentseerimist, et keegi oleks teisest olulisem" (ERR, 2024). Etendajad: Eva Maria Aru, Olga Bulavina, Toomas Hendrik Ellervee, Ms. Elsa, Lauren Grinberg, Alana Proosa, Katariin Raska, Karl Tipp, Anne Törnpu, Florian Wahl. Lisaks kuulusid loomingulisesse tiimi dramaturgiline tugi Heneliis Notton ja Martin Kirsiste, kostüümikunstnik Karl-Christoph Rebane ja stsenograaf Kairi Mändla.

Lavastust kirjeldavas tekstis seisab:

„Vankumatu“ on maksimalistlik lavastus inimliku vankumatuse võimsusest. Sellel peol kohtuvad õhulosside ehitajad, Dionüüsi šamaanid, julgusest segadusse viidud sõdurid ja vabadusest iiveldavad narrid. Tähistavad kõik, kes usust purjutatuna helikiirusel unistuste poole kihutavad. Usk on kutsunud tantsule hulluse, iha armatseb surmaga ja raev terve mõistusega, sest on saabunud hetk marsisamm üles võtta. Selles patoloogiliselt inimlikus hetkes on kõik teod lõplikud. Ja isegi tegevusest saab kõige suurem tegu. Astra Irene Susi debüütlavastus on muusikateatri vormis hümn inimese usust ja ettekujutuse võimust. (EMTA kodulehekülg, 2024)

“Vankumatu” protsess sai alguse esimesel kohtumisel lavastajaga. Sellel hetkel kui lavastaja kirjeldab oma ideed, mis tollel hetkel on suuresti kujutluspildi tasandil, saab oluliseks tema kui kunstniku kirglikkus. See, kuidas lavastaja oma loomingut tutvustab, annab näitlejale kõige esimese mulje ehk ka palju infot lavastaja ning tema olemuse, tema loomingu ja nende kahevahelise suhte kohta. Kui ta teeb seda enesekindluse, sealjuures õrnuse ja tundlikkusega ning teotahteliselt, saab näitlejal tekkida usaldus, et lavastaja kannab, juhib ja viib protsessi lõpuni. Olen avastanud, et sellised märksõnad on minule lavastusprotsessis hädavajalikud. Meie esimesel kohtumisel Susiga tekkis minus usaldus ja lisaväärtusena ootusärevus.

3.1.1 Partituuri loomine lavastuses “Vankumatu”

Partituuri loomisest saab hakata rääkima kolmandast kohtumisest lavastajaga. Esimesed kaks, mis toimusid juba 2024. aasta jaanuarikuus, olid sissejuhatavad kohtumised terve lavastusmeeskonnaga. Kuigi esimese kahe ning kolmanda kohtumise vahele jäi pea kaks kuud, pean nentima, et jaanuarikuu kohtumisest sai väga oluline stardipakk. Mis veel olulisem, tegu oli ühise stardipakuga, kus trupp ning lisaks dramaturg, kunstnik ja produtsent said hetkeks astuda lavastaja kujutluspilti. Kahepäevane kohtumine avas luugi, mille sain sulgeda alles pärast viimase etenduse andmist. Nii sain mina juba peaaegu pool aastat enne esietendust näha killukest

sellest, mis pidi juunikuus lavale jõudma. Mõtlen sellest kui äärmiselt positiivsest nähtusest, sest luuk, mille lavastaja avas, ei olnud halval ega ülevõttev, pigem oli tegu idee või kontseptsiooni idanema panemisega, mis päädis sellega, et juba järgmistel kohtumistel olin mina etendajana häälestanud ennast lavastaja helistikku.

Kolmas kohtumine lavastajaga toimus 2024. aasta märtsikuu lõpus. Jaanuari ja märtsikuu vahelisel ajal oli Susi loonud etendajatest erinevad kooslused, eelkõige *duo* 'd. Minu peamiseks lavaliseks ja partituuri loomise partneriks sai Lauren Grinberg. Nii oli kolmandal kohtumisel lavastajaga meid kolm. Partituuri loomine algas atmosfääri, märksõnade ning suhte dünaamika sõnastamisest, mida lavastaja minu ja Grinbergi steenist ootas või ette kujutas. Aprilli ning maikuu jooksul toimusid nii öelda individuaalkohtumised minu ja Grinbergi *duo* 'l lavastajaga. Nendel kohtumistel, koostöös lavastaja antud ülesannete, tekstide analüüsi, filosoofiliste aruteludega, jõudsime stseeni partituuri karkassini. Selle juurde käis ka teises peatükis mainitud Barba partituuri nägemuse kohaselt repetitsioon ehk tegelikkuses jõudsime sellise füüsilise liikumise struktuuri juurde, mida ka laval näha oli, päris kiiresti ning nii saimegi individuaalsetes proovides tegeleda selle partituuri edasiarendamise: täpustamise, detailide loomise, üleliigse eemaldamisega. Siiski ei saa väita, et selleks hetkeks kui algas esietenduse-eelne prooviprotsess, oleks olnud partituur sellisel kujul valmis nagu mõiste “partituur” endast eeldab ehk siinkohal nimetan seda parema meelega partituuri karkassiks.

Maikuu teises pooles toimus esimene ühine proov trupiga pärast jaanuarikuseid kohtumisi. Selleks hetkeks oli lavastaja teinud individuaalseid proove kõikide etendajate *duo* 'dega. Valminud oli esialgsed partituuride karkassid, kuigi ka nende konkreetsus varieerus paariti. Esimene ühine proovinädal kulus trupil harjumisele lavastajapoolse teema, ülesannete, loodava maailma ja eelkõige üksteisega. Kuid kuna ajalisi ressursse oli pigem vajaka, algas ühise partituuri loomine samamoodi esimesel nädalal.

Mäletan nendest esimestest nädalatest kahtlusega seotud emotsioone, seda küll mitte lavastaja suunas, sest Susi suutis prooviprotsessis läbivalt hoida sihikindlust omaenda visiooni osas. Need emotsioonid olid seotud minu kui näitleja panusega materjali või täpsemalt partituuri loomisesse. Oskus pakkuda või luua antud lavastuse partituuri tundus puuduvat. Tekkisid küsimused, kas see, kuidas mina hetkel panustan, on piisav. Igavene piisavuse küsimus ei vii kunagi rahuloluni. Tõdesin, et usaldus on see, millele saan sellisel hetkel toetuda, pean tegema valiku, et usaldada. Usaldus nii lavastaja ja tema loomingu osas kui ka enda kui näitleja, minu tugevuste ja vajalikkuse osas (Aru, 2024). Nüüdseks seostan seda tunnet autonoomsuse tunde puudumisega. See, mida tegin, ei olnud seoses minu endaga. Nagu toob ka Barba välja peatüki

alguses olevas tsitaadis, tundsin ennast kui materjali, füüsilist keha, keda saab asetada, liigutada, kuid puudu oli minu “näitleja dramaturgia”.

3.1.2 All-partituuri loomine lavastuses “Vankumatu”

“Vankumatu” prooviprotsessi ajal tõdesin, et Susi puhul on tegemist lavastajaga, kes komponeerib, seda kõige puhtamas mõistes. Ilmselt tuleb siinkohal mängu ka lavastaja teine kõrgharidus heliloomingu erialal (EHL koduleht, kuupäev puudub), kuid tõesti on tegu (heli)loojaga, kes komponeerib lavale etendajad, seejärel misanstseenid, nende vahele teemad ja atmosfääri ning kõigele ümber veel helimaastiku, ruumi- ning helilahendused.

Kirjeldan konkreetset olukorda, kui jõudsin eelmainitud tõdemuseni ning sellega järgnevale näitleja autonoomsuse mõtteahela sündimist. Esietenduseni oli jäänud pisut üle nädala, üleüldine seis lavastusega oli hea. Materjal ja rida olid paigas, jäänud olid veel stseenidesisesed täpsustused, mõned kärped ja lisandused. Minu ja Grinbergi stseen oli prooviprotsessi jooksul püsinud füüsilise jadana niivõrd-kuivõrd muutumatuna. Küll aga tegime tööd meie kahe tegelase vahelise suhtega, loksutasime neid temaatiliselt, tekstiliselt, atmosfääriliselt ühele ja teisele poole. Selleks kirjeldatud hetkeks olime stseeni partneriga esitanud lavastajale hulgaliselt küsimusi, et mõista, kas meie stseen ning sellega taotletav on omavahel korrelatsioonis. Küsimused puudutasid eelkõige meie tegelasi, nende huve ja vajadusi. Vastuseid me ei saanud, vähemalt selliseid, mis oleks meid sellel hetkel rahuldanud. Mõistsin, et Susi tegeleb lavastamisel millegi muuga. Kuulates tema vastuseid meie küsimustele mõistsin, et lavastaja fookus ei ole tegelaste sisemaailmade detalise väljatöötamise juures, vaid millelgi suuremal. Olgu selleks tervik kompositsioon, visuaalne vaatamängulisus, musikaalne kokkukõlavus, atmosfäärilisus või midagi hoopis muud.

Nii langetasin otsuse, et vastan tekkinud küsimustele ise, loon loogika, oma tegelase täieliku sisemaailma, leian talle funktsiooni. Pärast otsuse langetamist avanes minus teistsugune mängulisus kui varem, sellele aitas kaasa partituuri tugev olemasolu, sain konkreetsetes raamides otsida enda all-partituuri. Lõin loogika, mille alusel minu tegelane lavastaja loodud maailmas eksisteerib ning toimetab. Minu tegelasest sai betoniseeritud õhulossi unustatud nukk, kelle üheks ainsaks eesmärgiks on mängida. Unistus sellest, et temaga mängitaks. Alles on aga ainult mälestused möödunud aegadest, kus sai ennast tunda eesmärgipäraselt vajaliku ning ilusana. Pean siinkohal ära märkima, et kindlasti olid abiks ning inspiratsiooniks lavastuse tarbeks loodud kostüümid ning grimm, mille puhul on tegu samamoodi lavastajapoolse sisendiga ehk siinkohal kannab vilja meeskonna ühine arusaam lavastaja kujutlusest ning loodavast maailmast.

Mäletan vestlust lavastajaga ajast, kui juba etenduste mängimine käis. Susi, kes muidu oli vaadanud etendust ülevalt valgussillalt, jälgides enda loodud kompositsiooni lahtirullumist, oli üheks etenduseks tulnud istuma saali. Pärast etenduse lõppu tuli lavastaja minu juurde ja rääkis, kuidas sellel etendusel märkas ta esimest korda, mida ma mängin. Millist tegelast ja millist lugu jutustan. Ta kiitis neid valikuid, mida olin teinud, ning julgustas edasi otsima (Aru, 2024). Nii sain kätte autonoomsuse tunde, tegutsedes enda määratud väärtuste ja huvide järgi. Lisaks saades antud valikute ja tegude eest tunnustust. Seda enam mõjub tunnustus, kui valitud strateegia on isiklik. Võimalus tunda ennast näitlejana kui loomingulise liikmena, mitte pelgalt kui žesti kehastajana.

3.2 Kirill Havanski “Passijad”

Kirill Havanski “Passijad” esietendus Ekspeditsioonis 12. detsembril 2024. Tegu on Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia 15. lennu näitleja eriala tudengite diplomitööga. Kuigi lavastust tutvustavas tekstis on mainitud ära ka teatritudengid, “On üks entiteet, kamp teatritudengeid, aga eelkõige grupp noori inimesi, kes on ära unustatud kaugesse väikelinna, kuid kelle sees hõõgub tuli – nad ei taha enam elada niimoodi, nagu nad on elanud. Nad tahavad, et midagi muutuks.” (Ekspeditsiooni koduleht, 2024), siis temaatiliselt käsitleb lavastus siiski üldisemat inimgruppi, kes kogeb elu möödumise tunnet. Lavastaja on kirjeldanud “Aktuaalsele kaamerale” antud intervjuus, kuidas tegu on grupiga, kes aja möödudes muutub jõuks, mis hakkab vastu elu mõttetuse tundele (ERR, 2024). Lisaks TÜ VKA 15. lennu näitleja eriala tudengitele ning lavastajale kuulus meeskonda dramaturg Roos Lisette Parmas, kunstnik Riin Maide, helilooja Markus Palo ning valguskunstnik Siim Reisspass (Ekspeditsiooni koduleht, 2024).

3.2.1 Partituuri loomine lavastuses “Passijad”

Kui esimene kokkupuude lavastuse teemaga jääb juba 2023. aasta sügisesse, siis esimestest partituurilistest katsetustest saab rääkida alates 2024. aasta aprillikust, kui toimus kohtumine lavastaja ja dramaturgiga. Havanski ja Parmas viisid läbi niinimetatud praktikumi või töötoa, kus algas sisuline, kuid juba ka mingil määral vormiline töö. Partituurist siiski mõiste otseses tähenduses rääkida ei saa. Tegu oli sissejuhatusena, mis oli vajalik nii meile näitlejatele kui ka lavastajale ja dramaturgile. Sisuline inspiratsioon oli kooslus absurdikirjandusest, tänavakultuurist, räppmuusikast ning noorte kampade kultuurist, milleks sai ka meie kursuse ise.

Nii said aprillikuise kohtumise käigus aimu lavastaja ja dramaturg meie grupi dünaamikast, millest hiljem ka ainek võeti.

2024. aasta septembrikuus algas prooviperiood, mis päädis esietendusega detsembris. See tähendab, et lavastuse loomiseks oli kolm kuud. Arvestades, et tegemist oli diplomitööga, mis hõlmab endas ka pedagoogilist aspekti, oli see tänuväärset pikki aega. Proovide käigus sai oluliseks märksõnaks “mäng” ning sellega seonduvalt “elujanu” ning “piiride ületus”. Grupp või nagu protsessi käigus ilmunud sõna – entiteet, kellest lavastus rääkis, mängisid aja mööda saatmiseks “mänge”, oli vaja neid “mänge” välja mõelda, leida või ümber kohandada. Eelnevas peatükis kirjeldatud Barba partituuri loomine ning väljatöötamine keskendub detailsusele, täpsusele ning jõudmisele teisenenud seisundini, niinimetatud “avardatud kehani”. Enne aga kui saab jõuda täpsuse juurde, peab leidma üldise ning nagu eelnevalt sõnastatud “partituuri karkassini” jõuame detsembri alguseks. “Mängude” loomine oli ühine, impulsse, ideid ja pakkumisi tuli nii näitlejatelt kui ka lavastaja, dramaturgi *duo*’lt. Need arenesid “mängudeks” improvisatsiooni kaudu, mille Havanski ja Parmas puhastasid performatiivseks vaatamänguks. Kasutades improvisatsiooni kui materjali või partituuri loomise vahendit võib juhtuda imesid, võib juhtuda, et jõutakse milleni, milleni ette kavatselt ei jõuaks. Improvisatsioonis alateadvus ärkab ning pakub seoseid või lahendusi, mida “ratsionaalselt” välja ei mõtle (Johnstone, 2020). Samamoodi on sellisel võttel ka ohukohad ehk tunded, mida näitleja kogeb improvisatsioonis, lahtine mäng, “voos olemine” on energeetiliselt väga tugevad, mida on raske korrata. Nüüd on lavastajal ja dramaturgil vaja luua improvisatsioonist fikseeritud partituur. Osised justkui säilivad, kuid kaob sisemine elu, Barba mõisteid kasutades *bios*, see, mis improviseerides lubas mängul kujuneda selliseks materjaliks, mida saab kasutada. Siinkohal tulebki mängu näitleja “dramaturgia”: kuidas säilitada partituuris värskus, energeetiline laetus. Seda mõtet kinnitab ka inglise lavastaja Peter Brook’i (1925-2022) uskumus, kuidas teater elab ja on ettearvamatu vaid siis kui näitleja püsib otsinguline (Brook, 2021).

Kuigi tegu oli improvisatsioonilise partituuri loomisega, mäletan siiski tunnet, et minu panus ei ole piisav. Subjektiivsel ning isiklikul skaalal mõõdetud vähese panuse tulemuse indikaatoriks on enesetunne prooviprotsessis. Siinkohal saab taaskord rääkida autonoomsuse tunde puudumisest. Nagu peatüki alguses manitud, võib autonoomsuse puudumine tekitada tunde, nagu alluks inimene välisele kontrollile, lavastusprotsessi kontekstis, etendajana, olen pelgalt materjal ilma agentsuseta.

Siiski peab välja tooma asjaolu, et materjali või partituuri loomisel on oluline osa ka lavastajal ning tema agentsusel, tegu on kui dirigendiga, kes juhatab eri mängijaid, kellel igapähe

oma partituuri raamat eest. Selle juures ei tohi unustada, et mängitakse üht lugu ja kõik on terviku huvides.

3.2.2 All-partituuri loomine lavastuses “Passijad”

Mõeldes all-partituurile “Passijate” lavastuses jõuan ikka ja jälle tagasi lavastajani. Nagu ka “Vankumatu” puhul sai oluliseks Susi lavastamise stiil, mis sarnanes enim heliloojaga, on ka “Passijate” puhul oluline Havanski lavastamise stiil. Havanski on lõpetanud näitleja eriala Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikoolis (EMTA kodulehekülg, kuupäev puudub), mida ilmestab ka tema eriline intuiitivne tähelepanu tegelase sisemaailmale. Kui Havanski esimest korda käis meie kursusele oma ideed ja temaatikat tutvustamas oli selge, et tegu on lavastaja jaoks isikliku ning puudutava temaga. Seda ei väida ma ka kergekäeliselt, sest lavastaja suutis prooviprotsessi käigus tuua pidevalt uusi ning täpsustavaid näited, seoseid ning inspiratsiooniks materjali, mis käsitlesid antud lavastuse teemat. Olin näitlejana lavastaja idee teenistuses, tema teema edasiandmise meedium.

“Passijates” olid laval tegelased. Küll tegelased, kes sarnanesid meie endiga, arvestades, et juba nimed olid näitlejatel ja tegelastel samad ning nii mõnedki isikuomaduslikud jooned sarnanesid. Kuid suures plaanis oli tegu siiski teema kehastamisega, tegelased porteteerisid temaatikat ning siinkohal saab rääkida ka grupist kui ühest tegelasest. Tegelane, kellega lavastaja nii öelda “tegeles” ehk kelle sisemaailma, tunnetust ja loogikat lavastaja ja dramaturg aktiivselt arendasid, oli grupp ehk entiteet. Selle osas tundsin ennast näitlejana toetatult, loogika oli loodud, mis lubas minul mängida ning luua sellega vastavuses olev all-partituur.

Teine lugu oli aga konkreetsetl tegelasega, kes kandis nime “Eva”. Tegelane, keda mängisin, vajab samamoodi oma loogikat ja suhteid kaastegelaste ning ümbritseva maailmaga. Selle osaga all-partituurist oli keerulisem, ositi ilmselt sellepärast, et tegelasloome algas meist endist. Loomeprotsessis kõikus tegelane pidevalt tasakaalupunktil, olles kord “Eva kui tegelane” kord jälle “Eva kui inimene”. Nii langetasin sellel hetkel protsessis, kus partituur oli juba väga konkreetne ehk kuskil nädal enne esietendust, otsuse, et see “tegelane”, keda laval mängin, on iseloomujoonte äärmuslik kehastus, mis on vastavuses lavastuse temaatikaga. Nendeks joonteks olid: enesehaletus, tundlikkus, hüsteerilisus. Otsus võimaldas mul lahti lasta mõttest ja kahtlusest, et see, mida laval esindan ja etendan, on seoses isikliku minaga. Lisaks oli vaja leida põhjendus ja loogika suhetele, mis ühendasid minu tegelast teistega. Partituuri kohaselt, mis sai loodud improvisatsioonide põhjal, inspireerudes siiski eelkõige meie kursusest ning nendest suhtest, mis seal juba eksisteerivad, oleksin saanud rakendada intuiitivset loogikat ning lähtuda

nendest suhetest, mis improvisatsioonides aset leidsid. Kuna olin langetanud otsuse ning etenduste andmisel ka selles veendunud, et laval ei mängi ma iseennast, pidin leidma lisaks intuiitivsetele pakkumistele selgitused oma tegudele ning suhtlustele, mis lavastusprotsessi käigus ning osaliselt ka laval ennast ilmutasid. Nii lõingi väga konkreetse narratiivi oma tegelasele, tema positsioonile grupis, tema nii öelda “liitlastele ja vaenlastele”.

Improvisatsioonides esile kerkinud ning lavastusse jõudnud pakkumised omasid endas juba teatavaid suhteid, veel enne kui minu konkreetne “tegelanegi” eksisteeris, nii oli mul vaja just kui põhjendada laval nähtavat oma tegelase all-partituuriga.

Prooviprotsessi viimases etapis ehk viimased päevad enne esientendust, tekitasid minu valikud mulle ebakindlust. Tundsin ennast tihti täitmas vaid füüsilist ülesannet ning liikumas stseenist steeni, positsioonist positsiooni seda kokkulepitud energia ning emotsiooniga. See trend muutus, kui algasid etendused. Umbes pärast kolmandat etendust hakkas kokkulepitud partituur alles päriselt kehtestuma, seda minus eneses. Nagu eelnevas peatükis Odini Teatri näitleja Julia Varley välja toob, peab näitleja omandama, seejärel unustama, et uuesti jälle avastada. Nii sain järgmisel etendusel tunda vabadust enda valikutes, enda loodud all-partituuris, mis tegelikult etenduste käigus aina täienes. Usun, et kuna tegu oli sellist tüüpi lavastusega, kus lavale on jõudnud improvisatsioon, küll kokkulepitud ning raamistatud improvisatsioon, võimaldab see ka näitleja püsida pidevas otsingus oma dramaturgia loominguks.

Improvisatsioonil põhinev protsess võib algul tekitada autonoomsuse puudumise tunnet, sest kord intuiitivselt tekkinud impulsid mõjuvad partituuris fikseeritud koreograafiana. Siiski korduvate etenduste kaudu, kui tehniline täpsus muutub loomulikuks, tekib näitlejal vabadus all-partituuri kaudu leida mängulisus ning oma loominguks agentsus, mille kaudu omakorda jõuda autonoomsuse tundeni.

4. “Näitleja dramaturgia” mõjutajad

Töö viimases osas arutlen esseistlikus vormis faktorite üle, mis mõjutavad, toetavad ning võib-olla ka takistavad “näitleja dramaturgia” tekkimist ning loomist, mis omakorda kõik korreleerub näitleja eneseteose ning autonoomia tundega. Analüüsides oma praktilisi kogemusi, kokkupuuteid erinevate materjalide, loominguiliste inimestega, olgu nendeks siis lavastajad, dramaturgid või hoopis keegi, kelle ametitel veel täpseid nimetusi ei ole, olen jõudnud mõningate mõteteni.

“Näitleja dramaturgia”, nagu Barba seda käsitleb, on individuaalne ja protsessikeskne

loomingu, mis sünnib näitleja keha, hääle, kujutlusvõime ja intuitsiooni koosmõjus. See on justkui nähtamatu tugisüsteem, läbimõeldud maastikuarhitektuur värske kortermaja ümbruses, mis parandab elamistingimusi ja muudab ümbruskonna nauditavaks. Selle ehitamine nõuab nii vabadust, distsipliini kui ka soodsat loominguulist keskkonda.

Esimeseks mõjutajaks toon välja lavastaja. Keegi, kelle huvid on esimesel kohal, kes on ahela kõrgeim lüli, vastutuse kandja, seda vähemalt traditsioonilise vertikaalse juhtimismudeli järgi. Minu kogemuses on lavastaja inimene, kes loob trupi, koondab enda ümber inimesed, kellega, küll ideaalsetel tingimustel, kunstilised väärtused ning töömeetodid ühtivad. Siinkohal peab nentima, et tihtilugu ei ole eelnevaid teadmisi, mis võimaldaks langetada trupi loomisel otsuseid “sobivuse” järgi. Peab usaldama kurikuulsat intuitsiooni, mis on aga õnneks kunstike puhul üheks oluliseks töövahendiks.

Mis puutub aga töömeetoditesse, siis näitlejale saab väga oluliseks lavastaja töömeetod. Seda muidugi mitme külje pealt, alustades proovigraafikutest ja algmaterjali valikust kuni kostüümide ja grimmini välja, kuid meetod või õigemini “stiil”, mida silmas pean, keskendub lavastaja tööle näitlejaga. Kuidas ja kui palju tegeleb lavastaja näitlejatööga. Mis peensusteni, kui üldse, sekkub lavastaja rolliloomesse, tegelase sisemaailma ja loogika loomisesse, tõlgetesse, mida näitleja peab rolli mängimiseks suutma teha. Oma kogemuses, mida ka selles töös analüüsin, olen puutunud kokku erinevate “stiilidega”, mida lavastajad rakendavad, iseasi, kas tegemist on teadlike või alateadlike valikutega. Kuigi minu kogemus piirdub pigem nooremate lavastajatega, julgen püstitada hüpoteesi, et suuresti käitutakse intuitsiooni ning maitse pinnalt. Nii nagu eesti religiooniloolane ja filoloog Marju Lepajõe (1962-2019) räägib stiilist, kui inimese vaimsest vormist, huvist maailma vastu isikupärasest vormis (Lepajõe, 2015), tunnen, et on käitunud ka noored lavastajad, kellega olen koostööd teinud. Leian, et selles iseenesest on juba tohutu väärtus. Nüüd, vaadeldes aga minu kui näitleja loominguulise panuse ning noore lavastaja “stiilse” idee sündimise omavahelist kokkupuudet, pean välja tooma asjaolu, kui oluliseks saab näitlejapoolne otsusekindlus. Lisaks tuleb kasuks oskus lugeda lavastajat, mitte kui pelgalt teist inimest, vaid kui loojat. Oskus tajuda, millal kelle pärusmaaga on tegu, sest ega ei eksisteeri ühtset malli, mille saab asetada igale lavastajale ja lavastusprotsessile. Nii saab võimalikuks näitleja panus lavastusprotsessi, mille taga saab ta loojana seista ning tunda autonoomsuse ning eneseteostuse tunnet.

Teine mõttekäik algab näitlejast endast, paradoksaalsusest, mida see amet endas kannab. Paradoksaalsus peitub näitleja rollis olla üheaegselt nii looja kui ka instrument. Tagasi vaadates mõistan, kuidas minu õpingute esimestel aastatel keskenduti näitlejale kui materjalile, fookus oli

kehal ja häälel kui millelgi, mida saab treenida, keha füüsilisse vormi, häälel teravaks ja kõlavaks. Sellele hakkas vaikselt lisanduma kujutluspildi treening, isikupära ehk minu isiklikud ning erilised mälestused, seosed, intuitsioon. Keha on näitleja peamine tööriist, kuid see keha ei ole pelgalt mehhaaniline vahend, vaid elav, tundlik ja mälestustega laetud organism. Minu kogemused näitavad, et “näitleja dramaturgia” sünnib siis, kui suudan leida tasakaalu oma keha distsiplineerimise ja selle vabastamise vahel. Viimase väite puhul pean “keha” all silmas ka vaimu, ratsionaliseeritud mõtlemist ning iseendaga seotud kahtluseid. Nii oleks vahest täpsem asendada sõna “keha” “olemusega”. Millest aga õpingute käigus puudust tundsin, oli dialoog. Dialoogi puudumine, olgu see siis lavastaja, trupi või iseendaga, võib saada takistuseks. Kuidas arendada dialoogioskust, mitte pelgalt nõustumist või vahel üksikul juhul mitte nõustumist.

Viimase vaatepunktina peatun materjalil ja ruumil, mis on “näitleja dramaturgia” loomisel sageli alahinnatud, kuid minu kogemuses võivad saada mõjusaks. Näitena, nagu töö eelmises peatükis kirjeldan Astra Irene Susi “Vankumatus”, mängisid grimmi- ning kostüümikunstniku loomingud suurt rolli minu isikliku “näitleja dramaturgia” loomisel. Sarnaselt saab välja tuua ka Kirill Havanski “Passijate” lavakujunduse, mis oma kole-kaunis kaoses sai lavastuse tegelaste “oma ruumiks” ehk protsessi selles etapis, kus kohale oli jõudnud lavakujundus, sai alata “näitleja dramaturgia” loomine suhtes ruumiga. Samas võib materjali puudumine või sobimatus dramaturgiat takistada. Näitlejale võib lavakujundus tunduda võõras, piirata liikumist ning sellega kohanemine võib nõuda ressursse, mida alati ei pruugi olla.

“Näitleja dramaturgia” loomine on habras ja dünaamiline protsess, mis sünnib mitmete mõjutajate koosmõjus. Lavastaja “stiil”, näitleja enda valmisolek dialoogiks, materjali ja ruumi potentsiaal, kõik need kas toetavad või takistavad näitleja loomingulist teekonda. Minu kogemused näitavad, et dramaturgia sünnib kõige viljakamalt keskkonnas, kus on ruumi katsetada, eksida ja avastada, kuid seda vaid siis, kui on oskus see vastutus võtta, otsusekindlus iseenda panuses. “Näitleja dramaturgia” on näitleja keha, hääle ja kujutlusvõime ainulaadne kokkumäng, mis jääb lavastusse alles vaid siis, kui talle antakse võimalus seda jälge jätta. Silmas pidades ka töö teemat – näitleja autonoomsuse otsingud, on “näitleja dramaturgia” loomine ning kindlustamine autonoomsuse tunde saavutamise alus.

Kokkuvõte

Tööd kirjutama asudes huvitas mind eelkõige, kuidas saan näitlejana tunda ennast lavastusprotsessis võrdse loomingulise lülina. Mind huvitas, millest sõltub autonoomsuse tunde tundmine näitlejana. Eugenio Barba mõistete kooslus, mida töös käsitlen, andis nende küsimuste uurimiseks hea raamistiku. Barba „näitleja dramaturgia“, orgaanilise dramaturgia tasandil, mis väljendub partituuris ja all-partituuris, pakub praktilise raamistiku, mis aitab leida tasakaalu indiviidi ja lavastuse terviku vahel. Mõistsin, et partituur annab struktuurse aluse, kuid just all-partituur, isiklik ja nähtamatu loogika, on see, mis toob esile mängulisuse ja vabaduse, luues autonoomsuse tunde. Sisemine struktuur ei pea olema keeruline, vaid peab olema näitleja jaoks tähendusrikas, et toetada tegelase elavust ning seejärel näitleja enda agentsust.

Lisaks sai selgeks, kui oluliselt mõjutab lavastaja tööstiil „näitleja dramaturgia“ kujunemist. Lavastaja kompositsioonikeskne lähenemine võib algselt jätta näitleja tegelase loomisel ebakindlaks, kuid annab võimaluse iseseisvalt all-partituuri arendada. Intuiitiivne ja tegelasekeskne lavastamisstiil toetab grupi loogika tekkimist. Improvisatsioonil põhinev protsess võib tekitada ajutist autonoomsuse puudumist, sest impulsid, mis kord tekkisid intuiitiivselt ning improviseerides, mõjuvad hiljem kui koreografeeritud liikumised ilma sisemise eluta. Kui partituur aga kinnistub ning näitlejal tekib võimalus ja vabadus (taas)luua all-partituur, saab improvisatsioonil põhinev partituur väga mänguliseks vahendiks. Seega on autonoomsuse tunde tekkimine protsess, mis sageli avaldub alles korduvate etenduste kaudu, kui tehniline täpsus muutub loomulikuks ja jätab ruumi otsingulisusele.

Siiski ei saa „näitleja dramaturgia“ mõjutajaid vaadeldes rääkida ainult lavastajast, vaid ka näitleja valmisolekust dialogiks. Oskus seista oma panuse eest, lugeda lavastaja kavatsusi ja leida tasakaal distsipliini ning vabaduse vahel on hädavajalik. Materjalid, nagu kostüüm, grimm või lavakujundus võivad olla ootamatult mõjuvad, toetades või takistades dramaturgia loomist. Lõpetuseks, jõudsin järeldusele, et „näitleja dramaturgia“ on habras, kuid võimas tööriist, mis võimaldab näitlejal jätta lavastusse isiklik jälg ning selle kaudu tunda ennast iseenda töö eest vastutavana. Tööriist, mis võimaldab tunda autonoomsust. Autonoomsus sünnib keskkonnas, kus näitleja saab katsetada, eksida ja avastada, kuid see eeldab vastutust oma loomingulise hääle eest seista.

Kasutatud kirjandus

Aru, E. M. (2024). Autori erialapäevik.

Barba, E. (1999). Paberlaevuke. Sissejuhatus teatriantropoloogiasse. Eesti Teatriliit.

Barba, E. (2005). A dictionary of theatre anthropology: The secret art of the performer. Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/tartu-ebooks/detail.action?docID=668433>

Barba, E. (2009). On directing and dramaturgy: Burning the house. Taylor & Francis Group. ProQuest Ebook Central.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/tartu-ebooks/detail.action?docID=465435>

Brook, P. (2021). Tühi ruum. Nihkuv vaatepunkt. Valitud artikleid kogumikust “Keeleots”. Tallinna Linnateater.

Chen, B., Vansteenkiste, M., Beyers, W., Boone, L., Deci, E. L., Van der Kaap-Deeder, J., & Verstuyf, J. (2014). Basic psychological need satisfaction, need frustration, and need strength across four cultures. *Motivation and Emotion*, 39(2), 216–236.

<https://doi.org/10.1007/s11031-014-9450-1>

Deci, E. L., & Ryan, R. M. (2008). Self-determination theory: A macrotheory of human motivation, development, and health. *Canadian Psychology/Psychologie Canadienne*, 49(3), 182–185. <https://doi.org/10.1037/a0012801>

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kodulehekülg. (kuupäev puudub). XXVIII lend.

<https://eamt.ee/lennud/xxviii-lend/>

Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia kodulehekülg (2024). Muusikateatri lavastus “Vankumatu”.

<https://emtasalid.ee/uritused/muusikateatri-lavastus-vankumatu/>

Johnstone, K. (2020). Impro. Improvisatsioon ja teater. Eesti Teatriliit.

Ekspeditsiooni kodulehekülg. (2024). Passijad.

<https://www.ekspeditsioon.com/lavastused/passijad>

Grotowski, J. (2002). Tekstid aastatest 1965–1969. Eesti Teatriliit.

Eesti heliloojate Liidu kodulehekülg. (kuupäev puudub). Astra Irene Susi.

<https://www.helilooja.ee/liikmed/astra-irene-susi/>

Weidebaum, R. (12.12.2024). Teatritudengid astuvad uue lavastusega elu mõttetusele vastu. *Eesti Rahvusringhääling*.

<https://kultuur.err.ee/1609549585/teatritudengid-astuvad-uu-e-lavastusega-elu-mottetusele-vastu>

Weidebaum, R. (15.06.2024). Astra Irene Susi tõi lavale oma esimese teose “Vankumatu”. *Eesti Rahvusringhääling*.

<https://kultuur.err.ee/1609372388/astra-irene-susi-toi-lavale-oma-esimese-teose-vankumatu>

Lepajõe, M. (2015). Igale inimesele oma stiil. *Müürileht*.

https://www.muurileht.ee/101ideed/#!/marju_lepajoe

Stanislavski, K. (2021). Näitleja töö endaga I ja II. Eesti Teatriliit.

Varley, J. (2010). Notes from an Odin actress: Stones of water. Taylor & Francis Group.
ProQuest Ebook Central.

<http://ebookcentral.proquest.com/lib/tartu-ebooks/detail.action?docID=557327>

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Eva Maria Aru,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose “Näitleja autonoomsuse otsinguil”, mille juhendaja on Lennart Peep ning kaasjuhendaja on Eva Koldits 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.

Eva Maria Aru

12.05.2025