

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

Teatrikunsti õppetool

Helen Rekkor

***DEVI*SED TEATRI TEOREETILISTE SEISUKOHTADE
RAKENDAMISEST PRAKTIKAS**

JA

NÄITLEJA *DEVI*SED TEATRI MUDELIS

Lõputöö

Juhendada: *Prof* Kalju Komissarov

Viljandi 2013

SISSEJUHATUS	4
1. <i>DEVISED</i> TEATER	6
1.1. VÄLJENDIST <i>DEVISED</i> TEATER	6
1.2. <i>DEVISED</i> TEATRI AJALOOST.....	8
1.3. <i>DEVISED</i> TEATRI IDEAALID	10
1.4. ROLLIDE JAOTUS JA LAVASTAJA „PROBLEEM”	11
1.5. <i>DEVISED</i> TEATRI MEETOD	13
1.5.1. Tekstiloometehnikad	14
2. <i>DEVISED</i> TEATER PRAKTIKAS.....	17
2.1 DIPLOMILAVASTUS „THEISED”	17
2.1.1 Impulss	17
2.1.2 Ansabli loomine.....	18
2.1.3 Etüüdid ja mõttepäevikud.....	19
2.1.4 Tingimused.....	20
2.1.5 Tekstilooime.....	21
2.1.6 Harimis-etapp.....	21
2.1.7 Etüüdid ja improvisatsioon, teksti ja tegevuse tekitamine mängude abil.....	22
2.1.8 Probleemid.....	23
2.1.9 Kokkuvõte	24
2.1.10 Analüüs.....	25
2.2 LASTELAVASTUS „LOLLA”	26
2.2.1 Impulss	26
2.2.2 Leiutamine	26
2.2.3 Kokkuvõte	27
2.2.4 Analüüs.....	27
2.3 VARJUTEATRILAVASTUS „ÜLE VEE”	28
2.3.1 Impulss	28
2.3.2 Lavastaja „probleem”	29
2.3.3 Leiutamine	29
2.3.4 Analüüs.....	29
3. NÄITLEJA <i>DEVISED</i> TEATRI MUDELIS.....	31
3.1. EELDUSTEST.....	32
3.1.1. Üldised eeldused.....	33

3.1.2.	Vaimne hoiak kui eeldus	34
3.1.3.	Oskused kui eeldus.....	35
3.2	NÄITLEJA VÄLJAKUTSED	36
3.2.1	Kontroll.....	36
3.2.2	Hirm “vea” ees	37
3.2.3	Teksti kvaliteet	40
3.2.4	Hirm terviku puudumise ees.....	40
3.2.5	Rolli loomine	41
3.2.6	Erinevused lähenemisnurkades	43
3.2.7	Hirm vaimse omandi loovutamise ees.....	45
3.2.8	Loodust loobumine	45
3.2.9	Eitamine	46
3.2.10	Intensiivsus.....	47
3.3	OHUD. NÄITLEJAST SÕLTUMATUD PROBLEEMID.....	48
3.4	VÄÄRTUSED	50
	KOKKUVÕTE	53
	KASUTATUD ALLIKAD	56
	Lisa1 I küsimustik Eesti näitlejatele.....	58
	Lisa 2 II küsimustik Eesti näitlejatele.....	59
	Lisa 3 Küsimustik Austraalia näitlejatele.....	60
	Lisa 4 Pildid lavastusest “Theised”	61
	Lisa 5 Pildid lavastuse “Lolla” proovidest	62
	Lisa 6 Pildid lavastuse “Üle vee” prooviperioodist	63
	Lisa 7 Pildid lavastuse “Voyage” prooviperioodist.....	64
	SUMMARY	66

SISSEJUHATUS

Diplomilavastus “Theised” (Tartu Uus Teater 2009) sündis meetodil, mille puhul esitamisele tulnud materjal ei lähtunud mitte enne prooviperioodi algust valmiskirjutatud näidendist, vaid loodi prooviprotsessi käigus lavastaja eestvedamisel näitlejate poolt. Nüüd, pärast erinevaid teatritöid Melbourne´is oskan sellele meetodile ka nimetuse anda. Kollektiivne loomemeetod, inglise keeles *devised theatre* (või *collaborative creation*) on tehniliselt: teatri tegemise moodus, mille puhul stsenaarium (nii fikseeritud sündmusteahel kui ka lavastuses kõlav tekst) tekib improvisatsioonidest, aruteludest või kirjutamistalgutest. Lavastuse tarbeks valitud materjali esitavad enamasti näitlejad, kelle improvisatsioonist see sündis. Leidub ka erandeid, sel juhul on parema tulemuse nimel tekstid näitlejate vahel ümber jagatud. Sisulisest küljest räägin esimeses peatükis, kus annan ülevaate mõistest *devised* teater ning avan selle meetodi tausta ning ajalugu ning püüan leida, millised võiksid olla mõned *devised* teatri meetodi esteetilis-filosoofilistest printsiipidest. Annan ka põgusa ülevaate erinevatest *devised* teatri tekstiloometehnikatest. Samuti peatun rollide jaotusel loometöös ja lavastaja „probleemil”.

Teises peatükis kirjeldan ja analüüsin oma kolme lavastust kui näiteid praktilisest tööst *devised* teatris. Kuidas paigutuvad minu lavastused Jason E. Weberi poolt välja pakutud terminoloogilisse süsteemi? Milliseid tekstiloometehnikaid olen kasutanud? Milliseid *devised* teatri ideaale, filosoofiat on esinenud minu töödes?

Kui kõrvale jätta 60ndate teatri-uuendus, siis on *devised* teater Eestis võrdlemisi uus praktika ning ilmselt seetõttu ei ole ka näitleja tööd käsitlevaid uurimusi erialases kirjanduses ilmunud. Et minu kui lavastaja jaoks on *devised* teatri keskmes näitleja – kuna kõik võimalused lähtuvad temast, võtan kolmandas peatükis vaatluse alla näitleja töö *devised* teatri mudelis. Uurin

- 1) millised on **eeldused**, et selline kollektiivne loometöö võiks aset leida
- 2) millised on **näitlejate väljakutsed ja takistused** (nt hirm eksimise ees, kontrollivajadus, loodud tööst loobumine) praktilises loometöös *devised* meetodi puhul
- 3) millised võiksid olla nende enda arvates **leevendused või lahendused** neile takistustele
- 4) mis on näitlejate arvates ***devised* meetodi väärtused**

Intervjueerisin 13 Eesti ja Austraalia näitlejat. Kõik intervjuud leidsid aset e-maili teel ja asuvad autori valduses. Küsimusi *devised* teatri kohta näitleja silme läbi oli ankeetides rohkem kui töösse jõudis. Küsimustikud asuvad töö lõpus (vt Lisa 1, 2 ja 3 lk 57 - 59).

1. DEVISED TEATER

1994. aastal kirjeldas Alison Oddey esimeses *devised* teatrist kõnelevas raamatus „Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook” *devised* meetodit kui **strateegiate kogumit, mida kasutatakse selleks, et luua etendus grupis ja nn nullist, ilma eelneva käsikirjata** (Oddey 1994: lk 2 ja 3), sealjuures **lõpptulemuse täpne olemus ei ole teada** (Oddey 1994: lk 7). Oddey kirjutab ka, et on lõpmatu arv võimalusi, millest alustada tööd *devised* teatris, nagu idee, pilt, kontseptsioon, ese, luuletus, muusikapala, maal. Andy Horwitz, kultuuriajakirja Culturebot asutaja kirjutab, et *devised* teatri puhul tuginevad vorm, materjal, kogu loomeprotsess **isikukoosseisul ja kontekstil**. *Devised* teater toimib lähtudes konkreetse trupi energiast ja omadustest — **need on *devised* teatri peamised alustalad** (Horwitz 2012).

Devising on **samaaegselt**: „sotsiaalne väljund mitte-hierarhilisteks võimalusteks; kooperatiivse ja mittehierarhilise koostöö **mudel**; ansambel; kollektiiv; poliitilise ja ideoloogilise pühenduvuse praktiline mudel; kaasaegse sotsiaalse reaalsuse peegeldamise, sotsiaalse muutuse õhutamise **vahend**; kohustus/pühendus kogu kunsti suhtes; kunsti ja elu vahelise vahe eitamine; vaatlejate ja esinejate vahelise vahe kustutamine; umbusk sõnade suhtes; autori surma kehastus; pääsetee teatri konventsioonidest; väljakutse teatritegijatele; väljakutse publikule; väljendusrikas, loominguline **keel**; innovatiivne; riskantne; leiutav; spontaanne; eksperimentaalne; mitte-kirjanduslik.” (Heddon, Milling 2006: lk 4). Väljaspool teatrit viitab sõna *devise* leiutamisele, millegi välja nuputamisele etteantud olukorras (Heddon, Milling 2006: lk 6).

1.1. VÄLJENDIST DEVISED TEATER

On väga keeruline tõlkida eesti keelde väljendit „*devised theatre*”. Inglisekeelne sõna „*devise*” võib tähendada nii „andma” (ka „määrama”, „üle kandma”, „võimalikuks tegema”) kui ka „leiutama” – (ka „kavandama”, „välja mõtlema”, „plaanitsema”, „komponeerima”). Ma leian, et

nende valikute puhul, paari panduna sõnaga „teater”, kõlab see fraas eesti keeles kohmakalt või väheütlevalt – „kavandatud teater”, „välja mõeldud teater”, „leiutatud teater”, „plaanitsetud teater”. Igasugune teater, ka *performance* ja *happening* tüüpi lavastused, on teatud ulatuses kavandatud, plaanitsetud. Eestikeelses teatri(aja)kirjanduses olen kohanud ka tõlget „grupitöö” põhinev meetod”, sest sõnapaari „*devised theatre*” on võimalik selgitada kui grupiautorlusele keskendatud/pühendatud leiutatavat teatrit. Leian aga, et eestikeelses mõistes „grupitöö” kaob lavastaja roll täielikult. *Devised* teatri mudel võimaldab tõepoolest igal trupiliikmel olla lavastaja, kui vastupidises ei ole kokku lepitud, kuid tööd, milles mina olen osaline olnud, on lavastaja olnud see, kes on vastutav kogu loomeprotsessi suunamise ja kogutud materjali korrastamise eest. „Grupitöö” ei ole seetõttu minu arvates sel puhul päris adekvaatne tõlge. Mõiste „autoriteater” aga seostub Eesti teatripildis juba valmis kirjutatud näidenditega, mida teksti autor (nt Urmas Vadi, Uku Uusberg, Ivar Põllu) ise lavastab ning sellesse käsitusse ei mahu näitleja kui looja ja kaasautor. „Autoriteater” oleks tõele lähemal, kuid see on minu siin ja praegu välja pakutud mõiste ega ole minu teada kuskil mujal kasutust leidnud. „Kambateater” (Rooste 2009) kõlab millegipärast halvasti, kuidagi amatöörlikult. Pigem siis juba „rühmateater” või „grupiteater”, kuid taas – igasugune teater, mis ei ole just ainsa autori poolt kirjutatud ja etendatud, on igal juhul juba teater grupis või rühmas. Ott Karulin pakub autoriteatriga konkureeriva uue mõistena välja protsessidramaturgia, „mis koondab nii lavastajadramaturgia kui ka kollektiivse loome” (Karulin 2010), kuid laiemat kasutust see mõiste senini leidnud ei ole.

Ka Luule Epner leiab, et head tõlget väljendist *devised theatre* eesti keeles veel ei leidu. „Selline rühmatöö on eesti teatris suhteliselt uus ja uuenduslik praktika, mis autor-lavastajale rõhuva autoriteatri mõistesse eriti hästi ei mahu – **oleks ehk parem seda täiesti omaette fenomenina vaadelda**. Sellist teatritegemise praktikat nimetatakse kollektiivseks loomeks (collective creation, „Tänapäeva teatri leksikoni” järgi kollektiivselt loodud kirjandusliku algtekstita lavastus) ning osalt kattub see nähtusega, mille ingliskeelne nimetus on *devising* (head eestikeelset vastet ei ole ma kohanud)” (Epner 2010). Ka 2013. aastal kirjutatud artiklis „Teispool draamat: tekst nullindate teatris” jätab Epner väljendi *devising* tõlkimata.

Ka mina otsustasin selles töös jätta mõiste *devised* ingliskeelseks, sest esiteks puudub hea tõlge ning teiseks leian ma, et see kuulub rahvusvahelisse teatrikeelde, nagu näiteks mõiste *black box* (must saal ingl. k.) või juba mainitud *happening* ja *performance*-kunst.

Minu eelistust kasutada just *devised* teatri mõistet mõjutab ka asjaolu, et elasin 2011. aasta veebruarist kuni 2013. aasta juunini Austraalias, kus erialases keeles vastavat grupitööd just

devised meetodiks kutsutakse. Elanuks ma Ameerika Ühendriikides, tulnuks ma enam kui tõenäoliselt tagasi väljendiga *collaborative creation*. Kahe mõiste vahe on selles, et *collaborative creation* tähistab koostööd, mida tehakse, nagu nimigi ütleb, tingimata grupis, *devised* teater võib öelda ka selle kohta, kui keegi on oma esitatava teose üksinda üles ehitanud (Heddon, Milling 2006: lk 2).

1.2. *DEVISED* TEATRI AJALOOST

Tänapäeval kõige levinumas teatrimudelis on loomeprotsess hierarhiline – näitlejad saavad oma juhised lavastajalt, kes saab omakorda juhised autori poolt kirja pandud tekstilt. Sellises mudelis on näitlejad ja lavastaja, kes teksti tõlgendavad, justkui anumad juba olemasoleva(te)le idee(de)le.

Lavastaja roll kujunes välja 19. sajandi lõpu Euroopas vajadusest teatud laadi rütmilise ja visuaalse kujundaja järele esteetiliselt kõrgete nõudmistega stiilide, naturalismi ja sümbolismi esile kerkimise aegu. Teatriajaloolaste Oscar G. Brocketti ja Robert R. Findlay sõnade kohaselt hakkas lavastaja vahemikus 1870 kuni 1890 „oma kohalolu kõikjal tundma andma“ (Parsons 2009: lk 11).

Lavastajateatrist – individuaalsest lavastajaloomingust ja sedamööda ka **lavastaja autorsusest** saab rääkima hakata, kui lavastaja võtab endale alusteksti suhtes üha suuremaid vabadusi, kuni selle kasutamiseni pelga toormaterjalina (Epner 2010). „Lavastajadramaturgia (selle all mõeldakse teatripraktikute (valdavalt just lavastajate) kirjutatud või kombineeritud tekste, mida nad üldjuhul ise lavastavad) saab eesti teatris alguse juba 1970. aastatel, sageneb alates 1990. aastate teisest poolest ning muutub üldiselt aktsepteeritud tavapraktikaks nullindatel“ (Epner 2013).

Arusaam **näitleja autorsuse** võimalikkusest hakkas tekkima 1960datel. Käsitust näitlejast kui iseseisvast ja võrdsest loojast näitekirjanike ja lavastajate kõrval, pigem kui lihtsalt interpreedist hakkasid 1960ndatel juurutama Peter Brook ja Jerzy Grotowsky. Samas ei olnud näitleja nende eksperimentides veel lõpuni vastutav selle eest, mida ta lõi, pigem anti vabad käed selle tõlgendamises, mis oli juba kirjaniku/lavastaja poolt ette antud või prooviprotsessis kokku lepitud. Etienne Decroux, prantsuse miim ja füüsilise teatri eestvedaja, asus oma õpilasi julgustama ka nende enda loomingu etenduseks vormima (Wikipedia artikkel *Devised Theatre*).

On oluline märkida, et kui lavastaja roll oli välja kujunenud **esteetilisest vajadusest**, andmaks lavastusele taotluste kohane visuaalne ning kontseptuaalne kaal, siis selle positsiooni lammutamise taga radikaalsete *devised* meetodi „leiutajate” poolt olid **poliitilised motivatsioonid** (Parsons 2009: lk 10). 1960.–1970. aastatel tekkis teadliku opositsiooni ja alternatiivina peavoolu teatri institutsionaalsetele struktuuridele ja selle väärtustele radikaalse vasakpoolse liikumise ja osalusdemokraatia ideede leviku tulemusena Lääne kultuuriruumi ***devised* meetodil põhinev teater**. „*Devising* tähendab lavastuse tegemist rühmatööna, mis ei alga valmis kirjutatud tekstist või väljatöötatud partituurist (vt Deirdre Heddon, Jane Milling, „*Devising Performance: A Critical History*”, 2006). Siingi ei puudu teatrilooline traditsioon (commedia dell’arte, XX sajandi alguse ajalooline avangard), laiemalt levis see nähtus aga alates 1950.-1960. aastaist, esialgu kirjanduspõhise teatri alternatiivina avangardtruppides (Performance Group, Open Theatre, Ariane Mnouchkine, Joan Littlewood jt)” (Epner 2013).

Wikipedia artiklis „*Devised theater*” mainitakse esimese *devised* meetodil sündinud teatrilavastusena 1963. aastal lavastaja Joan Littlewoodi ja Theatre Workshop’iga koostöös valminud muusikali „Oh, What a Lovely War”, kuid kuna see põhines juba raadio-muusikali jaoks kirjutatud materjalile, mis omakorda võttis ainekse Teise Maailmasõja aegsetest dokumentidest ja statistikast, on küsitav, oli see just esimene *devised* meetodil valminud teatrilavastus. Pakun, et konkreetne lavastus on Wikipedias ära toodud sellepärast, et see osutus väga populaarseks, etendudes aastal 1964 ka Broadwayl.

Kaasaegse teatri nurgakivi, Peter Brooki teatriraamat „Tühi ruum” postuleerib, et kõik, mida on vaja teatri sünniks on tühi ruum, mida nimetada lavaks ning inimene, kes üle selle lava kõnnib ning teine inimene, kes seda vaatab – „A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all I need for an act of theatre to be engaged” (Brook 1968: lk 7). Ehk – iga tegevus mistahes ruumis võib olla tõlgendatav teatrina, kui see tegevus on suunatud publikule. See tsitaat on saanud justkui omamoodi loosungiks eriti neile truppidel, kes töötavad *devised* teatri mudelis.

1960. aastate vabama ideoloogia hinguses hakati ka Eesti teatrimaastikul kasutama *devised* teatri meetodeid, mida täna nimetame 1960.–1970. aastate teatriuenduseks. „Rühmatöö meetodit praktiseeris nii Evald Hermaküla kui ka Jaan Toominga teater. Nende loomingus oli oluline, et trupi liikmed oleksid mõttekaaslased. Range tsensuuri tõttu oli rühmatöö rakendamine tekstiloomes raskendatud (lavastuse aluseks oleva teksti pidi eelnevalt ametlikult kinnitama),

kuid varasema teatripraktikaga võrreldes käisid nad tekstiga siiski vabamalt ümber. Näiteks Paul Kuusbergi romaani põhjal lõi Evald Hermaküla Vanemuises 1970. aastal lavastuse „Südasuvi 1941”, mille jaoks lavastaja ja Mati Unt kirjutasid ühiselt dramatiseeringu, kuhu lisasid ka uusi tegelasi ja stseene – sel viisil loodud tekst ei olnud seni teatripraktikas tavaks. Samuti Hermaküla lavastuse „Sina, kes sa saad kõrvakiile” (1971) puhul kärpis dramaturg Mati Unt Leonid Andrejevi teksti ning lisas lõike Piiblist, Dostojevskilt ja Andrejevi kirjadest; lisaks jäeti lavastusse palju improvisatsiooniruumi” (Pesti 2012).

„Tänapäevaks olevat *devising* lääne teatris „normaliseerunud” ja paljud trupid kasutavad seda tööviisi vaheldumisi kirjanduslike näidendite lavaletoomisega” (Epner 2013). *Devised* teatri tehnikaid õpetatakse teatrikoolides nii Austraalias, Inglismaal kui ka Ameerika Ühendriikides. Kollektiivne loomemeetod, „*devised*” või „eksperimentaalne” teater muudab 21. sajandit kahel olulisel moel. See lubab grupil võtta kontroll oma kätte, seonduvalt nii nende **elu** kui kunstiga – ole ise see muutus, mida soovid maailmas näha (Horwitz 2013).

1.3. *DEVISED* TEATRI IDEAALID

Järgnevalt refereerin artiklist *The Politics Of Cultural Production In Theater (Or, Devise This!)*, *Part III* (A. Horwitz 2012) minu jaoks *devised* teatri filosoofia olulisimad põhimõtted.

I. Mõttekaaslus

Vaimselt ühtse trupi olemasolu ääretult tähtis, sest nii iganenud korralt vastu minnes (vajadus sotsiaalpoliitiliste ümberkorralduste järele on oluliseks loomeimpulsiks ka tänapäeval) kui ka puht esteetiliste taotluste puhul on loojatele väga oluline, et hingataks ühises rütmis, kuna selle, kuidas ollakse millegi poolt või vastu väljendus on kaalukam ja jõulisem homogeense grupina (Horwitz 2013). Ka Evald Hermaküla ütleb Lavastajaraamatus: „Kui seda kooslust ei ole, ma mõtlen enam-vähem kokkukuuluvat või kooskõlastatud truppi, siis mina ei tea, kuidas üldse teatrit tehakse, mis mõte sel on” (Normet 2001: lk 55). „Keskmis on pigem grupp kui indiviid ning see peegeldub nii uue teatri organisatsioonides, töömeetodites kui lavastustes. Ehkki mõned liikmed ilmutavad teistest enam liidrirolli, on tulemus tõepoolest grupitöö, mitte pelgalt

näitekirjaniku või lavastaja väljendus (Shank 1972: lk 3-4, Horwitz 2013 kaudu). Tugevast „meie”-tunnetusest kantud ühisloome tingib ka jagatud vastutuse loodu ees.

II. Siin ja praegu inimeste, kunstnike, kodanikena

21. sajandi kunstitöö algab küsimusest, mitte väitest, seades definitsiooni järgi kahtluse alla olemasolevad eeldused konteksti, sisu ja protsessi kohta. Mitte midagi iseenesestmõistetavalt võtta, kahelda kõiges, julgeda olla tühi, avatud, läbipaistev, lugupidav ja alustada iga kord nullist on raske tee. Kõik algab küsimusest ja samuti ka väljakutsest: **mida tähendab olla siin just praegu, koos nende inimestega, just selles paigas ja seades kahtluse alla seda, mida me arvame, et teame. Mida just see moment ajas ja ruumis meilt nõuab ja mida me nõuame teineteiselt. Inimeste, kunstnike, kodanikena?** (Horwitz 2013)

III. Muuda maailma

Kasuta oma kunstipraktikat selleks, et modelleerida maailma selliseks, millisena sina seda näha sooviksid. Kui tahad koostööaltist maailma, praktiseerigi koostööd. Kui tahad näha kaasamist maailmas laiemalt, ole ise oma tegemistes kaasav. **Aeg oodata, et süsteem ise muutuse looks on läbi, nii et võta vastutus oma kätte** (Horwitz 2013).

1.4. ROLLIDE JAOTUS JA LAVASTAJA „PROBLEEM”

Devised teatri puhul sünnib lavastus ühistöös ja iga liige saab võrdse võimaluse ja panustada oma võimetest lähtuvalt. Kõige problemaatilisemalt kerkibki siinkohal esile lavastaja roll, kuivõrd just lavastaja on olnud traditsioonilises teatris kesksel kohal, kuid *devised* teatri meetod eeldab nn demokraatlikku töökeskkonda. Teatriteoreetik Rosemary Parsons on uurinud lavastaja rolli *devised* teatris ning pakub, et *devised* teatrit kui demokraatlikku teatrivormi puudutav retoorika varjab arvatavast keerukamaid jõusuhteid (Parsons 2009: lk 10). 1975. aastal väitis mõjuka prantsuse *devised* teatri kollektiivi juht Ariane Mnouchkine, et „lavastaja on nüüdseks saavutanud suurima mõjujõu, mis tal eales on olnud” ja kuulutas, et tema ja ta truppi eesmärgiks on „sellest seisust edasi liikuda, luues teatrivormi, mis võimaldab kaasa lüüa igapähele ilma, et

oleks vanas tähenduses lavastajad, tehnikud jne“ (Williams 1999: lk 1 Parsons 2009: lk 12 kaudu). *Devised* teatri esilekerkimise ja laiema leviku algupäevil kandusid selle sõnavarasse paljud poliitretoorikast laenatud märksõnad nagu „indiviidi ja kollektiivi õigused“, „enesemääratlemine“, „kogukond“, „osalus“ ning „võrdsus“ (Heddon, Milling 2006: lk 15). „Ometi selgub tollaegsetest ülestähendustest ja mälestustest, et paljud teatritrupid säilitasid lavastaja positsiooni ning pelgalt pealiskaudselt pilku heites tõusevad tugevalt esile selliste oluliste truppide juhid nagu Judith Malina ja Julian Beck The Living Theatre puhul, Joseph Chaikin Open Theatre puhul ja Ariane Mnouchkine Théâtre du Soleil puhul. Niisiis on hoolimata egalitaarse osaluse retoorikast olnud lavastajal kaasaegse *devised* teatri kujunemisloos ja arengus väga oluline kaal. Või täpsemini väljendudes, lavastajal on olnud keskne koht selles osas, kuidas *devised* teatrit kui omalaadset teatripraktikat on dokumenteeritud, uuritud ja analüüsitud” (Parsons 2009: lk 12). See ei tähenda, et *devised* teatrit poleks võimalik luua ilma võrdõiguslikkuse ideaali järgimata. Pigem tõuseb esile näitleja osakaal, keda nähakse siin multifunktsionaalse loojana. See on tõesti lavastaja, kelle ülesandeks on inspireerida, motiveerida, provotseerida, kuid see on näitleja, kes lavastaja poolt suunatuna materjali loob.

„On iseloomulik, et lavastaja on loomeprotsessi keskel ning vastutab, et kogu trupp koos töötaks, kuid lavastaja positsiooni tugevus truppidest varieerub” (Pesti 2012). Ameerika helikujundaja, lavastaja ja näitekirjanik Jason E. Weber pakub oma 2011. aasta Kesk-Ameerika teatrikonverentsi jaoks kirjutatud ettekandes „Creating Together: Defining Approaches to Collaboratively-Generated Devised Theatre” kolme võimalikku viisi ning uut, täpsustatud terminoloogiat kirjeldamaks **rollisuhteid** *devised* teatris.

1. **Kollektiivne koostöömeetod** (*Collective Collaboration*) on **koostöö** selle kõige puhtamas vormis. Kõik trupi liikmed on töö eest võrdselt vastutavad ja saavad (nt kavalehel või meedias) ansamblina ka võrdselt tunnustatud. Puuduvad tavapärased teatrirollid (draamakirjanik, lavastaja, näitleja, kujundaja) – **ansambel** kui seesugune **on vastutav kõikide rollide täitmise** eest. Trupi liikmed jagavad vastutust alates taustauuringutest neid huvitava teema kohta kuni lavastamiseni välja. Puudub üks, domineeriv nägemus ühe kindla inimese poolt, olgu selleks näitleja-lavastaja või näitleja-kujundaja.
2. **Juhitud koostöömeetod** (*Guided Collaboration*) astub kollektiivsest koostöömeetodist sammu eemale; siin on juhi kohalolu märgatav. Juhitud koostöömeetodi puhul on esiplaanil lavastaja, kes on ühtlasi **idee autor** ning kes **dikteerib koostöö kõik elemendid**. Lavastaja määrab

allikmaterjalid, vastutab proovide ja lavastuse eest. Trupiliikmed jälgivad lavastaja poolt ette antud parameetreid. Lavastaja toob proovi erinevaid materjale ja annab näitlejatele ülesandeks luua nende põhjal etüüde vms. Seejärel korrastab lavastaja näitlejate poolt loodud materjali – toimetab, tõstab ümber, ühendab ja kombineerib, pidades silmas oma esialgset ideed. Juhitud koostöö puhul on lavastaja roll sarnane õpetaja rolliga klassiruumis või traditsioonilise teatri liidri rolliga (olgu selleks lavastaja või autor-lavastaja). Sellise mudeli puhul on kõik trupis võrdsed, kuid lavastaja asub nn kõrgemal näitlejatest ja publikust, juhtides mõlemaid oma eesmärgi poole.

3. **Spetsialiseeritud koostöömeetod** (*Specialized Collaboration*) puhul on olemas traditsioonilised teatri-rollid – kirjanik, lavastaja, näitleja ja kujundajad, kuid **puudub hierarhiline subordinatsioon**. Tööülesanded jagatakse lähtuvalt oskustest – näiteks kui trupp otsustab, et vajab lavastajat, siis lavastajast ei saa automaatselt kogu protsessi liidrit, pigem on ta trupiliige, kelle ekspertiis on lavastamine ja ta annab oma oskused truppi käsutusse, nagu seda teeb ka näiteks muusikaline kujundaja või lavavõitluse õpetaja. Selline meetod ei keela teistel trupiliikmetel osaleda tegevuses, mis on nende nõ ekspertiisist väljaspool. Kuid oskuste puudumisel peaks neil olema taipu tagasi tõmbuda, et mitte kahjustada loodava lavastuse kvaliteeti (Weber 2010: lk 7 - 9).

1.5. *DEVISED* TEATRI MEETOD

Meetod (kreeka keelest < uurimistee; μέθοδος *méthodos*; tulnud sõnadest *metá*: pärast, järele ja *hodós*: tee, käik, liikumine, „järele minemine, järele uurimine, jälitamine, võrdlemine, teestamine“ (Wikipedia artikkel)) on viis, kuidas mingit kindlalt piiritletud ülesannet lahendada. *Devised* teatrivormi rõhuasetus paikneb eklektilisel protsessil, mis eeldab innovaativsusust, leiutamist, kujutlusvõimet, riski ja eelkõige üleüldist grupi pühendumust arendatavasse töösse. (Oddey 1994: lk 3) Kuna *devised* teatri väljendusvahendid (nt „tekst, heli, visuaal, asukoht, tehnoloogia ja teadus, vaimsed distsipliinid/diskursused, etnoloogia, arheoloogia, psühhoanalüüs, ajalugu, geograafia jne“ (Horwitz 2012)) ja tehnikad (nt improvisatsioon ja kontaktimprovisatsioon, loovkirjutamine, missioonipõhised ülesanded) on sedavõrd piiritlematud, kas saabki siis kõnelda meetodist? Võib-olla on tegu lihtsalt tehnikate kogumiga, „strateegiate kogumiga“, nagu ütleb Oddey? *Devised* teater võimaldab iga kord leiutada oma meetodi või tehnikad, kuidas loomingule läheneda ja oma ideed väljendada.

1.5.1. Tekstiloometehnikad

a. Dokumentaalteater

Alusmaterjalina kasutatakse **eksisteerivaid dokumente** (ajakirjanduslikud tekstid, arhiividokumendid, protokollid, raportid, aastaaruanded, intervjuud, kirjad, statistika, kõned, fotod jne), mille põhjal luuakse näidendi tekst. **Dokumentaalsuse määr** lavastuses võib olla erinev: **kasutatud dokumendid võivad olla vaid inspiratsiooniks, sõnastust võib muuta ning samuti võib lavastaja asetada dokumendid rohkem või vähem dokumentaalsesse konteksti.** Dokumentaalteater tegeleb tüüpilise, mitte individuaalsega, tegeleb gruppide, jõujoonte, tendentsidega, rõhutades dialoogi loomist erinevate seisukohtade vahel, konflikti lahendamise kavatsust. Dokumentaalteatri puhul on oluline käsitletava teema või probleemi mitmekülgne avamine, publiku kaasamõtlemise võime, ise otsuste langetamise oskus (Pesti 2012).

b. Verbatim-meetod

Verbatim-meetod on üks rühmatöö meetoditest (lad *verbum* – 'sõna, väljend; pelk kõne, tühi sõna; ütlus, kõnekäänd'; lad *verbatim* – 'sõna-sõnalt'). **Lavastuse teksti loomiseks tehakse intervjuusid, dramaturg kirjutab või salvestab intervjuud** (võib seda teha ka mälu järgi), destilleerib räägitust olulise; võib kasutada ka ametlikke, juba transkribeeritud dokumente. Kogutud materjali saab seejärel toimetada, ümber seada, konteksti asetada. **Näitlejad aga kehistavad neid konkreetseid inimesi, keda on intervjuueeritud, ning kasutavad täpselt intervjuueeritavate sõnu.** *Verbatim* ei tähista seega mitte sisu ega vormi, vaid on tehnika. Teatripraktikas kasutatakse ka palju kirjaliku dokumentaalse teksti (nt päevikud, kirjandid, protokollid, aruanded) sõnasõnalist esitamist. Lääne kultuuriruumis on levinud see, kui n-ö päris inimesed on ise laval ja räägivad oma sõnadega oma lugu. Kui näitlejad imiteerivad intervjuueeritavaid, tehakse seda iga viimase kui sõna, ohke ja pausi täpsusega (Pesti 2012).

c. Improvisatsioonide ja etüüdide üleskirjutamine

Improvisatsiooni eesmärgiks *devising*-protsessi algusjärgus on aidata näitlejatel siseneda lavastuse teemasse või ka – hakata näitlejate fantaasia abil tekitama seda loodavat maailma, mille korrastatud fragmentidest lõpuks sünnib lavastus. Hiljem, kui esmased kokkulepped selles osas, millises suunas liikuma hakatakse, on saavutatud, saab improvisatsiooni kasutada tekstiloomeks. **Näitlejad improviseerivad või mängivad etüüde** ette antud teemal ja **lavastaja tähendab üles kas märksõnu**, millega edasi töötada või lauseid, mis huvitavad ja edasiviivad tunduvad. Võib salvestada kogu improvisatsiooni (st mitu erinevat varianti, sest ühest korrast tavaliselt ei piisa, et stseeni olemust tabada) kas diktofonile või ka üles filmida. Nii on lavastajal võimalus pigem jälgida ja tagasisidet anda, kui paaniliselt teksti üles kirjutada.

Tekstiloomes etüüdide ja improvisatsioonide abil tähendatakse esmalt üles **kõnekeel**, ehk see, mida ja kuidas näitlejad improvisatsiooni käigus räägivad. Minu diplomilavastuse „Theiste” puhul kõlas lõpuks laval tänapäeva kõnekeelele sarnanev keel, mis aga oli võrreldes prooviperioodi improvisatsiooniga lavapärasem ehk tihedam. Samas sõltus kõne ka tegelasest ja tema taustast; oli tegelasi, kes kõnelesid rafineeritumalt, kelle tekst oli lihvitud, ning tegelasi, kelle tekstiraamatusse jäidki sisse sõnad nagu „äh”, „tegelt”. Näitleja ei pidanud alati kinni pidama tekstiraamatu „vä”st, vaid võis kõnekeelseid väljendeid pikkida etenduse ajal oma teksti vahele, tingimusel, et ta kedagi teist segadusse ei vii või oma tekstimahtu liiga suureks ei aja.

Lastelavastuses „Lolla” püüdsid näitlejad oma improvisatsioonis matkida saksa keele lauseehitust – et tegusõna oleks lause lõpus. Nt „Mida ma selle kleidiga teen, kui Lydia on see, keda papa seltskonda kaasa võtab, et ta seal härradele ja preilidele laulda saaks. Eugenie kleidid on ainult selleks, et seltskonnale suppi ette serveerida.” Kui see ka improviseerimisel alati ei õnnestunud, sai teksti parandada seda fikseerides. Teksti taasloomisel etenduse ajal tõlkisid näitlejad nii „Theistes” kui „Lollas” niisiis kirjanduslikult vormistatud kõnet tagasi kõnekeeleks, ehk siis – keeleks, mis võiks kõlada orgaanilise keelena, siin ja praegu tegelaste vahel sündiva spontaanse kõnena.

d. Loovkirjutamine

Loovkirjutamise tehnikaid on samuti erinevaid. Võib **kirjutada monolooge või dialooge**, kas enda või teistele tegelastele. Mulle tundub, et terve stseeni kirjutamine koos trupiga on liiga keeruline ülesanne. Ja kui võrdsuse ideest lähtudes peaks seda tegema iga näitleja eraldi, st. pakkuma oma versiooni, siis seda tervikuks kokku kirjutada tundub olevat veel keerulisem. Samas, kui improvisatsioonidest sündinud materjal on paberile üles tähendatud, on seda võimalik üheskoos puhastada, täpsustada ning juurde kirjutada.

e. Psühholoogiline žest ja pealkirjastamine

Melbourne’is viibides olin kaaslavastajaks ja assistendiks lavastusele „VOYAGE: The Actual and Properly Truthful Account of the Emigration of Thomas Pender”, (fotod – Lisa 7 lk 63) mille lavastaja oli Tamara Searle. Allikmaterjal põhines 1883. aastal kirjutatud laevapäevikul emigratsioonist Inglismaalt Austraaliasse. Ühena paljudest tekstiloomise tehnikatest kasutas Tamara järgmist: näitlejad said ülesandeks valida endale päevikust huvipakkuva tegelase ja luua tema iseloomustamiseks viis **psühholoogilist žesti**. Psühholoogiline žest on füüsiline liigutus, mille sooritamine päästab valla sellesse liigutusse salvestatud **karakteri** mõtted, tunded, olemuse (Proovipäevik 2012). Mõiste pärineb Mihhail Tšehhovi varasalvest, kuid seda, kui palju Tamara

algallikale truuks jäi ja kui palju ta juurde lisan loetu või kogetu põhjal, ei oska ma kommenteerida.

Vastavalt ülesandele tuli näitlejatel luua oma valitud tegelasele kas **psühholoogilised-käitumuslikud** (*behavioural gesture*) või **ekspressiivsed-mittekäitumuslikud** (*expressive (unnaturalistic) gesture*) žestid. Käitumusliku žesti alla kuulusid suhe aega, kohta, soosse, teistesse tegelastesse. Ekspressiivse žesti alla kuulusid hirm millegi ees, armastus millegi vastu, fantaasia või mälestus millestki ja iha millegi järele. Neile žestile andis lavastaja ülesandeks komponeerida pealkirjad, mis oleksid sedavõrd unikaalsed, ekstravagantsed ja energiast pakatavad, et neid oleks võimatu unustada. Nt „Need hõrgud sekundid, mil Abigaili käe jälg viibib veel mu näol, kui ta kõnnib eemale pärast meie igapäevast salajast viit kohtumisminutit.” (*The glorious seconds when Abigail's hand print lingers on my face as she walks away after or daily secret 5 minutes alone.*) „Hirm olla seal, kui upun, soovides, et oleksin mull, mis tõuseb pinnale.” (*Fear of being there when I drown and wishing I was a bubble so I could rise.*) “Fantaasia kapteni kõri läbilõikamisest.” (*Fantasy of slitting the captain's throat.*) „Kui äkitselt kõik tittesid imetavad emandad ühiselt otsustavad, et nad peaksid saama rohkem tumedat õlut.” (*When suddenly all the women sucking infants all agree that they should have more stout.*) (Proovipäevik 2012). Stseene komponeerides kasutas lavastaja neid žestide pealkirju stseeni siseselt vaheldumisi etüüdidest tekkinud tekstilõikudega.

Sellist väljendusvahendite süsteemi ehk (teatri)keelt, mis muuhulgas nõuab oma dramaturgia tekitamist ja ka näitlejate kaasamist tekstiloomesse on vaja, et saaks sündida looming, mis oleks

- 1) paindlik, vormitav vastavalt vajadusele või uutele ideedele, mis loome käigus tekivad,
- 2) lähendaks saatjat (lavastuse loonud trupp) ja vastuvõtjat (publik) teineteisele, kuna kommunikatsiooni lülisid (autor, autori esindaja, teatri dramaturg, lavastaja, näitlejad) on vähem,
- 3) viiks lavastuse sündimiseni, mis kajastab trupi Tõde just siin ja praegu.

Näitleja kaasamine tekstiloomesse on vajalik, sest luues oma tegelase teksti ja pakkudes välja ka tegevusi, muutub tema väljendus isiklikumaks ja ausamaks. Kuna kirjapandud näidendi tekst avaldab tihti nn vastupanu, võides kõlada võltsilt või ebaloomulikult, kaob *devised* meetodi puhul vajadus ületada konflikti kirjaliku ja suulise kõne vahel, kuna näitleja on oma teksti ise loonud ning sellega on võimalik jätkuvalt edasi töötada, nii kaua kuni näitleja ja lavastaja on sellega rahul.

2. DEvised TEATER PRAKTIKAS

Selles peatükis kirjeldan ja analüüsin enda lavastusi, kui näiteid praktilisest tööst *devised* teatri mudelis. Lavastused valmisid *devised* teatrivormi töövõtteid kasutades, kuigi tol ajal ma seda ei teadnud.

2.1 DIPLOMILAVASTUS „THEISED” Tartu Uus teater 2009

2.1.1 Impulss

Esimene katsetus, minu diplomilavastus pealkirjaga „Theised“ (fotod – Lisa 4 lk 60) sai alguse soovist luua midagi, mis esiteks – sünniks koostöös inimestega, keda ma austan ja armastan ning teiseks – oleks minu jaoks oluline ja lähedane ning mitte loodud kellegi minule võõra näitekirjaniku poolt teemadel, mis mind ei puuduta. Olin oma diplomilavastusele mõeldes lugenud kaasaegsete Skandinaavia naisdramaturgide (Vala Þórsdóttiri, Astrid Saalbach, Olaug Nilsseni, Sara Stridsbergi) loomingut ja olin lootnud, et leian äratundmist, kuid tol hetkel ei inspireerinud mind nende kirjanike näidendeis mitte miski.

Et ma sobivat teksti ei leidnud, hakkasin taipama, et mul on võimalus see materjal ise luua. Mul oli kooliajast mõningaid kogemusi proosateksti dramatiseerimisega näidendiks ning olin avastanud, et see pakub professionaalset elevust ja rõõmu, kuid mõte ise midagi komponeerida tekitas ebakindlust, aukartust ja hirmu. Samas leidsin, et loojana on vaja ise endale uusi ülesandeid püstitada, et oma mugavusstsoonist välja murda; seada siht, mille saavutamiseks tulebki osata ja julgeda rohkem, kui seni on tulnud.

Esialgne idee oli koguda viie noore naise, minu kursusekaaslaste Kati Ongi, Maarika Mesipuu, Mairi Jõgi ja Merilin Kirbitsa (7. lennust) ning Liisa Tauli (5. lennust) kujunemise lugusid. Tahtsin luua lavastuse nende mineviku kukkumistest ja kasvamisest, mis olid aidanud neil edeneda inimesteks, kes nad tol hetkel olid või arvasid end olevat. Esimene suurem ülesanne enne prooviperioodi algust oli kirjutada oma elulugu ning essee naiseks olemisest; kuidas näitlejad seda tunnetavad, kas nad tajuvad, et on oluline vahe naiseks olemisel ja inimeseks olemisel, kas sugu seab piiranguid? Olgugi, et oma isiklike mõtteid ja mälestusi ei oleks lavastuses ükski näitleja pidanud ise etendama, leidis osa trupist peagi, et nad ei ole sääraseks eneseavamiseks (veel) valmis. Seega tuli mul teha valik – kas loobuda kahest näitlejast ja jätkata oma esialgse ideega või jätta sellised dokumentaallavastuse katsetused edaspidiseks ning jääda mu enda poolt valitud trupile truuks. Olla uutele ideedele avatud ja vaadata, kuhu me välja jõuame. Otsustasin truppi mitte lammutada; oli ju üheks esmaseks impulsiks olnud luua midagi just koostöös nende konkreetsete inimestega.

2.1.2 Ansabli loomine

Oli selge, et kui ma tahan oma isiklikku ratast, pean seda otsast peale leiutama hakkama. Milliseid meetodeid kasutada või kas mingeid meetodeid üldse olemas on, ei osanud ma tol ajal küsidagi. Mõistsin aga hästi, et need inimesed, kelle valinud olin, peaksid end võimalikult turvaliselt tundma. Kokkukutsutud näitlejatest oli nüüd vaja hästi töötav ansambel kasvatada ning kindlustada, et need inimesed tunneksid end teineteise seltsis hoituna; et nad võiksid kulgeda ühises loomingulises voos, olles avatud, usaldavad, vastuvõtlikud impulssidele ja võimelised neid ise teistes tekitama. Lisaks ei kuulu Liisa Taul 7. lennu koosseisu, seetõttu arvasin, et on vajalik lasta tal veidi aega teistega harjuda ja vastupidi. Pühendasin prooviperioodi alguses pool nädalat kontaktimprovisatsioonile. Intuiitiivselt tunnetasin, et kui inimene suudab olla omaenese kehas ja kehaga aus ja vahetu, siis suudab ta seda ka teise inimesega ja kontaktimprovisatsiooni põhised harjutused tundusid olevat sobiv baas selle saavutamiseks. Kontaktimprovisatsioon nõuab nii oma keha tunnetamist, kui oskust teise inimese kehaga lugupidavalt ja pehmelt, ilma haiget tegemata ümber käia. Kontaktimprovisatsiooni harjutuste hulka kuuluvad muu hulgas üle teise inimese rullimised, tõstmised, balansseerimisharjutused.

Kõige esimeses proovis mängisin arvutist muusikat ning palusin näitlejatel sellele keskenduda ning samal ajal jälgida, milliseid impulsse need helid kehas tekitavad ja leida sellele kõigele füüsiline väljendus. Minu jaoks on muusikal inimesi ühendav ja lähendav vägi. Olin valinud

teadlikult kahte tüüpi muusika – sellise, mis mu hinge liigutas ning sellise, mille järgi minu keha ennast liigutada võiks tahta. Minu ootus oli, et muusika aitab näitlejatel kõigepealt lõdvestuda argielu pingetest, luues teistmoodi ruumitunnetuse ning aidata sisse elada käesolevasse hetke, et nad võiksid tõeliselt märgata ka teise inimese kohalolu ja temaga kontakti luua.

Ma ei olnud teadlikult sõnastanud täpset ülesannet – tahtsin vaadata, mis juhtub, kui ma ei suuna, kui ma annan näitlejatele lihtsalt võimaluse otsida oma suhet muusikaga. Olgugi, et näitlejate mäng muusikaga oli elav ja fantaasiarikas, tegutseti enamasti üksinda, olles keskendunud oma liikumisele, oma kehale, teistega suhtlema ei astunud. Mõistsin, et on vaja täiendavat ülesannet kontakti loomiseks. Palusin järgnevalt kasutada teist inimest kui muusikainstrumenti. Muusiku suhe muusikainstrumenti seostub minu silmis helluse ja austusega, ka on füüsilise kontakti tekkimine sellise ülesande puhul vältimatu. See omakorda annab võimaluse tekkida suhtlusel ja suhtel. Nii ka oli; sündis väga huvitavaid momente nn Muusikainstrumenti ja Inimese, ning sellega seonduvalt – ilusaid hetki näitleja ja näitleja vahel. Tundsin, et vähemalt esialgne barjäär on ületatud – inimesed olid selle konkreetse ansamblina teineteisele avanema hakanud.

Pärast poole nädala möödumist ei olnudki enam vaja kontaktimprovisatsiooniga tegelda, sest näitlejad tundusid end teineteise seltsis vabamalt tundvat kui alguses ning ka Liisa, näis mulle, oli ansamblisse vastu võetud. Samuti tunnetasin, et näitlejatudengite „käed sügelesid” juba tegeliku töö järele.

2.1.3 Etüüdid ja mõttepäevikud

Soovisin esmalt keskenduda sõnatutele etüüdidele, sest tahtsin olla kindel, et enne kui asume sõna kasutama, peab tekkima selleks vajadus ja põhjendus. Seega jätkasime esialgu füüsiliste ülesannetega. Näiteks üheks esimese proovinädala etüüdi teemaks oli „Evalutsioon“, sõnadest „Eeva“ ja „evolutsioon“. Tõlgendada võis seda igauks selliselt, nagu talle meeldis või parajasti pähe tuli. Väljendusvahendiks oli näitleja keha, mitte veel sõna. Ülesande varjatud eesmärgiks oli anda kaastudengitele võimalus mängida tähendustega “naine” ja “areng”, selleks et nad võiksid läbi mängu aimu saada oma juurtest ja seosest nn Eedeni aia, geneetilise jadaga, mis on nad praegusesse hetke toonud ning et nad sellega seonduvalt aduksid – meie olemegi osa loovast jõust, oleme määrava tähtsusega ja suutelised paljuks.

Seda, kas eesmärk sai täidetud, ehk kas ansambel just tänu sellele etüüdile sai sügavama ühenduse oma loova jõuga, on raske öelda. Etüüdid iseenesest olid huvitavad ja väga ilusad. Võibolla väärub märkimist, et me tulime nende etüüdide, või pigem neis tekkinud atmosfääri juurde tagasi „Theiste” teiseks hooajaks. Lülitasin ühe osa neist proloogi, sest mulle tundus, et olime läbi nende harjutuste leidnud erilise ja mõjuvõimsa õhustiku.

Üheks ülesandeks oli ka teadlikuks saada oma mõtetest ning need kirja panna. Olin tekitanud trupile ühise e-maili aadressi, millelt mulle kirjutada, nõnda et saatja võis jääda anonüümseks, kui soovis. Mõttepäevikute kirjutamise eesmärgiks oli aru saada, mis seisus on need inimesed, kellega olen tööle asunud. Millised võiksid olla need teemad, mis meid kõiki ühiselt puudutavad? Mõistmine, et meie põlvkond on see, kes peab hakkama varem tehtud vigu parandama, suur korporatsioonide tegevuse tagajärjel jätkuv loodusressursside hävitamine ja ületarbimine olid teemad, millega mina tahtsin tegeleda enne, kui idealism kaob ning asendub jõuetu mõttega, et enam ei anna midagi kuidagi paremaks muuta. Hakkasin proovi kaasa võtma artikleid, dokumentaalfilme ning julgustasin teisi samamoodi toimima.

Samal ajal liikusime kontaktimprovisatsiooni maailmast sõnatutele üksiketüüdidele. Andsin ülesandeks tuua prooviruumi oma hommik ja hommikurituaalid. Need etüüdid, väga huvitavad oma sarnasustes ja erinevustes, ülimalt detailirikkad ja intiimsed, meeldisid mulle väga. Iga näitleja tõi kaasa oma tempo ja rütmid, olmetoimetused ja aja tajumise. Kõik osalised võisid tunda, et neile oli antud luba heita pilk teise inimese ellu: tema magamistuppa, hommikusöögilaua taha, viisi, kuis ta enne väljumist enesele peegli ees silma vaatab.

2.1.4 Tingimused

Meie koostöö näol ei olnud tegemist üksnes minu, vaid ka mu 7. lennu kursusekaaslaste diplomilavastusega, seetõttu oli minu jaoks oluline, et võiksin aidata avada kursusekaaslastes uusi tahke. See andis võimaluse mõelda, milline peab olema lugu, mis **lastes kõigil näitlejatel areneda uude suunda**

- 1) annaks näitlejale hääleõiguse, vahendamaks ideid ja seisukohti, mis ei ole olulised ainult minule
- 2) mahutaks võrdselt viis naist
- 3) õigustaks loodavate tegelaste kokkusaamise.

Leidsin, et hommikuetüüdid on sobiv viis jätkamaks tegelaste otsimist, leiutamist. Pakkusin välja, et **näitlejad ise võiksid olla osalised otsustamisel, milline see loodav karakter olema saab.**

5. lennus, kus ma näitlejaks õppisin, oli neid tudengeid, kes said proovida eriilmelisemaid rolle, kui ka neid, kes juhtusid tihti mängima sarnaseid „tüüpe”, ja ka neid, kes said need rollid, mis „üle jäid“. See on üleni subjektiivne arusaam ja kindlasti on minu õppejõududel oma motiivid, miks rollijaotus 5. lennu puhul oli nii, nagu oli, kuid selle sama subjektiivse kogemuse tõttu tahtsin kindlustada, et iga kord kui oma uue kursuse, 7. lennuga töötan, võiksin pakkuda neile võimalikult erinevaid rolle nendest, mis nad juba proovida olid saanud. Mängitud rollide ajalugu sai vastandamise kaudu määravaks ka karakterite „leiutamisel”.

2.1.5 Tekstiloome

2009. aasta märtsi esimeseks pooleks oli meie kõigi jaoks olulistest teemadest sündinud viis eriilmelist tegelast ja need teemad, mis meis pakitsesid, vajasisid väljendusvahendina sõna.

Tegelased olid konstrueeritud selliselt, et konflikt teis(t)e tegelas(t)ega oli juba nende tõekspidamistesse sisse kirjutatud. Oli vaid vaja nende kokkusaamisele kandev põhjus leida ja töö võis jätkuda. Andsin ülesandeks kirjutada kahekõnesid enda ja teiste tegelaste paarisstseenidele. Selgitasin, kes osalevad stseenis ning kuhu, st millisesse punkti välja peaks jõutama, kuid muus osas olid kõigil antud raamides vabad käed kirjutama, mida süda lustis. Nõnda tekkis igast esimese vaatuse teise poole viiest stseenist mitu erinevat varianti, mille kokkukirjutamine tervikuks oli põnev ülesanne. Pidin arvestama sellega, et stseen ennast liiga kiiresti nn kätte ei annaks, ehk et vaatajal pärast esimest kolme lauset selge poleks, millega tegu. Oluline oli arvestada ka sellega, et näitlejail midagi mängida oleks, et nii stseenis kui ka tegelases toimuks areng ning sellega, et kolme kuni kuue autori poolt kirjutatu ka stilistilises mõttes ühtsena mõjuks.

2.1.6 Harimis-etapp

Samal ajal tegelesime jätkuvalt enese harimisega nendel teemadel, millest kõnelda tahtsime. Käisime kokkusaamisel ühe Tartu Ülikooli politoloogiatudengiga ja uurisime, milliseid tendentse tema isiklikult tänapäeva maailmas oluliseks peab ning mille üle tema kui politoloog

oma südant valutab; Tartu Keskkonnahariduse Keskuses uurisime Eesti loodushoiu kohta ja mina küsitlesin üht majandusteadlast seoses haripunktis olnud majanduskriisi ja selle toimetehhanismidega.

2.1.7 Etüüdid ja improvisatsioon, teksti ja tegevuse tekitamine mängude abil

Esimest korda pidid kõik tegelased omavahel kokku saama teises vaatuses. Millises järjekorras, milliste eesmärkide ning milliste sündmuste tagajärjel see juhtub, oli jälle korralik konstrueerimisülesanne.

Esimestes teise vaatuse proovides lasin näitlejatel etteantud situatsioonis improviseerida. Etteantus – oled jäänud nelja võõra inimesega telemaja tualetti luku taha ning välja ei saa. Esimesed etüüdid olid küll väga elusad, kuid jõudsid liiga kiiresti, tegelasi oluliselt avamata finaali (sest ka näitlejad teadsid selleks ajaks, kuidas see veel loomisel olev lavastus lõpeb).

Seega oli nüüd vaja leida pind, millelt saaks hakata kasvatama mitte ainult kokkupõrkepunkte, (nagu öeldud, olin tegelased püüdnud juba eos üles ehitatada selliselt, et konflikt iga teise tegelasega on võimalik, mõne paari puhul – vältimatu) vaid ka – viisi, **kuidas panna tegelasi end teineteisele avama.**

Ühel sellisel „ei tea, mis saama hakkab“ hetkel tegi keegi näitlejaist (kahjuks ei mäleta, kes) ettepaneku mängida mängu „Kes ma olen?“/”Imago”. Igale osalejale kinnitatakse kas otsmikule või mujale tema kehale, kust ta ise seda lugeda ei saa, silt tundub inimese nimega. Kordamööda hakatakse esitama kas-küsimusi oma sildil oleva inimese soo, riigi, tegevusala kohta. „Jah“ vastuse puhul saab mängija teada uue vihje ning saab edasi küsitleda, „ei“ korral läheb mängujärg järgmisele.

Esimene kord oli tõeliselt nauditav, kõik lustisid ja minul pealtvaatajana oli väga põnev vaadata, kes võidab – esimesena oma tegelase ära arvab. Teiseks mänguks kirjutasin ise sildid, püüdes seda sealjuures teha selliselt, et nimi sildil lavastuse tegelastega kuidagi vastanduse või paralleeli kaudu suhestuks.

Seekord ei olnud mahti kirjutustalguid pidada, tegelased olid loodud, ihkasid elada ja neil ei olnud vaja minna autorit otsima. Mina tähendasin üles märksõnu, millele hiljem, lõplikku stseeni kokku kirjutades oleks võimalik toetuda. Variante, mille vahel valida, sai jällegi palju. Rühmitatud ja ümberjagatud said kümnetes eri variantides kõlanud küsimused ja vastused

selliselt, et oleks võimalik – kui osataks kuulata – ka juba selle järgi, milliseid küsimusi keegi tegelastest oma tuntud inimese kohta küsib, selle küsimusi esitava tegelase enda kohta mingeid vihjeid saada.

Sellest proovist sündiski idee terve teine vaatus mängudele (võistlusmängud, seltskonnamängud) üles ehitada. Esmalt loogikale, või võimalikkusele toetudes – millega võiks aja mööda saatmiseks tegelda viis teineteisele võõrast inimest, kes on leidnud end ühiselt luku tagant? Ehk teeb keegi ettepaneku midagi mängida? Kindlasti leidub neid, kes ideed lolliks peavad, aga ka neid, kes süttivad. Lisaks mängime me kõik elumängu, kuidas keegi oskab; teatrinäitlejad mängivad teatrimängu, ning kui mingi konkreetne teatrimäng baseerubki mängul, „Theiste” puhul telemängul, st – kes saab 30 sekundit eetriaega, siis mõtte selle mängu sees mängida veel muidki mängu leidsin proovimist väärt olevat.

Kogu edasine töö baseerus improvisatsioonil, kuid oli teada, millega stseen algab, kuhu välja jõuab, milles peitub konflikt ja kes selles osalevad. Ehk siis – raamistik oli paigas, tuli vaid tekst luua, kirja panna, tihendada ja ära õppida.

2.1.8 Probleemid

Nagu kõige uue puhul – oli see ju meie kõigi esmane sellelaadne katsetus – **ei osanud me oma ressursse jagada**. Olgugi, et lavastus oli minu peas olemas ammu enne kui kontrolltenduse variant valmis, jäi meil siiski ajast kõvasti puudu. Ka oli suureks probleemiks **organisatoorne viga teatri poolt** – kuna teatri siseselt info eriti hästi ei liikunud, oli saal sageli broneeritud topelt, mistõttu pidime oma väärtusliku prooviaja mitmel korral ja enamasti ootamatult loovutama teiste ürituste tarbeks. See viis selleni, et etenduse korras täislabimängu saime teha peaproovis ja seal, nähes ka ise esimest korda, mis sellest kõigest välja oli tulnud, leidsin, et lavastuse terviku huvides tuleb palju kärpida. Nõnda juhtus, et esietendusele tulnud versiooni mängisid näitlejad esimest korda just siis. Ka pärast esietendust leidsin, et kärpima peaks veel, ning samuti pärast teist etendust. See tekitas näitlejatele lisakoormust, sest nad pidid iga kord omandama uue variandi ning võimalus seda proovida oli alles etendusel. Teiseks hooajaks, 2010. aasta kevadeks olin lavastuse teksti veelkord kriitilise pilguga üle vaadanud ning viinud sisse veel muudatusi, mis tekstimassiivi vähendasid ning lugu lihtsustasid.

Loen täielikuks ebaõnnestumiseks lavastuse kujundust. Oli minu idee ehitada üleelusuuruses mööbel, mille vahel tegelased esimeses vaatuses teineteisest sõltumatult tegutsevad, igaiüks

justkui enda toas ning oma hommikurituualidest haaratud. Idee selle üleelusuuruses mööbli taga oli – see maailm on tegelaste jaoks liiga suur, neil on võimatu näha terviklikku pilti. Mööbel oli konstrueeritud selliselt, et seda oleks võimalik nn taaskasutada – ümber ehitada teiseks vaatuks. See võttis aga ka viie lavapoiisi kiire ja koordineeritud tegutsemise korral aega pool tundi. Lisaks olid mõned pinnad ebastabiilsed, seetõttu hoidsin hinge kinni kui näitlejad seal otsas turnisid. Edaspidi püüan astuda “vaese teatri” suunas ja vältida kujundusi, mille teostus võtab nii palju ressursi. Teiseks hooajaks olin leidnud lahenduse – hommikurituuale toimetasid tegelased varjuteatris. Lavakujunduse üheks osaks oli kolm hiiglasliku raami, mis ulatusid eeslava ühest otsast teise, asetledes seal, kus nn neljas sein peaks paiknema. Ka olid olemas kolm hiiglaslikku rulood, millest sai kolm suurt ekraani. Neid kordamööda tagant poolt valgustades oli võimalik tõsta fookusesse üks tegelane korraga ja näidata varjuteatri vahenditega vaid neid momente, mis loo või tegelase mõistmise seisukohalt kõige olulisemad olid.

2.1.9 Kokkuvõte

Olin selle tööga täitnud oma eesmärgid; murdsin oma mugavustsoonist välja, luues koostöös esialgse impulsi järgi valitud inimestega midagi meie kõigi jaoks olulist. Näitlejad said võimaluse luua rollid, mis erinesid nende varasematest töödest ning lisaväärtuseks oli see, et usaldus trupis ei purunenud ka keerulistes situatsioonides.

Kõige olulisem järeldus, mille ma selle protsessi tulemusena tegin, oli – selline teatritöö on võimalik! Tekkis julgus ja huvi edasi katsetada. Teater ei pea ju olema koht, kus (kuulsat) kirjandust ette kantakse. Ma ei ole kirjanduspõhise teatri tuline vastane, tahan vaid rõhutada, et *devised* teater on üks võimalus paljude teiste võimaluste kõrval, samasuguse eluõigusega.

Samuti tekkis “Theiste” prooviperioodil minus **kodanikutunnetus**. Et sel ajal pakitses minus küsimus, kes ma olen, kuhu mina siin maailmas kuulun ja mis maailm see selline üldse on, pidin “läbi närima” tänase päeva reaalsusest ja sellega seonduvalt tekkis mitte abstraktselt, vaid vägagi realselt vastutus oma planeedi ees. Ja kohustus oma käitumises ja valikutes järgida neid väärtusi, mis kujundlikult öeldes, aitavad seda maailma püsti hoida, mitte uppi ajada.

2.1.10 Analüüs

„Theised” kuulub Jason E. Weberi pakutud koostöömeetodite jagunemise süsteemi järgi **„juhitud koostöömeetodi”** (*Guided Collaboration*) alla. Olin nii idee autor kui ka lavastuse lõpliku struktuuri looja ja tekstide kokkukirjutaja, kuid autoriks ma ennast ei pea, sest see tekst, mis sündis stseenide siseselt, oli suures osas näitlejate looming.

Tekstiloomemeetoditest kasutasime loovkirjutamist, improvisatsioonide üleskirjutamist. **Dokumentaalteatri** puhul kasutatakse alusmaterjalina eksisteerivaid dokumente (ajakirjanduslikud tekstid, arhiividokumendid, protokollid, raportid, aastaaruanded, intervjuud, kirjad, statistika, kõned, fotod jne) (Pesti 2012) ja seda me osaliselt ka tegime; inspiratsiooni ammutasime kõigest sellest, mida enese ümber kevadel aastal 2009 nägime: ajalehtedest, dokumetaalfilmidest, kõnelustest erinevate oma ala spetsialistidega. „Dokumentaalteater tegeleb tüüpilise, mitte individuaalsega, tegeleb gruppide, jõujoonte, tendentsidega” (Pesti 2012). Peab nentima, et mingil määral tegelesime tõesti gruppide ja tendentsidega. Pesti ütleb ka, et „dokumentaalteatri puhul on oluline käsitletava teema või probleemi mitmekülgne avamine. Rõhutatakse publiku kaasamõtlemise võimet”. Jah, publiku otsuste langetamise oskuse peale me ka mängisime, kuid kuna „kõik dokumentaalteatrit defineerivad allikad rõhutavad selle poliitilisust, dialoogi loomist erinevate seisukohtade vahel, konflikti lahendamise või leevendamise kavatsust” (Pesti 2012) ja poliitilist konflikti me kindlasti lahendada ei püüdnud, siis „Theised” dokumentaalteatri kui nähtuse alla ei kuulu.

„Theiste” huviorbiidis olid kolme tüüpi inimesed; need, kes ei tea midagi maailmast, milles nad elavad, olles liigselt hõivatud iseendaga, need, kes teavad, ja annavad endast kõik, et aidata levitada ideid koosmõtlemise ja koostegutsemise väest ja need, kes teavad, et väga palju on „mäda Taani riigis”, aga ei tee midagi, sest nad on selleks liiga küünilised, arad või laisad. Minu jaoks oli „Theised” manifest küünilisuse vastu, ja ma kasutasin oma idee edasi andmiseks neid relvi, mis käeulatuses olid – mõttekaaslust trupi siseselt ja maailma enese ümber. Seega sisuliselt oli „Theised” nn otseühenduses Horwitzi artikli filosoofiliste põhimõtetega – mõttekaaslus, jagatud vastutus, enese positsioneerimine inimese, kodanikuna ning maailma muutmise taotlus.

2.2 LASTELAVASTUS „LOLLA”

Emajõe Suveteater 2010

2.2.1 Impulss

Idee teha lastelavastus Lydia Koidula lapsepõlvest tekkis seonduvalt mängupaigaga – Tartu Laulupeomuseum. (fotod – Lisa 5 lk 61) Olin kooliajal dramatiseerinud Paul Pinna, Theodor Altermanni, Liina Reimanni ja Hella Wuolijoe mälestusi ning see oli mulle suurt rõõmu pakkunud. Leidsin, et on väga oluline tutvustada eesti kultuuri alustalasid just lastele, ja teha seda selliselt, et mängitav lugu ei oleks ei „tolmune” ega igav, vaid vastupidi – ärataks tänases lapses mingigi huvi oma keele ja kultuuri vastu.

2.2.2 Leiutamine

Infot Lydia Koidula lapsepõlvest leidis väga vähe; mõned mälestuskillud kooliõdedelt ning Johann Voldemar Jannseni vastavaldatud päevik oligi kogu dokumentaalne materjal, millele toetuda. Kuidas juhtus, et tütarlapsest, kelle kodune keel oli saksa keel ja kellest tema ema püüdis kasvatada kodukolde valvajat ja tolleagsete naiselike väärtuste kandjat, kasvas feminist (mitte teadlikult, kuid oma tegemistes) ja eestlane? Miks valis Lolla (Koidula hüüdnimi lapsepõlves) oma loomekeeleks eesti keele kui oleks võinud valida ka saksa, vene või prantsuse keele, mida ta samuti valdas? Kindlasti oli määrav tema isa roll rahvuslikus ärkamises, kuid mis on selles keeles (tema struktureerimise võimalustes või kõlas) nii muinasjutulist ja kaasakiskuvat, et ühe saksastamisel oleva lapse ära võluks? Parallelselt info kogumise ja rühmitamisega hakkasime mängima ka keele- ja sõnamänge. Leidmaks, mis selles matsikeeleks peetud keeles Lolla jaoks paeluvat olla võis, keskendasime oma tähelepanu sellele, mis meid ennast meie keeles siin ja praegu köidab. Ühe keelemängu tulemusena sündis rida uusi mõisteid (nt põueõun - süda, kõueõu - taevas, õieõu - lilleaed, nõupõu - nõuande iva, kese) ja ma leidsin, et on õige etenduses kasutada just neid, meie eneste poolt aastal 2010 leiutatud sõnu. Kellegi mälestustes oli välja toodud, et Lydia võis olla toidutegemises küll püüdlik, kuid lootusetu. Nii sündiski idee stseenist, milles perenaise kohuste eest hoolitsema jäetud Lolla laskub mõtiskluse keele võimaluste üle ja soolab toidu üle. Valisime teisedki seigad, mis võiksid olla iseloomulikud kirjeldamiseks Koidula lapsepõlve ja hakkasime neid läbi etüüdide nn lahti mängima, eesmärgiks leida sündmusi ja tegelastevahelisi suhteid. Ajalooliste materjalide vähesuse tõttu pidime ise juurde fantaseerima, improviseerides faktidele „liha peale”. Fikseerisime stseenid, pannes need

kirja, seejärel proovisime fikseeritud stseene läbi mängida ning kui tekkis vajadus täpsustamiste, täiendamiste või kärpimise järele, viisime sisse muudatused ja mängisime järgmine kord uuesti läbi, et teada saada, kas ja kus on vaja veel muuta. Sündis stseenide järjekord ja seotus. Sündis etendus.

2.2.3 Kokkuvõte

Võrreldes „Theistega“ olid „Lolla” puhul etteantud raamid oluliselt nähtavamad, mistõttu nn pildilt päris välja kukkumine oleks olnud keerulisem; nt tegelasi ei olnud vaja välja nuputada, vaid tuginedes kättesaadavatele materjalidele ja iseenda fantaasiale üles leida.

Kas protsessi alguses enesele püstitatud ülesanne – lähendada eesti kultuuri suurkuju Koidulat tänapäeva lastele ja äratada huvi eesti keele vastu – sai täidetud või mitte, seda ei oska ma öelda, kuid kindlasti ei olnud lavastus arhiivimaterjalidest ”tolmune”; lugu arenes läbi tegevuse, mitte läbi jutustamise. Seega arvan, et igav lastel ei olnud ja ma loodan, et mõni huvi-seeme sai idanema pandud. Meie leiutatud liitsõnamäng (kogu peotäis lemmiksõnu, kombineeri neid omavahel, kuni leiad heakõlalise, tabava ja enneolematu koosluse ning seejärel maitse, mida see tähendada võiks ning määra tähendus) jõudis ka kavalehele; tahtsin sellega äratada lastes huvi meie oma keele võimaluste üle ja ühtlasi näidata, et see keel ei ole veel „valmis”, ning et meil kõigil on võimalus midagi juurde lisada.

2.2.4 Analüüs

Kuhu paigutub lavastus „Lolla” Jason E. Weberi poolt pakutud süsteemis? Vaatamata sellele, et idee teha lavastus Koidula lapsepõlvest oli minu, samuti juhtisin kogu koostööd ja määrasin, millega me antud päeval proovis tegeleme, leian, et tegu ei olnud puhtakujulise **juhitud koostöömeetodiga** (*Guided Collaboration*). Minu arvates olime me kõik võrdsed loojad ja mina andsin lihtsalt oma lavastaja-oskused meie ühiselt loodava lavastuse teenistusse. Seega oli tegu **spetsialiseeritud koostöömeetodiga** (*Specialized Collaboration*). Arvestasin sellega, mida arvasid näitlejad ja eriti Mairi Jõgi, kes mängis Lollat. Lahkarvamuste korral tehti otsused läbivaidlemiste tulemusena, kus kõigil oli sõnaõigus. Eriarvamuste puhul jäi nii, nagu otsustas Mairi, kes tegi oma otsused lähtuvalt sellest, mis oli oluline loo jutustamiseks, mitte lähtuvalt sellest, mida ja kuidas talle endale mängida meeldiks.

Võtsime oma ainese päriselt elanud inimese eluloo ühest etapist. Kas see teeb lavastusest **dokumentalteatri**? Meie valduses oli Koidula isa Johann Voldemar Jannseni päevik ja erinevate inimeste mälestused ning etenduse „selgroogu” luues me ka neile toetusime. Pesti ütleb, et dokumentaalteater tegeleb tüüpilise, mitte individuaalsega, tegeleb gruppide, jõujoonte, tendentsidega. Kõik dokumentaalteatrit defineerivad allikad rõhutavad selle poliitilisust, dialoogi loomist erinevate seisukohtade vahel, konflikti lahendamise või leevendamise kavatsust (Pesti 2012). Kui seda definitsiooni järgida, siis „Lolla” dokumentaalteatri kui nähtuse alla ei kuulu. Kuivõrd Lolla oli erakordne laps, tegelesime meie, mitte tüüpilise, vaid individuaalsega; Koidula noorpõlv ei anna aluseid teha üldistusi 1850ndate teismeliste plikade kohta – seega me ei tegelenud gruppide, jõujoonte, tendentsidega. Ka ei olnud lavastus poliitiline ega kätkenud endas konflikti lahendamise või leevendamise kavatsust. Kas küsimused „Mida just see moment ajas ja ruumis meilt nõuab ja mida me nõuame teineteiselt. Inimeste, kunstnike, kodanikena?” (Horwitz 2013) olid antud loometöö juures esmatähtsad? Ei olnud. Kui „Theiste” puhul moodustasid sellised küsimused meie jaoks õhu, millest hingasime, siis „Lolla” alltekst ei olnud „maailmarevolutsioon nüüd ja kohe!” Kas sellisel juhul on üldse tegemist *devised* teatriga? Samas suhtusime oma otsinguisse kirega ja tulemus oli meile endale armas. Kuna ülesande püstitus – äratada lastes huvi eesti keele ja kultuuri vastu oli missioonipõhine, võib ehk öelda, et meie lavastuse taotlus haagib siiski servamööda *devised* teatri ideaalidega.

2.3 VARJUTEATRILAVASTUS „ÜLE VEE”

Emajõe Lodjaselts 2010

2.3.1 Impulss

Selle lavastuse puhul oli impulsiks soov aidata Liisa Taulil tema ideed ellu viia. Loo teljeks olid kaugsõidulaeval madrusena leiba teeniva venna kirjad teda kannatamatult koju ootavale väikesele õele ja keskeks küsimuseks – kuidas hoida sidet armsa inimesega, kelle olemasolu tõestuseks on vaid harvad kirjad maade ja merede tagant? Kuidas toime tulla mõõtmatult suure igatsusega?

2.3.2 Lavastaja „probleem”

Idee oli teha lavastus ühistööna; kõik osalised lavastavad ja mängivad, kuid mina leidsin juba esimestes proovides, et ei soovi siiski laval viibida, so ise näitlejana osaleda, vaid eelistan panustada muusikalise kujundajana ja aidata ideid genereerida. Prooviperioodil pidin endale korduvalt meenutama, et mina ei ole lavastaja, seega ei pea mina alati proovi nn vedama.

2.3.3 Leiutamine

Venna kirju oma õele proovisime kirjutada kõik. Peagi hakkas tunduma, et meie poolt kirjutatu on siiski äratuntavalt naiselik. Leidmaks nn mehelikku perspektiivi, tegime ettepaneku pärimusmuusik Kulno Malvale, et ta prooviks kirjutada üht kirjadest. Kuna kiri oli väga hea, võtsime edaspidi eeskuju Kulno välja pakutud stiilist.

Lavastuse *devising*-protsessis oli palju nuputamist, katsetamist ja leiutamist – kuidas sobitada omavahel kolm maailma; kodusfääri ehk ema ja vanaema, peategelast ennast ning läbi kirjade ilmuvat meremehemaailma. Tekkis idee, et viimane võiks olla esitatud läbi siidpaberi, varjuteatris. Tulemuseks saime teatrivahenditega loodud liikuva animatsiooni (fotod – Lisa 6 lk 62).

2.3.4 Analüüs

„Üle vee” tunnused, mis ühtivad **kollektiivse koostöömeetodiga** (*Collective Collaboration*) on ideaal, mille poole pürgisime – kõik trupi liikmed on töö eest võrdselt vastutavad. Selle lavastuse puhul ei olnud 1. peatükis kirjeldatud „lavastaja probleem” mitte ainult teoreetiline – kuidas jaotuvad rollisuhted,, vaid „lavastaja probleem” oli väga konkreetset probleem mulle endale – mul oligi raskusi oma rollist lahti laskmisega. Kuigi idee kuulus Liisale ja minu esmaseks impulssiks oli lihtsalt aidata tema ideed ellu viia, näen tagantjärele, et lavastuse ülesehitus oli suures osas siiski minu pakutud. Samuti kirjutasin erinevatest kirjadest kokku variandi, mis lavastuses kõlas. Kirju kirjutasime kõik ja ka Kulno Malva sai kavalehel autorina üles tähendatud. Samas leian, et lavastajana ei sundinud ma oma nägemust peale, vaid lihtsalt komponeerisin näitlejate poolt väljapakutust lavastuse. Eelnevat arvesse võttes pakun, et tegemist oli **spetsialiseeritud koostöömeetodiga** (*Specialized Collaboration*), mille puhul on olemas traditsioonilised teatri-rollid, kuid puudub hierarhiline subordinatsioon ja tööülesanded jagatakse lähtuvalt oskustest (Weber 2010: lk 9).

„Üle vee” lavastus sai võimalikuks tänu vaimselt ühtse trupi olemasolule ja kõigi liikmete jagatud vastutusele loodu ees. Kuid kas enese positsioneerimine **kodanikena**, *siin ja praegu* oli määrav lavastuse sünniks? Minu arvates ei olnud. Küsisin Liisa Taulilt kui idee autorilt, kuidas tema seda kommenteerib. „Mul vist ei ole päris see, et on mingi revolutsiooniline kodanikuõiguslik kaigas, ma lihtsalt tahtsin seda lugu rääkida ja ma tegelikult isegi ei tea, mis saaks olla püham kui see igatsuse teema. Mingid meist sõltumatud asjaolud sekkuvad me ellu ja kuidas me sellega toime tuleme oli see, kuidas me loo üles ehitasime” (Liisa Taul, Gmaili vestlus 1.08.2013).

3. NÄITLEJA *DEvised* TEATRI MUDELIS

Olles juba mitu aastat olnud seotud teatriprojektidega, kus materjali loomiseks kasutati *devised* teatri vahendeid (nt improvisatsiooni, mängu, psühholoogilist žesti, loovkirjutamist) tekkis minus vajadus uurida, kuidas näitleja seda *devised* meetodi otsingulist protsessi tunnetab – nõutakse temalt ju oluliselt rohkem kui traditsioonilises, käsikirjaga teatri mudelis; tema vastutusala ei piirdu ainult etteantud teksti tõlgendamise, vaid ta ise saab olla oma esitatava teksti (kaas)autor ja seega tähenduse looja. Minu kui lavastaja jaoks on *devised* teatri keskseks tegelaseks näitleja ja ma leian, et minu peamise partnerina on näitleja ka nn minu kaitse all. Seega vajan ma teadmisi näitlejate raskuste ja väljakutsete kohta, et ma oskaksin teda aidata.

Pöördusin otse allika poole st valisin kuus näitlejat, kellega olin Eestis juba koostööd teinud ning esitasin neile vastamiseks küsimustiku, mille abil uurida nii näitleja väljakutsete ja võimalike lahenduste kohta, kui ka seda, mis on nende arvates *devised* teatri meetodi kasutamise eelduseks ja väärtuseks.

Uurimistöodes, mille eesmärgiks on koostada statistikat, on vastanute valim juhuslik ja vastaja isik jääb tavaliselt töö kirjutaja jaoks anonüümseks. Kuna *devised* teatri meetod eeldab suuremat isiklikku panust, leidsin, et minu valim peaks, vastupidi, koosnema inimestest, keda ma tunnen, kellega olen varem koostööd teinud. Oma loomingulistest väljakutsetest ja isiklikest takistustest rääkimine on alati tundlik teema, sestap pidasin tõenäolisemaks, et avatumad on minuga need inimesed, kellega olen varem koostööd teinud, kui näitlejad, keda ma isiklikult ei tunne. Samas võis tõsiasi, et küsimustikud ei olnud anonüümised, peita endas ka veavõimalust. Kuna näitlejad tundsid küsimustiku autorit, võis see nii teadlikult kui mitteteadlikult mõjutada ka nende vastuseid: püüdes küsija ootustele kas vastata või vastanduda. Seda võimalust ei saa ma teaduslikult paraku ei kinnitada ega ümber lükata.

Kasutasin avatud küsimustikku, sest kartsin, et suletud ehk vastusevariantidega küsimustik suunab vastuseid liigselt ning välistab võimaluse teada saada midagi, mille kohta ma ise küsida poleks osanud.

Kuuest vastanud näitlejast kaks olid kaasa teinud minu kõigis kolmes Eestis *devised* teatri moodusel valminud lavastuses (“Theised” – Tartu Uus Teater, 2009, “Lolla” – Emajõe Suveteater 2010 ja “Üle vee” – Emajõe Lodjasetls 2010), kaks olid kaasa teinud kahes ning kolm näitlejat igauks ühes lavastuses. Palusin küsimustikule vastates mõelda mitte ainult meie ühistele töödele, vaid kaasata kirjatöösse ka teisi kogemusi *devised* teatri vallast, kui neid leidub. Kuuest näitlejast viis vastasid küsimustikule täies mahus, üks otsustas vastata küsimustele valikuliselt.

Melbourne´is oma lõputööd kirjutades olin kaaslavastajaks ning dramaturgiks kahe sama meetodit kasutava lavastuse juures, ning et teise lavastuse („VOYAGE: The Actual and Properly Truthful Account of the Emigration of Thomas Pender”) näitlejad olid nn käepärast võtta, palusin ka neil täita (peaaegu) sama küsimustiku. („Peaaegu” sellepärast, et töö Eesti näitlejatega algas umbes poolteist aastat varem ning selleks ajaks, kui otsustasin ka Austraalia näitlejatele küsimusi esitada, olin neid täpsustanud.) Austraalia näitlejate uurimistöösse kaasamise üheks eesmärgiks oli välja selgitada, kas neil esineb samu raskusi, mis Eesti näitlejatel. Teiseks, kas neis probleemides ja võimalikes lahendustes on midagi universaalset – kõigi *devised* teatri mudelis töötavate näitlejate kohta kehtivat. Kolmandaks leidsin, et on kasulik lasta Austraalia näitlejail mõelda oma väljakutsete üle just prooviperioodi ajal, siis kui need on kõige aktuaalsemad, värskemad, mil näitlejal tulebki oma probleeme praktiliselt ületada igal proovipäeval. Samuti pidasin küsimustiku koostamise puhul oluliseks anda näitlejatele võimalus 1) mõelda loometöös esilekerkivate takistuste üle 2) neid ära tunda ja sõnastada 3) oma käitumismustreid tajuda ja kontrollida. Seitsmest Austraalia näitlejast viis vastas küsimustikule täies mahus ning üks vastas minu palvel täpsustavatele lisaküsimustele.

Kuna mõni näitleja avaldas soovi jääda töö lugeja jaoks anonüümseks, tähistan kõiki näitlejaid lühenditega; Eesti näitlejad – EN ja Austraalia näitlejad – AN.

3.1. EELDUSTEST

Usaldus näitlejatel omavahel ning näitlejate ja lavastaja vahel on esmatähtis igasuguse teatritöö puhul, kuid selle osakaal on mõõtnatult suurem just *devised* teatri mudelis, sest olles ilma teda tavapärastelt kaitsvast tekstist, peab näitleja ometi julgema võtta riske, sealjuures leppides sellega, et aeg-ajalt ta ka nn eksib ära. Ka mina pean lavastajana tundma, et mind usaldatakse ja et ka minul on luba eksida ja otsida.

Mida arvavad näitlejad; millised on nende hinnangul eeldused kasutamaks *devised* teatri meetodit?

3.1.1. Üldised eeldused

Kõik Eesti näitlejad tõid ühe, enamasti esimese eeldusena välja **tahte** või **vajaduse** (mõtteline laiendus fraasist “siin ma olen ja teisiti ma ei saa”) – trupi ühise huvi ja motivatsiooni **töötada valitud teemaga**, algideega ja valmisoleku sellest üheskoos välja kujundada kontseptsioon ja lavastus. EN2: „Kuna grupitöö on selle mudeli toimumise kirjutamata eeldus, siis selleks, et asi üldse toimiks, peab sel tegutsemisaldis kooslusel olema mingid **parameetrid** paigas. Siinkohal ma muidugi juba kogemata nimetasin kaks neist – pean silmas mõisteid "tegutsemisaldis" ja "kooslus" **ehk mingit sidusust, koos püsimist ilmutav grupp inimesi**). /.../ Nende jaoks **kehtestub niisiis mingi raamistik, eetiline kood või püütakse järgida mõnd ühist aadet või juhtlauset, mis parasjagu kõnetab**. Viimane, olenevalt tähendusest, kas määrab lihtsalt teatava grupidünaamika ja viisi, kuidas seda vankrit vedama hakata või siis on juba sündinud sisenemine sündivasse ja etendavasse loosse. /.../ Visioon, algimpulss selle osas, MIDA tegema hakata, MIDA uurima hakata, ei pruugi ja pigem ei ole kõigil rühma liikmetel, vähemalt ei saaks see parimal juhul kõigi jaoks 100 protsenti kattuda, kuid see pigem on ühel inimesel grupist kui et ei ole üldse mitte kellegil.”

Võrdselt mainiti (kahel korral erinevate inimeste poolt) nii valmisolekut suuremaks ajakuluks, usaldust trupi liikmete vahel, huvi katsetada ja improviseerida kui ka vastutuse võtmist. Ühekordselt mainiti eeldusena vastavat teemat käsitleva hea lavamaterjali puudumist, taustainfo kättesaadavust, vähemalt mõningast keelelist vaistu trupis ning seda, et kogu meeskond (kunstnik, helikunstnik jne) oleksid tihti proovides ja kulgeksid oma töös koos näitlejate, lavastaja, dramaturgiga. Eeldusena toodi välja ka vastutava isiku suutlikkus otsustada, millal otsimised lõpetada ja fikseerimistega alustada.

EN4 võtab kogu probleemistiku eelduste koha pealt kokku nii: „Tooksin veel eraldi välja **valmisoleku ja teadlikkuse** sellest, mis juhtuma hakkab. Et me kõik teame, et hakkame õhust midagi looma ja **oleme valmis** nendeks **takistusteks**, mis sellega kaasneb.”

3.1.2. Vaimne hoiak kui eeldus

Austraalia näitlejate jaoks tekitas minu tõlge sõnast „eeldused” („prerequisites”) arusaamatust, sest nende sõnul võis seda mõista mitmel moel. Seega lisasin täpsustuseks „skills and mental attitudes” – oskused ja vaimne hoiak kui eeldus.

Kõik Austraalia näitlejad tõid ühel või teisel kujul oluliste eeldusena välja **kannatlikkuse, valmisoleku aktsepteerida teiste ideid ja hüljata enda omi, st oskuse töötada meeskondlikult ja juurdluse vaimus, olles avatud, valmis kompromissideks ja selleks, et asjad on pidevas muutumises**, kuid samas peaks “trupil liikmetel olema ka **esialgne arusaamine ja kokkulepe ootuste, (loome)protsessi ja selle tulemuse suhtes**” (AN5). Samuti leiab AN5, et osalistel peaks olema **arusaam üksteiste rollidest ja positsioonidest selles protsessis** (näiteks kes on lavastaja, kes on lavastaja assistent, kes näitleja, kes ainult *devisor*, lavakujundaja, jne.) “Ma usun, et lavastaja rolli määramata ning püüdes olla liiga demokraatlik, on grupitöö olukorras ülimalt raske otsuseid vastu võtta ja seda protsessi selge sihiga läbida. **Lõppude lõpuks peab keegi viimse otsuse langetama.**” (AN5 teeb oma vastuses vahet näitlejal ja *devisoril*, leian, et pean siinkohal seletama, miks. Mõnikord tulebki näitleja proovi teadmisega, et ta on seal ajutiselt teemade lahtimängimiseks ja et tema ise seda materjali ei esita. Seda praktikat võidakse kasutada materjali rikastamiseks, aga ka selleks, et juba mõnda aega koos töötanud trupp heas mõttes tasakaalust, mugavustsoonist välja viia. Seda rakendada aga on võimalik ainult siis, kui on arvata, et uue inimese sissetoomine ei löö grupidünaamikat lootusetult segi. Motiive, miks on näitleja üldse huvitatud materjali lahtimängimisest, millest loodud lavastuses ta ise ei osale võib ilmselt erinevaid olla, sh soov näha, milline on see lavastaja ja näitlejad, õppida, kuidas selles konkreetses trupis lavastus sünnib, mis meetodeid kasutatakse.)

Vaimsetest hoiakutest peab AN2 kõige tähtsamaks „olla rohkem kui lihtsalt indu täis selle projekti suhtes, sest *devising*-protsess on palju pikem kui tavaline proovi-protsess. Trupil peaks olema **tung luua midagi uut**. Nad peavad **aktsepteerima seda, et ei saa kuidagi ette teada, milline saab olema selle lavastuse lõplik kuju.**” Eeldusena näebki AN4 valmisolekut selleks, et ei teata, vähemalt alguses, mis täpselt on loomisel ja vajaduse puudumist tulemust kontrollida.

AN6 koostas nimekirja kõige kriitilisematest ja olulisematest oskustest ning vaimsetest hoiakutest, tasakaaluka, eduka ja ühtse *devising*-trupil jaoks. „Füüsiline paindlikkus; valmisolek pakkuda ja valmisolek kuulata; paindlikkus erinevates lähenemisenurkades; olla voolitav, kirglik, vastutulelik; kirg ja armastus töö vastu; emotsionaalne, füüsiline ja akadeemiline intelligentsus, rahulikkus, austus, kaastundlikkus, suutlikkus ja valmisolek mängida viimase piirini, armastus;

sügav, taiplik, aus ja avatud peegeldamine.” AN6 kirjutab, et kõik need omadused oleksid suurepärased, kuid seni kuni grupil on kollektiivselt enamus nendest tugevustest erinevates kohtades, ning lugupidamine ja austus nende vastu, saab töö olla rikas ja mitte liiga koormav.

3.1.3. Oskused kui eeldus

AN 1: “Pead olema sina peal nii oma oskuste kui puudujääkidega.” AN5: “Selleks, et töö kaaslastega hästi laabuks, peavad trupi liikmed omama oma erialal teatud oskuslikku taset.” AN2 kirjutab, et vajalikud on **tugevad improviseerimisoskused**: “Selle all ei pea ma silmas ainult suutlikkust olla hea kujutlusvõimega, aga ka seda, et oleks baas ja **kogemused tehnikates, mis toetavad improviseerimist või etüüdide mängimist, nagu pakkumiste vastuvõtmine ja takistuste tutvustamine**”. Samuti leiab AN2 et vajalik on tugev baas Stanislavski meetodis. “Kuna pole käsikirja, et näitlejatele teada anda nende karakterite tungidest, motivatsioonidest ja **pealisülesandest**, aitab näitlejaid see, kui nad **ise endale näitleja baasküsimusi esitavad**, nagu “**Mida ma tahan?**” või “**Kust tulen?**” Ilma nende vastusteta leiavad nad end tihti eksiteelt. Samuti tuleb kasuks omada ka kogemust **sõnatute etüüdide** mängimises. Kuna *devising*-protsessi alguses puudub valmis tekst, siis pole näitlejatel ka allteksti (tavaliselt leiavad nad selle lugedes ridade vahelt). **Alltekst saab tihti selgemaks just sõnatute etüüdide ajal.**” (Kommentaariks: Stanislavski tegevusliku analüüsi meetod on selleks, et läbi improviseeritud tekstidega töötamise otsida suhete tagamaid, niisiis „alltekst” ei ole sõnatute etüüdide puhul päris pädev termin. Neid sõnatuid etüüde Melbourne’i teatritööde puhul kasutati selleks, et leida tegelaste sisetgevust (põhineb näitleja poolt loodud karakteri siseelul ning peab olema kooskõlas näidendi poolt antavate olukordadega; vastab küsimusele „mida ma tahan?” ning ei pruugi kattuda tegelase tegevusega Karusoo 1997) seega mõtlebki näitleja siin ilmselt sisetgevust, mitte allteksti.)

Kokkuvõtvalt, Eesti näitlejad pidasid *devised* meetodil töötamise eeldustest **olulisimaks tahet, vajadust, ideed**, Austraalia näitlejad – **kompromissi ja koostööd**. Küsimus mõlema riigi näitlejatele oli küll eelduste kohta, kuid kuna Austraalia näitlejatele pidin küsimuse tõlkimisel veidi ümber sõnastama – laiendades eeldused vaimsele hoiakule ja oskustele, siis sellega olen ise muutnud nn kategooriat ja niisiis olen mina see, kelle tõttu ühed näitlejad räägivad aiast ja teised rohkem aia august. Samas ei arva ma, et töö selle küsimusega oleks täielikult ebaõnnestunud – mõlemad olulisimad eeldused, mis välja toodi, on ühe mündi kaks poolt. Kokkuvõtvalt – *devised* **teatri mudelis ei ole koostöö võimalik ilma idee, tahte, vajaduseta; ideed realiseerida aga ei ole**

võimalik ilma koostööta. Ideaalis ei leidu vist teatrimudelit, kus need põhimõtted ei kehtiks, kuid *devised* teatri mudelis ei juhtu ilma nendeta üldse mitte midagi. Nt repertuaariteatris on võimalik olukord, kus näitleja loeb seinalt, et on tulemas uus lavastus ja lavastaja, ning tal ei pruugi sellest kõigest sooja ega külma olla, kuid et see on tema töö, siis ei ole tal võimalik ka loobuda.

3.2 NÄITLEJA VÄLJAKUTSED

Oma küsimustikus oli minu jaoks kõige olulisem välja selgitada, millised on *devised* teatri meetodi puhul näitleja suurimad takistused, väljakutsed (vt Lisa 2 küs 6 lk 59). Leian ka, et näitleja komistuskividest on kasulik aimu saada mitte ainult minul kui lavastajal, vaid et ka need küsimustiku jaoks valitud näitlejad annaksid endale nii meie edaspidise koostöö kui ka kõigi nende endi *devised* teatri mudelis sündivate teatritööde huvides aru ja suudaksid esmalt teadvustada ning sellest tulenevalt sõnastada, mis neile raskusi valmistab.

3.2.1 Kontroll

AN2: „Mõnikord hakkab ma improvisatsioonide käigus kartma kui inimesed (trupikaaslased) käituvad väga ettearvamatult, seega taandun ma turvalisse kohta või blokeerin pakkumised, enne kui asi minu kontrolli alt väljub. Selle probleemi põhjuseks on minu arust see, et mulle meeldib kui asjad alluvad minu kontrollile, **eriti minu enda reaktsioonid sündmustele ja inimestele.** /.../ Improvisatsioon nõuab sult kontrolli loovutamist. Ma leian, et sellesse staadiumisse jõuda on väga keeruline.”

Ka EN2 kirjutab soovist kontrollida ja teeb seda üleskutsesest “kõik hästi lahti kirjutada” juhindudes pikalt, põhjalikult, terviklikult. Seetõttu otsustasin osa EN2 vastusest siinkohal ära tuua peaaegu muutmata kujul. “Kõneldes takistustest, sõnastaksin endast rääkides ühe peamise nii: **vajadus kontrollida.** Mulle tundub, et olen püüdnud kehtestada (ala)teadlikku kontrolli enda, ümbritseva ja selle üle, millega ma end seon. Keskendun siis selgitustes loomingulisele aspektile, ehkki ma tajun seda tendentsi palju laiemalt, elus üldiselt. /.../ On olnud väga vähe hetki minu üsna ebahätlase etendamiskogemuse juures, kus ma ei ole püüdnud kontrollida; mil ma ei ole mänginud, kaitseriiv peal. Ma mõtlen tagasi mitmete kordadele, mil oleme trupiga otsustanud oma vahendite ja vaimujõuga lavastus luua, ühesõnaga paljudele proovisituatsioonidele, kus oleme ühiselt andnud roheline tule improvisatsioonile, ja tihti on

mingi blokk ees. On selline umbkaudne väljend nagu oma mugavusstsoonis püsimine. See on enamalt jaolt alateadlik tegevus – paiknemine alas, millele omased maastikumärgid on meile eksimatult tuttavad /.../ Ma tean, et olen sinna tihtilugu varjunud kordadel, mil loodavale lavastusele, trupile ja minu arengule näitlejana tulnuks kasuks sellest turvalindiga piiratud alast väljuda. Ma veelkord rõhutan: teatrilava või ükskõik millise kunsti areen on üksnes elu minimudel, sama tung kehtib elus võib-olla et veel jõulisemalt. Ma säilitan oma kätteõpitud positsiooni seni, kuni äärmine hädavajadus sunnib mind /.../ ennast muutma. /.../ Kontrollivajaduse taga ei näe muud kui sisemist ebakindlust ja hirmu. Need on minu hinnangul põhjuseks, miks ma end piiran, /.../ ehkki oleme trupiga – niisiis eeldatavalt usalduslikus ringis kokku leppinud, et hakkame koos minema ja vaatame, mis tuleb. Mina usun, et kõik, mida oleme kogunud, ladestub meisse kihtidena. Nii positiivne kui negatiivne on settinud meis sünnihetkest saadik, lapsepõlv ja kujunemisaastad eriti tooniandvalt. Me ei mäleta paljut, aga see kõik on meis alles. See lade on lõppematu aines loominguks, kuna iga uus hetk ja kogemus kõnetab meis midagi vana, midagi seal, nendes kihtides. Need kaks reageerivad omavahel. Mida me aga ette ei tea, on reaktsiooni tulem ja kuidas omakorda me ise sellele reageerime. Improviseerimine ja üldse igasugune vaimne ja kunstiline looming tähendab vastu minemist tundmatule. Eelkõige sellele osale tundmatust, mis meie seest esile võib tõusta. (AN4: „Takistuste alla kuulub hirm selle ees, mis võib minu seest ilmuda *devising*-protsessi varajases faasis. Selles hetkes püüab minu keha väljendada midagi, mida mu mõistus veel ei tea ja see võib olla väga hirmutav: mida ma enda kohta selle töö uurimise käigus paljastan?”) Samas, inimesele on omane oma tegevust mõtestada ja pidev analüütiliste mõtete voog ning vajadus oma tegudele hinnang anda on miski, mida on väga raske välja lülitada. See on nagu tegelikult pinnase sondeerimine, mis, veidi vägivaldselt laiendades, on vajalik selleks, et teha kindlaks, kas me ikka püsime tuttavas turvalises alas, sest kõik, mis seal toimuda võiks, on meile juba üldjoontes tuttav ja läbi elatud. Mis on väljaspool seda ala, on seletamatu ja seetõttu potentsiaalselt ohtlik. Kusjuures näitleja võhm läheb mitte üksnes enese, vaid ka kaaslaste kontrollimisele, et nad mind jumala eest kaljult alla tundmatusse ei kukutaks. See põhjustab omakorda pidurduse ja bloki.”

3.2.2 Hirm “vea” ees

Näitleja maadleb pidevalt hirmuga, süüdistades eeskätt ise-ennast, kui asjad ei laabu. Olukorra teeb keerulisemaks, kui näitlejale tundub, et teised trupiliikmed või lavastaja talle tema vähem eduka töö tõttu hinnanguid annavad (täheanduses „hea näitleja”/”halb näitleja”); siin ei ole jutt

lavastaja tagasisidemest, läbi mille näitleja aru saab, kas liigub õiges suunas). AN4: “Kuna see töö tehakse grupis, siis näitlejad, kelle edukaid otsuseid nähakse käsikäes nende ebaõnnestumistega, võivad tunda end eriliselt haavatavatena.” EN3: “On hirm, et äkki pole ma piisavalt arukas, et mõelda välja oma tegelaskuju erinevad tahud või et ei ole piisavalt leidlik improviseerija ja ei oska näitlejana kiirelt välja pakkuda mänguliselt huvitavaid lahendusi.” Üks näitleja suurimatest hirmudest võibki olla, et tema looming ei ole edasiviiv ja et ta on pigem koormaks kui abiks. AN3: „Sa kahtled kas see, mis sa loonud oled, omab üldse mingit väärtust ja soodustab protsessi kulgemist. Traditsiooniliselt on juba olemasoleva käsikirja puhul sõnad ja struktuur sinu jaoks valmis pandud, sinu põhiline fookus on sinu tegelaskuju tekst ja teise näitleja mõjutamine. *Devising*’u puhul on see sinu vastutus-ala ja mõnikord võid end tunda väga haavatavana. Põhjused on näitlejate enda demonid – hinnangute, kriitika ja haiget saamise hirmus ei taheta või ei suudeta end tule alla panna. Need on takistused, mida näitleja peab ületama kogu aeg, kuid *devised* meetodi puhul panustad töösse üha enam ja enam, palju rohkem kui traditsioonilise lavastuse korral. Minu kogemuste põhjal on minu blokid ja tõkked sisemised ja intellektuaalset laadi **ja mõnikord ma avastan ennast mitte lõpuni minemast, sest püüan vältida “vigu”**.

Püüe “teha õigesti”, muljet avaldada, võib aga mõjutada näitleja kohalolu ja sellega sooritusvõimet (see on küll spordivaldkonda kuuluv termin, kuid võib minu arust siinkohal üle kanda ka teatritöölle). AN1: “Olen liiga eneseteadlik (iseendaga liiga hõivatud), keskendudes sellele, kuidas ma välja näen või kuidas ma ennast tunnen, selle asemel, et keskenduda oma partnerite vajadustele/soovidele/pakkumistele; ma ei ole “mängus” ja tõmban sellega kogu trupi loovuse alla. Samuti, kui mu tähelepanu on suunatud sissepoole selle asemel, et olla suunatud väljapoole, magan ma mänguvõimalusi maha.” (Märge: AN1 inglisekeelses vastuses kasutatud sõna “*self-conscious*” tähendab eneseteadlikkust, kuid mitte selle sõna positiivses võtmes; eneseteadlikkus pole siinkohal mitte “*self-awareness*”, enesest teadlik või pigem teadvel olemine, vaid hõlmab endas – küll väljaütlemata kujul – mõistet “enesekontroll”.)

Sisuliselt on tegu sama probleemiga, millest eespool juba juttu oli EN2, AN1 ja AN4 vastuste näol – **liigest vajadusest kontrollida ennast ja oma reaktsioone**.

Osa minu küsimustikust moodustas ka üleskutse pakkuda lahendusi nendele probleemidele, mis vastanud ise välja on toonud (vt Lisa 2 küsimus 3 lk 59). Mida teha kui näitleja, olles hirmul, et teeb “vea”, on liigest hõivatud iseendaga? AN1 kirjutas, et hästi teha tahtmisest tingitud liigest enesesthõivatusest aitab teda vabaneda füüsiline kurnatus: “Üks hoogne mäng nagu hoop/kula

väsitab osalejad ära ning aitab inimestel “oma peadest välja saada.”” Võin oma kogemusest kinnitada, et selle näitleja puhul oli tõepoolest füüsilistest mängudest abi. Tema ja veel mõned näitlejad liitusid prooviprotsessiga poole pealt kui teised näitlejad olid materjaliga seotud olnud juba ligi aasta. Sageli näis, et uued näitlejad rabelevad topelt, et meid nende vajalikkuses veenda, olid aga pinges, ning impulsside vastuvõtmine oli raskendatud. Kõrget kontsentratsiooni nõudvate füüsiliste ülesannete puhul ei olnud neil aga mahti iseendaga tegelda ja kui füüsilisele ülesandele lisandus veel mingi nalja või võistlusmängu element, siis hasart ja mängurõõm aitasid kindlasti neil nn uutel näitlejatel tulla *siia ja praegu*. Ka AN3 leiab, et hea viis hirmuga toime tulemiseks on osa võtta nii paljudest koomilistest soojendustest kui võimalik. “Fokuseeritus sellise töö puhul fundamentaalne, kuid nalja peab ka saama.” Hirmust võitu saamine taandub tema silmis **vapruse**ni; näitleja, seistes silmitsi läbikukkumisega (st “veaga”), peab selle lihtsalt omaks võtma, edasi liikuma ja julgema uusi riske võtta.

AN4 pakub, et hirmu teiste inimeste hinnangute ees on võimalik ravida või vähendada usaldust arendavate ja rõõmu pakkuvate mängude abil. Meditatsioonid, mis keskenduvad hingamisele ja armastuse toomisele paikadesse kehas, mis on hirmul, võivad samuti aidata. „Mõeldes armastuse toomisele nendesse osadesse endas, mis on hirmul, olen leidnud, et on kasulik anda endale vaba voli väljendada kogu viha, valu, raevu ja kurbust, mis on võrsunud hirmust. Ma võin seda teha lihtsalt endaga rääkides. Ma küsin eneselt: "Mida sa kardad?" Ja siis ma lasen sellest lahti. /.../ Ma pean dialoogi teemal, mis mind blokeerib. Ma kasutan oma keha selles vabastavas harjutuses ja ma luban endal käituda ükskõik, kuidas mulle meeldib. Mulle on lubatud raevuhoog, mul on lubatud vanduda, nutta ja käituda lapsikult. Tehes seda harjutust grupisituatsioonis on hea hoida silmad kinni ja mitte öelda nende inimeste nimesid valjusti välja, kelle vastu sa tunned viha või valu. Pärast harjutust kujutlen, et olen väike laps. Ma vaidlen selle vihase või haavatud osaga endast. Ma ütlen: “jah, ma saan aru, et sa oled vihane ja keegi seal ütles, et sa ei kõlba kuhugi. See teeb kindlasti haiget. Aga see ei ole tõsi ja mina usun sinusse. Sa oled hea täpselt sellisena, nagu sa oled. Me oleme kaitstud”. Ma silitan oma pead või oma südant. Mulle võivad meenuda varasemad võidud ja ma annan endale teada, kui uhke ma enda üle olen. See teine harjutuse osa on elulise tähtsusega, kuna kui näitleja ei oska end ise rahustada ja endale teada anda, et ta on kaitstud ja armastatud, võib see tööd katastroofiliselt mõjutada. Ma olen leidnud, et see harjutus on hea kahel põhjusel: 1. uurimaks iseene tumedamaid külgi karakteri ehitamise puhul. 2. puhastamiseks ennast prügist, mis loob pingeid ja hirmu minu kehas ja segab mul tegemast tööd parimal moel.”

Lavastajana leian, et pole midagi häbiväärset selles, kui näitlejad teevad “vigu”. „Vead” võivad olla väga olulised, näidates kätte suuna, mida pole vaja kauem uurida või vastupidi – parimal juhul on just „viga” see, mis annab mõtetele uue hoo. Muidugi on näitlejal endal raske leppida sellega, et tema töö ei ole sedakorda viljakas olnud, ja siin peab toeks olema lavastaja. Näitlejal tuleb aidata mõista, et ta on oma „veale” vaatamata aktsepteeritud ja trupile vajalik. Mitte mingil juhul ja mitte kunagi ei tohi näitlejat avalikult häbistada. EN6 kirjutab oma kogemusest nii: „Lavastuse valmimisel oli valupunkte, AGA-sid, näiteks lavastaja ise, kes oli liialt närviline ja elas ennast põhjendamatult valitud inimeste peal välja. Samuti ei suutnud ta ära otsustada, mida ta teeb – kas kasutab *devised* teatri stiili või mitte – kord käskis improviseerida, järgmisel hetkel hakkas keelama, käskima, õpetama, nõudma misanstseene, seejärel keelas need jälle ära jne jne jne. Näitlejal tekivad tõrked, kui proovis keelatakse improviseerimine ja katsetamine, samas kui seda on just enne nõutud/lubatud. Või veel hullem – kui tehakse maha kõik see, mis ta on just spontaanselt ette kandnud. Improvisatsioon on väga, väga õrnal jääl kõndimine. Kui visatakse kaigas kodarasse, siis sellega võib näitleja nõ lukku panna. Kasutades *devised* teatri meetotit, peab olema v ä g a tundlik! Liialt kiirustades ja hakates varakult nõudma juba mingeid kindlaid misanstseene vms, võib see näitlejaile pärssivaks saada.” Sellist laadi töö puhul on näitleja täiesti alasti, tal ei ole teda tavapäraselt kaitsvat teksti ning temas peituvad võimalused on kõik, mis lavastajal on, seega peab lavastaja oma näitlejatega ümber käima suure respekti ja tähelepanuga. EN3: „Ükski osaline ei tohi tunda, **et temast on loojana üle sõidetud või tema ideedele ei ole tähelepanu pööratud.**”

3.2.3 Teksti kvaliteet

AN2 leiab, et põhiline miinus ilma käsikirjata töötamise puhul on teksti kvaliteet. *Devised* teatri meetodil loodud tekst pole sageli nii hea nagu kanoonilistes töödes, nagu seda on Shakespeare või Beckett. “Kui näitlejad töötavad geniaalse tekstiga, siis need sõnad üksi viivad neid edasi; nad leiavad sõnadest inspiratsiooni ja on motiveeritud neile sõnadele au tegema” (AN4).

3.2.4 Hirm terviku puudumise ees

Näitleja võib tunda hirmu veel loomisel lavastuse terviklikuks kujunemise ees, see on inimeseti erinev; mõni näitleja tõi välja vaid raskused rolli loomisel (sellest lähemalt allpool), kuid oli neid, kes tundsid vastutust kogu loodava lavastuse ees. EN4: „Kui näidend vm materjal (lugu) on

olemas, kaasneb sellega ka terviklik ettekujutus lavastusest. Aga kui seda materjali ei ole, on see justkui pimeduses kobamine ja ei saa ette teada, kas mõttest lõpuks kujuneb terviklik lavastus või mitte. *Devised* teatri puhul on risk, et terviklikku lavastust ei teki, suurem. Ja kui risk on suurem, on ka hirm selle ees suurem.” Näitleja leiab, et ta peab „prooviperioodil etüüde improviseerdes võtma enda kanda teatud määral ka näitekirjaniku ja lavastaja ülesanded” (EN4). Viiest küsimustikule täismahus vastanud Eesti näitlejast nimetas **vastutuse võtmist** neli. Austraalia viiest küsimustikule täismahus vastanud näitlejast mainis vastutuse võtmist kaks inimest ja seda seonduvalt enda rolliga. **Hirm terviku puudumise ees** on seega probleem, mis painab nimelt neid näitlejaid, kes tunnevad kollektiivset vastutust loodu ees. Lavastajana pakun välja, et sellise hirmu vastu aitabki enese kaevamine töösse – „Hirmu ja pinge vaenlane on kaasatus” (Morris 1998: lk 39).

3.2.5 Rolli loomine

Kõigile Eesti ja suuremale osale Austraalia näitlejaist on *devised* teatri meetodi puhul problemaatiline rolli loomine. Näitlejad nii ühelt kui teiselt poolt maakera leidsid, et **liiga suur vabadus võib takistada valikute langetamist**. EN6: “Mul on piltlikult öeldes tühi legendik. Mis ma sellega peale hakkam, on suure osas mu enda teha. Kas ma hakkam siin põldu harima või istutan hoopis puud, äkki ehitaks kena väikese majakese jne. Ehk kui on võimalus fantaseerida, siis tihtilugu võib see just takistavaks teguriks saada. Mul on võimalusi nii palju ja ma ei suuda valida, mida teha.” Sedasama väljendas ka AN4: „Kui töö parameetrid on laiemad, siis on tunne nagu oleks rohkem võimalusi, kuid seal peitub ka suur väljakutse – otsuseid karakteri suhtes teha on palju keerulisem. Võimalused võivad muutuda lõputuks ja mõnikord on selle tulemuseks halvatus/väsimus või rutakas otsuste langetamine selleks, et midagigi valida.” EN2: "Miski, mis on pluss, võib olla ka miinus. Mida suurem on vabadus, seda suurem on võimalus rappa minna."

Seetõttu, kui lavastaja leiab, et midagi väärtuslikku on sündinud, tuleb sellest näitlejale teada anda. EN4: “Mõni lavastaja on alati stseeni proovimise ajal vait, kardab justkui atmosfääri lõhkuda ja annab tagasisideme pärast stseeni. Aga selleks hetkeks on juba see "midagi" haihtunud, hetkeolukorra tunnetus läinud. Mulle on väga meeldinud ja tunnen, et mind on aitanud see, kuidas sina stseeni mängimise ajal ütled "õige-õige, otsi sealt edasi". **Mind aitab see, kui lavastaja toetab stseeni mängimise ajal**, toetab protsessi, mitte ei anna tagasisidet alles siis, kui kõik juba tehtud. See aitab väga konkreetselt minul näitlejana määratleda seda hetke, (antud hetke karakteri loogikat või käitumist või suhet või kuidas iganes seda ka nimetada) mil

ma tegin midagi täpset ja sellest lähtuvalt edasi liikuda. See on midagi kindalt, mida ma tean, et saan sellest kinni haarata ja sinna ümber "liha kasvatama hakata". Ja teisest küljest kinnitab see mulle kui näitlejale, et lavastaja on tõesti iga hetk minuga kaasas." Üheks praktiliseks lahenduseks pakubki EN4 seda, et lavastaja sekkuks julgemini stseeni mängimise ajal; ütleks, kui näitleja on leidnud midagi väga täpset ja õiget (antud stseeni olukorda ja karaktereid arvestades).

Devised teatri mudeli puhul kulub väga palju energiat dramaturgia loomisele. Tegelaste tekst on lahtine kuni lavastuse valmimiseni. AE4: „Seega on ka tegelaskuju pidevas muutumises, kuni ta lõpuks fikseerub koos tekstiga. Kui mingis stseenis tekst/loogika muutub, pean ma näitlejana muutma mingil määral ka eelnevate/järgnevate stseenide teksti/loogikat. Peale igat suuremat muutust peab rolli looma uuesti, kohandama seda vastavalt teksti muutustele. Näitleja töö on luua samaaegselt nii psühholoogiline loogika kui tekst. Karakter on suhe sündmusesse ja see suhe tuleb siin näitlejal ise leida.” Kuid aeg näitleja mängutehnika paremaks lihvimisele võib osutuda ebapiisavaks ning näitleja kardab, et tema tegelane jääb nn tooreks. EN2: „Kui seda tegelast, kelle loomiseks on näitlejale vabad käed antud, ei sünni, või õigemini, kui näitleja ei oska talle dramaturgilises mõttes head lihvi anda ja aega on vähe, siis võibki ta jääda hinge vaakuma. Kogu masinavärk liigub edasi, lavastajal on juba sada muud asja, millele ta peab mõtlema ja sa ei saa teha muud, kui kuidagi järele lohiseda. Ma pean silmas olukorda, kui sündmused on juba kokku lepitud, tegelaskujud ja nende käitumine antud olukorras on paika pandud, aga näitleja sisetunne on halb. On vist nii, et sedasi nullist luues on alguses fantaasial väga vaba voli, aga kui juba midagi ON loodud ja paika pandud, tegelased on oma kookonist välja roninud, siis edasine sünnib juba olemasolevast sõltudes. See on, nagu ehitaks torni, mis saab minna ülevalt ainult kitsamaks, mitte laiemaks, ja kõrgem korrus peab täpselt sobituma olemasoleva kontuuridega. Kui sa tahad näitlejana end aidata, oma tegelaskuju ümber ehitada, siis teatud hetkest alates ei pruugi see enam võimalik olla, sest tagasi minna ilma kõike lammutamata ei saa.” On õige, et teatud hetkest enam tagasi minna ja kõike ümber teha ei saa, kuid selle tõttu tulebki näitlejal usaldada lavastajat, kes tal selle rolli nii kaugele arendada lasi ja uskuma, et kõrvaltvaataja näeb selgemini.

Sama tähtis kui usaldada lavastajat, on omada usku ka iseendasse. AN4: “Näitlejad peavad olema suutelised usaldama oma reaktsioone ette antud ideede uurimisel. Nad peavad olema võimelised uskuma, et nende panus (mis tuleb nende enda kogemustest ja sise-maailmast) on väärtuslik.” Kui näitleja on aga hädas vähese eneseusuga, on tal igasugune teatritöö – kuid eriti

töö *devised* teatri mudelis – raskendatud. EN2: „Ma usaldan oma otsustusi tihti ainult siis, kui midagi kõrvalt näen. Aga ennast ei saa laval kõrvalt jälgida, mitte niimoodi. Ja see mingis mõttes ikka väga häirib mind, sest ma tahan olla võimeline ise seda protsessi juhtima. "Insecurity never goes away hundred per cent" (Ebakindlus ei kao kunagi), ütles Penelope Cruz ühes intervjuus, ja sama mõtet kuulsin kord Daniel Day-Lewise suust. Kas see on neil midagi sarnast, ma ei tea, kas see häirib neid niivõrd nagu mind, ma ei tea, ma ei usu. See on midagi, millega peab leppima kui tahad olla näitleja. Aga minu jaoks on see kohati talumatu. Mis on lahendus? Ma ei tea. Kindlasti on hetki, mil näitleja peab end nõ lavastaja või teiste osaliste meelevalda usaldama, selleks nad ju ongi. Aga samas ma usun, et igal näitlejal peaks olema iseenda jaoks see tulnud tee ikkagi kriidikesse või nõõrikesega ära märgitud. Ainult tema teada peaks olema üks salarada, mida keegi teine ei tea – oma rolli, tegelaskuju seisukohast. See salarada peab talle jääma, kasvõi endalegi sõnastamatul moel, ja ma arvan et seda nähtust toetav omadus on eneseusaldus. Nagu kõlas Ingomar Vihmari üks peamisi märkusi-soovitusi: usalda ennast! Ta ei öelnud: usalda mind! Minu puhul on probleem õigemini kahe gigandi kokkupõrkes: ma olen ebakindel ja usaldamatu iseenese suhtes, aga sageli samavõrd skeptiline paljude kõrvaltvaataja õpetuste suhtes. AGA – kõik on hästi siis, kui **tunnetad teise inimese tähelepanekutes tõe, mis leiab mingi sisemise resonantsi ja sama lainepikkuse sinus eneses.**”

Mis võiks ikkagi näitlejat aidata, kui ta on ebakindel endas ning sama ebakindel lavastaja soovitusel? Tavaliselt on näidend ise see, mille poole näitleja abi saamiseks pöördub, tegelase tekstist ning ridade vahelt leiab ta oma karakteri sünni jaoks olulisi vihjeid. Kui teksti aga pole või on alles sündimisel, mis aitaks näitlejat? Minu üllatuseks tõid näitlejad teiselt poolt maakera sisse mõiste “Stanislavski meetod”. (kordan siinkohal AN2 tekstilõiku eelduste kohta) AN2: “On oluline omada tugevat baasi Stanislavski meetodis – kuna pole käsikirja, et näitlejatele teada anda nende karakterite tungidest, motivatsioonidest ja pealisülesandest, aitab näitlejaid see, kui nad esitavad ise endale näitleja baasküsimusi, nagu “Mida ma tahan?” või “Kust ma tulen?” Võibolla see ongi see salarada, millele EN2 viitas?

3.2.6 Erinevused lähenemisnurkades

Huvitava aspekti töös *devised* teatri mudeliga tõi välja AN4 mõistetega “intellektuaalne” ja “tunnetuslik” lähenemine. Ta leiab, et on suur väljakutse töötada partneritega, kes lähenevad materjali arendamisele skaala erinevatest otstest. AN4: „Mina lähenen protsessile suuresti

intuitiivselt ja emotsionaalselt ja olen tihti leidnud, et mul on keeruline koos töötada nendega, kes lähenevad pigem mõistusest lähtuvalt. Minu jaoks on see mõnikord takistuseks muutunud, sest käsiloleva protsessi üle liigselt arutlemine või selle üksipulgi lahtivõtmine võib segi paisata selle, mis on alustanud minu sees kasvamist ja sel ei ole veel sõnu. Antud ajahetkes loodu sõnastamine justkui fikseerib selle, võimaldades anda hinnanguid "õige" ja "vale", ehkki kõik on veel ometi sündimas ja ma isegi ei tea veel, mida ma "mõtlen" – minu jaoks tundub, et õigem oleks edasi avastada, mitte veel fikseerida." Samuti on AN4 raskusi koheselt ümber lülituda kaalutletud arutluse lavalise tegevuse või intellektuaalsete valikute üle kui ta on just olnud karakteri kehastamisel olnud väga intensiivses ühenduses oma emotsionaalse aspektiga.

Küsimus ei ole ainult erinevates isiksusetüüpides, vaid ka selles, kuidas kedagi koolitatud on. Näitleja AN4 näiteks on küll diplomeeritud teatrinäitleja, kuid sel ajal kui Melbourne'is proove tegime, oli ta just lõpetanud ka filminäitleja koolituse. "Ma leian ka, et on keeruline olla *devising*-protsessis osalejatega, kel on teistsugune taust kui minul. Minu jaoks on sel ajal keeruline paljastada oma mõttelaadi, sest ma olen tundnud, kuidas minu meetodeist ja muredest ei saada aru ja mõnikord mõistetakse mind hukka. See on tekitanud minus tunde, nagu ma ei pakuks protsessi jaoks "õigeid" asju; et ma pole "õige" SELLE protsessi jaoks ja on tekkinud tahtmine päriselt ära joosta."

Mitte ükski Eesti näitlejatest sellise probleemi otsa komistamist ei maininud. See võib tuleneda sellest, et kõik küsimustikule vastanud Eesti näitlejad ja mina oleme sama taustaga ja koos koolis käinud, seega ei pea me teineteise mõistmiseks eraldi välja töötama ei nn erialakeelt, ega ka seda, mis parameetreid järgides peaks tööle lähenema.

AN4 pakkus lahendusena paljude erinevate isiklike ja/või loominguliste taustadega osalejate puhul korraldada arutlus, kus kinnitatakse, et kõik vaated on teretulnud ja hinnatud ja toovad töösse sügavust. Töötades trupiga, mille liikmetel on erinevad oskused ja taust, on tema sõnul olnud abiks nimetada 5 asja, mis näitlejale teise inimese juures meeldib, eriti siis, kui esineb arvamuste kokkupõrge „Sa võid seda neile sosistada või anonüümselt üles kirjutada. Ükskõik, kuidas seda teha, see on mulle andnud kuuluvustunde loomingulisse trupperi või kasvatanud minu enesekindlust kuuluvuse suhtes selles trupis. See on aidanud mul tuua parima osa oma tööst proovisaali ja lavale."

3.2.7 Hirm vaimse omandi loovutamise ees

Selgub, et on näitlejaid, kes võitlevad vajadusega kontrollida seda, kuidas nende ideid kui vaimset omandit prooviruumis kasutatakse. EN2: “Olles tulnud lagedale enda arvates hea ideega, tulles selle mõttekohvrikesega koostööliste juurde, eeldan tahtmatult, et see puutumatu kuld teostub/teostatakse ja veel rikkumata kujul. Ehkki tuleb aru anda, et see **idee on täiuslik ainult meie peas pesitsedes**. Kuni ta pole teoks tehtud, on ta ometi ebatäiuslik, sest etendus kunsti kontekstis pole talle veel õiget elu antudki, me aimame vaid potentsiaali. Kas me julgeme jagada, teades, et ühisesse tulva lastuna see isiklik idee muudab üsna ilmselt kuju?” Üleskutsele leida sellele probleemile ka lahendus vastas EN2: „**Olukorras, kus on kokku tulnud selleks, et koos midagi uut luua, tundub mulle, oleks targem juba ette hoiduda iseendasse ja ideedesse kiivalt kiindumast, vaid lubada nad ringlusesse, usaldada nad teiste kehade läbi käima, sümbioosimisse, ahelideestuma**. Tuleb end veenda, et on okei, kui lasen "tal" minna ja kaotan seeläbi kontrolli; lasen "ta" lõa otsast lahti, olles valmis seda külakorda käinud ja juba teostunud ideed ikkagi omaks pidama. "Üle vee" lavastuse loomise käigus sain ma aru, et ma pole ainuke geenius maailmas. Või õigemini, kui juba nii suurel iseloomul väljendada – ma olen geenius tänu teistele geniustele selles trupis. Ma pidin võitu saama kontrollivajadusest ja sõgedast usust ja ärevusest, et kui ma olen juba oma südame ja algidee mängu pannud, peab see asi alluma minu kontrollile, et ma haiget ei saaks. Lasime lõpuks ülesannetel jaotuda üsna iseenesest ning sellest sündis nii leidlik ja võrratu tervik. Te üllastasite mind, eriti sinu muusikalised leiud, mis suunasid meid ettenägemata radadele ja Kati nende visuaalsete lahendustega, millega ta lagedale tuli. See lavastus õpetas mind teisi inimesi usaldama ja minna laskma oma jonnist kontrollida midagi, mis nagunii lõpuni minu kontrollile ei allu. Sündis imetus oma trupikaaslaste ande vastu ja see on väga võimas sideaine.”

3.2.8 Loodust loobumine

Olgugi, et *devised* teatri mudelis on hierarhiline suhe näitlejate ja lavastaja vahel hägustunud, peab näitleja lavastajat usaldama juba loodu kärpimisel terviku huvides. Mõnel näitlejal on sellega aga raskem leppida kui teisel. EN1: „Eks juba näidendi puhul, kus tekst on olemas, on selle põhjal improviseeritud materjali kärpimine valulik, aga teha seda veel materjaliga, mida oled sünnitanud algusest lõpuni on piin! On valulik kui lavastaja hakkab kärpima asju, mida näitlejad on ihu ja hingega loonud. Palju raskem on neile otsustele alluda kui olemasoleva materjali puhul, sa tunnetad sidet looduga palju tugevamalt, võttes peaaegu isikliku solvanguna,

kui mingi sündinud mõte välja jääb.” Mida sellisel puhul teha? Kuidas peaks lavastaja edasi toimima kui näitlejal on raske oma ideedest lahti lasta? EN1 ise pakub, et „võib näiteks naljapärast mängida järjest läbi kõik stseenid, mis valituks ei osutunud ja panna need kokku nõ kõrvaletenduseks. See ehk aitab nendega hüvasti jätta.”

Ükski Austraalia näitleja juba loodud tööst loobumist probleemiks ei pidanud, vastupidi – nad mõistsid hästi, et sellise meetodi iseloomulikuks osaks ongi luua palju materjali, millest oleks võimalik valida, ning et lavale jõuab vaid väike osa. AN1: „Näitlejad peavad töötama juurdluse vaimus, olema valmis aktsepteerima teiste ideid ja hülutama enda omi.” AN4: “*Devising* tähendab oma panuse andmist (pakkumiste tegemist), et siis järgmise asja juurde edasi liikuda ilma liigselt kiindumata iseenda seiskukohtadesse.”

Austraalia teatrihariduse juurde kuulub vähemalt semester tööd *devised* teatri meetodiga (ei ole ka ebatavaline, et selliseid töid tehakse diplomilavastustena), mistõttu on neil juba vastavad kogemused ning nad ei pea eraldi energiat kulutama, et kärpimise ja sellega seotud stressiga kohaneda.

3.2.9 Eitamine

AN3: „Proove tehes, improviseerides ja ka improteatris mängides võib vahel juhtuda, et satud laval kokku partneriga, kes nii-öelda mängib sind surnuks. Ta blokeerib sinu ideid ja tahab jõuliselt enda visiooni läbi suruda ning sunnib laval partneri alistuma.” Mida teha olukorras, kus keegi tunneb, et tema mängu blokeeritakse või tema ideid ei panda tähele? Nii AN2 kui ka EN3 arvates on hea lahendus kasutada n.ö. jaatamis harjutusi. Järgnevad EN2 soovitusel improteatri harjutusvarast: „Need harjutused õpetavad improviseerides partnerit toetama ja looma turvalist õhkkonda. Tavateater, millega harjunud ollakse, on suuresti üles ehitatud just konfliktile ja seetõttu on ka improviseerides raske harjuda jaatamisega. See ei tähenda, et *devised* teatri või improteatri lavastustes ei peaks olema konflikte. Need harjutused ongi harjutamiseks ja loodetavasti mõistavad näitlejad enda harjumusi paremini kui harjutusi on läbi tehtud.

I Harjutus grupis. Kõigil osalejatel on õigus pakkuda välja tegevusi ja kõik grupi liikmed peavad väljapakutuga koheselt kaasa minema. Harjutuse käik on järgmine: keegi grupist hüüab välja /.../ „Hakkame põrandal roomama!“. Terve grupp hüüab selle peale entusiastlikult „JAA!“ ja koheselt hakatakse üheskoos põrandal roomama. Seda tehakse senikaua, kuni keegi gupist

hõikab välja uue tegevuse; skeem kordub, kuni keegi hüüab välja lõpetamise idee, millega loomulikult kõik ju koheselt nõustuvad.

II Improvisatsiooniliste stseenide mängimine. Luuakse improvisatsiooniline stseen, kus puudub konflikt. Mängides välditakse igasuguseid konflikte, **KÕIK ON HÄSTI!** Stseenis toimub partneri ideede jaatamine. Minnakse kaasa misiganes mänguga, mida partner pakub. Sõna EI ei kasutata. „Ei” toob koheselt sisse takistuse, aga kuna **harjutusega õpitakse ära tundma igasugust partneri eitamist**, välistab EI vältimine selle probleemi ja **näitab kätte ka selle, kui väga me tahame tegelikult suunata egoistlikult teisi tegema seda, mida meie endale ette kujutame.**

III Hea võimalus anda näitlejatele tunda, milles on probleem, kui keegi eitab/blokib nende mängu, on teha jaatamisele vastupidine harjutus. Harjutust tehakse paaris. Näitlejad hakkavad looma improvisatsioonilist stseeni ja ühel on ülesanne teha pakkumisi ja teisel näitlejal ülesanne kõiki teise pakkumisi tugevalt eitada ja suruda läbi seda, mida tema ise välja pakub. Hiljem osad vahetatakse.

Harjutus on oluline, sest kõik, kes on saanud sellise kogemuse eitavast partnerist, mõistavad kui masendav, ebameeldiv tunne see on, ning et eitamise kogemine kaotab igasuguse motivatsiooni ja rõõmu mängimisest” (EN3). AN2 pakkumine eitamise harjumusest vabanemiseks on järgmine: „Tunnetusliku käitumise tegevus – /.../ näitlejad peavad vastu võtma iga pakkumise, mis neile tehakse, olgu selleks siis kellegi küsimus, kas nad soovivad teed või pakutakse abi millegi kandmisega. See on arvatavasti väikeste, igapäevaste asjade praktiseerimine, mis arendab positiivseid harjumusi.”

3.2.10 Intensiivsus

Üheks *devised* meetodi probleemiks on näitleja suur koormus suure intensiivsuse tõttu. Võib olla keeruline oma tähelepanu ja energiat jaotada ja koondada. EN4: ”Kui on olemas näidend, tean ma näitlejana, et näiteks täna tehakse esimest vaatust, kus mul on üks stseen ja homme teist vaatust, kus mul on viis stseeni. Seega oskan arvestada – häälestan ja ettevalmistan end täna ühte stseeni proovima ning tean, et homme ootab suurem töö ees ja valmistun nii füüsiliselt kui psühholoogiliselt suuremaks pingutuseks. *Devised* teatri puhul peab aga kogu aeg olema sada protsenti kohal ja valmis proovima ning selline olukord on palju kurnavam.” Ka võivad esile kerkida näitlejatehnilised küsimused. AN5: „Ma olen avastanud, et prooviruumis võib olla väga kurnav tegeleda väärtust omava loometööga, võttes samal ajal vastu otsuseid vormi, füüsilise ja

hääletöö kohta ning lisaks reageerida veel trupile. See lisaväljakutse võib mõjutada näitleja võimet panustada töösse täie potentsiaaliga – näiteks leian ma, et minu hääletöö kannatab, sest mul kulub liiga palju energiat väärtusliku sisu loomisele.” Lahendusena näeb ta järjepidevat treeningut, selleks et näitleja saaks oma oskusi rakendada loomulikult, sundimatult. „Põhjalik füüsiline soojendus ja hääletreening on oluline, et alustada igat proovi iga näitleja optimaalse tasemega.”

AN4 leiab, et suur väljakutse just *devising*-protsessi hilisemas osas on „hoida koos teose loomise intellektuaalseid, emotsionaalseid, füüsilisi ja spirituaalseid aspekte. Kohati võib olla väga keeruline hoida ennast haaratuna kõigist neist sfääridest üheaegselt. See võib mõnikord tekitada maha jäämise toimuva mõistmises.”

3.3 OHUD. NÄITLEJAST SÕLTUMATUD PROBLEEMID

Probleemide ja väljakutsete kohta käiva küsimuse juures palusin ka välja tuua, millised on **näitlejast mittesõltuvad takistavad tegurid**; uurisin eraldi ka plusside ja miinuste kohta *devised* teatri mudelis üldisemalt; sh stseeni fikseerimise problemaatika, kaasautoriks (tekstilooma mõistes) olemine (Lisa 1 küsimused 2, 3, 4 lk 57; Lisa 2 küsimus 1 lk 58) Selles alapeatükis toon välja enim mainitud probleemid ja ohud.

a) (Eba)ühtsus

Selleks, et *devising*-protsessis saaks toimuda jõuduv loometöö, peaksid inimesed trupis **mõistma, mis eesmärgil on kokku tuldud, mida saavutada soovitakse, kes on kes ja kuidas tööd arendama hakatakse**. Üksteise ideede, lähenemis- ja tegutsemisviiside aktsepteerimine, aga ka julgumine anda kriitilist tagasisidet on fundamentaalne selleks, et saaksid tekkida edasiviivad **diskussioonid**. EN2: „Ma arvan, et takistused, mis võivad tekkida, on eelkõige seotud sellega, kui näitlejatel, kes peaksid tulema välja pakutud ideedega kaasa, ei haagi ära. See on kahtlemata ebanugav positsioon mõlemale poolele, mis võib olla tingitud lihtsalt võimetusest end teisele inimesle mõistetavaks teha või lahknevad arvamused selles osas, mida ja kuidas teha. Või siis, kõigele eelnevalt – mis ajenditel on üldse kokku tuldud”. Ka EN3 arvab, et takistused

võivad tulla ka sellest, et ollaksegi väga erinevad ja ei saavutata ühist arvamust. Ohuks on ka, kui trupi liikmete mõtted liiguvad väga sarnast rada pidi. EN3: "Inimsuhete säilitamise eesmärgil surutakse mingeid tõelisi tahtmisi alla, minnakse vooluga kaasa, mis võib muuta lavastuse liiga üheseks".

b) Rahastus

Igasuguse repertuaariteatri välise teatritöö (ja nii Eestis kui Melbourne'is on märgata, et *devised* teatriga tegelevad pigem vabatrupid või iseseisvad teatrikompaniid kui riigiteatrid) alustamiseks on vaja leida rahalised vahendid. On aga üpriski keeruline, kui mitte öelda, et võimatu – leida rahastust projektile, mille puhul ei ole ette teada, milline saab olema loometöö lõplik kuju. Asjaosalised, kes end projektiga seovad, teevad seda sageli omal finantseeringul. EN2: "Rahaliste ressursside puudumine on masendav. Loomepalavikus võib-olla ei tunnegi seda, ja kui sa oled juba käe andnud, siis ikka lähed ju lõpuni, aga noh...nii ei tohiks."

c) Aeg

Nagu korduvalt öeldud, on *devised* teatri mudeli puhul loomeprotsess enamasti tavapärasest tunduvalt pikem. Tekib suuri raskusi, kui nõusoleku osaleda andnud näitlejad ei ole sellest lõpuni aru saanud. Mida pikemaks loomeprotsess venib, seda keerulisem on näitlejal end projektiga siduda. Melbourne'is valminud lavastuse „VOYAGE” esimesest proovist esietenduseni kulus aega poolteist aastat. Pärast paarikuist prooviperioodi otsustasid kaks näitlejat projektist loobuda. Selgus, et nende jaoks oli selline töömeetod olnud liiga kurnav, nad ei olnud valmis oma aega enam pikemalt pühendama, omamata selget pilti, kuhu see kõik välja viib. Allesjäänud näitlejatele oli nende lahkumine suureks löögiks, nad tundsid end hüljatuna, trupi dünaamika kannatas, samuti löi kõikuma usk kogu töö mõttekusse.

Teiselt poolt kujutab aeg endast ka teistsugust ohtu. Kui pole kokku lepitud ajapiiranguis, ehk mis ajaks peaks olema fikseeritud lavastuses kõlama hakkav tekst, millal on läbimängude aeg, ei oska trupp oma ressursse jagada. Peatudes liiga pikalt improviseerimisel või karakterite otsimisel, muutub seda keerukamaks ja ajakulukamaks kogu protsess, sest improviseerimise käigus tekib väga palju uut informatsiooni ja ideid. Isegi kui on mingi kindel ajaline tähtsus, võib aeg lihtsalt otsa saada, muutes viimaste etappide viimistlemise võimatuks. EN2: "Mitte oma ressursside puudumine, vaid nende mittetundmine viib sageli selleni, et aeg saab otsa. See otsimise periood on ülitore, aga ükskord on igal oinal Mihkclipäev ja eks see esietenduse

(“Theised”) eelne aeg selline maailmalõpu eelne tundunud küll. See oli ju meie kõigi esimene sellelaadne kogemus – teha eimillestki nii suurejoonelist midagit – ja sa ei oska oma ressursse jagada.”

d) Vastutaja

Vajadus kindlakäelise dramaturgi või lavastaja, otsustaja, teatud mõttes piiraja järele kumab läbi mitmest vastusest. AN5: "Minu jaoks on olnud keerukas alustada loometeekonda, kui uuritav teema on liiga lai. Iga grupi liige soovis minna teistest erinevas suunas. Uuritigi mitmeid suundi ja oli äärmiselt keeruline need kõik omavahel kokku sõlmida. See oli probleem, mille oleks pidanud lahendama lavastaja. See oli lavastaja otsus alustada laialivalguva teemaga (mis, ma arvan, oli tema esimene viga) aga ekslik oli ka otsus mitte suunata näitlejaid tema valitud suunas, kui esialgne sissejuhatus teemasse oli ometi juba tehtud. Ma arvan, et näitlejate jaoks on väga raske lahti lasta tööst, mida nad on väga pikka aega loonud, ja see on lavastaja otsustada, kas mingit suunda tasub uurida või mitte ja kui mitte, siis lõpetada võimalikult vara, et mitte aega raisata. Samas, ma mõistan ka ideede proovimise vajadust, mis ei pruugi töötada – aga seal on ka piir, kui kaugele seda viia võib."

Kui puudub professionaalne dramaturg, kes vaataks loodut kõrvalpilguga, võib (aga ei pruugi) lavastuse dramaturgiline kvaliteet langeda. EN4: „Võin osaleda teksti loomises suure entusiasmi ja kirega, kuid mul puuduvad tehnilised oskused, mis on professionaalsel kirjanikul/dramaturgil.”

3.4 VÄÄRTUSED

Sõnad „**võimalus**” ja „**vabadus**” esinesid tihti kirjeldamiseks *devised* meetodi „plusse”. AN2: „Trupil on suured loomingulised võimalused teha midagi, mida keegi teine varem pole teinud.” Nii Eesti kui Austraalia näitlejad tõid väärtusena välja võimaluse luua ise karaktereid. AN2: „Kuna sa pole käsikirjaga piiratud, sul on **võimalus luua karakterid, keda sa päriselt mängida tahad.**” EN3: „Mängu vabaduse tunne oli hoopis teine. Tähelepanu raskuspunkt oli mujal kui teksti meenutamises ja orgaaniliselt välja ütlemises./.../ Tavalavastuste puhul ei ole vabadust ise oma rolli kujundada, selles mõttes, kes see tegelane üldse on. Pigem tuleb sulanduda ka siis, kui ei saa tegelikult aru, miks.” Tekstiloomes ülesannetest kirjutab EN2: „Mina igatahes üllatasin ennast selles osas. Ehk siis on plussiks see, mis kõik võib sündida, kui **annad võimaluse teha**

midagi, mida näitlejalt tavaliselt ei eeldata.” AN2 leiab, et ise täiesti uut karakterit luues „pole sul näitlejana oma rolli kuulsate tõlgenduste või etendamiste koormat.” AN4 peab *devised* meetodi plussiks uurida omaenese suhet materjali teemadesse ja aspektidesse ilma surveta, et see peaks sobituma juba olemasoleva hiilgava kirjatüki piiridesse.

Kaks Eesti näitlejat tõid *devised*-meetodi plussina välja **võrdsuse**. EN2 kirjutas, et ta tajub võrdsust lavastaja ning näitlejate vahel, sest lavastaja on sama intensiivselt ostringutega ametis kui näitlejagi. EN2: „Võrdsus teatud etapini (sest ühel hetkel lähevad teed lahku), see on hea tunne.” Samuti leiab ta, et kõik, kes „Theistes” lõpuks laval olid, alustasid võrdselt positsioonilt. „Vaatajale jääb keegi alati rohkem silma, aga meil oli stardipaugu ajal võimalused võrdsed.” EN3 vastuses väljendub võrdsus ning ühtlasi *devised* meetodil sündinud teatrilavastuse erinevus klassikalisest lavastusviisist selles, et lavastuse visioon ei kuulu üksnes lavastajale vaid tervele trupile.

Devised teatriga töötades on näitlejatel palju rohkem võimalusi **õppida** teatri tegemise protsesside kohta. EN2: „Hästi põnev on vaadata, kuidas need abstaratsioonid ehk tekst läbiproovimisel elama hakkab. Õpid paremini tunnetama teksti lavaküpsust juba kirjutamisel. Juba see kogemus ise on proovimist väärt”.

AN2 **põnevusest**: “Töö ei teki mitte ainult kõigi liikmete ideede sünteesist vaid ka ideede ja isiksuste ristumistest ja kokkupõrgetest” ja keegi trupi liikmetest ei tea, mis protsessi käigus kõik tekkida võib. AN4: “Teadmatuses istumine, mitte teadmine, milline see töö on ja olema saab, võib olla väga põnev ning võib viia selleni, et mõisted nagu "vale" ja "õige" lähenemisviis ei kehti enam.”

AN4 pidas plussiks **kumulatiivset mõju** enda tööle, mis tekib vaadates teiste inimeste interpretatsioone ja kuulates nende ideid. Ehk - “Mitu näitekirjanikku avardavad maastikku, kust see töö on võimalik noppida” (AN5).

Viis kuuest Eesti näitlejast mainis ühel või teisel viisil, et *devised* meetodil sündinud lavastus on neile väga oluline. Ka üks Austraalia näitleja (AN4) väljendas oma tänulikkust, pidades kaasautoriks olemist suureks kingituseks. EN1: „Valmiv etendus on täielikult minu beebi ka, väljendades minu hoiakuid, uskumusi ja/või arusaama asjast.” EN3: „Klassikalises lavastusprotsessis ei ole tavaliselt kuigi palju aega selleks, et iseendas sorida ja rääkida omavahel kõike seda, mida me, lavastusprotsessis osalejad leidnud oleme. /.../ Näiteks „Theiste” protsessis oli vaja kombata väga palju teemasid, et jõuda üldse materjalini, mis pidi sündima. Seepärast

kasvas ka lavastus meisse kinni, sest me olime seda teistmoodi sünnitanud. „Theiste” puhul sai tegeleda just nende teemadega, mis olid meile endile väga südamelähedased. Oli väga suur usaldus trupi liikmete vahel, ei tekkinud kahtlusi, miks seda üldse teha. /.../ Riigiteatris olen ma tajunud enese muutumist näitlejana just selles mõttes, et kuna kõik on niivõrd ette kirjutatud – lavastus, kus hakkab mängima, roll, mida mängin, lavastaja nägemus, mis tihti on ette väga valmis, siis peabki olema väga hea kohanduja ja vahel isegi rohkem kui looja. Ja vahel see ajab mind marru kui lavastaja ei lase mul endal otsida tegelast ette kirjutatud rolli sees, ega ole nõus minuga otsingule kaasa tulema, vaid surub mind vormi, mis ta on enda peas välja mõelnud. Siis tekib marioneti tunne /.../ ja ma ei ole valmis ka lavastusele alla kirjutama. *Devised* teatri puhul ongi minu jaoks väga oluline, et selles protsessis olen ma rohkem kui ainult näitleja, ma olen selle asja üks ülesehitaja ja see tähendab vastutuse võtmist ja kui ma juba millegi eest vastutuse otsustan võtta, siis olen ma valmis väga tuliselt selle lavastuse eest seisma ja võitlema.” EN4: „Režiiteatris võib tekkida oht, et lavastaja kasutab näitlejat ainult nukuna. „Lolla” ja „Theiste” puhul olid näitlejad emotsionaalselt materjaliga, lavastuse sõnumiga seotud. Lavastus on näitlejale olulisem, kuna ta on sinna rohkem panustanud.” EN5: „Selline ühiselt loodud /.../ etendus jääb hinge kauemaks – võiks öelda, et igaveseks.” EN2: „Vastutus on suurem ja hool on suurem. /.../ Mida rohkem me tajume, et sa meiega oma looja rolli jagad, /.../ seda võimsam on tunne, et nüüd ja praegu kas kõik või mitte midagi. /.../ Mulle millegipärast meenus Rainer Nõlvaku, selle Teeme Ära! eestvõtja jutt sellest, et juht on kõige taga. Ta annab inimestele võimaluse ise luua ja sõna võtta, ja siis nad tunnevad, et see on nende oma.”

KOKKUVÕTE

Esimeses peatükis püstitasin endale ülesandeks uurida, millised on *devised* teatri meetodi esteetilis-filosoofilised printsiibid. Filosoofilistest põhimõtetest on minu jaoks lavastajana esikohal mõttekaaslus, kõigi loojate võrdsed võimalused töösse panustada ja eneste kui kunstnike positsioneerimine inimeste ja kodanikena.

Devised teatri üldkehtivate esteetiliste printsiipide kohta ühest teooriat välja tuua ei saa, sest iga *devised* teatri meetodil sündiv lavastus algab küsimusest, mitte väitest ja see (iga kord nullist alustamine) määrab ka esteetika.

Teises peatükis kirjeldasin enda lavastusi kui praktilisi näiteid *devised* teatrist. Leidsin, et ei ole võimalik lavastust kategoriseerida ainult tekstilooime strateegiatest lähtuvalt. Nt olgugi, et lastelavastus „Lolla” põhines päriselt elanud inimese lapsepõlve lugudel ning lavastuse narratiivse selgroo moodustasid dokumentaalmaterjalid, ei kuulu „Lolla” Pesti kirjeldatud tunnustest lähtuvalt dokumetaalteatri kui nähtuse alla.

Jason E. Weberi süsteem *devised* teatri liigitamiseks on asjakohane **aitamaks trupil kindlaks määrata ja kokku leppida rollide jaotuses** vältimaks arusaamatusi selles osas, kes ja kuidas lavastuse eest vastutab.

Leidsin, et „Theiste” puhul oli tugevalt tajuda esimeses peatükis välja toodud *devised* teatri ideaalid – **mõttekaaslus, jagatud vastutus, enda kui looja ja kodaniku positsioneerimine suhtes maailmaga ja maailma muutmise taotlus**. Kahes ülejäänud lavastuses oli tuntav jagatud vastutus ja rõõm leiutamisesest, so *devising*-protsessist. Küsimus, **mida tähendab olla siin just praegu**, selles ajahetkes, ei tulnud arutlusele. Samas ei leia ma, et nt maailmapoliitiliste teemade kõrvalejätmine muudaks *devised* teatri olemust.

Kolmandas peatükis uurisin *devised* teatrit näitleja seisukohast. Millised on näitleja hinnangul *devised* meetodi kasutamise eeldused, millised on meetodi väärtused? Peatüki põhirõhk asetseb näitleja väljakutsete ja raskuste uurimisel ja vastuste rühmitamisel. Palusin näitlejail pakkuda ka

lahendusi nimetatud probleemidele. Minu küsimustike eesmärgiks oli pigem sissevaade näitleja, oma peamise partneri töösse, kuivõrd teaduslik statistika. Suuremaks üldistuseks oleks mul olnud vaja palju rohkem intervjuusid, mida analüüsida.

Psühholoogiliste, näitleja eripäradest tingitud probleemide alla kuuluvad ebakindlusega ning enese ja teiste hinnangutega seotud hirmud. **Hirm “vea” ees** võib olla tingitud näitleja liiga kõrgetest ootustest enda suhtes, tema suutmatusest mõista, et igasuguse teatritöö lahutamatuks osaks ongi vead. Probleem võib olla ka lavastaja oskamatuses tekitada loominguliseks tööks sobiv õhkkond.

Minu küsimustikule vastanud viiest Eesti Improteatriga seotud näitlejast neli ei maininud oma vastustes põhimõttelist hirmu improviseerimise, enese avamise, „vea” ees. Kas nende oskused improviseerimises, „tundmatule vastu minemises” on nii järelikult nii head, et mingit ärevust nende enese võimed või võimetus neis ei tekita? Teine ühine nimetaja peale Improteatri on see, et Eesti näitlejad on käinud koos läbi teatrikooli ja tunnevad teineteist nüüdseks kaheksa aastat. Trupp, kellega Melbourne’is töötasin, tundsid teineteist ainult poolteist aastat või mõned kuud. Improteatriga neil sidemeid ei olnud. Samuti seisnes Melbourne’i tööde erinevus minu Eesti lavastustest selles, et lavastaja ei olnud näitlejate eakaaslane ning oli osadele näitlejatele erinevatel aegadel olnud õpetaja. Kuna trupp muutus protsessi jooksul mitu korda, oli enda kiire avama õppimine võõraste juuresolekul näitlejatele lisakatsumuseks.

Näitleja tööga seotud väljakutsete alla *devised* teatris kuulub **rolli loomine**. Liiga suur vabadus võib saada takistuseks valikute langetamisel – teha otsuseid karakteri suhtes võib olla keeruline. Vastustest ilmes vajadus suunaja ja otsustaja järele.

Hirm terviku puudumise ees on probleem, mis on omasem Eesti näitlejatele kui Austraalia näitlejatele ning on seotud **vastutuse võtmisega** kogu loodava lavastuse ees. See omakorda tingib suure koormuse, mis paneb igäihe vastupidavuse proovile.

Professionaalse suhtumisega seotud probleemid on **eitamine** ehk partneri mängu blokeerimine, **hirm vaimse omandi loovutamise ees** ja **tõrksus loodud tööst loobumisel terviku huvides**. Viimati nimetatud probleem võib tuleneda ka ebaselgetest

kokkulepetest vastutaja osas. **Psühholoogiliseks põhjuseks** nende probleemide puhul on (liigne) vajadus kontrollida teisi inimesi ja töö kulgemist.

Hirm erinevuste, erinevate lähenemisviiside ees on nii professionaalse suhtumise kui ka näitleja eripärast tingitud probleem, mida saab lahendada lavastaja, andes kõigile asjaosalistele teada, et kõik erinevad vaatepunktid on oodatud ja hinnatud.

Lavastajaga seotud probleemid

Trupi komplekteerimine on lavastaja pädevuse küsimus. Ohuks võib olla kas liiga erinevatel või sarnastel seisukohtadel olev trupp. Nii lavastaja olemasolu kui puudumisega seotud probleem on **materjali laialivalgusus** ja valikute tegemine. Osad vastanutest olid seisukohal, et *devised* teatri puhul on tugeva liidri olemasolu vajalik. Üks näitleja leidis, et lavastaja otsustele on keeruline alluda, kui näitleja nägemus on teistsugune. Lavastaja kompetentsi küsimus on ka **loominguliseks tööks toetava õhkkonna tekitamine**. Näitlejale peavad olema tagatud tingimused, milles ta julgeks avaneda ja eksida.

Kirjutades käesolevat tööd, hakkasid minus tekkima ka uued lahendused mõiste *devised* teatri eesti keelde tõlkimisel. Pakun siinkohal välja kolm varianti.

Omaloominguteater. Millegipärast on sõnal „omalooming” eesti keeles amatöörlusele viitav kõrvaltähendus. Ma ei oska öelda, miks see nii on, sest kui Shakespeare kirjutas „Macbethi”, oli see ju ka tema oma looming. Omalooming on algupärane, ja seda on ka *devised* teater. Samuti esineb sõna „oma” nii ainsuses kui mitmuses, temasse mahub rohkem kui üks inimene. „Meie oma loomingu teater”.

Kommuuniteater. Ideaalis moodistavad *devised* teatri trupi rühm inimesi, kes seisavad ühiselt sarnaste väärtuste eest. *Devised* teater on nn ühiskunsti vorm.

Leiutajateater. Selle töö kirjutamise algjärgus, tõlkides väljendit *devised theatre* eesti keelde, püüdsin seda teha võimalikult täpselt. „Leiutatud teater” aga ei kõlanud minu meelest hästi. Nüüdseks olen mõistnud, et tähelepanu raskuspunkt ei pea olema sellel, mis selle teatriga nn **tehtud** on – leiutatud, vaid – isik, kes seda teeb. Kuna ka mõiste autoriteater lähtub tegijast/tegutsejast, siis pakungi uue mõistena välja leiutajateatri.

KASUTATUD ALLIKAD

Brook, P. 1968. *Empty Space*. Simon & Schuster

http://cdn.preterhuman.net/texts/religion.occult.new_age/occult.conspiracy.and.related/Brook,%20Peter%20-%20The%20Empty%20Space.pdf

Epner, L. 2010. *Autoriteater ja kollektiivne „leiutamine.“* – Sirp nr 37, 08.10

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=11357:autoriteater-ja-kollektiivne-leiutamine&catid=3:teater&Itemid=2&issue=3316

Epner, L. 2013. *Teispool draamat: tekst nullindate teatris.* – Methis. *Studia humaniora Estonica* 2013, Vol 8, No 11 (2013): Nullindate erinumber. doi:10.7592/methis.v8i11.1005

<http://ojs.utlib.ee/index.php/methis/article/view/1005/975>

Heddon, D., Milling, J. 2006. *Devising Performance: A Critical History (Theatre & Performance Practices*

<http://www.palgrave.com/PDFs/1403906637.pdf>

Horwitz, A. 2012. *The Politics Of Cultural Production In Theater (Or, Devise This!), Part I.* – Culturebot – critical conversations on arts + culture

<http://www.culturebot.org/2012/11/15219/the-politics-of-cultural-production-in-theater-or-devise-this-part-i/>

Horwitz, A. 2013. *The Politics Of Cultural Production In Theater (Or, Devise This!), Part III.* – Culturebot – critical conversations on arts + culture

<http://www.culturebot.org/2013/02/15952/the-politics-of-cultural-production-in-theater-or-devise-this-part-iii/>

Karulin, O. 2010. *Protsessidramaturgia karid.* – Sirp nr 37, 08.10.

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=11359:protsessidramaturgia-karid-&catid=3:teater&Itemid=2&issue=3316

Karusoo, M. 1997. *Konverents koolkonnast – Teater.Muusika.Kino*

http://www.temuki.ee/arhiiv/arhiiv_vana/Teater/0048.htm

Normet, I. 2001. *Lavastajaraamat. 12 intervjuud eesti lavastajatega.* – Eesti Teatriliit, Eesti Muusikaakadeemia Kõrgem Lavakunstikool

Pesti, M. 2012 *Tekstiloomestrateegiatest Eesti nüüdisteatris. Rühmatöö, dokumentaalteater ja verbatim-tehnika.* – Keel ja Kirjandus nr 2/2012

<http://kjk.eki.ee/ee/issues/2012/2/253>

Parsons, R. 2009. *Between the director and the spectator: decision-making and devising theatre.* – Humanity 2009

http://www.arts.mq.edu.au/documents/03RPARSONS_10-17.pdf

Rekkor, H. 2012 *Proovipäevik* (asub autori valduses)

Rooste, J. 2009. *Vananev näitleja, tantsiv lihatiikk, kolmest lavastajast rääkimata.* – Sirp nr 37, 10.09

http://www.sirp.ee/index.php?option=com_content&view=article&id=9524:vananev-naeitleja-tantsiv-lihatuekk-kolmest-lavastajast-raeakimata&catid=3:teater&Itemid=2&issue=3270

Shank, T. 1972. *Collective Creation.* TDR 16(2) – viidatud Parsons 2009 kaudu

Weber, J. E. 2010. *Creating Together: Defining Approaches to Collaboratively-Generated Devised Theatre.* Emerson College August 2010.

http://www.academia.edu/462369/Creating_Together_Defining_Approaches_to_Collaboratively-Generated_Devised_Theatre

Wikipedia arikkel *Devised Theatre* http://en.wikipedia.org/wiki/Devised_theatre

Williams, D. 1999. *Collaborative Theatre: The Théâtre du Soleil.* Routledge, London/New York – viidatud Parsons 2009 kaudu

Intervjuud

1. Eesti näitleja 1 – 19.07.2011, 30.01.2013
2. Eesti näitleja 2 – 12.07.2011, 28.01.2013, 1.02.2013
3. Eesti näitleja 3 – 04.08.2011, 30.01.2013
4. Eesti näitleja 4 – 23.07.2011, 30.04.2013
5. Eesti näitleja 5 – 13.06.2013, 19.07.2013 (ei vastanud küsimustikele täies mahus)
6. Eesti näitleja 6 – 06.07.2011, 07.07.2011, 15.11.2012, 21.11.2012, 10.05.2013, 18.05.2013
7. Austraalia näitleja 1 – 07.02.2013
8. Austraalia näitleja 2 – 08.03.2013
9. Austraalia näitleja 3 – 17.04.2013
10. Austraalia näitleja 4 – 23.11.2012, 03.05.2013, 08.05.2013, 22.05.2013
11. Austraalia näitleja 5 – 26.02.2013
12. Austraalia näitleja 6 – 24.07.2013 (ei vastanud küsimustikule täies mahus)
13. Austraalia näitleja 7 – 16.06.2013 (ei vastanud küsimustikule täies mahus)

Kõik intervjuud on läbi viidud e-kirja teel. Kirjavahetus ja kogutud intervjuud asuvad autori valduses.

Lisa1 I küsimustik Eesti näitlejatele

Üldised küsimused

1. Loetle sarnasused ja erinevused, kui me võrdleme nn klassikalisest lavastusviisi ja seda teekonda, mis viis “Lolla”, “Theisteni”.
2. Loetle plussid ja miinused neid meetodeid kõrvutades, näitleja seiskohalt.
3. Kas tõik, et Sina ise saad olla/ pead olema oma tegelase ja tema teksti kaasautor on pigem pärssiv või innustav? Kui nii ja naa, siis millest sõltuvalt nii ja naa?
4. Loetle plussid ja miinused, kui kõneleme stseeni fikseerimisest olemasoleva dramaturgilise materjali ja proovide käigus tekkiva dramaturgilise materjali puhul.
5. Milline võiks Sinu arust olla optimaalne trupi suurus sedalaadi katsetusteks? Miks?
6. Millised on eeldused, et *devised* meetodit kasutada?

Konkreetse materjaliga (“Theised”, “Lolla”, “Üle vee”) seotud küsimused

1. Kas Sinu tegelane sai piisavalt eluõigust, lavaõigust? Millest see sõltus?
2. Mis etapid me lühidalt Sinu mälu järgi läbisime, enne kui lõplik idee välja koorus ning milline osa läbitust lõpptulemuses kajastus?
3. Kuidas tekkisid karakterid? Millised olid Sinu karakteri sünni jaoks olulised teemad, märksõnad?

Lisa 2 II küsimustik Eesti näitlejatele

1. Milliseid probleeme/ohte/takistusi/blokke Sina oma töös näitlejana koged kui me räägime *devised* teatrist ja millised neist on välispidised ehk Sinust sõltumatud, millised on sisemised? (Võid rääkida nii konkreetselt ja näiteid tuues, mis olekski eelistatum variant – „Theised”, „Lolla” kui ka teistest *devised* teatri kogemustest, kui Sul on, või võid kirjutada ka üldistatult, kui on mingid üldised probleemid või kui näidet ei taha või pole tuua.

Kui leiad, et endal tõkkeid ei ole, milliseid sisemisi tõkkeid oled tunnetanud kaasloojatel, mis on Sinu arust neid takistanud/tõkestanud?

2. Kui mõtled nendele näitleja sisemisele tõketele, mille välja tood, kas võid veel sügavamale tungida ning mõista püüda ja lahti seletada, kus Sinu arust probleemi(de)juur peitub? Millised võiksid olla algpõhjus(ed)?

3. Nüüd, kus oled mõelnud probleemidele ja nende võimalikele juurtele, milliseid võiksid olla leevendused või suisa lahendused neile probleemidele? Kuidas sa ennast/sõpra/kolleegi aitaksid? Siit - vali 1 või 2 tähtsamat (iseenda) probleemi ja koosta harjutus/meditatsioon/mäng/laul/füüsiline harjutus (tuginedes oma kogemusele näitlejana ja kõigele, mida lugenud ja ära proovinud või katsetada tahtnud oled), mille eesmärgiks oleks tegeleda just selle konkreetse probleemi või tõrkega. Kui juhtub, et see ülesanne osutub kaelamurdvaks, siis võid lihtsalt välja pakkuda mängu või harjutuse ilma midagi omalt poolt lisamata, aga siis ma tahaksid mingit seletust juurde sinu enda kogemusest, miks just see harjutus.

4. Millised on Sinu tugevused töötades *devised* teatri mudelis?

5. Millised on loomeprotsessi ja Sinu kui näitleja tööd soodustavad tingimused, tegurid?

6. Mida ootad iseendalt, mida ootad oma partneritelt, mida ootad lavastajalt sellises mudelis?

Lisa 3 Küsimustik Austraalia näitlejatele

1. What are prerequisites (skills and mental attitudes) needed for members in a devising process?
2. Which are your strengths in working in a model of devised theatre?
3. What conditions and factors are helpful to the actor's work in the devising process?
4. What do you expect from yourself, from your partners and from a director in a model of devised theatre?
5. From the point of view of an actor, list the advantages and disadvantages of the process of devised theatre vs a traditional theatre model.
6. What are the external and internal problems / risks / barriers / blocks/ obstacles/ challenges you experience in your work as an actor in devising processes?
7. If you haven't already, explain what the roots are of these problems?
8. Now that you have thought of the problems and their roots, what could the practical solutions be to these problems? How would you help yourself/colleague? Select 1-2 problems and, based on your own knowledge and experience, compose an exercise / meditation / game with the aim of to deal with the problem.

Lisa 4 Pildid lavastusest “Theised”

Neiu Eesti Energia – Maarika Mesipuu
Neiu Kriitiline Mass – Mairi Jõgi
Neiu Rohelises Konnakostüümis – Kati Ong
Neiu Superstaar – Merilin Kirbits
Neiu Mahakaksatud Peaga Marie Antoniette –
Liisa Taul

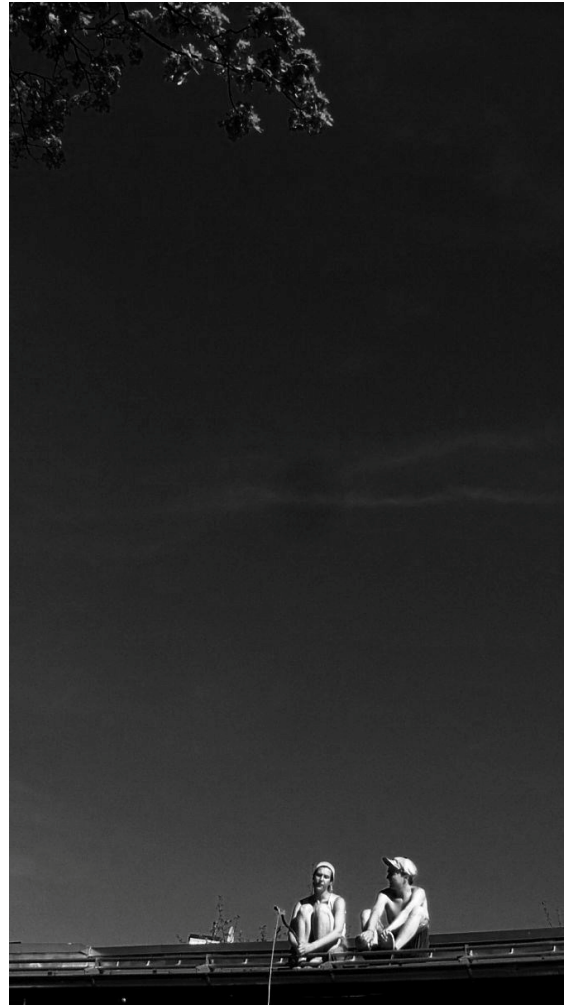
Autor: trupp
Lavastaja, muusikaline kujundaja: Helen Rekkor
Kunstnik: Triin Randver
Valgus: Kristjan Suits



Fotod: Merli Antsmaa ja Allan Rummel

Lisa 5 Pildid lavastuse "Lolla" proovidest

Lolla (Lydia Koidula) – Mairi Jõgi
Gena (Eugenie Jannsen) – Kati Ong
Poiss – Rauno Kaibiainen
Autor: trupp
Lavastaja: Helen Rekkor
Kunstnik: Lea Ojam



Fotod: Helen Rekkor

Lisa 6 Pildid lavastuse “Üle vee” prooviperioodist

Iisa – Liisa Taul

Emma – Kati Ong

Vanaema – Mairi Jõgi

Autor: trupp ja Kulno Malva

Lavastaja, muusikaline kujundaja: Helen Rekkor



Fotod: Helen Rekkor

Lisa 7 Pildid lavastuse “Voyage” prooviperioodist

Lavastaja: Tamara Searle

Lavastaja assistent, muusikaline kujundaja: Helen Rekkor

Dramaturgia: Xan Colman, Helen Rekkor

Kunstnik: Thomasin Marshall

Kunstniku assistent: Bridget Nathan

Trupp: Kate Parkins, Leone White, Brook Sykes, Steve Brown, Shannon Quinn, Jon Richards

Külalis-devisorid: Andrew Grey, Daniel Niceski, Noah Moon, Fiona Rutkay, Alex Donald

Teater: A is for Atlas



Leone White



Shannon Quinn ja Tamara Searle



Brook Sykes, Jon Richards, Leone White, Kate Parkins



Brook Sykes, Jon Richards, Andrew Grey

Fotod: Helen Rekkor

SUMMARY

Devised theatre in practice

The actor in devised theatre

My experience with devised theatre is limited to five productions but I have grown to realize that, for me, the core of devised theatre is the actor – the one element that embodies all potential. Therefore, in my final paper I research the actor's work in the model of *devised* theatre.

In chapter one, I research the aesthetic and philosophical principles of devised theatre. The set of philosophical values involves being democratic and homogenic as a creative group whose members are trying to position themselves as people, artists, citizens *here and now*; being the change they want to see in the world. But it is hard if not impossible to bring about a theory for the aesthetic principles of devised theatre, as the devising process begins with a **question** not a statement.

In order to give some context to the third chapter, I describe my own productions and analyze them based on Madli Pesti's article "*Tekstiloomestrategieid Eesti nüüdisteatris*", Jason E Weber's *Creating Together: Defining Approaches to Collaboratively-Generated Devised Theatre* and the philosophical approaches offered by Andy Horwitz.

By interviewing actors from Estonia and Australia, my aim in chapter three was to answer the following questions:

1. What are the prerequisites (e.g. actor's mental attitude and skills) and preconditions for devising theatre?
2. What are the external and internal problems / risks / barriers / blocks/ obstacles/ challenges actors experience in devising processes?
3. What could be outright solutions to these problems?

4. What are the values of *devised* theatre in the eyes of the actors?

The conclusions were as follows:

Will/need and **collaboration** were the most often-mentioned prerequisites essential for devising actors. Out of the external and internal problems / risks / barriers / blocks/ obstacles/ challenges that actors face during the devising process, the actor's work-related problems involve **character work**. Too many possibilities in approaches might make it difficult to narrow down the options. The answers indicate that there is a need for a decision maker, an "outside eye". **The need to be able to grasp the whole body** of the work that is currently in devising process, and **the actual fear of lacking the ability** is more specific to Estonian artists and is often to do with **taking responsibility for the whole play** (instead of just one's own role). This is also one of the reasons behind the feeling of strain. Getting used to it is a challenge that can be overcome with good mental and physical form.

Reluctance to give up the work the actor has created in a devising process **by removing some of the input from the final script** is a problem that is connected either with the agreements previously made or not made related to roles in devising (e.g. is it *Collective Collaboration* or *Guided Collaboration*?) or with professional attitude. **Fear of putting one's intellectual property in the hands of other actors** is, in a way, a matter of professional attitude or wanting to have too much control over other people and the way the devising process is unrolling. **Blocking offers and being reluctant to accept different approaches** and backgrounds is a matter of professional attitude. **Fear of being judged** for a different background can also be triggered due to insecurity. Therefore, everyone involved must be assured that all approaches are welcome.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputööüldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina _____ Helen Rekkor _____

sünnikuupäev: ___20.01.1983_____:

annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

DEVISED TEATRI TEOREETILISTE SEISUKOHTADE RAKENDAMISEST
PRAKTIKAS JA NÄITLEJA *DEVISED* TEATRIS

mille juhendaja on Kalju Komissarov _____,

(juhendaja nimi)

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus **18.08.2013**