

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide õppekava

Madleen Maria Kirja

**DRAMATURGIA JA NÄITLJATÖÖ: LOOVUURIMUSLIK ANALÜÜS PROJEKTIDE  
“PASSIJAD”, “MEMENTO 2” JA “ÕNNELIKE SURNUTE AED” PÕHJAL**

Lõputöö

Juhendaja: Ele Viskus, MA

Viljandi 2025

## Resümees

“Dramaturgia ja näitlejatöö: loovuurimuslik analüüs projektide “Passijad”, “Memento 2” ja “Õnnelike surnute aed” põhjal”

Töö analüüsib dramaturgia ja näitlejatöö seoseid, keskendudes dramaturgiliste oskuste arengule näitlejana projektides „Passijad“ (2024), „Memento 2“ (2025) ja näitleja töövahendite kasutamisele dramaturgina projektis „Õnnelike surnute aed“ (2025). Tuginedes eneserefleksioonile, protsessianalüüsile ja Oskar Viirandile esitatud küsimustiku vastustele, uurin improvisatsiooni, keelelist täpsust ja dramaturgilist empaatiat. Näitleja töövahendid, nagu intuiitiivne kohalolu ja häälega teksti lugemine, rikastasid dramaturgilist protsessi. Järeldan, et dramaturgia on elatud kunst, mis ühendab intuitsiooni ja analüüsi, süvendades minu erialast kasvu näitleja-dramaturgina.

**Võtmesõnad:** dramaturgia, näitlejatöö, koosloome.

## Abstract

“Dramaturgy and Acting: A Creative Research Analysis Based on the Projects “Passijad”, “Memento 2”, and “Õnnelike surnute aed””

This thesis analyzes the interplay between dramaturgy and acting, focusing on the development of dramaturgical skills as an actor in the projects “Passijad” (2024), “Memento 2” (2025), and the use of acting tools as a dramaturg in “Õnnelike surnute aed” (2025). Based on self-reflection, process analysis, and responses to a questionnaire submitted to Oskar Viirand, I explore improvisation, linguistic precision, and dramaturgical empathy. Acting tools, such as intuitive presence and vocal text reading, enriched the dramaturgical process. I conclude that dramaturgy is a lived art, combining intuition and analysis, deepening my professional growth as an actor-dramaturg.

**Keywords:** dramaturgy, acting, devising.

## Sisukord

Sissejuhatus	4
1.1 Näitlejatöö ja dramaturgia seosed	5
1.2 Projektide valik: „Passijad“, „Memento 2“ ja „Õnnelike surnute aed“	6
2. Diplomilavastused “Passijad” ja “Memento 2” ning näitleja dramaturgiline vastutus koosloomelistes protsessides	7
2.1 “Passijad”	8
2.1.1 Protsessi kirjeldus: materjalide kogumine, töömeetod, improvisatsioon	8
2.1.2 Dramaturgiline panus näitlejana	9
2.1.3 Dramaturgilised väljakutsed ja lahendused	10
2.1.4 Refleksioon: arendatud oskused ja mõju dramaturgia mõistmisele	10
2.2 „Memento 2“	11
2.2.1 Voogteatri formaat ja mõju näitlejatööle ning dramaturgiale	12
2.2.2 Reaalajas toimuv dramaturgia	13
2.2.3 Refleksioon: arendatud oskused ja mõju dramaturgia mõistmisele	14
3. „Õnnelike surnute aed“: dramaturgina ekslemise ja usalduse teekond	15
3.1 Usaldus ja dramaturgi roll	15
3.2 Dramaturgiline protsess: teema ja tegelaste loomine	16
3.3 Kirjutamisprotsess ja koostöö	17
3.4 Proovi- ja võtteperiood: dramaturgi kohalolu	17
3.5 Montaaž ja kujundlik dramaturgia	19
3.6 Kokkuvõte: elatud dramaturgia	20
4. Järeldused	20
4.1 Näitleja töövahendite kasutamine dramaturgina	21
Kokkuvõte	23
Kasutatud allikad	25

## Sissejuhatus

Käesolevas töös uurin dramaturgia ja näitlejatöö seoseid, keskendudes dramaturgiliste oskuste arengule ja näitleja töövahendite kasutamisele dramaturgi rollis. Töö analüüsib minu kogemusi näitlejana lavastustes „Passijad“ (lavastaja Kirill Havanski, 2024) ja „Memento 2“ (Tambet Tuisk ja Taavet Jansen, 2025) ning dramaturgina lavastuses „Õnnelike surnute aed“ (Oskar Viirand, 2025). Need projektid, mis hõlmavad koostööl põhinevat teatrit ja hübriidvormi nagu voogteater, võimaldavad uurida, kuidas näitleja ja dramaturgi rollid põimuvad loomeprotsessis, nõudes improvisatsiooni, analüüsi ja kollektiivset vastutust.

Uurimus toetub eneserefleksioonile, protsessianalüüsile ja lavastaja Oskar Viirandile esitatud küsimustiku vastustele. Lisaks integreerin teoreetilisi käsitlusi dramaturgiast, tuginedes klassikalistele ja kaasaegsetele allikatele, et mõtestada dramaturgia rolli ja selle mõju minu arengule näitleja-dramaturgina. Selles töös uurin järgmisi küsimusi: millised dramaturgilised oskused arenesid „Passijates“ ja „Memento 2“, milliseks kujunes dramaturgi roll „Õnnelike surnute aia“ protsessis ning milliseid näitleja töövahendeid kasutan dramaturgina. Töö on üles ehitatud nelja peatükina, mis käsitlevad dramaturgiat teoreetiliselt ja praktiliselt: esimene peatükk defineerib dramaturgia klassikalise ja kaasaegse käsitluse, näitleja dramaturgilise rolli, loovuurimusliku meetoodika ning tutvustab uuritavaid projekte; teine peatükk analüüsib „Passijate“ protsessi ja „Memento 2“ dramaturgiat, minu panust stseenide kujundamisse, mängureeglite loomist, hübriidvormi mõju ning väljakutseid, reflekteerides oskuste arengut, sealhulgas intuiitvset kohalolu ja keelelist täpsust; kolmas peatükk kirjeldab „Õnnelike surnute aia“ dramaturgilist protsessi, teema ja tegelaste loomist ning prooviperioodi kohalolu, reflekteerides õpitud oskusi ja identiteedi kasvu; neljas peatükk võrdleb projektide dramaturgilisi lähenemisi, analüüsib oskuste arengut ja teeb järeldusi dramaturgia mõistmisest ning selle mõjust minu erialalisele kasvule. See struktuur võimaldab süstemaatiliselt uurida dramaturgiat kui praktilist ja teoreetilist nähtust, sidudes minu kogemused näitleja-dramaturgina akadeemilise analüüsiga.

## 1. Dramaturgia kui näitlejatöö rikastaja

Näitlejana olen alati tundnud vajadust mõista laval toimuva sügavamat struktuuri, otsides loogilisi seoseid ja reegleid, mis annavad etendusele sidususe. Viljandi Kultuuriakadeemia õpingud on muutnud algselt hirmutava improvisatsiooni – „lihtsalt proovimise“ – oskuseks, mis toetab minu dramaturgilist mõtlemist. Minu huvi dramaturgia vastu tuleneb soovist kirjutada, aga ka korrastada süsteeme, olgu selleks stseeni ülesehitus või narratiivi kujundamine. See kirk peegeldub varasemates kogemustes, näiteks hosteli juhina, kus analüüsisin olukordi ja leidsin lahendusi, ning biblioterapeudi kursusel, mis süvendas minu sidet sõnade ja tähendustega. Dramaturgia võimaldab mul sukelduda etenduse sügavamasse kihti, panustades loomeprotsessi aktiivselt ja rikastades nii minu näitlejatööd kui ka arusaama etenduskunstist. Nagu Flaami dramaturg ja esseist Marianne Van Kerkhoven (2014) märgib, toimib dramaturg „seespoolse vaatajana“, kes hoiab fookust lavastuse tuumal – see mõte haakub minu püüdlusega mõtestada sündmuseid laval nii näitleja kui loovisikuna.

### 1.1 Näitlejatöö ja dramaturgia seosed

Minu jaoks on dramaturgia sisemine/välimine korrastav jõud, mis ühendab intuitsiooni ja analüüsi, et luua laval sidus ja mõtestatud tervik. Viljandi õpingutes kogetud töötoad, näiteks Rainer Sarneti juhendamisel, kus sama tekst sünnitas erinevaid tõlgendusi, ja Tambet Tuisu töötoad, mis rõhutasid näitleja valikute mõju tähendusloomele, kinnitasid dramaturgia paindlikkust ning tähtsust. Kaasaegses etenduskunstis, eriti koosloomelises teatris ja hübriidvormides nagu voogteater, on dramaturgia roll muutunud dünaamilisemaks. Saksa teatrikriitik ja -teoreetik Hans-Thies Lehmann (2009) rõhutab, et sellised vormid nõuavad näitlejatelt dramaturgilist vastutust, kuna tähendus sünnib koostöös, mitte valmis tekstist.

Dramaturgia mõiste on teatrimaailmas arenenud kitsast tekstikesksest praktikast mitmetahuliseks loomeprotsessiks, mis hõlmab lavastuse tähendusloomet kõigis selle aspektides. Klassikaliselt, tuginedes Aristotelese „Poeetikale“, keskendub dramaturgia näidendi ülesehitusele – tegevuse ühtsusele, loogilisele alguse-keskpaiga-lõpu struktuurile ning tegelaste soovidele ja takistustele, mis juhivad sündmustikku. Aristoteles rõhutas, kuidas olulisim on sündmuste struktuur, sest tragöödia on tegevuste jäljendus, mitte inimeste. Elu koosneb tegudest ning selle lõpp on tegevuse laad, mitte isiku omadused (Aristotle, 1996). See arusaam pani aluse

dramaturgiale kui tegevuspõhisele narratiivile, kus tekst on lavastuse tuum. Klassikaline dramaturg tagas, et näidendi struktuur toetab autori visiooni ja avaneb laval, keskendudes teksti analüüsile ja selle kolmemõõtmelisele tõlgendusele.

Kaasaegne dramaturgia on seevastu dünaamiline ja kollektiivne protsess, mis ületab tekstikesksuse, hõlmates heli, ruumi, kehakeelt ja trupi ühist loovust. Itaalia teatrilavastaja ja -teoreetik Eugenio Barba (2009) kirjeldab dramaturgiat kui „orgaanilist struktuuri“, mis sünnib näitlejate kohalolu, improvisatsiooni ja lavastusprotsessi sünergias, mitte pelgalt kirjalikust tekstist. Koostööl põhinevas teatris (*devising theatre*) jaguneb dramaturgiline vastutus kogu trupi vahel, kus ideed tekivad intuitiivselt ja nende päritolu on sageli jälgimatu. Kaasaegne dramaturg ei ole autoritaarne juht, vaid partner, kes toetab trupi visiooni, esitades küsimusi ja aidates materjali potentsiaali avada. See lähenemine rõhutab dramaturgia rolli kui protsessi katalüsaatorit, mis võimaldab kollektiivset avastamist.

Traditsioonilises teatris on näitleja olnud peamiselt tegelaskuju kehastaja, kes järgib autori ja lavastaja juhiseid. Kaasaegses praktikas, eriti koostööl põhinevates vormides, muutub näitleja loovkaasautoriks, kes osaleb dramaturgilises protsessis juba varajases staadiumis. Bertolt Brecht (1964) rõhutas näitleja võimet tuua lavale mitte ainult roll, vaid ka kriitiline pilk, mis küsib, kuidas ja miks lugu räägitakse, luues seeläbi dramaturgilist tähendust. Näitleja panustab improvisatsiooni, füüsiliste kompositsioonide ja refleksiooni kaudu, kujundades stseenide rütmi, ruumitunnetust ja lavastuse üldist struktuuri.

## **1.2 Projektide valik: „Passijad“, „Memento 2“ ja „Õnnelike surnute aed“**

Käesoleva loovuurimusliku töö keskmes on kaks projekti, milles osalesin etendajana: „Passijad“ (lavastaja Kirill Havanski), „Memento 2“ (Tambet Tuisk ja Taavet Jansen) ning „Õnnelike surnute aed“ (lavastaja Oskar Viirand), milles osalesin dramaturgina. Valisin need tööd, kuna nendes nõudis näitleja ja dramaturgi roll aktiivset panust dramaturgia kujundamisesse.

„Passijates“ sündis materjal trupi improvisatsiooni ja arutelude kaudu, kuigi lõplikud otsused langetasid lavastaja ja dramaturg. „Memento 2“ voogeatreri formaat eeldas näitlejatelt reaalsel narratiivi loomist ja mängureeglite kehtestamist, muutes dramaturgilise vastutuse veelgi individuaalsemaks. „Õnnelike surnute aed“ tähistas minu esimest ametlikku dramaturgi rolli, kus uurisin teema ja tegelaste loomist ning prooviperioodi dramaturgilist kohalolu.

Analüüs toetub eneserefleksioonile, protsessianalüüsile ja mõningal määral

autoetnograafia, et uurida minu arengut näitleja-dramaturgina. See lähenemine võimaldas mul reflekteerida oma rolli „Passijates“, „Memento 2“ ja „Õnnelike surnute aias“, uurides, kuidas otsused ja kogemused kujundasid dramaturgilist protsessi. Eneserefleksioon aitas mõtestada intuiitseid valikuid ja väljakutseid, samas kui protsessianalüüs keskendus trupi koostööle ja dramaturgia sünnile improvisatsiooni kaudu.

Andmeid kogusin päevikute, prooviprotsessi märkmete ja trupi arutelude kaudu. Märkmed proovidest ja vestlustest lavastajate ning dramaturgidega (nt Roos Lisette Parmas „Passijates“) pakkusid välist perspektiivi nagu ka Oskar Viirandilt saadud vastused küsitlusele.

## **2. Diplomilavastused “Passijad” ja “Memento 2” ning näitleja dramaturgiline vastutus koosloomelistes protsessides**

Näitleja dramaturgiline vastutus avaldub võimes tõlkida mitteverbaalseid impulsse – liikumisi, rütme, pause ja kujundeid – lavakeelde, luues tähendust koostöös trupiga. Ameerika teatrilavastaja ja õpetaja Jackson Gay rõhutab, et näitleja on kaasautor, kes toob nähtavale lavastuse sügavamad kihistused, töötades intuitsiooni ja kujunditega, mida on raske sõnastada: „Ma vajan kedagi, kellega rääkida asjadest, mida on raske sõnadesse panna – tundeist või intuitsioonist, kujundist või žestist...“ (2014). Lavastustes „Passijad“ ja „Memento 2“ sündis dramaturgia kollektiivsetest katsetustest, füüsilistest kompositsioonidest ja assotsiatsioonidest, mitte valmis tekstist, nõudes näitlejalt intuiitsest ja analüütilist panust. Teatripraktikud ja autorid Bicat ja Baldwin (2002) märgivad, et koosloomeprotsessides on ideede päritolu sageli jälgimatu, kuna trupp ehitab dramaturgiat ühiselt – näitleja algatatud impulss võib mõjutada helikujundust või stseenide struktuuri. Näitleja kui dramaturg küsib, miks ja kuidas elemendid lavastuse tervikuga haakuvad, tasakaalustades loovust ja refleksiooni. Toon selles analüüsis esile valitud mõtted, kuidas need projektid kujundasid minu arusaama dramaturgiast ja näitleja rollist.

## 2.1 “Passijad”

Lavastus „Passijad“, mille lavastas Kirill Havanski koostöös dramaturg Roos Lisette Parmasega, esietendus 12. detsembril 2024 teater Ekspeditsioonis (Ekspeditsioon, 2024). Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia 15. lennu näitlejatudengite diplomitööna sündinud lavastuses uuriti eksistentsiaalset kogemust – elu kõrvalt vaatamise tunnet. Protsessis tõusis esile grupitaju ehk entiteedi kujundamine ning individuaalne panus improvisatsiooni kaudu. Näitlejana osalesin lavastuse loomises koosloome põhimõttel, panustades dramaturgia ülesehitusse, karakterite otsingutesse ja etenduse tonaalsusse, ent kogesin ka väljakutseid, mis süvendasid minu arusaama dramaturgiast.

### *2.1.1 Protsessi kirjeldus: materjalide kogumine, töömeetod, improvisatsioon*

Protsess algas 2023. aasta sügisel esimeste kohtumistega, millele järgnes 2024. aasta aprillis töötuba, kus lavastaja ja dramaturg uurisid truppi dünaamikat. Sisuline töö algas sügisel kolmekuulise prooviperioodiga, mis jagunes ettevalmistuseks, otsinguks ja viimistluseks. Lavastuse temaatilised lähtekohad, mida Havanski meile tutvustas – elujanu, igavus, hiphop-kultuur ja absurdiesthetika – põimuvad materjalide kogumisega. Vaatasime lavastaja soovitatud filme, nagu Yorgos Lanthimose „The Lobster“ ja Harmony Korine'i „Trash Humpers“, ning kuulasime erinevaid muusikastiile. Arutlesime filmides kujutatud julmuse üle – nii inimeste ja esemete vastu suunatud vägivalda kui ka mängu, mis võivad muutuda julmadeks, kuid pakuvad mingi hetkeni rõõmu. Rääkisime hetkedest, kus tundub, et elu läheb meist mööda ja me nagu vaid eksisteeriks, ilma et midagi päriselt teeksime. Need arutelud tõid dramaturgiasse sotsiaalse pinget ja võõrandumise kujundeid, mis peegeldasid „passimise“ absurdi ja destruktiivset mängulisust.

Proovides kasutatud mängud, millest osa mõtlesime ise välja, arendasid näitlejate võimet reageerida impulssidele ja „hüpata tundmatusse“. Grupitaju kujundamine toimus konkreetsete harjutuste kaudu, näiteks ülesande abil, kus liikusime ühtse trupina, reageerides sarnaselt, kuid kombates piire, kus inimlikkus kaob, avastades koos maailma. Pikkade vestluste, ühiste otsingute ja leidmiste kaudu jõudsimme entiteedile lähemale, saades teemast sarnasemalt aru.

### **2.1.2 Dramaturgiline panus näitlejana**

„Passijate“ dramaturgia sündis improvisatsiooni kaudu, mitte traditsioonilise tekstianalüüsi teel. Lavastaja andis sisendeid, suunates meid entiteedi poole, kuid näitlejad panustasid aktiivselt stseenide kujundamisesse. Minu ja teiste näitlejate dramaturgiline panus hõlmas näiteks:

- uute kujundlike situatsioonide pakkumist improvisatsioonides, nt rütmipõhised konfliktid, mis tõid stseenidesse kontrasti;
- uute mängude ja situatsioonide väljamõtlemist kodus, mis vastasid teemale „passimine“;
- partnerite impulssidele reageerimist, tuues ruumi dünaamilisi muutusi;
- osalemist stseenide läbimängudes ja kohandamises, et tagada nende sidusus;
- grupitaju kujundamist, aidates luua entiteeti, mis kandis lavastuse eksistentsiaalset sõnumit.

Nagu eelpool juba välja toodud, võib loominguline koosloome protsess olla selline, et ei teata, kust idee alguse sai (Stankiewicz, 2014). Kirjanik, dramaturg ja lavastaja Sarah Sigal (2017) toob Filter Theatre'i lavastuse „Faster“ näitel esile, kuidas näitlejate improvisatsioonid kujundasid teksti, mida dramaturg (Kate McGrath) struktureeris, peegeldades minu rolli „Passijates“ ideede pakkujana, mida trupp ühiselt arendas. Mõeldes kodus mängu, arenesid need proovides edasi, mistõttu on raske täpselt eristada, kelle ideed lõpuks lavastusse jõudsid. See peegeldas koosloome meetodi ühte olemust, kus dramaturgia sünnib ühiste impulsside kaudu. Näitlejana pidin looma igas stseenis isikliku loogika, mis põimus üldise teemaga, säilitades individuaalse impulsi, mis nõudis intuiitset avastamist. Samas sain kõrvalt näha lavastaja ja dramaturgi tööd ning kuulata nende arutelusid.. See oli esimene projekt, kus kuulsin dramaturgi lavastajalt nii palju küsimusi küsimas, Parmas töötas Havanskiga koos, uurides ja peegeldades nii talle kui meile, ning trupp koos lavastajaga sai talle vastata. Vaatasin ja kuulasin Parmast ja tema tööviisi, olles esimest korda protsessis nii lähedal dramaturgile, tajusin paremini, mis on tema ülesanne selles projektis ning kuidas ta sellele läheneb, kuidas mina oma peas küsin sarnaseid küsimusi näitleja perspektiivist ning kuidas dramaturg on/saab olla protsessi osa.

### ***2.1.3 Dramaturgilised väljakutsed ja lahendused***

Suurim dramaturgiline väljakutse oli improvisatsiooni energia ja kohalolu säilitamine korduvates proovides ja etendustes. Nagu Barba (2009) märgib, võib improvisatsiooni elujõud harjumuspäraseks muutudes tuhmuda. Lahendasin selle, proovides varieerida häälelist dünaamikat, lisades väikseid kehalisi muutusi, andes partneritele uusi impulsse ja olla ise pidevalt kohal ning märgata partnereid, et hoida stseenid värsked.

Teine väljakutse oli iseenda mängimine lavastuslikus võtmes, mis tekitas tunnetuslikku vastutust ilma traditsioonilise rolli kaitseta. Taska toob oma seminaritöös välja, et näitlejad mängisid prooviprotsessi-aegset versiooni endast, kuid etenduste ajal muutus nende mõtteviis „passimisest“, tekitades pinget fikseeritud partituuri ja isikliku arengu vahel (2025). Minu isiklik „passimise“ kogemus (pidev „ära kukkumine“ ja edasi liikumine) ei klappinud alati lavastuse rütmi või mõttega. Alguses keskendusin tehnilistele ülesannetele, et lugu jätkuks, kuid ajapikku leidsin lahendusi, näiteks ühes stseenis, kus pidin Taska tegelasega kurjustama. Kõva hääle asemel valisin vaikse meeleheite ja sisemise pinget, mis peegeldas minu sisetunnet ja muutis stseeni minule mängijana loogilisemaks, sidudes isikliku kogemuse grupi dramaturgiaga.

Kolmas väljakutse oli minu vajadus kindla struktuuri ja reeglite järele. Koosloome avatus tekitas ebakindlust, kuna ma ei tajunud pikka aega täpselt, mida otsitakse. Näitlejana tunnen end ebakindlalt, kui mul pole struktuuri või tunnet, millele toetuda, ning ma ei ole „lihtsalt pulli tegija“ või „ringi jauraja“, kes sobiks sellisesse protsessi, vähemalt nii mulle mingi hetk tundus. Vaadates kursakaaslast, kes tundusid selles kontekstis loomulikumat improviseerijad, tundsin kadedust. Usaldas lavastajat ja dramaturgi, kelle kõrvaltvaade tagas sidususe, ning õppisin järk-järgult aktsepteerima avatust, mis aitas mul mõista dramaturgilise raami ja isikliku loogika sünergia.

### ***2.1.4 Refleksioon: arendatud oskused ja mõju dramaturgia mõistmisele***

„Passijate“ protsess oli transformatiivne, paljastades dramaturgia olemuse kui intuitiivse ja struktureeritud dialoogi näitleja ja loo vahel. See arendas mitmeid oskusi, mis süvendasid minu arusaama dramaturgiast:

- improvisatsiooniline vastutus - õppisin usaldama hetkesiseseid valikuid, kujundades stseene ilma kindla näilise plaanita. Intuitiivme kohalol saab sünnitada dramaturgilisi impulsse;
- koosloomeline tööviis - koosloome nõudis avatust ja paindlikkust, pakkudes ideid, kuid pidades neist vahel laskma lahti terviku nimel;
- karakteri füüsiline loogika - „Autotune’i“ mängus lõin karakteri vokaalse ja rütmilise väljenduse kaudu, varieerides häält rahuliku ja agressiivse väljenduse järgi. See kinnitas mu teadmist, kuidas kehakeel ja hääl on dramaturgilised tööriistad, mis kannavad narratiivi väljaspool teksti ning kuidas ka mängult teksti rääkides saab edasi kanda dramaturgilist joont;
- struktuuritunnetus ja dramaturgiline empaatia - koosloome avatus paljastas minu vajaduse selgete reeglite järele, mis tekitas ebakindlust. Usaldus lavastaja ja dramaturgi kõrvaltvaate vastu näitas, kuidas struktuurid toetavad narratiivi sidusust.

„Passijate“ dramaturgia, mis oli inspireeritud meie lugudest, hägustas piiri minu kui isiku ja lavastusliku tegelase vahel. Grupitaju kujunemine muutis meid koosmängus ühtlasemaks, süvendades lavastuse eksistentsiaalset mõju. Teatrikriitik ja -teadlane Lawrence Switzky (2014) järgi on dramaturgia „vaatamisviis“, mis otsib materjalis peituvaid võimalusi, ja „Passijad“ õpetas mulle, kuidas näitleja intuitiivne panus ja vaateleja pilk koos loovad dramaturgilist sünergiat. Jackson Gay (2014) rõhutab, et dramaturgia nõuab julgust uurida tundmatut, ja minu kogemus – dissonantsist struktuurivajaduse aktsepteerimiseni – kinnitas, et minu tugevus näitleja-dramaturgina peitub ideede pakkumises ja loo hoidmises. See protsess näitas, et dramaturgia on intuitiivne kunst, mis tasakaalustab avatust ja struktuuri, ühendades näitleja kohalolu dramaturgi visiooniga.

## 2.2 „Memento 2“

„Memento 2“ oli Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia 15. lennu näitlejatudengite hübriidne voogteatri eksperiment, mida juhendasid Tambet Tuisk ja Taavet Jansen. Toimudes 10.–20. veebruaril 2025 Vilma maja videostuudios ja elektron.art platvormil, uuris projekt füüsilise ja digitaalse teatri sünergiat ning vooseisundit. Kaheksa tudengit esinesid kuues umbes tunniajases katsetuses kolmeliikmelistes gruppides, luues improvisatsiooni kaudu reaajas

dramaturgiat, mis algas minimalistliku objektiga (nt kruvi, kummikinnas). Veebipublik sai olla kaasatud hääletades ja vestlusaknasse muusikapalade nimesid kirjutades, mis iseloomustasid nende päeva, mida DJ (neljas tudeng) intuiitiivselt etendusse integreeris, valides muusikat ja infot (elektron.art, 2025). Näitlejana panustasin dramaturgia loomisse, navigeerides etenduse kokkulepitud vormi ja isiklike piiride vahel. Allpool analüüsin protsessi, keskendudes voogteatri formaadile, objektipõhisele dramaturgiale, hübridivormile ja reflekteerin oskuste arengut.

### ***2.2.1 Voogteatri formaat ja mõju näitlejatööle ning dramaturgiale***

Tambet Tuisu antud ülesanne selles katsetuses oli jõuda voo seisundisse läbi improvisatoorse formaadi, mis algab pealtnäha tühisest objektist, millest näitlejad loovad isiklike lugusid, liikudes minevikust tänapäeva ja unistusteni (Kirja, 2025). Voo seisundit kirjeldati protsessis tuginedes Csikszentmihaly (1990) ideele, kelle järgi voo seisund (täielik kohalolu) aitab luua autentset loomingut, mis oli ka meie eesmärgiks. Näitlejatöö nõudis üheaegset kontakti endaga, partneritega, füüsilise publiku, veebivaatajate ja kaameraga. „Memento etapid“ – kehalised kompositsioonid, enesetutvustus, objektikirjeldus, meenutused, tänapäev, unistused – andsid raamistiku, jättes vabaduse reaalses dramaturgia loomiseks.

Hübriidvorm ühendas füüsilise stuudio ja digitaalse platvormi, luues dramaturgilisi kihistusi. DJ muusika mõjutas minu valikuid – nt õrna mälestuse rääkimine agressiivse biidiga loo taustal nõudis kohandumist. Switzky (2014) näeb dramaturgiat kui „vaatamisviisi“, mis otsib materjali potentsiaali, dramaturgia siinkohal näiteks DJ mängima pandud lugu. Valisin mõtte tõetruu edastamise, muutes keha või hääle tooni, et sobituda uude konteksti, peegeldades elu ootamatusi ning avastades, mida ma tunnen siis, kui teksti niimoodi esitada, see aitas mul käsitleda heli kui dramaturgilist kaasmängijat. Eesti dramaturg ja kirjanik Piret Jaaks märgib, et teiste lood võivad avada universaalseid kogemusi, kui neid vastutustundlikult kasutada (2022), ja need palad löid ootamatuid sidemeid.

DJ edastas ka publikuküsitluse vastuseid ja mõnikord ka otsest tagasisidet, mis võis etendajana laval tunduda karm. Kuna etendajana laval olin mina ise ja mitte tegelane, keegi, kes ennast tutvustab, võis vahel DJ poolt edastatud veebipubliku arvamus haavata või lüüa rivist välja. Siis tuli leida viis tagasi reele saamiseks, endale ülesanded meelde tuletada. Olla üdini aus, aga reeglites, samal ajal ka kunstnik, kes on inimene, see oli minu jaoks “Memento 2” projekti kandev roll.

Formaat nõudis usaldust intuiitivsete impulsside vastu, loobudes etteplaneeritud lugudest. Dramaturgia tekkis kollektiivselt, peegeldades Switzky (2014) mõtet, et dramaturgia on aktiivne uurimine, kus näitlejad esitavad küsimusi ja avastavad materjali koos. Publiku muusikapalad, DJ valikud, partnerite/minu lood ja ese ise lisasid ettearvamatust, muutes iga etenduse kordumatuks.

### ***2.2.2 Reaalajas toimuv dramaturgia***

Dramaturgia tekkis objektipõhisest improvisatsioonist, alustades eseme tekstuuri või kuju uurimisest, liikudes isiklike mälestusteni. Dramaturg Anne Cattaneo (2021) märgib, et dramaturgi roll on toetada näitlejate avastusi, mitte neid juhtida, ja mina pidin oma peas olema nii toetav dramaturg kui ka etendaja, luues isiklike reegleid ja mängides nende raames. Mõned neist reeglitest olid sellised, mis käisid ka kollektiivsest arutelust läbi, kuid iga näitleja pidi ja sai lõpuks endale valida need, mis tema jaoks tähtsad olid ja peaaesandades aitasid. Mõned minu reeglid olid:

- isikliku piiri hoidmine – vältisin liiga intiimseid lugusid, mis võiksid kedagi haavata, valides emotsionaalseid, kuid turvalisemaid mälestusi. Kasutasin lugusid, mille puhul ei astu ma üle oma lähedaste piiride, hoides nende privaatsust nii hästi, kui ma arvasin, et on vajalik. Samuti säilitas taoline valik minu jaoks mingisuguse saladuslikkuse või äkki isegi hullumeelsuse, mida ma vaatajana ise hindan. Etendaja “emotsionaalne ving” laval pole mulle kunagi liialt hästi mõjunud, eriti kui ollakse laval nemad ise. Asi on maitstes, tunnetuslikult üle oma maitse piiride ühegi etenduse ajal ei läinud;
- objektist lähtumine – jäin truuks eseme omadustele (nt värv, temperatuur), et hoida fookust, vältides partnerite lugudest liialt inspireerumist, sest tundus, et siis hakkavad kõik mängima sama mängu ning kaob vastandlikkus, eriilmelisus. Kui mõtet ei tulnud, pöördusin objekti juurde tagasi, et leida uus impulss loole;
- mõttepuhas väljendus – püüdsin mõtteid selgelt edastada, kuigi kiired kujutluspildid raskendasid sõnade leidmist, millega mul on alati rääkides probleeme olnud. Harjutasin mõtte täpsust, õigete sõnade leidmist, kujutluspildi paigale jäämist loo fookuse juurde;
- lugudest lahti laskmine – minu elus pole ühtegi nii vägevat lugu, mida kohe kindlasti peaks rääkima, sest muidu edasi elada ei saa. Või kui on, küll see tuleb õigel hetkel.

Tundsin, et kui jäin ootama oma korda, et mingit lugu rääkida, jäin ma lavastuslikust rongist maha, mis juba edasi liikus.

Need reeglid arendasid enesekindlust, peegeldades teatrikriitikute ja -teadlaste Lehmanni ja Primavesi (2009) mõtet dramaturgi oskusest loobuda valmis kontseptsioonidest, olles avatud protsessi muutustele. Switzky (2014) rõhutab dramaturgiat kui oskust, mis areneb pühendumise kaudu ning luues endale reeglid, sain kindlustunnet, et iga korraga laval proovides olin endas ja selles, mida ma edasi annan, kindlam. Need reeglid aitasid mul tasakaalustada intuiitiivset otsingut ja avastamist mängu käigus.

### ***2.2.3 Refleksioon: arendatud oskused ja mõju dramaturgia mõistmisele***

„Memento 2“ näitas dramaturgia sünni hetkes – objektist, muusikast, partneritest, mälestustest ja intuiitiivsest impulsist. Arendasin projekti käigus järgmisi oskusi:

- intuiitiivne kohalolu – usaldasini hetkelisi impulsse, luues lugusid ilma etteplaneerimiseta;
- isikliku piiri hoidmine – reeglid aitasid mind hoida piirides, kus ma tundsin, et ma ei murra vastutust ei enda ega teiste ees;
- hübridivormi kohanemine – DJ muusika ja publiku palad, kommentaarid/reaktsioonid nõudsid kiiret kohanemist;
- keeleline täpsus – harjutasin „mõttepuhust“, arendades oskust väljendada mälestusi selgelt.

„Memento 2“ õpetas, et voos või taolises näitlejatele antud ülesandes sünnib dramaturgia silmapilgust, ühendades intuiitiivse kohalolu ja väliste impulsside sünergia. Lehmanni ja Primavesi (2009) mõte dramaturgi paindlikkusest, kes loobub valmis kontseptsioonidest, peegeldas minu kasvu – tasakaalustades vabaduse ja vastutuse, õppisin usaldama impulsse ja vastutama dramaturgia eest reaalses olles kohal ja samal ajal dialoogis ümbritsevaga.

### 3. „Õnnelike surnute aed“: dramaturgina ekslemise ja usalduse teekond

„Õnnelike surnute aed“, Oskar Viirandi lavastaja eriala diplomitöö, mis kombineerib endas lava pealset osa ja filmilikku osa, esietendus 06.05.2025 Tartu Elektriteatris. See projekt oli minu esimene sügav sukeldumine dramaturgi rolli, kus ekslemine, usaldus ja intuiitsus kujundasid loomingulise teekonna. Koostöö Oskar Viirandiga, kellega jagasime nii sõprust kui professionaalset visiooni, avas mulle dramaturgia kui elatud kunsti, mis põimub tihedalt minu näitlejakogemusega. Selles peatükis kirjeldan, kuidas ma õppisin dramaturgina hoidma lugu, peegeldama lavastaja mõtteid ja toetama näitlejaid, usaldades seejuures nii Viirandi intuitsiooni kui iseenda tunnetust. Nagu Jackson Gay (2014) märgib, on dramaturgia müsteerium, mis nõuab kartmatust avastada tundmatut, ning Piret Jaaks (2022) kirjeldab, et kirjutamine võib olla tunnetuslik tegevus. Need mõtted saavad minu refleksiooni, kuidas dramaturgia sündis koostöös, läbirääkimistes ja eluliste impulsside sõelumises, kujunedes protsessiks, mis oli sama palju elamine kui loomine. Enda kogemuse kirjeldusele lisaks kasutan allpool ka Oskar Viirandile minu poolt ettevalmistatud küsimustikule saadud vastuseid, mis annavad minu protsessile kõrvaltvaate ning tagasiside.

#### 3.1 Usaldus ja dramaturgi roll

Kui mõtlen "Õnnelike surnute aia" protsessile, siis esimene sõna, mis mulle pähe tuleb, on usaldus. Mitte ainult usaldus Oskar Viirandi kui lavastaja ja sõbra vastu, vaid ka midagi, mida ma endale pidevalt meelde pidin tuletama – usalda iseennast, isegi kui sa tegelikult ei tea, mida dramaturg tegema peab ja ei ole läbinud ühtegi koolitust. Küsisin üks hetk protsessi alguses Viirandilt, et mida ta minust ootab, et mis rolli ma peaksin täitma? Tema vastused: keegi, kes peegeldaks, aitaks tekste luua, oleks “politsei” ja "müür, mis jälgiks, et ma poleks liigselt mõistetav ja liigselt arusaamatu" (Kirja, 2025). Viirandi sõnul valis ta mind dramaturgiks, kuna mõistan tema mõtteid ja silun ideid keeletundlikkusega (Viirand, 2024). Meie koostöö peegeldab Gay (2014) mõtet, et dramaturgiga koostöö on intiimne ja isiklik, nõudes usaldust, mis võimaldab rääkida tunnetest ja intuitsioonist, mida on raske sõnastada. Viirandi ja minu suhe põhines just sellisel avatusel, mis lubas meil eksleda ebakindluses, teadmata täpselt, kuhu dramaturgia meid viib, aga tundes, et meil on koos midagi öelda.

See protsess oli minu jaoks esimene kord, kui olin dramaturgina vastutav terviku eest, mitte ainult lavastuse sees näitlejana. Ma olin osa sellest loost algusest lõpuni ja tundsin, et olen kõikjal korraga: kirjutamas, kuulamas, toetamas, vaidlustamas, ehitamas.

### **3.2 Dramaturgiline protsess: teema ja tegelaste loomine**

Me alustasime suvel 2024, Viirandiga kahekesi, rääkides ideest. Algne teemaimpulss oli haletsus. Me ei teadnud, kuidas sellest kirjutada, ilma et käsitus muutuks pateetiliseks ning saime vesteldes aru, et tunnetame ja näeme "haletsemist" väga erinevalt. Samuti käis peas kogu aeg mõte, et me istume oma künka otsas ja näeme asju läbi noore silma – kui meie kaks juba tajume sõnu, näiteks "aktsepteerimist" ja "leppimist", erinevalt, siis kuidas veel teised seda näevad? Tuli mõte pidada vestlusi ja kirjavahetusi erinevas vanuses eesti inimestega, kes said mõne küsimuse meie küsimusteplokist, valitud spetsiaalselt neile. Paljude vestluskaaslaste vahel küsimused kordusid. Vastajad tunnetasid sõnu, näiteks alla andmist, põgenemist, enda kaitsmist, lootust jne, väga erinevalt. Nagu Piret Jaaks (2022) kirjutab, siis dramaturgi roll ei ole tingimata jutustada lugu kellegi eest, vaid luua võimalus, kus see lugu saab kõlada. Tundsin, et see on täpselt see, mida pürgisin tegema: leida inspiratsiooni, jättes ruumi teiste mõtetele, et need jääksid õhku, nähtamatult, kuid tajutavalt. Nii näiteks rääkis üks vestlejatest Gontšarovi tegelasest Oblomovist, avamata kirjast ja nädalate pikkusest mõtlemisest, kellelt see kiri on saadud, mis otseselt mõjutas filmilikus osas ühe tegelase mõttekäiku muutuse suunas tema elus, otsustades, et ta ei taha enam mõelda, mis saab, vaid tegutseda.

Sügise tülles hakkasime looma peategelasele aluskihte. Kirjutasime lõpmatult automaatkirjutisi erinevatel teemadel, võtsime appi arhetüübid ja analüüsisime oma nägemust neist. Valisime välja, millised arhetüübid võiksid käia peategelase kohta ning alustasime mõne kõrvaltegelase rolli lahtimõtestamist sama meetodiga. Tegelaste loomine oli intuiitiivne protsess, kus minu näitleja- ja elukogemus aitas leida tegelastele „tõde“, mida dramaturgina võimendasin. Tegelasest peegeldusid meie isiksused, kuna kirjutasime palju enda pealt, mida Viirand rollijaotuses arvestas. Huvitav oli kirjutajana panna end rolli, kus tegelane on endasarnane, kuid mõtled välja teised põhjused tema olemusele või elule. See meenutas näitleja tööd – olen mitu korda näitlejatöös leidnud rolliga samastumise punkti, seda kasvatanud ja mõtestanud teisiti, kui ise inimesena teeksin. Dramaturgi töö nõuab kartmatust uurida teksti sügavuti (Gay, 2014) nagu ka näitleja töö. Viirandi (2025) sõnul mõtlen ma dialooge kirjutades läbi näitleja silmade, nähes

ette, kuidas neid mängida, ja lisan stseenidesse sisemist aktiivsust või füüsilist tegevust. Samuti kirjutas ta, et tal on tunne, et tegelaste kirjutamine on minu jaoks nagu rolliloome, näeb sarnasusi minu kui näitleja ja minu kui dramaturgi vahel, kuidas improviseerimisrütm on sarnane, „sama mõistus ja põlemine“.

### 3.3 Kirjutamisprotsess ja koostöö

Kirjutamisprotsess oli tihti pendeldamine - Viirand kirjutas stseeni või teksti ja mina kirjutasin ümber, või vastupidi. Tihti kohtusime ka, et rääkida uutest mõtetest, mis meil on tulnud, uutest tunnetest, mis mingite tegelastega võiks juhtuda, kuidas meie seda näeme ja siis läks üks meist koju seda stseeni kirjutama. Vahel kirjutasime ka koos samas ruumis olles ja lugesime üksteisele kõva häälega ette. Kõva häälega ette lugemist oli palju, seda olen õppinud ka näitlejaõpingutes, kuidas tekst muutub elavaks, kui seda kõvasti lugeda ja võivad ilmned kohad tekstis, mida veel päriselt ei mõista. Hääl ei valeta. Ükskord proovisime kirjutada dialoogi distantisilt nii, et oleme samal ajal samas dokumendis ja vastame üksteisele olles rollis, aga see oli kõige halvem tekst, mis me kunagi lõime. Selles puudus fookus, see läks üliemotsionaalseks ning kaotas sellise "proosaliku võlu", mis Viirandi tekstides on ning mis on ka tema stiil. Viirandi (2025) sõnul oli meie stsenaarium võrdväärne koosloome, kus mina arendasin tema algimpulsse, täpsustas ja süvendades ideid ning korrigeerisin teksti ühtlust. Bogart (2005) rõhutab, et koostöö erinevate „akende“ kaudu – nagu minu näitlejataust ja Viirandi kui lavastaja perspektiiv – loob rikkama dramaturgia, mis sünnib läbirääkimistest ja vastastikustest väljakutsetest.

Usaldasin Viirandi visiooni, hoides tema häält konstruktiivsete vaidluste kaudu. Viirand (2025) kirjutas, et võtan näitleja ja dramaturgina (temaga koostöös) sama palju vabadust, rollist olenemata, sest sellise reegli me kehtestasime, et kui midagi tekitab segadust, siis ma küsin. Kirjutama hakkas alles siis, kui siht on kas või vaid tundeliselt selge. See peegeldab Gay (2014) mõtet dramaturgi rollist lavastaja väljakutsujana, kes austab tema visiooni. Ma teadsin, et minu ülesanne oli hoida lugu, olla „politsei“ ja küsida küsimusi.

### 3.4 Proovi- ja võtteperiood: dramaturgi kohalolu

Kui „Õnnelike surnute aia“ võtted algasid, mõistsin, et minu roll dramaturgina ei piirdunud tekstiloomega, vaid ulatus kogu protsessi. Olin soovinud aktiivselt osaleda ja Viirandiga kokku leppinud, et olen kohal näitlejate koosolekutel, proovides ja võtteplatsil. Enamiku ajast veetsin

ekraani taga, jälgides teksti ja selle mõju. Lavastaja sõnul olin talle peegeldaja, kes andis tagasisidet ja pakkus ideid, mida veel vaja võiks minna (Viirand, 2025). Minu jaoks oli oluline, et stseenide mõte ja emotsioon jõuaksid vaatajani. Kuulasin lavastaja juhiseid näitlejatele, andsin vaikselt soovitusi, kui miski ei töötanud, või tõstsin esile hetki, mis üllatasid ootamatu õnnestumisega. Koos lavastajaga arutasime enne iga stseeni, mis on selle tuum ja kuidas seda näitlejatele selgelt edastada. Cattaneo (2021) märgib, et dramaturg toetab lavastajat, aidates selgitada stseenide emotsionaalset tuuma ja toetades näitlejaid nende töös. Minu roll võtteplatsil kehastas seda vastutust, sidudes minu näitlejakogemuse dramaturgilise ülesandega. Olin toeks, proovisin luua näitlejatele õiget õhkkonda, kui mahtusin mänguruumi, ja leidsin viise, kuidas aidata mitteprofessionaalseid näitlejaid.

Võtteplatsil avastasin, et me Viirandiga oleme väga intuiiivsed loojad. Mingeid seoseid, mis teksti olid sisse kirjutatud, panin tähele alles teksti kuuldes. Kirjutamine võib olla ka tunnetuslik tegevus (Jaaks, 2022), just seda ma kogesingi. Ma ei kirjutanud kindla loogilise struktuuri järgi, ja nii palju kui mõistsin, ei teinud seda ka Viirand, vaid tunnetades, millal miski puudutab ja millal mitte. Jaaks (2022) on kirjutanud, et koostööl põhinev kirjutamine eeldab tihti pidevat läbirääkimist, avatust muutustele ja arusaamist, et dramaturgia võib sündida ka lavastusprotsessi käigus, mitte ainult kirjutuslaua taga. See läbirääkimine proovides ja võtteplatsil peegeldas meie usalduspõhist koostööd.

Ühel võttepäeval pidin ise stseenis näitlema, kuna üks inimene puudus. Olin liialt väsinud, ametis muu jälgimisega, ja ekraanilt vaadates oli näha, et ma polnud kohal. Pidin ütleva ühe lause, kuid tegin neli duublit, ilma et kordagi õnnestunuks seda õigesti öelda. Hiljem lõikasime stseeni suuresti välja, mitte ainult minu viperuse, vaid terviku pärast. Mõistsin taas, et olla dramaturg ja näitleja samaaegselt, eriti selles protsessis, kus vastutus tundus tohutu, on minu jaoks liialt kurnav. Üks asi korraga, palun. Ma ei saa olla „politsei“ ja intuiitiivne „valvekoer“ samal ajal.

Prooviprotsessis koostöö näitlejatega, sealhulgas Janek Vadiga, nõudis teksti täpsustamist ja kohandamist. Kui Vadi proovidesse tuli, saime eriti tugevalt tunda, kui erinevalt inimesed töötavad. Ta on professionaal, kes vajab selgeid vastuseid, samas kui meie plaan oli temaga katsetada, mängida ja tema lugusid uurida, et midagi koos luua. Algsete monoloogidega alustades õppisime kiiresti, et ta esitab täpselt seda teksti, mida talle anname, omade mõõnduste ja kärbetega. Kunagi elus pole ma vist iga sõna, lauset ja mõtet nii palju analüüsinud. Kuidas

seletada endast pea poole vanemale inimesele, kes on professionaal repertuaariteatris, mida ja miks oleme kirjutanud, mida me mõtleme selle all? Pidime end ümber häälestama, tekste kiirelt ümber kirjutama, kärpima ja lisama ning õppima sõnastama, mida mõtleme. Protsess, mida arvasime tulevat mängulisena, möödus analüüsis.

### **3.5 Montaaž ja kujundlik dramaturgia**

Roll, milles end dramaturgina olles leidsin, oli stseenide valimine, mis lõpuks filmi lähevad. Tundide viisi stseenide läbivaatamist, otsustamist, milline neist on kõige sobivam, siis nende omavahelist kokkusobivust otsides. Meile oli ka abiks Deili Post, kes tegeles kogu tehnilise poolega, mida meie ei valda, kuid siiski – valikute tegemine oli meie vastutus. See oli hetk, kus saime selle protsessi jooksul lavastajaga kõige rohkem vaielda. Mina olin otsustanud, et lähenen asjale sellest küljest, kus tekst on kõige olulisem. Samuti ka näitlejate toetamine, valides mänguhetki nii, et nende mäng mõjuks tervikus loogiliselt ja ei tunduks, et näitleja on midagi teinud tühja, mis võib juhtuda, kui kasutada sama stseeni erinevaid dubleid. Kui ma olin oma arvamuse eest seisnud ja lavastaja minuga sama arvamust ei jaganud, jäi mul üle vaid loota, et järgneval päeval ta tuleb ja vaatab uue pilguga – või et ma pean teda usaldama, sest tal võib olla mingi intuitsioon, mida ma hetkel ära ei taju. Õnneks enamik kordudest oli meil asjast siiski sama arvamus. Pidime tegema mööndusi, mõnes stseenis hüppama kaadrist kaadrisse kiiremini kui teises. Otsused tegime enamjaolt tervikut arvesse võttes, pidades silmas koguteose dramaturgiat. Viirandi sõnul oli minu suurim panus montaažis duublite valimine, et otsustada, milline materjal kasutusse läheb, ning meie koostöö toimus võrdväärse analüüsina, arutades vabas keskkonnas terviku ja detailide üle. Tema tähelepanekul lähenesin ma monteerimisele vaataja perspektiivist, mis erines minu näitleja rollist ja meenutas pigem vaatlejat, kelle ta tundis ära filmianalüüsi tundidest (Viirand, 2025).

Järjekordne roll dramaturgina, mille ma avastasin, oli olla keegi, kes aitas valida helisid ja muusikat. Keegi, kes vaatas üle, kas kahe tooli vahel on ikka paras vahemaa jne. Iga otsus tundus oluline. Mis värvi on see päevik peategelase käes? Kas see mõjub? Kas see toetab stseeni? Need otsused vormisid koguteose dramaturgiat, toetades stseeni emotsionaalset mõju ja terviku tähendust. Kas see on lõpuks dramaturgi asi mõelda kaasa selliseid detaile valides, ei tea, aga olin õnnelik, et sain tervikul sõrme peal hoida aidates ka taolisi otsuseid langetada.

### 3.6 Kokkuvõte: elatud dramaturgia

„Õnnelike surnute aia“ dramaturgilise protsessi käigus mõistsin, et dramaturgia ei piirdunud pelgalt tekstilooma või ülesannetega, vaid kujunes elatud kogemuseks, kus põimus minu kohalolu, kuulamine ja intuiitiivne kirjutamine. See tähendas eluliste impulsside sõelumist tekstiks ja stseenideks, usaldades tunnetust rohkem kui teadmisi. Minu töö oli ekslemine, koostöös Oskar Viirandiga, kelle lavastajaperspektiiv täiendas minu näitleja- ja dramaturgivaadet, tihti teadmata, kuhu see viib, kuni mõtted vormusid elavaks looks. Nagu varem mainitud, on Bogart (2005) välja toonud, et koostöö erinevate „akende“ kaudu – nagu minu näitleja- ja dramaturgiperspektiiv või Viirandi lavastajavaade ning kõik vestlused, mida pidasime – rikastab loomingut, sünnitades dialoogist dramaturgia. See protsess vormis minu jaoks tähendusrikka narratiivi ja kogu protsess sai väärt teekonnaks nii isiklikus kui professionaalses võtmes.

## 4. Järeldused

Käesolev loovuurimuslik töö uuris dramaturgiat kui elatud praktikat, analüüsid minu kogemusi näitleja ja dramaturgina projektides „Passijad“, „Memento 2“ ja „Õnnelike surnute aed“. Selles peatükis võtan kokku, mida õppisin, kuidas näitlejakogemus toetas minu dramaturgilist tööd, millised oskused kujunesid ja kuidas need peegeldavad dramaturgia olemust kui empaatiat ja koostööd nõudvat kunsti. Lisaks analüüsin, kuidas minu näitleja erialased oskused rikastasid dramaturgilist protsessi.

„Passijad“ õpetas mulle dramaturgiat kui intuiitiivset ja struktureeritud dialoogi näitleja ja loo vahel. Koosloomeprotsessis arendasin improvisatsioonilist vastutust, õppides usaldama hetkelisi impulsse ja pakkuma kujundlikke situatsioone. Grupitaju kujundamine süvendas minu arusaama dramaturgilisest empaatiast, kus näitleja panus loob kollektiivse entiteedi. Väljakutse säilitada improvisatsiooni elujõud korduvates etendustes (Barba, 2009) õpetas mulle kohalolu hoidmist, varieerides häält ja kehalisi impulsse. Näitlejana tajusin struktuuri vajadust, mis tekitas algul ebakindlust, kuid dramaturg Roos Lisette Parmase küsimustepõhine lähenemine näitas, kuidas

kõrvaltvaade aitab tagada sidususe. See kogemus kinnitas, et dramaturgia saab sündida koostöös, ühendades näitleja intuiitiivse panuse, lavastaja ja dramaturgi analüütilise pilgu.

„**Memento 2**“ avas dramaturgia reaalses sünni voogteatris, kus objektipõhine improvisatsioon, mälestuste rääkimine ja hübriidvorm nõudsid kiiret kohanemist. Õppisin usaldama kindlalt teadmata struktuurita loovust, luues narratiivse minimalistlikest objektidest (nt traaditükk), enda mälestustest, unistustest ja publiku saadetud muusikapaladest. Isikliku piiri hoidmine säilitas „saladuslikkuse või hullumeelsuse“, mida hindan vaatajana ja dramaturgina. Keeleline täpsus ehk „mõttepuhtus“ arenes, kuna pidin mälestusi selgelt edastama vaatamata kiirelt tekkivatele kujutluspiltidele. Hübriidivormi kohanemine õpetas käsitlema heli kui dramaturgilist kaasmängijat, peegeldades Switzky (2014) mõtet dramaturgiast kui materjali potentsiaali avastamisest. Näitlejakogemus aitas mul tasakaalustada intuiitiivset kohalolu ja analüütilisi reegleid, mida dramaturgina töös rakendasin.

„**Õnnelike surnute aed**“ oli minu esimene kord dramaturgi rollis. Loomingulise teekonna kujundasid usaldus ja ekslemine. Koostöö Oskar Viirandiga õpetas mulle, kuidas hoida lugu, peegeldada lavastaja visiooni ja toetada näitlejaid, jäädes ise nähtavaks. Samuti mõistsin, et tööriistad, mida ma olin näitlejaõppes saanud, rakendusid intuiitiivselt või planeeritult igasse tööprotsessi osasse. Kirjutamisprotsess (automaatkirjutised, vestlused erinevate inimestega, kõva häälega teksti lugemine jm) peegeldas dramaturgiat kui tunnetuslikku tegevust (Jaaks, 2022). Kõva häälega lugemine, mida õppisin näitlejaõpingutes, paljastas teksti elujõu ja arusaamatud kohad, aidates täpsustada dialooge nii näitleja kui dramaturgina. Proovi- ja võtteperioodil olin „politsei“ ja peegeldaja rollis, tagades stseenide emotsionaalse tuuma (Cattaneo, 2021), ning montaažis valisin duubleid vaataja perspektiivist, toetades näitlejate mängu loogilisust ning tähtsustades teksti. Väljakutse oli tasakaalustada vastutust ja loobumist, õppisin, millal kaitsta ideid ja millal usaldada lavastaja intuitsiooni, mis õpetas mulle dramaturgilist empaatiat, oskust näha, mida teine vajab ja sellele loominguiliselt vastata.

#### **4.1 Näitleja töövahendite kasutamine dramaturgina**

Minu näitlejakogemus rikastas dramaturgilist tööd oskustega, mis põimuvad intuiitiivse kohalolu ja analüütilise mõtlemisega. Need oskused hõlmasid näiteks järgmist:

- intuitiivne kohalolu – näitlejana reageerin partnerite impulssidele, mis toetas stseenide kujundamist „Passijates“ ja „Memento 2“. „Õnnelike surnute aias“ lisas mu improviseerimisrütmi dialoogidesse aktiivsust (Viirand, 2025);
- kehaline ja vokaalne loogika – rolli loomine keha ja hääle kaudu aitas tegelastele „tõde“ leida, rikastades stseenide dünaamikat ning kindlustades, et näitlejatel oleks midagi, mida mängida. Viirand (2025) märkas, et mõtlen tekste näitleja silmade läbi, lisades tekstidesse füüsilist tegevust;
- häälega teksti lugemine – näitlejaõpingutes õpitud tehnika paljastas teksti elujõu ja nõrkused, aidates „Õnnelike surnute aias“ täpsustada dialooge. See meetod tõi kirjutamisprotsessi näitlejalikku tunnetust, tagades, et tekst „töötab“ laval;
- stseeni kandva idee esiletõstmine – Viirand (2025) täheldas, et dramaturgina on mulle olulisem stseeni kandev idee kui näitleja isiklik kaar, erinevalt näitlejarollist, kus võin ise kaare luua. See oskus – näha tervikut ja tagada stseeni mõte – tuli näitlejakogemusest, kus mõistsin, kuidas struktuur toetab emotsionaalset mõju;
- dramaturgiline empaatia – partneritega dialoog toetas grupitaju „Passijates“ ja näitlejate vajaduste nägemist „Õnnelike surnute aias“. Viirandi (2025) sõnul üllatas see empaatia dramaturgias.

Viirandi (2025) tähelepanek, et olen kirjutades vaoshoitum kui laval, peegeldab minu dramaturgilist lähenemist, kus keskendun stseeni mõttele ja loobun liigsest emotsionaalsusest, säilitades „saladuslikkuse“, mida hindan vaatajana. Näitlejana võtan rohkem vabadust, sest mulle tundub, et töö ise juba sunnib seda, kuid dramaturgina otsin selgust ja struktuuri, mis toetab tervikut. See sünergia (näitleja kirg ja dramaturgi analüütiline pilk) kujundas minu tööd, ühendades intuitiivse avastuse ja vastutustundliku loo hoidmise. Mõistsin, et isegi kui pole dramaturgiat õppinud, olen tänu näitlejatööle saanud väikese tööriistakasti, mis aitas mul luua endale meetodeid dramaturgina töös.

## Kokkuvõte

Käesolevas loovuurimuslikus töös uurisin dramaturgia ja näitlejatöö seoseid, analüüsid dramaturgiliste oskuste arengut ja näitleja töövahendite kasutamist projektides „Passijad“ (lavastaja Kirill Havanski, 2024), „Memento 2“ (Tambet Tuisk ja Taavet Jansen, 2025) ning „Õnnelike surnute aed“ (Oskar Viirand, 2025). Tuginedes eneserefleksioonile, protsessianalüüsile ja Oskar Viirandile esitatud küsimustiku vastustele, samuti klassikalistele ja kaasaegsetele dramaturgia käsitlustele, jõudsin järeldustele, kuidas näitleja ja dramaturgi rollid põimuvad koostööl põhinevates ja hübriidvormis, ning kuidas need rollid rikastavad üksteist. Töös vastasin küsimustele, millised dramaturgilised oskused arenesid „Passijates“ ja „Memento 2“, milliseks kujunes dramaturgi roll „Õnnelike surnute aia“ protsessis ning milliseid näitleja töövahendeid kasutan dramaturgina. „Passijates“ arendasin improvisatsioonilist vastutust, grupitaju ja dramaturgilist empaatiat, õppides tasakaalustama intuiitivset kohalolu ja struktuuri vajadust koosloomeprotsessis, kus näitleja panus stseenide kujundamisse süvendas dramaturgia kollektiivset olemust. „Memento 2“ voogeatris kasvas minu oskus luua reaalses dramaturgiat improvisatsiooni kaudu, kohanedes hübriidvormi ja publiku impulssidega, arendades keelelist täpsust ja isikliku piiri hoidmist. „Õnnelike surnute aia“ dramaturgina kujunes minu roll usalduspõhiseks koostööks lavastaja Oskar Viirandiga, hõlmates teema ja tegelaste loomist, kirjutamisprotsessi, prooviperioodi kohalolu ja montaaži, kus õppisin hoidma lugu, peegeldama visiooni ja toetama näitlejaid, tasakaalustades intuiitivset ekslemist ja analüütilist täpsust. Näitleja töövahendid, mida dramaturgina kasutasin, hõlmasid intuiitivset kohalolu, mis aitas reageerida protsessi impulssidele ja kujundada dialooge improviseerimisrütmis; kehalist ja vokaalset loogikat, mis andis tegelastele „tõde“ ja rikastas stseenide dünaamikat; häälega teksti lugemist, mis paljastas teksti elujõu ja nõrkused; stseeni kandva idee esiletõstmist, mis tagas dramaturgilise sidususe; ning dramaturgilist empaatiat, mis toetas trupi vajadusi ja kollektiivset loovust. Dramaturgina avastasin, et dramaturgia on elatud kunst, mis sünnib koostöös, ühendades intuiitivse kirjutamise, analüütilise peegeldamise ja kohalolu, nagu rõhutavad Piret Jaaks (2022) ja Jackson Gay (2014). Minu näitlejakogemus rikastas dramaturgilist tööd, võimaldades näha tekste läbi näitleja silmade, lisada dialoogidesse füüsilist aktiivsust ja hoida fookust stseeni emotsionaalsel tuumal, samas kui dramaturgina õppisin loobuma liigsest emotsionaalsusest, et

säilitada selgust ja struktuuri. Need projektid süvendasid minu arusaama dramaturgiast kui empaatiat ja vastutust nõudvast protsessist, mis ühendab näitleja kirge ja dramaturgi analüütilist pilku, kujundades minu erialast kasvu näitleja-dramaturgina.

### Kasutatud allikad

- Aristotle (1996). *Poetics* (M. Heath, Trans.). Penguin.
- Barba, E. (2009). *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. Routledge.
- Bicat, T., & Baldwin, C. (2002). *Devised and Collaborative Theatre: A Practical Guide*. Crowood Press.
- Bogart, A., & Landau, T. (2005). *The Viewpoints Book: A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communications Group.
- Brecht, B. (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (J. Willett, Ed. & Trans.). Hill and Wang.
- Cattaneo, A. (2021). *The Art of Dramaturgy*. Yale University Press.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Kulgemine. Optimaalse kogemuse psühholoogia*. Pegasus.
- Gay, J. (2014). The art of collaboration: On dramaturgy and directing. In M. Romanska (Ed.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*. (pp. 336-339). Routledge.
- Ekspeditsioon.ee (2024) *Passijad*. <https://www.ekspeditsioon.com/lavastused/passijad>
- elektron.art. (2025). *Memento 2*. <https://elektron.art>
- Jaaks, P. (2022). *Kirjutada inimesi: Kogukondade uurimine ja dokumentaalteatri loomise vahendid dramaturgi töös* (Dokoritöö, Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia). <https://hdl.handle.net/10062/106336>
- Kirja, M. M. (2025). *Isiklik päevik 2025*. Käsikiri autori valduses.
- Lehmann, H.-T., & Primavesi, P. (2009). Dramaturgy on shifting grounds. *Performance Research*, 14(3), 3–6. <https://doi.org/10.1080/13528160903519468>

Sigal, S. (2016). *Writing in collaborative theatre-making: A practical guide*. Red Globe Press.  
<https://www.bloomsbury.com/uk/writing-in-collaborative-theatremaking-9781137331694/>

Stankiewicz, T. (2014). Who is the dramaturg in devised theatre? In M. Romanska (Ed.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*. (pp. 196–201). Routledge.

Switzky, L. (2014). Dramaturgy as skill, function, and verb. In M. Romanska (Ed.), *The Routledge Companion to Dramaturgy*. (pp. 278-286). Routledge.

Taska, K. (2025). *Muusika kasutamise prooviprotsessis ja selle mõju näitleja karakteriloomele* [Seminaritöö, Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia].

Van Kerkhoven, M. (2014). European dramaturgy in the twenty-first century: A constant movement. In M. Romanska (Ed.), *The Routledge Companion to Dramaturgy* (pp. 266–270). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203075944-29>

Viirand, O. (2025) *Küsimustik Madleeni rollist näitlejast dramaturgina protsessis “Õnnelike surnute aed”*. Küsimustik autori valduses.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Madleen Maria Kirja,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose “Dramaturgia ja näitlejatöö: loovuurimuslik analüüs projektide “Passijad”, “Memento 2” ja “Õnnelike surnute aed” põhjal”, mille juhendaja on Ele Viskus reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.

3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Madleen Maria Kirja

12.05.2025